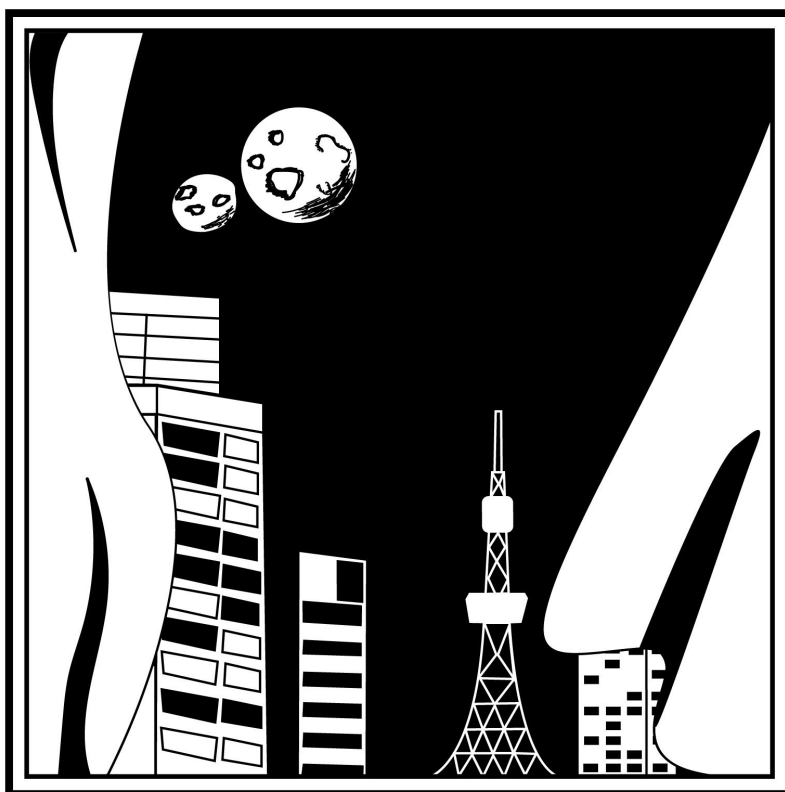




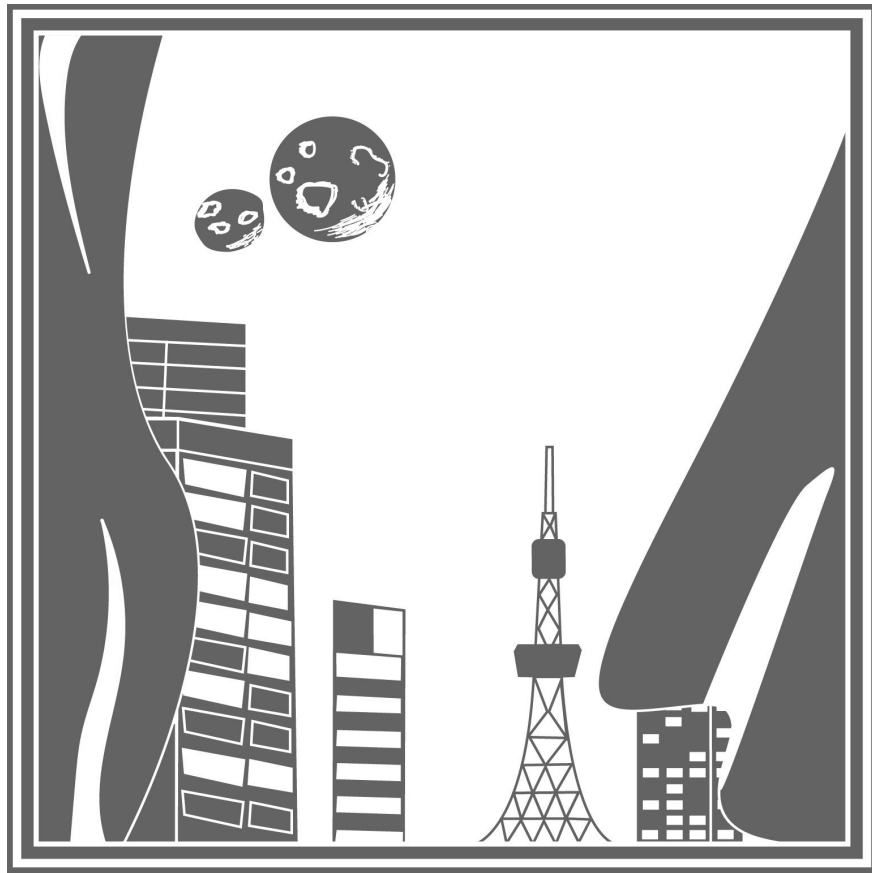
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA
ONTOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS



Lucas Rafael Justino

**A subjetividade nos mundos semióticos de Haruki Murakami:
leitura a partir da teoria de C. S. Peirce**

Brasília
2023





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA
ONTOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS

Lucas Rafael Justino

**A subjetividade nos mundos semióticos de Haruki Murakami:
leitura a partir da teoria de C. S. Peirce**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Metafísica.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Priscila Borges

Brasília
2023

**A subjetividade nos mundos semióticos de Haruki Murakami:
leitura a partir da teoria de C. S. Peirce**

Lucas Rafael Justino

Dissertação apresentada à banca
examinadora do Programa de
Pós-Graduação em Metafísica da
Universidade de Brasília como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre
em Metafísica.

Orientação: Profa. Dra. Priscila Borges

Março de 2023

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Priscila Monteiro Borges
Orientadora

Dra. Patricia Melisa Silva Fonseca Fanaya

Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga

Profa. Dra. Juliana de Oliveira Rocha Franco
Suplente

À minha mãe, que nunca deixa de acreditar nos estudos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Professora Dra. Priscila Borges, pela troca de ideias, pela paciência, pela condução do grupo de estudos sobre Peirce, por ter aceitado me guiar durante o processo que foi a escrita desta dissertação e pela leitura atenta e cuidadosa de cada uma das linhas que eu lhe enviava de tempos em tempos. Mesmo nos comunicando apenas por meio da internet em grande parte do período, nunca senti que nosso contato estava prejudicado, mas sempre senti que sua ajuda tornava o processo mais exequível. Agradeço também pela oportunidade de ter me permitido ser professor em duas de suas disciplinas, experiência que foi desafiadora na medida em que eu me esforçava para fazer o melhor possível e, posso adiantar, rendeu bons frutos para meu desenvolvimento como pesquisador. Obrigado.

Agradeço à Professora Dra. Lucia Santaella pela participação na banca de qualificação, que ajudou a pensar na forma como eu apresento as ideias nesta dissertação. Agradeço pelo legado como pesquisadora das áreas de Comunicação e Filosofia, as minhas áreas de maior identificação na academia, e pela imensa contribuição na interpretação, discussão e divulgação do pensamento de Charles S. Peirce.

Agradeço à Dra. Patricia Fanaya pela participação na banca de qualificação, na qual sua contribuição foi essencial para que se repensasse a estrutura do texto, melhorando a condução através dos capítulos pelos temas que são trabalhados. Agradeço pelas imensas colaborações na correção da versão preliminar deste texto e também pelo olhar e escuta sempre atentos.

Agradeço à Professora Dra. Juliana Franco por ter aceitado atuar como suplente nesta banca. Seus textos estavam nos primeiros momentos em que comecei a gostar de ler sobre Peirce.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica, um programa que desde o início abraçou minha pesquisa e mostrou-se interessado em permitir que ela fosse realizada. À celeridade que o professor Henrique Modanez respondia os e-mails e tratava as questões burocráticas, permitindo que, nesse período, essa pesquisa se desdobrasse em dois artigos financiados pelo Decanato de Pós-Graduação da UnB. Aos professores Wanderson Flor, Pedro Gontijo, Rainri Back e Agatha Bacelar pelas disciplinas que me fizeram entender e refletir sobre ontologias contemporâneas.

Agradeço à minha mãe, a quem dedico este trabalho, pelos incontáveis sacrifícios que percebo terem vindo dela para que pudesse concluir mais esta etapa de formação. Mesmo tão distante da sua realidade, muitas vezes até discordante de como ela enxerga as coisas, ela não deixa de acreditar que existe valor em estudar cada vez mais. Agradeço à minha irmã Débora, ao meu irmão André e aos outros membros da minha família.

Agradeço aos meus amigos que me acompanham há mais de década, aos amigos que fiz na UnB, aos amigos e colegas do PPG μ , aos amigos que fiz no encontro nacional da ANPOF. A todos, obrigado pelas trocas, sempre essenciais não só para o desenvolvimento de qualquer filosofia, como pretendo demonstrar, mas para a formação de qualquer subjetividade.

Agradeço à Ana Clara, pela imensa compreensão e carinho que teve comigo nesse período, sendo um apoio crucial para que esta dissertação ficasse pronta. Lembrar de você é como olhar pro céu, ver duas luas e perceber que tudo é muito especial.

“Uma pessoa aprende a amar a si mesmo através dos simples atos de amar e ser amado por outra pessoa. Você compreende o que digo? Uma pessoa incapaz de amar o outro não pode amar honestamente a si próprio”

— *Tengo*, Haruki Murakami, 1Q84

RESUMO

Haruki Murakami (1949) é um autor japonês cujos livros são um sucesso notável de venda tanto em seu país natal quanto no resto do mundo. Suas histórias carregam descrições do cotidiano, que são facilmente conciliáveis com as experiências dos leitores, aliadas a um tom surreal que transforma praticamente sua obra em um tipo de realismo mágico que discute vários temas relacionados à forma como a modernidade se impõe nos sujeitos. Seja em seus ensaios, contos ou romances, Murakami está sempre trabalhando temas que dizem respeito à forma como um sujeito pode compreender-se e o que isso pode significar sobre a realidade em si mesma, o que incorre em uma leitura psicanalítica e psicologizante de sua obra, a qual sobrevoamos e percebemos como uma leitura dualista. A partir dessa contextualização de como Murakami é lido tradicionalmente, essa dissertação se propõe a pensar uma nova concepção de sujeito, uma subjetividade que não deriva da tradição filosófica moderna iniciada pelo *cogito* cartesiano, mas uma ideia de sujeito proposta a partir das reflexões de Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo, lógico e cientista estadunidense, sobre o *self*. Baseando-se em Peirce, é possível pensar uma concepção de *self* semiótico, em que a subjetividade não é puramente individual, mas pode ser pensada coletivamente e cujo caráter é plástico, não estático. Essa argumentação defendendo uma concepção de *self* semiótico torna-se base para que seja feita uma leitura de um dos mais conhecidos romances de Haruki Murakami, *1Q84* (2009-10), à luz dessa nova possibilidade para entender os sujeitos. Os personagens e a história são interpretados a partir do pensamento de Peirce, propondo uma leitura de Murakami que não é a usual, na qual busca-se a continuidade e não a ruptura entre os personagens e seus mundos.

PALAVRAS-CHAVE: 1Q84; Haruki Murakami; Peirce; *self*; subjetividade.

ABSTRACT

Haruki Murakami (1949) is a Japanese author whose books are a remarkable success of sales in both his home country and in the rest of the world. His stories carry descriptions of everyday life, which are easily reconciled to the experiences of readers, coupled with a surreal tone that transforms his work into a kind of magical realism that discusses various topics related to the way modernity imposes itself on subjects. Whether in his essays, short stories or novels, Murakami is always working on topics that concern the way a subject can be understood and what it can mean about reality itself, which implies a psychoanalytic and psychologizing reading of its work, which we overfly and realize is a dualist reading of his work. From this contextualization of how Murakami is traditionally read, this dissertation proposes to think of a new conception of subject, a subjectivity that does not derive from the modern philosophical tradition initiated by the Cartesian cogito, but an idea of subject proposed from the reflections of Charles Sanders Peirce (1839-1914), american philosopher and scientist, about the concept of self. Based on Peirce, it is possible to think of a conception of semiotic self, where subjectivity is not purely individual, but can be thought collectively and whose character is plastic, not static. This argument defending a semiotic self conception becomes the basis for reading one of Haruki Murakami's best known novels, 1Q84 (2009-10), in light of this new possibility to understand the subjects. The characters and the story are interpreted from Peirce's thought, proposing a reading of Murakami that is not the usual, in which the continuity and not the rupture between the characters and their worlds are sought.

KEYWORDS: 1Q84; Haruki Murakami; Peirce; *self*; subjectivity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Estrutura do trabalho	21
Um convite	22
Capítulo I	23
SOBRE OUVIR A SOMBRA: MURAKAMI HARUKI EM ANÁLISE	23
A jornada como escritor	23
O lugar de Murakami na literatura moderna japonesa	31
A ruptura e a subjetividade	41
Os mundos de Murakami	50
Capítulo II	57
A CONCEPÇÃO DE SELF EM UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA	58
Falemos de self	58
Self como signo em desenvolvimento	59
A linguagem e o início da autoconsciência	67
Self como indivíduo	69
O self e os outros	75
Como um aglomerado de estrelas	80
Capítulo III	82
ADENTRANDO O 1Q84	82
Aproximações, reflexões e afastamentos	83
Linguagem e Realidade	95
O todo conectado	109
O amor como um fim	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

INTRODUÇÃO

Existem momentos nos quais a arte nos faz pensar e momentos nos quais o pensamento faz a arte. Talvez estes momentos sejam não dois, mas partes de um mesmo ciclo que se retroalimenta e proporciona que o pensamento e a arte não se desassociem. A literatura, obviamente, não escapa desse processo. O segredo pode estar na proximidade da forma pela qual acessamos a literatura e da forma como acessamos o pensamento, que é também filosofia: a linguagem. Esse parece ser um caminho possível em direção à explicação de porque existem esses momentos nos quais arte torna-se pensamento e pensamento torna-se arte.

Ensaaios, romances, contos e outras criações literárias podem ser iniciados de várias formas a depender do tom que seus autores querem conferir ao texto. Às vezes é um início tímido, que tenta logo imergir o leitor em um mundo proporcionado pelo romance, deixando turva a noção de que ali algo está sendo construído entre leitor, livro e autor. Em outras vezes, um autor pode tentar de forma incisiva demarcar que o início dessa história é uma história escrita por alguém, que se iniciará em determinado momento e cujo desenvolvimento dependerá daquele que lê as palavras. São duas abordagens diferentes dentre tantas, com desdobramentos inúmeros a partir de cada uma que for adotada. A atividade à qual me dedico agora consiste em iniciar um texto, atividade na qual não me julgo ter sido exitoso em outras ocasiões e cuja dificuldade de realizar aparece de vez em quando como que para me assombrar. Entretanto, ainda me julgo capaz de perceber aqueles inícios que podem ser demasiadamente desprovidos de ineditismo, como as histórias ficcionais que começam com “era uma vez”, ou as introduções que se iniciam com “Este trabalho é sobre...”. Portanto, vou tentar delimitar primeiramente sobre o que se trata este trabalho confessando uma potencial deficiência, como o início de um contrato no qual as regras e limites ficam estabelecidos.

Esta dissertação não é sobre o movimento que existe entre a arte e o pensamento, entre a literatura e a filosofia, mas pode ser compreendida como um passo dado nesta direção, embora por um caminho tortuoso. Essa questão foi se tornando, na verdade, cada vez mais presente enquanto o trabalho ia se desenvolvendo e esta relação foi se tornando mais aparente, cada vez mais aparente até que aparece em todo o texto, embora nunca mencionada diretamente, a não ser nesta introdução que o precede. Então, apesar de não o

ser, esta dissertação é também sobre o movimento que existe entre arte em filosofia, embora vários outros elementos estejam presentes tentando dar corpo a esta discussão.

Digo que é uma dissertação sobre isto também porque a inquietação que move o trabalho veio, primeiramente, de uma leitura filosófica de dois filmes, feita em uma monografia de conclusão de curso em Comunicação Social, cuja habilitação em audiovisual pode ser entregue pela relevância dada aos objetos desta leitura filosófica. A partir de uma estranha mistura, escrevi sobre a relação de sentido entre *Stalker* (1979) e *Aniquilação* (2018) que julguei perceber. Isto, a partir de uma compreensão da teoria semiótica de Charles Peirce. Nesse contexto, conheci um autor cuja filosofia e lógica não entendiam como absurda alguma relação entre imaginação e ciência. Um autor que não entendia objetividade como algo de uma dimensão puramente material ou determinista, mas cujo pensamento era evolucionário, defendendo uma razão teleológica que liga desde as pequenas coisas até às maiores pelo próprio pensamento. Em desconhecimento, adotei o uso da palavra “subjetivo” para descrever este tipo de liberdade de pensamento que existe na teoria semiótica, lançando mão de um termo que não condizia exatamente com o pensamento de Peirce. Não é porque sua objetividade tem uma forma diferente da objetividade que pode ser encontrada em outros campos e filósofos que ela é “subjetiva”. Afinal: 1) O que é esta subjetividade? 2) Qual a implicação de um sujeito em uma teoria que se liga a uma razão que engloba não um ou outro indivíduo, mas que enxerga todo o universo como uma rede viva de pensamento?

Descobri que subjetividade não era um bom termo para ser utilizado naquele contexto, pois a própria noção de sujeito não poderia ser lançada com tamanho descuido, sem antes determinar de onde emana essa qualidade de sujeito, quais os elementos indispensáveis da constituição de um sujeito, de que forma age um sujeito, enfim, o que é um sujeito. Assim, esta questão sobreviveu, sobreviveu apesar dos filmes não terem sobrevivido. Sim, aquela pesquisa se encerrou e algumas considerações finais foram escritas no papel, mas a questão, novamente, sobreviveu. Quanto à segunda pergunta, ela também sobreviveu e, juntas, compõem uma das questões a serem compreendidas neste trabalho, que é a subjetividade entendida a partir da semiótica.

Sendo assim, do questionamento que iniciei nos dois filmes, parti para a filosofia e nesta encontrei uma questão que persiste comigo. Agora, desta questão, parto novamente para a arte, agora uma arte diferente: a literatura. Tratar este tema, que subsiste dentro da arquitetura de pensamento de Peirce, a partir da obra de Haruki Murakami, é uma tentativa

de entrar de vez nesse ciclo, tentando entender como a filosofia pode existir na arte e de que forma a arte ajuda a entender filosofia, embora novamente eu gostaria de destacar que este trabalho tensiona essa questão sem tentar a proposição de uma metodologia própria, mas fazendo uso de diferentes métodos amalgamados.

Murakami Haruki (1949)¹, que será extensamente discutido e melhor apresentado em fase posterior desta dissertação, é um autor japonês extremamente popular. De fato, não é exagero falar que Murakami é o autor de literatura japonesa contemporânea mais lido em todo o mundo (THE GUARDIAN, 2012; STRECHER et THOMAS, 2016; TREAT, 2018) devido ao espaço que suas obras ocupam no mercado literário e pela sua dispersão em várias línguas e países para muito além do Japão. Este sucesso é um dos motivos que me fizeram, em 2019, iniciar meu mergulho em sua obra depois de vários anos vendo seu nome surgir em conversas com amigos ou em ambientes de discussão literária. Não foi uma aproximação lenta, pois criei um vínculo forte com sua obra e dediquei boa parte do meu tempo a ler livro atrás de livro escritos por ele, de romances a ensaios, passando por coletâneas de contos e aproveitando de vez em quando para assistir aos filmes que foram feitos inspirados por sua obra.

Ao ler Murakami, não conseguia deixar de criar uma espécie de identificação com seus personagens e com suas histórias. De alguma forma, entendia haver ali alguma discussão que ressoasse com a minha própria condição e não foi muito difícil perceber que eu gostaria de entender melhor o que se passava nesses romances que possibilita a criação desta dimensão de identificação. Os personagens de Murakami, peças centrais da construção das narrativas que ele desenvolve, poderiam ser o passo inicial para que esta discussão sobre subjetividade ganhasse forma. Assim, partindo de um momento que me impactou muito do livro *Minha Querida Sputnik* (2011: 219), no qual a personagem Sumire afirma estar perdida pois “É tudo semiótico demais”, percebi que poderia tentar entender o que é a subjetividade semiótica nos mundos semióticos que Murakami Haruki constrói em suas obras. O movimento continua. Olhando para a arte e buscando nela uma relação com a filosofia, eu iniciei um mergulho na obra de Murakami, porém um mergulho diferente, envolvendo dessa vez não só minha apreciação de sua obra, mas as leituras que

¹ Neste trabalho, dei preferência a citar os nomes de autores e personagens japoneses respeitando a ordem dos nomes no país: os sobrenomes aparecem antes do nome. Segui uma tendência observada em Strecher (1999, 2002, etc), Napier (2005) e outros autores que estudam a obra de Murakami Haruki e suas ramificações com a literatura japonesa.

geralmente se constroem em torno da obra de Murakami nos campos da Crítica e da Teoria Literária.

Existem várias formas de se ler uma história, além das formas de escrevê-la. Deve ficar claro ao longo deste trabalho que tentei pensar a obra de Murakami como uma espécie de pensamento que pode ser acessado. Nesse sentido, é muito fácil cair em armadilhas, em confundir narrador com autor, em acreditar que personagens carregam o ponto de vista de um autor sobre a vida e sobre o mundo (GANCHO, 1997). Portanto, a análise não pode ser a de ler suas obras como se lê um tratado filosófico, um texto que pretende ser a explicitação de uma forma de pensamento. A obra de Murakami será analisada, então, a partir das ocorrências de temas que chamam a atenção ao longo de sua obra. O sujeito em Murakami, por exemplo, é quase sempre retratado como um indivíduo que vive em uma sociedade moderna, isolado dos outros, cujas relações são superficiais e a solidão é uma de suas únicas constantes (MURAKAMI F., 2005²; STRECHER, 2014). Então um dos temas que acompanham o sujeito é este tema de resignação do mundo. Não é objetivo criar alguma espécie de juízo de valor a partir da obra de Murakami, como se o autor julgasse certo ou errado viver dessa forma, mas é objetivo entender por quais motivos este tema sempre aparece, o que ele implica como um comentário à visão que ele possui da realidade. Então, na obra literária nem sempre e, na verdade, quase nunca as opiniões de um autor estarão expressas diretamente pelo texto. Ciente das armadilhas, evito ao longo do trabalho tratar o que os personagens falam e, em alguns casos, o que o narrador fala, como se fosse uma opinião expressa por Murakami como um juízo de valor, mas procuro entender como ler Murakami é, também, um processo de aproximação da sua forma de pensar esses temas.

Porém, a fim de construir as pontes que serão construídas aqui, o leitor perceberá os momentos nos quais tratarei com liberdade as ideias de Murakami a fim de relacioná-las com o pensamento de Peirce. Podendo parecer irresponsável à primeira vista, e passar a impressão de permanecer irresponsável quantas mais vezes isso acontecer, acredito ter deixado claro os momentos em que faço este recurso de ler Murakami a partir de um pensamento diferente e, assim, interpretá-lo não procurando a intenção do autor, mas aquilo que o texto dele pode significar. É um trabalho de comparação e interpretação semelhante ao que é realizado pelos autores que geralmente interpretam as obras de

² Murakami Fuminobu é um crítico e professor literário da Universidade de Hong Kong. Apesar do mesmo sobrenome, não possui grau de parentesco com Murakami Haruki.

Murakami, embora este trabalho procure expor essa interpretação que ainda não aparece muito³, em oposição à interpretação e análise psicanalítica, que é a mais comum e sobre a qual em grande parte o primeiro capítulo versa.

Charles Sanders Peirce (1838-1914) foi um filósofo estadunidense e, também, um cientista. Em grande parte de sua obra, se dedicou à ciência e à lógica, porém é importante dizer que, a despeito de seu período histórico, Peirce tinha uma compreensão não positivista da ciência, chegando a compreender uma possível metafísica no seu sistema filosófico. O pragmatismo de Peirce é uma proposta filosófica cujo fundamento é o de que nossa concepção dos objetos depende inteiramente do conhecimento que temos dos efeitos dos objetos que podemos apreender. Peirce é um filósofo que não só antecedeu em algumas décadas a filosofia analítica (que veementemente o relega⁴), como propôs uma teoria fenomenológica robusta.

Apesar de escrever bastante e sobre diversos assuntos, Peirce escreveu pouco com a finalidade de publicar, o que significa que sua obra passa, até hoje, por uma dificuldade de acesso, de edição e publicação. A maior parte dos textos de Peirce consultados para esta dissertação se encontram nas coletâneas *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* e *Essential Peirce*, obras fundamentais para um leitor que inicia sua trajetória pelo pensamento do autor e que reúnem, de alguma forma, grande parte de seu pensamento. Peirce diria que a mente de quem escreve se encontra nos livros e papéis que foram escritos (CP 7.364, 1902). Eu gosto de aceitar essa proposta, pois adotá-la significaria aceitar a consequência, que é ter feito esta dissertação em contato com a mente desta figura que é tão admirável, mesmo que tão excêntrica.

A ponte entre a literatura e o pensamento de Peirce não é uma ponte nunca cruzada. Segundo Andacht (1996), tanto a ciência quanto a arte possuiriam, para Peirce, uma característica renovadora necessária. A maneira como Peirce enxergava a ciência possibilita essa aproximação entre aquilo que não é exatamente objetivo com aquilo que pode ser objeto de uma análise que se pretende científica em alguma instância. A filosofia de Peirce é convidativa. Seja com o conceito de *musement* ou com a abdução, Peirce nos

³ Na verdade, nenhum trabalho relacionando Murakami e a semiótica peirceana ou outros aspectos do pensamento de Peirce foram encontrados no curso de realização desta dissertação.

⁴ Assim declarou Lucia Santaella no XXI Encontro Internacional de Pragmatismo, ao mencionar a resistência da filosofia analítica em reconhecer Charles Peirce como um de seus predecessores. Cf.: <<https://www.youtube.com/watch?v=T-zi0HSv6DE&t=1s>>. Nesse sentido, é interessante também ressaltar como algumas das descobertas da filosofia no século XX estiveram presentes no trabalho de Peirce, como as tabelas de verdade (ANELLIS, 2012).

convida a refletir sobre aquilo que está à nossa volta. E não seria diferente com a literatura. Por isso, também, digo que permeia por este trabalho a relação entre literatura e filosofia, pois se a mente de alguém se encontra nas consequências de seu discurso impressas em um livro, a mente de um autor também se espalha pelas páginas da mais inventada ficção. Isso acontece porque, como veremos, nada surge do zero para Peirce, e até mesmo a imaginação tem alguma cognição anterior que poderá determinar os seus sentidos e significados. Isso será essencial para discutir a ficção em sua relação com a filosofia.

Julgo que a análise que será feita a partir do pensamento de Peirce não é uma análise semiótica à maneira que esse método é entendido geralmente. Não vou fazer uma análise dos signos e entendê-los de acordo com as possíveis classes nas quais se apresentam. Não porque julgo que tal análise é infundada ou desnecessária, mas porque me atenho a aspectos mais gerais da teoria de Peirce para desenvolver a minha própria análise e interpretação, pois acredito que é neste campo que se torna possível o entendimento sobre o que é a subjetividade semiótica e a relação que esse conceito tem com o todo da filosofia de Peirce, pelo menos até o momento.

Não será feita uma análise de toda a narrativa sob o pensamento peirceano apenas porque a palavra “semiótico” foi proferida por Sumire, mas porque nada no pensamento peirceano é isolado em sua arquitetura de pensamento. Então, ao entendermos os personagens dotados de uma subjetividade que se constrói semioticamente e existe sob princípios semióticos, é necessário analisar não só os personagens mas também a obra completa como algo do qual estes personagens fazem parte, o que inclui analisar a trama e os mundos nos quais convivem, entre outros aspectos. Uma leitura semiótica de Murakami, por mais que seja focada em seus personagens, vai evocar junto desta todo um entendimento do pensamento de Peirce. Tentando entender como se constitui uma subjetividade semiótica e de que forma este conceito pode ajudar a fazer uma leitura de Murakami, é necessário um sobrevoo breve sobre parte do pensamento de Peirce que vai providenciar instrumentos para fazer esta análise. A defesa desta forma não cabe nesta introdução, pois a própria estruturação dos capítulos trata de deixar claro como a concepção de subjetividade semiótica se relaciona ao todo da teoria de Peirce.

Esta subjetividade será tratada principalmente a partir da noção de *self*, este termo de difícil tradução e que, por isso, mantém durante todo o trabalho a sua forma na língua inglesa. Em 1989, Vincent Colapietro publicou *Peirce's Approach to the Self: A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*, um livro no qual Colapietro expõe uma vasta pesquisa

nas obras de Peirce por referências ao *self*, à subjetividade, à uma autoconsciência. Este trabalho fundamenta grande parte desta pesquisa, pois é a partir das reflexões contidas neste que inicio esta investigação procurando entender como funciona o *self* no pensamento de Peirce e de que forma esse conceito se relaciona à semiótica. Vincent Colapietro não poupa esforços em expor minuciosamente várias das referências que Peirce fez à subjetividade, funcionando como uma base bastante segura sobre a qual é possível ir além e entender melhor como o *self* não é algo isolado, mas parte de uma continuidade com o mundo, como tudo na filosofia que Peirce seguia. O livro de Colapietro funciona como um conjunto ferramental para que sejam entendidas essas relações e por isso é a partir da leitura deste livro que um entendimento da subjetividade na obra de Peirce é construído. Aliados às reflexões propostas por Colapietro, os textos de Peirce que mais contribuíram para a pesquisa foram os textos da sua série cognitiva, publicados no *The Journal of Speculative Philosophy* no final da década de 1860, quando Peirce inicia a exposição de uma ideia de sujeito que contraria a concepção moderna derivada principalmente do *res cogitans* cartesiano. O *self* em Peirce torna-se o ponto de partida para entender toda a relação entre sujeito e mundo que vai ser fundamental na leitura semiótica das obras do Murakami. Se o mundo que deixou Sumire tão perdida é um mundo no qual tudo é semiótico, sua subjetividade deve ser também semiótica, e o que isso diz em relação ao que ela sente e da sua relação com o mundo?

A noção de *self* não deve ser entendida como algo que existe apenas para explicar a subjetividade dos personagens, entretanto, mas é discutida como uma explicação sobre as formas de subjetividade que existem também fora dos romances, em nossa própria realidade. Novamente, ficam turvas as fronteiras entre filosofia e arte, pois o conceito é discutido filosoficamente como algo que pode ajudar a explicar as relações em um livro. Como foi falado, esse movimento é bastante comum nesta dissertação. Isso acontece porque uma concepção semiótica de *self*, assim como tudo o que é semiótico em Peirce, se propõe a ser uma perspectiva generalizante do conceito. A semiótica é muito utilizada para tratar dos signos da comunicação humana e da cultura e, na verdade, para Eco (1999: 10), ela é “uma disciplina que pode e deve se ocupar com a cultura em sua totalidade”. Assim, romances como os de Murakami estão incluídos nas coisas com as quais se ocupa a semiótica, assim como outros objetos que passam por análises semióticas, como filmes, cartazes, obras de arte em geral. Entretanto, a generalidade da semiótica de Peirce possibilita que ela fale de todos os signos, de forma que cultura aqui não é entendida só

como os objetos comuns a passarem por análises semióticas, e novamente volto ao movimento que rege esta dissertação: a reflexão sobre subjetividade na arte é uma reflexão que também trata da própria subjetividade fora do espectro da ficção.

É interessante estabelecer que a semiótica de Peirce é a ciência geral dos signos, significando que todos os fenômenos podem ser entendidos como fenômenos semióticos (SANTAELLA, 2000; FISCH, 1986). Portanto, é por isso que a semiótica aparece como a teoria que pode explicar de que forma funciona a categoria que utilizo para tratar de subjetividade: o *self*, seja sobre os personagens que vivem nos livros ou sobre nossa própria subjetividade. Por causa de toda esta generalidade, é possível fazer um trabalho que, ao mesmo tempo, versa sobre a subjetividade dos personagens que aparecem na obra de Murakami e sobre a subjetividade humana em relação ao cosmos em uma perspectiva peirceana.

Esta análise se concentra sobre uma obra de Murakami em especial, o romance *1Q84*, dividido em três partes e publicado no Japão entre 2009 e 2010 (no Brasil, entre 2012 e 2013). Ao longo do trabalho, faço a defesa de que este romance ocupa um lugar especial dentro da obra de Murakami, se diferenciando um pouco dos outros em um ou outro aspecto, o que o torna, também especialmente, um objeto interessante dessa interpretação semiótica de um texto de Murakami que está sendo desenvolvida. Outro fator muito impactante para que esta obra tenha sido escolhida para a análise é que, sobre os romances antigos de Murakami, muito já havia sido escrito e as leituras e interpretações apontavam para esta perspectiva psicanalítica da obra dele, muito influenciadas pela interpretação de Strecher, que se baseia principalmente em Lacan. Enquanto *1Q84*, assim como algumas das obras mais recentes do autor, é um romance menos consolidado quanto à abordagem psicanalítica dos temas.

Devo adiantar que *1Q84* não é exaurido em todos os seus temas, nem mesmo toda a sua trama chega a tomar alguma parte na análise. Vários personagens são ignorados e até acontecimentos que têm um maior ou menor grau de importância na narrativa ficam de fora da interpretação que está sendo construída. Isso acontece porque o épico de Murakami é um romance extenso, uma história intrincada com vários personagens e que se desdobra também cronologicamente durante um período grande de tempo. Os três livros, unidos, contam com pouco mais de mil páginas, na versão brasileira, o que pode ajudar a dar dimensão sobre o tamanho da obra. Não há compromisso em refazer ponto a ponto a história do livro nem mesmo de seguir a ordem dos fatos como apresentados pelo narrador

e escritos no livro por Murakami. Minha análise faz um sobrevoo buscando, em certos momentos e trechos, apanhar os temas e a partir deles construir sentido. Não se trata de explicar a história ou de refazê-la, mas de apreender aqueles fenômenos que se constituem como pensamento a partir da própria obra literária.

Ontologicamente, segundo Wehrli (1966), o principal motivo para que a obra literária seja analisada fenomenologicamente é que ela não se divide em partes, mas em aspectos. O livro é uma unidade, um objeto contínuo. Porém, ao lançarmos vários olhares em diferentes luzes e ângulos, mais deste objeto vai se tornando aparente, fenomenicamente ele se torna mais apreensível. Werhli propõe uma fenomenologia da obra literária a partir de Husserl, enquanto trabalharei uma perspectiva fenomenológica inspirada pelo pensamento de Peirce. A fim de explicar a subjetividade semiótica no romance de Murakami, outros aspectos da obra terão de ser desvelados e discutidos, pois se a obra é uma unidade contínua, não há como isolar apenas uma parte a fim de fazer uma investigação que decompõe o livro. O aspecto precisa ser revelado, e na fenomenologia de Peirce, essa revelação só pode ocorrer a partir do estabelecimento e do desvelar de relações com outros aspectos. Uma análise fenomenológica, segundo Ramos (1974) deve, antes de tudo, se ater à constituição do objeto. É o que pretendo quando trato a subjetividade dos personagens de *1Q84* como objeto de minha investigação. Entender quais são os aspectos que constituem essa subjetividade para que possa transformar essa investigação em uma sobre nossa própria realidade, sobre nossos próprios *selves*. Não busco remontar a narrativa do livro, mas entender os propósitos dela para que os principais temas sejam entendidos como unidades de propósito, um conceito que vai se ligar à própria concepção de pessoa em Peirce, pois a narrativa sem propósito, segundo Prado (1984), não passa de uma sequência de eventos. Portanto, o importante não é a sequência correta dos eventos, mas o propósito que une essa narrativa. É importante afirmar, também, que esse propósito nem sempre vem do autor diretamente. Como eu falei, tento construir significados a partir do que foi expresso pelo autor partindo do princípio de Peirce de que os pensamentos de alguém que escreve se encontram nos livros que são escritos.

Isso é possível porque, segundo Ramos (1974: 148), a obra literária, como a arte em geral, permite “pouco e em reflexo, o que não podemos alcançar na vida real: a contemplação pacífica das qualidades metafísicas”. Quando procuro entender como se configura a subjetividade dos personagens do livro de Murakami, acredito que estou tentando entender, na verdade, um aspecto metafísico da realidade que incide sobre mim

diretamente e que está, de alguma forma, representada e sendo expressa através do livro. O livro é o que permite uma aproximação leve, não muito compromissada, porém bastante interessada, a estes temas que nos levam a terras distantes. Esta dissertação, poderia ser dito, acaba sendo também uma tentativa de realizar uma fenomenologia da obra literária a partir da semiótica de Peirce.

Estrutura do trabalho

Após este apanhado geral, devo apresentar como o trabalho está organizado e, se for bem sucedido, dar forma à discussão que é insinuada nesta introdução. Esta dissertação compreende três capítulos, cada um tratando de um tema e que, ao final, pretendem entender o que é a subjetividade em um mundo semiótico na obra de Murakami Haruki. Primeiramente, gostaria de deixar claro que não sou um aficionado por tríades, condição que foi atribuída ao próprio Peirce e fez com que o filósofo escrevesse uma humorada defesa, apresentando a ideia de “triadomania” como essa fascinação extraordinária pelas tríades (SKIDMORE, 1971). Apesar dele ter sugerido esta condição e até um nome, Peirce se defende dizendo que não sofre de uma obsessão por tríades, sendo apenas essa a forma que as coisas aparecem para ele. Gosto de pensar de forma semelhante: três é a primeira possibilidade de completude dialética, três é o primeiro número ímpar que proporciona um voto de minerva... três é um número que evoca um equilíbrio interessante. Sendo assim, esta dissertação se divide em três capítulos pois essa é a forma que a torna possível.

No primeiro capítulo, apresento Murakami Haruki apropriadamente. Como um autor único no que diz respeito ao sucesso que faz fora do Japão, Murakami é alvo de severas críticas em seu país natal quanto à forma da sua escrita. Portanto, procuro entender também como sua obra é lida tanto dentro do Japão quanto pelo público ocidental, em especial os acadêmicos e críticos literários. Me aprofundo no *corpus* do autor, realizando um apanhado geral de suas obras a fim de entender quais são os temas discutidos nas histórias e quais as recorrências da sua obra. Assim, é feita a exposição da leitura psicanalítica de suas obras, com pequenas insinuações de uma interpretação diferente. Esse movimento compreende desde o início de sua carreira até algumas de suas obras recentes. Tento entender também a dimensão do fenômeno que é Murakami na literatura japonesa contemporânea.

Já no segundo capítulo, me distancio um pouco de Murakami a fim de construir a concepção de *self* que vai permitir a interpretação de *IQ84* no terceiro capítulo. Com o objetivo de reconstituir esse conceito e demonstrar como o *self* em Peirce é um conceito que se liga à sua filosofia como um todo, esse capítulo passeia por diferentes textos de Peirce e de comentadores buscando conceituar e delimitar em alguma instância a subjetividade a partir de uma perspectiva semiótica. Depois de sobrevoar uma parte da filosofia de Peirce, pretendo constituir um inventário de ferramentas que vão ajudar a realizar a tarefa proposta para o capítulo derradeiro.

Finalmente, no terceiro capítulo, realizo uma síntese ao concretizar a intenção de interpretar *IQ84* a partir de uma perspectiva semiótica. Como afirmado anteriormente, não se trata de uma reconstrução narrativa ou de uma explicação sobre a história, mas de interpretação e análise dos temas que aparecem no romance ao longo de seus três volumes, buscando sempre a afinidade com as questões levantadas pelos capítulos anteriores: os temas que são discutidos nas histórias e a subjetividade dos personagens. A história de Tengo e Aomame é investigada procurando entender quais são as relações que são estabelecidas entre eles como sujeitos e os mundos semióticos que eles habitam. Isso traz a possibilidade de refletir sobre os próprios mundos semióticos de Murakami, evocando discussões como o que é a realidade e a linguagem, o papel da ficção como forma de pensamento e o lugar que o amor ocupa na filosofia de Peirce.

Um convite

A canção “*It’s Only a Paper Moon*”, de Billy Rose e E. Y. “Yip Harburg, utilizada por Murakami como epígrafe de *IQ84*, propõe um acordo. Em um mundo de espetáculo, no qual tudo é fantasia, basta acreditar que as coisas imaginadas ganham contorno de realidade. Aqui o espetáculo é filosófico, uma especulação oriunda do vasto campo da produção literária, porém localizada na figura de um famoso autor japonês. A fantasia dá lugar ao pensamento filosófico robusto de Peirce, cujo legado ainda está sendo desvelado até os dias de hoje. Como tudo o que é escrito, não deixa de ser uma criação, um faz de conta que só pode tornar-se realidade quando se relaciona aos outros de alguma forma, ganhando tração. Portanto, gostaria de formalizar o convite para que participe desse mergulho, a propor que colabore também nesse processo, fazendo com que se torne real de alguma forma.

Capítulo I

SOBRE OUVIR A SOMBRA: MURAKAMI HARUKI EM ANÁLISE

A jornada como escritor

Murakami Haruki (1949) é um escritor japonês popular internacionalmente. Entre suas obras, é possível encontrar contos, romances e ensaios. Nasceu em Kyoto, em um período no qual o Japão se recuperava das várias marcas que a participação na Segunda Guerra provocara no país. Seu primeiro livro publicado foi *Ouçã a canção do vento*⁵, no ano de 1979. Murakami recebeu o prêmio Gunzo pelo livro, escrito nos poucos momentos que ele tinha livre (às madrugadas) quando era proprietário, junto com sua esposa, Murakami Yoko, de um bar de jazz em Tóquio. Murakami descreve que recomeçou o livro algumas vezes antes de encontrar um estilo que o agradasse. O estalo, ele descreve, foi quando tentou escrevê-lo em inglês e depois traduzir para o próprio idioma nativo, encontrando um estilo com as próprias mãos, um estilo que o agradava, com frases curtas e um ritmo próprio (MURAKAMI H.⁶, 2016).

Talvez tenha sido este estilo próprio que o autor descobriu ao realizar o que ele chama de “transplante” do inglês para o japonês que o fez tornar-se o autor de sucesso que viria a ser (MURAKAMI H., 2016). O único manuscrito de *Ouçã a canção do vento* que ele tinha foi o que enviou à revista Gunzo para concorrer ao prêmio de jovens autores e, quando recebeu a resposta de que havia sido selecionado como finalista, o autor recorda que: “a esta altura eu nem lembrava que tinha enviado o manuscrito para os editores da revista *Gunzo*. Quando terminei de escrever e entreguei o texto aos cuidados de alguém, aquele meu entusiasmo de escrever alguma coisa se acalmou” (MURAKAMI H., 2016: 15). Revivendo a experiência da época, Murakami afirma que pode ter sido este o momento em que tornou-se um escritor, pois não fosse a resposta da revista, talvez nunca escrevesse outro romance e passaria o resto de sua vida cuidando de um bar de jazz. Não foi apenas finalista, como recebeu o primeiro prêmio de muitos da sua carreira como

⁵ *Kaze no uta o kike*, no original.

⁶ Murakami é um sobrenome de certa forma comum no Japão, figurando como 41º entre os 100 mais comuns em um estudo realizado em 2009 pela Meiji Yasuda Life Insurance Company, uma companhia de seguros. Assim, como outros autores que compartilham do mesmo sobrenome de Murakami Haruki aparecem citados neste trabalho, haverá esta distinção na forma de referenciá-los.

escritor. E, na mesa da cozinha, escreveu mais um livro, *Pinball, 1973*⁷, antes de decidir vender o bar e dedicar-se exclusivamente à escrita.

A estes livros, seguiu o romance *Caçando carneiros*⁸ (1982), fechando uma trilogia que é coletivamente conhecida como trilogia do “eu” ou trilogia do Rato (DIL, 2007, 2011; STRECHER, 2014), devido aos dois personagens principais, o narrador “eu”, originalmente Boku⁹, e seu amigo Rato. Murakami (2016: 16) considera *Caçando carneiros* o seu primeiro romance “propriamente dito, mais longo”, ao qual pôde se dedicar além das horas da madrugada, marcando verdadeiramente o início de sua carreira como escritor. A trilogia do Rato forma apenas o início da carreira de Murakami, mas determina um padrão que o autor seguiu nos seus primeiros anos, como observado por Matthew Strecher (1999), em que os protagonistas narradores são definidos apenas como “eu”, não possuindo nomes, assim como os outros personagens, que são chamados por apelidos que derivam das funções que desempenham ou de apelidos sem explicação. Em *Ouçã a canção do vento*, o melhor amigo de Boku só é chamado por Rato, que sabemos ser o seu apelido, mas não sabemos qual seu verdadeiro nome, enquanto as outras personagens são “a menina sem o dedo mindinho” e o bartender “J”. Strecher (1999: 267) observa que quase dez anos se passaram até que Murakami passasse a nomear seus personagens: “foi apenas no seu romance de 1987, *Noruwei no mori (Norwegian wood)*, que o autor deu nomes que poderiam ser considerados convencionais a seus personagens.”¹⁰

Além desta, há outra tendência que se iniciou na trilogia do Rato e acompanha (quase) toda a obra de Murakami Haruki: seus mundos ficcionais que subvertem o realismo, geralmente divididos em dois mundos, um mundo de cá (*kochiragawa*) e um mundo de lá (*achiragawa*) (OTOMO, 2009; FISCH, 2004), ou como Strecher (1999) gosta de colocar em sua visão predominantemente lacaniana, um mundo consciente e um mundo inconsciente. Esses mundos possuem características ontológicas próprias, que se denotam a partir de lógicas diferentes, em reflexos dos acontecimentos de um mundo no outro, ou mesmo nos personagens que possuem diferentes identidades e vivem, também, diferentes temporalidades em cada um dos mundos. Suas narrativas cativantes são motivadas por

⁷ 1973 *Nen no Pinbōru*, no original.

⁸ *Hitsuji o meguru bōken*, no original.

⁹ Boku é a romanização de uma forma informal do pronome eu, usado em contexto familiar (STRECHER, 1999; STEWART, 2015) e convencionou-se utilizar para referir-se ao protagonista dos três livros.

¹⁰ Do trecho original: “it was not until his 1987 novel, *Noruwei no mori (Norwegian wood)*, that the author gave his characters names that might be considered conventional”.

mistérios que envolvem os personagens e os leitores em tramas confusas, difíceis de largar. Seus personagens geralmente são pessoas que vivem vidas cotidianas, com as quais qualquer um pode se identificar, até que algum elemento aparece e subverte essa realidade, acrescentando a ela um toque de fantasia. Esta característica vai sustentar várias discussões sobre o realismo mágico na literatura de Murakami.

Com o sucesso de cada romance superando o do anterior, e lançando contos esporádicos em revistas ou mesmo em coletâneas, Murakami tornou-se fenômeno mundial da literatura japonesa. O autor figura sozinho na capa do *Historical Dictionary of Modern Japanese Literature and Theater* (2009), que o define como um escritor e tradutor popular cujo estilo de escrita se afasta da tradicional ênfase japonesa na linguagem bela e se aproxima de um estilo fluido ocidental. Colocando-o como um fenômeno global em vez de um fenômeno localizado no Japão, tendência que pode ser observada em outras definições da obra de Murakami, o dicionário indica que ele escreveu algumas de suas ficções morando fora do país, tendo Murakami vivido na Grécia, Espanha e Estados Unidos da América, sustentando uma possível qualidade ocidental das obras.

Em 1985, Murakami Haruki lança um romance que não é sequência da trilogia do Rato, chamado de *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*¹¹ (1985), ainda sem tradução para o português. Strecher (1999) e Rubin (1992) veem no livro temas que continuam os que Murakami havia abordado anteriormente, tais como uma busca por identidade, o consumo, personagens sem nome que são conhecidos apenas como “bibliotecária”, “Doutor”, etc. Além disso, evidencia-se o que passa a ser chamado de “outro mundo” ou mundo de lá na ficção de Murakami. O romance alterna entre capítulos que contam a história de um personagem vivendo em uma realidade cyberpunk na qual dados são criptografados e transportados nos cérebros de indivíduos treinados especialmente para isso e capítulos que falam de uma cidade surreal onde as sombras são separadas das pessoas. O outro mundo e a busca por um *self*¹², palavra utilizada aqui para se referir a um *si mesmo*, aquilo que é relativo a um sujeito e não aos outros, tornam-se

¹¹ *Sekai no owari to Hādo-boirudo Wandārando*, no original.

¹² A palavra *self* não encontra um termo substituto apropriado em português, portanto, utilizamos o termo aqui como aquilo relacionado ao que torna um sujeito, de fato, um sujeito. Existem várias concepções diferentes de *self*, o que é um tema central deste trabalho. Assim, enquanto neste primeiro capítulo a obra de Murakami é apresentada junto a uma concepção de *self* psicologizante, herdeira das leituras psicanalíticas que fazem da obra do autor, o segundo capítulo buscará entender a concepção de *self* semiótico, um *self* relacional. Essa colocação será importante para que possamos avançar para o terceiro capítulo desta dissertação, na qual *1Q84*, romance de Murakami, será analisado e seus personagens compreendidos dentro da concepção de *self* semiótico.

chaves muito utilizadas ao tentar interpretar a obra de Murakami e, como veremos adiante, sempre aparecem como temas em suas histórias.

Curiosamente, conhecido pelo estilo que mistura situações surreais em uma ambientação realista, um dos livros responsáveis por alçá-lo à categoria de *best-seller* foi o supracitado *Norwegian wood*, um dos seus livros que escapa aos elementos sobrenaturais e personagens vivendo em diferentes mundos, geralmente reconhecido como a ficção mais realista que o autor publicou (MURAKAMI F., 2005). Jay Rubin (1992) afirma que o romance é bem “não-característico” de Murakami Haruki por ser desprovido de fantasia e firmar-se na realidade. O título do livro, entretanto, denota uma característica que podemos observar em vários dos trabalhos de Murakami: a intertextualidade. Segundo Paniagua (2013), a intertextualidade é um conceito que aparece repetidas vezes na obra de Murakami. Em *Norwegian Wood*, a referência à música do grupo *The Beatles* aparece logo no título, demonstrando como o autor gosta de citar outros textos e outras obras culturais. O caso de *Norwegian Wood* é um caso que especialmente chama atenção pois a música de um dos grupos musicais mais famosos do século XX reflete a representação de uma cultura pop global, até ocidentalizada, que se derrama e atinge também as representações de “estilos de vida, modas, atitudes e gostos”¹³ (CHILTON, 2009: 392). No romance, a música é sempre citada em conversas pelas personagens, até como a favorita de Naoko, uma das protagonistas da história. Em outras histórias de Murakami, há a constante referência a outros livros, músicas e bens artísticos que muitas vezes estão profundamente conectados à narrativa.

Jay Rubin, autor, professor e tradutor, que traduziu algumas das obras de Murakami Haruki para o inglês, nota que Murakami fugiu da fama após a publicação de *Norwegian Wood*. Murakami seguiu escrevendo, mas não no Japão, onde já era reconhecido internacionalmente e objeto central de uma mania entre a juventude (RUBIN, 1992). Além de escrever, Murakami deu aulas na Universidade de Princeton no início dos anos 1990, chegando a afirmar que era feliz por estar livre da fama nos EUA, pois lá era apenas um homem comum e não um escritor de sucesso.

Murakami lançou, em 1994 e 1995, um grande romance, *Crônica do pássaro de corda* (1994-95)¹⁴, dividido em três partes no Japão e que foi publicado nos EUA em 1997 como volume único com tradução de Jay Rubin. No Brasil, a publicação foi em um único

¹³ Do trecho original: “lifestyles, fashions, attitudes, and tastes”.

¹⁴ *Nejimakidori Kuronikuru*, no original.

volume também, que se deu em 2017 com tradução de Eunice Suenaga. O livro conta a história de Okada Toru, um homem que acabou de largar o emprego em busca de algo diferente em sua vida. Um dia, a esposa do personagem, Okada Kumiko, vai embora sem informá-lo de nada além de que partia e Toru se vê perdido enquanto tenta encontrá-la. O romance é mais um exemplo de obra que representa a realidade como dividida em mundos diferentes, com características próprias e que exigem do narrador uma espécie de conformidade com regras que subvertem a realidade. Toru, que descreve a si mesmo como desapegado, é um homem que diz viver em um lugar diferente do lugar que as outras pessoas vivem, como se fossem de regiões diferentes. Esse tema volta várias vezes no decorrer da história, ao ponto de Murakami Fuminobu (2005) observar que um dos maiores desafios da jornada de Toru é reconhecer que, entre ele e as pessoas ao seu redor, existe uma conexão verdadeira. *Crônica do pássaro de corda* é um livro extenso e, portanto, levanta várias discussões que abordarei no decorrer do trabalho, discussões que refletem posições tomadas por Murakami em outras histórias e nas vidas de personagens diferentes. O destacamento de Toru, a questão da (des)conexão, um outro mundo de teor sombrio, a cidade de Tóquio, entre outros, são elementos narrativos que fazem parte de um todo dos mundos literários do autor, elementos que ganham mais ou menos evidência em várias histórias de suas histórias, sustentando as paredes de seus mundos ficcionais e formando obstáculos nas jornadas dos seus protagonistas (STEWART, 2015).

Entre outras obras que o autor publicou ao longo dos anos e que serão citadas ao longo desta dissertação, podemos incluir *Minha querida Sputnik* (1999)¹⁵, um romance curto que conta a história de um professor, conhecido apenas como K, que é apaixonado por sua melhor amiga, Sumire. Alguns dias depois de Sumire ter conhecido uma mulher mais velha chamada Miu e viajado com ela para uma ilha da Grécia, K recebe uma ligação de Miu avisando que Sumire está perdida. Ele imediatamente viaja para procurar por sua amiga, mas não consegue encontrá-la. Novamente, o autor levanta os temas de personagens desajustados à vida em sociedade, já que Sumire é uma personagem que não terminou a faculdade, não tem um emprego e só se esforça em escrever, enquanto a única âncora de K à realidade é a amizade e paixão que sente pela jovem. Ao final do livro, a única resposta que K tem sobre o paradeiro e destino de Sumire é uma ligação que ela faz de uma cabine telefônica, que ela não sabe dizer onde fica, apenas para contar ao amigo que está perdida em um lugar em que tudo é semiótico demais. Sumire demonstra estar

¹⁵ *Supūtoniku no koibito*, no original.

perdida em seu próprio mundo, um mundo em que tudo é representação, no qual os símbolos estão constantemente representando diferentes significados, pois tudo é “intercambiável”, como ela descreve. Explorarei melhor este momento ao abordar a questão da linguagem na construção dos mundos de Murakami, na seção que encerra este capítulo. É uma das poucas vezes que o autor referencia o problema da representação usando a terminologia da semiótica e do símbolo¹⁶. É também uma das chaves que usarei para entender as implicações semióticas dos mundos ficcionais que ele cria no capítulo em que analisarei, a partir de fundamentação semiótica, a narrativa de *1Q84* (2009-10)¹⁷. Apesar de não aparecer com frequência, Strecher (2014) entende que a linguagem é uma questão de importância para Murakami.

Em 2002, Murakami lançou o romance *Kafka à beira-mar*¹⁸ (2002), que conta a jornada de Tamura Kafka, um adolescente que foge de casa a fim de escapar a uma maldição imposta pelo próprio pai, e Nakata Satoru, um idoso neurodivergente com o poder de conversar com gatos. Na trama que se costura entre vários acontecimentos cujas conexões nunca são explicitadas e cuja condução é quase inteiramente metafísica, o autor questiona a natureza da relação dos seus personagens entre si e com a natureza do mundo em que existem. Murakami Fuminobu (2005) acrescenta que um dos temas principais que aparecem em *Kafka à beira-mar* é a violência, que Murakami Haruki também tratou em *Minha querida Sputnik* como um sintoma da modernidade. Já em 2004, Murakami publica outro romance breve, no qual retrata a complexidade de conexões que existem em uma metrópole como Tóquio é *Após o anoitecer*¹⁹ (2004), que conta a história de uma noite na cidade sob a perspectiva de vários personagens diferentes, que dividem o espaço entre realidade e um outro mundo sonhado.

Em 2009, Murakami publica as partes I e II do seu épico em três partes *1Q84* (2009-10). A terceira parte foi publicada no Japão em 2010. O livro foi recebido com muito entusiasmo pelos fãs que acompanhavam a carreira do autor, de forma que algumas livrarias estadunidenses prepararam um lançamento digno de um arrasa-quarteirões, abrindo à meia-noite para receber os ávidos compradores que não podiam mais esperar

¹⁶ Murakami utiliza o termo “記号的”. O kanji 的 acrescenta a qualidade de 記号 ao mundo que Sumire descreve. 記号 significa símbolo, e é costumeiramente utilizado para se tratar tanto do símbolo semiótico a partir de uma tradição da Semiótica Peirceana, quanto do símbolo a partir da semiologia francesa, logo uma tradução alternativa para “記号的” seria, em vez de “semiótico”, “simbólico”. Cf.: Jisho.org; ja.wikipedia.org e visual-memory.co.uk/

¹⁷ *Ichi-Kyū-Hachi-Yon*, no original.

¹⁸ *Umibe no Kafuka*, no original.

¹⁹ *Afutā Dāku*, no original.

para começar mergulhar nessa história (THE GUARDIAN, 2011). Mais de uma década depois, é possível encontrar várias versões de *1Q84*, algumas em que as três partes são publicadas em volumes únicos que contornam o número de mil páginas. *1Q84* conta a história de Aomame Masami e Kawana Tengo no ano de 1984. Acompanhamos o desenrolar da trama, que vai aproximando a vida dos dois personagens pouco a pouco através de uma divisão em capítulos que alternam entre a história de Aomame, como prefere ser chamada, e a de Tengo.

A primeira é uma mulher que trabalha como instrutora de educação física, mas tem uma vida dupla: atende como assassina profissional a uma rica senhora de Tóquio, cujo desejo é punir com a morte homens que cometeram violência contra as mulheres. No capítulo que abre o livro, acompanhamos Aomame em um táxi no meio de um engarrafamento em uma via expressa de Tóquio. Ela decide descer do táxi e sair da via por uma escada de emergência. Nesse momento, Aomame não sabe, mas passa da sua realidade para uma outra realidade, em que as coisas são discretamente diferentes. Novamente, o tema do surreal encontrando o real acontece de forma discreta, por pequenos vestígios Aomame percebe que está em outra realidade, uma que ela mesma decide chamar de 1Q84, pois a sonoridade do “Q” em inglês se assemelha à do numeral 9 em japonês. Assim, o romance recebe o título que foi criado por uma das protagonistas, diegeticamente, para nomear o outro mundo ao qual foi transportada.

Já Tengo é um professor de matemática da educação básica, um ávido leitor e, também, escritor. Ele é convidado por um editor a reescrever o romance *Crisálida de Ar*, de Fukada Erika, que ganhou um prêmio como romance de estreia. Entretanto, segundo o editor, a história encantadora necessita ser reescrita por alguém mais experiente. Tengo aceita e começa a reescrever a história, enquanto várias coisas estranhas começam a acontecer com ele, Tengo vai lentamente percebendo que as coisas estão diferentes, porém sem a perspicácia e celeridade de Aomame. A transformação que a reescrita de *Crisálida de Ar* causa na vida de Tengo vai aos poucos dominando sua realidade. Assim, a vida dos dois vai, lentamente, se aproximando, através das conexões que eles vão fazendo sem que percebam.

1Q84 retrata o outro mundo de forma bastante característica da literatura de Murakami, de forma que podemos observar nos pequenos vestígios de 1Q84 que Aomame percebe, as pequenas vibrações que Yokoo Kazuhiro (apud. STRECHER, 1999: 267) entende fazerem parte da obra do autor: “como o mundo, nossas insignificantes vidas

cotidianas, podem ou não mudar a partir da introdução de uma pequena vibração”²⁰. Apesar disto, o romance é um romance com características que o diferenciam o suficiente dos outros que foram levantados através da carreira de Murakami, de forma que Tiedemann (2012: 219) vai definir como “radicalmente diferente”. A presença de dois protagonistas que dividem a história não é inédita, pois é algo que existia em *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, de certa forma, mas é uma das poucas vezes que a narrativa não é contada em primeira pessoa, mas por um narrador em terceira pessoa que mescla, à narração, o trem de pensamento²¹ dos personagens, o “que sobrepõe uma perspectiva de primeira pessoa na narrativa que é, por outro lado, de terceira pessoa”²². Além disso, a perspectiva de personagens femininas nas obras do Murakami são raras, sendo seus protagonistas geralmente homens adultos e desapegados como Okada Toru. Na terceira parte nós começamos a acompanhar ainda a perspectiva dos acontecimentos de um terceiro personagem. Estes elementos ajudam a compor uma obra que é *Murakami-esca*, mas diferente o suficiente para destacar-se e, portanto, é um dos motivos que fizeram desta obra escolhida para ser analisada em um capítulo dedicado desta dissertação.

Depois de *1Q84*, o autor escreveu ainda os romances *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação* (2013)²³, publicado em 2013 no Japão, e *O assassinato do comendador* (2017)²⁴, publicado em 2017, originalmente em dois volumes. Ambos foram bem recebidos pela crítica ocidental, com notas positivas em agregadores de livros e venderam muito bem. *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação* conta a história de Tazaki Tsukuru²⁵, um homem que trabalha no ramo de transporte férreo e que se vê obrigado a enfrentar um trauma do passado: há dezesseis anos todos os seus amigos o expulsaram do grupo e ele nunca mais os viu. Seu objetivo é, de alguma forma, se conectar a essas pessoas que foram suas amigas anos atrás e entender melhor a si mesmo. Em, *O assassinato do comendador*, novamente temos a aparição de um protagonista sem nome. O homem é um pintor que, após ser deixado pela esposa, muda de rumo na vida, iniciando uma viagem de carro até chegar em uma pequena cidade, onde começa a dar aulas de pintura e continua buscando por sua esposa e por algum sentido em sua vida.

²⁰ Do trecho original: “how the world, our insignificant daily lives, might or might not change after introducing one tiny vibration”

²¹ Train of thought.

²² Do trecho original: “which overlays a first-person perspective on the otherwise third-person narrative.”

²³ *Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi*, no original.

²⁴ *Kishidanchō-goroshi*, no original.

²⁵ O nome do personagem no título está conforme os padrões ocidentais de sobrenome, respeitando a tendência das traduções de seus livros, que fazem este tipo de adaptação.

Os últimos dois romances de Murakami demonstraram que o fôlego dos aficionados por sua escrita não diminuiu com o passar dos anos, mas parece que é reacendido como uma chama a cada nova publicação. Os livros continuam vendendo milhões de exemplares, com lançamentos especiais sendo comum para o lançamento de suas traduções. O alcance de sua obra é inegável pelas milhões de cópias vendidas, discussões feitas e opiniões que se debruçam sobre a obra de Murakami.

O lugar de Murakami na literatura moderna japonesa

Definir o que é a literatura moderna japonesa não é, certamente, um dos objetivos aqui, que reconhece a extensão que uma digressão neste rumo acarretaria ao trabalho e, ainda assim, não conseguiria garantir qualquer verdade última sobre o assunto, que é tão discutido. Entretanto, podemos tentar entender um pouco mais sobre literatura moderna japonesa: Treat (2018: 3) gosta de tratar a literatura moderna japonesa como uma que “obedece o que entendemos como forma (leia-se história) da cultura em uma nação-estado moderna que preservou algumas instituições e hábitos de seu passado não-ocidental”²⁶, cuja maior expressão é a prosa, e não a poesia ou a dramaturgia. Ele coloca como marcos temporais do período moderno a Revolução Meiji de 1868 e todo o período da Segunda Guerra. Para Miller (2009), este período de abertura do Japão é o que compreende o início de uma influência ocidental que pode ser percebida na literatura, possibilitando novas estilísticas e uma onda de autores que estavam dispostos a juntar o que ele chama de uma sensibilidade lírica japonesa aos novos modos de produção literária e o pós-Segunda Guerra foi outro período no qual houve uma expansão de autores, com novas e antigas gerações escrevendo. Entre os principais autores, podemos destacar Natsume Soseki (1867-1916), Endo Shusaku (1923-1996), Tanizaki Junichiro (1886-1965), Yoshimoto Banana (1964), Oe Kenzaburo (1935), entre centenas de outros. Miller ressalta que um dos principais aspectos da literatura moderna japonesa é a transformação, que continua acontecendo enquanto novas gerações de autores vão surgindo e as antigas gerações vão deixando suas obras. É um período amplo, com uma literatura ampla, e é neste vasto campo que procurarei entender qual o lugar que Murakami ocupa e como isso se relaciona a suas obras de maneira geral.

²⁶ Do trecho original: “obeys what we understand as the form (read history) of culture in a modern nation-state that has preserved certain institutions and habits of its non-Western past.”

Murakami Haruki é, sem dúvida, o nome mais proeminente da literatura japonesa contemporânea. Scott Pugh (2010: 1) observa um diferencial na trajetória do autor:

Ele conseguiu o feito notável de, por um lado, posar simultaneamente como um ícone da mídia de massa cujos trabalhos desaparecem das estantes mais rápido do que conseguem ser impressos e, por outro lado, erguer-se como um autor pós-moderno premiado cujos trabalhos são retumbantemente aclamados (e contestados) por críticos e acadêmicos respeitados.²⁷

A popularidade de Murakami faz com que ele seja muito discutido, e umas destas discussões é sobre o local que ele ocupa na literatura japonesa. O próprio Pugh (2010) afirma que Murakami Haruki é um autor pós-moderno, ao passo que o *Historical Dictionary of Modern Japanese Literature and Theater* o associa a outros autores pós-modernos, mas não entende que Murakami Haruki é um dos responsáveis pela onda de literatura pós-moderna que atingiu o Japão no final do século XX, enquanto Suter (2008: 47) entende que no ocidente e oriente as visões sobre a obra de Murakami divergem fortemente, de forma que “enquanto críticos americanos e o público leitor compartilham uma imagem similar de Murakami, no Japão existe uma óbvia lacuna entre as visões acadêmicas deste autor e a opinião do leitor médio”.²⁸ Em *The Rise and Fall of Modern Japanese Literature* (2018), John Whittier Treat coloca Murakami como o último de uma série de autores modernistas, e se o livro conta a história da ascensão e queda da literatura moderna japonesa, Murakami é certamente associado à precipitação. Há também as opiniões dos próprios autores, praticamente contemporâneos à Murakami²⁹, como o ganhador do Nobel de 1994, Oe Kenzaburo, que costumava tomar como infantilizada a literatura de Murakami, observando nesta a representação de uma outra geração, imatura e contente em viver uma vida sem afetos políticos, sem envolver-se demais, uma crítica que é frequente vinda dos conterrâneos de Murakami (CHILTON, 2009).

Outra razão para que exista um debate sobre onde encaixar seus romances e contos, é o fato de que seu estilo é próprio, diferente de outros autores, como o próprio Murakami (2016) reconhece. Quando começou a escrever na cozinha, primeiro em inglês e depois traduzindo, Murakami não fazia isso com todo o pioneirismo. Yoshifumi Miyawaki (2002

²⁷ Do trecho original: “he has managed the remarkable feat of simultaneously posing on the one hand as a mass-media icon whose new works disappear from the shelves faster than they can be printed, and on the other standing tall as an award-winning postmodern author whose works are resoundingly praised (and contested) by respected critics and academics”

²⁸ Do trecho original: “American critics and the reading public might share a similar image of Murakami, in Japan there is a clear gap between scholarly views of this author and the opinion of the average reader”

²⁹ Oe Kenzaburō nasceu em 1935, em uma geração anterior à de Murakami, que nasceu em 1949 no pós-guerra. Entretanto, a diferença de idade entre os dois não soma nem mesmo vinte anos.

apud KATO, 2016) afirma que a sua escrita se afastava do que era normalmente entendido como literatura japonesa, reforçando um estilo que o aproxima dos autores norte-americanos de meados do século XX, como Kurt Vonnegut ou Richard Brautigan, o que deixava suas obras com um tom de novidade. Na visão de Yuji Kato (2016), o que Murakami fez no início de sua carreira foi fingir nunca ter lido literatura japonesa, de forma que nunca se aproximou tanto dos outros grandes nomes que compunham o *Bundan*³⁰ de sua época, como Murakami Ryū, Kawabata Yasunari, Mishima Yukio, de forma que era um autor fácil de notar, cujas obras se destacavam em sua diferença. Até hoje a relação de Murakami com o *Bundan* é incerta, devido à distância entre o autor e este tipo de entidade, ele se mantém indiferente (MILLER, 2009). Strauss (2018) observa em Murakami uma atitude que ela chama de rebelde, categorizando Murakami como um autor exilado na literatura japonesa. O próprio Kato apresenta um relato de como era ser um jovem japonês assistindo a literatura ser transformada, ou destruída, segundo alguns, a partir do lançamento da carreira como escritor de Murakami, que marcou um período no qual ele e outros autores “se afastaram da tradição”³¹ (KATO, 2016: 19), reforçando que não foi uma ruptura imediata ou que mesmo parece ter sido um movimento intencional, mas na verdade o resultado de um processo que culminou em meio a um contexto muito maior.

O problema da tradução também sempre foi uma questão neste afastamento da tradição. Treat (2018), Kato (2016), Miller (2009) e Napier (2005) afirmam que Murakami não foi o primeiro a escrever uma espécie de literatura que não era herdeira puramente da própria literatura japonesa. Era comum, na verdade, que os autores modernos tivessem estudado fora do país. Foi o caso de Natsume Soseki, Endo Shusaku, que moraram fora do Japão, Soseki em Londres, Inglaterra e Endo em Lyon, na França. Além disso, Kato reforça que vários deles estudaram outras literaturas que influenciaram seus trabalhos, como Oe Kenzaburo e Ishikawa Jun que estudaram literatura francesa, enquanto Yutaka Haniya estudava literatura russa, principalmente Dostoiévski, e Sho Shibata lecionava literatura alemã. Assim, a inspiração que Murakami tinha das obras em inglês determinava

³⁰ *Bundan* são as autoridades literárias no Japão. Constituídas de pequenos círculos, em um sistema de guilda, onde há hierarquia entre mestres e protegidos. O *Bundan* detinha poder sobre que deveria ou não ser considerado literatura japonesa, dentro de seus critérios que valorizavam a “linguagem bela” e a alta literatura (KATO, 2016). Miller (2009) reforça o caráter autorregulador dessas entidades e a forma que sua influência cresce ou diminui com o passar dos anos, minando ou intensificando seu poder de moldar a literatura japonesa. Ele reforça que alguns autores nunca participaram deste processo, como o próprio Natsume Soseki e, mais recentemente, Murakami Haruki.

³¹ Do trecho original: “marked a departure from tradition”.

em certo aspecto seu estilo, mas não era uma característica inédita. Treat (2018) afirma que um outro autor³² já havia feito o que Murakami fez em seu primeiro romance, escrevendo primeiro em uma outra língua e só depois traduzindo para o japonês, de forma que Treat acredita que é “um clichê apontar que, de alguma forma, a modernidade japonesa só é possibilitada através da intercessão de uma linguagem ocidental”³³.

Kato (2016) afirma que a forte inspiração de Murakami em autores estadunidenses denota que Murakami incorpora um pouco do estilo desses autores em suas obras. Alguns, como Salinger e Fitzgerald, Murakami chegou a traduzir para o japonês, Kato ainda reforça que tais autores nunca haviam sido tão populares no país quanto ficaram depois que Murakami começou a introduzir essas obras ao público japonês. Essa proximidade faz com que Treat (2012; 2018) observe que Murakami, geralmente elogiado pelo seu estilo único, seja um autor cujo estilo é uma reciclagem do minimalismo literário americano, uma afirmação que vai ao encontro da afirmação de Murakami sobre a escrita de *Ouçã a canção do vento*, de que as frases curtas e uma narrativa sem excessos constituíram o seu estilo. Treat observa que essa semelhança não é apenas conceitual, mas está presente na obra de Murakami Haruki através de suas escolhas linguísticas.

O primeiro livro de Murakami Haruki, *Ouçã a canção do vento*, foi publicado em meio a um período muito intenso para a literatura japonesa, no ano de 1979. A história, com seus temas de desapego e falta de perspectiva, cria um retrato da modernidade que não segue os antecessores de Murakami, como Kenzaburo ou Kawabata. Na verdade, para J. Scott Miller (2009), em seu *Historical Dictionary of Modern Japanese Literature and Theater*, foi logo no ano seguinte que uma nova onda de escritores e histórias começa a emergir e tomar conta das livrarias japonesas: as histórias pós-modernas. Romances como *Somewhat Like Crystal*³⁴ (1980), de Tanaka Yasuo; *Telephone Man*³⁵ (1985), de Kobayashi Kyoji e *Goodbye, Gangsters*³⁶ (1981), de Takahashi Gen'ichiro, começam a retratar uma realidade tocada pelo consumismo, criando uma literatura que apela diretamente aos jovens. É nesta mesma onda que a primeira obra de Murakami começa a ter reconhecimento, não por dar continuidade à literatura moderna ou por participar do novo

³² Futabatei Shimei (1864-1909) foi um autor japonês que começou a escrever romances em russo antes de traduzi-los para o japonês. É tido como um dos primeiros autores de literatura moderna no Japão.

³³ Do trecho original: “a cliché to point out that somehow Japanese modernity is managed only through the intercession of a Western language.”

³⁴ *Nantonaku Kuristaru*, no original.

³⁵ *Denwa otoko*, no original.

³⁶ *Sayonara Gyangutachi*, no original.

movimento que se inicia com o livro de Tanaka Yasuo, mas porque representa outro fenômeno político que atingiu sua geração, o Zenkyoto.

Essa pós-modernidade tem como característica principal as contradições, pois o que em *Somewhat Like Crystal* aparece como uma sátira, depois veio a se tornar uma identificação do leitor. Strecher (1999: 266) afirma que a obra, tida como a primeira a abordar diretamente a cultura de consumo que tomava conta do país:

celebrava e ao mesmo tempo cutucava e zombava dos inúmeros bens de consumo disponíveis na Tóquio contemporânea, também deixando claro o fato de que o consumo era agora o símbolo da cultura no Japão.³⁷

Os leitores de uma geração anterior interagem com a obra a partir desse local de sátira e conformismo, enquanto uma outra geração, que cresceu principalmente depois do período em que o Japão se recuperava da Segunda Guerra, se identificava com o consumismo não como conformista, mas como um ponto ao qual podiam ancorar a si mesmos, inspirados pelo desejo de consumir e participar do *boom* econômico do país. Strecher (1999) defende que essas diferenças materiais foram um dos principais pontos que alavancaram as vendas dessa literatura que subvertia o moderno para abordar o momento atual do país. E, nessa conjuntura, quebrando a dualidade entre sátira e apelo ao consumismo, aparecem as obras de Murakami Haruki, com a representação de um sentimento que ia na contramão do apelo consumista, fruto do desapego político e do destacamento de seus personagens. Dessa forma, o principal aspecto de sua literatura, também considerada pós-moderna, não era o consumo, mas os personagens cuja principal característica parece ser a dificuldade de conectar-se com o estilo de vida moderno, com outros personagens ou consigo mesmo. A isso Strecher (1999: 266) deve também o sucesso de Murakami: “É natural que Murakami Haruki, com sua quieta, destacada declaração de que os japoneses estão perdendo a capacidade de entender ou conhecer a si mesmos, tenha atingido como uma nota tão retumbante os seus leitores em 1979”³⁸.

O Zenkyoto é o nome dado à efervescência do movimento estudantil do final dos anos 1960 no Japão. Iniciou-se como uma revolta que mirava o Tratado de Segurança entre

³⁷ Do trecho original: “celebrated-and at the same time poked fun at-the plethora of consumer goods available in contemporary Tokyo, also made clear the fact that consumerism was now the symbol of culture in Japan.”

³⁸ Do original: “It is, then, perhaps only natural that Murakami Haruki, with his quiet, detached assertion that Japanese are losing their capacity to know or understand themselves, should have struck so resonant a note with his readers in 1979.”

EUA e Japão, assinado após o fim da Segunda Guerra (os protestos ANPO). As greves se iniciaram na Universidade de Tóquio e na Universidade Nihon, espalhando-se para diferentes universidades privadas e públicas do país, com milhares de estudantes protestando insatisfeitos com a educação que lhes era oferecida. Os vários protestos deram início a um congresso que unificava os movimentos, denominado Zenkyoto (TSURUMI, 1970). A movimentação perdeu força após intensa supressão por parte do governo e das autoridades estudantis. Strecher (1999) nos lembra que *Ouçã a canção do vento* foi lançado em 1979, mas se passa no ano de 1970, e que o protagonista, “Boku”, não estava muito animado para o retorno às aulas.

O personagem do primeiro livro incorpora um sentimento político de sua época, a impotência, retratando o que muitos da geração de Murakami sentiam após a queda do Zenkyoto, pois o movimento estudantil “colapsou em derrota acachapante. De fato, quando o Tratado de Segurança entre EUA e Japão foi automaticamente renovado em 1970, as causas unificadoras do movimento Zenkyoto foram eliminadas uma a uma”³⁹ (STRECHER, 1999: 266). A impotência aparece como sintoma dessa derrota, pois “para essas pessoas, o movimento Zenkyoto providenciava um meio de autoexpressão que não era necessariamente oferecido pelo conforto da vida doméstica e dos bens”⁴⁰ (STRECHER, 1999: 265). À parte da cultura de consumo, uma geração perdia seu norte político, e é o fato a que Strecher atribui o sucesso dos personagens destacados de Murakami, sem ambições e praticamente apolíticos. Houve uma ruptura, uma crise de identidade “severa” quando o movimento estudantil foi suprimido. Percebemos isto na fala e na descrição que Boku faz da sua angústia em voltar para a faculdade ao fim das férias, e nas falas de Rato que está totalmente perdido após largar a faculdade que fazia ainda em 1969. *Ouçã a canção do vento* é um romance que invoca essa crise à qual muitos japoneses poderiam se identificar, mesmo sendo lançado quase na década de 80, a geração de Murakami tinha sentido profundamente os efeitos desse rompimento com a política.

Interessante voltarmos brevemente à ideia de *Bundan* e de como Murakami nunca foi um autor que se aproximou muito deste tipo de entidade. Se sua literatura é marcada pelo afastamento da tradição e como uma resposta apática aos resultados dos protestos do final dos anos 1960 (STRECHER, 1999), é impressionante notar a circularidade do fim do

³⁹ Do original: “collapsed in utter defeat. Indeed, from the time AMPO was automatically renewed in 1970, the unifying causes of the Zenkyōtō movement were eliminated one by one.”

⁴⁰ Do original: “For such people, the Zenkyōtō movement provided a means of self expression not necessarily offered by the easy comfort of home life and possessions.”

Bundan. Como resume Nick Kapur (2018: 209): “olhando para trás nos anos seguintes, estudiosos enxergariam que esse sistema ‘colapsou’ por volta de 1960, e os protestos ANPO⁴¹ seriam creditados como agentes importantes na precipitação deste colapso”⁴². Dessa forma, os protestos que tiveram lugar em 1959-1960 e depois em 1969-1970, tanto inspiraram a uma mudança no funcionamento da literatura japonesa como entidade, diminuindo a força do *Bundan* em 1960, quanto inspiraram Murakami a escrever *Ouçã a canção do vento* em 1979, como referência aos eventos de 1969, o que causou mais mudanças na literatura japonesa e sua relação com a tradição.

Comentando o imbróglio no qual se encontra a literatura de Murakami por ser tão diferente de outros autores contemporâneos japoneses e o contexto do qual esta emerge, não esquecendo do fenômeno como um sucesso mercadológico, Rebecca Suter (2008) afirma a dificuldade que tem em aceitar que Murakami é um autor pós-moderno, moderno, ou que se encaixa em qualquer outra definição. Para ela, o jeito com que Murakami escreve é difícil de definir porque

o dissocia do “modernismo” da literatura japonesa *mainstream* ao ponto de que ele é costumeiramente definido como um “pós-modernista”, mas também porque em sua obra ele faz uso de elementos modernistas ocidentais e pós-modernistas, olhando para eles com uma distância irônica.⁴³ (SUTER, 2008: 26)

Algumas dessas características pós-modernas que a autora cita são as incursões de Murakami à subjetividade e o desapego que seus personagens têm com instituições e estruturas que representam aspectos da modernidade. Nesse sentido, a leitura de Suter se assemelha à de Murakami Fuminobu (2005), ao passo que Murakami Fuminobu defende que a obra de Murakami Haruki é, essencialmente, pós-moderna quando entende que os termos modernismo e pós-modernismo não são categorias espaço-temporais, mas ideológicas. E, neste eixo de análise, a obra de Murakami Haruki contém narrativas que contrariam ideias geralmente relacionadas à modernidade, que para ele se apresenta como: “uma ideologia que valoriza poder, ideais, esclarecimento, etc, e que existiu através da

⁴¹ Os protestos contra o ANPO (AMPO, como aparece no texto de Matthew Strecher) são os mesmos protestos que ganharam força no final dos anos 60 e iniciaram o Zenkyoto.

⁴² Do trecho original: “Looking back in later years, scholars would come to view this system as having “collapsed” around 1960, and the Anpo protests would be credited with playing a significant role in precipitating this collapse.”

⁴³ Do trecho original: “dissociates himself from the “modernism” of mainstream Japanese literature to the point that he has often been defined as a “postmodernist,” but also because in his work he makes use of both Western modernist and postmodernist elements, looking at them from an ironic distance.”

história e ainda existe no atual mundo globalizado.”⁴⁴ (MURAKAMI F., 2005: 6). Para Murakami F., os personagens combatem essa ideologia quando se mostram desapegados à ideia de sucesso profissional, ou mesmo quando não conseguem se comunicar uns com os outros e, também, quando sua relação com a política passa por tantos atritos e tentativas de afastamento. Assim, enquanto *Somewhat Like Crystal* é pós-moderno, pois está retratando a nova cultura do consumo e tecnologia, a obra de Murakami acaba sendo pós-moderna em outro sentido.

A indeterminação que Suter vê na obra de Murakami Haruki é a mesma que faz com que Yuji Kato (2016) veja suas histórias não como narrativas pós-modernas, mas apenas uma reformulação do gênero do século XIX, o *Bildungsroman*, traduzido como *coming-of-age*. Estas histórias são histórias de amadurecimento nas quais os protagonistas começam incompletos e, portanto, a história se desenrola através de um crescimento moral dos protagonistas. Seus personagens refletem então uma espécie de imaturidade que é expressa pela visão de mundo que eles carregam. Kato entende que o que diferencia os romances de Murakami de outras histórias do mesmo gênero é que ele geralmente escreve metanarrativas, nas quais camadas intertextuais se sobrepõem para criar um mundo em que esses personagens podem viver dessa forma, uma leitura que aparece também em Paniagua (2013).

Neste sentido que se fazem presentes as críticas de Oe Kenzaburo, que se direcionam também a outra escritora de grande projeção e contemporânea de Murakami, Yoshimoto Banana. Oe dirige sua crítica principalmente à aversão que os personagens destes dois autores têm em relação à política e à vida adulta. Seu receio é de que as histórias de amadurecimento e apolíticas sejam para sempre o que a literatura signifique para as próximas gerações de leitores. Se Kato, em 2016, observa uma jornada de amadurecimento, Oe, em 1990, acreditava que estes personagens não poderiam nunca amadurecer. Chilton (2009) percebe que a crítica de Oe Kenzaburo vem de um lugar muito único devido ao posto que este autor ocupa na literatura moderna japonesa. A crítica ao consumo e à literatura jovem despolitizada eram objetos comuns de outros autores, como Kawabata Yasunari (1899-1972), ganhador do primeiro Nobel de literatura japonês, em 1968, que era um tradicionalista ou mesmo de Mishima Yukio (1925-1970), que era um

⁴⁴ Do trecho original: “an ideology which values power, ideals, enlightenment, the future, development, progress, advancement, evolution, etc., and which has existed throughout history and which still exists in the present globalised world.”

nacionalista, cujas críticas tinham um viés muito mais intenso de que esta literatura não seria japonesa, mas sim uma literatura globalizada e que, neste processo, havia perdido a essência de japonesa que tanto fetichizavam⁴⁵. Oe se preocupava mais com o que este tipo de literatura significava vindo de uma geração mais nova de japoneses. Sua visão de esquerda, que não enxergava com bons olhos a cultura do consumo que se tornava símbolo em seu país, demonstrava intensa insatisfação e desconfiança das instituições. Para ele, a falta de política das obras tanto de Murakami quanto de Yoshimoto era um sinal de que o consumo havia cooptado a própria literatura japonesa, tirando dos jovens a esperança de resistir ou lutar por mudanças, pois para ele a salvação seria coletiva e não individual:

contrastando com muito da escrita pós-guerra que ficionaliza a experiência real dos escritores e leitores que, em seus vinte ou trinta anos de idade, conheceram a guerra, Murakami e Yoshimoto comunicam a experiência de uma juventude não envolvida ou desafetada politicamente, satisfeita em existir dentro de uma subcultura adolescente ou pós-adolescente. (OE apud CHILTON, 2009: 394)

O maior medo de Oe Kenzaburo, e ao qual ele admite a possibilidade de estar errado, é que os leitores de Murakami e Yoshimoto nunca crescessem, o que tornaria impossível encontrar a saída desse estado de apatia, que Strecher defende depois ter sido resultado de um envolvimento político intenso em um movimento que fracassou. Sendo Oe alguém que vivenciou a Segunda Guerra e cresceu no pós-guerra, um momento de instabilidade política intensa, o fracasso do Zenkyoto não representava para ele a mesma desilusão que representa para a próxima geração de autores, ainda mais autores como Murakami e Yoshimoto, cujas obras atravessavam o tema do consumismo sem tomar partido como crítica ou endossadores do consumo como símbolo cultural no Japão.

O que podemos perceber é que as obras de Murakami não possuem uma recepção unificada. Se, de um lado, são sucessos mercadológicos dentro e fora do Japão, adorados pela crítica ocidental, do outro são vistas com certa desconfiança pelos críticos literários e autores mais essencialmente japoneses (SUTER, 2008; CHILTON, 2009). Suter chega a afirmar que Murakami Haruki é visto como um autor pós-moderno mais por toda essa indeterminação que rodeia o conjunto de suas obras do que por características definidoras. As próprias declarações de Murakami de que se afasta da literatura japonesa encontram ecos nas palavras com as quais outros autores e crítica literária japonesa tratam o autor. E

⁴⁵ Os dois autores nunca mencionaram diretamente Murakami ou Yoshimoto, pois morreram antes desses, mas Chilton (2009) escreve que seus maiores temores partiam dessa insatisfação com os rumos que sua própria sociedade tomava a partir do consumo que enfraquecia a alta cultura.

este parece ser o espaço que ele ocupa ou almeja ocupar. Kato (2016) reforça o quanto Murakami usa de referências ocidentais em um fundo japonês, criando uma sensação única de amálgama global.

Treat (2018), em *The Rise and Fall of Modern Japanese Literature*, apresenta como marcador da queda da literatura justamente Murakami Haruki, pois, a obra de Murakami não encontra um lugar na literatura japonesa com facilidade porque justamente não é japonesa: “de fato, Murakami não é profundo o suficiente para ser pós-moderno (apesar de querer ser) e não tem um estilo único (é o conhecido minimalismo literário americano)”⁴⁶ (TREAT, 2018: 256). A crítica de Treat é raramente vista em acadêmicos ocidentais, pois, segundo Suter (2008), a visão ocidental sobre Murakami é de grande identificação e valorização. É como se o autor escrevesse sempre pensando nos seus leitores ao oeste de Istambul. O interessante dessa divisão oriental e ocidental das percepções sobre sua obra é que é um fenômeno que parece ligado ao cenário acadêmico e da crítica literária. Em 1991, morando nos Estados Unidos, Murakami dizia que adorava morar fora de seu país natal pois nos EUA não era reconhecido e poderia ser uma pessoa normal, o que indica que o assédio dos fãs no Japão era tanto que podia deixá-lo desconfortável. Isso alguns anos antes de chegar ao auge de sua carreira.

Se, para Murakami Fuminobu, as narrativas de Murakami Haruki expressam forte oposição às ideologias da modernidade, ao ponto de considerá-lo um autor pós-moderno, para Treat falta substância nas obras de Murakami para que ele supere a modernidade. Enquanto isso, acadêmicos como Chilton (2009), Paniagua (2013), Miller (2009), Strecher (1999, 2016) e Strauss (2018) enxergam características em Murakami que sustentam o entendimento de uma obra pós-moderna, entre eles a intertextualidade, a metaficção, um intenso processo de subjetivação, entre outras. Nessa miríade de visões, uma possibilidade percebida por Yuji Kato pode nos aproximar de um consenso: a obra de Murakami retrata um deslocamento (*displacement*): “‘deslocamento’ em seu sentido literal se torna a mais apropriada situação para Murakami, seus personagens, como Hajime e Tsukuru Tazaki, e seus leitores” (KATO, 2016: 23). Esse deslocamento se reflete no isolamento com o qual seus personagens têm de conviver e na falta de lugar que o Murakami encontra na literatura de seu país. Ainda, o deslocamento de seus leitores, que são transportados para

⁴⁶ Do trecho original: “In fact, Murakami is not thoughtful enough to be postmodern (though he would like to be) and does not have a unique style (it’s familiar, recycled American literary minimalism).”

os mundos ficcionais de Murakami buscando algum sentido em tantas rupturas e quebras de continuidade.

A ruptura e a subjetividade

Em *The Rise and Fall of Modern Japanese Literature*, John Whittier Treat (2018: 256) introduz Murakami Haruki como: “um romancista que alcançou aclamação global pelas suas histórias entre os livros mais vendidos colocando em destaque o teor dissociativo da vida cotidiana no Japão”⁴⁷, reconhecendo que o autor tem a fama de ser o mais proeminente autor japonês que trata a dissociação. O que isso significa? Para Treat, essa ruptura de um indivíduo com a realidade, de um *self* em dissociação, é evidenciada pela literatura de Murakami na quantidade de histórias com mundos bifurcados. Strecher comenta que as várias histórias de Murakami que se passam em dois planos da existência diferentes denotam ontologias diferentes: um mundo é o real e o outro mundo é o das sombras, onde os protagonistas adquirem novas identidades, vivendo em temporalidades diferentes. Estes protagonistas, que sofrem de uma “disfunção social”, continuam reclusos em seus mundos, segundo Strecher, “egocêntricos” ao ponto de fazer os leitores questionarem se tais personagens são reais mesmo. Strecher (2002) enxerga, então, estes personagens como encarcerados por uma espécie de solipsismo, que vai conduzir bastante sua análise das obras de Murakami Haruki.

Quando Strecher divide os mundos de Murakami em mundos da luz e mundos da sombra, divide toda a realidade em externo e interno. O mundo das sombras é o mundo onde o personagem vai em busca de seu *self*, que deve estar atrelado a algum tipo de ambição ou objetivo na vida. Este mundo é o mundo de dentro da cabeça dos personagens, em isolamento completo formado por uma barreira que só pode ser ultrapassada em espaços raros nos quais os dois planos podem mesclar-se. Strecher reforça a figura do poço em *Crônica do pássaro de corda* como um destes locais nos quais a barreira entre os mundos é transponível e permite ao personagem passar de um lugar interno e outro externo. Neste romance, há ainda uma espécie de reflexo entre os acontecimentos dos dois mundos. Strecher acredita ainda que estes mundos de sombras são mundos de alter egos, o que denota a visão solipsista que tem de algumas obras de Murakami. Para ele, o

⁴⁷ Do trecho original: “a novelist who has earned global acclaim for his best-selling stories foregrounding the dissociative tenor of daily life in Japan”

deslocamento que Boku apresenta o faz duvidar da realidade do protagonista da trilogia do Rato e, também, de todos os outros, sendo um dos principais suspeitos o próprio Rato. Jonathan Dil (2010) chega a entender que os personagens de *Ouça a canção do vento* são meras extensões da personalidade de Boku enquanto este lida com uma espécie de trauma. Como falado anteriormente, Strecher observa nos primeiros anos de Murakami como escritor um grande reflexo da desilusão política que uma geração sentiu com o fim do Zenkyoto, e Rato é a maior personificação deste sentimento. Rato não seria uma pessoa a quem Boku chegou a conhecer e com quem viveu momentos marcantes, mas sim um alter ego de Boku, uma versão dele que morreu em 1969, que desistiu da faculdade e que não tem mais envolvimento com nada, completamente alheio às coisas que continuam mesmo depois do seu isolamento. Rato seria, assim, um produto do inconsciente de Boku, uma versão de si que representa a oposição do protagonista: “o protagonista é um homem bastante convencional, ajustado, enquanto Rato é um *hippie* retrô rebelde que está deslocado desde o fim do período do Zenkyoto”⁴⁸ (STRECHER, 1999: 276). Os outros personagens dos romances com Boku seriam outros alter egos, nesta realidade que se passa apenas na sua cabeça, nesta leitura especialmente solipsista. É a partir desta perspectiva que Strecher entende que, mesmo o Rato não aparecendo, sendo apenas dado como desaparecido na segunda história da trilogia, *Pinball, 1973*, outras personagens com as quais Boku tem contato são o mesmo alter ego, como uma iteração que seu subconsciente criou do próprio problema de identificação. As gêmeas com as quais o protagonista convive nesta história têm todos os indícios de que são o mesmo sentimento representado pelo Rato, apenas com uma nova forma, um novo contato com o protagonista.

Strecher defende que Murakami usa a linguagem para tecer essas construções nas quais o inconsciente toma forma no mundo real. Ele chama de conexões linguísticas as pistas que seguiu para chegar à conclusão: “a relação de metonímia entre Rato e as gêmeas é cimentada através das conexões linguísticas que Murakami tece”⁴⁹ (STRECHER, 1999: 276). O exemplo que ele usa é de quando as gêmeas dizem que o protagonista pode chamá-las de “Entrada e Saída”, o que o faz imaginar vários objetos que possuem entrada e saída até chegar em um que não tem, uma ratoeira:

⁴⁸ Do trecho original: “the protagonist is a settled, fairly conventional man, whereas Rat is a rebellious, angry retrohippie who has been out of place since the end of the Zenkyōtō period”

⁴⁹ Do trecho original: “the metonymical relationship between Rat and the Twins is cemented through the linguistic connections that Murakami weaves.”

invocar a ratoeira, e a memória de uma vez ter capturado um rato (*nezumi*), traz de volta ao protagonista o roedor mais importante de sua vida, o próprio Rato. O desejo nostálgico do protagonista por seu amigo desaparecido o leva à palavra *nezumi*, trazida, por meio de um desejo obsessivo nostálgico e realismo mágico, ao mundo externo na forma das gêmeas.⁵⁰ (STRECHER, 1999: 276)

O que conecta os mundos interno e externo nessa trilogia são as palavras, pelo que podemos perceber são estas que trazem os objetos internos para o externo. O realismo mágico aparece aqui como esta ruptura do realismo através da linguagem, como a magia que permite às criações mentais entrarem em contato com o mundo real diegético.

Observando essa dinâmica entre um mundo real diegético e um mundo ficcional diegético, assim com Strecher divide entre um mundo da luz e um mundo das sombras, Françoise Lavocat (2013) explora as narrativas de Murakami como narrativas policêntricas, onde os vários mundos constituem diversas relações, algumas relações de contradição. Em uma perspectiva lacaniana, muito apreciada para entender a psique dos personagens de Murakami no ocidente (DIL, 2010), os outros mundos nas histórias de Murakami são mundos carregados de imagens e símbolos, mundos que Strecher (1999; 2002; 2016; 2014) e Fisch (2004) leem como chaves de decifração, ou seja, o mundo das sombras é um mundo onde todos os símbolos parecem apontar para a resolução de um problema pautado no mundo real (diegético) do qual sofre o protagonista:

Existe um casamento natural quando se considera as questões radicais que Lacan perguntou sobre subjetividade, as maneiras que estruturamos o mundo através do Imaginário e do Simbólico e, mais provocativamente, o encontro traumático com o Real. Muitas dessas questões, é claro, se mapeiam agradavelmente na ficção de Murakami e fornecem conhecimento sobre as questões psicológicas e existenciais que ele está batalhando.⁵¹ (DIL, 2010: 47)

Lavocat (2013) considera que esses mundos ficcionais sofrem de uma deficiência ontológica, pois precisam funcionar apenas na medida em que se estruturam como experimentos mentais que os protagonistas criam para tentar entender melhor a própria realidade que os cerca. Assim, quando Boku entra nas sombras para finalmente jogar sua

⁵⁰ Do trecho original: “Invoking the mouse trap, and the memory of once having caught a mouse (*nezumi*), brings the protagonist back to the more important rodent in his life, Rat himself. The protagonist's nostalgic desire for his missing friend thus pivots on the word *nezumi*, brought, via obsessive nostalgic desire and magical realism, into the external world in the form of the Twins.”

⁵¹ Do trecho original: “This is a natural marriage when one considers the radical questions Lacan asked about subjectivity, the ways we structure the world through the Imaginary and the Symbolic and, most provocatively, the traumatic encounter with the Real. Many of these concerns, of course, map nicely onto Murakami's fiction and provide insight in to the psychological and existential questions with which he is wrestling.”

máquina de pinball que tanto procurou em *Pinball, 1973*, aquele mundo de sombras com o qual entra em contato é um experimento que conduz a fim de melhor entender a sua relação com esta obsessão, que representa o trauma que ele sofreu quando a garota que amava em sua juventude morreu. O mundo ficcional de Boku é um mundo que parece ser projeção de sua própria mente, assim como todos os personagens com os quais ele tem alguma relação, a fim de entender melhor a si mesmo. Assim, a pequena vibração que insere as mudanças necessárias para que a história passe de realismo para um realismo mágico (YOKOO, 1994 apud STRECHER, 1999), parece ser uma vibração que parte de dentro da própria mente do protagonista da história.

Nesta visão, as gêmeas de *Pinball, 1973*, as personagens que apareceram do nada na casa do protagonista, não podem passar de projeção mental, resultado de uma necessidade que o protagonista tenta sanar com seu alter ego desaparecido, o Rato. A própria relação de Boku com as gêmeas é uma relação que dificilmente possui alguma raiz na realidade, parecendo acontecer completamente dentro da cabeça do personagem. Entre o protagonista e elas, podemos sentir todos os sintomas do que Strecher escreveu em *Dances with sheeps* (2002): o desafeto dos personagens com os outros e as situações ao seu redor fazem o leitor duvidar da realidade do que está acontecendo. Boku é tão alheio à forma como estas personagens aparecem que não dá para entender como elas podem ser mais do que projeções mentais de uma mente que precisa conversar consigo mesma a fim de definir sua própria identidade.

Susan Napier (2005) vê como isso afeta politicamente seus personagens, utilizando como exemplo uma fala que aparece ao final de *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, quando o protagonista recebe uma oportunidade para escapar do local conhecido como Fim do mundo:

‘Eu tenho responsabilidades...’ digo eu ‘Não posso renunciar as pessoas e lugares que criei. Eu sei que erro contigo terrivelmente. E sim, talvez eu erre comigo também. Mas devo ver as consequências dos meus feitos. Este é o meu mundo. O muro está aqui para me prender, o rio flui através de mim, a fumaça sou eu queimando. Eu devo saber o porquê.’⁵² (MURAKAMI H., 1991: 399)

Este protagonista, que também é um “Boku” no sentido de que não tem nome, apenas o pronome informal para “eu”, se recusa a largar este mundo, a despeito da sua

⁵² Do trecho original: "I have responsibilities," I say. "I cannot forsake the people and places and things I have created. I know I do you a terrible wrong. And yes, perhaps I wrong myself, too. But I must see out the consequences of my own doings. This is my world. The Wall is here to hold me in, the River flows through me, the smoke is me burning. I must know why."

sombra, que lhe garante que ali, selado dentro de si mesmo, naquele mundo eterno e interno, não encontrará nenhuma resposta. Napier afirma que “seria impossível negar que, com essa declaração extraordinariamente solipsista, ‘Boku’ parece estar abdicando de todo senso político e de engajamento social”⁵³. Enquanto a sombra lhe implora que vá com ele em busca do que é real, a postura de Boku é de fechar-se neste mundo procurando entender melhor os motivos de sua própria criação. Assim, ele busca entender a si mesmo sem ouvir o conselho da sombra: de que a verdade está esperando do lado de fora e não selada dentro dele.

O solipsismo aparece como uma alternativa ao trauma, uma tentativa de lidar com algum sentimento de perda. Na perspectiva de Dil (2010) a busca por um *self* nessas histórias dissociativas denota uma tentativa de escrita como terapia, um tema que Murakami já abordou em entrevista: “porque comecei a escrever romances, nem eu sei realmente, eu só quis começar a escrever um dia de repente. Pensando sobre isso hoje em dia, entretanto, acho que foi um passo em direção à auto-terapia”⁵⁴ (MURAKAMI H., and KAWAI 1996: 79 apud DIL, 2010: 43). Dil percebe que os personagens se afastam de tudo como uma tentativa de recuperar uma essência, a própria identidade e, enquanto passam pelo trauma, a narrativa se torna seu discurso terapêutico e, também, de Murakami, um espaço onde podem se reconstruir através da linguagem. É nesse sentido que uma leitura psicológica das obras de Murakami tem tanto espaço, pois entende a individuação como resposta ao trauma. Seus personagens tornam-se recipientes de sentimentos que não querem deixar de ter contato com o mundo externo. Strecher, assim como Treat, entende que o motivo do sucesso dos primeiros trabalhos de Murakami foi justamente a identificação do público com essa escrita que trata dos traumas mas sem endereçá-los diretamente.

Dil e Napier entendem que isso é um dos principais motivos para a falta de postura política dos personagens, e Dil usa o exemplo de Boku em *Ouçã a canção do vento*, que começa a história com aforismos, como se nada tivesse a contar, embora seja fácil para o leitor perceber que há eventos no passado que devem ter tido alguma importância para o personagem. Entretanto, em vez de enfrentar e expor esses traumas de uma vez, “Boku toma um caminho diferente. Antes, ele começa a falar sobre coisas que parecem

⁵³ Do trecho original: “It would be impossible to deny that with this extraordinarily solipsistic statement “Boku” seems to be abdicating all sense of political and social engagement.”

⁵⁴ Do trecho original: ““Why did I start writing novels, even I do not really know, I just suddenly wanted to start writing one day. Thinking about it now though, I think it was some kind of step toward self-therapy.”

não-relacionadas e inconsequentes – uma digressão sem fim que pode deixar o leitor imaginando para o que ele está buscando uma autoterapia para início de conversa”⁵⁵ (DIL, 2010: 44). Essa postura é o que acaba levando os personagens a serem entendidos como desapegados e despolitizados.

O próprio Dil vai notar que esse tema de escrita como autoterapia se apaga através dos anos da carreira de Murakami. O autor se afasta deste rótulo, mas antes ocorre uma espécie de fusão com o tema de comprometimento político. Em *Caçando carneiros*, Boku parece comprometido em sua jornada de não isolar-se cada vez mais das coisas e agir em prol de uma salvação coletiva, cumprindo melhor os passos da jornada do herói. O personagem busca por Rato através de muitas localidades do Japão e, quando finalmente o encontra, no mundo das sombras, descobre que Rato sacrificou-se para impedir que uma entidade sobrenatural, na forma de um carneiro, tomasse controle de seu corpo em uma possessão maligna. O sacrifício de Rato que, como podemos lembrar, é também uma expressão da personalidade desapegada de Boku, é o que impede que um grande mal caia não só sobre si, mas sobre outros personagens, seu país, seu mundo. A aproximação de Boku desta jornada demonstra uma sequência que podemos perceber em outros romances de Murakami, segundo Dil: a narrativa como autoterapia fica menor e divide seu espaço com um senso cada vez menos individual de salvação. A cura individual torna-se menos importante quando colocada diante da possibilidade de uma salvação que atinge um grupo maior.

Apesar do afastamento do tema de autoterapia, é possível enxergar que Murakami escreve praticamente como uma necessidade fisiológica. Em *Do que eu falo quando falo de corrida*⁵⁶ (2007), o autor cria uma espécie de paralelo entre a escrita e as corridas de longa-distância, esporte ao qual se dedica desde os anos 1990, afirmando que as duas atividades são atividades para as quais precisa se dedicar todos os dias da sua vida, com uma regularidade ininterrupta ao ponto do autor a afirmar que está plenamente consciente de que isto não constitui um estilo de vida saudável. Ora, todos os que se dedicam ao exercício físico ou ao trabalho intelectual entendem o valor de um dia de descanso, quando nossas células musculares podem se recompor e nosso cérebro respirar em um momento livre de tensões. Entretanto, para Murakami, a escrita envolve justamente esse risco, esse

⁵⁵ Do trecho original: “Boku takes a different path. Rather, he begins by talking about things seemingly unrelated and inconsequential – an endless digression that can leave one wondering what he is seeking self-therapy for to begin with.”

⁵⁶ *Hashiru Koto ni Tsuite Kataru Toki ni Boku no Kataru Koto*, no original.

momento de vulnerabilidade, em que um artista precisa encarar doses altas de perigo antes realizar sua obra, ou de poder respirar aliviado com o fim de um dia de trabalho. A metáfora apresentada é de que a escrita funciona como uma toxina:

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 H., 2012a: loc. 1202⁵⁷)

Quando um autor tece histórias utilizando da linguagem, está lidando com uma toxina que é a vulnerabilidade que este momento lhe causa. É difícil não aceitar que a escrita é uma espécie de autoterapia, no sentido de que ao escrever, alguém encara uma toxina que é capaz de matá-la, a sensação é de derrota iminente, mas só assim é possível criar. Para Murakami, a arte é como superar um obstáculo difícil, tornar-se vulnerável diante da toxina que subsiste na humanidade para enfim lidar com ela e poder realizar a criatividade. Então, apesar de afastar-se do tema narrativamente, não posso afirmar que escrever se tornou menos do que um momento em que Murakami encara suas decepções, seus momentos de fraqueza e suas falhas, tudo o que lhe permitiu ser quem é nesse momento.

Podemos entender que seus romances saíram um pouco do foco da autoterapia solipsista e tomaram um rumo um pouco diferente. Em *Crônica do Pássaro de Corda*, temos um personagem que, apesar dos desapegos e deslocamentos, acaba, mesmo sem muita intenção, por ajudar os outros que encontra em sua jornada buscando pela esposa. Okada Toru continua sendo um homem que busca uma identidade, algo que o mova na vida, e mesmo em sua apatia perante os acontecimentos, é possível perceber seu engajamento em resolver as questões que vão ganhando tração ao decorrer da história. Suter (2008) compreende que Toru adquire um certo senso de responsabilidade. Mesmo que tenha sido seu estilo de vida desapegado que o tenha levado para o poço, lá dentro ele encara a si mesmo de forma que o poço se torna uma passagem para o outro mundo, um mundo que Suter descreve como “meio caminho entre sonho e realidade”, onde o protagonista tenta “resolver os problemas que dizem respeito a ele na ‘vida real’ e

⁵⁷ Referência retirada de um *e-book* formato .mobi, em dispositivo *Kindle*, por isso é utilizado a indicação *location*, própria do aparelho.

encontrar sua esposa, que desapareceu no início do romance”⁵⁸ (SUTER, 2008: 162). Strecher (1999) afirma que o contato com essas realidades de sonho são tentativas de estabelecer uma identidade, uma identidade que fuja do que é esperado deles em seus mundos exterior, o Japão consumista do final do século XX. Treat (2013) entende uma dificuldade que Okada possui, e que ele só consegue expressar quando está no poço, a de que não há continuidade em si, de que ele está sempre no lugar errado, sempre em uma inconstância. O que podemos entender em *Crônica do pássaro de corda* é que Okada Toru inicia um movimento no qual primeiramente precisa encontrar a si mesmo, para depois avançar para o próximo passo, que é o de encontrar a própria esposa. No caminho, seu contato com este outro mundo vai lhe permitir realizar ações que seriam impossíveis do lado de fora, inclusive ajudando a combater mazelas que dizem respeito à atuação do Japão imperial no período da Segunda Guerra. Para Suter, o que isso significa é que Murakami descobriu uma forma de imbuir comprometimento em seus personagens, distanciando-se do desinteresse total que Boku exibia na trilogia do Rato. O mundo de sonho, que só Okada consegue alcançar, não é um mundo isolado, onde conversa com seus alter egos, mas um mundo sobre o qual ele se debruça por um motivo e no qual as coisas que acontecem tem implicações no “mundo real”, saindo do solipsismo que parecia tão presente para Boku.

Os personagens, ao procurarem uma forma de se expressarem e seu local no mundo, acabam formando conexões que são o que impelem as narrativas a moverem-se em direção a algum lugar. A leitura que faço é que, neste momento, Murakami passou a entender melhor de que forma seus personagens estão ligados ao mundo que habitam e, portanto, começam a tomar responsabilidade pela forma como as coisas estão e, também, a agir em prol de alguma melhora. Isso, enquanto essas histórias continuam a aprofundar-se no tema da subjetivação e da procura por uma identidade, temas que parecem pertencer a um tipo de toxina perene na sua ficção.

John Treat (2018) afirma que o teor dissociativo dos trabalhos de Murakami, ao narrar personagens que têm problemas com as próprias identidades e questões a serem resolvidas com relação ao próprio *self*, cresceu com o tempo. No romance de 1999, *Minha querida Sputnik*, o tema aparece principalmente através das personagens Sumire, a garota que desaparece em certo momento do romance e volta apenas como uma voz ao telefone

⁵⁸ Dos trechos originais: “halfway between dream and reality” e “tries to solve the problems that concern him in ‘real life’ and to find his wife, who disappeared at the beginning of the novel”

ao final da história, e Miu, uma mulher coreana que ficou com os cabelos brancos após passar por um evento dissociativo. Sumire, ao passar pela crise de identidade, acaba sumindo do mundo real, ao passo que Miu não desaparece, mas relata uma experiência dissociativa que carrega todos os traços do realismo mágico de Murakami: a personagem conta que um dia ficou presa em uma montanha russa, da qual conseguia visualizar a janela do apartamento que estava alugando e pôde ver a si mesma dentro do local, fazendo sexo com um homem que ela detestava. Essa experiência marca uma ruptura na identidade de Miu, representada pelo embranquecimento de seus cabelos. Através das duas personagens e de seus momentos dissociativos, Murakami tece uma história sobre o tema da dissociação e os diferentes efeitos que o fenômeno pode ter. Miu, uma mulher coreana vivendo no Japão, passou por essa experiência enquanto estava de férias na Suíça e, por isso, se transformou visualmente, deixando de ser quem era. Sumire tem uma experiência levemente diferente, na qual a dissociação não a transforma ou alguma parte do seu corpo, mas faz com que ela se perca em um universo que ela descreve como semiótico demais, no qual tudo se constrói através da linguagem. Ela busca um meio de compreender-se nesse espaço quando liga para K ao final do livro.

Michael Fisch (2004: 363) lê o que acontece com Sumire como mais uma expressão do outro mundo (*achiragawa*⁵⁹), que nesta história representa para a personagem um espaço onde ela pode buscar uma linguagem autêntica e um modo de representação não moderno:

é simplesmente um espaço não colonizado pela razão moderna e sua lógica bifurcante: um espaço sem contradições no qual mágica ainda é instrumental – um lugar de origens pré-modernas, assim dizendo. Mas *achiragawa* também é representado como acessível via tecnologias mundanas (telefones, computadores, binóculos)⁶⁰

A história de *Minha querida Sputnik* é uma história sobre comunicação, ou melhor, o que acontece quando há ruído nesta comunicação e os personagens acabam por se isolarem uns dos outros. Nesse sentido, o que Fisch entende é que o outro mundo e a percepção de uma construção de mundo utilizando a linguagem representa o engajamento social de seus personagens. Segundo Suter (2008), esta não é uma visão compartilhada por outros acadêmicos. Contrastando a percepção de Fisch com a de Yoshida Haruo – crítico

⁵⁹ É a forma como estes outros mundos são referenciados em algumas das obras de Murakami.

⁶⁰ Do trecho original: “It is simply a space not colonized by modern reason and its bifurcating logic: a space without contradictions in which magic is still instrumental – a place of pre-modern origins, so to speak. But *achiragawa* is also depicted as accessible via mundane technologies (phones, computers, binoculars)”

literário japonês que glorificou *Crônica do pássaro de corda* como um romance no qual Murakami tinha superado o tema da sociedade como indivíduos em isolamento – ela acredita que a história de K, Sumire e Miu é um passo para trás nesse processo. Fisch crê que o isolamento retratado na história não é um isolamento intransponível, mas na verdade um obstáculo que os personagens precisam superar, tratando-se, ao final, de uma história na qual a conexão entre os personagens torna-se mais importante do que a ruptura que eles exibem no início. Nesse sentido, se *Minha querida Sputnik* também pode ser considerada uma história de *bildungsroman*, a transformação pela qual os personagens passam é uma mudança a favor da comunicação e do fim desse isolamento, uma maturidade que os permita a conexão. Sumire passa grande parte da história desaparecida, mas K vai atrás dela e o final apresenta um aspecto positivo dessa busca, pois do lugar desconhecido onde foi parar, ela consegue contatá-lo e pedir ajuda, restando aos dois, juntos, superarem as distâncias que os separam e encontrar um caminho que os reúna nesse mundo que é formado pela linguagem. Fisch, apesar de notar que o final ambíguo do romance não chega a confirmar o reencontro dos dois, entende que essa conexão tem a ver com o outro mundo porque rende aos sonhos a possibilidade de que os personagens possam se contatar, onde a rigidez da modernidade não os afeta e os dispositivos comunicativos possam construir uma ponte semiótica, formada por signos, linguagem essencialmente, que os conecte. A linguagem aparece como uma possibilidade ontológica de realidade, pois é esta que propicia a Sumire um novo modo de ser, uma existência além do seu desaparecimento completo. Esta linguagem determina a metafísica que consegue conectar Sumire ao real, criando uma possibilidade de engajamento que é o que Fisch observa como uma possibilidade de que as obras de Murakami tomavam um rumo cada vez maior à coletividade, deixando de lado a individualização completa. Assim, podemos ter um vislumbre de uma subjetividade que encontra um lugar seguro na linguagem.

Os mundos de Murakami

Quando se fala de lugar nas obras de Murakami, é quase certo que nos referimos à capital do Japão, Tóquio, e até mesmo quando as histórias se passam em outras localidades, Tóquio pode estar presente como um ponto central que conecta várias localidades. A cidade tem uma importância na literatura moderna japonesa, segundo Chilton (2009), desde que tornou-se a capital, no mesmo período da Revolução Meiji. A

relação dos escritores com a cidade é de que, ao mesmo tempo em que esta representa um passo gigante em direção a uma modernização do Japão, ao abandono da tradição, ela registra também uma resistência, uma espécie de essência japonesa que subsiste no fato de a cidade nunca ter sido colonizada. A cidade pôde crescer e se tornar o que é hoje, a área metropolitana mais populosa do mundo, com 37 milhões de habitantes. Em seu crescimento hiperbólico, incessante, adquiriu um aspecto que fascina os autores até hoje, sendo palco de diversas narrativas. Estas narrativas não escapavam à contradição. Chilton descreve que havia entre os primeiros autores modernos um receio e um viés anti-urbano com relação à cidade, ao passo de que estes mesmos autores foram os responsáveis por construir uma fama em torno de Tóquio, em uma espécie de relação ambivalente. Hoje em dia, há uma ideia de que Tóquio não se limita à grande área metropolitana, mas que se estende por todo o Japão, devido, entre outros fatores, ao robusto sistema de transporte público que alcança os extremos do arquipélago em sua complexa capilaridade quase venal. É certo que a cidade possui esta característica de centralidade entre várias localidades possíveis dentro do país e que Murakami Haruki utiliza desta percepção simbólica de Tóquio como centro do Japão e, portanto, centro do mundo, dentro de sua literatura.

Para Annisa Lista et al (2021), o espaço em Murakami tem uma característica densa de urbanização, uma natureza multifacetada do espaço que possibilita oportunidades, repressões, violência e inovação através do atrito e da constante movimentação de pessoas e ideias. A cidade torna-se uma parte fundamental do texto, mais do que espaço físico é um engendramento dinâmico de um contexto sócio-cultural muito maior. Asfahani (2009), por exemplo, nota que o espaço onde se passa o romance *Após o anoitecer* possui uma característica onírica, na qual o espaço urbano torna-se intercambiável entre o mundo acordado e inconsciente, incorrendo em uma das características do gênero de realismo mágico. Já Abulencia (2016) percebe que a Tóquio do mesmo romance serve como que para intensificar as distâncias entre os personagens: Asai Mari é uma garota que passa a noite acordada lendo em um restaurante que funciona durante 24 horas e, a despeito da quantidade de personagens que atravessam sua história, o sentimento é de que a pulsante dinâmica de Tóquio a afasta desses personagens, seja com o amigo que vai tocar no ensaio da banda durante a madrugada ou ajudando uma mulher vítima de violência em um hotel.

Essas dinâmicas da cidade são exploradas por Murakami como se fossem as dinâmicas de organismo vivo. Ele chega a descrever a cidade como um animal:

a cidade, em perspectiva, é um ser vivo gigante; um aglomerado de vidas que se entrelaçam. Inúmeros vasos sanguíneos estendem-se às mais recônditas extremidades do corpo, circulando o sangue e substituindo células, ininterruptamente. Através deles, novas informações são transmitidas e as antigas, recolhidas. (MURAKAMI H., 2009: loc. 4)

A cidade torna-se o ambiente para retratar os temas favoritos de Murakami. Nesse cenário que tem menos a característica de lar e conforto, e mais a característica de um espaço urbano abstrato (CHILTON, 2009), a busca por alguma identidade se intensifica. Rachel Stewart (2015) entende que é nesse espaço urbano abstrato, formado por diversos sistemas que se sobrepõem como as camadas de tecido de um corpo animal, que se encontram as passagens que fazem os personagens circular entre o mundo real e o mundo dos sonhos, ou o mundo de lá e o mundo de cá.

Em *Crônica do pássaro de corda*, um destes lugares é o poço, onde a jornada do protagonista se inicia, um poço que ele acessa por um espaço entre espaços, o beco que une o quintal de todas as casas. O poço permite a Okada Toru mesclar-se com seu inconsciente, agir no mundo de lá e conseguir completar a vingança contra o cunhado, a fim de encontrar sua esposa. É interessante notar que este poço é também uma interface entre presente e passado, pois a história do passado que Okada lê sobre a experiência de um soldado em um poço na Manchúria só conhece seu fim a partir das ações de Toru no presente, reforçando o caráter intertextual da narrativa. Treat (2018) reforça que as três narrativas: a de Okada procurando sua esposa; a do soldado na Manchúria durante a Segunda Guerra; e a história de Akasaka Noz-Moscada e Akasaka Canela se ligam a partir das ações de Okada, principalmente no diálogo que ele mantém com o inconsciente através do poço. O poço se torna, então, um destes espaços que incitam o protagonista a explorar sua cidade, no mundo inconsciente ou consciente, resolvendo as pendências das outras duas narrativas enquanto procura pela esposa. Todas as histórias encontram um fim, assim, em Tóquio.

Em *Após o anoitecer*, a cidade é descrita como um animal que, pela noite, ainda mantém parte dos seus sistemas funcionando, enquanto Asai Mari passa a noite lendo. A personagem, no cenário da madrugada de Tóquio, encontra com um músico, Takahashi, que a reconhece como irmã de Asai Eri, uma garota que está perdida no mundo de lá, que

neste romance é representado como um quarto onde só se pode ver uma TV e uma figura mascarada que vigia Eri. No mundo de cá, Eri está em um sono profundo há meses e a noite que Mari passa fora de casa é uma tentativa de ignorar o que a irmã está passando. Nesse cenário, Tóquio ganha ares labirínticos enquanto acompanhamos a noite de Mari, de sua irmã e de Guo Dongli, uma prostituta chinesa que foi atacada com violência por um homem descrito como trabalhador de escritório. Lista *et al* (2021) percebem como a escolha de Mari pelas ruas sempre desertas e estreitas denota uma relação tanto de intimidade com a cidade como uma busca pelo isolamento, pela solidão na metrópole. O ambiente urbano é ao mesmo tempo um local de fuga quanto um local de perigo. Enquanto para Mari as ruas de Tóquio representam a solidão pela qual está passando, para Guo Dongli são um lugar perigoso e para Eri o seu quarto, privado, é também privação de qualquer tipo de relação, um encarceramento de si. Ao longo do romance, os cenários e as personagens são descritos para nós como se fôssemos uma câmera varrendo um ambiente, de forma que nos tornamos leitores panópticos, praticamente *voyeurs* da crise de identidade pela qual passa Eri, vigiada pelo homem de máscara, e *flâneurs* do que acontece com Mari (LISTA *et al*, 2021). A história de Mari a faz entender melhor pelo que Eri está passando, ao ponto de que, ao final, quando ela finalmente volta para casa e decide abraçar a irmã e dormir com ela, Murakami descreve que Eri dá um primeiro sinal de que pode acordar. O espaço urbano de Tóquio se constrói em *Após o anoitecer* como uma rede de conexões que não se mostram à primeira vista, quando vemos a facilidade com a qual Mari é reconhecida pelo amigo músico, apesar desta não ter memórias dele. A relação de Mari com Dongli também só se revela quando descobrimos mais sobre o passado de Mari e sua aproximação com a cultura chinesa, de forma que ela afirma a Takahashi: “apesar do pouco tempo em que estivemos juntas, e do pouco que conversamos, sinto que aquela garota ocupa um espaço dentro de mim. É como se ela fizesse parte de mim. Não sei como explicar direito” (MURAKAMI H., 2009, loc: 1689). Strauss (2018) observa que são frequentes os momentos nos quais os personagens não conseguem perceber de que forma as coisas se conectam e, no caso de *Após o anoitecer*, apenas nós, leitores que podem observar um pouco mais do todo, podemos ter algum lampejo de como se dão as relações na grande cidade de Tóquio.

Nas primeiras obras de Murakami, na trilogia do Rato, Tóquio já era um local complexo, onde os personagens não encontravam conforto. Em *Ouça canção do vento*, Boku se lembra de que conheceu Rato no mesmo dia em que os dois se acidentaram de

carro por estarem bêbados. Além disso, a história não se passa em Tóquio, mas a cidade é um símbolo da angústia que Boku sente, seu desconforto em voltar a estudar, a desistência de Rato na faculdade, o clima político tenso da capital... tudo isso representa algo que o protagonista prefere não enfrentar, sendo poucas as vezes que ele encara de frente a necessidade de voltar a Tóquio ao final das férias. Em *Pinball, 1973*, Boku procura por toda Tóquio a máquina de *pinball* que representaria alguma superação do trauma com a morte da garota que amou quando mais jovem, mas ele não encontra o que quer na cidade, pelo menos não nos lugares óbvios. Sua busca o leva a um lugar escuro, um frigorífico no campo, um lugar ao qual é levado por um professor de espanhol, mas onde só pode entrar desacompanhado. Este frigorífico abandonado fica em algum rincão de Tóquio que o protagonista não tinha conhecimento, mas o professor de espanhol o assegura de que faz parte da cidade. Para Strecher, o frigorífico representa o mundo de lá, o inconsciente de Boku. Longe do centro da cidade, ele consegue se aproximar tanto de si mesmo que adentra o espaço físico para um encontro metafísico consigo mesmo e o trauma. Para Stewart (2015), a cidade é uma grande consciência coletiva, na qual o *self* está perdido, e a procura por um senso de si destes personagens se deve a um mundo que combina múltiplas camadas de realidade e ficção. É uma Tóquio onde cabe todo o resto do mundo, pois a cidade é construída como linguagem e, portanto, é linguagem.

Voltando o olhar sobre o caso de Sumire em *Minha querida Sputnik*, temos o final do romance em que a personagem se encontra em um lugar que ela não sabe precisar onde é, mas reconhece que entender seu lugar na paisagem urbana está longe de ser uma qualidade sua. A personagem está perdida em uma Tóquio na qual tudo é semiótico demais, tudo é muito dependente da linguagem e fluido demais. Stewart (2015) defende que os mundos ficcionais, quando entendidos como totalidade da experiência de seus personagens, adquirem diferentes aspectos, de forma que a percepção de cada indivíduo influencia a paisagem urbana, criando uma multiplicidade de mundos possíveis. É o que podemos observar no labirinto semiótico que Sumire afirma se encontrar, pois é a partir de uma crise de identidade, causada por uma inadequação às características modernas da cidade em que reside, que ela perde o seu senso de localização dentro da cidade, o que causa o seu deslocamento:

— Onde estou? Onde acha que estou? Em nossa velha e leal cabine telefônica. Essa pequena caixa quadrada ordinária, com anúncios de agências de crédito impostoras e serviços de acompanhantes. Uma meia-lua cor de mofo pende no céu; o chão está coberto de guimbas de cigarros. Até onde a vista alcança, nada

que faça alguém feliz. Uma cabine telefônica intercambiável, totalmente semiótica. Então, onde fica? Não sei exatamente. É tudo semiótico demais, e você me conhece, certo? Metade do tempo não sei onde estou. Não consigo indicar direções muito bem. Os motoristas de táxi estão sempre gritando comigo: Ei, senhora, onde diabos está tentando ir? Não estou longe demais, acho. Provavelmente, bem perto. (MURAKAMI H., 2011: loc. 2911)

Murakami Fuminobu (2005: 26) descreve os personagens de Murakami Haruki em uma definição na qual Sumire pode ser entendida: “a falta de ambição e competitividade demonstradas por personagens de Murakami reflete uma atitude antiética aos ideais modernistas que forçam pessoas a progredir a fim de alcançar um objetivo baseado em racionalidade”⁶¹. A deficiência de Sumire com relação aos objetivos que a sociedade impõe à ela, representada pela opressão em frente à cidade de Tóquio, cria uma ruptura com o real, permitindo a existência de Sumire em um espaço semiótico metafísico. Ela é, porém não sabe como ser em Tóquio. Entretanto, como percebemos anteriormente, a comunicação que ela faz com K é um indicativo de que, nesse contexto, a linguagem pode ser uma saída, uma forma de resgate da própria identidade de Sumire, com a ajuda de K. A ruptura com a realidade cria múltiplas condições de existência que aparecem no discurso de Sumire quando ela fala sobre o chão coberto de guimbas de cigarro ou a lua cor de mofo, ou ainda sobre sempre estar perdida, simbolizando a pressão que Tóquio exerce na personagem.

Strauss (2018) observa que é essa multiplicidade, na qual o real entra em contato com o fantástico em vários ambientes, realizando essa movimentação de seres entre o mundo de lá e o mundo de cá, que os personagens sentem-se perdidos em uma rede de pensamentos. Nesse sentido, ela observa que o realismo mágico de Murakami funciona de modo contrário ao modo como funcionava para Borges. Pra ela, enquanto o autor argentino ameaçava, na visão de Foucault, a distinção entre o Mesmo e o Outro em sua retratação de eventos fantásticos e mundos diferentes, o que Murakami causa é um colapso entre o Outro e seus Outros, assumindo uma multiplicidade de *selves* que expressam-se a cada instante. Nesse sentido, podemos perceber como em sua análise, a figura do *self* nas obras posteriores de Murakami se afasta da ideia de um *self* psicológico solipsista e se aproxima da ideia que será desenvolvida no próximo capítulo, a de *self* semiótico, um *self* relacional e não estático, existindo através de múltiplas expressões e interpretações.

⁶¹ Do trecho original: “The lack of ambition and competitiveness displayed by Murakami’s characters reflects an antithetical attitude to modernist ideals that force people to progress in order to reach an aim based on rationality”

Indo além da ruptura dualista que Strecher (1999) defende entre um *self* interno e um *externo*, Strauss observa um colapso epistemológico no mundo de Murakami quando entende que a mente consiste em uma rede de pensamentos que não pertence a um ou outro indivíduo. O que é possível conhecer quando os próprios limites do que se é não estão estabelecidos? Os vários *selves* de um indivíduo vivem neste como também nos outros que povoam aquele mundo, como podemos observar no caso de Asai Mari e Guo Dongli em *Após o anoitecer*, nessas relações que são tão intercambiáveis quanto a cabine telefônica semiótica. A Tóquio vista por essa perspectiva não é um espaço projetado pela mente de um protagonista, mas uma paisagem urbana que mescla aspectos do real e do fantástico em sua complexa rede de pensamentos.

Susan Napier (2005: 93) questiona se: “em um mundos pós-moderno de fragmentação e mudança sem fim, existe um *self* fixado a ser encontrado?”⁶² e quando analisamos a colocação desta pergunta dentro da obra de Murakami, é possível perceber que a escrita se responsabiliza não por fixar o *self*, mas por sempre permitir ao *self* a expressão em mundo no qual tudo é linguagem e representação. Dil resgata uma fala de Murakami em uma entrevista de 2003 na qual ele comenta sobre como a escrita acaba representando quem ele é: “é como descascar uma cebola. Não existe um *self* constante. Se trabalharmos dentro do contexto da história, entretanto, não há necessidade de autoexpressão. A história expressa em nosso lugar”⁶³ (MURAKAMI H., 2003 apud DIL, 2010: 62). As histórias representam o próprio Murakami, enquanto expressam também a multiplicidade de seu *self* inconstante em cada um dos personagens e lugares retratados. Nesse sentido, a personalidade dos personagens é menos individual e mais o resultado de uma construção que entrelaça os próprios mundos nos quais convivem com a inconstância de seus *selves*.

O próprio Strecher, em *Forbidden Worlds of Haruki Murakami* (2014) percebe que há uma visão não solipsista da obra de Murakami, caracterizada pelo entendimento de que a linguagem possui a capacidade de criar e modificar a realidade:

Àqueles que decidirem por não me seguir para dentro do túnel solipsista, vamos propor uma proposição menos enervante: de que é frequentemente designado à linguagem um papel constitutivo nos trabalhos literários, pelo qual eu

⁶² Do trecho original: “in a postmodern world of endless change and fragmentation, is there even a fixed self to find?”

⁶³ Do trecho original: “It is just like peeling an onion. There is no such thing as a constant self. If we work from within the context of the story, however, there is no need for self-expression. The story expresses in our place.”

simplesmente quero dizer que à ela é dado o poder de criar realidades dentro da estrutura ficcional. (STRECHER, 2014: 33)⁶⁴

A isto ele acrescenta que Murakami faz parte de um grande número de autores que se debruçam sobre a linguagem a fim de entender como funciona o limite entre descrição e criação da realidade. Tomando como princípio a linguagem como aquilo que estrutura os mundos de Murakami, podemos evitar as rupturas e começar a entender suas histórias mais em termos de continuidade.

Fazendo proveito desta abertura, agora proponho um mergulho dentro da filosofia peirceana a fim de que possamos entender como é possível a existência de um *self* relacional, que denominarei aqui como um *self* semiótico. Se as obras de Murakami foram cada vez mais se afastando de uma individualização completa e se aproximando de personagens que buscam soluções coletivas para os problemas que enfrentam, devemos entender como é possível uma concepção de subjetividade que escape ao solipsismo e ao individualismo. Antes de continuarmos nossa jornada rumo ao mundo de *1Q84*, é preciso tomar esse desvio para que possam ser construídas as ferramentas que vão permitir uma análise do romance e da subjetividade de seus personagens em seus mundos semióticos que possa fugir do lugar comum e das concepções geralmente aplicadas a uma análise das obras de Murakami.

É a partir deste ponto que seguirei adiante em nossa jornada pela obra de Murakami, seguindo a uma noção semiótica de sujeito e mundo que adentro *1Q84*, buscando explicar o que fez o romance destacar-se dentre as obras do Murakami para que seja de interesse analisar sob essa perspectiva, que não é a mais comum quando são lançados os olhares sobre as narrativas que o autor cria.

⁶⁴ Do trecho original: “For those who choose not to follow me into the solipsistic tunnel, let us propose a less unnerving proposition: that language is frequently assigned a constitutive role in literary works, by which I mean simply that it is given the power to create realities within the fictional framework.”

Capítulo II

A CONCEPÇÃO DE *SELF* EM UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Falemos de *self*

O principal objetivo deste capítulo é aprofundar-se na filosofia de Charles Sanders Peirce para que possamos entender uma possibilidade de *self* que dista daquelas com as quais geralmente são lidas as obras de Murakami Haruki. A concepção de *self* em uma perspectiva semiótica seria muito mais relacional do que estática e autocentrada, como é a perspectiva psicanalítica que vimos ser presente principalmente nas leituras que são feitas no ocidente. O *self*, como quase tudo na obra de Peirce, não pode ser compreendido como coisa em si, ou como algo isolado do resto de sua arquitetura de pensamento. Pelo contrário, ao final deste capítulo veremos como a relacionalidade do *self* com o mundo reflete a relacionalidade do *self* com o resto do pensamento peirceano, o que ajudará a compreender os mundos semióticos de *IQ84* partindo da subjetividade de seus personagens.

Charles S. Peirce

Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo, matemático e cientista estadunidense. Como outros polímatas de seu tempo, escreveu sobre uma miríade de assuntos e deixou inesgotáveis questões para serem pensadas e, como Peirce achava que deveria seguir o caminho da investigação, debatidas. O debate é um importante ponto para ressaltar sobre a filosofia da ciência de Peirce, que não acredita que um indivíduo sozinho possua a capacidade de alcançar qualquer verdade, mas que esta se encontra apenas ao final de um processo que envolve uma continuidade de pensamento dentro de uma comunidade. Mais sobre isso, veremos em seguida. É bom adiantar que Peirce era, como afirma Santaella (2005), sobretudo um cientista.

Para entender de que forma se caracteriza o *self* no pensamento de Peirce, é imprescindível realizar um mergulho por outras seções de seu pensamento, construído arquitetonicamente (IBRI, 2015) de maneira que é impossível isolar o que Peirce concebeu como *self* sem entender as suas relações com a fenomenologia e a semiótica. Isolar o *self* como uma categoria apartada das outras, ou mesmo procurar entender o pensamento

peirceano fora de uma continuidade seria o primeiro passo para uma má interpretação das ideias que o filósofo apresentou e seguia em suas meditações.

A concepção peirceana de *self* tem relação com a sua semiótica. Considerando que Peirce entendia o universo como um em que tudo é “perfundido com signos, se não for composto exclusivamente de signos” (PEIRCE, CP 5.448, 1905)⁶⁵, é importante entender que o *self* não é uma categoria isolada da condição de signo a qual pertencem todas as coisas do universo. Portanto, é buscando estabelecer esta relação que minha investigação começa. O intuito deste capítulo é explorar toda uma construção semiótica de pensamento com a intenção de entender a forma pela qual a subjetividade e o *self* se encaixam, para que eu possa fazer uma leitura da subjetividade em Murakami que seja inspirada e amplamente derivada da cosmovisão e arquitetura de pensamento de Charles S. Peirce.

***Self* como signo em desenvolvimento**

A palavra *self* dificilmente encontra uma substituta que cumpra todos os requisitos em português para funcionar como tradução adequada. Essa dificuldade vem do fato de que *self* é um termo com vários significados, logo, tão difícil quanto traduzir o *self*, é defini-lo. Segundo Canesin (2018), em vários momentos Peirce usa a palavra “*man*”, homem, para se referir a um sujeito ou uma pessoa, às vezes utilizando *self* como sinônimo. O significado que atribuo ao termo é aquele que pode ser empregado também como relativo a uma pessoa ou um indivíduo, um sujeito. Enfim, o estudo do *self* é o estudo que se caracteriza por tentar entender as condições humanas que tornam o indivíduo um e não o outro. Ao contrário do *self* visto sob uma perspectiva psicologizante, geralmente caracterizado pela separação entre sujeito e universo, o *self* como entendido por Peirce não pode ser desapegado de sua condição metafísica e, fundamentalmente, lógica.

No famoso ensaio da série cognitiva *Questions concerning certain faculties claimed for man* (1868a)⁶⁶, Peirce demonstra um pensamento que vai de encontro ao pensamento de Descartes quando conclui que certas capacidades entendidas como naturais dos seres humanos não são inatas ou mesmo são capacidades que sequer possuímos

⁶⁵ Do trecho original: “perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs.”

⁶⁶ Referência ao texto original publicado no *The Journal of Speculative Philosophy*. Esse texto também foi publicado posteriormente no *Writings* (W2: 193-211), no *Essential Peirce 1* (EP1: 9-27) e no *Collected Papers* (CP 5.213-263).

(SANTAELLA, 2004). Peirce questiona sobre as capacidades de distinguir uma cognição de uma intuição, de intuir uma autoconsciência, de distinguir caracteres subjetivos de cognições e se temos algum poder de introspecção ou mesmo de pensar sem signos. É neste ensaio que Peirce defende um *self* que é percebido através da ignorância, pois o indivíduo só toma consciência de si a partir do momento em que percebe como o mundo externo se diferencia de seus desejos e expectativas.

Peirce (1868a) define intuição como uma premissa que não é, em si mesma, uma conclusão, ou seja, uma cognição que não é determinada por nenhuma cognição anterior e, portanto, ao longo do texto, demonstra de que forma não podemos distinguir uma cognição comum de uma intuição. Santaella (2004: 41) ressalta que o caráter originário da intuição muda ao longo do tempo e do contexto em que esta capacidade é analisada, apontando para a conclusão de Peirce: “mesmo que haja intuição originária, não temos meios de saber se elas são, de fato, originárias”. Peirce foge da ideia de intuição fundacionalista como aparece em Descartes, acreditando que esta é baseada em capacidades que não possuímos. O *cogito ergo sum* cartesiano não pode existir no pensamento fenomenológico peirceano, pois para Peirce nossas cognições são determinadas por cognições anteriores que não são frutos de introspecção, de forma que é impossível estabelecer um ponto inicial absoluto ou mesmo entender uma intuição que nasce da pura razão de uma mente sem contato com o exterior. Mais sobre isso veremos nas seções seguintes. A partir dessas questões que Peirce apresenta de forma lógica, ele conclui que não temos capacidade de intuição ou mesmo de intuir uma autoconsciência, além de que o contato com o mundo externo é indispensável para a formação de uma pessoa.

Não podemos ter um *self* formado como um fantasma na máquina, a clássica concepção Cartesiana de uma alma imaterial que controla um corpo mecânico, material, pois somos resultado dos fenômenos que estimulam nosso corpo (COLAPIETRO, 2014a), criando condições específicas para a existência de sentimentos, sensações, ações. Santaella (2004) vai enfatizar a continuidade entre matéria e mente quando aborda a perspectiva anticartesiana de Peirce. A falta de capacidade da consciência de, apenas em introspecção, formar uma identidade e uma pessoa, demonstra como o *self* se constrói na relação entre pessoa e mundo, e por isso é importante entender a pessoa como um signo, como algo que pode crescer, gerar novos signos e novas representações. Peirce sugere que a mente é causa, propósito: “o microscopista olha para ver se os movimentos de uma pequena criatura demonstram algum propósito. Se sim, há mente ali” (CP 1.269, 1902), o que faz

Colapietro (2014a) interpretar que consciência é um estágio que não possui onipresença na mente. A mente possui, então, essa característica metafísica, de fundamentar-se ontologicamente no processo semiótico, pois é resultado do pensamento. Não tanto um homem possui uma mente, mas está em uma mente, assim como para Peirce o pensamento não está em nós, mas nós estamos no pensamento (CP 5.289, 1868). A mente é, em si “uma instância de semiose — um signo no processo de desenvolvimento” (COLAPIETRO, 2014a: 95), isto é, um signo que continua gerando interpretantes e agregando novas ideias, um signo não estático mas ainda pulsante. No artigo subsequente da série cognitiva, *Some consequences of four incapacities* (1868b)⁶⁷, Peirce apresenta a ideia de homem como signo.

Como vimos anteriormente, o universo é repleto de signos, senão composto exclusivamente de signos. E, assim, o pensamento não pode existir em alguma forma que não signos. É, por isso, que sua concepção de *self* não é psicologizante, mas lógica. Colapietro (2014a: 92) nos lembra que “lógica, em seu sentido mais geral, é apenas um outro nome para semiótica”. Tudo o que pensamos ou podemos pensar de nós mesmos se revela em instâncias semióticas, a partir de processos sígnicos de pensamento. Fisch (1986: 357) chega a afirmar que “a teoria geral dos signos de Peirce é tão geral como implicar que, não importa o que possa ser qualquer coisa, é também um signo”⁶⁸. Representar é a ação do signo: “um signo, ou representamen, é algo que aparece a alguém no lugar de alguma coisa em algum respeito ou capacidade” (CP 2.228, c. 1897)⁶⁹.

O que o signo faz é uma mediação, representando um objeto e gerando um interpretante, que é o produto mental da exposição a um signo, propriamente um novo signo capaz de gerar novos interpretantes, em uma cadeia que tende a não chegar ao fim durante uma grande porção de tempo. Essa ação do signo não é um puro representar, mas um representar que se apresenta em diversas capacidades. No seminal texto *On a new list of categories* (1867)⁷⁰, Peirce vai defender a ideia de três categorias, a serem conhecidas como categorias fenomenológicas, pois são as categorias que ajudam a compreender

⁶⁷ Referência ao texto original publicado no *The Journal of Speculative Philosophy*. Esse texto também foi publicado no Writings (W2: 211-42), no Essential Peirce 1 (EP1: 28-55) e no Collected Papers (CP 5.264-317).

⁶⁸ Do trecho original: “Peirce's general theory of signs is so general as to entail that, whatever else anything may be, it is also a sign.”

⁶⁹ Do trecho original: “a sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity.”

⁷⁰ Referência ao texto original publicado no *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*. Esse texto também foi publicado no Writings (W2: 49-59), no Essential Peirce 1 (EP1: 1-10) e no Collected Papers (CP 1.545-59).

fenômenos de todas as naturezas. Tais fenômenos devem ser entendidos como “qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada [...] Enfim, qualquer coisa” (SANTAELLA, 2000: 7), de forma que a apreensão da realidade só se dá por meio dos fenômenos, que aparecem como signos. Santaella (2005) nos lembra que as categorias não devem ser consideradas gavetas onde um signo pode ser colocado ou não, mas, como categorias de pensamento, são relacionais, isto é, formam relações que se configuram dentro de uma ou outra categoria.

Peirce (1867) as concebeu como três: a primeiridade, que trata da qualidade; secundidade, que diz respeito a uma relação direta e a terceiridade, que é a categoria das representações. As categorias progredem da singularidade à generalidade, sendo a terceira categoria a categoria que, no pensamento de Peirce, está relacionada ao pensamento e às ideias gerais. Todos os signos apresentam as características das três categorias, sendo que uma ou outra se destacam a depender da perspectiva de análise, de forma que nenhum signo é absolutamente uma categoria ou outra. Peirce (1867: 294) definiu três tipos de representação:

- 1º Aquelas cuja relação com seus objetos é uma mera comunhão em alguma qualidade, essas representações podem ser chamadas de Semelhanças.
- 2º Aquelas cuja relação com seus objetos consistem em uma correspondência de fato, que podem ser denominadas Índices ou Signos.
- 3º Aquelas cuja base da relação com seus objetos é um caráter imputado, que são o mesmo que signos gerais, podem ser denominadas Símbolos.⁷¹

Se o que pensamos aparece para nós como signos, mesmo que nosso pensamento seja internalizado, existe uma dialética envolvida, a mesma lógica da comunicação com o mundo externo se apresenta em nossas consciências. Assim, enquanto William James, o pragmatista⁷², via uma divisão absoluta entre a parte interna da mente e a externa, que se conecta a outras mentes e outras consciências (MIDTGARDEN, 2002), para Peirce essa divisão não existe, pois, a comunicação entre a consciência e o externo é realizada através da semiose. A dimensão privada da consciência humana “não possui a importância nem o

⁷¹ Do trecho original: “1st. Those whose relation to their objects is a mere community in some quality, and these representations may be termed Likenesses.

2nd. Those whose relation to their objects consists in a correspondence in fact, and these may be termed Indices or Signs.

3rd. Those the ground of whose relation to their objects is an imputed character, which are the same as general signs, and these may be termed Symbols.”

⁷² O termo pragmatismo foi, como creditado pelo próprio James, criado por Peirce. Entretanto, o desenvolvimento dessa escola de pensamento desagradou a Peirce, que tomou para si a tarefa de corrigir o erro, cunhando o novo termo pragmaticismo para melhor representar sua filosofia. (cf. PEIRCE, 1905)

alcance que James concebe” (COLAPIETRO, 2014a: 107). Isso se conforma com a visão de Peirce (1868a) sobre a nossa incapacidade de introspecção, de completamente nos isolarmos do mundo externo em nossas consciências.

O *self*, assim como um signo, se desenvolve, agregando mais ideias, saindo de um estado particular e ganhando alguma generalidade. Michel e Andacht (2016) reforçam o caráter dialógico do *self*, no qual o *self* está sempre sendo interpretado pelo indivíduo e sendo expressado, gerando esse crescimento. Assim como o signo, o *self* não se completa, “está sempre ‘no processo de virar um self, um processo que nunca está terminado completamente’” (COLAPIETRO, 1989, p. 77 apud. MICHEL; ANDACHT, 2016: 247).

Petrilli (2014) parte de Peirce para entender que a linguagem é o que essencialmente transforma o ser humano em signo. Não só conversamos o tempo todo com nossos próprios *selves*, mas nos expressamos para o mundo através de linguagem, comunicando signos de ordem oral, gestual: “para Peirce, o *self* é um signo; ele converge com a linguagem verbal e não verbal que faz uso. O *self* é feito de linguagem e é inconcebível sem linguagem” (PETRILLI, 2014: 7)⁷³. Se, para Colapietro (2014a: 103), o “organismo não é algo *no qual o self* está localizado”, mas o “meio através do qual o *self* está capacitado a direcionar e ser direcionado por algum outro”, o corpo não pode ser pura mecânica, mas matéria dotada de linguagem, de capacidade lógica. Neste meio por onde o *self* se expressa, a palavra é ubíqua (PETRILLI, 2014), tão presente quanto o pensamento e, portanto:

a palavra ou signo que o homem usa é o próprio homem. Isso porque, assim como o fato de que todo pensamento é um signo, tomado em conjunção com o fato de que a vida é um trem de pensamento, prova que o homem é um signo; então, que todo pensamento seja um signo externo, prova que todo homem é um signo externo.⁷⁴ (CP 5.314, 1868)

Pensar em um *self* que se manifesta e é expresso pelo corpo que utiliza linguagem é pensar, sinteticamente, de maneira sinequista. O sinequismo é uma doutrina que Peirce adota, “a doutrina de que a continuidade regula todo o domínio da experiência” (MS 946: 5 apud SANTAELLA, 2007: 143). Lane (2011) exemplifica uma espécie de continuidade utilizando o fluxo do tempo como ilustração, um fluxo que não se interrompe e, apesar de

⁷³ Do trecho original: “For Peirce, the self is a sign; it converges with the verbal and nonverbal language it uses. The self is made of language and is inconceivable without language.”

⁷⁴ Do trecho original: “the word or sign which man uses is the man himself. For, as the fact that every thought is a sign, taken in conjunction with the fact that life is a train of thought, proves that man is a sign; so, that every thought is an external sign, proves that man is an external sign.”

poder ser medido em pequenas partes, não é “quebrado”. Entretanto, o próprio autor percebe que, para Peirce, entender a continuidade como algo livre de quebras não era suficiente: “dizer que a continuidade do tempo consiste neste não ter alguma ruptura, sem dizer o que deve ser entendido como ruptura, é linguagem vazia” (W8: 134, 1892)⁷⁵. No rascunho *Excursus on the idea of time* (W8: 130-134, 1892), em uma outra definição que não foi publicada junto ao texto final, *The Law of Mind* (publicado originalmente na *The Monist* em 1892)⁷⁶, Peirce comenta que o *continuum* deveria ser definido como todas as partes daquilo que tem partes. Neste sentido, Lane (2011) vai aprofundar como uma continuidade em que não há separações absolutas, mas partes compostas de partes menores, sem chegar a uma indivisibilidade atômica. O tempo seria, então, contínuo no sentido de que todas as suas partes estão em relação, formadas por partes menores e formando partes maiores, sem nenhuma destas poder ser destacada das outras. As partes não representam separação verdadeira e absoluta em nenhum sentido, o que impossibilita a existência de pensamento que não seja interno e externo à mente, simultaneamente (LANE, 2011). Este pensamento resulta em uma das máximas de Peirce sobre a continuidade entre mente e matéria, que aparece no texto *Architecture of Theories* (1891), o primeiro de uma série de artigos publicados na revista *The Monist* entre 1891 e 1893, entendida como a “série cosmológica” (LANE, 2011): “matéria é mente estéril” (W8: 106, 1890)⁷⁷.

Peirce (CP 7.570, 1892) chega a afirmar que o sinequismo não pretende abolir o dualismo, mas é uma proposta filosófica que, no lugar de dividir as coisas com machados, procura entender as relações entre as partes: “todos os fenômenos possuem um caráter, embora alguns sejam mais mentais e espontâneos e outros mais materiais e regulares”⁷⁸, o que significa que o *self* sinequista não existe isolado na consciência e que a subjetividade humana, em verdade, não é uma coisa estritamente singular, mas existe dissolvida em uma comunidade de *selves*, de forma que “o sinequista nunca deve dizer: ‘eu sou completamente eu mesmo e de forma alguma você (CP. 7.571, 1892)’” (COLAPIETRO, 2014a: 109).

⁷⁵ Do trecho original: “to say that the continuity of time consists in its having no breaks, without saying what is to be understood by a break, is empty language.”

⁷⁶ Esse texto também foi publicado no *Writings* (W8: 135-157), no *Essential Peirce 1* (EP1: 312-333) e no *Collected Papers* (CP 6.102-63).

⁷⁷ Do trecho original: “matter is effete mind”

⁷⁸ Do trecho original: “insist that all phenomena are of one character, though some are more mental and spontaneous, others more material and regular”

Nosso *self* existe em uma mente longe de qualquer esterilidade, sempre se renovando, mudando, formando o que Peirce chamou de signo perfeito, que “é perpetuamente passivo da ação de seu objeto, do qual está perpetuamente recebendo acréscimos de novos signos... Além disso, o signo perfeito nunca deixa de passar por mudanças [de um tipo espontâneo]” (MS 283, 116-117 apud COLAPIETRO, 2014a: 103). Só podemos nos conhecer e nos expressar dentro de uma temporalidade, pois nossa essência não pode ser encontrada em um instante isolado do tempo, mas através de uma consistência de expressões sígnicas:

Para Peirce, também nosso *self*, refletido no signo, aparece através de um processo inferencial aperfeiçoável e falível, mas que surge através de relações reais, temporais, sociais e públicas; entre as coisas e pessoas do mundo. Qualquer pessoa é aquilo que pode expressar através do que faz e pensa, tudo o que ela é de fato deve ser manifestável e cognoscível e, portanto, conatural a um pensamento, que por sua vez tem sua realidade e consistência no signo. (CANESIN, 2018: 59)

O *self* como resultado de um processo inferencial que acontece a partir da expressão de nossos lugares no mundo é, novamente, uma característica do pensamento não-cartesiano que Peirce exhibe em seus escritos. Um si mesmo que não pode ser intuído, pois a intuição é uma cognição não determinada por nenhuma cognição anterior, logo, uma cognição que não encontra base lógica considerando nossa incapacidade de distinguir cognição de intuição (PEIRCE, 1868a). Peirce prefere acreditar que o *self* se expressa como signo, pois é como o indivíduo conhece seu lugar no mundo, através das relações que constrói nas diferentes ordens. Portanto, é impossível para esse *self* construir-se como algo solipsista, porque em sua origem está o reconhecimento de alguma espécie de alteridade, pois o sujeito só se percebe um quando percebe que existem os outros e as outras coisas que não são o próprio sujeito. A partir das relações que um si mesmo constrói com aquilo que lhe aparece com o aspecto de outro é que esse sujeito consegue se desenvolver. O *self* semiótico é um *self* não só relacional e de forma alguma solipsista, mas também uma consequência de uma consciência sujeita aos fenômenos que atingem a uma mente.

Negar um *self* que age tanto externamente quanto internamente é abdicar de uma concepção de *self* com fundamentação semiótica. É apenas através da qualidade de signo que um sujeito consegue se conectar aos demais, trocar ideias e criar relações em busca da verdade. A partir da impossibilidade de qualquer introspecção, é possível perceber que a

leitura psicanalítica de *self* em Murakami Haruki pode impedir uma compreensão de seus mundos como semióticos. Entender o sujeito como um sujeito que é signo é um primeiro passo para buscar entender o princípio sinequista da filosofia de Peirce, pois só como signo a comunicação é possível, e Peirce nunca descartou que a verdade só se encontra nas investigações que são feitas coletivamente, em processos compartilhados, pois não há sujeito sem outros por perto. Petrilli (2014) reforça que comunicação não é apenas a troca de mensagens entre remetente e destinatário, mas é a possibilidade do encontro, a concepção de uma nova palavra que pode vir a surgir a partir desse encontro. Uma palavra: “nunca enunciada anteriormente, não apenas para os outros, mas nem para si mesmo; uma palavra dita, pensamento, concebida apenas e unicamente como uma palavra ao outro” (PETRILLI, 2014: 8). Peirce entende que a comunicação entre um e outro é uma comunicação que torna a palavra viva e possibilita sua existência não no pensamento de um ou outro, mas nos dois simultaneamente:

Quando comunico meu pensamento e sentimentos a um amigo com o qual estou em total simpatia, de forma que meus sentimentos passam para ele e estou consciente do que ele sente, não vivo no seu cérebro assim como no meu — literalmente?⁷⁹ (CP 7.591, c. 1867)

O que essa palavra representa é a existência de uma subjetividade que se constrói não nos confins do indivíduo, em alguma dimensão interna, mas através de uma expressão que atinge o mundo externo e comunga com outros indivíduos, uma subjetividade que permite a existência em coletivo. “Peirce, de fato, rejeita a total individualização do sujeito, ou sua completa singularidade, porque, como signo, ele precisa estar aberto para potenciais relações, e nesse sentido, jamais poderia ser um completo individual” (CANESIN, 2018: 64). Nesta frase podemos perceber uma das maneiras pelas quais o pensamento de Peirce funcionava, negando o que chamou de “metafísica de perversidade”, Peirce afirma que a individualidade é uma ilusão de vaidade e que enquanto pensamos que somos únicos, na verdade somos mais os nossos “vizinhos” do que podemos imaginar (CP 7.571, c. 1892). Enquanto pensamos que somos nós e apenas nós mesmos, estamos nos enganando, pois somos o resultado de processos semióticos envolvendo os que estão à nossa volta, que é o que realmente permite que nos desenvolvamos como sujeitos, que

⁷⁹ Do trecho original: “When I communicate my thought and my sentiments to a friend with whom I am in full sympathy, so that my feelings pass into him and I am conscious of what he feels, do I not live in his brain as well as in my own -- most literally?”

permite aos nossos *selves* funcionar como signos perfeitos, sempre em processo de mudança.

A linguagem e o início da autoconsciência

Antes de me aprofundar na relação do sujeito semiótico com seus pares e com o mundo externo, é importante que voltemos as atenções à autoconsciência e como Peirce entendia o processo de formação para um sujeito. Devemos nos atentar, pois a simplificação dos argumentos expostos por Peirce pode levar a conclusões precipitadas de sua teoria, principalmente quando o filósofo fala em homem como negação (PEIRCE, 1868b) e sobre o que o erro tem a ver com o *self* (PEIRCE, 1868a).

A ideia de que o sujeito percebe através da ignorância um *self* que não é, em si mesmo, o mundo que o cerca, aparece como um dos argumentos que Peirce utiliza para demonstrar que não conseguimos intuir uma autoconsciência, de maneira que só podemos tomar consciência de nós mesmos como algo diferente do que não somos nós através da inferência, ou seja, de um processo que envolve comunicação entre mundo interno e mundo externo. A autoconsciência é, para Peirce (1868a: 107; CP 5.225; EP 1: 18): “conhecimento de nós mesmos. Não mera sensação das condições subjetivas da consciência, mas de nossas interioridades pessoais”⁸⁰. A consciência é o dispositivo de pensamento que independe de um conhecimento sobre o próprio sujeito para funcionar, é o “eu existo”, enquanto a autoconsciência é o “sei que existo” (1868a: 108; CP 5.225; EP 1: 18). O pensamento aparece muito cedo para a criança, de maneira que não é possível indicar um momento em que não há pensamento nos atos de uma criança, de maneira que o sujeito do pensamento existe e só muito tempo depois este sujeito toma consciência de que é dele que irradia o pensamento. O exemplo que Peirce dá é o do garoto que delibera sobre o calor de um fogão:

Uma criança ouve dizer que o fogão está quente. Mas não está, ele diz; e, de fato, aquele corpo central não está tocando o fogão, e apenas aquilo que ela toca é quente ou frio. Mas ele o toca, e sente o testemunho se confirmar de maneira chocante. Assim, ele se torna consciente da ignorância e é necessário supor um *self* no qual esta ignorância possa ser inerente. Assim o testemunho proporciona

⁸⁰ Do trecho original: “a knowledge of ourselves. Not a mere feeling of subjective conditions of consciousness, but of our personal selves.”

o primeiro despontar da autoconsciência.⁸¹ (PEIRCE, 1868a: 109; CP 5.233; EP 1: 20)

Neste trecho, Peirce já dá algumas bases que utilizará para caracterizar exatamente o que significa essa autoconsciência e como este processo acontece. A ignorância ocorre quando o pensamento não corresponde de alguma maneira à realidade, desta forma, que Peirce definiu como notável, mas beira o traumatizante, a criança percebe que não é porque seu corpo não recebe o calor da estrutura de ferro do fogão que o objeto não está quente. Este erro é quase como uma quebra de expectativa da criança em relação ao mundo externo que a faz perceber ser um *self*, um corpo em si mesmo diferente do que é o fogão. Analisando esta afirmação de Peirce, Calcaterra (2014) afirma que essa é uma marca do poder que o falibilismo possui em uma perspectiva peirceana, sendo a capacidade de errar o que marca o início de uma autoconsciência. A autora afirma também que o testemunho marca um lugar de destaque nesse momento, sendo um dispositivo capaz de nos auxiliar a “lidar com a incapacidade humana de alcançar a ‘essência’ dos reinos objetivo e subjetivo por intuição imediata” (CALCATERRA, 2014: 23)⁸². Interessante de notar no exemplo construído por Peirce é que a utilização da linguagem, a compreensão de um testemunho pela criança, acontece antes que ela tenha o conhecimento de si mesma.

A criança conecta os sons a ações e, logo, está fazendo uso da linguagem, de maneira que começa a perceber que “aquilo que as pessoas ao seu redor dizem é a melhor evidência do fato. Tanto que o testemunho é uma marca mais forte do fato do que o são os *próprios fatos*” (PEIRCE, 1868a: 108; CP 5.233; EP 1: 19, 1868)⁸³. Isso significa que a criança, ao ouvir dizer que o fogão está quente, decide que não está e coloca o próprio testemunho à prova, descobre que é possível ter um pensamento que não corresponde aos outros, que ela acessou utilizando da própria linguagem. A linguagem torna-se base para que Peirce troque o “Eu” do transcendentalismo kantiano por um “eu” que é efeito, e não causa do pensamento (CALCATERRA, 2014). O que acontece com a criança é que

⁸¹ Do trecho original: “A child hears it said that the stove is hot. But it is not, he says; and, indeed, that central body is not touching it, and only what that touches is hot or cold. But he touches it, and finds the testimony confirmed in a striking way. Thus, he becomes aware of ignorance, and it is necessary to suppose a *self* in which this ignorance can inhere. So testimony gives the first dawning of self-consciousness.”

⁸² Do trecho original: “coping with the human incapability of grasping the ‘essence’ of both objective and subjective realms by immediate intuition.”

⁸³ Do trecho original: “what these people about him say is the very best evidence of fact. So much so, that testimony is even a stronger mark of fact than the *facts themselves*”

seu *self* é modificado na experiência de troca de informações, então não só se torna autoconsciente, mas ocasiona uma mudança no seu “trem de pensamento”⁸⁴.

Entender isso é importante para que não nos esqueçamos de que o *self* não existe em uma singularidade, mas em uma comunidade com outros *selves*, que só se estabelece através dessa troca de informação que a linguagem permite. É no momento que a criança toca o fogão quente, que ela percebe que há um motivo para confiar no testemunho dos outros, para levar em consideração que a informação que chega a ela, vinda de outro ser como a si mesmo, é uma informação que pode ser confiada. É neste mesmo momento que um indivíduo se torna ciente de que a verdade não deve se encontrar nos confins de uma ou outra pessoa, mas na relação que se cria a partir de seus testemunhos, pois a mesma ignorância que o *self* acabou de expressar é uma ignorância que pode ser expressada pelos outros *selves* com os quais a criança tem contato. Esta relação que é ali estabelecida abre precedentes para que o *self* possa se entender como o *self* autêntico, o que possibilita o próprio crescimento, que participa das diversas semioses e está sempre mudando, ao contrário do *self* ilusório, que está preso à estática solidão (COLAPIETRO, 2014a).

***Self* como indivíduo**

Peirce afirma que “o homem individual, visto que sua existência individual é manifesta apenas por ignorância e erro, enquanto algo separado de seus colegas, e do que ele e eles devem ser, é apenas uma negação” (1868b: 157; CP 5.317; EP 1: 55)⁸⁵, de maneira que algumas interpretações afirmam que Peirce está negando ao indivíduo qualquer forma de significado (cf. BOLER, 1963 apud RILEY, 1976), transformando o indivíduo em apenas uma série de reações. Essas reações, que são característica da existência, formam o mundo real, que é “uma cena assombrosamente complexa de atividade rodopiante” (COLAPIETRO, 1998: 138)⁸⁶, em que é fácil se perder e acreditar que o indivíduo é apenas uma força de reação dessas, preso para sempre nessa secundidade, nesse embate de forças que se chocam num redemoinho. No entanto, Riley

⁸⁴ “Train of thought” (Cf. CP 1.431, c. 1896 “When anything strikes upon the senses, the mind's train of thought is always interrupted”). Segunda ocorrência da expressão nesta dissertação. Optou-se por não utilizar expressões análogas em português e fazer a tradução como “trem de pensamento” a fim de preservar a metáfora.

⁸⁵ Do trecho original: “The individual man, since his separate existence is manifested only by ignorance and error, so far as he is anything apart from his fellows, and from what he and they are to be, is only a negation”

⁸⁶ Do trecho original: “a staggeringly complex scene of swirling activity.”

(1976) acredita que tal interpretação de Boler, do indivíduo como pura reação, se deve a uma desatenção ao fato de que, em Peirce, a terceiridade é irredutível, de forma que:

“as três categorias são as amplas classes de phanerons”; mas a coisa importante a se notar é que essas amplas classes são descritas como comuns a tudo o que é experienciado (CP 5.38), como “inextricavelmente misturadas juntas” e como não isoláveis uma das outra (CP 1.286).⁸⁷ (RILEY, 1976: 152)

Mais do que reagir apenas, o indivíduo quando se percebe no erro, transforma essa ideia em supor um próprio *self* que, apesar de estar errado agora, pode estar certo em um outro instante. Portanto, o fenômeno do erro também não pode ser reduzido a uma pura secundidade, como se a pessoa que o experiencia fosse apenas uma entidade reativa nesse jogo de forças. A reação faz parte de um processo que envolve crescimento de ideias, envolve terceiridade, o que é possível, pois, o *self* age como um signo que é, nesse momento, conhecido pela pessoa. Riley (1976: 148) define o erro e a ignorância como coisas que “envolvem ou uma falta de certas expectativas ou a presença de expectativas específicas que, sob circunstâncias apropriadas, alguém é confrontado com fenômenos inesperados que se forçam à própria atenção”. É um processo do qual se pode inferir as três categorias fenomenológicas, a primeiridade do fenômeno inesperado, a secundidade do confronto entre expectativa e acontecimento e, por fim, a terceiridade de um eu que se força à atenção e aprende algo por causa dessa experiência. O sujeito não se encerra em negação, mas é também crescimento, capaz de não só reagir, mas significar novas coisas. Este tipo de indivíduo, Colapietro (2014a) percebe que Peirce chama de um indivíduo “lógico singular” (CP 3.613, 1901), um indivíduo que existe na continuidade de reações que formam o mundo real, entendendo que toda ação é, também, uma atividade sígnica. Se não pensarmos estas reações como parte de uma continuidade, entendemos um mundo de pura reação, que Colapietro (1998: 141) chama de bruta realidade, algo que “impede o poder dos signos, a possibilidade de algo como o Logos exercer uma influência no comportamento dos agentes humanos e mesmo no curso de eventos naturais (CP 5.431, 1905; CP 5.520, 1905; CP 6.329, 1908; CP 1.615, 1903)”⁸⁸.

⁸⁷ Do trecho original: “the three categories are the “broad classes of phanerons”; but the important thing to notice is that these broad classes are described as common to whatever is experienced (5.38), as “inextricably mixed together” and as non-isolable each from the other (1.286)”

⁸⁸ Do trecho original: “does preclude the force of signs, the possibility of something like Logos exerting an influence on the comportment of human agents and even the course of natural events (CP 5.431; CP 5.520; CP 6.329; CP 1.615)”

É nesse complexo emaranhado de ações e reações que o sujeito precisa encontrar o espaço para as próprias ações e a própria linguagem. Colapietro (2014b) interpreta que a autonomia é um princípio que deve ser respeitado e sempre levado em consideração. Isso acontece pois um indivíduo, como pessoa, existe em uma “unidade sucessiva de estados de consciência” (ALMEIDA, 2020: 58), que derivam, dentre outras coisas, de sua autonomia, ao que acrescentamos que esta unidade se dá a partir de uma continuidade entre estes estados de consciência. Não há como uma consciência tornar-se imediatamente outra ou mesmo absolutamente outra. Logo, a autonomia é o princípio que permite, em certa medida, a deliberação sobre como se pretende participar desse processo semiótico.

Almeida (2020) observa uma distinção na concepção peirceana de pessoa e de personalidade a partir de uma leitura de Harrison (2015): a personalidade se apresenta como uma conexão entre ideias, em espécie de coordenação, de forma que seja uma ideia geral e não particular:

Quando consideramos que, de acordo com o princípio que estamos traçando, uma conexão entre ideias é ela mesma uma ideia geral, e que esta ideia geral é um sentimento vivo, é óbvio que nós demos ao menos um passo admirável em direção a compreensão da personalidade.⁸⁹ (W8: 154, 1892)

O que implica, na ideia de uma personalidade, em um *self* imbuído em uma continuidade, pois a generalidade da ideia não se apresenta em um momento congelado de tempo. A continuidade do conceito de personalidade muito tem a ver com outro princípio que aparece amplamente no pensamento de Peirce, que é a teleologia, significando que a personalidade possui uma espécie de finalidade que é o próprio desenvolvimento pessoal:

A palavra “coordenação” implica em algo mais do que isto; implica uma harmonia teleológica nas ideias e, no caso da personalidade, essa teleologia é mais do que a mera perseguição propositada de um fim predeterminado; ela é uma teleologia desenvolvimentista. Isso é um caráter pessoal. Uma ideia geral, viva e consciente agora, já é determinante de atos no futuro em uma medida que não está consciente agora.⁹⁰ (W8: 155, 1892)

⁸⁹ Do trecho original: “when we consider that, according to the principle which we are tracing out, a connection between ideas is itself a general idea, and that a general idea is a living feeling, it is plain that we have at least taken an appreciable step toward the understanding of personality”.

⁹⁰ Do trecho original: “the word coördination implies somewhat more than this; it implies a teleological harmony in ideas, and in the case of personality this teleology is more than a mere purposive pursuit of a predeterminate end; it is a developmental teleology. This is personal character. A general idea, living and conscious now, it is already determinative of acts in the future to an extent to which it is not now conscious.”

Esse fim, como o próprio Peirce salienta, não é um fim predeterminado, como um trem que chega sempre à mesma estação. Uma das características dessa teleologia é justamente que o espaço de desenvolvimento da personalidade é, também, um espaço que permite a criação, a inovação, de maneira não determinista. Não se pode nunca subestimar o potencial de criação de uma ideia e a força com a qual pode alcançar novos lugares. Mais do que uma potência, esta é de fato a atualidade da ideia geral que é a personalidade, participante da criação do próprio futuro.

Já para a definição de pessoa, Almeida (2020) chega a sugerir uma leitura parecida com a de John Boler (1963), de pessoa como um singular, sem a generalidade pertinente à personalidade. Entretanto, ele traz uma outra interpretação que pretende demonstrar como a pessoa continua sendo a si mesma no decorrer do tempo, a despeito de uma personalidade em constante mudança. A pessoa se mantém devido a um processo de representação em uma terceiridade degenerada, um símbolo que representa a si mesmo. Para Almeida (2020), a unidade da pessoa não consiste em uma continuidade como a unidade que forma a personalidade, mas a continuidade da pessoa se encontra em um *self* que continuamente representa a si mesmo, a própria consciência. O autor traz uma analogia que Peirce construiu, sobre um mapa que representa o país com tamanha exatidão que representa a si mesmo, em uma espécie de representação infinita (CP 5.71, 1903), construindo uma unidade da pessoa que “uma unidade que só possui sentido representativo na sequência representativa”. Michel e Andacht (2016: 247) fazem uma leitura semelhante quando defendem a teoria de um *self* semiótico dialógico⁹¹:

O autoconhecimento é um processo dialógico. O diálogo significa um limite eficaz à onipotência do indivíduo. Somente se aceitarmos os limites que nossa condição semiótica impõe ao controle da identidade individual é possível realizar plenamente nosso poder semiótico.

O *self* é dialógico na medida em que representa e interpreta a si mesmo, é dessa forma que o *self* pode continuar sendo um centro de propósito e agência (PETRILLI, 2014), de forma que “‘a identidade do homem consiste na consistência daquilo que faz e pensa’ (W2: 241) e esta consistência se expressa através dos signos e é traduzida em hábitos e práticas, que nunca são verdadeiramente pessoais ou individuais”

⁹¹ A discussão do artigo não se resume à perspectiva peirceana, mas pretende trabalhar em uma interpretação que faça convergir a teoria de um *self* dialógico peirceano e um bakhtiniano.

(FABBRICHESI, 2014: 165)⁹². Fabbrichesi (2014) traz uma declaração bastante interessante de Peirce sobre a distinção entre personalidade e pessoa, na qual o filósofo afirma que a personalidade é muito superestimada em seus dois caracteres, o de unificação das experiências de uma pessoa e o de separação total entre pessoas (isolamento):

Personalidade, em seus dois lados, o da unificação de todas as experiências de um corpo, e o de isolamento de diferentes pessoas, é muito exagerada na nossa maneira natural de pensar, maneiras que tendem a orgulhar a pessoa, e fazê-la pensar que é muito mais real do que é, verdadeiramente. Uma pessoa é, na verdade, como um aglomerado de estrelas, que parece ser apenas uma estrela quando vista à olho nu, mas que, escaneado com o telescópio da psicologia científica, se descobre, de um lado, ser múltipla em si mesma, e por outro lado, não ter demarcação absoluta de uma condensação vizinha”.⁹³ (R 403, 1894)

Apesar de a personalidade se comportar como um “feixe de hábitos” em sua regularidade teleológica, ela não é suficiente para unificar as pessoas. A personalidade não consegue solidificar em uma forma a interpretação e representação do próprio *self* como pessoas. Ser como um feixe de hábito não significa conhecer ou controlar completamente todo o *self*, pois toda representação é sempre incompleta. Por conta desse processo que uma pessoa não é apenas sua personalidade nem um singular. Não há separação absoluta entre uma pessoa das outras, de maneira que a aglomeração de estrelas que é qualquer pessoa, tem também um pouco do brilho das pessoas que se avizinham.

Ponzio (2014) apresenta a leitura de um sujeito cujo *self* é múltiplo, no mínimo dual. Para o autor, quando nós falamos “eu penso, eu existo”, existe um *self* que é interpretado e um que é interpretante. Essa definição se aproxima da definição de pessoa que Almeida (2020) constrói, uma continuidade que se constitui a partir da consciência e da autoconsciência. Voltando nossos olhos ao que Peirce (R 403) escreveu, é possível entender o porquê de uma pessoa na concepção peirceana não ser mera reação. Um indivíduo não é um singular, um indivíduo é algo que existe (RILEY, 1976), seja isso uma pessoa ou qualquer outro objeto, é algo que existe e, como tudo o que existe, existe em

⁹² Do trecho original: “the identity of man consists in the consistency of what he does and thinks” (W2: 241) and this consistency expresses itself through signs and is translated into habits and practices, which are never actually personal or individual.

⁹³ Do trecho original: “Personality, on both sides, that of the unification of all of a body’s experiences, and that of the isolation of different persons, is much exaggerated in our natural ways of thinking, ways that tend to puff up the person, and make him think himself far more real than he veritably is. A person is, in truth, like a cluster of stars, which appears to be one star when viewed with the naked eye, but which scanned with the telescope of scientific psychology is found on the one hand, to be multiple within itself, and on the other hand to have no absolute demarcation from a neighboring condensation”

conformidade com as três categorias. Podemos nos voltar à distinção que Colapietro (2014a: 130) percebe em Peirce, entre dois tipos de indivíduos:

no sentido estrito e em um sentido mais amplo. No sentido estrito, aquele que sozinho imediatamente se apresenta como indivíduo é aquele que agora está realmente reagindo a algum outro (3.613, 1901). ‘Mas qualquer coisa cuja identidade consiste em uma continuidade de reações será um indivíduo lógico singular’ (ibid.). A essência do primeiro reside na *realidade* da reação, enquanto a essência do posterior reside na *continuidade* de reações.

Por mais que o indivíduo pareça ser mera secundidade, conflito entre forças reativas, quando estamos falando de um indivíduo que possui uma continuidade, ele não é estritamente singular. Uma pessoa é um indivíduo no sentido de que sua personalidade se constitui semioticamente e de que a sua condição de pessoa não é singular, mas de uma continuidade de interpretações e representações do seu próprio *self*.

Nesse fluxo de semiose que constitui um sujeito, de que maneira é que nós, como seres semióticos, podemos controlar nossas ações, controlar nossas pulsões que, afinal, são entidades formadoras de nós mesmos? Colapietro (2014b) percebe que, no fluir da linguagem, estamos sempre utilizando *afterthoughts* para que nossas ideias sejam entendidas. Esses *afterthoughts*, segundo o autor, não devem ser entendidos em seu sentido convencional, mas em um sentido deliberativo. Enquanto no sentido convencional, “um *afterthought* é aquilo que nos ocorreu após o fim da ocasião (‘Eu queria ter tido a presença mental nessa hora para falar...’)”, enquanto que, no sentido deliberativo, é “o que frequentemente nos ocorre no processo da semiose” (COLAPIETRO, 2014b: 488-489)⁹⁴. Quando escrevemos, estamos em um processo contínuo de passar nossas ideias para o papel, transformando pensamento em uma representação material. Nessa continuidade substancial, devemos polir a escrita, para que o pensamento faça sentido, de forma que nossa “consciência autoral nos impele a parar - hesitar, segurar (embora brevemente) nossa fluência linguística” (COLAPIETRO, 2014b: 489)⁹⁵, e o autor defende que assim é a semiose, pois hesitamos, mas hesitamos apenas na medida em que procuramos construir melhores mediações entre ideias, de forma que o *afterthought* no sentido deliberativo não é

⁹⁴ Do trecho original: “afterthought is what occurred to us after the occasion has passed (“I wish that I had the presence of mind at the time to say . . .”). e “what frequently occurs to us in the very process of semiosis”

⁹⁵ Do trecho original: “Authorial conscience prompts us to stutter – to hesitate, to arrest (however briefly) our linguistic fluency”

apenas uma reflexão tardia⁹⁶, mas o momento em que nós possuímos o controle de nossa fluência linguística. Essa analogia da escrita com o sujeito só funciona, pois somos, assim como nossas palavras escritas no papel, semioses.

A autonomia deve estar, então, intrinsecamente ligada à nossa agência deliberativa, de maneira que estejamos sempre nos revisando, sempre nos corrigindo para que, no curso da investigação que é a vida, possamos realizar a capacidade semiótica de controlar nossas pulsões. Assim um sujeito desenvolve sua teleológica personalidade. Para Colapietro (2014b), se não nos desenvolvermos em deliberação, buscando ideais que valham a pena nos vincularmos, “falhamos em ser adequadamente deliberativos e, nesse lugar, faltamos em nos tornarmos completamente autônomos como podemos ser” (COLAPIETRO, 2014b: 489)⁹⁷. O controle que podemos exercer sobre nós mesmos precisa ser um autocontrole deliberativo para que possamos triunfar em nossa autonomia.

O *self* e os outros

A autonomia do sujeito, entretanto, não deve ser autocentrada, o objetivo não é ser independente. Nem uma tentativa de ser superior aos seus pares. A autonomia é um princípio que deve ser fundamental ao indivíduo na medida em que este delibera e desenvolve uma liberdade de ação de maneira autocontrolada que permita a criação de relações do sujeito com os outros que estão à sua proximidade. Peirce afirmou sermos formados, em grande parte, a partir de nossos vizinhos (CP 7.571, c. 1892) e não devemos entender a autonomia como um princípio que se coloca em conflito com essa afirmação, mas como um controle deliberativo de nossas ações que permite estabelecer este tipo de relação com os outros. Tanto que Colapietro afirma (2014a) que, assim como é ilusório falar em um *self* isolado, é incorrer no erro de subjetividade for entendida como algo que separa as pessoas de seus próximos.

Deely (2005) afirma que o ser humano é um animal diferente dos outros animais. Não diferente por ser dotado de razão, em uma perspectiva cartesiana. Deely não faz a distinção entre animais racionais e irracionais, mas fala que o ser humano é um animal único no sentido de que é o único animal semiótico que se tem conhecimento. Num mundo

⁹⁶ Uma possível tradução para a palavra *afterthought* seria a expressão reflexão tardia, no sentido de que é um pensamento que revisa um pensamento anterior, porém, como Colapietro utiliza do termo em um sentido que chamou de deliberativo, preferi manter a palavra como o autor utilizou, sem tradução para o português.

⁹⁷ Do trecho original: “then we fail to be adequately deliberative and, therein, fall short of becoming as fully autonomous as we ought to be.”

em que tudo acontece de maneira semiósica, em instâncias de semiose, todos os animais (e todas as coisas) fazem parte desse movimento do pensamento. A linguagem não é exclusiva aos humanos, mas algo que se apresenta em todos os fenômenos de ordem física ou mental, nos lembrando que não há qualquer separação absoluta entre fenômenos físicos e fenômenos do pensamento. Dessa forma, todos os animais que conhecemos são entidades semiósicas, que participam dessa infinidade de processos de pensamento. Entretanto, o único animal semiótico que conhecemos é o ser humano, pois é o único que reflete sobre a própria semiose, seja para caçar, plantar, construir algo ou mesmo em nosso *self* dialógico, em constante semiose que está sempre sob a ação reflexiva deliberativa.

John Deely rejeita a concepção de animal racional e irracional porque o que se entende por racionalidade nesse sentido cartesiano não é o mesmo que Peirce defende como razão (SANTAELLA, 2004). Peirce constrói uma analogia da razão como um desenvolvimento que acontece desde a origem do universo (CP 1.614, 1903). A razão não pode ser exclusivamente humana e, portanto, não podemos ser nós os únicos animais que conseguem fazer uso dos signos (DEELY, 2005). Além disso, a razão não nasce apenas da necessidade ou do acaso, mas é, como a semiose, um desenvolvimento teleológico em direção ao que Peirce chama de razoabilidade concreta. Santaella (2004) afirma que a investigação é o processo pelo qual podemos construir uma realidade que é, também, razão.

Em uma concepção peirceana, na qual o universo é razão, mais uma vez nos vemos impossibilitados de estabelecer separações entre dimensões mentais e materiais, internas e externas. O crescimento das ideias é uma ação na qual todos estamos envolvidos, buscando uma verdade que está atrelada ao próprio escopo da investigação (SANTAELLA, 2004), ou seja, é a verdade que se conhece em um desenvolvimento, em constante processo de vir-a-ser. Portanto, a autonomia de um sujeito está longe de ser entendida como uma capacidade de um indivíduo de singularizar-se. Na verdade, segundo Colapietro (2014b), esta autonomia se realiza no momento em que o sujeito participa do processo semiótico, de forma que a razão deliberativa é uma colocação do sujeito em relação aos seus próximos, os outros: “fenomenologicamente, a desordem da experiência humana atesta para um encontro direto com uma alteridade irreduzível (objetos e eventos trazidos a você por outros que não nossos próprios desejos e expectativas)” (Colapietro, 1998: 143).⁹⁸

⁹⁸ Do trecho original: “Phenomenologically, the rough-and-tumble of human experience attests to a direct encounter with irreducible otherness (objects and events Brought to you by other than our desires and expectations)”

Assim, a relação de um *self* com os outros *selves* que se avizinham é uma relação de constante troca, de estabelecimento de conexões e todo tipo de relação, pois a vida é como uma constante investigação científica, onde estamos, nós mesmos, tentando descobrir quem somos e qual a natureza da nossa relação com tudo isso que nos é outro. Essa investigação não pode ser carregada individualmente como um ponto absoluto, mas a partir de uma coletividade que possibilite o conhecer do outro, o desenvolvimento de uma relação com aquilo que é outro. É, portanto, que Colapietro afirma que a subjetividade é, para Peirce, algo que se refere a uma coletividade, pois a possibilidade para o *self* de tornar-se um com algum outro “pertence à essência da individualidade” (CP 5.402, c. 1878), reafirmando a ideia de que o indivíduo em Peirce não é insular. Voltemos à concepção de pessoa como aglomerado de estrelas, que Petrilli (2014) resgata. Um sujeito é múltiplo em si e nas relações que constrói com os outros, num processo que transforma todas essas aglomerações em conjuntos próximos de estrelas, cujo brilho alcança umas às outras e a luz que irradiam constrói-se como uma só constituída por uma continuidade de uma miríade de pontos luminosos. Ponzio (2014: 449) afirma que “se a consciência é um produto social, então minhas relações com os outros também o são. Cada um de nós se relaciona com os outros como nos relacionamos com ‘as relações próprias de cada um’, enquanto pertencemos a um dado ‘círculo da sociedade’ (CP 5.421, 1905)”⁹⁹. Na realização desse movimento, estamos nos relacionando com os outros da mesma forma que nos relacionamos com nós mesmos, através da semiose. O processo de interpretação e expressão do *self* dialógico é também o processo pelo qual os sujeitos se relacionam. Peirce explicou o círculo da sociedade com uma analogia: é como um organismo maior formado por diversos organismos levemente compactados em um (CP 5.421, 1905)¹⁰⁰. A partir dessa definição, é possível pensar em como a Tóquio de Murakami aparece dessa forma também, como um organismo maior formado por outros menores, em uma continuidade de partes que formam um todo.

Nessa interação em que um está sempre em relação aos outros, Colapietro (2014b: 490) lembra que cabe a cada um cultivar um caráter no qual não apenas nós podemos contar, mas os outros também, pois “podemos, afinal, trair ou simplesmente desapontar a nós mesmos. Podemos ser nossos piores inimigos, nossos mais ferrenhos aliados”¹⁰¹. A

⁹⁹ Do trecho original: “If consciousness is a social product, so are my relations with others. Each one of us relates to others as we relate to “one’s own relations” insofar as we each belong to a given “circle of society”.

¹⁰⁰ Adaptação do original: “a sort of loosely compacted person”.

¹⁰¹ Do trecho original: “We can, after all, betray or simply disappoint ourselves. We can be our own worst enemies, our most treacherous allies.”

deliberação possibilita uma espécie de autocontrole sobre nossas próprias ações, que contribuem para o curso da investigação que desenvolve e conhece a razão que é o universo. O desenvolvimento desse caráter é um que nos leva em direção tanto ao interior, quando procuramos entender o que motiva nossas atitudes e forma nosso caráter, quanto nos dirige ao exterior, quando analisamos o que nos mantém presos ao mundo, verdadeiramente emaranhados, e refletimos sobre nossa agência autônoma (COLAPIETRO, 2014b). Sobre esta relação, Holmes (1966: 114), escreveu que: “o caminho da investigação em si é um caminho controlado, e apenas quando sujeito à crítica deliberada e correção essa investigação pode ser chamada de racional”.¹⁰² O autor utiliza a palavra racional, mas poderíamos dizer que essa investigação seria razoável.

O controle da investigação é um autocontrole quando pensamos internamente, mas é controlado pelo que controla nossa agência como seres de propósito (PETRILLI, 2014), isto é, nossa relação com o mundo externo está intimamente ligada ao curso da investigação. Depois de percebermos, através do erro, um *self* que não é exatamente o mundo externo, é necessário entender que esse *self* não existe isolado desse mundo externo. Ele desenvolve o mundo interno enquanto conhece o mundo externo. Por isso, a relação de um *self* com o mundo deve ser um dos princípios da agência de um sujeito, pois, como Haack (2014: 319) nos lembra, a primeira regra da razão vem acompanhada de um corolário importantíssimo para Peirce: “para que aprenda, deve desejar aprender e, desejando, não ficar satisfeito com o que está inclinado a pensar, assim segue um corolário que merece estar inscrito em todos os muros da cidade da filosofia: Não bloqueie o caminho da investigação”¹⁰³.

De fato, para Peirce, nada é mais admirável do que o próprio processo de crescimento da razão:

Não vejo como alguém pode ter um ideal mais satisfatório do admirável do que o desenvolvimento da Razão assim entendida. A única coisa cuja admirabilidade não se deve a qualquer razão posterior é a própria Razão compreendida em toda sua completude, até onde podemos compreendê-la.¹⁰⁴ (CP 1.614, 1903)

¹⁰² Do trecho original: “The path of inquiry itself is a controlled one, and only when subject to deliberate criticism and correction can the inquiry be called rational”

¹⁰³ O trecho original “that in order to learn you must desire to learn, and in so desiring not be satisfied with what you already incline to think, there follows one corollary which itself deserves to be inscribed upon every wall of the city of philosophy: Do not block the way of inquiry” Haack retirou da quarta palestra que Peirce realizou na Cambridge Conference de 1898.

¹⁰⁴ Do trecho original: “I do not see how one can have a more satisfying ideal of the admirable than the development of Reason so understood. The one thing whose admirableness is not due to an ulterior reason is Reason itself comprehended in all its fullness, so far as we can comprehend it”

Esse ideal tão admirável é realizado quando o sujeito age como um centro de propósito, agenciando o crescimento da razão dentro de uma comunidade de *selves* (CALCATERRA, 2014). Assim, o sujeito se coloca à disposição de seus pares, entregando-se a uma tarefa que se realiza coletivamente.

Peirce afirmou que o grande princípio da lógica é a “autoentrega” (CP 5.402, 1906)¹⁰⁵, que Petrilli (2014) interpreta como o que orienta o indivíduo em suas relações com os outros, dizendo respeito “à capacidade de entregar-se ao outro, de tomar uma posição de escuta e experienciar o outro”¹⁰⁶. Colapietro (2014b: 490) afirma que “a forma mais importante de autoentrega humana é aquela discernível em nos doarmos incondicionalmente ao que nós mesmos passamos a ver como inerentemente admirável (ou, como Peirce às vezes diz, intrinsecamente adorável)”¹⁰⁷, que é, nas palavras Peirce (CP 1.614, 1903), o próprio crescimento da razão, o ato mais admirável ao qual alguém pode se doar. Nesse sentido, Petrilli (2014) realça que a humildade de largar um *self* individual ilusório e tomar seu lugar em uma comunidade de *selves*, não diluído em um nada, mas como centro de propósito que agencia a razão (CALCATERRA, 2014) é uma qualidade indispensável para qualquer sujeito que quer realizar seu propósito no crescimento da razão, que é o desenvolvimento teleológico do universo.

A autoentrega de um sujeito aos outros, do *self* à comunidade de *selves*, é a entrega que o próprio sujeito faz ao universo, tomando sua parte em uma continuidade muito maior do que si mesmo ou os seus próximos. Para Colapietro (2014b: 491), a tarefa de realizarmos nossa autonomia deliberativa em autoentrega se conecta diretamente com o pragmatismo de Peirce e:

aponta, ainda que vagamente, ao contexto supremo no qual agentes humanos devem imaginar a si mesmos para que obtenham os graus mais elevados de agência autônoma. Esse contexto não é nada menos do que o drama da criação no qual estamos destinados a interpretar um papel, talvez um papel cosmicamente insignificante, mas um papel humanamente significativo.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Tradução do termo “self-surrender”.

¹⁰⁶ Do trecho original: “the capacity to surrender to the other, to take a listening position and experience the other”.

¹⁰⁷ Do trecho original: “the most important form of human self-surrender is that discernible in giving ourselves unqualifiedly to what we ourselves have come to see as inherently admirable (or, as Peirce sometimes says, intrinsically adorable)”.

¹⁰⁸ Do trecho original: “it points, however vaguely, to the ultimate context in which human agents must imagine themselves in order to obtain the higher grades of autonomous agency. This context is nothing less than the drama of creation in which we are destined to play a role, perhaps a cosmically insignificant role but a humanly momentous one.”

Para Silva (2017), o crescimento das ideias e da razão é admirável em si mesmo porque se conecta ao amor que Peirce entendia como o responsável pelo estabelecimento de relações entre ideias: “o movimento do amor é circular, um impulso, ao mesmo tempo, projetando criações para a independência e atraindo-as para a harmonia” (EP 1: 353)¹⁰⁹. Ou seja, o amor é a fonte das novas ideias e o que estabelece relações entre estas, criando harmonia (SILVA, 2017: 290) e é esta harmonia que nos atrai e nos envolve num movimento maior do que nós mesmos, que nos impele a aceitar um pequeno papel em um desenrolar teatral que envolve uma quantidade imensurável de agentes em torno do que é cognoscível.

Este movimento garante uma continuidade do sujeito ao universo, pois aquilo que conhecemos não deve estar de qualquer forma completamente isolado do que não conhecemos, considerando que o princípio do sinequismo se funda justamente na inexistência do que é incognoscível, já que todas as coisas estão em relação umas às outras. Nada se torna inexplicável perante a investigação que podemos desempenhar, pois: “supor algo inexplicável é supô-lo em posição de absoluto isolamento, desprovido de relações – para Peirce, uma hipótese injustificável, pois contraditória, já que todo conhecimento é signo” (SILVA, 2017: 309) e o sujeito é um signo que pode se relacionar a este conhecimento, não tendo neste universo qualquer conhecimento que seja impossível de ser descoberto, que não possa manter relações com outros, em separação absoluta. Como um signo perfeito, o *self* deve agir como um centro de propósito a fim de que sejam estabelecidas essas relações entre aquilo que é cognoscível e o próprio sujeito. É importante não esquecer que nem mesmo os confins da mente de um sujeito se separam do seu mundo externo, pois o princípio sinequista determina a continuidade entre todas as coisas.

Como um aglomerado de estrelas

O *self* em uma perspectiva semiótica é parte contínua de um processo que se estende desde a origem do universo e em sua constante criação. O *self* é um signo que, como tal, se relaciona e está sempre em desenvolvimento, de forma alguma isolado e

¹⁰⁹ Do original: “the movement of love is circular, at one and the same impulse projecting creations into independency and drawing them into harmony”

estático. O sujeito em uma perspectiva peirceana é um sujeito de desenvolvimento que se liga por completo aos outros sujeitos e ao universo. A analogia de Peirce sobre uma pessoa ser como um aglomerado de estrelas pode ser entendida sob várias peculiaridades da pessoa: como uma pessoa que é múltipla em si mesma, quando uma pessoa que se forma a partir de uma proximidade a outros aglomerados; uma comunidade de *selves*, borrando as barreiras que dividem o que é uma pessoa da outra; e, também, em um sentido cosmológico, uma pessoa que não se diferencia tanto da estrela que vemos no céu noturno. Uma pessoa que faz parte de um movimento incessante de crescimento da razão do universo, o próprio movimento de desenvolvimento desde a criação.

O sujeito é, teleologicamente, ligado ao crescimento da razão. O desenvolvimento e a evolução são fenômenos sempre presentes no mundo que se constrói através da semiose. Tomar parte do seu papel nesta investigação é entregar-se ao ideal mais admirável que Peirce pôde conceber. Não é sem motivo que Peirce (1905: 78, CP 5.433, EP 1: 343) afirma que um pragmaticista não enxerga o *summum bonum* como uma ação, mas como processo evolutivo, de forma que:

o bem supremo jaz no processo evolucionário de alguma forma. Assim, não é nas reações individuais em sua segregação, mas em algo geral ou contínuo. Sinequismo é fundado na noção de que a coalescência, o tornar-se contínuo, tornar-se governado por leis, tornar-se instinto com ideias gerais, são apenas fases de um e do mesmo processo de crescimento da razoabilidade.¹¹⁰ (CP 5.4, 1901)

Nesse processo, cabe ao sujeito tornar suas ações coerentes com a continuidade da razoabilidade, desfazendo qualquer ilusão de segregação e isolamento. É o que cabe a nós fazer como parte de algo maior do que nossa própria individualidade: “o ideal de conduta será executar nossa pequena função na operação da criação ajudando a tornar o mundo mais razoável sempre que, como diz a gíria, couber a nós ‘dar uma mãozinha’” (EP 2: 255; CP 1.614, 1903)¹¹¹.

¹¹⁰ Do trecho original: “Almost everybody will now agree that the ultimate good lies in the evolutionary process in some way. If so, it is not in individual reactions in their segregation, but in something general or continuous. Synechism †1 is founded on the notion that the coalescence, the becoming continuous, the becoming governed by laws, the becoming instinct with general ideas, are but phases of one and the same process of the growth of reasonableness.”

¹¹¹ Do trecho original: “the ideal of conduct will be to execute our little function in the operation of the creation by giving a hand toward rendering the world more reasonable whenever, as the slang is, it is ‘up to us’ to do so”.

Capítulo III

ADENTRANDO O 1Q84

Este capítulo pretende encerrar nossa breve jornada aos mundos semióticos de Murakami com um avanço final à floresta dos segredos que constituem sua obra. Não preciso dizer novamente que, de maneira óbvia, não esgotei seus temas ou as discussões que podem ser levantadas em torno da relação de sua obra com um entendimento semiótico de mundo, mas acredito que um olhar analítico sobre *1Q84* (2012-2013) pode revelar discussões filosóficas que certamente caminham em direção ao tema proposto pela discussão em torno da teoria semiótica de *self* que foi apresentada no capítulo anterior. Esta última análise se detém a um *corpus* menor do que o que foi analisado e discutido no segundo capítulo, mas também pretende fincar-se mais fundo nos rincões dos mundos apresentados em *1Q84*¹¹² do que o que foi tratado sobre os outros livros, pois parto do fato de que este romance de Murakami Haruki possui uma estrutura diferente dos anteriores dos que abordei e, portanto, acaba tratando de temas que não foram muito desenvolvidos pela sua obra até então.

Este é o maior romance que Murakami já publicou, dividido em três livros cujas edições brasileiras, da Alfaguara, somam mais de mil e duzentas páginas. Os primeiros dois livros são narrados em capítulos que se alternam entre um foco maior em Aomame Masami, uma das protagonistas, e Kawana Tengo, um dos protagonistas. Além deste padrão, no terceiro livro aparece um terceiro ponto de vista, do personagem Ushikawa, que torna-se também o foco de um capítulo, de modo que a alternância começa a ocorrer entre os três pontos-de-vista. Essa estrutura proporciona uma história cujos desdobramentos acontecem em diferentes cenários, com diversos personagens realizando cada um uma pequena ação que ajuda a história a se concretizar em um “todo” investigável. A inclusão de Ushikawa no terceiro livro reforça com frequência essa ideia, tema que será debatido mais adiante no capítulo. É importante, para que entendamos as diferenças entre este romance e as outras obras de Murakami, perceber que essa história traz os pontos de vista dos personagens, mas não é narrada em primeira pessoa, como a primeira trilogia de romances de Murakami ou outros de seus livros. Isso permite que o narrador seja como uma sombra que segue os personagens, contando tudo o que estes fazem, mas também

¹¹² Quando o termo “1Q84” se referir ao romance, aparecerá como *1Q84*, em itálico. Quando seu referente for o mundo diegético nomeado por Aomame, aparecerá como 1Q84.

expressando o que eles estão sentindo ou pensando em suas próprias cabeças, transformando tudo em material sobre o qual os leitores podem debruçar-se e apreender significados. Gostaria de lembrar ao leitor que o primeiro capítulo desta dissertação termina com uma defesa de que o romance *1Q84* é diferente e, dentre outras coisas, pretendi demonstrar de que forma ele adquire semelhanças e disrupções com relação aos outros romances que Murakami escreveu. O primeiro estágio de minha análise vai justamente tentar determinar as maneiras pelas quais *1Q84* se afasta das obras de Murakami que falei mais no primeiro capítulo e nas formas e significados que perduram vindos das outras obras do autor. Isso deve ajudar a encarar melhor os temas que aparecem ao seu modo apenas neste romance e como eles contribuem para um entendimento semiótico da subjetividade.

Aproximações, reflexões e afastamentos

Aomame Massami e Kawana Tengo são os personagens principais da história de *1Q84*. Aomame, que prefere ser chamada pelo sobrenome,¹¹³ é uma mulher de 29 anos no começo da história, trabalhando em um clube como instrutora de educação física. Ela também trabalha, ocasionalmente, como assassina contratada por Ogata Shizue, uma senhora de idade avançada com uma fortuna imensurável que a conheceu por meio de seu trabalho principal, instrutora de educação física. Aomame é descrita como uma personagem fechada, cujos únicos vínculos são os que estabelece no trabalho, não tem família ou amigos próximos e sente-se “solitária como um naufrago na vastidão do oceano” (MURAKAMI H., 2012c: 10) em grande parte dos momentos, mesmo quando está na cidade ou em metrópoles grandes. Tengo, como o personagem é comumente chamado no livro, pelo primeiro nome, é um professor de matemática que aspira à vida de escritor de romances. Ele se sente solitário também, “sem nenhuma relação com ninguém” (MURAKAMI H., 2013a: 285). Tengo é convidado por Komatsu, um excêntrico editor de livros, a reescrever um romance inscrito no concurso literário a fim de levar adiante um plano de fazer graça e expor ao ridículo as instituições envolvidas nesses concursos.

Em certo sentido, eles carregam semelhanças substanciais com outros personagens da obra de Murakami Haruki. Aomame e Tengo possuem a constante

¹¹³ A primeira menção ao primeiro nome de Aomame acontece apenas no Livro 3, quando o personagem Ushikawa está investigando seu passado.

sensação de isolamento e solidão, além de um desapego material que várias das personagens de Murakami exibem, como por exemplo: Kasahara May e Okada Toru, de *Crônica do Pássaro de Corda*, Sumire, de *Minha querida Sputnik*, Rato e Boku, da trilogia do Rato, entre outras. Tengo também lembra vários dos protagonistas no sentido de que sente a vontade de escrever e tem um apreço pela literatura, como Sumire, Watanabe Toru de *Norwegian Wood* e Boku. Além disso, também sente-se perdido e confuso em grande parte do tempo como Okada Toru. E, como K (*Minha querida Sputnik*), Tengo também é um professor.

Aomame possui uma característica que grande parte das personagens femininas de Murakami exhibe também. Ela é misteriosa, como a Naoko de *Norwegian Wood*, as irmãs Kanô de *Crônica do Pássaro de Corda*, a Miu de *Minha querida Sputnik* e até Shimamoto, de *Sul da fronteira, Oeste do sol*. Esse mistério que Aomame carrega não é um mistério que se apresenta como um segredo. Apesar dela manter o segredo sobre seu trabalho como assassina, a personagem tem uma aura de mistério desde a infância, sempre escolhendo qual lado de si as pessoas conseguirão perceber. Neste sentido, ela, assim como estas outras personagens, exibem características do mito da *femme fatale*, a “bela dama sem misericórdia” (PRAZ, 1970: 199), um arquétipo que existe desde os primórdios dos textos mitológicos e perdura na literatura e na ficção em geral. O aspecto mais óbvio que Aomame possui da *femme fatale* é o fato de trabalhar como assassina, mas além disso, ela tem os olhos misteriosos. Assim como Naoko, ela é determinada e seus olhos não traem seu espírito. Ela, assim como Carmen de Bizet, não deixa que suas pulsões sejam controladas por outros. Aomame aparenta o que decidir aparentar, sem compromisso com qualquer essência verdadeira, assim como a aparição de Shimamoto para o protagonista é uma aparição fantasmagórica, que tanto pode ser real ou fruto de um devaneio. As atitudes que Aomame toma durante o romance coincidem muito com o mito da *femme fatale*. Apesar disso, a apresentação da personagem é uma forma diferente da usual nas histórias de Murakami. Ela carrega o mistério e a fatalidade das outras personagens, mas o discurso indireto livre da narração nos permite entendê-la em sua tridimensionalidade, de forma que conhecemos também suas motivações, suas angústias, aspectos que a tornam uma personagem mais completa do que as outras personagens femininas. De fato, ao compararmos Aomame com Fukada Eriko, a Fukaeri que escreveu originalmente o romance *Crisálida de Ar*, que Tengo está reescrevendo para o concurso literário, concluímos que Fukaeri também apresenta este arquétipo da dama fatal sem demonstrar

aprofundamentos posteriores: do começo até o fim é representada como uma personagem cujos olhos escondem algo, cuja beleza é extraordinária, mas que não podemos conhecer mais do que aquilo que aparece à primeira vista, que ir além da aparência é um perigo, significando talvez perder-se para sempre. Fukakeri tem sua importância na narrativa geral do romance, mas ela parece mais com um dispositivo narrativo que serve à história do que uma personagem completa. Já Aomame possui uma agência nesta história que é rara nas personagens do autor, sejam estes de quais gêneros forem, e este é um dos pontos que torna *1Q84* uma obra singular nas produções de Murakami. A inserção do ponto de vista faz com que entendamos Aomame em um nível além do arquétipo de *femme fatale*, de forma que a acompanhamos enquanto desvela essa narrativa e a narrativa é desvelada para nós, também, através do seu olhar misterioso. Cada um, Tengo, Aomame e até Ushikawa contribui de forma diferente para nos apresentar esta história. Aomame tem o olhar que revela e não se deixa revelar, Tengo possui uma ingenuidade e desapego comum a outros protagonistas masculinos das histórias de Murakami e Ushikawa é praticamente como um leitor que se insere nesta história, tentando desvendar suas vielas intrincadas.

Tiedemann (2012) enxerga não só em Aomame, mas nos três personagens que servem como ponto de vista da história, uma característica que era inédita nas obras de Murakami, a narração de suas histórias aliada a um mergulho em seus trens de pensamento. Isso permite a existência de uma continuidade entre o que acontece a eles e como suas percepções dos fatos nos são apresentadas, contribuindo para que o leitor acompanhe a própria forma como os personagens enxergam suas realidades. Um dos momentos que melhor exemplifica isto é um do Livro II no qual Aomame vê Tengo pela primeira vez depois de anos sem terem qualquer contato:

A impressão que ela tinha era de que, se tirasse os olhos dele, ele poderia desaparecer para sempre.

Ela queria ser abraçada por Tengo. Queria ser acariciada por aquelas mãos grandes. Queria sentir o calor dele, que ele acariciasse o corpo. Queria que o corpo dele a aquecesse; que ele fizesse desaparecer aquele frio que sentia no âmago de seu ser. Que ele a penetrasse, resolvendo tudo. Como uma colher que mistura lentamente o chocolate dentro de uma xícara, mexendo-o até o fundo. Se ele assim o fizesse, ela não se importaria de morrer ali mesmo. De verdade.

“Mas era mesmo verdade?”, pensou Aomame. Se aquilo realmente acontecesse, possivelmente ela não iria mais querer morrer. Ela desejaria viver para sempre ao lado dele. A convicção de morrer desapareceria por completo, como o orvalho que se evapora com os primeiros raios da manhã. Ou, talvez, ela tivesse ímpetos de matá-lo. Ela atiraria nele com a Heckler & Koch e, após matá-lo, ela estouraria os próprios miolos. Ela não tinha ideia do que poderia acontecer, e o que faria numa situação dessas. (MURAKAMI H., 2013a: 328)

A barreira que separa o que é discurso do narrador e o que é pensamento da própria protagonista é difusa. Tiedemann (2012) reforça ainda que a marca de distinção do que é, diretamente, pensamento dos personagens, o itálico na tradução para o inglês, não existe de forma alguma no original em japonês. Na tradução brasileira, de Lica Hashimoto, a tradutora optou por uma construção estilística que preserva a terceira pessoa, embora na voz do personagem e não do narrador, destacando um pouco o personagem como o narrador da própria história, mas num lugar de afastamento. Resgato o trecho: “Mas era mesmo verdade?”, pensou Aomame. Se aquilo realmente acontecesse, possivelmente ela não iria mais querer morrer. Ela desejaria viver para sempre ao lado dele”, que, na versão em inglês, com tradução de Jay Rubin, ficou: “*No, can that really be true? Aomame thought. If that really happened, I might not want to die anymore. I might want to stay with him forever and ever*” (MURAKAMI H., 2011: 489). A tradução de Jay Rubin coloca em primeira pessoa e destaca os pensamentos dos personagens em itálico, marca que não existe no original em japonês e que Hashimoto não trouxe para a versão brasileira, preferindo o uso das aspas quando é um pensamento mais direto.

Lica Hashimoto (2015: 181) destaca uma, dentre cinco principais diferenças morfosintáticas entre o idioma português e o japonês que podem explicar o porquê das diferentes escolhas na hora de traduzir esse estilo que mistura narração em terceira pessoa com uma perspectiva mais subjetiva dos personagens: “verbos não são conjugados em número, pessoa, tempo, modo ou voz”¹¹⁴. Assim, o texto em japonês não possui esta conjugação para a primeira pessoa, de modo que o que é apresentado como ponto de vista em primeira pessoa dos personagens não possui qualquer destaque, o que abre a possibilidade de interpretação diferente em diferentes traduções. Hashimoto (2015) conta que adotou o estilo de terceira pessoa contínuo em todo o romance porque acredita que possui uma ressonância com a forma como Murakami escreve o romance originalmente. Elliott (2015) entende que, durante muito tempo, a tradução das obras de Murakami em inglês tornaram-se o espelho ideal que qualquer outra tradução deveria buscar aproximar-se. Entretanto, com o tempo, tradutores diferentes em diferentes partes do mundo começaram a perceber que Murakami poderia ser traduzido direto do japonês, não utilizando a tradução em língua inglesa como um ideal e sem perder o estilo característico do autor. Hashimoto (2015: 191) defende que adotou a forma que é mais comum na língua portuguesa falada no Brasil, que seria utilizar-se de primeira pessoa apenas nos momentos

¹¹⁴ Do trecho original: “verbs do not conjugate in number, person, time, mood, or voice.”

de intensa “presentificação”, que ela definiu como aqueles nos quais se forma uma “intrínseca relação entre o objetivo e o subjetivo”¹¹⁵, as vozes do narrador e o processo mental dos personagens, respectivamente. Nestas passagens, a tradutora conta que utilizou as aspas para não perder a dinâmica intensa deste processo de tornar presente a subjetividade dos personagens em meio ao texto que é contado pelo narrador em terceira pessoa.

Outras traduções adotaram diferentes formas de traduzir não só estes momentos onde a presença dos personagens aparece com tanta intensidade durante as descrições, mas as pequenas passagens nas quais os pensamentos dos personagens se tornam proeminentes. Além da tradução em língua inglesa, de Jay Rubin, as traduções em francês e italiano também se utilizam da primeira pessoa. A versão em língua francesa, de Hélène Morita não usa qualquer diferenciação tipológica para distinguir o que é a narração em terceira pessoa e o que é o pensamento em primeira pessoa dos personagens do romance, diferente do inglês, no qual foi utilizado o recurso de colocar estes momentos em itálico e não só mudar a conjugação dos verbos. A versão em italiano, de Giorgio Amitrano, utiliza o sinal «», *guillemets*, como as aspas da versão brasileira. Entretanto elas são muito mais recorrentes do que na tradução de Lica Hashimoto.

Das versões consultadas, a que mais se aproxima da maneira que Lica Hashimoto escolheu para traduzir o romance, adotando a conjugação dos verbos em terceira pessoa mesmo quando se trata dos pensamentos que estão acontecendo em um personagem, é a versão em espanhol de Gabriel Martínez. Não há traço que distingue graficamente o pensamento dos personagens e o que é a voz direta do narrador. Este tratamento diferenciado dado à maneira que Murakami escreve, suponho, varia nas diferentes traduções por causa das características elencadas por Hashimoto sobre as principais diferenças entre o português e o japonês, que certamente devem encontrar paralelos nas diferenças entre o japonês e outras dessas línguas citadas.

Apesar da forma diferente com a qual as traduções tratam estes momentos, eles nos colocam direta ou indiretamente na cabeça dos personagens. Um destes momentos que gostaria de destacar para mostrar a diferença entre as traduções ocorre nas primeiras páginas do romance, quando o leitor ainda está sendo apresentado à Aomame. A personagem reflete longamente sobre seu sobrenome e a forma como nunca encontrou além do próprio núcleo familiar com o qual o compartilhasse. Logo após, ela chega à

¹¹⁵ Do trecho original: “intrinsic relation between the objective and the subjective”

conclusão de que seria uma pessoa inteira ou quase completamente diferente se seu nome fosse outro:

Se não tivesse nascido com ele, sua vida hoje poderia ser bem diferente. Se seu sobrenome fosse daqueles bem comuns, como Satō, Tanaka ou Suzuki, quem sabe sua vida teria sido bem menos estressante e ela seria hoje uma pessoa bem mais condescendente com o mundo. Quem sabe... (MURAKAMI H., 2012c: 11)

My life might have been totally different if I hadn't been born with this name. If I had had an ordinary name like Sato or Tanaka or Suzuki, I could have lived a slightly more relaxed life or looked at people with somewhat more forgiving eyes. Perhaps. (MURAKAMI H., 2011b: 12)

«Se non fossi nata con questo cognome, – pensava, – forse a quest'ora la mia vita avrebbe preso una piega diversa. Se avessi avuto un cognome banale come Satō, Tanaka o Suzuki, avrei vissuto una vita più rilassante, e avrei guardato il mondo con occhi un po' più generosi». Forse. (MURAKAMI H., 2011c: 11)

Si je n'étais pas née avec un nom pareil, peut-être ma vie aurait-elle pris un tour différent. Si je m'étais appelée « Satō » ou « Tanaka » ou encore « Suzuki », un patronyme bien banal, j'aurais peut-être eu une existence plus tranquille et regardé les autres d'un œil plus tolérant. Possible. (MURAKAMI H., 2011d, sem paginação)

Em contraste com o momento citado anteriormente, no qual a personagem está tensa e é envolvida pelos próprios pensamentos, de forma que a escrita vai aprofundando o leitor na própria confusão de Aomame, essa apresentação do seu pensamento sobre a possibilidade do próprio sobrenome ter influenciado os rumos de sua vida é bem menos dramática. Apesar das diferentes formas como esta passagem é apresentada nas diferentes traduções, o tema se mantém o mesmo: Aomame está refletindo sobre si mesma e acompanhamos seu trem de pensamento. A versão mais consultada e que serve de base para esta análise é a tradução para português brasileiro de Lica Hashimoto, de forma que as traduções para o idioma em outras línguas foram consultadas para fins de pesquisa paralelos e comparações.

É interessante notar um fenômeno recorrente desses momentos nos quais os pensamentos dos personagens tomam a história. Observando de perto seus pensamentos crescendo e se desenvolvendo, percebemos que os personagens são praticamente transportados até uma outra temporalidade. Existem diversos momentos nos quais os personagens parecem sair do fluxo da narrativa e entrar no próprio fluxo de pensamento como se o tempo externo a eles não existisse. A escrita dinâmica permite que, assim como essa transição tenha passado quase despercebida pelo leitor, a volta também aconteça dessa forma. Assim, é um recurso que Murakami utiliza para reafirmar um de seus temas: o

isolamento dos personagens quando somos apresentados a esta temporalidade interna. Entretanto, a característica dialógica desta temporalidade com a temporalidade cronológica do narrador demonstra esse movimento contínuo entre objetivo e subjetivo, como observou Lica Hashimoto.

Apesar dos personagens demonstrarem um aspecto de isolamento e solidão tão comum aos outros personagens do Murakami, é certo afirmar que o isolamento não se mantém como a característica tônica deles até o fim da narrativa, pois um dos pontos que é sempre reforçado é a mudança, principalmente por estes momentos nos quais os personagens têm a oportunidade de narrarem o que estão pensando. Tengo não assume uma postura apática como muitos dos outros protagonistas de Murakami ao se ver preso em situações que escapam do seu controle. Embora com menos intensidade do que faz Aomame, ele consegue parar e pensar nas coisas que estão acontecendo, tentando furar o véu que cobre suas percepções e o impede de apreender a realidade tal como ela é, em sua amplitude de eventos interligados.

Em alguns momentos, o próprio Tengo percebe que mudou ou que está em processo de mudança, que está começando a se enxergar menos como uma coisa isolada e mais como uma parte de um mecanismo maior que se revela aos poucos e que força ele a esta mudança, como se mudar fosse uma adaptação que o permitisse sobreviver nesse mundo. Esta postura é diferente da postura que resiste a provocações e mudanças, como é a de Boku ou mesmo de Toru (*Norwegian Wood*) e Sumire. Em vários momentos, Tengo se vê pensando em como teve de mudar quando se deparou com situações ao longo de sua vida e, mesmo se definindo como um solitário, ele percebe que a realidade à sua volta exige uma agência de si para se conectar às outras pessoas. De certa forma, Murakami brinca com isto ao seu modo intertextual, tão presente em vários de seus romances. Tengo se compara ao personagem de um livro que lera para o pai, *A cidade dos gatos*, sobre um homem que um dia sobe em um trem sem destino, desce numa parada vazia e nunca mais consegue sair desta cidade, que é desabitada durante o dia, mas que durante a noite é habitada por grandes gatos falantes. Tengo compara a visita que faz ao pai doente à viagem que o protagonista de *A cidade dos gatos* fez, mas sente-se feliz que, “ao contrário do que aconteceu com o protagonista, ele pôde pegar o trem de volta. A experiência adquirida naquela cidade provocou profundas transformações no ser humano chamado Tengo” (MURAKAMI H., 2013a: 155). Esta passagem reforça esta capacidade autorreflexiva de Tengo, ao passo que demonstra como o personagem percebe as próprias mudanças ao

longo da narrativa. A intertextualidade é uma das marcas que aparecem repetidamente em outras histórias de Murakami, mas aqui ela serve ao propósito de explicitar a capacidade do personagem de se enxergar no mundo e de se colocar nesse mundo como alguém com possibilidade de mudança.

Aomame também passa por mudanças ao longo da história, mudanças que acontecem como uma maneira de reforçar a relação que ela mantém com outras personagens. A relação entre Aomame e sua amiga da escola, Tamaki, com quem a protagonista cresceu e tornou-se adulta junto, é uma relação que encontra um fim trágico: Tamaki é assassinada pelo seu marido. A violência deste acontecimento atinge Aomame com tamanha veemência que ela percebe a incapacidade de continuar sendo a mesma ou de resistir à mudança diante do acontecido: “foi a partir desse momento que entendeu com muita intensidade que não seria mais a mesma” (MURAKAMI H., 2012c: 238). A experiência deixa marcas indeléveis na personagem, que entende ter perdido, junto com a amiga, uma parte irrecuperável de si, forçando-a a não ser mais a mesma.

Essas são algumas características dos personagens que agem neste equilíbrio fino entre o que é comum a uma história de Murakami Haruki e o que é algo que possui um aspecto original na sua obra em *1Q84*. Não é possível dizer que Aomame e Tengo são, em essência, personagens diferentes dos outros com os quais Murakami teceu suas histórias, mas é possível dizer que ele trabalhou certos aspectos destes personagens, aliados a um modo diferente de contar a história, ou até mesmo permitidos por ele, que não foram trabalhados de forma semelhante em suas outras histórias. É neste sentido que Tengo e Aomame constituem um frescor nas obras e é um dos motivos pelos quais entendo estes personagens como sujeitos semióticos.

O diálogo que eles estabelecem consigo mesmos cria uma atmosfera onde podemos perceber expressa a característica dialógica de seus *selves*. Quando o romance nos mostra o que foi pensado por Tengo ou Aomame e depois nos mostra como estes estão agindo fora do pensamento, podemos perceber esse mecanismo funcionando com alguma regularidade, permitindo a eles que desenvolvam a própria concepção de si perante o mundo, estabelecendo assim uma relação de crescimento de seus *selves*. Eles tanto estão interpretando as próprias atitudes e pensamentos, quanto as expressando, que é o motivo principal de poderem parar e refletir sobre as mudanças que estão acontecendo no mundo e a eles mesmos, como Tengo que percebe ter mudado desde que começara a reescrever *Crisálida de Ar*, e Aomame que percebe como mudou desde o assassinato de sua única

amiga no início de sua idade adulta. Eles conseguem perceber essas mudanças e agir conforme essas mudanças, acrescentando significados aos próprios *selves* e se transformando, agregando ideias como as palavras. Este é um motivo destes personagens serem entendidos como imbuídos de uma subjetividade semiótica, que não é estática, mas está relacionada a um movimento maior que existe ao redor deles.

É neste movimento, que Hashimoto (2015) entende como a continuidade entre objetivo e subjetivo, que se realiza a tridimensionalidade que Tiedemann (2012) observa nos personagens, pois eles só podem expressar essa profundidade em diferentes perspectivas a partir desse movimento que nunca cessa. Quando nós temos acesso aos pensamentos deles e vemos que esses não condizem exatamente com suas ações, estamos diante de personagens que lidam com múltiplas dimensões, não são cartesianamente maniqueístas, mas adaptam-se às situações. Caso nos voltemos à definição de pessoa como uma constelação de estrelas (PETRILLI, 2014; PEIRCE, 1894), tanto na pessoa em si quanto em sua relação com outras pessoas e outros elementos externos do universo, podemos perceber uma semelhança com a definição de tridimensionalidade. Assim como o aglomerado pode parecer uma estrela solitária à distância, um objeto tridimensional pode aparentar existir apenas em duas dimensões, mas nenhuma dessas formas é absoluta. Aproximando-se da estrela, é possível perceber que está é, na verdade, constituída por uma multiplicidade de pontos que se conectam de forma diferente a partir de uma observação que varia em distância ou ângulo, como um aglomerado e, possivelmente, até uma constelação, permitindo que sejam vistos padrões diferentes em sua organização. Da mesma maneira, ocorre com o objeto: um quadrado pode revelar-se, na verdade, um cubo quando nos aproximamos dele de um determinado ângulo. Estes personagens até aparentam ser como outros personagens de Murakami, mais singulares e unívocos, sujeitos destacados do mundo, mas a partir da adoção de uma outra perspectiva, é possível lê-los em sua multiplicidade que existe a partir dessa continuidade deles como sujeitos semióticos no mundo.

Além dos personagens, uma das mais óbvias semelhanças que podemos perceber entre *IQ84* e alguns dos outros romances de Murakami Haruki, como *Crônica do Pássaro de Corda*, *Minha querida Sputnik* e a trilogia do Rato, além de *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, é a existência de um mundo de cá e um mundo de lá, um mundo que diz respeito ao que é real e ao que é sonhado, ao que é material e ao que é subjetivo. Essa dualidade bem característica da obra de Murakami, que exploramos anteriormente

como algo que diz respeito a uma inclinação solipsista em sua obra, ou a uma inclinação à divisão dualista entre mente e matéria, aparece também em *1Q84*, mas de maneira que torna possível lançar um novo olhar sobre a constituição destes mundos.

O nome do romance é inspirado pelo nome que a protagonista Aomame dá ao próprio mundo depois de perceber que pequenas diferenças começam a acontecer com ela depois de ter descido por uma escada de emergência localizada em uma pista de trânsito expresso em Tóquio, quando seguia em direção ao local onde precisava cumprir seu trabalho não-convencional:

“1Q84 — É assim que vou chamar esse mundo novo”, decidiu Aomame. “Com a letra 'Q', de Question mark ; um 'quê' de dúvida, de interrogação.”
Enquanto caminhava, balançava a cabeça como se reafirmasse sua decisão. Querendo ou não, ela agora se encontrava nesse “1Q84”.
O ano de 1984 que ela conhecia deixara de existir. Agora estava em 1Q84. Houve uma mudança no ar, uma mudança no cenário. Precisava se adaptar o mais rápido possível às regras desse mundo novo com esse quê de interrogação.
(MURAKAMI H., 2012c: 161)

Existe um mundo de onde Aomame veio, que ela chama de 1984, o mesmo ano no qual se passa o romance, e um mundo em que ela se percebe agora, 1Q84. As diferenças entre estes dois mundos são tema de discussão durante todo o romance, pois é uma das principais investigações que a personagem faz. O mundo no qual se vê agora é bastante parecido com o mundo que ela habitava até descer a escada de emergência, porém são pequenas coisas que vão chamando sua atenção: vestimentas diferentes, notícias que não fazem sentido com a realidade que ela conhece, eventos do passado dos quais ela não consegue se lembrar, entre outros. Apesar disso, todas as pessoas com quem costumava se relacionar continuam vivendo vidas praticamente idênticas, como se sempre estivessem vivendo nesse mundo e não vindo só agora, como aconteceu com Aomame. Para que ela possa se perceber nesse mundo, um processo semelhante ao processo de criação de uma autoconsciência acontece: ela precisa ter, de alguma forma, suas convicções confrontadas, é preciso que ela incorra em um erro, em ignorância, para perceber que este mundo de 1Q84 não é mais o seu mundo, ou pelo menos o seu mundo como ela o entendia. Acompanhamos Aomame enquanto ela percebe como ideias diferentes existem nesse mundo, como situações diferentes ocorrem e como elementos fundamentais desse mundo se apresentam como algo inédito a ela, como as duas luas. Este processo, no qual ela se descobre em um mundo diferente, é o processo que nós, como leitores, somos apresentados ao mundo de 1Q84 também, tomando consciência deste outro mundo a partir

dos erros que percebemos, das inconsistências do mundo que se apresenta com o que costumávamos conhecer.

Uma das maiores diferenças da maneira como o outro mundo é percebido em *1Q84* é a passagem que acontece de um para o outro. Enquanto na trilogia do Rato, o outro mundo é um mundo da sombra, um mundo no qual o protagonista Boku está isolado, como que dentro de sua própria cabeça, de forma semelhante ao outro mundo como aparece em *Crônica do Pássaro de Corda*, para o qual Toru viaja se isolando por algumas horas no fundo de um poço, para depois voltar ao mundo material, em *1Q84* a passagem de Aomame é física e ela vivencia o outro mundo como um mundo praticamente igual ao seu com pequenas diferenças que se tornam maiores com o passar do tempo, um mundo correndo em paralelo. Por isso, Aomame só consegue perceber que as coisas mudaram quando observa com atenção a realidade ao seu redor e percebe pequenos signos que não condizem com o que esperava. É o caso das armas dos policiais, que em 1984 usavam revólveres e em 1Q84 usam pistolas automáticas. São indícios de mudanças maiores entre os dois mundos, sendo o caso que, em 1Q84, um evento histórico específico e de alguma forma relevante para a história do romance inspirou a polícia a trocar os revólveres por pistolas.

O outro mundo tem uma manifestação que deve ser entendida por ela a partir dos pequenos aspectos diferentes que constituem esta realidade paralela, pois a relação de Aomame com ele já está estabelecida e a ela só compete tentar compreender seu lugar nesse novo mundo. Ela existia em 1984 e foi para 1Q84, um mundo no qual ela sempre existiu, onde todos a conhecem. Ela mora no mesmo prédio, realiza os mesmos trabalhos, etc. Então não parece aqui, como é em *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, que este mundo existe apenas dentro da sua cabeça. Nem mesmo com o mundo para o qual Okada Toru vai quando entra dentro do poço em *Crônica do Pássaro de Corda*, que Suter (2008: 162) descreveu como este mundo “meio caminho entre sonho e realidade”. É um mundo com o qual ela mantém uma relação de realidade, realidade que se impõe à personagem todo o tempo.

Essa transposição de um mundo para o outro é um tema recorrente na literatura de Murakami, de forma que é um dos temas mais trabalhados quando entendemos suas obras como obras que exibem características de um realismo mágico, mas aqui esta transposição tem sua própria natureza e acontece da seguinte forma: a personagem passa para um outro mundo e lá deve entender sua relação com ele. Tenho também percebe a passagem para o

outro mundo, assim como Aomame, através de pequenos indícios, mas a forma como ele se insere neste mundo de 1Q84 é diferente e será tratada em uma próxima seção deste capítulo. Os dois, então, em um momento, vivenciam este mundo, que é uma incógnita, um enigma a ser desvendado. Devemos nos lembrar que Aomame decide chamar o mundo pelo nome de 1Q84 não só pela sonoridade do Q com *kyu* (nove, em japonês), mas porque o Q é a inicial de *question mark*, um ponto de interrogação. Diferente do outro mundo em sua caracterização solipsista, na qual o personagem não experiencia mais do que projeções de sua própria mente, o outro mundo de *1Q84* é um outro mundo que convida os personagens a desemaranhar sua trama de mistérios, desvelando significados.

Outro ponto que seria interessante destacar como uma aproximação que acontece entre *1Q84* e as outras obras que compõem o *corpus* de Murakami é a relação estabelecida entre Tóquio e os personagens. Como discuti no primeiro capítulo, a Tóquio de Murakami é um espaço que representa simbolicamente a globalização e a conexão que existe entre todos os lugares. Em *1Q84* não é diferente e a cidade é explorada como uma espécie de ponto central no eixo narrativo para que se amarrem todas as histórias, já que é a cidade onde vivem Tengo, Aomame e quase todos os outros personagens. Mesmo nos momentos em que os personagens precisam se afastar ou mesmo o narrador nos leva a um outro lugar que não seja a grande metrópole, Murakami reforça o aspecto de conexão com o mundo externo de Tóquio, como na cena em que Tengo sai para andar a esmo na cidade e acaba percebendo que o próprio cenário o levava a visitar o pai em uma cidade costeira, na qual ele reside em um lar de idosos. O ambiente principal onde se desenrola essa grande história é a cidade de Tóquio e todos os ambientes paralelos reforçam a centralidade e a facilidade com que Tóquio acessa as outras partes do Japão.

A Tóquio de *1Q84* possui suas peculiaridades, porém, e sobre elas algumas palavras merecem ser escritas. A cidade é um ambiente material no qual os personagens se apoiam para entender os limites de sua própria realidade, de forma que existem cenas nas quais os personagens olham os seus arredores, o narrador descreve a paisagem urbana e é como se isso situasse os personagens neste mundo do qual fazem parte. Se, na trilogia do Rato, Tóquio mostrava sua capilaridade indo até os confins da mente de Boku, incluindo seus ambientes solipsistas em locais isolados de uma centralidade urbana, utilizando da capacidade do realismo mágico de fazer esse salto da cidade real pro ambiente mental, em *1Q84* a paisagem urbana que é descrita está sempre servindo ao propósito de conectar os personagens ao lugar onde estão e à história que estão presenciando. Murakami cria uma

imagem ambígua com o simples ato de olhar pela janela dos personagens. Ao mesmo tempo em que vêem as duas luas no céu, um lembrete a Aomame e a Tengo de que eles estão inseridos neste mundo que, eles imaginam, corre em paralelo ao mundo do qual vieram, os prédios que cercam seus apartamentos e os lugares pelos quais frequentam ainda os lembram de que 1Q84 é um mundo real, no qual estão sujeitos a todas as forças deste redemoinho que significa existir.

Tóquio contribui para que os personagens lembrem-se de que aquele lugar no qual estão se trata de um outro mundo, um mundo diferente do que estão acostumados, mas os lembra também da realidade iminente da qual estão sob jugo, forçando a eles que meschem estas duas imagens, a imagem da cidade concreta ao redor e a imagem das luas que reforça o surrealismo da situação na qual estão inseridos. Dessa forma, Tóquio acaba sendo mais um tema que Murakami explora para discutir a realidade deste mundo que está sendo descrito. E sobre essa questão, vários personagens têm diferentes pontos de vista. Por exemplo, Aomame, que se viu inserida em 1Q84 a partir do momento em que decidiu descer por uma escada de emergência em uma rodovia expressa, acredita que este mundo é uma realidade paralela, uma outra Tóquio que não é aquela de onde veio. Já o taxista que dirigia o carro no momento em que ela decide descer pela escada acredita que a realidade é única, assim como Tóquio também deve ser única: “— Quando se faz algo incomum, as cenas cotidianas se tornam... Digamos que se tornam ligeiramente diferentes do normal. Isso já aconteceu comigo. Mas não se deixe enganar pelas aparências. A realidade é sempre única” (MURAKAMI H., 2012c: 18). Aomame está, então, sempre tentando fazer sentido das duas ideias, a de que 1Q84 é uma realidade paralela, mas sem se esquecer das palavras do taxista, que reforçou a unicidade da realidade. Assim, a cidade de Tóquio é o cenário no qual essa trama se desenvolve e é desenvolvida pelo narrador, pelos personagens e pela investigação do leitor. Quanto ao caráter realista dessa cidade, vou me aprofundar no próximo tópico, pois é este um dos mistérios que Murakami adotou como tema do romance.

Linguagem e Realidade

O tema de que a linguagem é um meio de produzir e modificar a realidade aparece de forma categórica no romance. Posso começar a analisar este fato pela forma que ocorre a passagem de Tengo para 1Q84. De uma maneira bem mais sutil do que a

maneira chocante pela qual Aomame faz a passagem, Tengo parece ter sido o próprio agente, se inserindo neste mundo paralelo através da escrita de um romance. Entretanto, as discussões que o romance adere passam de, num primeiro momento, Tengo ter se inscrito em 1Q84 individualmente e chegam, em um segundo momento, à defesa de que tanto ele quanto Aomame tomaram parte na construção desse novo mundo juntos.

Logo no início da história, descobrimos que Tengo tem uma relação de proximidade com este excêntrico editor de revista literária chamado Komatsu, um homem que acredita no potencial que Tengo exhibe de se tornar um escritor de sucesso, podendo transformar este hobby que ele leva em sua carreira principal. A proposta que ele oferece a Tengo é, no mínimo, eticamente questionável. Reescrever um romance como um *ghostwriter* para que a autora adolescente seja coroada vencedora do concurso literário não é uma proposta que Tengo acha muito interessante. Komatsu alega ter outros planos, ele quer expor a crítica literária ao ridículo, demonstrando como mesmo uma história interessante mal escrita pode se tornar um sucesso caso encontre o escritor correto. Apesar de Tengo não encontrar motivação neste plano, o romance *Crisálida de Ar* o deixa bastante interessado e a proposta instiga ele no que diz respeito à sua capacidade como escritor. Tengo descreve *Crisálida de Ar* como uma obra de teor original raro se ser encontrado, uma obra cujo “enredo em si é fantasioso, mas os detalhes são escritos de maneira extremamente objetiva. O equilíbrio entre fantasia e realidade é muito bom” (MURAKAMI H., 2012c: 28), ele descreve para Komatsu.

Tengo aceita a proposta de encontrar-se com Fukaeri e reescrever seu romance a fim de inscrevê-lo para concorrer ao prêmio Akutagawa, uma das maiores premiações literárias do Japão e um prêmio que o próprio Murakami Haruki nunca recebeu. Komatsu fica muito contente que Tengo acatou a ideia e prepara o próximo passo: um encontro entre Tengo, Fukaeri e, posteriormente, com o tutor da adolescente. Enquanto reescreve o romance, Tengo se aproxima de Fukaeri, que é uma jovem de poucas palavras, cujos olhos parecem encerrar segredos que o fascinam.

O que Tengo só vem a perceber depois é que reescrever *Crisálida de Ar* colocaria ele nesta história, inserindo ele no mundo de 1Q84 de maneira que sua vida entraria em uma série de situações que, como no romance, o colocariam em um lugar com características de fantasia e realidade. Tengo demora bastante a perceber os indícios de que a realidade mudou ao seu redor. Se Aomame decidiu descer por uma escada e a partir daí percebeu ter modificado sua realidade de alguma forma ou, como ela acredita, ter passado

para esse mundo paralelo, é mais correto dizer que Tengo escreveu a si mesmo em 1Q84. O mundo que Fukaeri descreve em *Crisálida de Ar*, no qual seitas se escondem nas montanhas para adorar uma entidade sobrenatural chamada de Povo Pequenino, um mundo tanto objetivo quanto fantasioso, é o mundo que ele se vê inserido após a escrita do livro. Ele escreveu o mundo que passou a ser o seu.

Assim, Tengo utilizou da linguagem escrita como uma forma de passagem de 1984 para 1Q84, de maneira tão sutil que ele não percebeu o movimento acontecendo. Se Aomame logo percebe as diferenças, pois é descrita pelo narrador como uma personagem que, apesar de isolada de outras pessoas afetivamente, costuma manter-se informada, e é a primeira a dar o nome de 1Q84 a este novo mundo que está vivendo, Tengo faz um caminho muito mais lento. Ele é, assim como Aomame, uma pessoa solitária. O trauma de infância que carrega, ter passado anos acompanhando o pai em seu trabalho de cobrador da NHK, faz com que ele tome essa postura de desligado do mundo. É apenas no Livro II de *1Q84* que Tengo começa a enxergar as duas luas no céu e começa a procurar entender a natureza de todas as situações estranhas que vêm acontecendo a ele desde que decidiu por reescrever *Crisálida de Ar*.

Isso não quer dizer, claro, que a percepção de Aomame da passagem para o mundo de 1Q84 não tenha nada a ver com linguagem. Pelo contrário, a relação de Aomame com esta realidade é descrita de forma que vemos como as implicações semióticas de uma atitude que ela tomou a inseriram numa realidade que aparenta ser a mesma, porém indica em vários momentos ter se modificado profundamente. Os vários indícios, signos presentes no seu universo diegético são aquilo que a fazem questionar o que aconteceu à realidade que pensava conhecer e o que é a realidade na qual se encontra, a do ano de 1Q84. Aqui as coisas começam a se complicar um pouco e falar de realidade dentro de uma obra de ficção não é um problema novo da filosofia.

Quando falamos de teoria da linguagem, é comum na tradição encontrarmos filósofos que abominam que qualquer relação seja feita entre uma obra ficcional e o discurso verdadeiro, condizente com a realidade. Começando por Frege, em seu *Signo e referência* (2011), o autor defende que nomes próprios que não possuem denotação, isto é, um referente existente fora dos domínios da ficção, como são os nomes de personagens ficcionais, não podem constituir frases com valor de verdade. Dessa forma, tudo o que está descrito em *1Q84* é mentira. É uma solução interessante, pois sabemos se tratar de um romance com narrativa ficcional, logo nada do que acontece a estes personagens se trata de

algo factual. Porém, logo teríamos de conviver com a implicação de que todas as linhas deste texto que procuram entender um discurso ficcional seriam também desprovidas de qualquer valor de verdade. LeClerc (2018) entende que a teoria da linguagem carrega este trato com a ficcionalidade como desprovida de verdade desde o *Tratado da Interpretação*, de Aristóteles. Isso traz uma antinomia à própria filosofia na hora de abordar qualquer discurso ficcional, acarretando que todo empreendimento do tipo consiste em uma falsidade. O autor distingue duas perspectivas que podem solucionar este problema: em uma perspectiva interna, todas as frases que podemos construir com estes personagens é desprovida de um valor de verdade, no sentido que eles não existem, são ficcionais. Em uma perspectiva externa, podemos entender como a existência de personagens através de um discurso ficcional influencia nossa realidade e como falar sobre estes personagens não consiste necessariamente em uma espécie de contradição lógica, isto é, uma proposição que é sempre falsa. Seria uma maneira de interpretar a questão à luz da máxima pragmática.

Não discordando totalmente da maneira como LeClerc entende essas duas perspectivas, eu gosto de entender o discurso ficcional em duas perspectivas: como diegético e não-diegético, isto é, o discurso que acontece nos limites deste mundo ficcional e o discurso que acontece fora deste mundo ficcional, em nossa realidade, a realidade na qual livros contam as histórias que nós podemos ler. Entretanto, é fácil enxergar como essa estrutura que se divide em duas é limitada, ainda mais quando tratamos da obra de Murakami Haruki, um autor cujos romances referenciam outros romances que existem diegeticamente na realidade de seus personagens, e não-diegeticamente em nossa própria realidade. *Heike Monogatari* de 1Q84 é falsa enquanto a obra *Heike Monogatari* que existe não-diegeticamente, acessível para nós, é verdadeira? A obra, cujo trecho Fukaeri cita em um momento para Tengo, é mais um dos exemplos da intertextualidade no romance.

Prado (1984) entende que remover da ficção qualquer relação que esta tenha com a realidade faz com que a ficção perca seu sentido. Afinal, toda obra ficcional nasceu a partir da imaginação de algo ou alguém que existe, e não tem motivo para entender aquilo que é imaginado como isolado de um todo que é a realidade. Se voltarmos a Peirce, poderemos ver que ele acredita haver alguma relação entre o que ele chama de realidade externa e o produto imaginado da ficção: “uma ficção é um produto da imaginação de alguém; tem tantas características quanto o pensamento imprime a ela. Que essas

características são independentes de como você ou eu pensamos é uma realidade externa” (PEIRCE, 1878, CP 5.405, EP1: 136)¹¹⁶. Ferraresi (1996) acrescenta ainda que não só Peirce enxergava uma relação entre a obra ficcional e a realidade, como utilizava exemplos ficcionais com a finalidade de tornar inteligível o seu pensamento ao leitor, quase como se os seus escritos filosóficos fossem, em parte, histórias contadas. Pragmatistas, como Rorty (1982), adotam uma abordagem da ficção que a entende como um produto da realidade que serve ao seu próprio enriquecimento, uma noção adotada por Prado (1984) para compreender o aspecto lógico da ficção além de um julgamento imperioso que a clama como falsa e, portanto, não condizente com a realidade, o oposto a como as proposições verdadeiras deveriam ser. O que a ficção proporciona é, então, que a cultura ganhe um espaço para se desenvolver mais profundamente através das possibilidades de criação que apenas um salto ao desconhecido, uma abdução, pode trazer ao processo de criação da realidade. A ficção pode “enriquecer, influenciar e ensinar como ficção” (PRADO, 1984: 100). E na concepção de realidade que adotamos a partir do pensamento semiótico, a ficção pode exibir essa capacidade criativa sem precisar ser colocada como desprovida de qualquer relação com a realidade.

O discurso ficcional se alimenta daquilo que podemos enxergar em nossa própria realidade e a realidade se apropria do discurso ficcional através do pensamento. Num mundo semiótico, onde nada pode ser absolutamente não-relacionado, acreditar que diegético e não-diegético são duas categorias excludentes no que diz respeito à realidade pode incorrer em uma contradição, pois se algo deixa de ser real apenas por ser parte de uma história, esta história não está sendo entendida em uma perspectiva sinequista, como uma continuidade da realidade que podemos vivenciar fora das histórias. Melhor que entender *Heike Monogatari* dentro do romance *IQ84* como falsa, é entender que a *Heike Monogatari* diegética é uma obra que representa, no romance, uma obra real que existe de forma não-diegética. Dessa forma, fugimos da separação entre os domínios de ficção e realidade e adentramos um entendimento semiótico de continuidade entre as representações da nossa realidade bruta e da nossa realidade como expressa em histórias ficcionais.

O problema que Murakami traz à discussão em *IQ84* é justamente sobre a influência da ficção na realidade e de que forma aquilo que produzimos a partir da

¹¹⁶ Do trecho original: “A figment is a product of somebody's imagination; it has such characters as his thought impresses upon it. That those characters are independent of how you or I think is an external reality.”

imaginação pode modificar a realidade. Não é à toa que as orelhas dos livros falam de “mistérios que desafiam o limite do real”, no Livro I e, no Livro III, a crítica da revista *Veja* diz que “Murakami tem esse poder de, com vinte ou trinta páginas, submergir o leitor em uma realidade outra, aparentada da realidade comezinha do dia a dia, porém mais intensa e estranha”. O movimento que o romance faz é de nos inserir nessa história, quase como se nós fôssemos os sujeitos transportados para 1Q84. O primeiro livro abre com uma citação à música *It's only a paper moon*, de Billy Rose e E. Y. “Yip” Harburg, famosa na voz de Ella Fitzgerald:

*It's a Barnum and Bailey world,
Just as phony as it can be,
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me.*

Eis o mundo do espetáculo
em que tudo é fantasia,
Mas, se você acreditar em mim,
real ele se tornará.
(trad. Lica Hashimoto, 2012)

Um contrato está sendo construído entre narrador e leitor, ou melhor, entre o próprio autor Murakami Haruki e os leitores que se aproximam da obra. O romance cria esse mundo do espetáculo, um mundo que só pode existir realmente quando outras pessoas acreditam nele, quando este processo ganha um caráter coletivo a partir da relação entre diferentes subjetividades. Essa é a natureza da realidade semiótica, uma determinação que é coletiva e não individual, por isso a expressão *make-believe*, faz-de-conta, aparece logo no início do romance: não é apenas um faz-de-conta quando uma relação é estabelecida. É uma metalinguagem do autor para afirmar o tema da própria história.

Nesse sentido a crítica do *The New York Times*, também citada na orelha do primeiro livro, vai ao encontro desse contrato firmado entre escritor e leitor: “qualquer um pode contar uma história que se pareça com um sonho, mas é raro o artista, como ele, que nos faz sentir como se nós mesmos a estivéssemos sonhando” (NEW YORK TIMES BOOK REVIEW apud MURAKAMI H., 2012c). O sonho compartilhado torna-se uma relação que é real, por mais que o sonho em si seja ficcional, assim como o romance ficcional pode estabelecer alguma relação com a realidade além de seu caráter ficcional.

A questão da realidade, do sonho e das aparências é uma sobre a qual devemos nos atentar quando estamos fazendo o trabalho de analisar um romance como um fenômeno semiótico. De uma realidade material bruta à realidade das coisas metafísicas, a própria palavra é capciosa em sua polissemia e resistência à definição. Nesse sentido, uma

perspectiva que acho bastante abrangente e derivada de uma compreensão Peirceana é a perspectiva do realismo inocente, de Susan Haack (2016; 2020). Entender a realidade é um problema filosófico sob o qual vários autores e autoras se debruçaram de maneira incansável, e Haack não pretende fingir que esta discussão está sendo feita pela primeira vez. Como foi exposto aqui, esta questão aparece até mesmo quando se tenta definir ficção na tradição da filosofia da linguagem que surge a partir de Frege.

Para Haack (2020), tentar definir a realidade como aquilo que exclusivamente independe de nós para existir é um empreendimento que acaba esbarrando em vários obstáculos no mundo em que cada vez mais existem coisas que foram criadas por seres humanos. A natureza da realidade é, então, “*multi-layered*”, em múltiplas camadas imbricadas, nas quais a natureza encontra a criação humana, a realidade material encontra uma realidade metafísica das obras de ficção. O que possibilita a existência dessa realidade em múltiplas camadas é a diversidade de conjuntos simbólicos que a compõem, pois se toda a realidade é permeada por signos, todos os signos podem constituir aspectos da realidade e cada um desses conjuntos diz respeito à sua própria interpretação do real. O mundo real então compreende uma dimensão muito grande de vários fenômenos de diferentes ordens e natureza:

O mundo real inclui artefatos físicos, humanos assim como animais [...] nossos estados mentais e processos, incluindo nossas crenças, esperanças, medos, imaginações [...] instituições como o dinheiro, casamento, mercados e papéis sociais, regras e leis [...] e outros sistemas simbólicos, narrativas históricas, teorias filosóficas, teológicas, políticas, matemáticas, musicais, científicas e outras [...] E ainda inclui uma abundância de artefatos imaginados: pinturas, esculturas, óperas e mais; mitos, lendas, folclore, histórias infantis, poemas, peças, romances, filmes, desenhos, jogos eletrônicos e além — E também os lugares imaginados, cenários e personagens que aparecem neles. (HAACK, 2020: 212-213)¹¹⁷

Esta realidade contém todas as coisas que vão desde as mais naturais até às ficções humanas, todas engendradas em uma malha que não separa entre material e mental, entre concreto e imaginado. O realismo inocente concebe uma realidade que é única, única em sua ampla variedade de aparências, de fenômenos mesmo. Nesta dimensão única, nossa

¹¹⁷ Do trecho original: “The real world includes physical artifacts, both human and animal, [...] our mental states and processes, including our beliefs, hopes, fears, imaginings [...] institutions such as money, marriage, and markets, and social roles, rules, and law [...] and other symbol systems, historical narratives, philosophical, theological, political, mathematical, musical, scientific, and other theories [...] And it also includes a welter of imaginative artifacts: paintings, sculptures, operas, and so on; and myths, legends, folk tales, children's stories, poems, plays, novels, movies, cartoons, video games, and so forth-and the imagined places, scenarios, and characters that feature in them.”

conexão com todas as coisas acontece, também, de forma sónica, pois ela existe através do pensamento, da semiose, da representação de um objeto por um signo, gerando um interpretante, um processo sob o qual estão sujeitas todas as coisas do mundo. Haack (2016) reforça um importante aspecto da teoria de Peirce na hora de entender como é possível criar camadas de realidade a partir da ficção: a coletividade é o que legitima uma lei. Qualquer coisa criada precisa atingir um nível acima do individual, um nível de engajamento que reúne uma comunidade em torno de algo que vem a se tornar convencional. O devaneio do cientista, a abdução que gera uma nova hipótese possivelmente geradora de um novo conjunto de teorias, só ganha força para completar a geração de uma teoria quando este devaneio é compartilhado por outros, quando ele torna conhecida a inquietação que moveu sua realidade. A ficção pode ser um motor de transformações, mas ela precisa estar inscrita na realidade de alguma maneira, mesmo que seja tornando-se conhecida como um discurso, ou tornando-se alvo de discussão como possibilidade cosmológica. A realidade da ficção não depende de ela ser fato ou não, mas do entendimento ontológico de que o ficcional é, também, real.

Assim como Prado (1984) defende que a ficção não precisa de uma ontologia própria, no realismo inocente não é preciso colocar a ficção como um modo de ser externo à realidade, mas entender que os objetos ficcionais são realmente objetos ficcionais, portanto, frutos da imaginação, com capacidade de atingir a realidade de alguma ou outra forma. Basta entendermos de Peirce que, assim como nenhuma cognição é independente de outra, nenhum objeto ficcional pode existir a partir do vácuo, que a imaginação é, também, uma possibilidade de conhecer, pois o objeto imaginado não pode ser incognoscível. No processo teleológico de crescimento da razão e formação da realidade, não é absurdo imaginar que os objetos ficcionais cumprem um papel na investigação pois são de alguma forma afetados por essa realidade que se constrói e desenvolve a partir do “poder atrativo dos ideais supremos (estéticos)” (POGGIANI, 2011: 9).

O plano de Komatsu o uniu a Tengo e Fukaeri, formando um trio que, por sua vez, publicou um livro para milhões de pessoas, fazendo com que aquela experiência subjetiva individual de Fukaeri ganhasse uma dimensão coletiva e modificando a realidade na qual eles estão inseridos. As falas do taxista e do Líder sobre realidade demonstram uma visão que prega uma realidade única, porém diversa em suas aparências. O realismo inocente não contraria essa perspectiva, na qual os protagonistas dessa história podem ser aqueles que modificam a própria realidade a partir da criação de uma nova camada de realidade.

Podemos enxergar o mundo de 1Q84 como um mundo que iniciou sendo uma outra camada de realidade, mais externa, que foi ganhando força e de repente tanto Tengo quanto Aomame se viram inseridos nesse mundo que ajudaram a criar. É um caso de objetos ficcionais manifestando a sua existência no mundo real além da sua característica ficcional, o que evidencia o realismo mágico, de fácil subversão, com o qual Murakami tece seus mundos.

O que Tengo fez ao reescrever a história que Fukaeri havia escrito originalmente foi uma modificação da sua realidade, que o inseriu no ano de 1Q84, que Tengo costuma chamar de Cidade dos Gatos, por causa da influência que esta história teve na sua forma de enxergar o mundo após ler livro quando visitou o pai no lar de idosos pela primeira vez. O mundo que Tengo se vê inserido é um mundo que ele modificou ao reescrever *Crisálida de Ar* e ele o nomeia como o mundo do livro *Cidade do Gatos*, pois a forma como Tengo pode se relacionar com a sua realidade é, em grande parte, influenciada pelas suas experiências com a literatura, com as histórias que compõem sua realidade. Nesse sentido, Tengo é um protagonista clássico de Murakami, que vive a vida sob influência das narrativas que o encantaram e é a própria manifestação de um aspecto do autor Murakami Haruki nos livros que escreve. De fato, percebendo o duplo papel de Tengo, como personagem e escritor, Jay Gabriel (2015: 82), ao resenhar *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, de Matthew Strecher, escreve que:

a "construção de um mundo ficcional em uma obra literária é projetada para o mundo real como uma nova realidade"; a escrita, narração e reescrita (de Tengo), dessa história incorporada funciona para criar uma "nova realidade não só para Aomame, mas para todos os personagens da história". Isto é, obviamente, o que faz *1Q84*, apesar de seu tamanho intimidador, uma visão literária tão fascinante.¹¹⁸

Esse entendimento da relação entre realidade e ficção como algo dinâmico à partir da intertextualidade de *1Q84* é uma marca da história, pois não só Tengo se percebe em outra realidade, ele se vê perseguido por coisas que ele acreditava serem apenas parte do livro. Após a reescrita, *Crisálida de Ar* virou um grande sucesso, figurando nas listas dos mais vendidos, o que tornou a história de Fukaeri conhecida. Tengo revelou para o mundo uma história que acreditava ser fruto apenas da imaginação de uma adolescente

¹¹⁸ Do trecho original: "construction of a fictional world in a work of literature is projected out into the actual world as a new reality"; the writing, telling, and reworking (by Tengo) of this embedded story functions to create a 'new reality not only for Aomame but for all the characters in the story'. This is, of course, what makes *1Q84*, despite its daunting length, such a fascinating literary vision"

idiossincrática, porém com o tempo ele descobriu que a história de Fukaeri é uma releitura de fatos que aconteceram a ela mesma. Assim, o mundo que Tengo descreve, um mundo que tem duas luas, um mundo no qual a entidade Povo Pequenino existe e é adorada por uma comuna agrícola que se tornou religião há alguns anos, se torna real, se torna conhecido coletivamente no Japão e acaba se tornando o mundo para o qual Tengo é transportado. Se levamos as palavras do taxista que indicou as escadas de incêndio para Aomame em consideração ao interpretar a passagem de Tengo para 1Q84, ele alterou sua realidade ao desvelar aspectos dela que não estavam aparentes. É interessante pensar que, quando Komatsu lê o romance reescrito por Tengo, ele comenta que Tengo deveria descrever melhor as duas luas no céu, pois estas luas não existem no céu dos leitores, o que torna necessário descrever bem a imagem delas para torná-las críveis. Komatsu diz que:

— O leitor já deve ter visto inúmeras vezes uma única lua no céu. Não é? Mas certamente ele nunca viu duas. Quando você introduz no romance certas coisas que a maioria dos leitores nunca viu antes, é necessário descrevê-las com mais riqueza de detalhes, e o mais exato possível (MURAKAMI H., 2012c: 244)

A descrição de Tengo precisa ter um grau de riqueza e detalhes que permita ao leitor conseguir enxergar essas duas luas, imaginá-las, pois a imaginação é também um motor da realidade. Essa imaginação precisa sair do enclausuramento na cabeça de Tengo e pulverizar-se para que os leitores possam tomar parte com ele nessa nova camada de realidade que a *Crisálida de Ar* está criando. Aquilo que nunca foi conhecido precisa de descrições firmadas profundamente no que é conhecido para que possa haver um processo de compreensão e aceitação da ideia. É possível, para Tengo, criar este mundo das duas luas e apresentá-lo aos leitores do *Crisálida de Ar* apenas porque nossa realidade permite essa construção lógica do verdadeiro para o imaginado. O sucesso do livro só reforça que quanto mais pessoas conhecem uma história, mais relevante culturalmente essa história vai se tornando e mais intensa é a sua relação com a realidade. O Povo Pequenino e a comuna religiosa Sakigake ficam inquietos com os segredos que Tengo está revelando e com a atenção que essa obra ficcional começou a chamar para estas entidades, que preferiam ficar escondidas do olhar das pessoas. Tengo se inseriu sem querer no mundo de 1Q84, desvelando seus segredos que não deveriam ser conhecidos pelos outros habitantes desse mundo, mas foi porque todos passaram a acreditar na ficção que Tengo acabou envolvido no todo da história que é construída em *1Q84*.

A ideia de uma realidade em várias instâncias pode parecer absurda à primeira vista, mas é evidenciada pela intertextualidade e por alguns personagens do romance: primeiramente o taxista, que fala das múltiplas aparências, porém unicidade da realidade. Depois, podemos parafrasear o Líder de Sakigake, pai de Fukaeri e líder da comuna rural onde ela cresceu, o sacerdote maior do Povo Pequeninino: ele vê uma relação entre Tengo e Aomame e o motivo de terem ido parar no ano de 1Q84. Ele, porém, afirma que essa passagem deles, uma “mudança de trilhos” nos rumos do mundo, aconteceu com a única realidade que existe. Assim, a ideia de um mundo paralelo como Aomame concebera ao início do romance dá espaço para uma ideia de um mundo em transformação, de maneira súbita para Aomame, que logo percebe as alterações que ocorreram, e de maneira sutil e gradual para Tengo, que vai aos poucos desvelando o que deste mundo lembra o mundo descrito no romance *Crisálida de Ar*. A realidade, mesmo sendo única, não é estática, está sujeita a alterações, alterações que, segundo o próprio Líder, saíram de algum lugar, de alguma relação estabelecida entre o sujeito e o todo:

— Não existe nada neste mundo que não tenha saído do coração de alguém [...] O fato de vocês se encontrarem aqui não se deve apenas aos rumos dos acontecimentos. Vocês precisavam pisar neste mundo. E, a partir do momento em que pisaram nele, queiram ou não, vocês precisam cumprir a função que lhes foi atribuída. [...] Não existe nada neste mundo que não tenha saído do coração de alguém — O Líder repetiu com voz serena. (MURAKAMI H., 2013a: 186)

Nessa fala, que o Líder de Sakigake profere a Aomame pouco antes dela assassiná-lo, ele revela sua crença de que a realidade não só é única, como também está intimamente conectada às vidas de Aomame e Tengo. Isso significa que ele enxerga os dois como importantes agentes deste mundo, interpretando um papel que desconhecem, mas que diz respeito a muito mais do que a mera vida solitária deles, diz respeito às próprias crenças das pessoas que os cercam, diz respeito ao que o trabalho paralelo de Aomame pode causar de diferente no grupo Sakigake. As convicções que ela tem, aliadas às da senhora que a contrata, são capazes de causar transformações profundas em âmbitos que, apesar de se localizarem além do alcance do seu conhecimento, sofrem as consequências praticamente imediatas de suas atitudes. O Líder expõe também neste momento grande parte da cosmologia sob o qual o romance se baseia, afirmando que a união de Fukaeri e Tengo através da reescrita e lançamento de *Crisálida de Ar* foi o que provocou uma mudança grande no mundo e, conseqüentemente, provocou a ira do Povo Pequeninino. Aqui os discursos do Líder e sua concepção de mundo colocam os

protagonistas da trama como responsáveis pelas modificações na realidade, pela possibilidade de transformação. Torna-se difícil apreender essa narrativa em uma perspectiva solipsista como algumas de outras obras de Murakami, pois aqui tanto o narrador quanto os personagens partilham de uma visão de mundo na qual a realidade é externa aos personagens ao mesmo tempo em que é conectada às suas atitudes, pensamentos e sentimentos.

Isso é representado muito bem pelo próprio Tengo que, simultaneamente ao momento em que Aomame vai completar o seu objetivo-mor dessa primeira metade do romance, está voltando para casa vindo do lar de idosos onde se encontra o seu pai. Ele está em Tóquio, e Tóquio está como ele a conhecia, mas Fukaeri liga para ele e o avisa que deve voltar logo, pois o clima poderia piorar consideravelmente e não seria seguro que ele ficasse do lado de fora. E, de fato, a ação de Aomame, isto é, preparar-se para matar o Líder de Sakigake, implica em uma tempestade de níveis alarmantes que atinge a cidade nas regiões em que ela se encontra e que Tengo se encontra. O narrador descreve que trovões sem relâmpagos são ouvidos e estremecem as janelas, de forma que Tengo fica preocupado com a integridade das janelas de seu apartamento. Da mesma forma, a cidade toma um aspecto caótico logo após a concretização do assassinato, quando acompanhamos Aomame em fuga, com os metrô congestionados, engarrafamentos e outras situações provocadas pelo clima terrível que, como o Líder explicou, tem tudo a ver com a relação dos dois com este mundo no qual estão.

Tengo volta para casa, vindo do lar de idosos, convicto de que está mudando e pretende continuar, mas começa a entender que está envolvido em uma espécie de cenário maior que precisa de alguma forma desvendar. Enquanto Aomame está diretamente em contato com o Líder de Sakigake, Fukaeri avisa Tengo de que ele está sob vigilância do Povo Pequenino, a entidade sobrenatural que ele descreveu em *Crisálida de Ar*. Ela, porém, deixa claro que eles não podem atingi-lo diretamente. Da mesma forma que Tengo os atingiu através da mediação da história de Fukaeri para a população em geral, o Povo Pequenino só poderia atingi-lo através de algum outro aspecto da realidade que eles podem controlar, no caso, o próprio culto Sakigake. Este evento une Tengo e Aomame apesar da distância que os separa há tanto tempo. O que os dois fazem tem tudo a ver com as veredas dessa história.

Tengo literalmente reescreveu um livro, se inscrevendo dentro do mundo de 1Q84 a partir da linguagem, dos signos que compõem a obra *Crisálida de Ar*. Entretanto, não

quer dizer que a entrada de Aomame neste mundo foi uma entrada desprovida de qualquer relação semiótica. Caso voltemos à fala do taxista, “— Quando se faz algo incomum, as cenas cotidianas se tornam... Digamos que se tornam ligeiramente diferentes do normal. Isso já aconteceu comigo. Mas não se deixe enganar pelas aparências. A realidade é sempre única.” (MURAKAMI H., 2012c: 18), podemos perceber que ele está fazendo alusão a um processo de modificação da realidade, um processo que altera as lógicas do mundo. As cenas cotidianas são o universo ao qual Aomame está acostumada, com suas propriedades e características conhecidas. As ligeiras diferenças que começam a aparecer são reflexos da atitude dela com esse universo conhecido, quando decide avançar um passo em um caminho desconhecido, criando as condições necessárias para que essas diferenças surjam e comecem a fazer parte de seu próprio mundo. Quando ela faz isso, não tem a menor ideia de que está finalmente se aproximando de Tengo após os vinte anos que passaram separados um do outro desde o momento chave em que seguraram as mãos quando criança. E, de fato, apesar dela saber que o ama e confessar este amor à sua amiga Ayumi, a jovem policial que ela conhece num bar em meados do primeiro livro, Aomame não consegue enxergar uma possibilidade na qual Tengo e ela podem ficar juntos. Ayumi chega a dizer que “não existe nenhuma lógica nesse mundo” (MURAKAMI H., 2012c: 271) e Aomame concorda com a amiga, desanimada. Neste momento, Aomame já está ciente de que está em 1Q84, mas as consequências mais intensas de ter feito a passagem para este mundo ainda não apareceram completamente, de forma que ela ainda tenta viver como se estivesse no seu velho e conhecido ano de 1984.

Após assassinar o Líder do culto Sakigake, Aomame começa a enxergar alguma lógica nesse mundo, uma lógica diferente. Ela começa a entender que “*tudo começou a partir desta história*” (MURAKAMI H., 2013a: 312) e que ela fora transportada para este mundo após descer as escadas de emergência da rodovia. Ela começa a se perguntar, então, o que isso tudo que aconteceu após esse momento significa a ela. A conexão que existe entre ela e Tengo começa a ser desvelada por ela neste momento, como se estivesse de frente a um quadro de investigação ela vai unindo as pontas, percebendo que a passagem dela tem também a ver com o movimento que Tengo e Fukaeri deram início após Komatsu tê-los apresentado um ao outro. Neste momento, a narração aprofunda nos pensamentos de Aomame e seu diálogo consigo mesma é evidenciada, permitindo aos leitores acompanhar suas conclusões prévias sobre o que está acontecendo:

Talvez ela tivesse sido tragada pela passagem criada pelo “movimento anti Povo Pequeno” do qual Tengo e Fukaeri faziam parte. “Foi esse movimento que me trouxe para o *lado de cá*”, pensou Aomame. “Só podia ser isso. A minha função dentro dessa história não era insignificante. Não mesmo. Talvez eu seja uma das protagonistas.” [...] “Talvez eu esteja dentro dessa história criada por Tengo. Num certo sentido, devo estar dentro do corpo dele” [...] “Sou conduzida por sua lógica, por suas regras e, possivelmente, por sua prosa. É maravilhoso! Maravilhoso *fazer parte* dele dessa maneira. (MURAKAMI H., 2013a: 312-313)

Aqui ela começa a ter vislumbres de tudo o que a cerca, da maneira como sua ação não foi uma ação individual, mas algo que corroborou com a ação de Tengo, fazendo com que os dois pudessem ser inseridos em 1Q84, modificando suas realidades. Aqui é possível encontrar o movimento descrito por Peirce no qual o pensamento passa de um sujeito para o outro, tornando-se um. Aomame sente que sua relação com Tengo a torna uma parte viva dele, ao ponto de ser conduzida pelo seu pensamento e pelas palavras que ele escreveu. Ela também passa a enxergar como a lógica que regia seu mundo está sendo modificada a partir de sua relação com Tengo. O que os dois protagonistas fizeram, juntos, porém desconhecendo o fato de que não agiam sozinhos, transformou a lógica da realidade na qual estavam. Quando ela entende que tudo começou a partir do momento em que fez algo que era incomum, podemos perceber que este momento foi um momento de abdução, no qual ela fez um salto ao desconhecido que modificou sua realidade, pois modificou as lógicas do mundo. Não é só a escrita que é capaz de alterar a cadeia de processos semióticos do mundo, a atitude de Aomame também possui essa capacidade, pois é também uma atitude que faz parte da semiose, do momento em que o taxista falou para ela da escada, no momento em que ela deliberou se deveria ou não, o fato de ter descido do carro, tudo isso está compreendido no processo semiótico. Neste momento, não só o narrador faz esse processo de abdução, ao criar um gatilho para um mundo hipotético, como Aomame também passa por um processo abdução diegético, sendo literalmente abduzida para o mundo de 1Q84. Entretanto, ela só chegou a 1Q84 porque Tengo estava agindo em consonância com ela, mesmo os dois desconhecendo as ações um do outro. É possível para ela entender que foram eles, juntos, que criaram este mundo de 1Q84 e que os dois juntos podem sair dali.

O todo conectado

1Q84 é, sobretudo, uma história que fala de amor. É o tema principal que aparece no romance, sob o qual todos os outros estão subordinados de alguma forma. Explorar como essas características do romance estão alinhadas com o tema principal é um jeito de enxergar novamente como são construídos os personagens dessa história dentro de um mundo semiótico, no qual tudo está relacionado de alguma forma e nada é sem consequência ou acontece a partir do nada. O amor de Tengo e Aomame é, o leitor descobre ao tomar parte na investigação que eles realizam sobre esta história, o que motiva toda a série de acontecimentos não só aos dois personagens, mas a todos os outros.

O amor entre eles aparece pouco no início do romance, de forma que demoramos a entender qual a relação que existe entre Tengo e Aomame, dado que os dois vivem suas vidas em leve isolamento, longe de amigos e de algum núcleo familiar. O único vínculo de Aomame além do trabalho no clube é com a Senhora Ogata e seu assistente Tamaru, enquanto o único vínculo de Tengo além do trabalho como professor é com Komatsu, alguém com quem ele sai frequentemente para conversar, mas nunca chega a estabelecer uma relação de proximidade tão íntima. Acompanhamos sua história no início do romance muito sob a perspectiva de suas próprias subjetividades, que aparentam estar neste lugar de deslocamento de um mundo externo, deslocadas da possibilidade de relação com outros.

Conforme os dois vão descobrindo o que está acontecendo e desvelando o mundo de 1Q84, as pistas começam a nos indicar que há uma relação entre eles, mesmo que seja tênue e que há muito tempo é tratada apenas como uma memória. É somente na metade do Livro I que Aomame confessa gostar de alguém para a Senhora Ogata, sem revelar nomes ou dar mais detalhes sobre esta pessoa. Nesse ato, Aomame está negando, de certa forma, a vida aut centrada que viveu até então. Apesar de acreditar que Tengo não gosta dela, nem mesmo sabe de sua existência, ela reconhece que há algo nela que pertence a uma outra pessoa, nem que seja alimentado por este sentimento que, no momento, parece unilateral. A narrativa demonstra como é difícil reconhecer o *self* como algo que não é exclusivamente individual. Aomame sempre buscou a individualidade, porém agora ela confessa que há nela um sentimento que criou-se na relação com outro sujeito, um amor que a move. Essa oposição entre o que ela expressa e o que ela sente é uma marca da tal “metafísica da perversidade” (CP 7.571, c. 1892) que Peirce denunciou. Ela pensa ser um indivíduo completo em si mesma, mas o que ela sente é que existe algo nela que não é propriamente dela, mas de sua relação com Tengo. É um mero vislumbre dos sentimentos dela, mas que faz muito sentido dado o contexto sob o qual ela cresceu e se desenvolveu:

ela rejeitou a religião de seus pais, Testemunhas de Jeová, ainda quando criança e isso fez com que eles cortassem os laços com a própria filha. A religião dos pais fazia com que as crianças da escola a tratassem como uma pária cujos costumes diferentes eram enxergados com olhares desconfiados. Ao rejeitar esta religião, Aomame encontrou outra barreira, que impedia seu relacionamento com a própria família. Ela nunca se sentiu muito amada durante a vida e a única pessoa com o qual teve uma intensa relação de amizade durante a adolescência, sua amiga Tamaki, foi morta logo após o início da vida adulta. Tengo, assim como ela, também cresceu sentindo que não fazia parte verdadeiramente de nada. Criado apenas pelo pai, um cobrador da NHK, ele odiava passar os domingos acompanhando o pai em suas cobranças, além de nunca ter aceitado que era mesmo filho deste homem. Isso o tornou uma pessoa cujo único objetivo era se afastar do próprio pai e sua adolescência e início da vida adulta refletiam esse afastamento de tudo, além da falta de ambição com a vida.

Isso não quer dizer que os dois nunca engajaram em nenhuma atividade que proporcionasse a criação de vínculos e convívio com os outros, mas tanto o time de *softball* no qual Aomame jogava e a equipe de judô à qual Tengo se dedicava nunca foram capazes de mantê-los por muito tempo. Ela largou o *softball* depois da morte de Tamaki e Tengo lutava não para ser o melhor, mas apenas para poder garantir hospedagem e alimentação da escola e, posteriormente, da faculdade. Na memória dos dois, porém, ficou guardado um momento que significou muito, um momento compartilhado entre eles que é referenciado algumas vezes no romance, primeiro como um mistério, pois o narrador não quer que saibamos de imediato qual a relação entre estes dois protagonistas. Assim como no resto do romance, esse momento é construído para cativar, instigar à uma investigação que pode revelar uma realidade não-aparente. Podemos acompanhar algumas das pistas que constroem essa revelação.

Quando Tengo, ainda antes de reescrever *Crisálida de Ar*, visita Fukaeri em sua casa afastada de Tóquio, ele vê uma mãe e uma filha no trem que lembram a ele deste momento. Enquanto acompanhava o pai em suas cobranças aos domingos, ele sempre passava por uma mãe e uma garotinha da sua idade que estavam em uma espécie de peregrinação parecida. Porém, no lugar de tentar convencer as pessoas a pagarem a taxa da NHK, elas batiam de porta em porta tentando espalhar a palavra de sua religião. Esta garota estudava em sua escola e era alvo de perseguição das outras crianças, geralmente completamente excluída das brincadeiras e da convivência com as outras crianças. Neste

momento, o narrador ainda não nos apresentou detalhes sobre a infância de Aomame que fariam com que o leitor rapidamente desvendasse o mistério. Pelo contrário, ele se apoia justamente no não-dito para criar uma atmosfera convidativa. Esse é o vislumbre de Tengo sobre um momento em que ele estabeleceu uma relação com outra pessoa, mesmo num mundo em que tudo servia para mantê-los afastados das outras pessoas. A partir de passagens como esta, o tema de amor vai ganhando força, vai passando de algo secundário para algo que está o tempo todo sendo representado no romance.

Existe ainda um momento pivô que pode ser o estopim de toda esta história, de tudo o que acontece a Tengo, Aomame, Fukaeri, Komatsu e Ushikawa: quando Tengo e Aomame, ainda crianças, deram as mãos por alguns instantes na sala de aula vazia e contemplaram o mundo ao seu redor, um se segurando ao outro. A primeira referência a este instante vem deste evento no trem, no qual Tengo vê, de alguma forma, nessa mãe e filha, as figuras que via na sua infância. Melhor dizendo, os olhos da filha fazem-no se lembrar de outro olhar que o marcou: “seus olhos fizeram Tengo se lembrar de uma outra menina. Uma que estudara com ele durante dois anos, na terceira e quarta séries do primário. Ela tinha o mesmo olhar da menina do trem.” (MURAKAMI H., 2012c: 214).

Ele se lembra que esta criança estava sempre separada das outras crianças, pois sua criação como Testemunha de Jeová incitava esta espécie de tratamento. Suas tradições e costumes eram outros, o que a deixava vulnerável na sala de aula e a impedia quanto ao estabelecimento de uma relação de amizade com as outras crianças. Se recorda de nunca ter conversado com esta garota e de que, durante os dois anos que passaram juntos na educação infantil, ele não se moveu para aproximar-se dela. Tengo sabe apenas que “tinha simpatia por ela. Em parte, porque tinham algo em comum: aos domingos, eram forçados a acompanhar os pais tocando as campainhas de casa em casa” (MURAKAMI H., 2012c: 216). A história da infância dos dois reflete o caráter de *outsider*, de alguém que não se conforma perfeitamente ao coletivo, muito presente nos protagonistas de Murakami Haruki. Para Suter (2008: 43), essa característica geralmente reforça o caráter de tender ao “grupismo” da sociedade japonesa. Ou seja, ele conseguia entender a situação pela qual sua colega passava, apesar de não conseguir superar este isolamento ao qual ela estava submetida pelos outros colegas como um grupo e aproximar-se. O próprio narrador nos conta que Tengo era também um *outsider*, porém, seu tamanho e sua aptidão na escola não chamavam a atenção negativa e ele acabava sendo respeitado em sua diferença, diferente do que acontecia à Aomame.

Houve um único dia no qual ele chegou a falar diretamente com ela, chamando-a para participar de seu grupo depois de ela ter provocado um pequeno acidente durante uma atividade no laboratório de ciências, fazendo com que todas as crianças do grupo começassem a debochar dela e de sua condição como Testemunha de Jeová: “foi algo inusitado, pois a turma, em vez de rir dela ou maltratá-la, normalmente agia como se ela fosse uma coisa *inexistente*, ignorando-a por completo. No entanto, na aula de ciências, em que o trabalho é realizado em grupo, não se podia excluí-la” (MURAKAMI H., 2012c: 216). A mudança de atitude das crianças, Tengo interpreta, se deve ao fato de que algo no ambiente forçou elas a se aproximarem dela, o que foi recebido com esta reação extremamente negativa. Ao aproximarem-se do diferente, as crianças não reconhecem nela uma membro do grupo, pois seus valores são diferentes, logo são seus rituais, seus símbolos, suas ações, etc. Tengo reconhece, então, que neste momento, ao chamar a criança para participar do próprio grupo, ele queria acolhê-la de alguma forma. Ele consegue entender que as diferenças dela não deveriam ser tratadas daquela forma, pois Tengo era, também, um aluno diferente dos demais, que entendia o que era ser forçado de alguma maneira a seguir os caminhos dos pais contra a própria vontade. Ele se recorda que, depois de tê-la acolhido no grupo e realizado o experimento juntos, nunca mais falou com ela.

Apesar disso, houve um momento no qual os dois se aproximaram muito, a despeito de não trocarem palavra alguma:

Certo dia, a menina segurou a mão de Tengo [...] os dois estavam sozinhos e tinham acabado de terminar a limpeza da sala. Não havia mais ninguém. [...] Sem hesitar, pegou sua mão e, sem dizer nada, ergueu a cabeça para fitá-lo (Tengo tinha uns dez centímetros a mais que ela). Tengo a olhou de volta, surpreso. Ela manteve seu olhar. Foi então que ele descobriu uma profundidade translúcida em suas pupilas que jamais tinha visto na vida. A menina ficou um bom tempo segurando sua mão, quieta. Segurava-a firme, sem soltá-la por um segundo sequer. Um tempo depois, ela a soltou, deu uma rápida meia-volta, girando a barra da saia, e saiu correndo. (MURAKAMI H., 2012c: 218)

Mesmo que a atitude dela tenha sido inesperada e tenha ocorrido apenas desta vez, Tengo se recorda com vivacidade deste momento, que o marcou intensamente. Quando Aomame segura sua mão, ele consegue encará-la através do véu de mistério que seu olhar possui, ele consegue enxergar nela uma pessoa assim como ele, com sua própria profundidade. Este olhar, nós sabemos, acompanha a personagem durante toda a trama. Como uma dama fatal, ela detém o controle daquilo que pode ou não revelar, portanto, neste momento é

especialmente significativo que Tengo tenha conseguido enxergar estes olhos e interpretá-los, descobrindo neles uma profundidade desconhecida. Uma essência que está sempre escondida pela aparência, que constitui a pessoa que ela expressa na sala de aula para as outras crianças e para Tengo, até então. Ao deixá-lo conhecê-la através do ato de segurar sua mão e perceber a profundidade de seu olhar, Aomame faz com que eles estabeleçam uma relação que possibilita o desenrolar de toda a história. Aomame quer, durante o romance, se encontrar com Tengo e revelar a ele o amor que sentiu a vida inteira, como neste momento ela se deixou ser revelada por ele na sala de aula. Tengo quer reencontrá-la, pois, ao lembrar-se deste momento, percebe que foi um dos únicos momentos nos quais sentiu-se parte de algo, sentiu que havia conseguido de fato conhecer alguém.

Antes que suas vidas tomassem o rumo de isolamento um do outro e do mundo que os cercam, Tengo e Aomame compartilharam um momento que deixou marcado nos dois a união com a qual poderiam sobreviver e criar uma postura de enfrentamento à realidade que os cercam. Mesmo afastados, esse momento perdurou neles, criando raízes profundas que são exploradas como fundamento do próprio romance. Não significa dizer que o sentimento atrelado a este momento nunca mudou, aliás, pelo contrário, ao longo de suas vidas eles foram dando novos significados ao gesto de segurar a mão um do outro, de maneira que foram descobrindo a natureza da relação que criaram a partir desse dia enquanto cresciam e tornavam-se adultos. Apesar das mudanças e transformações pelas quais este sentimento passou, ele configura neles um propósito, uma força para a união dos dois que rege as suas ações, que constitui um objetivo dentro dessa história. O Líder avisa a Aomame que a vinda dos dois ao mundo 1Q84 tem um propósito, uma “função que lhes foi atribuída” (MURAKAMI H., 2013a: 186). Atribuída por eles mesmos, quando neste momento criaram uma relação que os colocou no rumo de viver uma vida compartilhada. Apesar de terem passado tanto tempo afastados após esse dia, a memória viveu não só em um ou no outro, mas nos dois. E é um dos motivadores para que persigam os rastros um do outro neste romance para enfim ficarem juntos. O que esse momento representa para eles é um amor teleológico, um amor que tem um início, mas que está em realização no futuro, que existe como algo que leva adiante a narrativa do romance, um ideal estético a ser seguido. Esse sentimento cresceu não somente em Tengo ou somente em Aomame, mas cresce na relação que eles estabelecem um com o outro, na maneira como suas

subjetividades estão relacionadas, é um amor que cresceu nos dois enquanto desenvolviam seus próprios *selves*.

O amor que eles têm um pelo outro se revela, ao longo do romance, como uma força que atrai os outros acontecimentos, que move a história adiante, rumo a um momento no qual o leitor tem a expectativa de que esse encontro poderá ser concretizado. É, como numa constelação, a gravidade que mantém essa variedade de acontecimentos e personagens diferentes conectados uns aos outros, um amor que impulsiona e atrai. Desde a reescrita do romance até o trabalho como assassina de Aomame, tudo cooperando em virtude do amor que eles sentem um pelo outro. Aomame e Tengo se realizam então, como pontos centrais de todos esses eventos, que circundam ao redor dos dois, às vezes sendo ocasionados diretamente ou indiretamente por um dos dois. O Líder comenta que Tengo, ao juntar-se à Fukaeri, virou uma força que poderia derrotar o Povo Pequenino, mas Aomame reconhece que ela mesma também uniu forças a eles, de maneira que os três agem juntos nesse processo no qual, primeiramente, 1Q84 deve ser investigado a fim de que seus mistérios possam ser resolvidos e, depois, Tengo e Aomame possam se encontrar para construir a própria realidade juntos, dessa vez sem a distância que os separa. Eles querem se encontrar, pois o amor que os une como uma tendência, de maneira estética procurando a harmonia em 1Q84, pode se realizar além da possibilidade se estiverem juntos, se puderem mais uma vez se conectar um ao outro como fizeram durante a infância.

Claro, não é o caso de defender que os personagens são apenas levados pelo amor e não tem agência nesta história. Pelo contrário, o próprio modo como é narrada a história, a partir da perspectiva de cada personagem e explorando suas próprias impressões de cada situação, já demonstra como os personagens estão cientes das consequências de suas atitudes, de como não estão atados neste universo que se desdobra para eles, mas que, na verdade, são eles os responsáveis pela construção da realidade na qual se encontram. Aqui o mundo não é acachapante, é um mundo que os convida à investigação, cujo principal motivador é, ao final, o amor que sentem um pelo outro, mas este amor que guia como um ideal a investigação sobre 1Q84. Caso Tengo ou Aomame fossem mais como os personagens solitários possivelmente solipsistas de Murakami, não conseguiríamos acompanhar a forma como eles refletem sobre a própria condição em vários momentos do romance e como eles percebem que estão mudando o mundo e sofrendo mudanças a partir dos estímulos externos às próprias consciências. Se a vinda deles ao 1Q84 é uma vinda para cumprir um propósito, como o Líder defende e acaba se tornando uma ideia central do

romance, esse propósito deve ser de fato cumprido pelos dois, não como uma omissão mas a partir de uma postura ativa ligada à própria agência deliberativa desses personagens. São eles que decidem levar adiante os motivos para estarem ali e, ao final, construirão o momento no qual ficarão juntos novamente.

Mesmo sendo a partir dos dois que a história avança, eles não conseguem de imediato ter noção do que cada uma de suas atitudes significa em um cenário muito maior do que a vida cotidiana dos dois. Tengo acreditava que estava apenas reescrevendo um livro, fazendo um simples trabalho como *ghostwriter*, porém, o que ele estava fazendo era criando, a partir das vivências e da memória de Fukaeri, um romance que daria forma à toda a realidade que se desdobrava em volta de si. Aomame, em determinado momento do romance, quando decide que irá matar o Líder do culto Sakigake para vingar-se do que este fizera à criança que a Senhora Ogata adotou, não sabe que é esta próxima vítima que vai revelar a ela como existe uma conexão entre Tengo e a própria Aomame. Ela nem imaginava que alguém soubesse qualquer coisa de Tengo, pois ela mesma nunca havia revelado nada a ninguém. Entretanto, o Líder é um desses personagens quase oniscientes. De fato, ele é descrito como aquilo que possibilita que a voz do Povo Pequeno possa ser ouvida, para os membros do Sakigake. Logo, é possível entendê-lo como um ser dotado de capacidades sobrenaturais e que, neste contexto de um realismo mágico à Murakami, tem ciência do cenário maior que se desenvolve em torno de Tengo e Aomame. E, mencionando personagens cujo conhecimento do todo conectado é maior do que do próprio casal de protagonistas que precisam tomar suas decisões nesse turbilhão de eventos, não nos esqueçamos de Ushikawa.

Se, para eles, é difícil criar uma postura de afastamento que possibilite aos dois entender exatamente qual a natureza de suas relações com este todo conectado que a realidade de 1Q84 exhibe para eles, Ushikawa não tem a mesma dificuldade. Na verdade, ele é um personagem que parece ser o avatar dos leitores dentro do romance. Ushikawa aparece primeiro como um personagem secundário que está de alguma forma tentando convencer Tengo a aceitar um dinheiro, uma espécie de constrangimento. Logo descobrimos que ele foi mandado lá pelo povo de Sakigake, pois *Crisálida de Ar* já estava vendendo e chamando a atenção da opinião pública para o romance. Depois disso, Ushikawa volta¹¹⁹ como um personagem com o próprio ponto de vista no Livro III. E, a

¹¹⁹ Esta não é, de fato, a primeira volta de Ushikawa. O personagem apareceu pela primeira vez em *Crônica do Pássaro de Corda*, ou pelo menos parece ser algum Ushikawa, pois a descrição e o nome são semelhantes.

partir de sua perspectiva, é que podemos fazer esse movimento de aproximação, como leitores, de seu personagem. Ele quer entender como as coisas se conectam. Parece que Murakami retorna com Ushikawa para este encerramento do livro apenas para que as pontas não fiquem soltas. Ao leitor incauto, aqui estão as pistas desvendadas, deixe que eu mostre o quadro de investigação para que você não precise montá-lo inteiramente. Em *IQ84*, ele aparece como este dispositivo que vai revelar a lógica desse mundo e como tudo se relaciona a Tengo e Aomame. Ushikawa desempenha este papel sendo o sujeito extremamente cético que é, prestes a duvidar de tudo o que apareça à sua frente, mantendo poucas convicções na hora de realizar sua investigação. Assimilando conhecimento e se envolvendo de “corpo e alma no debate”, Ushikawa:

desenvolveu a capacidade de se tornar cético consigo mesmo. O que para a grande maioria era uma verdade absoluta, para ele não passava de uma verdade relativa. E ele aprendeu. Aprendeu que não há uma distinção nítida entre os valores subjetivos e objetivos, como a maioria acredita existir. (MURAKAMI H., 2013b: 197)

É bastante interessante que o personagem mais representativo do leitor nessa história seja Ushikawa. Além de ser extremamente metódico e uma alguém que ameaça a integridade dos protagonistas desde o começo, seja pela sua insistência ou pela própria figura, descrita como uma pessoa abjeta, Ushikawa aparece como esse sujeito consciente de que a realidade não está dada, mas precisa ser conhecida. Ele não nega o rótulo, sempre se afirmando como solitário, repulsivo e assustador. Seria o caso de encontrar no narrador a intenção de relacionar seus leitores a tal figura? Entendendo como este mundo de *IQ84* se constrói a partir da representação, o leitor que consegue observar a obra de fora pode ser uma figura ameaçadora, que tanto pode afirmar a realidade da história que está sendo narrada quanto negar aquilo que está sendo construído não só pelo narrador, mas também, como vimos, pelos próprios personagens em sua agência deliberativa que modifica e transforma a própria realidade. Negando a história, o romance perde seu propósito, pois nega o próprio comentário construído em totalidade, o de que a realidade é única, mas que a linguagem a atinge em diversas instâncias, podendo fazer múltiplas suas formas e aparências. Talvez seja por isso que a aparição de Ushikawa sirva como uma confirmação dessa realidade, como uma reafirmação de que há algo neste livro que disserta sobre a relação entre linguagem e realidade não só diegeticamente, mas em uma dimensão extra

Talvez este Ushikawa de *Crônica* seja de uma realidade na qual Ushikawa chegou ao ano de 1985, que é o ano em que se passa a história de Okada Toru.

diegética, pois o leitor se insere aqui como investigador, representado por esse personagem. De fato, quando Ushikawa ainda está perseguindo Tengo no Livro II, ele chega a usar como metáfora ao que Tengo fez, reescrevendo *Crisálida de Ar*, o livro *1984*, de Orwell. Ele afirma que Tengo cometeu algo que pode ser entendido como um crimepensar. Isso significa que a atitude de Tengo que iniciou o romance foi uma atitude que iniciou no pensamento, mas cujas consequências foram sentidas pelo Povo Pequenino em sua própria realidade. Ele lembra a Tengo de que estão no ano de 1984 (embora saibamos que neste momento Tengo já fazia parte de 1Q84), indicando que ele deveria ser mais cuidadoso, pois pode acontecer a Tengo alguma coisa da mesma natureza do que aquilo que ocorreu a Winston Smith, protagonista de *1984*. Isso é mais um indício de que Ushikawa está ali como uma representação do leitor, como um personagem que tem a noção de que esta história possui ecos de outras histórias e momentos que remetem a um escopo fora dela mesma.

O Livro III é o maior dos três livros em número de páginas, porém acabamos acompanhando um volume menor de situações que estão acontecendo a Tengo e Aomame. A sensação parece ser de que eles poderiam ter se encontrado no momento do segundo livro no qual Aomame vê Tengo sentado no escorregador, observando as duas luas pela janela. Entretanto, ela hesita e o reencontro não acontece, deixando este momento marcante para o futuro, algo em torno de quinhentas páginas no futuro, já no terceiro livro. Tengo visita o pai no final do segundo livro e se depara com uma crisálida de ar como a descrita no romance, com a diferença de que esta crisálida contém uma criança que, para ele, é igual à Aomame. Desde então, os personagens são colocados em um estado de congelamento, tornados estáticos esperando um reencontro. Aomame continua apenas esperando que Tengo reapareça no escorregador, percebendo que deve observar “o mundo diligentemente, com atenção e perseverança. Observar uma pequena parte do mundo, extremamente limitada: o topo do escorregador” (MURAKAMI H., 268: 2013b), é tudo o que ela pode fazer, concentrar-se nessa pequena parte do mundo, entendendo como isso pode levá-la a observar todo o mundo, pois por mais limitado que seja este espaço, ele contém todos os espaços em alguma capacidade, pois não há espaço absoluto na consciência ou nesta realidade que é 1Q84. Enquanto isso, Tengo passa metade do terceiro livro em visita ao pai, procurando uma maneira de escapar da Cidade dos Gatos e esperando que Aomame apareça em uma crisálida de ar como a que apareceu a ele no final do segundo livro.

O terceiro livro é aquele no qual Ushikawa ganha capítulos e torna-se um personagem com o mesmo ou semelhante grau de desenvolvimento que Tengo e Aomame. Seus pensamentos começam a fazer parte da narrativa, a sua perspectiva sobre os fatos é exposta e ele inicia essa investigação que, como foi descrita anteriormente, serve para revelar as ligações existentes nesta história que se conectam à própria relação entre Tengo e Aomame. Novamente, é interessante perceber como Ushikawa aparece sempre margeando a história. Mesmo quando ele parecia ameaçar Tengo com uma oferta de dinheiro, seus métodos e verdadeiras intenções não eram muito claras, se mantendo bem longe da obviedade, ao contrário dos rapazes de Sakigake que caçam Aomame depois dela ter tirado a vida do Líder. No entanto, quando ele ganha os holofotes, percebemos nele uma postura muito diferente daquela que ele exibia: em vez de um homem extremamente poderoso e perigoso, Ushikawa é uma pessoa com métodos eficientes, mas que está sob o jugo de agentes muito mais poderosos e que constituem uma ameaça direta. Se ele nos representa nesta história como um possível avatar dos leitores, aqui está mais uma indicação de que este romance não é uma história de amor que vai de um ponto A ao B sem passar por um caminho tortuoso que envolve investigação. Ramos (1974: 148) diz que a relação entre leitor e obra de arte é capaz de revelar estratos metafísicos em um espaço de serenidade, garantindo ao leitor uma contemplação “em termos de absoluto”, que removem-no de sua vida cotidiana. Entretanto, acredito que não cabe ao sujeito qualquer separação absoluta, como foi exposto continuamente através desta dissertação, não existe qualquer espaço completamente em absoluto a partir da adoção de uma perspectiva semiótica e, apesar de reconhecer na obra literária a capacidade fenomenológica de desvelar e expor conhecimentos metafísicos ao leitor, não acredito que seja com tal serenidade em todas as situações possíveis. Apesar de termos os métodos e a capacidade de encontrar a razão de 1Q84, Murakami Haruki quer deixar claro que esta jornada não é sem perigos, pois para que uma história se exponha para o leitor, o leitor deve também se expor em alguma capacidade, assim como o próprio Ushikawa quer descobrir a natureza única desta realidade, expondo-se aos perigos e sendo ele mesmo uma instância de perigo para outros personagens. Devemos nos lembrar de que Ushikawa representa o leitor investigador que quer entender a realidade na qual esta história se insere, realidade esta que é uma instância de nossa própria realidade única, a partir de uma perspectiva realista inocente. A relação entre leitor e romance, assim como Ushikawa e seus investigados, não é unilateral, mas é uma relação que se constrói semioticamente, envolvendo uma expressão

de si e uma interpretação dos signos dispostos nesta realidade misteriosa. Não cabe ao leitor um espaço absoluto, mas um espaço de interação em que se constrói a própria narrativa e o próprio mundo de *IQ84*.

Dotado de uma inteligência ímpar e certa falta de escrúpulos, Ushikawa consegue empreender sua investigação como um detetive particular extremamente eficiente. Assim, logo descobrimos que ele deve encontrar Aomame para que saia da mira dos próprios agentes de Sakigake. Ele começa essa investigação no Livro III enxergando algo que ninguém desta realidade havia deduzido até então: Tengo e Aomame possuem uma conexão e é por meio desta conexão que ele poderá encontrar Aomame. O único personagem que entendia isso era o Líder, que entendemos possuir uma ligação com o sobrenatural, o que possibilitou a ele conhecimento deste fato antes de qualquer investigação.

Ushikawa parte dos fatos que estão à sua disposição para continuar sua investigação, criando um escopo cada vez maior, um que possibilitará a ele entender como a caçada que Sakigake está fazendo por Aomame está relacionada, também, a Tengo, por mais que ninguém vivo além dele tenha consciência desse fato. É até difícil para Ushikawa derivar essa conclusão logicamente, motivo pelo qual ele tem dificuldade de aceitar o *acaso* como responsável pela união entre Tengo, Fukaeri e Aomame. Quando descobre que os dois estudaram juntos, ele percebe que existe a possibilidade de ser uma conspiração conjunta, mas sua intuição não o deixa concluir isto de imediato, de forma que Ushikawa, “um homem movido por razão” se vê perdido e impossibilitado de aceitar que as histórias de Tengo e Aomame eram “duas histórias originalmente diferentes que caminhavam lado a lado” (MURAKAMI H., 2013b: 157). O movimento que Ushikawa faz é o movimento de um sujeito que vai se entendendo parte de algo maior, apesar de estar sempre comentando o quanto era isolado e destacado das outras pessoas. Ushikawa começa a perceber que ele, também, faz parte desse mundo, de forma que ele se entende não como um agente externo, mas que está implicado em todas essas situações que está descobrindo. Esse entendimento precisa passar por uma modificação de perspectiva sobre as coisas. Para ele, é tão difícil entender como esta história está interligada a partir de várias situações não-intencionais, que só consegue ver duas possibilidades: conspiração ou acaso. Quando Ushikawa viaja até a cidade natal de Tengo e Aomame, Ichikawa, descobre que as duas figuras que procurava realmente tem uma conexão que diz respeito ao todo no qual ele está envolvido. E, mais do que isso, ele tem noção de que Tengo e Aomame não estão cientes daquilo que

ele está, ele sabe que eles não podem enxergar o todo conectado. Ele começa a enxergar o acaso não como mero acaso, mas como uma possibilidade que existe a partir das conexões lógicas causais. Sobre Tengo, Ushikawa se questiona e conclui:

Será que ele já consegue ver a situação como um todo? Creio que não [...] Ele também deve estar confuso, formulando inúmeras hipóteses [...] Como Tengo está diretamente envolvido nisso, deve ter muito mais peças do que eu [...] Vou vigiar seus movimentos por um tempo. Ele certamente me conduzirá *para algum lugar*. (MURAKAMI H., 2013b: 164)

Ele reconhece que Tengo não consegue ver a situação como um todo, mas que está muito mais próximo de tudo e, portanto, deve ter muito mais evidências que ajudem a montar esse quadro investigado e a chegar até uma conclusão. Esse *algum lugar* para o qual Tengo pode conduzir Ushikawa é um lugar físico, o esconderijo de Aomame, mas também é uma implicação metafísica de que investigar Tengo pode levar Ushikawa a um lugar diferente, a uma conclusão inovadora sobre esta situação como um todo. É a mesma natureza do *outro lugar* para o qual Aomame manda seus clientes, assassinando-os, é um lugar diferente, onde as lógicas são outras, um lugar que ainda é desconhecido.

Ushikawa não percebe de imediato, mas esta investigação mudará a forma pela qual ele enxerga o mundo. Sempre contente em manter-se à sombra, isolado, ele começa a investigar Tengo de dentro de um apartamento que alugou no mesmo prédio. Ainda em busca de pistas, um dia ele vê Fukada Eriko saindo do prédio. Diferente dos outros moradores, que não notavam a câmera fotográfica de Ushikawa escondida na janela, Fukaeri se detém e olha diretamente para Ushikawa através da lente da câmera. Ushikawa percebe que, neste momento, ele sentiu-se conectado ao mundo de maneira inédita em sua vida. Houve uma “profunda comunhão ao trocarem olhares através da lente telescópica camuflada. Numa fração de segundos houve entre eles uma espécie de mútua revelação espiritual” (MURAKAMI H., 2013b: 295). A partir deste momento, Ushikawa sente as consequências como nunca antes de ter estado tão sozinho. Ele se perde até em seu método rigoroso de observação, deixando de cumprir as tarefas determinadas por ele mesmo durante alguns dias. O caminho pelo qual a investigação leva Ushikawa é um caminho de uma relação que ele não havia sustentado antes em sua vida, uma sensação de pertencimento a algo maior que ele, de difícil aceitação para alguém que sempre se sentiu superior e à parte do resto do mundo. Somos nós, leitores, que nos vemos implicados nessa história de repente. Talvez não sofremos da solidão de Ushikawa, mas reconhecemos nele

esse caráter de algo que está à parte se vendo forçado a estar em relação com outros elementos.

Em um momento interessante, na página 265 do Livro III, o narrador interrompe um capítulo de Aomame para divagar sobre várias possibilidades. Neste momento, Aomame observa sua pequena parte do mundo que é o seu mundo inteiro e vê o que ela pensa ser uma criança no escorregador. É, na verdade, Ushikawa. O narrador aproveita este momento para nos apresentar o que poderia acontecer caso ela tivesse percebido que era Ushikawa e não uma criança, de forma que “surgem vários ‘se’ em nossas mentes” (MURAKAMI H., 2013b). Mais uma vez, Murakami brinca com o personagem de Ushikawa como aquele que quase possui o controle sobre esta investigação, mas que na verdade está tão sujeito a um todo maior quanto nós leitores, que participamos da criação dessa realidade, mas estamos sujeitos à ordem dos fatos como nos são apresentados. O narrador ressalta: Ushikawa está fechando o cerco, estamos chegando a um possível final dessa história, mas enquanto este final ainda não acontecer, várias possibilidades ficam abertas.

Só vamos descobrir depois para onde Ushikawa olhava enquanto estava no escorregador. O narrador nos revela, logo antes de chegar o clímax da história, o reencontro de Aomame e Tengo, que Ushikawa estava na verdade observando as duas luas. Como Aomame e Tengo, Ushikawa não entende de imediato o que é esta segunda lua e o que elas representam. Mas ele chegou até elas, seu método investigativo o levou a ficar diante de algo que, para ele, contraria toda a lógica natural, tudo o que ele poderia achar fazer sentido dentro da sua realidade. Essas duas luas são o lugar para o qual sua investigação o conduziu, de forma que sua investigação o fez deduzir uma realidade alternativa, uma realidade na qual é possível que existam duas luas no céu e ninguém mais fale sobre isso. Ushikawa parte de um mundo no qual as coisas fazem sentido para ele e chega em um no qual as coisas que, para ele, eram naturais, agora não são mais. O caminho que seguiu em sua investigação o levou a *este* mundo, de forma que a sua empreitada lógica o jogou em um espaço físico e metafísico que ele desconhece. Sempre fundado em um ceticismo de si mesmo, como ele mesmo descreveu, Ushikawa precisa agora entender que além do mundo que aparece a ele de imediato existe um mundo dos sentidos e significados outros, um mundo para o qual ele foi enviado enquanto buscava por Tengo e Aomame.

Apesar de estar neste novo lugar desconhecido, o narrador nos avisa de que ele está fechando o cerco, de que sua investigação está perto de ser concluída. Para Ushikawa, o único caminho possível para capturar Aomame e Tengo passa por esse movimento de transição entre mundos, apesar dele não entender que as duas luas estão no céu porque ele foi parar em 1Q84. Isso significa que as duas luas estão intimamente relacionadas à relação entre Aomame e Tengo. Talvez, ao darem início à narrativa de *1Q84*, as luas tenham aparecido porque elas representam Tengo e Aomame, as duas vagando contra o céu pontilhado de estrelas assim como os dois tentam viver suas vidas a despeito de sua paixão que se transforma ao longo dos vinte anos que passaram sem se ver. Talvez Ushikawa tenha conseguido ver as luas justamente porque ele é quem percebe que Tengo e Aomame devem se reencontrar, que esta história é sobre os dois, não sobre o Sakigake ou sobre o Povo Pequeno, mas sobre os dois se juntando, seja a partir do acaso ou a partir de uma causa mensurável, Ushikawa está no lugar de um leitor que finalmente consegue enxergar as duas luas, enxergar que Aomame e Tengo irão se reencontrar pois esta é uma história de amor. A realidade das duas luas, quando estas se revelam para os protagonistas, é o marco de mudança tanto para Tengo quanto para Aomame porque diz respeito aos dois tomando uma agência neste mundo, decidindo desempenhar seu papel para encontrarem-se ao final, através do amor.

O fim de Ushikawa é um fim trágico. Apesar de ser um personagem que conseguia observar as duas luas, seu propósito neste mundo era menos nobre do que o dos protagonistas. Como representação do leitor, a ele é negado o direito de participar da conclusão desta história de forma ativa. Ele é, na verdade, removido da história por Tamaru, o guarda-costas da senhora Ogata. Até certo momento, era interessante estarmos acompanhando a história pelos olhares de Ushikawa, mas o clímax do romance se aproxima e ele precisa adquirir um papel menor, nós como leitores precisamos novamente entender que esta história é, primeiramente, conduzida por Aomame e Tengo e cabe aos dois encontrar seu fim. Ushikawa, apesar de começar a enxergar-se como parte do mundo depois do encontro com Fukaeri, e de tornar-se mais humano com o decorrer do Livro III, não possui o mesmo objetivo em 1Q84 que Aomame e Tengo, e sua insularidade lhe custa caro. Ele é mais um infiltrado que está realizando a própria investigação desta realidade, como o leitor, que em determinado momento não pode mais participar dessa história. Mas não acontece de Ushikawa ser morto e imediatamente sair da história. Em um capítulo post-mortem, o narrador mostra que Ushikawa se tornou uma instância de realismo

mágico, pois sua boca se abre e de dentro dela saem os mesmos homens pequeninos que compõem o Povo Pequenino. Se, na história de Fukaeri, a cabra torna-se uma passagem de um mundo sobrenatural para a realidade, no fim de *IQ84* Ushikawa se torna esta passagem. O que acredito ser possível interpretar disso, a partir de uma perspectiva que adota Ushikawa como uma representação do leitor, é que no leitor subsiste essa vontade de ser um caminho, uma passagem entre realidade e ficção. A cabra foi, também, um ponto de partida, que iniciou a história de Fukaeri e fez com que Tengo escrevesse *Crisálida de Ar*, e Ushikawa torna-se o ponto de partida para uma possível nova história nesse mundo, com outros personagens e a única constância seria o Povo Pequenino, saindo de dentro de seu corpo sem vida.

O amor como um fim

Aomame e Tengo aguardavam um reencontro. Um mesmo, um reencontro indeterminado, pois de nenhum dos dois vinha alguma força que possibilitasse esse reencontro. Desde o momento em que concretizaram uma relação, à época uma relação que não podia ser chamada por nenhum dos dois de paixão ou de amor, devido ao grau de desenvolvimento que a idade lhes conferia, aguardavam. Entretanto, esse momento perdura através das diversas transformações que ocorrem aos dois no curso de suas vidas. Aomame ainda lembra-se do garoto por quem hoje se entende apaixonada, e Tengo reconhece que aquela criança que segurou sua mão na sala de aula há vinte anos é a pessoa que ele verdadeiramente ama. Antes de poderem reencontrar-se, eram dois sujeitos, cada um vivendo sua vida. Como a lua no céu, eram solitários apesar de estarem rodeados de constelações inteiras. No momento em que se inicia a história, quando acompanhamos Aomame em sua incursão ao mundo de IQ84, as coisas passam a mudar. A lua solitária no céu revela algo que nenhum dos dois esperava: há uma outra lua, menor, próxima à lua que sempre viram. Aomame percebe isso primeiro olhando para o céu, enquanto Tengo percebe após ter descrito essas duas luas no *Crisálida de Ar*. O que o mundo de IQ84 revela aos dois é que esta lua solitária na verdade está rodeada não só das estrelas que compõem seu cotidiano, mas acompanhada intimamente por uma segunda lua, da mesma forma que a vida de Aomame sempre esteve acompanhada de sua relação com Tengo, e vice versa, apesar das tentativas dos dois de manterem-se distantes.

O que o mundo de 1Q84 acaba revelando aos dois é uma parte da realidade que eles ignoravam: Aomame e Tengo não estão completamente sozinhos. Em diversas vezes o romance dá indícios de que continuariam ignorando esta verdade, não fossem as outras partes envolvidas nessa história. Se eles se enxergavam como sozinhos e isolados da realidade, aqui a história trata de colocá-los nos papéis de sujeitos que agem e sofrem as ações nesse mundo. 1Q84 foi uma criação conjunta, uma união de forças, como é descrito pelo Líder e por outros personagens, uma união que proporcionou aos dois agirem contra o Povo Pequeno e contra Sakigake, além de contribuir para que eles pudessem finalmente se reencontrar. O fato de que Aomame só reencontrou Tengo porque, ao final de tudo, ele se prestou a olhar as luas, denota o fato de que esta história possui estes sujeitos intimamente ligados à realidade que os cerca, seja esta uma realidade de uma ou duas luas. Em vários momentos, a paisagem urbana de Tóquio é descrita como algo que encerra estes personagens, mas as luas estão lá, nos bairros onde é possível ver o céu, é possível aos dois cumprirem o propósito de se reencontrarem.

Procurando o que falta dentro de si, cada um dos dois começa esta empreitada de entender o que está acontecendo à realidade. Tengo percebe que as luas descritas no romance tornaram-se reais, já Aomame percebe que, além das luas, há uma série de eventos históricos dos quais não tem recordação. Enquanto eles investigam o mundo no qual estão inseridos, vão participando de um movimento onde as ideias sobre esse mundo crescem, e eles acabam sendo responsáveis por dar razão a ele, participando desse processo. Eles percebem-se em um vir-a-ser que está relacionado ao que podem fazer desta realidade que os contém. Se Colapietro (2014b) reforça que a autonomia de um *self* semiótico está em colocar-se como parte do outro, seja esse outro um outro sujeito ou o próprio mundo como um outro, Aomame e Tengo precisam colocar-se neste movimento, que os levará a um ponto de chegada: a realização de seu amor, a conclusão do momento que compartilharam. A construção dessa realidade está, então, ligada à teleologia do amor entre os dois, pois ele os impulsiona no tempo a fim de que se encontrem novamente, desenvolvendo a razão deste mundo. A ideia peirceana de uma entrega ao desenvolvimento do universo aparece aqui como uma entrega dos dois ao propósito que os levou para esse mundo de 1Q84 em primeiro lugar, um propósito de união. Para o Líder, é uma união contra o Povo Pequeno, para os dois é uma união que possibilita a eles tornarem-se completos. Este é o movimento circular do amor, que impulsiona eles a realizarem um propósito e cumprirem um papel em sua realidade ao mesmo em que os

atrai em harmonia. Esse amor possibilita que eles adentrem a realidade de 1Q84 e nela possam se reencontrar ao final do Livro III.

Após o reencontro, Tengo acredita ser uma espécie de fardo para Aomame, pois não acredita que fez muito para o reencontro. Ela, no entanto, o tranquiliza, pois percebe que foi ele quem a conduziu ao reencontro. Ela estava em 1Q84, um mundo que Tengo também ajudou a construir, conduzida pela lógica dele, “nós somos um”, Aomame afirma, e Tengo entende “o fato de estarmos juntos significa que cumprimos o objetivo de estar nesse mundo” (MURAKAMI H., 2013b: 452). As duas luas finalmente podem tornar-se uma novamente, e é este o caminho que os dois tomam. Depois de encontrarem-se, Aomame decide que eles devem fazer o caminho inverso que a trouxe para este mundo, um caminho que ela acredita que vai colocá-los de volta aos trilhos do ano de 1984, deixando 1Q84 de vez.

O que acontece, porém, não é um retorno ao ponto inicial, mas a passagem deles pela escada de emergência, em direção contrária à que ela fez inicialmente, não os leva de volta para a realidade em que viviam antes dos eventos do romance. Juntos, eles vão parar em uma terceira realidade, resultado das modificações que eles causaram. Esta realidade causa neles uma vontade de descobrir quais as suas próprias particularidades, agora que sentem estarem a salvo das ameaças que os perseguiram em 1Q84. Além disso, querem se conhecer e consumir o amor que os guiou, mesmo separados, durante as duas últimas décadas. Neste novo mundo, a lua no céu é uma só, pois a realidade agora existe em torno da ideia que eles construíram e estão realizando: estão juntos como um. Isso não significa que seus *selves* estão dissolutos um no outro, mas de que fazem parte um do outro, um signo que é uma ideia reunindo os pensamentos dos dois e suas ações no mundo, uma ideia que não se separa do mundo no qual viverão a partir de agora, e que na verdade é também responsável pela realidade deste mundo.

Ao final do Livro III, restam ainda elementos a serem dados como resolvidos, como é da natureza dos universos, sempre em desenvolvimento, seja os universos diegéticos dos romances, seja o nosso universo que comporta esses outros. E o narrador gostaria de nos lembrar disso quando descreve, durante a última cena, na qual Aomame e Tengo finalmente observam a lua juntos, uma única lua que: “iluminada pela luz do novo sol prestes a raiar, ela perdeu rapidamente o brilho denso da noite, até se transformar em uma lua de papel, cinzenta, suspensa no céu” (MURAKAMI H., 2013b: 469). É o fim desta história, é hora de o leitor, de certa forma, abandonar *1Q84*, assim como os dois

abandonaram 1Q84. O contrato estabelecido antes do primeiro capítulo do primeiro livro está chegando ao fim. Esse mundo de faz de conta, em que tudo é fantasia, está chegando ao fim, e Murakami gostaria de lembrar ao leitor que esta lua, assim como esta história, só se torna real quando compartilhada com os leitores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sempre parcialmente incômodo chegar ao momento de uma pesquisa em que é necessário ter de escrever considerações finais. São tão finais quanto conseguimos nos convencer de que representam de fato o encerramento de um processo. Certamente, os caminhos que foram seguidos durante a feitura desta dissertação e da pesquisa como um todo, em inúmeros momentos, passaram por bifurcações, por momentos que demarcaram o rumo a ser seguido e quais as direções em que não se chegaria mais. Não é possível traçar esse caminho retroativamente a não ser que nova pesquisa seja desenvolvida. Na verdade, caso fosse essa a intenção, nenhuma pesquisa terminaria, pois ficaríamos eternamente debruçados sobre o que poderia ter sido feito ao invés daquilo que está sendo concluído, derivado ainda fumegante da ação do pensamento em um processo de materializar-se como um texto.

Entretanto, por mais incômodo que possa parecer ter de atar os nós e encerrar uma pesquisa, é uma parte que não pode ser removida do processo, talvez por convenção talvez porque as considerações finais sejam justamente o último recurso para que possa indicar tudo aquilo que poderia estar presente aqui e não está por alguma limitação no escopo da pesquisa. São estes desdobramentos que pretendo demonstrar como possibilidades que nascem a partir da discussão realizada nos capítulos anteriores. Não é, portanto, um momento de atar nós e cortar as cordas, mas de atar nós que delimitam um espaço e um tempo que não deixa de se relacionar a outros possíveis nós que podem aparecer.

Uma incursão na obra de um autor dificilmente consegue, devido à natureza hercúlea da tarefa, extrair dessas obras todo o pensamento desse autor sobre qualquer tema que seja, e acredito que, mesmo em um romance, nunca se pode pretender esgotá-lo como pensamento, principalmente porque ao ser interpretado, vira fonte de pensamentos posteriores. Os temas que são discutidos na obra de Murakami Haruki são inúmeros e com certeza não fui capaz de passar por todos, assim como também não foi possível esgotar tudo o que poderia existir de discussão sobre subjetividade e *self* em Peirce. Além disso, o objetivo dessa pesquisa foi relacionar esses temas, fazendo com que os sentidos tenham se multiplicado, os significados adensados. Acredito, portanto, que consegui me aproximar de entender a subjetividade dos personagens da obra de Murakami na perspectiva que adotei, a do pensamento de Peirce, que fundamenta uma subjetividade a partir de sua arquitetura de pensamento semiótico.

Interpretar a obra de um autor é, também, um exercício de alteridade, não só com a obra mas com outras interpretações e outros pensamentos que derivam desta obra. Neste sentido, procurei resgatar o que foi interpretado de Murakami não só como um contraponto, mas como complementação à minha própria leitura. Por mais derivadas da psicanálise que possam ser as leituras de Matthew Strecher e Murakami Fuminobu, ou focadas em Murakami como um fenômeno social, como as de John Treat e Rebeca Suter, os sentidos que estas enxergam nas obras guiaram meu próprio olhar e fizeram com que chegasse à interpretação explorada no terceiro capítulo. Num trabalho em que a subjetividade é entendida como algo que não é necessariamente individual, mas que se constrói a partir de várias fontes em várias relações que são estabelecidas entre um *self* que é signo e o mundo ao seu redor, não faria sentido fingir que Murakami estaria sendo lido a partir apenas dele mesmo como um autor cuja obra tenha chegado até mim vindo diretamente de outro plano. Esta dissertação é, também, um aglomerado de estrelas e, se há aqui qualquer tipo de luz, ela vem de várias fontes que alumiam as tantas veredas pelas quais esta dissertação perambulou.

Acredito, seguindo esta mesma linha de pensamento, que um possível desdobramento dessa ideia de subjetividade semiótica em Peirce é a oportunidade que aparece de reinterpretar o sujeito fugindo da concepção moderna de sujeito como um *res cogitans*, um ser dotado de razão e que, portanto, estaria em um outro patamar ontológico em relação às coisas do mundo. A subjetividade semiótica pode ser entendida como o resultado de uma série de relações de semiose, um resultado que não é final, mas que se desenvolve em cada nova relação estabelecida com outros sujeitos ou com outras coisas. Essa noção parece conferir uma certa humildade ao conceito de sujeito, fugindo desse entendimento de um sujeito como algo superior, mas que apenas faz parte da razão, ajudando a desenvolvê-la assim como os vários processos semióticos do universo também ajudam.

O princípio peirceano que permite essa interpretação, o de que todo o universo está perfundido por signos, ou de que tudo possa ser um signo, é o mesmo princípio que nos permite chegar a uma teoria realista como a de Susan Haack, que pensa o realismo inocente como uma explicação da realidade possível a partir de Peirce. Se nosso universo tem signos por toda a parte, os mundos que criamos na ficção também podem ser reais, respeitando obviamente uma espécie de hierarquia entre esses diversos mundos pois o mundo do qual estes são dependentes ontologicamente é o nosso mundo, no qual as

histórias são escritas. E se estes mundos têm algum grau de realidade, é porque deles também podem ser feitas interpretações e estabelecidas relações de conhecimento que nos ajudam em nosso próprio mundo, que se estabelece ontologicamente antes dele. É o que nos faz olhar para a ficção como essa dimensão sobre a qual é possível conhecer internamente, mas também externamente com relação ao que ela trata da nossa própria realidade.

Nem sempre uma teoria realista como a de Haack é necessária para entender que romances podem ser lidos como obras que contêm um pensamento ou um conteúdo que, sob pensamento, pode nos levar a conhecer coisas novas. Porém, como podemos observar, há uma continuidade entre os princípios que adotei e as conclusões que cheguei. Tomando o pensamento de Peirce como fundamento para todo o trabalho, essas conclusões acabam derivando logicamente dos princípios adotados. Ao decidir interpretar a obra de Murakami como uma das camadas de realidade do universo *multi-layered*, eu me comprometo com essa série de fundamentos que também sustentam a teoria do realismo inocente. Faço este movimento com a intenção de demonstrar que a discussão sobre realidade que está acontecendo em *IQ84* é uma discussão semelhante a que se faz quanto à realidade da linguagem e quanto à realidade como aquilo que pode ser conhecido, talvez até modificado, em alguma capacidade ou qualidade através do estabelecimento de relações. Jones (1975 apud PRADO, 1984: 45) diz que, ao interpretar um texto: “nos engajamos em um ato intencional de interpretação e estamos, portanto, comprometidos em parte ao que nós mesmos tenhamos feito”¹²⁰, o que não significa dizer que esta interpretação é completamente minha, mas justamente que é um esforço de criar a relação entre uma teoria semiótica e a obra de Murakami.

Deliberadamente, foi realizada a decisão de interpretar Murakami em uma maneira diferente daquela exposta, buscando tensionar justamente os conceitos estabelecidos por Peirce, Colapietro e os outros comentadores citados nominalmente em outro momento deste trabalho. Isso envolve não olhar para a obra e esperar que dali se criem essas pontes, mas agir com um propósito em mente, postular um propósito demanda “engenhosidade, senão criatividade de um leitor” (PRADO, 1984: 45). Foi buscando encontrar ali alguma coisa que escapasse à concepção lacaniana de *self* que este empreendimento teve início e foi ganhando forma. Os mundos de Murakami, comumente dois, um *de cá* e um *de lá*,

¹²⁰ Do trecho: “we have engaged in the intentional act of interpretation, and are thereby in part committed to what we ourselves have done

nessa interpretação multiplicam-se através das várias possibilidades. Não se trata de 1984 e 1Q84, apenas, mas de várias instâncias dessa realidade que se ligam à experiência dos diferentes personagens em seus diferentes mundos. Entretanto, tudo ainda está sob o guarda-chuva em forma de romance que é o próprio *1Q84*. Portanto, ao decidir primeiro demonstrar a leitura que é feita de Murakami, depois uma interpretação semiótica de um livro seu, eu pretendi mesmo demonstrar que é possível abdicar um pouco das interpretações que viemos fazendo, tentar inserir um pouco de criatividade, criatividade esta que Peirce valorizava tanto como aspecto fundamental de sua filosofia. Afinal, o pensamento abduutivo possui esta capacidade de inserir novos elementos a serem pensados e, em determinado contexto, reformar correntes de pensamento a partir deste novo elemento, como o acaso surge para impedir a esterilização da mente em matéria, permitindo sempre que o pensamento flua e que as ideias ganhem força para atingir novas ideias.

Acredito, voltando novamente à concepção de um sujeito semiótico, que pretendi demonstrar como um entendimento de uma subjetividade em relação ao mundo e as outros sujeitos possibilita entender os sujeitos como capazes de serem os agentes de mudança do mundo e não meras entidades passivas observando um desenrolar do qual não fazem parte. É possível ver nos escritos de Peirce, através também do trabalho de Colapietro, uma similaridade, ou pelo menos foi o que minha interpretação pretendeu demonstrar, à forma como Murakami começa a conceber um sujeito mais alinhado com o seu mundo, menos separado e de forma alguma solipsista. Culminando com o trabalho de Silva (2017), que percebe o entendimento de sujeito como signo como algo indissociável à aceitação de um papel no próprio movimento do amor de desenvolvimento e crescimento da razão no universo.

Essa pesquisa começa apenas a arranhar esse desdobramento de uma nova concepção de sujeito, mas é nesse sentido que começam a desenvolver-se os estudos, por exemplo, de uma semioética, disciplina que não foi abordada nesta dissertação mas que deriva dessa nova concepção de sujeito, principalmente da ideia de ser humano como animal semiótico de Deely (2010). A semioética procura desenvolver a semiótica como uma filosofia aplicada à dimensão prática da existência. Costumeiramente (e corriqueiramente) associada à classificação de signos visuais, a semiótica de Peirce é uma teoria, novamente, tão geral que trata de todos aqueles fenômenos que podem ser signos. Portanto, não é difícil imaginar que seu desenvolvimento possa atravessar tanto a

especulação quanto a prática e auxiliar na criação de formas de interpretar e desenvolver o mundo em vários âmbitos. Só podemos nos regozijar com as inúmeras possibilidades de desenvolvimento de sua teoria que vai se construindo a cada novo empreendimento, a cada nova incursão nesta teoria geral dos signos. O próprio Peirce (2010b: 357) disse:

Acredito que todas as grandes conquistas da mente sempre se colocaram além das forças de indivíduos isolados e, independentemente do apoio que esta opinião venha a receber de considerações sinequistas e do caráter intencional de muitos movimentos notáveis, encontro razão imediata para pensar assim na sublimidade das idéias e na sua ocorrência, simultânea e independente, a vários indivíduos sem poderes gerais extraordinários.

Os desenvolvimentos da teoria semiótica podem levar a vários lugares. Uma nova concepção de sujeito universalmente (ou localizadamente, humildemente falando) aceita é uma possibilidade, nunca nos esquecendo de que esta, assim como todas as outras conquistas, não se faz sozinha, mas funciona exatamente como a subjetividade funciona: constrói-se nas relações. Perceber que a ordinariedade da subjetividade é existir na relação entre ser e mundo torna o mundo todo mais razoável, pois insere a todos neste grande movimento que é o do amor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABULENCIA, Andrea Carmeli O. Mari Asai's personal isolation in Haruki Murakami's After Dark. **Asian Journal of Humanity, Art and Literature**, Kuala Lumpur, vol. 2, n. 1, pp. 34-39, 2015.

ALMEIDA, Rodrigo. Personalidade e pessoa no interior da concepção peirciana de ser humano. **Complexitas**, Belém, vol. 5, n. 1, pp. 56-66, 2020.

ANDACHT, Fernando: El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce. **Anuario Filosófico**, v. XXIX, n. 3, 1996.

ANELLIS, Irving H. Peirce's Truth-functional Analysis and the Origin of the Truth Table. **History and Philosophy of Logic**. Vol. 33, pp. 87-97 2012.

ASFAHANI, Rheza Adam. Magical Realism In Haruki Murakami's After Dark. **Litera-Kultura**, Surabaya, vol. 07, n. 4, pp. 1-9, 2009.

BOLER, John. **Charles Peirce and Scholastic Realism**. Seattle: University of Washington Press, 1963.

CALCATERRA, Rosa. Testimony and the Self. In: THELLEFSEN, Torkild; SØRENSEN, Bent (eds.). **Charles Sanders Peirce in His Own Words: 100 Years of Semiotics, Communication and Cognition**, pp. 21-26. Berlim: De Gruyter Mouton, 2014.

CANESIN, M. V. L. **Um signo em desenvolvimento: o conceito de Self na filosofia de C. S. Peirce no período de 1865 a 1870**. Dissertação de mestrado apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP, 2018.

CHANDLER, Daniel. **Semiotics for Beginners** -初心者のための記号論-. Tradução por Masaya Tanuma. Mar. 2006. Disponível em:
<https://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/japanese/sem02_japanese.html>.
Acesso em 05 mar. 2023.

CHIASSON, Phyllis. On the Nature of Rare Minds & Useless Things. In: THELLEFSEN, Torkild; SØRENSEN, Bent (eds.). **Charles Sanders Peirce in His Own Words: 100 Years of Semiotics, Communication and Cognition**, pp. 487-492. Berlim: De Gruyter Mouton, 2014.

CHILTON, Myles. Realist Magic and the Invented Tokyos of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana. **Journal of Narrative Theory**, Ypsilanti, vol. 39, n. 3, pp. 391-415, 2009.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce's approach to the self: a semiotic perspective on human subjectivity**. New York : State University, 1989.

_____. Natural processes and historical practices: Towards a postmodern cosmology of human semiosis. **Semiotica**, vol. 119, n. 1, pp. 105-155, 1998.

_____. **Peirce e abordagem do self**: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014a.

_____. Self-Control, Self-Surrender, and Self-Constitution: The Large Significance of an “Afterthought”. In: THELLEFSEN, Torkild; SØRENSEN, Bent (eds.). **Charles Sanders Peirce in His Own Words: 100 Years of Semiotics, Communication and Cognition**, pp. 487-492. Berlim: De Gruyter Mouton, 2014b.

DEELY, John. **Semiotic animal**: a postmodern definition of “human being” transcending patriarchy and feminism. Indiana: St. Augustine’s Press, 2010.

DIL, Jonathan. **Murakami Haruki And The Search For Self-Therapy**. Tese de Doutorado apresentada na University of Canterbury. Christchurch: UC, 2007.

_____. Writing as self-therapy: competing therapeutic paradigms in Murakami Haruki's Rat trilogy. **Japan Forum**, East Anglia, vol. 22, n. 1-2, pp. 43-64, 2010.

FABBRICHESI, Rossella. A Person is Like a Cluster of Stars. In: THELLEFSEN, Torkild; SØRENSEN, Bent (eds.). **Charles Sanders Peirce in His Own Words: 100 Years of Semiotics, Communication and Cognition**, pp. 165-168. Berlim: De Gruyter Mouton, 2014b.

FRANCISCO, Rafael da Cunha Duarte. Temporalização e espacialização nas distopias de Haruki Murakami e George Orwell em 1Q84/1984. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, vol. 25, n. 3, pp. 147-160, 2016.

FISCH, Max. **Peirce, Semeiotic, and Pragmatism**: Essays by MAX H. FISCH. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

FISCH, Michael. In search of the real: technology, shock and language in Murakami Haruki's Sputnik Sweetheart. **Japan Forum**, East Anglia, vol. 16, n. 3, pp. 361-383, 2004.

GANCHO, Cândida Vilarés. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

HAACK, Susan. Do not block the way of inquiry. **Transactions of the Charles S Peirce Society** A Quarterly Journal in American Philosophy, Bloomington, vol. 50, n. 3, pp. 319-339, 2014.

HARRISON, Stanley Martin. **Man’s glassy essence: an attempt to construct a theory of person based on the writings of Charles Sanders Peirce**. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de Filosofia da Fordham University. Nova York: Fordham University, 1971.

HART, Stephen M.; HART, Jordan. Magical realism is the language of the emergent Post-Truth world. **Orbis Litterarum**, Londres, vol. 76, pp. 158-168, 2021.

HOLMES, Larry. Peirce on Self-Control. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, Blomington, vol. 2, n. 2, pp. 113-130, 1966.

IBRI, Ivo. **Kósmos Noetós: The Metaphysical Architecture of Charles S. Peirce**. Cham: Springer, 2017.

JISHO. 記号学. Sem data. Disponível em:

<<https://jisho.org/search/%E8%A8%98%E5%8F%B7%E5%AD%A6>>. Acesso em 05 mar. 2023.

KAPUR, Nick. **Japan at the Crossroads: Conflict and Compromise after Anpo**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2018.

KATO, Yuji. Our Old Haruki Murakami And The Experience Of Teaching His Works In Japan. In: STRECHER, Matthew C.; THOMAS, Paul L (eds.). **Haruki Murakami: Challenging Authors**. Rotterdam: Sense Publishers, 2016.

LANE, Robert. The Final Incapacity: Peirce on Intuition and the Continuity of Mind and Matter (Part 1). **Cognitio**, São Paulo, vol. 12, n. 1, pp. 105-119, 2011.

_____. The Final Incapacity: Peirce on Intuition and the Continuity of Mind and Matter (Part 2). **Cognitio**, São Paulo, vol. 12, n. 2, pp. 237-256, 2011.

LAVOCAT, Françoise. Crossing the borders of fiction. Do non-existent objects have bodies? **Neohelicon**, Hungria, vol. 40, pp.431-448, 2013.

LISTA, Annisa; AMRI, M. Misbahul; SUBAGYO, Kukuh Prayitno. Nowhere and everywhere: Navigating gendered urban spaces in Haruki Murakami's After Dark. **Jurnal Bahasa, Sastra, Seni, dan Pengajarannya**, Bahasa dan Seni, vol. 49, n. 2, pp. 240–252, 2021.

MICHEL, Mariela; ANDACHT, Fernando. Passos para uma convergência de duas teorias dialógicas do self. **Psicologia USP**, São Paulo, vol. 27, n. 2, pp. 246-254, 2016.

MIDTGARDEN, Torjus. Peirce on the Notion of Self and Personal Identity. **History of Philosophy Quarterly**, vol. 19, n. 1, pp. 109-124, 2002.

MILLER, J. Scott. **Historical Dictionary of Modern Japanese Literature and Theater**. Lanham: Scarecrow Press, 2009.

MURAKAMI, Fuminobu. **Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture**. Nova York: Routledge, 2005.

MURAKAMI, Haruki. **Hard-Boiled Wonderland and the End of the World**. Nova York: Vintage International, 1993.

_____. **スプートニクの恋人 (Supūtoniku no Koibito)**. Tóquio: Kodansha, 1999.

_____. **Norwegian Wood**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008a.

_____. **Após o anoitecer**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

_____. **Minha querida Sputnik**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. **1Q84**. Nova York: KNOFF, 2011b.

_____. **1Q84**. Libro 1 e 2: Aprile-Settembre. Turin: Einaudi, 2011c.

_____. **1Q84 - Livre 1: Avril-Juin**. Paris: Belfond, 2011d.

_____. **1Q84 - Livre 2: Juillet-Septembre**. Paris: Belfond, 2011e.

_____. **Do que eu falo quando falo de corrida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a.

_____. **Kafka à beira-mar**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012b.

_____. **1Q84 - Livro 1**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012c.

_____. **1Q84**. Libro 3: Ottobre-Dicembre. Turin: Einaudi, 2012d.

_____. **1Q84 - Livre 3: Octobre-Décembre**. Paris: Belfond, 2012e.

_____. **1Q84 - Livro 2**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013a.

_____. **1Q84 - Livro 3**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013b.

_____. **Caçando carneiros**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

_____. **Ouça a canção do vento. Pinball, 1973**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____. **Crônica do pássaro de corda**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

_____. **O assassinato do comendador - vol. 1: O surgimento da IDEA**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

_____. **O assassinato do comendador - vol. 2: Metáforas que vagam**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

NAPIER, Susan. **The fantastic in modern Japanese literature: The subversion of modernity.** Nova York: Routledge, 2005.

OTOMO, Rio. Risk and Home: After Dark by Murakami Haruki. **Japanese Studies**, Austrália, vol. 29, n. 3, pp. 353-366, 2009.

PANIAGUA, Ruth Cubillo. Metaficção e intertextualidade en la novela 1Q84 de Haruki Murakami. **Revista de Lenguas Modernas**, Costa Rica, n. 18, pp. 187-199, 2013.

PEIRCE, Charles S. On a new list of categories. **Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences** 7, pp. 287-298, 1867.

_____. Questions concerning certain faculties claimed for man. **The Journal of Speculative Philosophy**, vol. 2, n. 2, pp. 103-114, 1868a.

_____. Some consequences of four incapacities. **The Journal of Speculative Philosophy**, vol. 2, n. 3, pp. 140-157, 1868b.

_____. Architecture of theories. **The Monist**, Oxford, vol. 1., n. 2, pp. 161-176, 1891.

_____. The Law of Mind. **The Monist**, Oxford, vol. 2., n. 4, 533-559, 1892.

_____. What Pragmatism is. **The Monist**, Oxford, vol. 15, n. 2, pp. 161-181, 1905.

_____. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Vol. I-VIII, C. Hartshorne, P. Weiss & A. Burks (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.

_____. **Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce**. Robin Richard S. Robin (Editor). Amherst: University of Massachusetts Press, 1967.

_____. **Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition**. Vol. 2 e 8. Bloomington: Indiana University Press, 1984 (vol. 2) e 2010 (vol. 8).

_____. **The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings**. Vol. 1 e 2. Bloomington: Indiana University Press, 1992 (vol. 1) e 1998 (vol. 2).

_____. Algumas consequências de quatro incapacidades. In: ROSA, António Machuco (Org.). **Antologia Filosófica**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

_____. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Amor Evolucionário - Parte I. Tradução de Basílio João Sá Ramalho António. **Cognitio: Revista de Filosofia**, São Paulo, vol. 11, n. 1, pp. 162-182, 2010a.

_____. Amor Evolucionário - Parte II. Tradução de Basílio João Sá Ramalho Antônio. **Cognitio**: Revista de Filosofia, São Paulo, vol. 11, n. 2, pp. 347-360, 2010b.

PETRILLI, Susan. Man, Word, and the Other. In: THELLEFSEN, Torkild; SØRENSEN, Bent (eds.). **Charles Sanders Peirce in His Own Words: 100 Years of Semiotics, Communication and Cognition**, pp. 5-12. Berlim: De Gruyter Mouton, 2014.

POGGIANI, Francesco. Charles S. Peirce's "affective" realism. **Nóema** vol. 2, pp. 1-9, 2011.

PONZIO, Augusto. Not an Individual, but a dual Self (at least). In: THELLEFSEN, Torkild; SØRENSEN, Bent (eds.). **Charles Sanders Peirce in His Own Words: 100 Years of Semiotics, Communication and Cognition**, pp. 443-450. Berlim: De Gruyter Mouton, 2014.

PRADO, Carlos Gonzalez. **Making Believe: Philosophical Reflections on Fiction**. Londres: Greenwood Press, 1984.

PRAZ, Mario. **The Romantic Agony**. Oxford: Oxford University Press, 1970.

PUGH, Scott. Teaching Japanese Contemporary Fiction In Translation: Haruki Murakami's *After the Quake* and *1Q84*. 学文学部紀要, Fukuoka, vol. 74, pp. 1-18, 2010.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da Obra Literária**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

RILEY, Gresham. Peirce's Theory of Individuals. **Transactions of the Charles S Peirce Society** A Quarterly Journal in American Philosophy, Bloomington, vol. 10, n. 3, pp. 135-165, 1974.

RUBIN, Jay. The Other World of Murakami Haruki. **Japan Quarterly**, Tóquio, vol. 39, n. 4, pp. 490-500, 1992.

SANTAELLA, Lucia. **A Assinatura das coisas: Peirce e a Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. Sinequismo e Onipresença da Semiose. **Cognitio**, São Paulo, vol. 8, n. 1, pp. 141-149, 2007.

SILVA, Flávio Augusto Queiroz e. **Razoabilidade em Charles S. Peirce**: uma proposta pragmática para o crescimento da razão. Tese de doutorado apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP, 2017.

SKIDMORE, Arthur. Peirce & Triads. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**. Vol. 7, n. 1, pp. 3-23, 1971.

STEWART, Rachel. World Literature and Japan: Tokyo, Worlding and Murakami Haruki. **Literature Compass**, vol. 12, n. 4, 2015.

STRAUSS, Nina Pelikan. What is or was Postmodern Fiction? Murakami after Borges. **Mosaic**, Winnipeg, vol. 51, n. 1, pp. 87-102, 2018.

STRECHER, Matthew C. Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. **Journal of Japanese Studies**, Washington, vol. 25, n. 2, pp. 263-298, 1999.

_____. **Dances with Sheep**: The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. Ann Arbor: University of Michigan Center For Japanese Studies, 2002.

_____. **The Forbidden Worlds of Haruki Murakami**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

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

SUTER, Rebecca. **The Japanization of Modernity**: Murakami Haruki between Japan and the United States. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2008.

TANKENJAPAN. **How Big is Tokyo (Way Bigger than You Think)**. Sem data. Disponível em: <<https://tankenjapan.com/how-big-is-tokyo-bigger-than-you-think/>>. Acesso em 05 mar. 2023.

THE GUARDIAN. **Haruki Murakami's cult trilogy 1Q84 poised to take the west by storm**. Set. 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2011/sep/10/haruki-murakami-trilogy-1q84>>. Acesso em 05 mar. 2023.

TIEDEMANN, Mark. 1Q84: 3D Storytelling Creates 3D Characters. **The Journal of Nagasaki University of Foreign Studies**, Nagasaki, vol. 16, pp. 219-226, 2012.

TOYAMA, Tomonori. **Semiotics in Japan**. In: The Semiotic Sphere, SEBEOK, Thomas; UMIKER-SEBEOK, Donna Jean. Nova York: Plenum Press, 1986.

TREAT, John Whittier. Murakami Haruki and the cultural materialism of multiple personality disorder. **Japan Forum**, East Anglia, vol. 25, n. 1, pp. 387-411, 2013.

_____. **The Rise and Fall of Modern Japanese Literature**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2018.

TSURUMI, Kazuko. Some Comments on the Japanese Student Movement in the Sixties. **Journal of Contemporary History**, vol. 5, n. 1, pp. 104-112, 1970.

WEHRLI, Max. **Introducción a la ciencia literaria**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1966.

WIKIPEDIA. 記号学. Sem data. Disponível em:

<<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%A8%98%E5%8F%B7%E5%AD%A6>>. Acesso em 05 mar. 2023.

WIKIPEDIA. **List of common Japanese surnames**. Sem data. Disponível em:

<https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_common_Japanese_surnames>. Acesso em 05 mar. 2023.