

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALLANA DA SILVA ARAUJO

OS ASPECTOS FANTÁSTICOS EM "KAFKA À BEIRA-MAR", DE HARUKI
MURAKAMI

SÃO LUÍS - MA
2025

ALLANA DA SILVA ARAUJO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Trabalho vinculado à linha de pesquisa: Estudos teóricos e críticos em Literatura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Emilie Geneviève Audigier

SÃO LUÍS - MA
2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Araujo, Allana da Silva.

Os aspectos fantásticos em "Kafka à beira-mar", de
Haruki Murakami / Allana da Silva Araujo. - 2025.
128 f.

Orientador(a): Emilie Geneviève Audigier.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2025.

1. Literatura Fantástica. 2. Literatura Japonesa. 3.
Haruki Murakami. 4. Kafka À Beira-mar. I. Audigier,
Emilie Geneviève. II. Título.

ALLANA DA SILVA ARAUJO

**OS ASPECTOS FANTÁSTICOS EM "KAFKA À BEIRA-MAR", DE HARUKI
MURAKAMI**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade
Federal do Maranhão como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras**

Área de concentração: Estudos da Linguagem

Linha de pesquisa: Estudos Críticos e Teóricos em Literatura

Orientadora: Prof^a Dr^a Emilie Geneviève Audigier

Aprovada em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Emilie Geneviève Audigier (Orientadora)

Universidade Federal do Maranhão

Prof^a. Dr^a. Naiara Sales Araújo Santos (Avaliadora interna)

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (Avaliador externo)

Universidade Federal do Ceará

*A todos os que procuram constantemente um
sentido na vida e encontram conforto na
literatura.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que me concedeu obstinação e resiliência em quantidade suficiente para prosseguir um caminho que, para mim e para muitos outros, é excepcionalmente árduo. Felizmente e, por que não dizer, finalmente, fui capaz de ultrapassar as dificuldades, que foram muitas.

À minha orientadora, professora Emilie Geneviève Audigier, que, além da orientação cuidadosa, foi extremamente paciente e humana ao acolher minhas dificuldades e anseios durante o processo de escrita.

À professora Naiara Sales Araújo Santos, a quem agradeço sempre por ter acolhido, ainda na graduação, uma estudante cuja vontade era a de estudar o fantástico presente nos *animês* japoneses, mesmo que fosse um desafio para ambas; e a quem sou grata também pelos conselhos recebidos durante a pós-graduação.

Aos meus pais e irmãos, que, mesmo sem saber, foram uma força motriz para que eu fosse resiliente e não desistisse de concluir esta etapa.

Aos meus companheiros de trabalho do IEMA Pleno de Axixá, que sempre tinham uma palavra amiga e de incentivo todas as vezes que eu precisei ou fui negativa frente aos desafios enfrentados a caminho da conclusão deste trabalho.

Aos meus amigos Eric Abreu, Flamilla Pinheiro e Thaynná Matos, que acompanharam e acreditaram em mim quando nem eu mesma acreditei. Destaco aqui Flamilla Pinheiro e Thaynná Matos, que compartilharam comigo os percalços da pós-graduação e apostaram que seria eu a defender primeiro: amorosamente informo que vocês perderam.

“Tudo é metáfora.”
(Goethe)

RESUMO

A literatura fantástica está situada entre as diversas classificações literárias que a “literatura especulativa” abrange, com seu campo de estudos vasto, que contempla investigações sobre diversos escritores relevantes. Embora a maioria seja ocidental, o fantástico está presente também em narrativas asiáticas, sejam modernas ou contemporâneas, como o nosso objeto empírico de estudo, o romance *Kafka à beira-mar* (2008). Considerando que muitos estudos da área são focados na literatura europeia e estadunidense, além do crescente interesse por obras literárias asiáticas, propomos como objetivo geral analisar a maneira com que elementos da literatura fantástica estão inseridos no enredo de *Kafka à beira-mar*. Já os objetivos específicos são 1) analisar os elementos fantásticos na obra, atentando-nos ao fato de que são várias as intertextualidades nela apresentadas; 2) evidenciar os papéis das personagens na construção do fantástico na narrativa; e 3) ressaltar o papel da verossimilhança e da intertextualidade na construção da narrativa. Para atingir os objetivos propostos, utilizamos como aportes teóricos a pesquisadora Susan J. Napier, que aborda o fantástico no contexto japonês, bem como Jaime Alazraki, Rosalba Campra, entre outros nomes. A metodologia utilizada foi, quanto aos objetivos, exploratória, com abordagem qualitativa e procedimento de pesquisa bibliográfica. Os resultados apontam que *Kafka à beira-mar* apresenta poucos elementos fantásticos diferentes dos que são comuns à tradição literária fantástica ocidental, embora apresente mais semelhanças com a tradição latino-americana do que com a europeia e tenha como fator determinante a presença da modernidade; ademais, o fantástico é inserido na narrativa por meio das personagens, espaços, tempos e identidades presentes no enredo, além de se utilizar também das intertextualidades na construção de uma narrativa fantástica, em especial o pastiche com *Édipo rei*, de Sófocles.

Palavras-chave: Literatura fantástica; Literatura japonesa; Haruki Murakami; *Kafka à beira-mar*.

RESUMEN

La literatura fantástica se sitúa entre las diversas clasificaciones literarias que puede abarcar la llamada “literatura especulativa”, con su campo de estudios amplio, que incluye investigaciones sobre varios escritores de gran relevancia. Aunque la mayoría sea occidental, lo fantástico se presenta también en las narrativas asiáticas, ya sean modernas o contemporáneas, tal como nuestro objeto empírico de investigación, la novela *Kafka en la orilla* (2008). Considerando que un gran porcentaje de los estudios de literatura fantástica se centran en obras del eje europeo y americano, además del crecimiento del interés por las obras literarias asiáticas, proponemos como objetivo general analizar la forma en que se insertan elementos de la literatura fantástica en la trama de la novela *Kafka en la orilla*. Además, nuestros objetivos específicos son 1) analizar los elementos fantásticos de la obra, llevando en cuenta que en ella se presentan diversas intertextualidades; 2) resaltar el papel de los personajes en la construcción de lo fantástico en la narrativa; y 3) resaltar el papel de la verosimilitud y de la intertextualidad en la construcción de la narrativa. Para lograr los objetivos propuestos, utilizamos como aportes teóricos a la investigadora Susan J. Napier, quien aborda lo fantástico en el contexto japonés, así como a Jaime Alazraki, Rosalba Campra, entre otros nombres. La metodología que utilizamos es exploratoria, con enfoque cualitativo y procedimiento de investigación bibliográfica. Los resultados apuntan que la obra *Kafka en la orilla* presenta pocos elementos fantásticos distintos de los que son comunes a la tradición literaria del fantástico occidental, aunque presente más semejanzas con la tradición latinoamericana de lo que con la europea y la modernidad sea su factor determinante; además, lo fantástico está inserido en la narrativa por medio de los personajes, espacios, tiempos e identidades presentes en el enredo, adicionalmente, se utiliza también de las intertextualidades en la construcción de una narrativa fantástica, sobre todo el pastiche con *Édipo rey*, de Sófocles.

Palabras clave: Literatura fantástica; Literatura japonesa; Haruki Murakami; *Kafka en la orilla*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. FALANDO EM LITERATURA FANTÁSTICA... ..	15
2.1. UM HISTÓRICO DA LITERATURA FANTÁSTICA NO OCIDENTE	16
2.1.1. Antes do Fantástico Ser Fantástico.....	16
2.1.2. Os Textos Fundadores	20
2.1.2.1. Tzevan Todorov: O Primeiro Teórico a Estruturar o Fantástico.....	24
2.1.3. A Literatura Fantástica dos Séculos XX e XXI	29
2.1.3.1. O Neofantástico de Jaime Alazraki	29
2.1.3.2. Outros Teóricos	34
2.1.3.2.1. <i>David Roas e a Ameaça do Fantástico</i>	35
2.1.3.2.2. <i>Rosalba Campra e as Categorias do Fantástico</i>	43
3. O FANTÁSTICO JAPONÊS E A INTERTEXTUALIDADE	53
3.1. FANTÁSTICO NO JAPÃO	54
3.2. PARALELOS ENTRE A LITERATURA FANTÁSTICA DO JAPÃO E O REALISMO MÁGICO LATINO-AMERICANO	65
3.3. A QUESTÃO DA INTERTEXTUALIDADE.....	69
3.3.1. Citações, Referências e Alusões em <i>Kafka À Beira-Mar</i>	71
3.3.1.1. As Citações em <i>Kafka à Beira-Mar</i>	71
3.3.1.2. As Referências em <i>Kafka à Beira-Mar</i>	74
3.3.1.3. As Alusões em <i>Kafka à Beira-Mar</i>	77
3.3.2. Pastiches	78
3.3.3. A Memória Literária de Haruki Murakami em <i>Kafka à Beira-Mar</i>	80
4. KAFKA À BEIRA-MAR	84
4.1. OS PERSONAGENS DO ROMANCE <i>KAFKA À BEIRA-MAR</i>	84
4.1.1. Kafka Tamura e Nakata Satoru	85
4.1.2. Sakura e Senhora Saeki	91
4.1.3. Johnnie Walker e Coronel Sanders	98
4.2. AS IDENTIDADES EM <i>KAFKA À BEIRA-MAR</i>	104
4.3. O TEMPO E O ESPAÇO EM <i>KAFKA À BEIRA-MAR</i>	110
4.4. A VEROSSIMILHANÇA EM <i>KAFKA À BEIRA-MAR</i>	115
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121

REFERÊNCIAS..... 125

1. INTRODUÇÃO

Um garoto de quinze anos em fuga de uma profecia ameaçadora, um idoso com habilidade de entender gatos, espíritos que vagam fora de um corpo ainda vivo e deslocamentos no espaço: esses são apenas alguns dos acontecimentos narrados no romance *Kafka à beira-mar* (2008), do autor japonês Haruki Murakami (1949). Todos são acompanhados pelos dramas familiares de Kafka Tamura, os quais envolvem a partida de sua mãe e irmã, abandonando-o com seu pai, com quem tem um relacionamento não tão harmonioso; e de Nakata Satoru, um idoso que vive sozinho e parece ser um peso para sua família, pois devido a um incidente sofrido na infância teve sua capacidade de compreensão e aprendizado drasticamente reduzida.

Todos esses aspectos dos dramas familiares fazem parte de diversas realidades que conhecemos no mundo empírico, as quais, junto aos elementos de tom sobrenatural, nos levam a refletir no que Jorge Luís Borges diz sobre os temas do fantástico: "[...] são símbolos de nós, da nossa vida, do universo, do instável e misterioso de nossa vida, e tudo isso nos leva da literatura à filosofia¹" (Borges, 1967, p. 19, tradução nossa). Pensando nisso, não é por acaso que os temas do fantástico, como também Borges afirma, não são ilimitados (Borges, 1967, p. 5, tradução nossa), porque o fantástico é resultado das tradições orais, das superstições, dos mitos e de outros fatores que são oriundos das manifestações humanas.

Sob essa perspectiva, o fantástico se vê reproduzido também nas artes, desde as literárias até as cinematográficas, e, por esse motivo, tem relevância e merece espaço nos estudos literários, fato que decorre da popularização de suas narrativas, a exemplo, em nível mundial, dos contos de Edgar Allan Poe (1809-1849); e do Japão, onde o fantástico em sua forma modal tem como figura representativa o autor Ueda Akinari (1734-1809), cujos contos sobrenaturais alcançaram grande público, em especial os *Ugetsu Monogatari* (*Contos da Chuva e da Lua*), de 1776.

Quando falamos em literatura fantástica, portanto, não falamos apenas de fantasmas e mortos-vivos, mas também do que é natural e real, uma vez que se postula que o fantástico é uma transgressão da realidade tal qual a conhecemos. E quando tratamos da literatura fantástica no Japão, estamos tratando, principalmente, do conflito entre o antigo e o novo, o tradicional e o moderno, aspecto que fica bem claro no enredo de *Kafka à beira-mar*.

¹ "[...] son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, del inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía." (Borges, 1967 p. 19)

Considerando todos esses pontos, e devido à familiarização com o fantástico proporcionada pelos estudos prévios sobre sua relação com outras mídias (em especial, os *animês*), além das leituras, tanto de natureza teórica quanto literária realizadas sobre o assunto, que aprofundaram o interesse em conhecer a dinâmica da literatura fantástica na literatura japonesa, o fantástico é o tema escolhido para ser estudado nesta pesquisa.

Mas por qual motivo a literatura japonesa é contemplada neste estudo? Primariamente, pelo desejo de estudar um *corpus* literário com o qual se há uma familiaridade e proximidade prévias — como é o caso de algumas obras literárias do autor Haruki Murakami, como a trilogia *1Q84* (2012) e nosso próprio objeto de estudo, *Kafka à beira-mar* —, aliado aos conhecimentos obtidos durante a graduação com os estudos sobre o fantástico aplicado aos mangás e animês.

Em segundo lugar, a literatura japonesa é aqui contemplada devido à sua história milenar e importância na literatura mundial, uma vez que tanto contribuiu com obras clássicas como o *Genji Monogatari* (*O Conto de Genji*) e o *Makura no Sōshi* (*O Livro do Travesseiro*), quanto com suas obras contemporâneas, que são diversas e contemplam autores como Haruki Murakami, Yōko Ogawa (*O Museu do Silêncio*, *A Polícia da Memória*) e Banana Yoshimoto (*Kitchen*, *Tsugumi*), além das formas literárias que alcançaram importância também em países fora da Ásia, sendo as mais famosas oriundas da expressão poética, como o *haikai* e o *waka*.

No que tange especificamente ao cenário brasileiro e à relevância da literatura japonesa e seus estudos, é elementar ter em vista que o Brasil é o país com a maior comunidade *nikkei*² fora do Japão, com cerca de 2 milhões de pessoas³, resultado dos mais de 116 anos de imigração dos japoneses para o país. Um dado importante porque, para além da produção literária promovida pela comunidade, principalmente pela Associação de Poetas e Escritores da Colônia *Shibun-Kai*⁴, também corroborou para a formação de tradutores de Língua Japonesa para a Língua Portuguesa, e vice-versa.

Tudo isso nos leva a dissertar sobre a recepção da literatura japonesa no Brasil e seu histórico de tradução da Língua Japonesa para a Portuguesa, tendo em vista que esses tradutores representam um “[...] grupo de intelectuais [que] acreditava estar imbuído de uma missão: apresentar a cultura japonesa ao Brasil, e a partir dessa intermediação valorizar a posição social e o prestígio da comunidade nikkei [...]” (Cunha, 2014, p. 827), além do que, nosso objeto de estudo será analisado a partir de sua tradução em Português, em vez de a partir da versão em

² Palavra que designa japoneses que vivem fora do Japão e descendentes de japoneses nascidos em outros países.

³ Dados retirados da matéria sobre a imigração japonesa para o Brasil, de junho de 2023, da CNN.

⁴ Associação fundada por Yoshio Tekemoto, em 1983, com o objetivo de fomentar a literatura nipo-brasileira e preservar a língua e a cultura japonesa dentro da Colônia.

sua língua-fonte, o Japonês. Para isso, vale lembrar a recepção que as obras japonesas tiveram no Brasil — onde eram traduzidas, majoritariamente, de versões advindas da França e dos Estados Unidos —, bem como sua importância.

De acordo com Cunha (2014, p. 825), quando falamos de recepção de literatura japonesa no Brasil, a obra mais importante vem da expressão poética e tem por título *Les Haïkai* (1916), de autoria do orientalista francês Paul-Louis Couchoud. *Les Haïkai* “[...] correu o mundo [...] tornando-se uma das principais referências sobre o assunto, para os leitores de formação francesa” (Cunha, 2014, p. 825 *apud* Franchetti, 2012, p. 199), embora Couchoud esteja, atualmente, esquecido como um divulgador do *haikai*.

É importante assinalar essa relevância do *haikai* no Brasil, já que sua influência se firmou quando sua suposta “concisão sem retórica” (Cunha, 2014, p. 825) foi o traço adotado como ideal pelos modernistas brasileiros. Outro grande momento do *haikai* no Brasil adveio do movimento concretista, embora o ideal de concisão seja ressaltado por meio de uma visão poética ideogramática, o que, segundo Cunha, “[...] faz todo o sentido, quando vista como um instrumento de legitimação do movimento concretista, que buscava uma estética totalizante e sintética, unindo o visual, o sonoro e o textual” (Cunha, 2014, p. 825).

Mencione-se ainda a contribuição dos imigrantes japoneses, tais como Uetsuka Shuhei, que, em 1908, desembarcou no Brasil e “[...] teria escrito [...] o primeiro *haikai* feito em terras brasileiras [...]” (Cunha, 2014, p. 826); Nempuku Sato, que trouxe em sua bagagem os princípios da escola Masaoka Shiki, conhecida por ter renovado o *haikai* no modernismo japonês; e Masuda Goga, que é conhecido como o maior haicaísta do Brasil. Cunha afirma o seguinte sobre os frutos colhidos dessas contribuições:

[...] É a partir das tradições trazidas do Japão por essa linhagem de poetas que uma nova vertente de autores de *haikai* floresce atualmente no Brasil: no início, esses grupos eram compostos por imigrantes e descendentes de japoneses; hoje em dia, os clubes e agremiações de *haikai* acolhem todo tipo de sócio, e a produção poética se dá tanto em japonês como em português. [...] (Cunha, 2014, p. 826)

Quando falamos de ficção japonesa em prosa publicada no Brasil, a obra mais antiga, de acordo com Elisa F. D. S. Corrêa (p. 314, 2021), foi lançada em 1941 sob o título de *A imagem de bronze*, de Yoshio Nagayo, publicada pelos Irmãos Pongetti e com tradução de Zenaide Andréa, informação que só veio a público em 2021, com a publicação dos resultados das investigações de Corrêa. Talvez seja esse o reflexo de, durante muito tempo, essa literatura

ter sido consumida quase que inteiramente por imigrantes japoneses — chegados ao Brasil em 1908 — e seus descendentes.

Outra obra literária japonesa traduzida para o português brasileiro foi *Rua sem sol* (*Tayô no nai Machi*), sob a autoria de Tokunaga Naoshi, cuja edição em japonês data de 1929. Lançada no Brasil em 1945 pela Editora Brasiliense, com tradução atribuída a Jorge Amado — embora, mais tarde, tenha sido confirmado que Jorge Amado apenas emprestou seu nome (e seu prestígio) de autor —, foi considerada por vários pesquisadores, tais como Fábio Kato (2006) e Andrei Cunha (2015), a primeira obra literária japonesa publicada no Brasil.

Após *Rua sem sol*, houve a tradução direta da obra *Árvores Irmãs* (1958) do japonês para o português, uma coletânea de contos de autores com grande prestígio nacional, que contou com a colaboração de José Yamashiro. Em seguida, publicou-se *Depois do banquete*, de Mishima Yukio, em 1968, marcando “[...] um novo período na história da tradução de obras do Japão no Brasil [...]” (Cunha, 2014, p. 827).

Devido à suspensão de assistência financeira a produtos culturais promovida pelo governo Mello (1990 - 1992), ocorreram poucas traduções de obras japonesas no Brasil na década de 1990. O problema se estendeu também ao governo Cardoso (1995 - 2002), que era adepto da política de corte de gastos. Com a falta de recursos para produção cultural, professores universitários oriundos da comunidade *nikkei* traduziram, produziram, editaram e publicaram, muitas vezes por meio das próprias universidades ou financiamentos, obras japonesas, prática que perdura até hoje, visto que formou vários tradutores.

Há, por exemplo o trabalho realizado por pesquisadores que traduzem obras literárias japonesas para a Língua Portuguesa, como as traduções feitas por alunos de Japonês da graduação, pós-graduação e componentes do grupo de pesquisa *Pensamento japonês: princípios e desdobramentos*, da Universidade de São Paulo (USP), que traduziram obras como a coletânea de textos *Mulheres sobre as quais desejo escrever* (2023), de Yuriko Miyamoto; há, ainda, os trabalhos do Grupo de Pesquisas de Tradução Japonês-Português, também da USP, como a antologia *Konjaku Monogatari-shu: narrativas antigas do Japão* (2018).

Também vale mencionar neste debate o número de narrativas japonesas em prosa publicadas no Brasil, que, de acordo com a pesquisa de Côrrea (2021), totaliza 171 até o ano de 2020, sendo seis delas coletâneas. Levando em conta esse quantitativo de publicações, mais as obras em poesia publicadas no país, não é um equívoco destacar, mais uma vez, que embora atualmente haja um número considerável de publicações de obras japonesas em prosa,

[...] é visível que a publicação dos autores japoneses no Brasil não está diretamente ligada ao mercado editorial japonês propriamente dito, e sim ao mercado editorial internacional. Pouquíssimos são os autores que são rapidamente publicados no Brasil: se olharmos a lista das nove obras que foram aqui publicadas nos dois anos subsequentes à sua publicação original, destacam-se os nomes de Shusaku Endo (遠藤周作) e Haruki Murakami (村上春樹). Esse fato provavelmente se justifica pelo grande sucesso que esses dois autores fazem fora do Japão, especialmente nos EUA, animando assim editoras nacionais a tentarem investir nessa mesma corrente. (Corrêa, 2021, p. 316-317)

A editora Estação Liberdade, por exemplo, tem quarenta publicações de narrativas japonesas em prosa, enquanto a Alfaguara conta com dezesseis e a Editora Brasiliense com dez. Como Corrêa mencionou no excerto acima, Murakami é um dos autores japoneses mais publicados no Brasil, com dezoito publicações (quatorze delas feitas pela Alfaguara, duas pela Objetiva e duas pela Estação Liberdade), o que também configura como motivo para uma de suas obras ter sido escolhida objeto de estudo desta pesquisa.

Haruki Murakami ser um dos autores japoneses mais publicados no Brasil — seja devido ao interesse do público consumidor doméstico ou pelo mercado editorial brasileiro tender a seguir o que se consome em países como os Estados Unidos — é um indicativo de seu sucesso não somente em seu país de origem, como também em nível mundial. Considerado um dos autores japoneses de maior êxito da contemporaneidade, Murakami é conhecido também por seu estilo de escrita, que mescla elementos ocidentais e asiáticos, em especial os da cultura japonesa, o que suscita a ideia de universalidade.

Apesar da influência que o contínuo aumento da recepção da literatura japonesa (e asiática de um modo geral) no Brasil teve para nos levar a esta pesquisa, é a partir das leituras e experiências prévias já mencionadas que surge o primeiro questionamento problematizador deste estudo: *quais as diferenças entre a literatura fantástica produzida no Japão em relação à produzida na literatura dita ocidental?* Esta é uma pergunta importante, uma vez que os aspectos que envolvem sua resposta estão intimamente ligados ao fato de o fantástico produzido no Japão, apesar de ter passado por algumas modificações na modernidade e contemporaneidade, ter características muito mais próximas ao realismo mágico e ao neofantástico do que ao fantástico tradicional europeu.

Ademais, devemos considerar que a literatura japonesa está, de um modo geral, intrinsecamente relacionada à sua tradição cultural, que por sua vez está permeada pelo *shintôismo* e seus cultos aos seres da natureza, os *kami*, de forma que os acontecimentos considerados fantásticos fazem parte de uma concepção mítica da realidade, embora esta fosse

bem mais forte e presente até o início do século XX. A exemplo dessa concepção, podemos citar que, até o fim da Segunda Guerra Mundial, era amplamente disseminada a crença de que a família real japonesa era descendente direta de Amaterasu, a deusa do Sol⁵.

Em *Kafka à beira-mar*, por exemplo, Haruki Murakami nos leva a uma concepção da realidade na qual é possível adquirir a habilidade de conversar com gatos, onde imagens metafóricas se materializam como seres humanos. Essa percepção que nos é apresentada leva ao segundo questionamento que problematiza esta pesquisa: *de que forma o fantástico está inserido no romance Kafka à beira-mar, do autor Haruki Murakami?*

Em outras palavras, quais são os elementos da literatura fantástica presentes no romance de Murakami? Quais são próprios da literatura fantástica japonesa e quais são próprios da literatura fantástica ocidental? Esta pergunta será respondida principalmente com base no que diz Susan J. Napier em seus estudos sobre o fantástico no Japão Moderno, mas também levará em consideração alguns elementos culturais inerentes ao Japão que são importantes na construção da narrativa de *Kafka à beira-mar*, tais como a aparição de um *ikiryō*, ou seja, de “[...] um espírito de uma pessoa viva [que] se separa [da matéria], viaja e realiza ações [...]”⁶ (Foster, 2009, p. 247, tradução e acréscimos nossos), que é apresentado por meio da personagem da senhora Saeki.

E, por último, devido às diversas intertextualidades presentes no texto de Murakami, o terceiro questionamento problematizador desta pesquisa é: *qual é o papel da intertextualidade na construção do fantástico na obra Kafka à beira-mar?* É nítido que Murakami utiliza os recursos intertextuais não apenas para promover o diálogo entre os elementos de culturas ocidentais e orientais — o que fica explicitado nas diversas menções a autores e obras japonesas e ocidentais, bem como no próprio enredo do romance em estudo, com elementos que lembram obras como *Édipo Rei*—, como também contribui para a construção de uma memória literária.

Quanto aos objetivos deste estudo, o primeiro deles, e geral, é analisar a forma com que os elementos da literatura fantástica estão inseridos no enredo do romance *Kafka à beira mar*. Os objetivos específicos são: 1) analisar os elementos fantásticos na obra, tendo em vista que são várias as intertextualidades nela apresentadas; 2) evidenciar os papéis das personagens na construção do fantástico na narrativa; e 3) ressaltar o papel da verossimilhança e da intertextualidade na construção da narrativa.

⁵ KIRKLAND, Russel. The Sun and the Throne. The Origins of the Royal Descent Myth in Ancient Japan. p. 138

⁶ “[...] An ikiryō is when the spirit of a living person separates and travels and performs actions [...]”. (Foster, 2009, p. 247)

Para alcançar os objetivos elencados acima, adotaremos como procedimentos metodológicos a pesquisa exploratória, de cunho qualitativo e bibliográfico, com levantamento de dados teóricos e históricos relacionados à literatura produzida no Ocidente e no Japão, além das teorias relacionadas à intertextualidade, seguido de leitura e seleção de material para, assim, realizar a análise do romance *Kafka à beira-mar*.

Dividiremos esta dissertação em três capítulos. No primeiro, cujo título é *Falando em Literatura Fantástica*, discorreremos sobre o histórico da literatura fantástica no Ocidente, no qual abordaremos desde as origens até algumas teorias do fantástico que surgiram durante esse período.

No segundo capítulo, alçado de *O Fantástico Japonês e a Intertextualidade*, abordaremos o histórico do fantástico no Japão, traçaremos os paralelos entre a literatura fantástica do Japão e o Realismo Mágico Latino-americano, além de discorrer sobre as diversas intertextualidades apresentadas na obra, tais como a citação, a referência e o pastiche, bem como a implicação da construção de uma memória literária a partir dessas estratégias textuais. Abordar a intertextualidade neste trabalho é pertinente, uma vez que a teoria do neofantástico convencionou tais estratégias textuais como fatores construtores de um enredo fantástico.

Por fim, no terceiro capítulo, tem-se a análise do romance *Kafka à beira-mar*, na qual dissertaremos a respeito das personagens, do tempo e do espaço, da verossimilhança e de seus respectivos papéis na construção de uma narrativa fantástica, bem como a integração de elementos japoneses que ajudam o enredo a garantir a concretização de um efeito fantástico. Começamos, portanto, falando de literatura fantástica.

2. FALANDO EM LITERATURA FANTÁSTICA...

Como e quando surgiu o fantástico? E por que falar também de literatura fantástica sob a perspectiva da tradição ocidental, se nosso objeto de estudo é asiático? Por que falar, no Brasil, sobre literatura fantástica escrita no Japão? Por que falar sobre Haruki Murakami? Para início de conversa, qual a relevância de falarmos sobre literatura fantástica?

Em primeiro lugar, acreditamos que abordar os aspectos teóricos traçados pela perspectiva dos críticos ocidentais é importante para este estudo, pois quando estudamos o fantástico sob a perspectiva literária, nos deparamos, primeiramente, com diversos estudos e teorias ocidentais. Ademais, *Kafka à beira-mar* dialoga não somente com diversas outras obras da tradição ocidental, mas, principalmente, com obras do escritor Franz Kafka, um dos expoentes literários mais importantes da literatura fantástica, que influenciou fortemente a criação da teoria literária do neofantástico.

Além disso, as obras literárias de Haruki Murakami, como foi dito, fazem parte do rol de obras da literatura japonesa mais traduzidas e publicadas no Brasil, com nomes importantes na tradução, como Leiko Gotoda, tradutora de *Kafka à beira-mar*, o que torna Murakami um dos autores de língua estrangeira mais relevantes no quesito recepção literária no país.

Uma pergunta que pode ser feita é: por que Haruki Murakami é tão traduzido no Brasil? No decorrer deste estudo, afirmamos que um dos motivos para o interesse pela literatura de Murakami é o efeito de universalidade que as diversas estratégias de intertextualidade utilizadas por ele causam no leitor, seja ocidental ou asiático, aliado a seu sucesso em países de língua inglesa, como os Estados Unidos, outro fator influenciador na escolha das obras a serem traduzidas no Brasil.

Ademais, a literatura fantástica nas obras japonesas é um campo de estudos com terreno fértil e com muito a ser explorado, principalmente sob o ponto de vista da literatura fantástica em sua forma modal, uma vez que, em Língua Portuguesa, poucos são os estudos com esse enfoque, haja vista a complexidade em encontrar referenciais teóricos específicos para o tema. Ainda é possível afirmar, como diz Borges sobre os temas do fantástico serem símbolos tanto de nós quanto de nossas vidas e dos mistérios nelas existentes, que o fantástico na literatura japonesa é um dos muitos reflexos da sociedade nipônica, que é capaz de englobar aspectos culturais, sociais, políticos e religiosos.

Tendo isso em vista, propomos, neste capítulo que nomeamos *Falando em Literatura Fantástica...*, um histórico da literatura fantástica no Ocidente, no qual refletimos sobre a trajetória da literatura fantástica desde suas origens, anteriores à própria existência do termo.

Para isso, dividimos o subtópico 2.1, *Um Histórico da Literatura Fantástica*, em três subtópicos: *Antes do Fantástico ser Fantástico* (2.1.1), onde abordamos os caminhos percorridos até que o termo “fantástico” se tornasse definidor da categoria literária estudada nesta pesquisa.

No segundo subtópico, *Os Textos Fundadores* (2.1.2), revisitamos os primeiros textos que tentaram caracterizar o fantástico como categoria literária. Já no terceiro subtópico, *A Literatura Fantástica dos Séculos XX e XXI* (2.1.3), abordamos teorias da contemporaneidade, em teóricos como Jaime Alazraki e sua teoria do neofantástico, muito cara para este estudo, David Roas e Rosalba Campra, também alguns dos nossos principais referenciais teóricos.

2.1. UM HISTÓRICO DA LITERATURA FANTÁSTICA NO OCIDENTE

2.1.1. Antes do Fantástico Ser Fantástico

Quando refletimos sobre os mitos, superstições e lendas que perpassam a história da humanidade, percebemos que o fantástico sempre existiu, uma vez que não é indissociável do imaginário popular. Histórias de fantasmas, vampiros e lobisomens sempre estiveram presentes nas tradições orais de vários povos, bem como histórias de seres míticos e mágicos, como os *yōkais* e *ikiryōs*, presentes na cultura japonesa — e que podem ser observados na narrativa de *Kafka à beira-mar*, de Haruki Murakami, por meio da personagem da senhora Saeki — e até mesmo os particulares de diversas culturas que são repassadas através do tempo, de geração em geração.

Entretanto, para estudar o fantástico na literatura, devemos refletir em sua trajetória e entender os desdobramentos pelos quais passou até chegar às diversas vertentes da literatura fantástica conhecidas hoje. A começar por sua etimologia, que remonta a Antiguidade. Platão definia o radical grego *phaós* como “[...] um conjunto de comparações e metáforas que se remetem ao reflexo e aos ícones, tentando captar o núcleo central da imagem e da imaginação [...]” (Batalha, 2012, p. 483), pelos quais há relações entre real e simbólico.

Batalha diz ainda que, para Platão,

[...] o problema da adequação do real ao simbólico resume-se a compreender se todas as coisas têm uma forma, se tudo é o reflexo terrestre de uma “ideia” situada no mundo supralunar. Platão situa a imagem ora como reflexo de um objeto existente, ora como uma produção imaginária, ou ainda como o efeito de uma aberração, de origem desconhecida. [...] (Batalha, 2012, p. 483)

Ou seja, aqui o questionamento do que é real ou apenas imaginação está no cerne do fantástico; é o que Bozzetto (2005, p. 8 *apud* Batalha, 2012, p. 483) diz ser “impossível de ser pensado e, entretanto, posto diante de nossos olhos”. É com Aristóteles, porém, que a raiz do termo “fantástico” passa a evocar fantasmas e mortos-vivos. Como exemplos destes personagens podemos citar, na tradição literária, respectivamente, o fantasma de Banquo, da obra *Macbeth* (1605), de Shakespeare, e o clássico *O Drácula* (1897), de Bram Stoker. Segundo Batalha (2012, p. 483), essa evocação da palavra aos fantasmas e mortos-vivos “[...] faz migrar o tema do ponto de vista intelectual para o emocional e o prazer que experimentamos diante da imagem do feio e do inominável [...]”.

Após o século XIV, surge a palavra “fantástico”, de origem grega e cujo sentido é “imaginário”, embora mais tarde, em meados do século XVII, passe a ser “insensato”, “louco”. Apesar dessas alterações de sentido, como se percebe, “fantástico” não designava até então uma concepção do que viria a ser um modo e gênero literário. De fato, o fantástico é pensado pela primeira vez como uma modalidade literária apenas entre os séculos XVIII e XIX, em um contexto de especulação filosófica.

O conto fantástico nasce do romantismo alemão do início do século XIX, embora este se valha de temas, ambientes e efeitos que já eram explorados no romance gótico inglês da segunda metade do século XVIII. Devido às diversas correntes filosóficas do final do século XVIII terem atribuído vários sentidos ao termo, além das diferentes traduções de termos correlatos nas línguas de países europeus, há certa dificuldade em conceituá-lo até hoje. Segundo Batalha,

Modernamente, a palavra nasce, com efeito, de uma dupla traição: Walter Scott, ao criticar a coletânea de contos de Hoffmann, classifica de “fantástico” o que seria na verdade “fantasia” em alemão; por sua vez, o tradutor francês Du Fauconpret traduz, do Prefácio de Scott, do inglês *fantastic mode of writing* por *genre fantastique*, gerando a controvérsia que se conhece. (Bozzetto, 2007, p. 14) Na verdade, aquilo que Scott descreve criticamente como absurdo, inverossímil, o francês Jean-Jacques Ampère, tradutor e introdutor de E.T.A. Hoffmann na França, aponta como as marcas originais de um novo gênero que, graças a um modismo, invade rapidamente o campo da edição e tudo passa a ser adjetivado como “fantástico”. (Batalha, 2012, p. 484)

A coletânea de contos de E. T. A. Hoffmann a que Batalha se refere chama-se *Phantasiestücke in Callots Manier*, publicada em 1813, na Alemanha; a palavra *phantastich* “[...] evocava inicialmente as formas breves da fantasia e, na época romântica, trazia à lembrança tudo o que se referia ao domínio do imaginário [...]” (Camarani, 2014, p. 33). As

críticas de Walter Scott a essa coletânea de contos foram intensas, com ataques que qualificavam a nova modalidade como “um gênero de composição que poderíamos chamar de fantástico, onde a imaginação abandona-se à irregularidade de seus caprichos e a quaisquer combinações de cenas das mais esquisitas e burlescas” (Steinmetz, 1997, p. 5 *apud* Batalha, 2012, p. 484).

Essas críticas despertaram o interesse de muitos outros críticos literários e escritores pela nova modalidade, que iniciaram uma série de tentativas para defini-la e, também, classificá-la. Entre tantas definições e redefinições, é no final do século XVIII, com o escritor francês Charles Nodier (1780-1844), que o fantástico ganha o status de gênero literário, em 1830, após Nodier publicar o artigo intitulado *Du fantastique en littérature*, no qual estão concentradas suas principais ideias sobre o fantástico, como bem ilustra Ana Luiza Camarani em *A Literatura Fantástica: Caminhos Teóricos* (2014, p. 13):

[...] Nodier (1970) dedica-se, com efeito, a uma espécie de história literária sobre as manifestações fantásticas na literatura, para chegar aos textos produzidos no romantismo europeu e a conclusões teóricas a respeito dessa modalidade literária que se sistematiza em sua época. Inicia seu texto retomando a história do espírito humano, ou mais propriamente da imaginação do homem [...]. (Camarani, 2014, p. 13)

Embora ganhe o status de gênero, o fantástico de Nodier tem ainda um sentido amplo e se confunde com a própria história da literatura, além de, como disse Camarani no último trecho citado, retomar a história da imaginação do homem. Para isso, Nodier evidencia três etapas existentes na poesia: a primeira trata da descrição e representação do mundo material por meio das sensações; a segunda se ocupa do mundo espiritual, que resultaria na criação das sociedades; e a terceira é nomeada como “mentira”, a qual ele afirma ter sido inventada pela literatura. Sobre esta etapa, Camarani acrescenta:

[...] a mentira, que Nodier reconhece como procedente da imaginação, faz nascer um terceiro mundo, o mundo fantástico. Ao resumir suas ideias, o escritor assinala que, dessas três operações sucessivas — a da inteligência que fundou o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que pressentiu o mundo espiritual e a da imaginação que criou o mundo fantástico —, compôs-se o vasto império do pensamento humano. (Camarani, 2014, p. 14)

Assim, se o fantástico é um dos componentes do pensamento humano, ele, na verdade, “[...] não se apresenta como fruto de mentes perturbadas, visionárias ou alucinadas, mas é oriundo do racional, do desenvolvimento da mente humana” (Camarani, 2014, p. 14). Guy de

Maupassant (1850-1893), além de escritor, é outro teórico que, apesar de não ter se aprofundado na literatura fantástica, contribuiu com dois textos: a crônica *Adieu, mystères* (1881), publicada no jornal *Le Gaulois*, e *Le fantastique* (1883).

Maupassant (1973, p. 96, tradução nossa) diz, em sua novela *Madame Hermet*: “os tolos me atraem. Essas pessoas vivem em uma terra misteriosa de sonhos bizarros [...]. Para eles, o impossível não existe mais, o implausível desaparece, a fada se torna constante e o sobrenatural familiar”⁷, assinalando que a alma do fantástico é aquela baseada no sonho, na alucinação e na loucura, na qual não há espaço para monstros e criaturas sobrenaturais (Camarani, 2014, p. 22). É dessa forma que, no final do século XIX, Maupassant assinala o que seria o fim do fantástico tal qual ele conhecia, como descreve em *Adieu mystères* (2013): “[...] o sobrenatural cai como um lago que o canal esgota; a ciência, a todo momento, ultrapassa os limites do maravilhoso”⁸.

Dessarte, o mistério se esgota à medida em que há avanços científicos e tecnológicos. A industrialização e modernização do final do século XIX seriam os responsáveis pelo arremate do fantástico conhecido por Maupassant. Entretanto, mais tarde, o poeta francês reconhece também que o leitor deixou de crer sem hesitar nos textos dos escritores de contos fantásticos, e, desse modo, “[...] a arte se tornou mais sutil. O escritor buscou nuances, girou em torno do sobrenatural em vez de nele penetrar; encontrou efeitos aterradores permanecendo no limite do possível, lançando o espírito na hesitação, na inquietação [...]” (Camarani, 2014, p. 25).

Pierre-George Castex tenta mostrar a evolução do fantástico durante o século XIX em seu livro *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, de 1951, no qual destaca nomes que contribuíram para o desenvolvimento do gênero, como Nodier e Maupassant. Ele também comenta que “o fantástico, na verdade, não deve ser confundido com a fantasia convencional de histórias mitológicas ou fadas, o que implica uma mudança de cenário da mente. Pelo contrário, caracteriza-se por uma brutal intrusão de mistério no quadro da vida real”⁹ (Castex, 1962, p. 8, tradução nossa). Essa “intrusão de mistério no quadro da vida real” dialoga com o que expõe Ítalo Calvino sobre o fantástico:

[...] seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento

⁷ “Les fous m’attirent. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres [...] Pour eux l’impossible n’existe plus, l’invraisemblable disparaît, le féérique devient constant et le surnaturel familier.” (Maupassant, 1973, p. 96)

⁸ “[...] le surnaturel baisse comme un lac qu’un canal épuise; la science, à tout moment, recule les limites du merveilleux.” (Maupassant, 2013).

⁹ “Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l’affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des fées, qui implique un dépaysement de l’esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.” (Castex, 1962, p. 8)

que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê — coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora — é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis. (Calvino, 2004, p. 4)

Castex exemplifica essa intrusão do mistério na vida real com o conto considerado precursor do fantástico francês, *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazzote, cuja narrativa aborda a iniciação do protagonista Alvare nas artes ocultas, o qual acaba por invocar Belzebu, manifestado na figura de uma monstruosa cabeça de dromedário e, após ser subjugado por Alvare, logo se transforma em um cão obediente e, mais tarde, ao passar a acompanhar Alvare, na figura de uma linda mulher. Camarani informa que, no conto *Le diable amoureux*,

[...] a ambiguidade é criada por meio dos sonhos do protagonista, que se mesclam à realidade a ponto de ele não mais diferenciar um e outro e se questionar sobre os limites do possível: Cazzote propõe uma explicação humana e reserva a possibilidade de uma explicação sobrenatural. (Camarani, 2014, p. 32)

Esses textos foram essenciais para dar início às discussões sobre o fantástico, além de corroborarem para chegarmos ao que chamamos de “textos fundadores do fantástico”, os quais discutiremos no tópico seguinte.

2.1.2. Os Textos Fundadores

Ao usar as palavras “hesitação” e “inquietação” para se referir aos apontamentos de Maupassant sobre as transformações vividas pelo fantástico com a industrialização e modernização do final do século XIX, Camarani nos remete imediatamente aos textos de Louis Vax (1965), Roger Caillois (1966), Tzevan Todorov (1970), Bessière (1974) e Freud (1976), considerados alguns dos fundadores da ficção fantástica e que, portanto, trouxeram várias contribuições ao desenvolvimento de diversas teorias.

Vax, por exemplo, tem sob sua autoria uma das primeiras obras teóricas publicadas na França para os estudos da narrativa fantástica, não somente pelos questionamentos, mas também pelas ideias propostas. Portanto,

[...] algumas ideias essenciais podem ser retidas: ao afirmar que o fantástico só se opõe às evidências racionais porque nelas se apoia, Vax (1965) assinala a oposição, essencial ao fantástico, entre a ordem do real e a do sobrenatural.

Essa oposição já aparece em sua obra de 1960 sobre a arte e a literatura fantásticas, quando busca definir o fantástico, após ter delimitado o feérico; ao abordar o sentimento de estranheza em seu livro de 1965, assinala a importância da incerteza e da ambiguidade na caracterização da narrativa fantástica. (Camarani, 2014, p. 53)

A citação anterior é da obra *La séduction de l'étrange* (1965), na qual Vax delimita a ficção fantástica e a distingue de outros modos de ficção nas quais o sobrenatural se manifesta, como o maravilhoso, o feérico e a fantasia, onde o mundo criado é uma realidade à parte da que conhecemos, e o impossível não existe. Enquanto isso, “a narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] O fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível” (Vax, 1972, p. 8).

Além de fazer essa distinção, Vax também diz que é impossível conceitualizar o fantástico de forma precisa, embora *La séduction de l'étrange* seja uma tentativa de fazê-lo. Porém, ele escolhe algumas características pertinentes ao fantástico, como o sentimento de estranho, que para ele “[...] é uma tentação, algo que o homem sofre, mas frui ao mesmo tempo, isto é, o sentimento de estranho mostra uma ambivalência: consciência do estranho, sedução do estranho, horror do estranho configuram-se como um todo [...]” (Camarani, 2014, p. 44).

O sentimento de estranho nos dirige também aos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud, que em 1900 publicou um compilado desses estudos, chamado *Die Traumdeutung* (traduzido para o português como *A interpretação dos sonhos*), obra fundamental para diversas áreas do conhecimento por introduzir conceitos que aprofundaram o estudo dos mecanismos psíquicos; publicou também, em 1919, um ensaio chamado *Umheimlich* (ou *O estranho*, em português), um dos temas abordados na ficção fantástica. Sobre as contribuições que os avanços científicos e dos estudos psiquiátricos tiveram desde o século XIX, diz Camarani:

[...] E nesse meio do século XIX, o conto fantástico evolui sob a influência dos progressos da psiquiatria e das pesquisas sobre o eletromagnetismo. No entanto, ao contrário de eliminar o fantástico, a ciência e as certezas positivas acabam por estimular a imaginação e determinam o que Castex denomina “A renovação” desse tipo de literatura. Assim, enquanto o materialismo ganha terreno nos meios científicos, a inquietação em relação à existência após a morte e a necessidade de fé permanecem e renovam-se com o desenvolvimento do espiritismo por meio da doutrina de Allan Kardec e com a reafirmação da magia por intermédio de Eliphas Levi que a formula pela analogia universal. (Camarani, 2014, p. 33)

Ou seja, ao contrário do sentimento inicial expressado por Maupassant em relação à interação do fantástico e as modernizações ocasionadas pelos avanços tecnológicos e o progresso científico, o fantástico não vê o seu fim, apenas se transforma e se adapta à nova realidade de novas crenças e fatos científicos. Mais que isso, o fantástico se apropria dessa nova realidade e extrai dela novos recursos.

Roger Caillois é outro grande nome considerado precursor da literatura fantástica na França, e aborda as diferentes formas do maravilhoso e do sobrenatural, além de diferenciá-los também da ficção científica, em sua antologia de contos selecionados *Anthologie du fantastique*, publicada em 1966:

[...] É evidente que os contos de fadas são semelhantes, mas diferentes dos contos de fantasia; que os contos de fantasia, por sua vez, estão relacionados de uma forma que os coloca em oposição tanto aos contos de fadas como às histórias de ficção científica; e que as histórias de ficção científica, por seu lado, são semelhantes entre si. Em todos os casos, há o sobrenatural e o maravilhoso. Mas os prodígios não são idênticos, nem os milagres permutáveis. Por conseguinte, a liberdade de invenção não é talvez tão ampla como se supunha à partida¹⁰. (Caillois, 1966a, p. 7, tradução nossa)

Para Caillois, no conto feérico não há conflitos entre os dois universos, o real diegético e o feérico, pelo contrário, os dois mundos adentram um ao outro sem destruir suas coerências. Além disso,

O conto de fadas situa-se em um mundo onde o encantamento é natural e a magia é a regra; obedece a leis diferentes, segundo as quais o sobrenatural não é aterradorizante, tampouco causa surpresa, pois ele constitui a própria substância desse universo, sua lei, seu clima; não viola nenhuma regra, já que faz parte da ordem das coisas. Esse mundo encantado é harmonioso, sem contradições, embora seja fértil em peripécias, pois conhece a luta entre o bem e o mal; mas, uma vez aceitas as propriedades dessa sobrenatureza, tudo permanece estável e homogêneo. Com efeito, o feérico refere-se a uma narrativa situada desde o início no universo fictício dos feiticeiros e dos gênios [...], (Camarani, 2014, p. 54)

Isso significa que os elementos dos contos de fadas (ou feéricos) não poderiam trazer a inquietação que os contos fantásticos exigem, uma vez que neles o sobrenatural representa uma ruptura com o real diegético, há um confronto entre realidade e imaginação e o sobrenatural

¹⁰ “[...] il est clair que les féeries se ressemblent, mais qu’elles diffèrent des contes fantastiques; que ceux-ci, à leur tour, ont un air de parenté, par lequel ils s’opposent à la fois aux féeries et aux récits de science-fiction; et que ces derniers, pour leur part, se ressemblent entre eux. Dans chaque cas, il y a surnaturel et merveilleux. Mais les prodiges ne sont pas identiques, ni les miracles interchangeables. En sorte que la liberté d’invention n’est peut-être pas si étendue qu’on le présumait d’abord”. (Caillois, 1966a, p. 7)

desafia as leis de uma realidade que, até então, é sólida e imutável. Caillois aborda ainda as narrativas que abandonam o fantástico em algum ponto por meio de algum tipo de artifício, no qual tudo foi um sonho, alucinação ou um delírio. Além deles, há ainda aquilo que ele chama de pseudofantástico, que ocorre quando há “[...] o emprego de metamorfoses decorrentes de experiências científicas, paralelamente à categoria de contos misteriosos que se dedicam a utilizar dados das ciências psíquicas como telepatia, espiritismo, levitação, ectoplasmas, sonhos premonitórios” (Camarani, 2014, p. 55-56).

Para além dos apontamentos sobre a ficção fantástica em si, Caillois disserta ainda a respeito do sentimento que o escritor/autor do conto fantástico deve ter frente aos elementos sobrenaturais que insere em suas narrativas, uma vez que “[...] a literatura fantástica deve se situar no plano da ficção pura [...]” (Camarani, 2014, p. 56). Além da descrença do escritor/autor do conto fantástico, Caillois menciona ainda a questão do medo na literatura fantástica, que deve ser algo prazeroso, como bem diz Camarani:

[...] o medo é um prazer, um jogo delicioso, uma espécie de aposta com o invisível em que o invisível, no qual não se crê, parece vir reclamar o que lhe é devido; no entanto, uma margem de incerteza subsiste instaurada pelo talento do escritor, por meio da lógica, da precisão, de detalhes verossímeis, mostrando-se exato, escrupuloso, realista. (Camarani, 2014, p. 56)

O medo, pois, para Caillois, é um elemento responsável pela hesitação do leitor frente aos acontecimentos da narrativa, sugerindo que o efeito fantástico depende não só da descrença do autor em relação aos monstros de sua própria criação, mas também da recepção do leitor à essa narrativa. Caillois tenta ainda elencar alguns temas do fantástico, como o pacto com o demônio, a alma penada que poderá descansar em paz somente após o cumprimento de uma missão, a personificação da morte em meio aos vivos, os vampiros, entre vários outros (Camarani, 2014, p. 57).

Camarani nos resume as concepções de Caillois sobre o fantástico, o conto de fadas e a ficção científica em apenas um parágrafo:

Em suma, assinala Caillois, o conto de fadas exprimia os ingênuos anseios de um homem diante de uma natureza que não sabia ainda como dominar. As narrativas fantásticas ou de horror sobrenatural traduziam o pavor de se ver, de repente, a regularidade, a ordem do mundo tão dificilmente estabelecida e afirmada pela investigação metódica e pela ciência experimental, ceder ao ataque das forças irreconciliáveis, noturnas, demoníacas. Por sua vez, a ficção científica ou narrativa de antecipação reflete a angústia de uma época que se mostra atemorizada face aos progressos da teoria e da técnica. Nos três casos, conclui, o clima geral das obras, seus temas de predileção, sua inspiração

essencial derivam das preocupações latentes das épocas em que as diferentes modalidades literárias se desenvolvem. (Camarani, 2014, p. 58)

Desse modo, a literatura fantástica é resultado de uma ruptura com o racionalismo proveniente do século XVIII e as ideias iluministas que estavam em voga. É quando o Século das Luzes termina que todo tipo de superstição nasce, principalmente com os avanços científicos, além disso,

[...] os contos de fadas de estilo oriental estavam na moda. Basta referir *Vathek* de Beckford, *Le Diable amoureux* de Cazotte e Rodrigue ou *la Tour enchantée* do Marquês de Sade. Na Alemanha, Goethe escreveu uma série de contos alegóricos em que o simbolismo maçônico ou rosacruz impiedoso determinava cada detalhe. O conto verdadeiramente fantástico surgiu muito lentamente deste excesso de prodígios e parábolas. (Caillois, 1966a, p.16, tradução nossa).¹¹

Em outras palavras, o conto fantástico europeu também se aproximou de culturas orientais, o que corrobora o fato de que esta pesquisa é importante tanto para compreender aspectos da literatura fantástica produzida no Japão, quanto compreender também algumas interações que a literatura fantástica ocidental, em especial a europeia, talvez houvesse tido com a literatura asiática. No próximo tópico discutiremos sobre a importância de Tzevan Todorov para a literatura fantástica, com sua abordagem estruturalista e suas contribuições.

2.1.2.1. Tzevan Todorov: O Primeiro Teórico a Estruturar o Fantástico

Apesar de, à primeira vista, Tzevan Todorov não dialogar com a literatura de Murakami em *Kafka à beira-mar*, sua tradição literária dialoga com as teorias do crítico e teórico em outras obras, como ocorre no romance *Após o anoitecer* (2004), que apresenta alguns aspectos postulados por essa teoria. Além disso, importa destacar suas contribuições para os estudos literários do fantástico tendo em vista que é o primeiro teórico a abordá-lo sob a perspectiva do gênero e a tentar também uma abordagem estruturalista com o livro *Introduction à la littérature fantastique*, em 1970.

¹¹ “Le Siècle des lumières se termine, on le sait, par une éclatante revanche du merveilleux. Toutes les superstitions fleurissent, et avec d’autant plus de succès qu’elles empruntent quelque apparence scientifique. En outre, les fêtes de style oriental sont à la mode. Il suffit de citer, outre le *Vathek* de Beckford, *Le Diable amoureux* de Cazotte et Rodrigue ou *la Tour enchantée* du marquis de Sade. En Allemagne, Goethe écrit plusieurs nouvelles allégoriques dont un impitoyable symbolisme maçonnique ou rose-croix détermine les moindres détails. Le conte proprement fantastique se dégage assez lentement de cet excès de prodiges et de paraboles”. (CAILLOIS, 1966a, p.16).

Nesta obra, Todorov faz uma reflexão sobre o conceito de gênero, que vem a ser a questão norteadora de seus estudos, no qual ele assinala os estudos de outros teóricos que trataram sobre o tema, como Genette e a noção de transgressão à norma, na qual os gêneros seriam “[...] escalas por meio das quais a obra se relaciona com o universo da literatura [...]” (Camarani, 2014, p. 59); e Northrop Frye, que

[...] na verdade, não utiliza a palavra “gênero” em toda sua classificação, mas emprega os termos “modo”, “tendência”, “categoria”, para finalmente chegar ao que considera gêneros: drama, poesia lírica, poesia épica, prosa. Todorov conclui que Frye assinalou apenas os “gêneros teóricos” e não os “históricos”. (Camarani, 2014, p. 59)

Após analisar brevemente esses teóricos, Todorov (2010, p. 24) conclui que “toda teoria dos gêneros se assenta numa representação da obra literária [...]”, no qual ele estrutura, no estudo do “gênero fantástico”, de acordo com três diferentes aspectos: o verbal, o sintático e o semântico. Sobre o aspecto verbal, ele explica que

[...] reside nas frases concretas que constituem o texto. Podem-se assinalar dois grupos de problemas. Uns acham-se ligados às propriedades do enunciado [...]. O outro grupo de problemas acha-se ligado à enunciação; àquele que emite o texto e àquele que o recebe (trata-se em ambos os casos de uma imagem implícita ao texto, não de um autor ou leitor reais); até o momento estes problemas foram estudados sob o nome de “visões” ou de “pontos de vista”. (Todorov, 2010, p. 24)

Já com o aspecto sintático, ele analisou “[...] as relações que as partes da obra mantêm entre si [...]” (Todorov, 2010, p. 24). Essas relações citadas por Todorov podem ser lógicas, temporais e espaciais. Já em relação ao aspecto semântico, relacionados aos temas das obras literárias, Todorov não formula qualquer hipótese, apenas diz que

[...] Todavia pode-se supor, sem correr qualquer risco, que existam alguns universais semânticos da literatura, temas que se encontram por toda parte e a toda hora e que são pouco numerosos; suas transformações e combinações produzem a aparente multidão dos temas literários. (Todorov, 2010, p. 25)

Além de dissertar sobre os níveis nos quais podem estar as estruturas literárias e como elas estão relacionadas à complexidade do conceito de gênero literário, com as ordens de exigências *práticas e teóricas* e *empíricas e abstratas* (2010, p. 25-27), Todorov também define e classifica a ficção fantástica. Para isto, ele determina três condições essenciais para que uma narrativa seja assim considerada:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (Todorov, 2010, p. 38-39)

Em resumo, a condição para que ocorra o fantástico em Todorov é a hesitação, sendo a experimentada pelo leitor obrigatória e pela personagem da narrativa, facultativa. Dessa forma, a incerteza é o principal aspecto característico do fantástico, fazendo com que escolher uma ou outra resposta ao evento sobrenatural ocorrido na narrativa faça com que esta deixe os limites do fantástico e atravesse os do gênero *estranho* ou do *maravilhoso* (Todorov, 2010, p. 31).

O *fantástico*, o *estranho* e o *maravilhoso* são categorias definidas por Todorov que, além da hesitação, estão associadas também ao tempo de duração que a hesitação tem na narrativa, o que pode resultar no surgimento de categorias de transição, chamadas também de subgêneros, tais como o *fantástico-estranho* e o *fantástico-maravilhoso*. Sendo assim, podemos dizer que as categorias e suas categorias de transição são: *estranho*, *fantástico-estranho*, *fantástico*, *fantástico-maravilhoso* e *maravilhoso* (Todorov, 2010, p. 51)

O *estranho puro*, por exemplo, é a categoria na qual os acontecimentos relatados na narrativa têm uma explicação lógica, mas que apresentam uma natureza insólita, assim como diz Todorov no trecho abaixo:

“[...] Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e o leitor uma reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar [...]”. (Todorov, 2010, p. 53)

Por ser um gênero que “[...] só é limitado por um lado, o do fantástico [...]” (Todorov, 2010, p. 53), o *estranho* se dispersa por outros campos da literatura, ou seja, está presente em diversos outros gêneros literários. Além disso, cumpre apenas uma das condições do fantástico, segundo Todorov (2010, p. 23): a descrição de determinadas reações, principalmente a do medo,

está relacionada aos sentimentos das pessoas, e não a algum acontecimento que desafie a razão (Todorov, 2010, p. 53).

Já o *fantástico-estranho* é o subgênero no qual os relatos sobrenaturais são explicados de forma racional ao final da narrativa, é dizer: “[...] Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito [...]” (Todorov, 2010, p. 51).

O *fantástico-maravilhoso*, segundo Todorov, é composto por relatos que se apresentam como fantásticos no início da narrativa, mas que, ao fim dela, aceitam a existência do sobrenatural. São os relatos que mais se aproximam do fantástico puro, uma vez que “[...] pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será, então, incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir” (Todorov, 2010, p. 58).

E, por fim, o *maravilhoso* ou *maravilhoso-puro*, que também não possui limites definidos, uma vez que muitas obras literárias possuem características do maravilhoso. De acordo com o que diz Todorov, no maravilhoso puro “[...] os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (2010, p. 59-60).

Outro ponto importante da teoria de Todorov está relacionado aos temas do fantástico, que se dividem entre os temas do “eu” e os temas do “tu”, também abordados e aprofundados em Rosalba Campra, um dos nossos principais aportes teóricos. Os temas do “eu” englobam a metamorfose e a própria existência de seres sobrenaturais, como gênios e princesas mágicas, que estão ligados ao pandeterminismo, isto é, um determinismo generalizado, no qual “tudo, até o encontro de diversas séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural” (Todorov, 2008, p. 118-119).

Já os temas do “tu” tratam da “[...] relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente [...]” (Todorov, 2008, p. 148). Os exemplos de Todorov giram em torno principalmente do desejo sexual, citando o romance *Louis Lambert* (1832), de Balzac, no qual Louis, um homem que vive no mundo das ideias, toma a decisão de se casar, fato resultante do que Todorov (2008, p. 134) caracteriza como sem precedentes nos textos ligados aos temas do “eu”: se apaixona por uma mulher real em vez de por uma sobrenatural e, então, “[...] o mundo dos prazeres físicos começa a se abrir lentamente a seus sentidos que só percebiam até então o invisível [...]” (Todorov, 2008, p. 134). O início da infelicidade de Louis o leva ao seguinte desfecho:

De repente, a infelicidade se produz. Na véspera de seu casamento, Louis Lambert fica louco. Cai de início num estado cataléptico; a seguir numa profunda melancolia cuja causa direta parece ser a ideia que faz de sua impotência. Os médicos o declaram incurável e Lambert, fechado numa casa de campo, extingue-se depois de alguns anos de silêncio, de apatia e de instantes fugidios de lucidez. [...] (Todorov, 2008, p. 134)

Tanto em *Louis Lambert* quanto em outras obras de outros autores, o desejo é relacionado com o aspecto sobrenatural, em particular com a figura do diabo, que, de acordo com Todorov (2008, p. 137), “[...] Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar a *libido* [...]”. Essa figura do diabo está, muitas vezes, associada às personagens femininas, objetos de desejo do personagem masculino, o que também é ilustrado por Todorov por meio de diversos exemplos, sendo um deles *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte.

Em *Kafka à beira-mar*, e como veremos mais adiante, na literatura fantástica japonesa de uma maneira geral, o desejo também é retratado, senão como um aspecto sobrenatural, ao menos como algo presente quando ocorre o acontecimento fantástico, como quando há o ato sexual entre Kafka e a senhora Saeki (capítulo 31), em uma espécie de sonho vívido de ambos. Além disso, podemos citar outro aspecto tratado por Todorov e que está presente no enredo do romance de Murakami, que faz parte do grupo de acontecimentos a que o teórico se refere como “transformação do desejo” (2008, p. 140), que é o incesto, embora ele seja metafórico por Kafka considerar a senhora Saeki como uma figura materna.

Por fim, estas são as contribuições de Tzevan Todorov para as discussões sobre o conto fantástico e suas particularidades. E, embora muitos dos seus apontamentos sejam atualmente bastante questionados, também serviram e servem como obra de referência e de estudos iniciais sobre o fantástico, fato refletido na quantidade de teóricos que utilizam *Introduction à la littérature fantastique* como obra de referência tanto para refutar, quanto para corroborar com determinados aspectos propostos por Todorov.

Contudo, embora Todorov, bem como seus predecessores, seja de suma importância para a construção dos estudos críticos e literários da literatura fantástica, é fato que suas observações levam em consideração textos datados de antes do século XX. E é indiscutível também que, desde então, a realidade da humanidade, com seus avanços científicos e tecnológicos e seus eventos de natureza bélica, sofreu mudanças, o que reflete também no modo como a literatura fantástica passa a ser escrita.

2.1.3. A Literatura Fantástica dos Séculos XX e XXI

A crítica da literatura fantástica tradicional tem uma grande importância nos estudos dos textos fantásticos, mas levou em consideração aspectos dos textos datados até o século XIX, tal como o próprio Todorov fez em *Introdução à literatura fantástica*. Neste tópico, abordaremos teorias da literatura fantástica dos séculos XX e XXI, é dizer, que abordam textos modernos e contemporâneos, como o neofantástico de Alazraki, por exemplo, que dialoga com o enredo de *Kafka à beira-mar*, além das teorias do crítico espanhol David Roas e da crítica argentina Rosalba Campa.

Tendo em vista que *Kafka à beira-mar* é um romance contemporâneo, cabe abordarmos teorias que dissertem sobre eles, uma vez que diversos fatores, como os avanços tecnológicos e as consequências da modernidade, são refletidos no fazer literário dos autores. No que se refere à literatura fantástica japonesa, essas são características também presentes nela, bem como há outros fatores que concatenam a literatura fantástica japonesa a outras tradições literárias, como o realismo mágico latino-americano. No próximo tópico, falaremos sobre o neofantástico de Alazraki.

2.1.3.1. O Neofantástico de Jaime Alazraki

No decorrer do século XX, outros teóricos que dissertaram sobre a literatura fantástica fizeram importantes contribuições para os estudos na área, principalmente no que se refere aos textos escritos no próprio século XX e os caminhos que tomaram frente às mudanças ocorridas em detrimento dos progressos científicos e tecnológicos do referido século. Podemos perceber essa tendência ainda em *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, que diz que, nas narrativas kafkianas, “[...] o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. [...]” (Todorov, 2008, p. 181).

Em concordância com Sartre, que diz que “[...] Blanchot ou Kafka já não procuram pintar seres extraordinários; para eles, ‘não existe senão um objeto fantástico: o homem [...]’”¹² — mais tarde, ele complementa que refere-se ao “homem-sociedade”, e não ao “homem das religiões e do espiritualismo” —, Todorov afirma ter Franz Kafka conseguido superar o que ele denomina de “problema da literatura fantástica” (2008, p. 181), a saber, o fantástico tradicional

¹² Todorov, 2008, p. 181 *apud* Sartre, 1947, p. 127.

postula que deve haver o real e o natural a ser transgredido para, dessa forma, existir o acontecimento fantástico, enquanto Kafka

[...] trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. [...] A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, o que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX. (Todorov, 2008, p. 181)

Desse modo, Franz Kafka se torna um precursor do que atualmente muitos nomeiam como *neofantástico* (outros preferem o termo *fantástico contemporâneo*), nomenclatura utilizada pela primeira vez em 1980 pelo teórico argentino Jaime Alazraki para analisar as obras de Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar. Convém destacar o neofantástico nesta pesquisa, uma vez que as obras fantásticas de Franz Kafka estão nele inseridas e que *Kafka à beira-mar* (2008) apresenta diversas intertextualidades com algumas delas, além de características do neofantástico em seu enredo. Por isso, é relevante tratar, primeiramente, da definição que Alazraki atribui ao termo “neofantástico” em seu ensaio *¿Qué es lo neofantástico?*, presente no compilado *Teorías de lo fantástico* (2001), organizado pelo professor e crítico literário espanhol David Roas:

[...] Não são tentativas que buscam devastar a realidade conjurando o sobrenatural — como o gênero fantástico propôs fazer no século XIX —, mas sim esforços orientados a intuí-la e conhecê-la além dessa fachada racionalmente construída. Para distingui-los de seus antecessores do século passado, eu propus a denominação “neofantásticos” para estes tipos de relatos. Neofantásticos porque, apesar de girar em torno de um elemento fantástico, esses relatos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intenção e *modus operandi*.¹³ (Roas; Alazraki, 2001, p. 276, tradução nossa, grifo nosso)

Quando fala de *visão, intenção e modus operandi*, Alazraki faz comparativos com a literatura fantástica tradicional. Sobre a *visão*, ele explica que “[...] o fantástico assume a solidez do mundo real [...]”, enquanto o neofantástico “[...] assume o mundo real como uma máscara,

¹³ “[...] No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural — como se propuso el género fantástico en el siglo XIX —, sino esfuerzos orientados a intuírla y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación «neofantásticos» para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*.” (Roas; Alazraki, 2001, p. 276, grifo nosso)

como uma capa [...]”¹⁴ (Roas; Alazraki, 2001, p. 276, tradução nossa) e que essa capa esconde uma outra realidade, que é o real foco das narrativas neofantásticas. Além disso, enquanto no fantástico tradicional há uma abertura de fissura, de rachadura, numa realidade até então imutável, no neofantástico

[...] a realidade é — como dizia Johnny Carter em “O perseguidor” — uma esponja, um queijo *gruyère*, uma superfície cheia de buracos como uma peneira, pelos quais se podia vislumbrar, como em um *flash*, essa outra realidade. Borges diz isso de outra forma. Seu ensaio “Avatares da tartaruga” é concluído com a seguinte reflexão: “Nós sonhamos com o mundo. Sonhamos com ele resistente, misterioso, visível, onipresente no espaço e firme no tempo; mas consentimos tênues e eternos *interstícios de sinrazón* em sua arquitetura para saber que é falso [...]”¹⁵. (Roas; Alazraki, 2001, p. 276-277)

Esses *interstícios de sinrazón*, também chamados de *interstícios do absurdo*, são um tipo de paradoxos que são considerados por filósofos como Russell e Whitehead como “[...] mecanismos que contribuem para o desenvolvimento de teorias científicas inovadoras constituindo representações metafóricas do que Thomas Khun definiu como um ‘quebra-cabeças’ a ser resolvido [...]”¹⁶ (Leonardi, 2012, p. 473, tradução nossa). Assim, embora exista essa camada de realidade no neofantástico, há também acontecimentos que permitem questioná-la e verificar sua falsidade.

Já no que diz respeito à *intenção*, diferente do que ocorre no conto fantástico tradicional, no neofantástico não há o empenho em “[...] provocar um medo no leitor, um terror durante o qual seus pressupostos lógicos vacilam [...]”¹⁷ (Roas; Alazraki, 2001, p. 277, tradução nossa). Pelo contrário, contos como *A metamorfose* (1915), de Kafka, *A Biblioteca de Babel* (1944), de

¹⁴ “[...] Por su visión, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real – aunque para «poder mejor devastarlo», como decía Caillois –, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. [...]” (Roas; Alazraki, 2001, p. 276)

¹⁵ “[...] la realidad es — como decía Johnny Cárter en «El perseguidor» — una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad. Borges lo dice de otra manera. Su ensayo «Avatares de la tortuga» concluye con la siguiente reflexión: «Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso» [...]” (Roas; Alazraki, 2001, p. 276-277)

¹⁶ “[...] mecanismos que contribuyen al desarrollo de teorías científicas innovadoras, constituyéndose representaciones metafóricas de lo que Thomas Khun definía “rompecabezas” que resolver [...]” (Leonardi, 2012, p. 473)

¹⁷ “[...] el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico. [...]” (Roas; Alazraki, 2001, p. 277)

Borges, e *Bestiário* (1951), de Cortázar, podem até causar ao leitor o sentimento de perplexidade ou inquietude, mas

[...] sua intenção é outra. São, majoritariamente, metáforas que tentam expressar vislumbres, visões confusas ou *intersticios de sinrazón* que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não encaixam nas células construídas pela razão, que vão na contramão do sistema conceitual ou científico com o qual lidamos cotidianamente [...]¹⁸. (Roas; Alazraki, 2001, p. 277, tradução nossa)

Portanto, a metáfora é, no neofantástico, um fator de grande importância, uma vez que ela é a única maneira de descrever uma segunda realidade, já que a *linguagem da comunicação* é suficiente apenas para descrever a realidade superficial. Alazraki argumenta que essas metáforas correspondem à visão e à descrição dos buracos que existem em nossa percepção de realidade; além disso, ao adotar um termo cunhado por Umberto Eco em sua *Obra Aberta* (1962), ele as nomeia de “metáforas epistemológicas”, e explica que:

[...] Para Eco, [as metáforas epistemológicas] aludiam à condição das obras de arte como complementos do conhecimento científico e, portanto, não podiam dizer nada que já não houvesse sido dito pelas ciências: o canal mais autorizado, para Eco, do conhecimento do mundo. Meu uso do conceito é mais restrito e difere do sentido atribuído por Eco. **Chamo de metáforas epistemológicas a essas imagens do relato neofantástico que não são “complementos” ao conhecimento científico, senão alternativas, formas de nomear o inominável pela linguagem científica, uma perspectiva que vê onde nossa visão falha.** [...] ¹⁹. (Roas; Alazraki, 2007, p. 278, tradução nossa, grifo nosso)

Alazraki também define as metáforas epistemológicas como “[...] uma geometria não-euclidiana [...]” (Roas; Alazraki, 2007, p. 278, tradução nossa); em outras palavras, faz uma comparação entre as metáforas epistemológicas e o ramo matemático que explora geometrias alternativas às postuladas por Euclides de Alexandria²⁰ e que, assim como as metáforas

¹⁸ “[...] su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan buscar expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. [...]” (Roas; Alazraki, 2001, p. 277)

¹⁹ “[...] Para Eco aludían a la condición de las obras de arte como complementos del conocimiento científico y, por lo tanto, no podían decir nada que no estuviera ya dicho por las ciencias: el canal más autorizado, para Eco, del conocimiento del mundo. Mi uso del concepto es más restringido y difiere del sentido atribuido por Eco. Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son «complementos» al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla. [...]” (Roas; Alazraki, 2007, p. 278)

²⁰ Matemático egípcio considerado pai da geometria. Autor da obra de 13 volumes *Elementos*, que foi considerado o livro mais importante para o estudo da geometria.

epistemológicas associadas ao neofantástico fazem com o fantástico tradicional, desafiam o postulado de geometrias tradicionais e abrem novas perspectivas. Então ele explica, utilizando como exemplo o conto *Metamorfose*, de Kafka, que:

[...] É evidente que a transformação de Gregório Samsa em inseto no conto de Kafka obedece a uma intenção metafórica: seu problemático relacionamento com sua família, sua solidão e alienação são explicadas somente quando ocorre sua metamorfose. “Ninguém pode saber o que é um animal, o que vê, o que sente” – dizia Cortázar. Há uma certa opacidade na metáfora de Kafka, como também há em *Axolotl*, de Cortázar. Mas se soubéssemos o que o inseto sente ou o que vê um axolotl, grande parte da eficácia das duas conversões teria sido perdida. Essa ambigüidade deliberada define outra característica dessas metáforas: a incerteza de seus teores e, às vezes, sua condição de inomináveis.²¹ (Roas; Alazraki, 2007, p. 278-279, tradução nossa)

A metáfora, conseqüentemente, permitirá diversas interpretações do relato, as quais, ainda de acordo com Alazraki, são estranhas a ele mesmo. Então, “[...] o texto se torna silencioso, mas esse silêncio ou ausência é, frequentemente, sua mais poderosa declaração [...]”²² (Roas; Alazraki, 2007, p. 278-279, tradução nossa).

E, finalmente, referente ao *modus operandi*, que está relacionado com a forma abrupta com que o elemento fantástico é inserido na narrativa e é apresentado de formas diferentes no fantástico tradicional e no neofantástico. Deste modo, enquanto o fantástico tradicional parte de uma situação natural, assumindo a “causalidade do mundo”, para a sobrenatural de forma sutil e gradual “[...] até esse momento em que essa mesma causalidade da qual ele se origina, cede e acontece, ou parece que vai acontecer, o impossível [...]”²³ (Roas; Alazraki, 2007, p. 279, tradução nossa). Já o neofantástico

[...] também se separa dos bastidores e adereços que contribuem com a atmosfera ou *phatos* necessárias para essa rachadura final. Desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico nos introduz, de repente, ao elemento

²¹ “[...] Es evidente que la transformación de Gregorio Samsa en insecto en el cuento de Kafka obedece a una intención metafórica: su problemática relación con su familia, su soledad y alienación no están explicadas sino desde su metamorfosis. «Nadie puede saber qué es un animal, qué ve o qué siente» — decía Cortázar. Hay una cierta opacidad en la metáfora de Kafka, como la hay en el axolotl de Cortázar. Pero si supiéramos qué siente el insecto o qué ve un axolotl mucha de la eficacia de las dos conversiones se hubiera perdido. Esa deliberada ambigüedad define otro rasgo de estas metáforas: lo incierto de sus tenores y, a veces, su condición de innombrables.[...]” (Roas; Alazraki, 2007, p. 278-279)

²² “[...] El texto se calla, pero ese silencio o ausencia es, frecuentemente, su más poderosa declaración [...].” (Roas; Alazraki, 2007, p. 278-279)

²³ “[...] socava hasta ese momento en que esa misma causalidad de la que se partió cede y ocurre, o pareciera que va a ocurrir, lo imposible [...]” (Roas; Alazraki, 2007, p. 279)

fantástico: sem progressão gradual, sem adereços, sem *pathos* [...]”²⁴. (Roas; Alazraki, 2007, p. 279, tradução nossa)

Alazraki complementa seu pensamento ao afirmar que o neofantástico é relacionado aos sentidos figurados e metafóricos, enquanto o fantástico tradicional está mais fixado no campo da literalidade; pensamento que se torna importante para a nossa análise, uma vez que a narrativa de *Kafka à beira-mar* apresenta elementos fantásticos por meio também de metáforas. Por fim, ele afirma que

[...] se o conto fantástico é, como destacou Caillois, contemporâneo do movimento romântico e, como este, um questionamento e um desafio do racionalismo científico e dos valores da sociedade burguesa, a narrativa neofantástica está sustentada pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e pelo existencialismo, entre outros fatores.²⁵ (Roas; Alazraki, 2007, p. 280, tradução nossa)

Em conclusão, a literatura neofantástica está ligada às mudanças científicas, sociais e existenciais, o que podemos relacionar com o que ocorre também com a literatura fantástica produzida no Japão. Podemos associar ainda a literatura neofantástica ao realismo mágico latino-americano, embora existam alguns fatores que os diferenciam. Além disso, outros teóricos da literatura fantástica contemporânea dialogam com o que diz Alazraki, embora não utilizem o termo neofantástico em suas considerações, tal como a teórica argentina Rosalba Campra, cujas considerações serão fundamentais para a análise proposta nesta dissertação.

2.1.3.2. Outros Teóricos

Jaime Alazraki, como já mencionamos anteriormente, não é o único teórico a abordar a literatura fantástica sob uma perspectiva fora da tradicional. Nomes como David Roas e Rosalba Campra, por exemplo, também dissertam sobre a literatura fantástica sob uma perspectiva mais

²⁴ “[...] El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos* [...]” (Roas; Alazraki, 2007, p. 279)

²⁵ “[...] si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad "burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.” (Roas; Alazraki, 2007, p. 280)

contemporânea, embora não utilizem o termo “neofantástico” para descrever o conjunto formado por suas observações.

Por essa razão, este subtópico focará no destrinchamento das teorias de David Roas e de Rosalba Campra, sendo a teoria desta última imprescindível para o nosso estudo, levando em consideração que é o principal aporte teórico utilizado na análise do romance *Kafka à beira-mar* (2008). Para isso, dividiremos o presente subtópico em duas sessões: na primeira, discorreremos sobre a teoria do escritor, professor e crítico literário espanhol David Roas, que defende a ideia de que, no fantástico, há um confronto entre o real e o sobrenatural que resulta em um questionamento da realidade empírica e do próprio “eu”; já na segunda, trataremos sobre a teoria da escritora argentina Rosalba Campra, que aborda o tema a partir de suas categorias predicativas e substantivas.

2.1.3.2.1. David Roas e a Ameaça do Fantástico

Um dos críticos e teóricos do fantástico em mais evidência da atualidade é o espanhol David Roas, que, em sua obra *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, publicado pela primeira vez em 2011 — e cuja versão utilizada neste trabalho é a em inglês, sob o título *Behind the frontiers of the real: a definition of the fantastic* (2018) —, no qual tenta definir o fantástico como um discurso que se relaciona constantemente com um segundo discurso, a realidade, e que essa relação é sempre entendida como uma construção cultural.

Para isso, Roas escolhe como conceitos principais *a realidade, o impossível, o medo e a linguagem*, que dialogam com características que considera essenciais para determinar o fantástico, sendo elas correspondentes, respectivamente, à ideia do real, aos limites entre o real e o impossível, aos efeitos emocionais e psicológicos gerados sobre o leitor e à suposta transgressão que a linguagem é capaz de suscitar por sua vontade de expressar o que é inexprimível e que está além do imaginável. Ademais, ele também reflete sobre o fantástico na pós-modernidade.

Quando disserta sobre a ideia do real e os limites da realidade, Roas fala, primeiramente, que “[...] o fantástico sempre dependerá, por meio do contraste, do que consideramos real²⁶” (Roas, 2018, p. 5, tradução nossa) e, por isso, para compreender o que implica essa confrontação do real e do impossível, é necessário analisar a ideia de realidade com a qual estamos lidando.

²⁶ “[...] the fantastic will always depend, by means of contrast, on what we consider as real”. (Roas, 2018, p. 5)

Essa noção de realidade muda de acordo com a época em que vivemos, como, por exemplo, quando os avanços tecnológicos e científicos passam a explicar eventos que antes tinham explicações atribuídas à magia e às superstições, o que reduz a crença em eventos sobrenaturais, resultando em uma espécie de embate entre razão e fé. Nesse sentido, a valorização do que é racional foi refletida também no âmbito literário. Entretanto, foi também no âmbito literário que o que é sobrenatural encontrou espaço, uma vez que a tentativa de obliterar a crença nele “[...] não levou ao desaparecimento da emoção que ele produziu como a personificação estética do medo da morte e do desconhecido [...]”²⁷ (Roas, 2018, p. 6, tradução nossa).

No Século das Luzes, o Iluminismo, o que escapava à razão era considerado irracional e sem sentido. Contudo, ao mesmo tempo em que revelava o lado obscuro da realidade, também revelava “[...] o eu que a razão não podia explicar [...]”²⁸ (Roas, 2018, p. 7, tradução nossa). Foi desse lado obscuro da realidade que surgiram manifestações literárias como o romance gótico, que defendiam que a razão não era a única forma de representar a realidade, mas que a imaginação e a intuição eram outros modos de fazê-lo.

Já a partir do século XX, com descobertas científicas que impulsionam o surgimento de teorias acerca do funcionamento do universo, como a teoria da relatividade, a mecânica quântica e a teoria do multiverso, por exemplo, o conceito de múltiplas realidades torna-se essencial para fomentar a literatura fantástica, principalmente quando levamos em conta que o conceito de realidade pode ser diferente sob o ponto de vista do cotidiano e sob o ponto de vista científico; ou melhor explicando

[...] O universo subatômico é baseado em princípios que, do ponto de vista de nossa experiência diária, são estranhos, para não dizer inacreditáveis. Ou fantástico. Como Feynman escreveu uma vez: “[a mecânica quântica] descreve a natureza como algo absurdo do ponto de vista do senso comum. Mas corresponde completamente aos testes experimentais. **Portanto espero que você aceite a natureza como ela é: absurda**” (1995:102)²⁹. (Roas, 2018, p. 11, tradução nossa, grifo nosso)

²⁷ “[...] this did not lead to the disappearance of the emotion that it produced as the aesthetic embodiment of fear of death and the unknown [...]”. (Roas, 2018, p. 6)

²⁸ “In its defense of the rational, the Age of Enlightenment had also revealed a dark side of reality and of the self that reason could not explain”. (Roas, 2018, p. 7)

²⁹ “[...] the subatomic universe is based on principles that, from the perspective of our daily experience, are strange, not to say unbelievable. Or fantastic. As Feynmann once wrote: ‘[quantum mechanics] describes nature as something absurd from the perspective of common sense. But it completely matches the experimental tests. Therefore, I hope you may accept nature such as it is: absurd’ (1995:102)”. (Roas, 2018, p. 11)

Desse modo, a realidade não é algo estável, ideia que também é trabalhada sob o ponto de vista filosófico, que Roas, valendo-se do que afirma Antonio Damasio sobre uma série de correspondências entre as características físicas dos objetos que são independentes de nós e as possíveis respostas do organismo — nas quais “[...] o padrão neural atribuído a um determinado objeto é construído de acordo com o cardápio de correspondências, selecionando e montando as peças adequadas [...]” (Damasio, 2007, p. 190-191 *apud* Roas, 2018, p. 12) — construídas ao longo da história da evolução, diz que surgem duas ideias fundamentais: a de que a realidade é concebida como uma construção subjetiva e a de que ela é compartilhada socialmente.

Em resumo, a realidade, para David Roas, deixa de ser algo estável e único para se tornar uma convenção e “[...] torna-se evidente que não é mais possível conceber (reconstruir) um nível absoluto de realidade, ou seus critérios definitivos ou infalíveis [...]”³⁰ (Roas, 2018, p. 13, tradução nossa), e é essa convenção, aceita por toda a sociedade, que estabelece os limites aceitáveis entre o possível e o impossível. E são exatamente esses limites que o fantástico tem por objetivo transcender, como explicitado por Roas:

O propósito do fantástico é justamente desestabilizar as fronteiras que nos proporcionam uma sensação de segurança e problematizar aquelas convicções coletivas já mencionadas. Em última análise, trata-se de questionar a validade dos sistemas geralmente aceitos para a percepção da realidade. Apagar o círculo de giz que nos “protege” do desconhecido. [...] Essa transgressão simultaneamente faz com que a realidade se torne estranha, deixe de ser familiar e se torne algo incompreensível e, portanto, ameaçador³¹. (Roas, 2018, p. 17-18, tradução nossa)

Tendo isso em vista, Roas defende que, na literatura fantástica, o que é real depende não apenas do mundo construído no texto, mas também do mundo extratextual a que o leitor conhece, já que

[...] o fantástico implica sempre uma projeção para o mundo extratextual, pois exige cooperação e, ao mesmo tempo, envolve o receptor no universo narrativo. Relacionar o mundo do texto ao mundo extratextual possibilita

³⁰ “[...] It becomes evident that it is no longer possible to conceive (reconstruct) an absolute level of reality, or its definitive or infallible criteria [...]”. (Roas, 2018, p. 13)

³¹ “The purpose of the fantastic is precisely to destabilize the borders that provide us with a sense of safety and problematising those previously mentioned collective convictions. Ultimately, it is about questioning the validity of the generally accepted systems for the perception of reality. Erasing the chalk circle that “protects” us from the unknown. [...] This transgression simultaneously makes reality turn strange, to cease to be familiar and to become something incomprehensible and thus threatening”. (Roas, 2018, p. 17-18)

interpretar a ameaça que a narrativa representa às crenças sobre a realidade empírica³². (Roas, 2018, p. 16, tradução nossa)

Ou seja, o fantástico implica mais que compreender a realidade apresentada na narrativa e a realidade extratextual, carecendo da coexistência do possível e do impossível apresentados no texto ficcional, como também exige o questionamento, a dúvida frente a essa coexistência tanto intratextual quanto extratextual.

Além disso, há ainda a ameaça do impossível, dado que “a mera presença do impossível não implica, necessariamente, que uma obra deva ser considerada fantástica [...]”³³ (Roas, 2018, p. 24, tradução nossa). E é por esse motivo que, ao classificar categorias literárias com elementos insólitos, Roas elenca o fantástico, o maravilhoso e suas formas híbridas: o *maravilhoso cristão* e o *realismo mágico*.

De acordo com o autor, o maravilhoso cristão refere-se às narrativas literárias cuja explicação para os acontecimentos sobrenaturais tem origem religiosa; enquanto o realismo mágico concerne à coexistência não problemática entre o real e o sobrenatural, na qual há a normalização deste, o que resulta na atribuição de status de algo real a algo irreal. Além dessas duas categorias, Roas também trata do que chama de “pseudofantástico e suas variantes”, termo para referir-se às obras que utilizam os recursos e estruturas próprias do fantástico, mas cujo “[...] tratamento do impossível os distancia do efeito e da finalidade do gênero [...]”³⁴ (Roas, 2018, p. 34, tradução nossa).

Desta forma, há três grandes grupos de narrativas pseudofantásticas: o *fantástico explicado*, que engloba as narrativas cujos acontecimentos impossíveis revelam-se possíveis e têm uma explicação racional; o *phantasmatic*, que se refere à fenômenos psicológicos e psicopatológicos, tais como a alucinação, a obsessão e o sonho, que “[...] causam efeitos de suspense e ansiedade similares aos de uma história fantástica pura [...]”³⁵ (Roas, 2018, p. 35, tradução nossa); a *escusa*, que diz respeito às narrativas que usam uma forma similar à da ficção

³² “[...] the fantastic always implies a projection towards the extratextual world as it demands cooperation and, at the same time, enveloping the receiver in the narrative universe. Relating the world of the text to the extratextual world makes it possible to interpret the threat that the narrative represents towards beliefs regarding empirical reality”. (Roas, 2018, p. 16)

³³ “The mere presence of the impossible does not necessarily imply that a work should be considered fantastic [...]”. (Roas, 2018, p. 24)

³⁴ “This term refers to those works that employ the structures, motifs and devices of the fantastic, but their treatment of the impossible distances them from the effect and purpose of the genre [...]”. (Roas, 2018, p. 34)

³⁵ “[...] In this case we are dealing with narratives where the (false) fantasy functions provisionally while reading, generating similar effects of suspense and anxiety as in a pure fantastic story [...]”. (Roas, 2018, p. 35)

fantástica como uma “[...] ‘desculpa’ para criar uma alegoria de natureza moral [...]” (Roas, 2018, p. 36).

No que concerne ao medo, Roas acredita que a perplexidade causada pelo fantástico, tanto no (s) personagem (ens) da narrativa quanto no leitor, os obriga a buscar uma explicação lógica, sem que haja sucesso, gerando medo em ambos, sentimento que, valendo-se das palavras de Bozzetto, ele explica que é gerado pelo inimaginável que, por sua vez,

[...] longe de conter a mais simples das mensagens, provoca o que Hubert Juin chamou de "arrepio fantástico" e que se refere – no mundo cotidiano – a um encontro entre a angústia e o medo. Angústia diante da iminência de um possível perigo e medo do desconhecido – como ressalta Lovecraft –, sensações que remetem a ansiedades e medos de homens primitivos diante de situações incompreensíveis como a doença e a morte. Essa angústia talvez renove esses medos arcaicos por meio do confronto – seja intelectual e/ou visceral – com um lugar, uma situação, uma figura, uma "coisa" que está além do jogo do entendimento, do conhecimento ou do reconhecível³⁶. (Bozzetto, 2002, p. 336-337 *apud* Roas, 2018, p. 48, tradução nossa)

À vista disso, Roas afirma que o medo é uma condição essencial para que ocorra o fantástico, embora não seja um elemento exclusivo deste, uma vez que é um sentimento fundamental e resultado da transgressão da ideia de realidade que temos. Assim, temas como o duplo, o vampirismo, a licantropia, os fantasmas etc., comuns na literatura fantástica tradicional, refletem os “[...] medos coletivos que aprisionam os seres humanos com tudo o que ultrapassa os limites da razão³⁷” (Roas, 2018, p. 52, tradução nossa).

Por outro lado, assim como as preocupações coletivas da humanidade mudaram no decorrer do tempo, o que causa medo nos leitores da literatura fantástica também mudou e surge do que é cotidiano, como, por exemplo, dormir como um ser humano, mas acordar como um inseto gigante no dia seguinte. Portanto,

[...] embora seja inquestionável que os medos básicos da humanidade estão sempre ativos (da morte, do desconhecido, do impossível), novas ferramentas e diferentes técnicas mais sutis tornaram-se necessárias ao longo do tempo

³⁶ “[...] far from containing the simplest of messages, provokes what Hubert Juin has termed the ‘fantastic chill’ and which refers to—in the day-to-day world—to an encounter between anguish and fear. Anguish at the imminence of a possible danger and fear of the unknown—as Lovecraft underscores—, sensations which refer to anxieties and fears of primitive men faced with incomprehensible situations such as sickness and death. This anguish perhaps refreshes those archaic fears by means of the confrontation—be it intellectual and/or visceral—with a place, a situation, a figure, a ‘thing’ that is beyond the game of understanding, of knowledge, or the recognisable”. (Bozzetto, 2002, p. 336-337 *apud* Roas, 2018, p. 48)

³⁷ “Thus, the fantastic – by means of vampires, ghosts, doubles and all the other tropes and motifs of the supernatural imaginary – is related to the collective fears that entrap human beings with all that goes beyond the limits of reason”. (Roas, 2018, p. 52)

para comunicá-los, revivê-los ou reativá-los, a fim de gerar inquietação no leitor [...].³⁸ (Roas, 2018, p. 53, tradução nossa)

Ao levar em consideração essas mudanças que ocorrem nas narrativas fantásticas em detrimento das mudanças que ocorrem na própria humanidade, Roas aborda o *medo físico ou emocional*, ligado à ameaça física, à morte e ao materialmente espantoso, e o *medo metafísico*, igualmente despertado nas personagens e nos leitores da narrativa, uma vez que “[...] nossas convicções sobre o real deixem de funcionar [...]”³⁹ (Roas, 2018, p. 54, tradução nossa).

Quando traz os dois conceitos para a discussão, ele também busca refutar algumas das colocações de outros críticos literários, como Alazraki e Cortázar, que questionam a existência do medo na dita literatura fantástica contemporânea e chega à conclusão de que “[...] o que está ausente na grande maioria das obras contemporâneas do fantástico é o medo vivido pelos personagens, mas não a impressão de inquietação no leitor, o medo metafísico⁴⁰” (Roas, 2018, p. 59, tradução nossa).

Não obstante, há obras fantásticas contemporâneas nas quais o medo e a hesitação dos personagens frente ao impossível estão presentes, e que costumam ter o mesmo desfecho dos relatos fantásticos tradicionais: a morte ou o transtorno absoluto (que, para Roas, significa, senão a loucura, pelo menos que o mundo já não faz qualquer sentido). Roas conclui:

Talvez a diferença fundamental entre o fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo pudesse ser expressa da seguinte forma: o que caracteriza este último é a incursão do anormal em um mundo aparentemente normal, não para provar a existência do sobrenatural, mas para colocar a possível anormalidade da realidade para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos⁴¹. (Roas, 2018, p. 61, tradução nossa)

No que tange à linguagem, Roas explica que o fenômeno fantástico supera os limites da linguagem quando é difícil de explicá-lo⁴² (2018, p. 74, tradução nossa), isso significa dizer que a linguagem, como ferramenta que tem o poder de criar diversas narrativas, é o único meio

³⁸ “[...] although it is beyond question that the basic fears of humanity are always active (of death, the unknown, the impossible), new tools and different subtler techniques have become necessary over time to communicate them, revive them or reactivate them in order to generate disquiet in the reader. [...]” (Roas, 2018, p. 53)

³⁹ “[...] when our convictions regarding the real cease to function [...]”. (Roas, 2018, p. 54)

⁴⁰ “[...] what is absent in the vast majority of contemporary works of the fantastic is the fear experienced by the characters, but not the disquieting impression on the reader, the metaphysical fear”. (Roas, 2018, p. 59)

⁴¹ “Perhaps the fundamental difference between the fantastic in the nineteenth century and the contemporary fantastic could be expressed as follows: what characterizes the latter is the incursion of the abnormal in an apparently normal world, not to prove the existence of the supernatural but rather to pose the possible abnormality of reality to reveal that our world does not function as we thought it did”. (Roas, 2018, p. 61)

⁴² “[...] The fantastic phenomenon, which is impossible to explain, exceeds the frontiers of language [...]”. (Roas, 2018, p. 74)

capaz de impor o impossível à realidade do leitor. Para explicar isso, Roas utiliza as palavras de Bellemin-Noël, que assevera que

O autor do fantástico deve forçá-las [as palavras], porém, em determinado momento, a produzir o que “ainda não foi dito”, a significar o não designado, isto é, a agir como se não houvesse coesão entre significado e designação, como se houvesse fraturas em um ou outro dos sistemas [linguagem/experiência] que não correspondem às suas contrapartes esperadas⁴³. (Bellemin-Noël, 2001, p. 111 *apud* Roas, 2018, p. 74, tradução nossa)

Alguns dos recursos textuais utilizados para que o narrador do texto fantástico consiga “produzir o que ainda não foi dito” e tentar descrever o que é, por natureza, indescritível, são as figuras de linguagem (metáfora, sinédoque, comparação, paralelismo, analogia, antítese, oximoro, neologismo) e expressões ambíguas tais como “pensei que vi” ou “acreditei que vi”, além de adjetivos como “sinistro”, “aterrorizante”, entre outras, que têm como objetivo assinalar “[...] o caráter excepcional do que é representado [...]”⁴⁴ (Roas, 2018, p. 75, tradução nossa).

Esses recursos são o que Bozzetto nomeia como *operadores de confusão*, que fazem com que a incerteza frente a um fenômeno impossível seja fortalecida. Esse conjunto de construções textuais que permitem que o impossível surja no mundo ficcional é chamado de *retórica do indizível* por Bellemin-Noël. Sobre esse recurso, Roas acrescenta ainda que

Essa retórica do indizível também possui uma dimensão claramente autorreflexiva, pois as representações críticas das declarações e da atividade narrativa são constantes (“É impossível descrever...”), além de brincar com a metaficção, dispositivo muito frequente na narrativa contemporânea em geral [...]”⁴⁵. (Roas, 2018, p. 75, tradução nossa)

Em resumo, para Roas, o fantástico é capaz, com esses recursos, de descrever aquilo que não é real na realidade que o leitor conhece, o que não é nomeável e que foge do discurso

⁴³ “The author of the fantastic must force them [words], however, at a certain point, to produce what ‘has not yet been said’, to mean the undesignated, that is to say, to act as if there were no cohesion between meaning and designation, as if there were fractures in one or other of the systems [language/ experience] that do not correspond to their expected counterparts”. (Bellemin-Noël, 2001, p. 111)

⁴⁴ “[...] It is a series of textual marks that signal the exceptional nature of what is represented [...]”. (Roas, 2018, p. 75)

⁴⁵ “This rhetoric of the unspeakable also possesses a clearly self-reflexive dimension, as the critical representations of declarations and the narrative activity are constant (“It is impossible to describe...”) as well as playing with metafiction, a very frequent device in contemporary narrative in general [...]”. (Roas, 2018, p. 75)

racional, no qual o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita “[...] nomes e adjetivos para intensificar a capacidade de sugestão [...]”⁴⁶ (Roas, 2018, p. 76, tradução nossa).

O discurso conotativo, portanto, se sobrepõe ao discurso denotativo, de forma que a indeterminação, oriunda de uma espécie de jogo entre a impossibilidade de descrever um acontecimento distante da realidade e o desejo de insinuar a inquietação que o acontecimento fantástico provoca ao leitor por meio da imprecisão, passa a ser um mecanismo para que a imaginação do leitor seja provocada. Logo, o fantástico transgride não apenas nos níveis temáticos e argumentativos, como também no nível linguístico.

Em outras palavras, apesar de empregar esses recursos linguísticos, Roas afirma que não há uma linguagem propriamente fantástica e que a diferencie da linguagem utilizada na narrativa mimética, mas sim um modo de usar a linguagem para que ocorra o efeito fantástico, que ele especifica como:

- Recursos relacionados diretamente com a instância narrativa, tais como a narrativa em 1ª pessoa, identificação narrador-protagonista, vacilação ou ambiguidade narrativa e parábase;
- Recursos vinculados aos aspectos sintáticos e de organização narrativa, como a temporalidade particular da enunciação, o desenlace regressivo, a ausência de causalidade e finalidade, usos da *mise en abîme*, a metalepse metafórica;
- Recursos vinculados aos aspectos discursivos ou do nível verbal, como a literalização do sentido figurado, a adjetivação conotativa, a nivelação narrativa do natural e do sobrenatural, eliminação do termo designativo, antropomorfização da sinédoque.

Apesar dessa afirmativa, o teórico relata que há outros teóricos e críticos que compreendem o fantástico como um “fenômeno da linguagem”, pensamento que é difundido no século XX e parece seguir o mesmo caminho no século XXI e que é fundamentado na ideia de que a transgressão ocorre muito mais por meio dos dispositivos formais e discursivos do que pelos dispositivos semânticos. Sobre isso, Roas cita Campa, que elucida que

A literatura contemporânea do fantástico mudou seu eixo para outro ângulo: com a capacidade esgotada, ou pelo menos corroída, de escandalizar do tema fantástico, a transgressão se expressa por meio de certos tipos de rupturas na organização dos conteúdos — que não são necessariamente fantásticos —; isto é, no nível sintático. Não é tanto a aparência do fantasma que conta para definir um texto como fantástico, mas sim a insolúvel falta de conexão entre os

⁴⁶ “[...] The narrator is forced to an uncanny combination of names and adjectives to intensify the capacity for suggestion [...]”. (Roas, 2018, p. 76)

elementos distantes do real⁴⁷. (Campra, 1985, p. 97 *apud* Roas, 2018, p. 78-79, tradução nossa)

Discordando, porém, dessa ideia, Roas afirma que as narrativas fantásticas contemporâneas, apesar de todos os recursos linguísticos nelas empregados, continuam a precisar de leituras referenciais para que o efeito fantástico seja possível — o que a própria Campra também admite mais tarde — e conclui que “[...] [nem] a transgressão na percepção não é exclusivamente semântica, nem a transgressão na linguagem é exclusivamente formal ou retórica [...]”⁴⁸ (Roas, 2018, p. 82, tradução nossa).

2.1.3.2.2. Rosalba Campra e as Categorias do Fantástico

Rosalba Campra, em sua obra *Territorios de la ficción: lo fantástico* (2008), discorre sobre suas sugestões de procedimentos da ficção fantástica que são utilizados para indicar “[...] a seu leitor as rotas a serem seguidas em suas zonas incertas [...]”⁴⁹ (2008, p. 16, tradução nossa). Para isso, ela fala sobre a realidade e seus contrários, espaço que ela utiliza para discutir os maiores problemas para uma sistematização e análise do fantástico em relação ao real; o dilema do parentesco, no qual ela menciona as diversas categorizações de temas elencados por outros críticos literários; classifica os elementos fantásticos em categorias (denominadas categorias substantivas e predicativas); e aborda o conceito de verossimilhança no contexto da literatura fantástica.

Campra inicia as discussões afirmando que o conceito de fantástico “[...] pressupõe, pois, empiricamente, o conceito de realidade, que se dá como indiscutível, sem necessidade de demonstração: simplesmente é [...]”⁵⁰ (2008, p. 17, tradução nossa). Isso prova que o fantástico depende de uma realidade empírica para acontecer, mas o real não depende do fantástico para ser denominado como tal. No entanto, ela também questiona essa pressuposição de que o realismo implica uma reprodução da realidade, quando, na verdade

⁴⁷ “Contemporary literature of the fantastic has switched its axis to another angle: with the fantastic theme’s ability to scandalize exhausted, or at least eroded, the transgression is expressed by means of certain types of ruptures in the organization of content – which are not necessarily fantastic –; that is, on the syntactic level. It is not so much the appearance of the ghost that counts to define a text as fantastic, but rather the insoluble lack of connection between the distant elements of the real”. (Campra, 1985, p. 97 *apud* Roas, 2018, p. 78-79)

⁴⁸ “[...] the transgression in perception is not exclusively semantic, nor is the transgression in language exclusively formal or rhetorical [...]”. (Roas, 2018, p. 82)

⁴⁹ “[...] De eso tratarán pues las páginas que siguen: de algunas sugerencias para identificar los procedimientos con que la ficción fantástica indica a su lector los recorridos a realizar por sus zonas inciertas [...]”. (Campra, 2008, p. 16)

⁵⁰ “[...] Lo fantástico presupone pues, empiricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: simplemente es. [...]”. (Campra, 2008, p. 17)

[...] Com efeito, se traçarmos a história do campo do real representado na literatura, seria evidente a sua ampliação progressiva: sua expansão na esfera social, em relação à emergência das classes subalternas; o mergulho cada vez mais profundo nas escuridões do eu, simultâneo ao desenvolvimento da psicanálise [...] ⁵¹. (Campra, 2008. p. 18, tradução nossa)

A autora também alude ao termo “arquitetura fantástica”, que se refere à surpresa diante de realizações que respondem a diversas normas culturais e que fogem dos cânones arquitetônicos oficiais correspondentes à experiência do sujeito. Dessa forma, “[...] catalogam-se, então, como fantásticas as arquiteturas espontâneas, exóticas, utópicas [...] ⁵²” (Campra, 2008, p. 20, tradução nossa). É a partir da análise dessa arquitetura, além da categorização do que é real e o que é fantástico e considerando as distinções entre o real empírico do leitor e o real apresentado no texto literário, que Campra analisa os problemas oriundos da ambiguidade causada por esses termos (real e fantástico). Isto posto, ela afirma que

[...] O problema consistiria, então, em encontrar para estes termos um significado menos ambíguo, referido à realidade postulada pelo texto, e não à adequação desta com a experiência que o leitor tem, ou acredita ter, da própria realidade; é dizer, em identificar os critérios com que o próprio texto define o real. Obviamente não quero dizer com isso que o texto não se relaciona com o mundo do leitor (o leitor se reconhece ou não, aceita ou não as esquematizações teóricas sugeridas no e pelo texto), mas que uma definição de categorias apoiadas em nossa concepção pessoal do que existe ou não, do que é pensável ou não, reduz as possibilidades de leitura deste tipo de ficção ⁵³. (Campra, 2008, p. 21, tradução nossa)

Por fim, Campra chega à conclusão de que os padrões que definem o que é real e o que não é se reduzem à definição pessoal do leitor e afirma ainda que quando há coincidência entre o real representado no texto e a definição de real do leitor, não desperta um grande interesse

⁵¹ “[...] En efecto, si se trazara la historia del campo de lo real representado en la literatura, sería evidente su progresiva ampliación: su ensanchamiento en el ámbito social, en relación a la emergencia de las clases subalternas; el buceo cada vez más profundos en las oscuridades del yo, en concomitancia con el desarrollo del psicoanálisis [...]”. (Campra, 2008, p. 18)

⁵² “[...] Se catalogan, entonces como fantásticas las arquitecturas espontáneas, exóticas, utópicas [...]”. (Campra, 2008, p. 20)

⁵³ “[...] El problema estribaría entonces en encontrar para éstos términos un significado menos ambiguo, referido a la realidad que el texto postula, y no con la adecuación de ésta con la experiencia que el lector tiene, o cree tener, de la propia realidad; es decir, en identificar los criterios con que el texto mismo define lo real. Obviamente, no quiero decir con esto que el texto no se relacione con el mundo del lector (el lector se reconoce o no, acepta o no las modelizaciones sugeridas en y por el texto), sino que una definición de categorías apoyada en nuestra personal concepción de lo que existe o no, de lo que es pensable o no, reduce las posibilidades de lectura de este tipo de ficciones”. (Campra, 2008, p. 21)

por parte dos críticos. Entretanto, quando alguma característica ou fator do real representado no texto não coincide com a experiência da realidade extratextual do leitor,

[...] como acontece com os vampiros, o tempo circular ou a materialização dos sonhos, o problema da “realidade” do texto se considera em termos de mitologia, lenda, fábula etc — gêneros nos quais se aceita a superposição dos distintos modos de realidade —, ou bem, drasticamente, se relegam os feitos à esfera da alucinação: são o impossível⁵⁴. (Campra, 2008, p. 22, tradução nossa)

E é dessa presença do impossível que surgem os maiores problemas de sistematização e análise do fantástico, resultando em diversas tentativas de fazê-lo. Já quando fala sobre o problema de parentesco, Campra alude às classificações de temas do fantástico sistematizadas por outros críticos literários, como as classificações de Todorov e de Ana María Barrenechea, além de falar sobre as fronteiras entre o real e o fantástico. Desse modo,

O relato fantástico, então, assume que, no mundo representado em si mesmo, certas coisas não estão inseridas na ordem “natural”: os mortos não transitam no espaço dos vivos, os sonhos pertencem à esfera mental, a lembrança não tem densidade nem consistência (e falamos de “mundo representado”, uma vez que, desde essa perspectiva, a relação da realidade do texto com a realidade extratextual deixa de nos interessar: nos interessa apenas o que o texto, segundo seus códigos, define como “o real”). Contudo, para incerteza do leitor, e desconsolo ou terror do personagem, os fantasmas se intrometem nos amores terrenos, os objetos sonhados persistem na vigília de forma irredutível e se alguém esqueceu de fechar a janela, pode acordar com a péssima surpresa de um vampiro na cabeceira [...]⁵⁵. (Campra, 2008, p. 29-30, tradução nossa)

E, finalmente, Campra propõe sua própria classificação dos temas do fantástico, apresentando duas categorias de temas: as categorias substantivas e as categorias predicativas.

⁵⁴ “[...] Cuando en cambio lo real representado no coincide en algún aspecto, o en todos ellos, con la experiencia de la realidad extratextual, como sucede con los vampiros, el tiempo circular o la materialización de los sueños, el problema de la «realidad» del texto se considera en términos de mitología, leyenda, fábula, etc. — géneros en los que se acepta la superposición de distintos modos de realidad —, o bien, drásticamente, se relegan los hechos a la esfera de la alucinación: son lo imposible”. (Campra, 2008, p. 22)

⁵⁵ “El relato fantástico da entonces por sentado que, en el mundo representado en el relato mismo, ciertas cosas no entran en el orden «natural»: los muertos no transitan por el espacio de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene espesor ni consistencia (y hablamos de «mundo representado» ya que, desde esta perspectiva, deja de interesarnos la relación de la realidad del texto con la realidad extratextual: sólo nos atañe, lo que el texto, según sus códigos, define como «lo real»). Sin embargo, para incertidumbre del lector, y desconsuelo y terror del personaje, los fantasmas se intrometen en los amores terrenales, los objetos soñados persisten tercamente en la vigilia, y si uno ha olvidado de cerrar la ventana, puede despertarse con la pésima sorpresa de un vampiro en la cabecera [...]”. (Campra, 2008, p. 29)

Além disso, ela também fala sobre sua própria visão do que seria uma solução para o dilema do parentesco. A sua justificativa para propor essa classificação é a seguinte:

[...] proponho, por minha vez, uma agrupação dos temas fantásticos segundo duas classes de categorias — substantivas e predicativas — que considero mais homogêneas e que, tomadas individualmente ou combinadas em maior ou menor grau de complexidade, permitem dar conta da constelação de motivos que constituem o nível semântico do texto [...]⁵⁶. (Campra, 2008, p. 33, tradução nossa)

Em outras palavras, Campra considera a semântica apresentada nas narrativas fantásticas para agrupar os temas apresentados. Quando ela discorre sobre as categorias substantivas, por exemplo, se refere àquelas que se estabelecem a partir das situações enunciativas, o ato narrativo, ou, como coloca Campra, são as categorias nas quais “[...] o sujeito, enquanto produtor de palavra, define as categorias do eu, do aqui, do agora – ou seja, os dados essenciais da enunciação [...]⁵⁷” (2008, p. 33-34, tradução nossa).

Junto a isso temos também os elementos contrários, é dizer, o que não é eu, nem aqui, nem agora, que ajudam a formar os eixos de oposição que caracterizam as categorias substantivas: eu/outro, aqui/lá, agora/antes (depois). Sobre as funções dessas categorias, ela explica que prioriza esse eixo, uma vez que

[...] a transgressão, ao mesclar ou inverter os termos em oposição, desordena as coordenadas primordiais do indivíduo em condições de se enunciar enquanto tal, em seu tempo e espaço [...]. O eu se desdobra, ou se desliza a outros suportes materiais, anulando a identidade pessoal; o tempo perde sua direcionalidade irreversível, pelo que passado, presente e futuro se movimentam, se repetem, se integram uns aos outros; o espaço se desloca, apagando ou intensificando as distâncias. Os limites de tempos, espaços e identidades diferentes se sobrepõem e se confundem em um intrincado jogo sem solução, ou cuja solução pode ser catastrófica⁵⁸. (Campra, 2008, p. 34, tradução nossa)

⁵⁶ “[...] propongo a mi vez una agrupación de los temas fantásticos según dos clases de categorías — sustantivas y predicativas — que considero más homogéneas y que, tomadas individualmente o combinadas en mayor o menor grado de complejidad, permiten dar cuenta de la constelación de motivos que constituyen el nivel semántico del texto [...]”. (Campra, 2008, p. 33)

⁵⁷ “[...] El sujeto, en cuanto productor de palabra, define las categorías del yo, el aquí, el ahora – es decir, los datos esenciales de la enunciación [...]”. (Campra, 2008, p. 33-34)

⁵⁸ “[...] Si doy la prioridad a este grupo es porque la transgresión, al mezclar o invertir los términos en oposición, desbarata las coordenadas primordiales del individuo en condiciones de enunciarse en cuanto tal, en su tiempo y espacio [...]. El yo se desdobra, o se desliza a otros soportes materiales, anulando la identidad personal; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible, por lo que pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se engloban unos a otros; el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias. Los límites de tiempos, espacios e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin solución, o cuya solución puede preverse catastrófica.” (Campra, 2008, p. 34)

Elementos dessa categoria podem ser encontrados no enredo de *Kafka à beira-mar*, como o deslocamento do tempo e do espaço, por exemplo, vivido principalmente pelo personagem Kafka Tamura, o que o coloca em situações complexas, como ter dúvidas se praticou algum ato violento que o levou a ter a camisa manchada de sangue, e do qual ele não tem memórias, uma vez que, com o deslocamento de espaço, o tempo também parece ter avançado algumas horas.

Já as categorias predicativas dependem das oposições produzidas pelas categorias substantivas para serem estabelecidas, levando em conta que sua função é qualificar os elementos das primeiras categorias mencionadas. Dessa forma, se as categorias substantivas se estabelecem a partir de situações enunciativas ou do ato narrativo, as predicativas se estabelecem a partir do enunciado — do relato, do texto lido pelo leitor.

São dos elementos do enunciado que “podem ser predicadas qualidades intrínsecas que, caso apresentem-se como irreduzíveis, oferecem, ao se subverterem (alterando-se, sobrepondo-se, equiparando-se), o terreno pertinente para a atuação do fantástico⁵⁹” (Campra, 2008, p. 40, tradução nossa). Com o conhecimento dessas qualidades intrínsecas, Campra estipula eixos de oposição para as categorias predicativas: concreto/abstrato, animado/inanimado e humano/não humano.

Sobre o eixo concreto/abstrato, ela elucida que usa esses termos para aludir, respectivamente, a tudo que tem peso, volume e está sujeito às leis do tempo e do espaço e a tudo o que carece de materialidade e, portanto, não está sujeito às leis do tempo e do espaço. Além disso, refere-se ao termo *concreto* como “[...] o mundo dado [...]”, enquanto o *abstrato*, por outro lado, “[...] pode se diversificar em uma série de temas [...]”⁶⁰ (Campra, 2008, p. 41), dos quais elenca *a lembrança*, *a imaginação* (como projeções mentais voluntárias), *o sonho* e *a alucinação* (como projeções involuntárias).

Em *Kafka à beira-mar*, esse eixo é representado principalmente com os sonhos não só de Kafka, mas também de outros personagens como a senhora Saeki e Sakura. O sonho vívido em que há o ato sexual entre Kafka e a senhora Saeki e o sonho em que a senhora Saeki e Kafka

⁵⁹ “[...] De los elementos de este enunciado (de cada uno de ellos o de todos contemporáneamente) pueden predicarse cualidades intrínsecas que, en el caso de presentarse como irreductibles, ofrecen, al subvertirse (invirtiéndose, superponiéndose, homologándose), el terreno pertinente para la actuación de lo fantástico”. (Campra, 2008, p. 40)

⁶⁰ “[...] Mientras el primer término de la oposición aparece como el mundo dado, el orden de lo no concreto puede diversificarse en una serie de motivos: por ejemplo el recuerdo, la imaginación (como proyecciones mentales voluntarias); el sueño, la alucinación (como proyecciones mentales involuntarias)”. (Campra, 2008, p. 41)

estão na praia representada no quadro Kafka à beira-mar são dois dos maiores exemplos de algo abstrato na narrativa de Murakami.

Já em relação ao eixo animado/inanimado, Campra argumenta que se refere, com o termo *animado*, a tudo o que é “[...] dotado de movimento, vontade, tendência; em última instância, de vida [...]”. O termo *inanimado*, por outro lado, é concernente à “[...] matéria inerte, seja por sua condição intrínseca (uma pedra, uma estátua, um quadro) ou a uma interrupção (a morte)⁶¹” (Campra, 2008, p. 43-44, tradução nossa). Este é outro eixo com diversas representações na narrativa do nosso objeto de estudo, como o papel da pedra de entrada, que é um elemento de grande importância para a concretização da profecia de Kafka, e a morte de personagens como a senhora Saeki e até mesmo do próprio Nakata, sendo a morte deste último uma peça-chave no desfecho da narrativa.

E, por fim, o eixo humano/não humano, no qual “[...] a adesão do fantástico ao mítico, alegórico ou fabulístico tende a apagar limites⁶²” (Campra, 2008, p. 56, tradução nossa), que também tem vínculos com o eixo animado/inanimado, como explica Campra:

[...] Alguns textos, em efeito, apresentam este tipo de transgressão por meio de procedimentos nos quais, em primeira instância, um processo de animação parece se manifestar: a casa que se apaixona por seu novo dono e coloca em ação uma série de estratégias perversas para seduzi-lo (goteiras que imitam velhas melodias, vigas que suspiram com languidez) e se desfazer de rivais humanas (degraus que desmoronam, pregos que aparecem inesperadamente, e finalmente assassinato) [...]⁶³. (Campra, 2008, p. 56, tradução nossa)

Na narrativa do romance podemos citar três exemplos: a personagem Coronel Sanders, que é uma intertextualidade com o empresário estadunidense fundador da rede de restaurantes de *fast food* de frango Kentucky Fried Chicken, e se apresenta como uma metáfora; Johnnie Walker — que, na verdade, é o pai de Kafka que se apresenta desse modo para Nakata —, fazendo alusão à logomarca do whisky escocês; e *a coisa*, como é nomeada na narrativa, que sai do corpo de Nakata após sua morte e que é extremamente perigosa.

⁶¹ “[...] Por «animado» entendo aqui aquilo que é dotado de movimento, vontade, tendência; em última instância, de vida [...]. El otro polo de la oposición está representado por la materia inerte, ya sea debido a su condición intrínseca (una piedra, una estatua, un cuadro) o a una interrupción (la muerte)”. (Campra, 2008, p. 43-44)

⁶² “[...] Esta misma especie de aura connota las transgresiones agrupadas en el tercer eje, humano/no humano, en el que las adherencias de lo fantástico con lo mítico, lo alegórico o lo fabulístico, tienden también a borronear confines”. (Campra, 2008, p. 56)

⁶³ “[...] Algunos textos, en efecto, presentan este tipo de transgresión a través de procedimientos en los que, en primera instancia, parece manifestarse un proceso de animación: la casa que se enamora de su nuevo dueño y pone en acción una serie de perversas estrategias para seducirlo (goteras que remedan viejas melodías, vigas que suspirando con languidez) y deshacerse de rivales humanas (escalones que se derrumban, clavos que se despuntan de improviso, y finalmente el asesino) [...].” (Campra, 2008, p. 56)

Então quais seriam as características que demarcam esses eixos? Campra explica que acredita ser o conceito de *causalidade* presente nesses relatos o responsável por fazer essa delimitação entre esses eixos, e aclara ainda que essa causalidade não é uma questão técnica do texto, mas sim uma insinuação de mudança de natureza, na qual

[...] O ícone que se anima [...] é já, em alguma medida, humano. Neste eixo, em troca, a transgressão remete fundamentalmente a um tipo de antinomia que reflete a postulação antropocêntrica de todo o relato. A linha demarcatória passa pelo eixo que a voz narrante, em consonância com o leitor a quem se dirige, define como seu ser distintivo: a humanidade. Rachaduras e desmoronamentos certamente podem ser atribuídos à obsolescência dos materiais, entretanto o narrador – ou o personagem – decifra-os como sinais de humanização, interpretando neles uma vontade, um sentimento⁶⁴. (Campra, 2008, p. 57, tradução nossa)

Essa humanização é bem explícita com o personagem Johnnie Walker, por exemplo, uma vez que se trata de um símbolo sendo humanizado, mesmo que seus atos sejam moralmente questionáveis. Enquanto isso, a antítese existente no eixo humano/não humano também é encontrada no *animado* e provoca “[...] deslizamentos entre o humano, o vegetal e o animal [...]”⁶⁵ (Campra, 2008, p. 58, tradução nossa).

Em outras palavras, animais que tomam forma humana, ou o processo contrário, e logo retornam à sua forma original, é um exemplo desse deslizamento entre o humano e o animal; em consequência, Campra admite que essas transformações podem representar “[...] um aprisionamento, e sua leitura simbólica sugere o horror ante a possibilidade de dissolução, de perda da individualidade [...]” (2008, p. 59), tema que é observado no fantástico produzido no Japão. No caso de *Kafka à beira-mar*, não há animais tomando forma humana e vice-versa, embora haja a habilidade de Nakata de se comunicar com gatos.

Apesar de elencar essas categorias e seus respectivos eixos, Campra afirma que cada autor, em seus respectivos grupos e épocas define “[...] a incerteza sobre as bordas da realidade [...]”⁶⁶ (2008, p. 61, tradução nossa) de acordo com o que outras incertezas e obsessões podem

⁶⁴ “[...] El icono que se anima [...] es ya, en alguna medida, humano. En este eje, en cambio, la transgresión remite fundamentalmente a un tipo de antinomia que refleja la postulación antropocéntrica de todo relato. La línea demarcatoria pasa por el eje que la voz narrante, en consonancia con el lector al que se dirige, define como su ser distintivo: la humanidad. Grietas y derrumbes pueden atribuirse, es cierto, a la obsolescencia de los materiales, pero el narrador – o el personaje – los descifra como signos de humanización, interpretando en ellos una voluntad, un sentimiento”. (Campra, 2008, p. 57)

⁶⁵ “[...] la contraposición entre humano/no humano se da también en el ámbito de lo animado, provocando deslizamientos entre lo humano, lo vegetal y lo animal [...]”. (Campra, 2008, p. 58)

⁶⁶ “El sentido final puede ser el mismo – delinear la incertidumbre sobre los bordes de la realidad – pero cada autor, cada grupo, cada época, lo hace según coordenadas reveladoras de otras incertidumbres y obsesiones subyacentes”. (Campra, 2008, p. 61)

revelar, o que é especialmente significativo para a literatura fantástica contemporânea, uma vez que ela não exatamente segue os preceitos de Todorov, principalmente quando nos referimos ao aspecto de dúvida frente ao acontecimento fantástico. Pelo contrário, na literatura fantástica contemporânea o acontecimento fantástico se comporta “[...] como um explosivo que abre outras possibilidades: que exige outras leituras⁶⁷” (Campra, 2008, p. 61, tradução nossa).

No que diz respeito à verossimilhança, Campra defende que, por ser, por natureza, inverossímil, o fantástico deve ter maneiras de atestar a realidade que a narrativa propõe ao leitor como verdadeira. Para isso, o terreno do fantástico precisa de algumas condições, o que resulta com o fantástico se tornando “[...] paradoxalmente, o território ficcional mais sujeito às leis da verossimilhança⁶⁸” (2008, p. 68, tradução nossa).

Entretanto, a verossimilhança aplicada ao fantástico não é exatamente a mesma aplicada ao realismo, que constrói, utilizando as palavras de Campra (2008, p. 68, tradução nossa), “[...] um mundo, de alguma forma, isomorfo ao do leitor [...]”⁶⁹. Pelo contrário, na literatura fantástica,

Obviamente, se tratará de uma verossimilhança que o próprio gênero estabelece, de acordo com suas condições – e sua história – específicas. Uma vez que, como vários críticos distinguiram com cuidado, o conceito de verossimilhança é ao menos duplo: o que se ajusta à opinião pública e o que se ajusta às leis do gênero. Porém, em ambos os casos se trata de uma convenção, ou seja, de um acontecimento cultural. A verossimilhança não é senão um tipo de consenso, às vezes percebido como tal, às vezes não, contudo, de todos os modos sujeito à mutabilidade histórica [...]”⁷⁰. (Campra, 2008, p. 68-69, tradução nossa)

Tendo isso em vista, Campra considera ainda os artifícios utilizados para que o leitor possa considerar o fantástico como uma possibilidade do real, uma vez que os textos ficcionais, inclusive os de literatura fantástica, exigem a credulidade do leitor, de onde surge o conceito de

⁶⁷ “Estos aspectos se vuelven particularmente relevantes en la literatura contemporánea, donde muy a menudo el evento fantástico no actúa como un elemento de cierre (la duda sobre su acontecer, que en la formulación de Todorov agota el sentido y por lo tanto la actividad propuesta al lector), sino más bien como un detonador que abre otras posibilidades: que exige otras lecturas”. (Campra, 2008, p. 61)

⁶⁸ “[...] Lo fantástico resulta así, paradójicamente, el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud”. (Campra, 2008, p. 68)

⁶⁹ “[...] el texto realista dibuja un mundo de alguna manera isomorfo al del lector [...]”. (Campra, 2008, p. 68)

⁷⁰ “Obviamente, se tratará de una verosimilitud que el género mismo establece, según sus condiciones – y su historia – específicas. Ya que, como varios críticos han distinguido con cuidado, el concepto de verosimilitud es por lo menos doble: lo que se conforma a la opinión pública, y lo que se conforma a las leyes del género. Pero en cualquiera de los dos casos se trata de una convención, es decir, de un hecho cultural. La verosimilitud no es sino un tipo de consenso a veces percibido como tal, a veces no, pero de todos modos sujeto a la mutabilidad histórica [...]”. (Campra, 2008, p. 68-69)

verossimilhança e suas implicações, como os referenciais extratextuais, que ajudam a validar o mundo construído no enredo do conto fantástico, criando-se um “efeito de realidade” no texto. Sobre isso, Campra afirma que,

Sem dúvidas, o texto fantástico utiliza com uma pertinência muito particular estes tipos de procedimentos, como uma forma primária de legitimação do universo em que a transgressão ocorre. O mundo do texto aparece, assim, como um reflexo minucioso, e ao mesmo tempo sutilmente deformado, dessa verdade que existe além do texto, no mundo em que o leitor lê seu livro⁷¹. (Campra, 2008, p. 70, tradução nossa)

Um desses artifícios de legitimação é a *referência espacial*, como nomes de ruas, prédios comerciais etc., tão bem descritos no texto que o leitor é capaz de identificá-los com precisão. Apesar e mesmo com esse artifício, a referência extratextual é pouco relevante, uma vez que o texto ficcional é capaz de nomear qualquer lugar metafórico. Em outros termos, o efeito de realidade é alcançado pela ação de nomear, mesmo que o que está sendo nomeado não exista no mundo extratextual, considerando que

[...] Todo nome – uma rua, o título de um livro, o sobrenome de um personagem – confere importância à realidade do texto por um efeito de referência, independentemente da existência ou não de uma rua, um livro ou uma pessoa a que esses nomes sejam atribuídos na realidade extratextual⁷². (Campra, 2008, p. 72, tradução nossa)

Outro artifício destacado por Campra é a *referência a outro texto*, no qual o autor do texto conta com “[...] o provável repertório bibliográfico do leitor [...]”⁷³ (2008, p. 72, tradução nossa), no qual, em tese, ele se apoiará para discernir entre referências de textos que existem no mundo extratextual e textos que não existem. Os textos referenciados poderão ainda, a princípio, ser verificados, já que o leitor poderá recorrer às bibliotecas da realidade extratextual. Há ainda um terceiro artifício, bastante utilizado por Jorge Luis Borges, no qual a legitimação tem como contraparte a ficcionalização. Em outras palavras,

⁷¹ “Indudablemente, el texto fantástico explota con una pertinencia muy particular este tipo de procedimientos, como una forma primaria de convalidación del universo en que la transgresión se realiza. El mundo del texto aparece así como un reflejo minucioso, y al mismo tiempo sutilmente deformado, de esa verdad que existe más allá del texto, en el mundo en que el lector lee su libro”. (Campra, 2008, p. 70)

⁷² “[...] Todo nombre – una calle, el título de un libro, el apellido de un personaje – da materia a la realidad del texto por un efecto de referencia, independentemente de la existencia o no de una calle, un libro o una persona a los que esos nombres sean adjudicados en la realidad extratextual”. (Campra, 2008, p. 72)

⁷³ “[...] El autor cuenta aquí con el probable repertorio bibliográfico del lector, en base al cual éste podrá discernir entre reenvíos auténticos y pseudorreenvíos [...]”. (Campra, 2008, p. 72)

[...] Os seres da realidade extratextual que esses nomes designam foram ficcionalizados: sua verdade “ali” – o mundo do texto a que pertencem – é homogênea com as dos demais elementos textuais; ou seja, é tão ficcional quanto a de um personagem, uma rua, um livro inventado⁷⁴. (Campra, 2008, p. 75, tradução nossa)

É necessário levar em conta esse artifício, bastante utilizado por Haruki Murakami em nosso objeto de estudo e em outras de suas obras. Como Borges e outros autores que utilizam esse artifício, Murakami prova que tal validação é ilusória, embora eficaz, já que “[...] em virtude de um dos tantos pactos que fazem possível a leitura de ficções, o leitor concede a este tipo de figuras textuais o caráter de projeções do seu próprio mundo: concede a eles o status de garantias do narrado [...]”⁷⁵ (Campra, 2008, p. 75, tradução nossa).

Em suma, as observações de Campra sobre a literatura fantástica são de grande importância para o nosso estudo da obra de Murakami, principalmente quando alinhadas a outras teorias utilizadas neste estudo. Além disso, seus fundamentos teóricos são consonantes com aspectos da literatura fantástica japonesa observados por Susan J. Napier. Tendo isso em vista, abordaremos no próximo tópico, alcinado de *Ásia: um continente fantástico*, a literatura fantástica no Japão, bem como algumas contribuições que o continente fez à literatura.

⁷⁴ “[...] Los seres de la realidad extratextual que esos nombres designan han sido ficcionalizados: su verdad, «ahí» – el mundo del texto al que pertenecen –, es homogénea con la de los demás elementos textuales; es decir, es tan ficcional como la de un personaje, una calle, un libro inventado”. (Campra, 2008, p. 75)

⁷⁵ “[...] en virtud de uno de los tantos pactos que hacen posible la lectura de ficciones, el lector concede a este tipo de figuras textuales el carácter de proyecciones de su propio mundo: le concede el rango de garantías de lo narrado [...]”. (Campra, 2008, p. 75)

3. O FANTÁSTICO JAPONÊS E A INTERTEXTUALIDADE

No capítulo anterior, discutimos sobre a literatura fantástica no contexto ocidental, bem como abordamos alguns teóricos relevantes e características importantes de suas teorias. Neste capítulo falaremos sobre uma pequena amostra da literatura fantástica no continente asiático, mais especificamente da literatura fantástica japonesa, e a importância de suas obras como reflexo dessa cultura, que, uma vez que, devido à sua grande extensão territorial e população, com seus 51 países, é apenas uma fração da grande pluralidade étnica, cultural e literária que o continente asiático apresenta. Abordaremos também as várias estratégias de intertextualidade apresentadas em *Kafka à beira-mar*, e sua contribuição para a construção de uma narrativa fantástica.

Começemos a falar sobre a literatura fantástica no continente asiático, que, como berço de culturas milenares, tais quais a japonesa e a chinesa, tem algumas obras que se destacam por sua importância. Dentre elas podemos citar a *Epopeia de Gilgamesh* (por volta do ano 2.000 a. C.), um poema épico originário da Mesopotâmia, atualmente Iraque, e que, de acordo com Hady e Fnteel (2022, p. 31, tradução nossa), junto ao *Hino do Templo Kesh* (2.600 a. C.) e *As Instruções de Shuruppak* (2.600 a.C), fazem parte do conjunto de primeiros escritos asiáticos que “[...] oferecem *insights* significativos sobre as origens e características definidoras da literatura asiática [...]”⁷⁶.

Podemos mencionar ainda, no campo da literatura japonesa, o *Genji Monogatari* (*O Conto de Genji*, ano 1010 d. C.), — de autoria de Murasaki Shikibu e considerado o primeiro romance escrito no mundo, além de ser também o primeiro romance a ser escrito por uma mulher (Orgado, 2019, p. 173) — e que apresenta em seu enredo a manifestação de algumas forças sobrenaturais. No campo da literatura fantástica em si, podemos mencionar os escritores Ueda Akinari (1734-1809), com os seus *Ugetsu Monogatari* (1776), Lafcádio Hearn (1850-1904), com a coleção de contos sobrenaturais intitulada *Kwaidan* (1904), e Natsume Sōseki (1867-1916), um dos maiores nomes da literatura moderna japonesa e que escreveu contos com alguns aspectos da literatura fantástica, como a coletânea *Yume Jūya* (*Sonhos de Dez Noites*, 1908).

Além disso, vale discorrer sobre manifestações do fantástico para além da prosa, como o teatro japonês, visto que alguns aspectos da literatura de Murakami estão ligados a ritos

⁷⁶ “Early writings from Asia offer significant insights into the origins and defining characteristics of Asiatic literature [...]” (Hady e Fnteel, 2022, p. 31)

xintoístas integrantes do teatro *nô*. É o caso do *tama-shizume*, cujo significado literal é “acalmar a alma”, vindo a ser identificado na narrativa de *Kafka à beira-mar* e em outras obras de seu escritor.

Posto isto, neste capítulo falaremos a respeito da literatura fantástica japonesa, considerando seu histórico, principais autores e influências e especificidades, além de destrinchar o papel das estratégias de intertextualidade, vide o pastiche, na construção da narrativa fantástica que é proposta por Murakami. Ademais, relacionaremos e traçaremos paralelos entre a narrativa fantástica japonesa e o realismo mágico da América Latina, uma vez que essa comparação é feita pela professora Susan J. Napier em *The Fantastic in Modern Japanese Literature* (1996), cuja contribuição é importante devido às reflexões acerca da literatura de Murakami e de outros escritores importantes para a literatura fantástica japonesa.

3.1. FANTÁSTICO NO JAPÃO

O Japão apresenta uma tradição literária milenar com diversos exemplos de obras famosas no mundo, como o *Makura no sôshi* (ou *O livro do travesseiro*, datado do ano de 1002 d.C.), de autoria da dama da corte Sei Shônagon, e, é claro, o *Genji Monogatari* (ou *O conto de Genji*, do ano 1010 d. C.), de autoria de Murasaki Shikibu, que, assim como afirma Orgado e outros pesquisadores, é considerado como o primeiro romance literário escrito no mundo.

A milenar obra da literatura clássica de língua japonesa *Genji Monogatari* é considerada como o primeiro romance literário escrito no mundo. Embora controverso, tal peculiaridade se adiciona ao fato de que também teria sido o primeiro romance escrito por uma mulher. Desenvolvida entre o final do século X e o início do século XI, durante o período Heian (794-1185), esta é considerada uma das obras mais importantes publicadas no referido período, cuja autoria se atribui a Murasaki Shikibu. Sua relevância no cenário literário ultrapassa as fronteiras nipônicas, marcando presença no meio literário dito “ocidental”, sobretudo após sua ampla divulgação a partir de suas versões em língua inglesa e, posteriormente, em outras línguas europeias. (Orgado, 2019, p. 173)

Algumas dessas obras, além de serem de grande importância para a literatura japonesa e contribuírem de alguma forma para o enriquecimento da literatura em nível mundial, a ponto de serem consideradas clássicos, também são relevantes por apresentarem elementos da literatura fantástica, como é o caso do *Genji Monogatari*, no qual o protagonista, Genji, é auxiliado por forças sobrenaturais em suas peripécias (Shirane; Suzuki; Lurie, 2016, p. 132).

Além disso, como já vimos, não é apenas na prosa japonesa que encontramos manifestações sobrenaturais, mas também em outras tradições literárias, como é o caso de alguns gêneros teatrais como o teatro *nô* e sua associação aos ritos xintoístas. Isso torna a literatura japonesa — como exemplo das diversas, ricas e extensas tradições literárias da Ásia — célebre o suficiente para ser estudada, debatida e disseminada pelos pesquisadores e, igualmente, pelos leitores, para que enfim seja categorizada não como literatura marginalizada, mas reconhecidamente pertencente à história da literatura mundial — tratamento similar deve ser estendido às literaturas de outros países asiáticos.

Pensando nisso, trazemos à luz uma afirmação de Lafcádio Hearn, apontada pela professora Cora Requena Hidalgo, da Universidad Complutense de Madrid, em sua obra *El mundo fantástico en la literatura japonesa (de Nara a Edo)* (2009), a qual julgamos sintetizar o percurso a ser seguido no estudo tanto da literatura em geral do Japão, quanto da fantástica: “Sem o conhecimento das fábulas populares e das superstições do Oriente distante, a compreensão de seus romances, de suas comédias e de suas poesias continuará sendo impossível”⁷⁷ (Hearn, 2004, p. 56 *apud* Hidalgo, 2009, p. 11, tradução nossa).

Aqui, nos deparamos com as questões culturais japonesas que estão firmemente arraigadas a todos os campos do cotidiano do povo japonês; e a literatura, bem como as artes de um modo geral, é considerada a responsável por manter essa proximidade com o cotidiano e a realidade nipônica, o que é corroborado por Suichi Kato em seu livro *A history of japanese literature: The first thousand years* (1979):

A literatura e a arte japonesa estão no coração da cultura japonesa. Provavelmente a razão pela qual a cultura japonesa como um todo manteve contato próximo com as realidades da vida cotidiana é que o povo japonês nunca gostou de deixar o mundo físico real para trás e ascender aos reinos etéreos da metafísica.⁷⁸ (Kato, 1979, p. 2, tradução nossa)

Embora o mundo físico real seja de suma importância para os japoneses, é importante destacar que a história japonesa é permeada também pelo imaginário popular, pelos mitos, pela religião e pelas tradições orais, que, muitas vezes, são repletos de relatos que podem ser considerados fantásticos, o que podemos perceber em sua literatura até os dias de hoje, por

⁷⁷ “Sin el conocimiento de las fábulas populares y de las supersticiones del lejano Oriente, la comprensión de sus novelas, de sus comedias y de sus poesías continuará siendo imposible”. (Hearn, 2004, p. 56 *apud* Hidalgo, 2009, p. 11)

⁷⁸ “Literature and art lie at the heart of Japanese culture. Probably the reason that Japanese culture as a whole has maintained close contact with the realities of everyday life is that the Japanese people have always disliked leaving the real physical world behind them and ascending into the ethereal realms of metaphysics.” (Kato, 1979, p. 2)

exemplo, nas obras do próprio Murakami, que são, ainda que facilmente de forma despercebida por um leitor mais desatento, permeadas por tradições e elementos xintoístas, como ocorre, por exemplo, no enredo de *Kafka à beira-mar*.

Além disso, historicamente, a cultura japonesa se desenvolveu em meio a uma forte tensão entre o tradicional e o moderno, o que é tema em diversas histórias tradicionais mais antigas, dentre as quais estão os relatos fantásticos, que “[...] são a imagem da essência de sua sociedade [...]”⁷⁹ (Hidalgo, 2009, p. 12-13, tradução nossa). Como um país de longa e ininterrupta tradição literária, essa tensão é uma característica que é refletida também em seus textos, gêneros e estilos literários, inclusive no que concerne à literatura fantástica, já que

[...] Na história literária japonesa, nunca foi simplesmente o caso de uma forma e estilo particular ser influente em um período apenas para ser sucedido por uma nova forma no próximo. No Japão, o novo não substituiu o antigo, mas foi adicionado a ele. Por exemplo, a principal forma de poesia lírica japonesa sempre foi o *waka*, que já existia no século VIII. No século XVII, uma nova e influente forma poética - o *haikai* - apareceu, e no século atual [século XX] as longas formas de verso livre gozam de uso generalizado. No entanto, o *waka* não deixou de ser uma das principais formas de poesia lírica. Naturalmente, houve casos em que formas literárias populares desapareceram, como os "poemas enviados" do período Nara, mas mesmo naquela época tais poemas provavelmente não eram uma forma representativa⁸⁰. (Kato, 1979, p. 4, tradução nossa)

Mais tarde, Kato (1979, p. 4-5, tradução nossa) ainda complementa sua reflexão ao dizer que a adição do novo ao antigo, em vez de suplantá-lo, é “[...] fundamental para entender o padrão de desenvolvimento literário japonês [...]”⁸¹ e que, na verdade, esse é um princípio que não se aplica apenas à poesia, mas também a outras formas de arte, como, por exemplo, as

⁷⁹ “[...] históricamente, la cultura japonesa se haya desarrollado hasta el día de hoy en medio de una fuerte tensión entre la conservación de la tradición y la aceptación de la modernidad. Ya nos hablan de esta tensión las historias tradicionales más antiguas y, de manera ejemplar, los relatos fantásticos que, como sugiere la cita de Hearn, son imagen de la esencia de su sociedad. [...]” (Hidalgo, 2009, p. 12-13)

⁸⁰ “[...] In Japanese literary history it has never been simply the case of one particular form and style being influential in one period only to be succeeded by a new form in the next. In Japan the new did not replace the old, but was added to it. For example, the principal form of Japanese lyrical poetry has always been the *waka* which was already in existence by the eighth century. In the seventeenth century a new and influential poetic form – the *haiku* – appeared, and in the present century the lengthy free-verse forms enjoy widespread use. However, the *waka* has not ceased to be one of the principal forms of lyric poetry. Naturally, there have been cases where popular literary forms have disappeared such as the 'envoy poems' of the Nara period, but even at that time such poems were probably not a representative form.” (Kato, 1979, p. 4)

⁸¹ “[...] The new being added to the old ‘instead of supplanting it’ is fundamental to understanding the pattern of Japanese literary development [...]” (Kato, 1979, p. 4-5)

formas dramáticas (teatro) do século XV, como os teatros *Nô*⁸² e *Kyogen*⁸³, que, no século XVII, foram seguidos pelo *Kabuki*⁸⁴, pelo teatro de marionetes e pelo *Shingeki*⁸⁵, no século XX, mas que ambos continuam, até os dias de hoje, a ocupar um espaço de destaque entre as artes japonesas.

Ademais de serem exemplos de como na cultura japonesa o antigo é, em vez de suplantado, adicionado ao novo, algumas formas teatrais japonesas também são exemplos de que os aspectos sobrenaturais estão presentes em diversas camadas das artes japonesas. Podemos mencionar aqui o *mugen nô*, que “[...] faz parte de uma divisão mais abrangente do teatro *nô*, que o divide em dois grupos: um em que o personagem principal pertence ao mundo dos vivos, *genzai nô*, e o *nô* de aparição, *mugen nô*, com a personagem principal como um fantasma, deus ou demônio [...]” (Vergara, 2010, p. 3).

O *mugen nô* também conta com a arte do *tama-shizume*, uma espécie de rito religioso oriundo do Xintoísmo e que pode significar tanto que “[...] a alma humana pode extraviar-se para fora do corpo e os ritos xintoístas de *tama-shizume* permitem que ela seja retida ali [...]”⁸⁶ (Tsuchiya-Matalon, 2021, p. 2, tradução nossa), quanto que podem ser ritos com a função de apaziguar os espíritos dos mortos que sofreram mortes violentas. Na literatura de Murakami há alguns exemplos de *tama-shizume*, o que torna este um dos pontos-chave para melhor compreendermos o papel de alguns personagens na narrativa de *Kafka à beira-mar* sob o ponto de vista da literatura fantástica.

Os apontamentos anteriores sobre a dinâmica da cultura japonesa são importantes, uma vez que a literatura fantástica no Japão, sobretudo quando falamos da literatura fantástica moderna, tem como característica determinante essa relação de tensão entre o tradicional e o

⁸² O teatro *Nô* é um dos quatro estilos teatrais tradicionais do Japão, e que tem como pilares a música, o movimento e o canto e que tem origem em rituais religiosos oriundos do Shintoísmo e do Budismo.

⁸³ O teatro *Kyogen* é outro dos quatro estilos teatrais tradicionais japoneses, e consiste em um enredo de valor cômico apresentado entre os atos de uma apresentação do *Nô*.

⁸⁴ O teatro *Kabuki* também é um dos quatro estilos teatrais tradicionais do Japão. Declarado Patrimônio Cultural Imaterial pela UNESCO, representa a arte popular e tem como temas principais o cotidiano da população mais pobre, o que se dá por meio do canto e da dança. Uma de suas características principais é o fato de não haver atrizes no elenco.

⁸⁵ O *Shingeki*, ou teatro novo, é o estilo de teatro baseado na dramaturgia europeia e considerado o teatro moderno japonês.

⁸⁶ “Ce terme désigne originellement l’acte religieux pratiqué dans le shintoïsme et a deux significations : d’une part, on considère que l’âme humaine peut s’égarer hors du corps et les rites shintoïstes du *tama-shizume* permettent de l’y retenir. D’autre part, il existe des rites pour apaiser l’âme des morts: les peuples anciens estimaient que les êtres humains qui ont connu une mort violente (assassinat politique, guerre, accident, maladie, famine) vont persécuter les vivants, ce qu’on appelle le *goryô-shinkô*, d’où la croyance qu’il faut les apaiser [...]” (Tsuchiya-Matalon, 2021, p. 2)

moderno, principalmente frente às influências estrangeiras recebidas em determinados momentos da história do arquipélago e aos seus progressos científicos e tecnológicos.

Como um país milenar, é seguro afirmar que, para além do fantástico, o insólito, de uma maneira geral, foi tema de diversas histórias do Japão, o que engloba os vários mitos e superstições que envolvem as divindades xintoístas⁸⁷, como, por exemplo, o mito de fundação do arquipélago japonês, registrado no *Kojiki*⁸⁸, ou *Registro dos Assuntos Antigos* (712 d.C), no qual é dito que essa fundação se deve a Izanagi e Izanami, deuses que, segundo a mitologia japonesa, representam, respectivamente, o Céu e a Terra e que foram responsáveis pela criação de Amaterasu⁸⁹, a deusa do Sol.

Sobre isso, Cora Requena Hidalgo diz que desde o Período Nara (710 a 794), com os primeiros relatos escritos, os elementos fantásticos estão presentes e se fundem à realidade do povo japonês, como se lê a seguir:

Ainda quando existe um momento preciso no qual as histórias de fantasmas começam a se desenvolver na literatura japonesa (como gênero), o elemento maravilhoso está presente desde os primeiros relatos escritos no período Nara (anos 710-794), no qual a fantasia própria das lendas e das histórias populares se fundem à realidade inquestionável do mito. Assim como ocorre com o relato mítico que origina a história nipônica, elementos oriundos da tradição autóctone do país (e, conseqüentemente, da visão de mundo xintoísta) se fundem com elementos herdados de diversas tradições culturais da Ásia Oriental, sobretudo da China, nestas primeiras narrativas sobrenaturais [...]⁹⁰. (Hidalgo, 2009, p. 2, tradução nossa)

Ou seja, como já dito anteriormente, os relatos insólitos se mesclam à realidade cotidiana do povo japonês desde antes mesmo de surgirem as histórias de fantasmas. Ademais, além das crenças advindas do *Xintô*, outros fatores também contribuíram para que o insólito

⁸⁷ O *Xintô*, palavra da qual deriva o termo *Shintoísmo*, é uma religião politeísta de origem japonesa, cujo dogma principal é o culto aos *kami*, que são deuses que habitam elementos da natureza.

⁸⁸ O *Kojiki* é considerado o livro mais antigo de história do Japão, além de ser o texto escrito mais antigo, de modo geral, do país. Foi compilado em 712 d. C. pelo estudioso da corte Ōno Yasumaro, e aborda desde o mito da criação do Japão, passa pela genealogia dos primeiros imperadores (a quem acreditava-se que eram descendentes diretos da deusa do Sol, Amaterasu) e finaliza com o reinado da imperatriz Suiko, em 628 d. C.

⁸⁹ No *Xintô*, Amaterasu é reverenciada como a deusa ancestral do povo japonês, em especial, da família imperial.

⁹⁰ “Aun cuando existe un momento preciso en el que comienzan a desarrollarse las historias de fantasmas en la literatura japonesa (en tanto género), el elemento maravilloso está presente ya en los primeros relatos escritos en el período Nara (años 710-794), en los que se funde la fantasía propia de las leyendas y de las historias populares con la realidad incuestionable del mito. Como ocurre con el relato mítico que da origen a la historia nipona, en estas primeras narraciones sobrenaturales se fusionan elementos que provienen de la tradición autóctona del país (y, por tanto, de la cosmovisión *shinto*) con elementos heredados de diversas tradiciones culturales del este asiático, sobre todo, de China [...]” (Hidalgo, 2009, p. 2)

ganhasse cada vez mais força entre o povo japonês, como, por exemplo, a introdução do Budismo no país a partir do século VI, já que este

[...] em parte reforçava essas crenças devido a alguns de seus preceitos, tais como: defender que as pessoas nem sempre reencarnavam como humanos, mas também como animais e plantas (o que às vezes coincidia e se fundia com a ideia de *kami* do *Xintô*); além de professar ideias de carma, predestinação e de que ações boas ou ruins provocam reações no presente ou no futuro. (Carvalho e Pires, 2013, p. 65)

Além do *Kojiki*, temas do insólito também foram utilizados em outras das primeiras expressões literárias japonesas, como alguns poemas do *Man'yôshû* (*Coletânea de Dez Mil Folhas*, 759 d.C) e o *Konjaku Monogatari* (*Narrativas que agora são passado*, 1120 d.C.), respectivamente datados do Período Nara (710-794 d. C.) e do Período Heian (794-1185 d. C.). Contudo, é no Período Edo (1600-1867 d. C.) que esses temas insólitos alcançam mais destaque, originando os *Kaidan* (ou “história de fantasma”), tal como explica Cora Requena Hidalgo em seu artigo:

Durante essa época (Edo, 1600-1867), renasce o interesse pelas histórias de fantasmas e aparições, de acontecimentos misteriosos ou estranhos que recebem o nome de *kaidan*. De origem oral (como indica o sufixo *dan*), essas histórias derivaram rapidamente para a literatura escrita e deram forma aos *kaidanshû* [...].⁹¹ (Hidalgo, 2009, p.05, tradução nossa)

O início da literatura japonesa de corte narrativo do século VIII, na qual podem ser encontrados elementos mágicos em cada um dos diferentes gêneros que dela fazem parte, é disseminada a ponto de que, no século seguinte, seja escrito o primeiro livro de histórias sobrenaturais, de fantasmas e de espectros japoneses, cujo título é *Nihon Ryōiki* (*Relação de acontecimentos estranhos e milagrosos do Japão*, 822 d. C), de autoria do monge budista Kyōkai, do templo *Yakushiji*. Segundo Hidalgo,

[...] Foi o primeiro livro, entre as inúmeras publicações anônimas de características similares, que é assinado por seu autor. É composto por cem contos populares que abordam diferentes temas e que sempre são finalizados com uma lição de moral [...].⁹² (Hidalgo, 2009, p. 3, tradução nossa)

⁹¹ “Durante esta época (Edo, 1600- 1867) renace el interés por las historias de fantasmas y apariciones, de hechos misteriosos o extraños que reciben el nombre de *kaidan*. De origen oral (com o indica el sufijo *dan*), estas historias derivaron pronto a la literatura escrita y dieron forma a los *kaidanshū*. [...]” (Hidalgo, 2009, p. 5)

⁹² “[...]Fue el primer libro, entre un sinnúmero de publicaciones anónimas de similares características, que es firmado por su autor. Se compone de cien cuentos populares que desarrollan distintos temas y que siempre acaban con una moraleja. [...]” (Hidalgo, 2009, p. 3)

A partir do *Nihon Ryōiki* surge a “literatura de lendas” no Japão, no qual o autor descreve “[...] a natureza da humanidade [...]”⁹³ (Hidalgo, 2009, p. 4, tradução nossa), em vez de expressar suas ideias ou descrever diretamente a sociedade, o que se torna uma das vertentes literárias mais produtivas da literatura japonesa. Com o decorrer do tempo, outros tipos de histórias com temáticas insólitas surgiram e foram bem-sucedidas no Japão, entretanto, já no século XVII, há uma mudança de valores na sociedade japonesa, com a emergência dos *chōnin* (ou *comerciantes*), o que ocasiona um avanço significativo do individualismo do *shogunato* Tokugawa⁹⁴ (1603-1867, Período Edo) e

[...] significou a primeira ruptura com a concepção mítica da realidade, enquanto o fatalismo próprio de épocas anteriores deu lugar a uma concepção mais festiva da vida. A literatura, por sua vez, fez-se eco das emoções populares que se distanciavam da realidade por meio da ironia e da paródia, própria do carnaval, em uma sociedade que finalmente deixava para trás os tempos de guerra e batalhas por poder [...].⁹⁵ (Hidalgo, 2009, p. 5, tradução nossa)

O gosto por histórias de fantasmas alcançou outros campos culturais e, somado a este fato, contos de fantasmas vindos da China começaram a se popularizar no Japão nos séculos XVII e XVIII. Em 1666, é publicado o *Otogibōko*, ou *Contos de fábulas*, que é uma tradução adaptada da antologia chinesa *Chien teng hsin hua* (*Novos contos noturnos*) feita por Ryoji Asai, que alcança uma extraordinária popularidade. Algumas outras coleções de contos do gênero também tiveram grande notoriedade na época, e dentre elas está o *Ugetsu monogatari* (*Contos da chuva e da lua*, 1776 d. C.), de autoria de Ueda Akinari, considerada uma das mais importantes obras da época. O *Ugetsu monogatari* surge, no entanto, em uma época na qual

[...] a literatura japonesa experimentava uma aproximação às concepções de tipo mais realista da sociedade e do mundo em geral. Akinari mantém em suas narrativas certas características fundamentais na literatura nipônica, como a

⁹³ “[...] el autor no expresa sus ideas ni describe directamente la sociedad como sucede en otros géneros (*monogatari*, por ejemplo), sino la naturaleza de la humanidad [...]” (Hidalgo, 2009, p. 4)

⁹⁴ *Shogunato* é o nome dado ao período em que o Japão era governado pelo *shogun* (que era quem de fato governava), que ocorreu após a retomada de poder pelo clã Kamakura, que estabeleceu um sistema feudal no qual os samurais, que antes eram soldados que pertenciam a uma posição baixa na hierarquia militar, ascenderam ao poder e passaram a servir diretamente ao *shogun*, em uma posição acima da aristocracia da época.

⁹⁵ “[...] El avance relativo del individualismo de la época Tokugawa (Edo) significó la primera ruptura con la concepción mítica de la realidad, mientras que el fatalismo propio de épocas anteriores cedió paso a una concepción más festiva de la vida. La literatura, por su parte, se hizo eco de las emociones populares que se distanciaban de la realidad por medio de la ironía y la parodia propia del carnaval en una sociedad que dejaba finalmente atrás los tiempos de guerras y batallas por el poder. [...]” (Hidalgo, 2009, p. 5)

minuciosidade das descrições e a elegância no estilo; se aprofunda, no entanto, na humanidade de seus personagens, que deixam de ser meros elementos a serviço dos acontecimentos maravilhosos para eles mesmos se transformarem no motor que impulsiona a narrativa [...].⁹⁶ (Hidalgo, 2009, p. 6, tradução nossa)

No final do século XVIII também surgem o *Fūryū Shidōken-den* e o *Nenashigusa*, ambos de 1763, de autoria de Gennai Hiraga (1728-1779 d. C.), e classificados como romances fantásticos e satíricos que, junto ao *Kibyōshi*, uma espécie de história em quadrinhos para adultos, são as duas novas formas de ficção da época. Sobre a tendência de associar o fantástico ao satírico na literatura japonesa, Napier explica que

A sátira também tem sido frequentemente associada ao impulso fantástico, e podemos encontrar exemplos iniciais do que poderia ser chamado de sátira fantástica nos pergaminhos de animais do período Heian, paródias grotescas de nobres e clérigos contemporâneos. Passando para um período posterior, mas ainda pré-moderno da história japonesa, descobrimos que as peças e a ficção dos bairros de prazer no período Tokugawa (1600-1868) continham um grande número de ocorrências e eventos reconhecidamente impossíveis. Além disso, a ficção Tokugawa também costuma misturar o fantástico com o satírico⁹⁷. (Napier, 1996, p. 14, tradução nossa)

No que diz respeito à literatura fantástica do Período Moderno japonês (1868-atualmente), Susan J. Napier diz, em seu *The Fantastic in Modern Japanese Literature: the subversion of modernity* (1996, p. 9, tradução nossa), que “[...] por muitos anos, escrever no gênero fantástico no Japão era implicitamente se marginalizar em comparação com o gênero dominante, o Naturalismo⁹⁸”. Isso se deu especialmente devido à supracitada modernização do país, uma vez que ela impactou a forma de pensar do povo japonês e, conseqüentemente, alguns aspectos de sua literatura, como, por exemplo, o seu distanciamento das crenças do Período Edo.

⁹⁶ “[...] la literatura japonesa experimentaba un acercamiento a concepciones de tipo más realista de la sociedad y del mundo en general. Akinari mantiene en sus narraciones ciertas características fundamentales en la literatura nipona, como la minuciosidad de las descripciones y la elegancia en el estilo; profundiza, sin embargo, en la humanidad de sus personajes, que dejan de ser meros elementos al servicio de los acontecimientos maravillosos para transformarse ellos mismos en el motor que impulsa la acción narrativa. [...]” (Hidalgo, 2009, p. 6)

⁹⁷ “Satire has also often been linked to the fantastic impulse, and we can find early examples of what could be called fantastic satire in the animal scrolls of the Heian period, grotesque parodies of contemporary noblemen and clerics. Moving to a later but still pre modern period in Japanese history, we find that the plays and fiction of the pleasure quarters in the Tokugawa period (1600-1868) contained a large number of admittedly impossible occurrences and events. Furthermore, Tokugawa fiction also often mixes the fantastic with the satiric.” (Napier, 1996, p. 14)

⁹⁸ “[...] for many years to write in the fantastic genre in Japan was implicitly to marginalize oneself compared to the mainstream genre of Naturalism.” (Napier, 1996, p. 9)

Apesar disso, Napier também afirma que alguns escritores encontraram na literatura fantástica uma forma de demonstrar suas insatisfações em relação a essa modernidade e que essa marginalização do gênero pode ter sido, de alguma forma, libertadora:

[...] Paradoxalmente, tanto no Ocidente quanto no Japão essa marginalização pode ser libertadora para alguns escritores. O escritor da virada do século Kyōka Izumi (1873-1939), por exemplo, escreveu fantasias poderosas nas quais o Japão tradicional, na forma de seus habitantes mais fantásticos, consistentemente se vingou da modernidade e de seus representantes.⁹⁹ (Napier, 1996, p. 9, tradução nossa)

Essa “vingança” contra a modernidade japonesa é um elemento importante quando consideramos as narrativas fantásticas do Período Moderno do Japão, uma vez que elas criticam os avanços que fizeram do Japão um “milagre asiático”, e que, embora tenha crescido economicamente e se modernizado, fez com que conflitos internos de identidade passassem a ser um sentimento frequente entre a sua população. Esse e outros sentimentos ficam bem explícitos quando falamos, por exemplo, da coletânea de contos *Yume Jūya* (*Sonhos de Dez Noites*, 1908), de Natsume Sōseki (1867-1916), uma vez que

Os sonhos fantásticos de Sōseki também são representações peculiarmente apropriadas de seu período, o final do Meiji, uma época de enorme mudança na sociedade japonesa. Este período é tipicamente visto como o primeiro capítulo da extraordinária história de sucesso do Japão, mas as obras de Sōseki lidam com o lado sombrio do sucesso Meiji. Esses elementos mais sombrios incluem a crescente opressão da tecnologia, o isolamento do indivíduo e a crise de identidade aparentemente permanente sofrida pelos japoneses em relação ao Ocidente.¹⁰⁰ (Napier, 1996, p. 2, tradução nossa)

O sentimento de frustração com a modernização do Japão durante o Meiji é ainda mais expressivo no conto *Sonho da Sexta Noite*, da coletânea *Yume Jūya*, de Sōseki, que narra a história do sonhador “eu”, que assiste a um mestre escultor do século XIII esculpir enormes deuses guardiões nos portões de um templo de Tóquio e que, ao voltar para sua casa, tenta

⁹⁹ “[...] Paradoxically, in both the West and Japan such marginalization could be liberating to some writers. The turn-of-the-century writer Izumi Kyōka (1873–1939), for example, wrote powerful fantasies in which traditional Japan in the form of its most fantastic denizens consistently revenged itself on modernity and its representatives.” (Napier, 1996, p. 9)

¹⁰⁰ “Sōseki’s fantastic dreams are also peculiarly apt representations of their period, the late Meiji, a time of enormous change in Japanese society. This period is typically viewed as the first chapter in Japan’s extraordinary success story, but Sōseki’s works deal with the dark side of the Meiji success. These darker elements include the increasing oppressiveness of technology, the isolation of the individual, and the seemingly permanent identity crisis suffered by the Japanese vis-à-vis the West.” (Napier, 1996, p. 2)

esculpir deuses nos troncos de madeira de seu jardim, mas fracassa em sua tentativa, uma vez que os deuses não viviam mais na era em que ele estava, o Período Meiji:

Escolhi a maior tora e comecei a esculpir com muito espírito. Mas, infelizmente, não encontrei nenhum deus dentro dela... Cavei cada tronco na pilha de madeira, um após o outro, mas nenhum continha um deus guardião. E finalmente percebi que os deuses guardiões não eram, afinal, enterrados em árvores desta era atual [período Meiji no original] [...].¹⁰¹ (Natsume, 1970, p. 48 *apud* Napier, 1996, p. 1, tradução nossa)

A expressão do sentimento de perda dos deuses do Período Meiji se acentua ainda mais com as Guerras Mundiais, eventos que representam mudanças significativas para o arquipélago, principalmente a ocorrida entre os anos de 1939 e 1945. A história do Japão após a Segunda Guerra Mundial, mesmo com a derrota do Eixo, foi de sucesso, e, de acordo com Napier (1996, p. 2, tradução nossa), “[...] o próprio Japão do pós-guerra tornou-se uma espécie de mito, se não uma fantasia completa¹⁰²”. Essa imagem de um Japão de sucesso foi tanto interna quanto externa, e sociólogos e economistas compararam o país com

[...] uma “fênix das cinzas”, ressurgindo da derrota e devastação dos anos 1940 e início dos anos 1950 para se tornar o “Japão como Número Um” dos anos 1970. Para seu próprio povo, e para muitos observadores não-japoneses também, o Japão parecia incorporar os sonhos e pesadelos do século XX [...].¹⁰³ (Napier, 1996, p. 2, tradução nossa)

Desse modo, nas narrativas literárias fantásticas, a perspectiva de um Japão dos pesadelos é muito mais colocada em evidência do que a perspectiva de um Japão dos sonhos, consequência do progresso e modernização oriundos de processos muito rápidos, sem dar tempo para que a sociedade japonesa pudesse se habituar com ambos, e que têm origens, principalmente, em influências estrangeiras. Todavia, não é tanto a ocidentalização do Japão que a literatura fantástica japonesa tenta subverter, mas sim a própria modernidade. Napier afirma que

¹⁰¹ “I chose the largest log and began to carve with great spirit. But unfortunately, I found no god within it.... I dug through every log in the woodpile, one after another, but nary a one contained a guardian god. And finally it dawned on me that guardian gods were not, after all, buried in trees of this present age [Meiji period in the original] [...]” (Natsume, 1970, p. 48 *apud* Napier, 1996, p. 1)

¹⁰² “[...] post-war Japan itself has become something of a myth if not a full-blown fantasy” (Napier, 1996, p. 2).

¹⁰³ “[...] a “phoenix from the ashes”, rising from the defeat and devastation of the 1940s and early 1950s to become the “Japan as Number One” of the 1970s. To its own people, and to many non-Japanese observers as well, Japan seemed to embody both the dreams and nightmares of the twentieth century [...]” (Napier, 1996, p. 2).

[...] Estudar o fantástico na literatura japonesa moderna é, portanto, encontrar uma espécie de imagem espelhada da história japonesa moderna, o reverso dos mitos do progresso constante, do milagre econômico e da harmonia social; estereótipos que dominaram o pensamento não só daqueles fora do Japão, mas entre os próprios japoneses.¹⁰⁴ (Napier, 1996, p. 12, tradução nossa)

Isso em vista, para Napier, enquanto *Sonho da Sexta Noite*, de Sōseki, representaria apropriadamente o Japão do Período Meiji, *O Impiedoso País das Maravilhas e o Fim do Mundo* (1985), de Haruki Murakami, seria o representante arquetípico de um Japão contemporâneo, levando em consideração que

[...] retrata um futuro Japão que, novamente, foi abandonado por qualquer tipo de espírito guardião. Mas ao contrário da decisão implícita de continuar vivendo no mundo moderno abandonado expressa pelo “eu” da obra de Sōseki, o “eu” em *O Impiedoso País das Maravilhas e o Fim do Mundo* finalmente decide deixar o mundo externo de alta tecnologia do Japão moderno do final do século XX para se retirar para uma utopia de fantasia dentro de sua própria mente¹⁰⁵ (Napier, 1996, p. 4, tradução nossa).

Viver em uma “utopia de fantasia dentro de sua própria mente” parece ser uma tendência nas narrativas fantásticas japonesas desde então, e esse caminho reverso ao feito pelos autores de contos fantásticos do Período Meiji parece se tornar uma tendência entre os autores modernos e até mesmo contemporâneos, como o próprio Murakami. Em *Kafka à beira-mar*, embora não seja o destino de Kafka e o lugar para o qual se refugia seja, muitas vezes, o mundo dos sonhos, também há esse lugar nos quais as fantasias do protagonista se realizam.

Além desse aspecto, a universalidade de seus temas aliada à capacidade de manter elementos específicos da cultura japonesa faz com que a literatura fantástica japonesa seja comparada ao realismo mágico latino-americano, tema que será abordado no tópico a seguir a partir da abordagem que Napier faz a respeito do tema, bem como levando em consideração apontamentos de Octavio Ianni e Benito E. G. Valero.

¹⁰⁴ “[...] To study the fantastic in modern Japanese literature is, therefore, to find a kind of mirror image of modern Japanese history, the reverse side of the myths of constant progress, economic miracle, and social harmony; stereotypes which have dominated the thinking not only of those outside Japan but among the Japanese themselves” (Napier, 1996, p. 12).

¹⁰⁵ “[...] portrays a future Japan which has, again, been abandoned by any sort of guardian spirit. But, unlike the implicit decision to continue living in the abandoned modern world expressed by the “I” of Sōseki’s work, the “I” in *Hard Boiled Wonderland and the End of the World* ultimately decides to leave the outer high-tech world of modern late twentieth-century Japan to retreat into a fantasy Utopia inside his own mind” (Napier, 1996, p. 4).

3.2. PARALELOS ENTRE A LITERATURA FANTÁSTICA DO JAPÃO E O REALISMO MÁGICO LATINO-AMERICANO

Quando pensamos em literatura japonesa, seja ela fantástica ou realista, não é comum relacioná-la à literatura produzida na América Latina. Não obstante, há alguns fatores que aproximam o realismo mágico latino-americano e a literatura fantástica produzida no Japão, bem como há também fatores que as distanciam, conforme sugerido por Susan J. Napier em *The Fantastic in Modern Japanese Literature: the subversion of Modernity*.

Pensando nos elementos fantásticos nas obras de Haruki Murakami, por exemplo, Napier os compara com elementos do realismo mágico de acordo com as definições da vertente literária engendradas por alguns outros teóricos, como Joseph Childers, que defende que o realismo mágico é caracterizado por “combinar representações realistas de eventos e personagens com elementos do fantástico, muitas vezes extraídos de sonhos, mitos e contos de fadas [...]”¹⁰⁶ (Childers, 1995, p. 256 *apud* Napier, 1996, p. 4, tradução nossa).

Na narrativa de *O Impiedoso País das Maravilhas e o Fim do Mundo*, por exemplo, essa definição é evidenciada, já que a existência de unicórnios dourados é aceita. Também podemos encontrar esse tipo de característica em *Kafka à beira-mar*, já que também se é aceito que uma pessoa tenha a capacidade de se comunicar com gatos, como acontece com Hoshino que, após a morte de Nakata, passa a ter a habilidade que antes pertencia ao idoso.

Outro aspecto que devemos levar em consideração é a proeminente presença da figura do fantasma na maioria dos romances de Murakami, principalmente quando eles são intimamente ligados aos protagonistas de seus enredos, o que ocorre também nas narrativas do realismo mágico da América Latina. Além disso, há ainda a presença da figura do *doppelgänger*, ou do *duplo*, como ocorre, de acordo com nossa análise, com Kafka e Nakata, explicando por que cada um deles tem apenas metade de sua sombra.

Esses e outros elementos são comuns em diversas obras de Murakami desde a publicação de *Caçando carneiros*, em 1982, na qual houve a aparição do primeiro fantasma em suas obras¹⁰⁷ (Tsuchiya-Matalon, 2021, p. 3, tradução nossa). Como veremos mais adiante, esses fantasmas exercem um papel importante na narrativa de Murakami, já que, de acordo com Napier (1996, p. 128, tradução nossa), ao contrário do que ocorre na maioria dos contos

¹⁰⁶ “[...] combining realistic depictions of events and characters with elements of the fantastic, often drawn from dreams, myths and fairy tales [...]” (Childers, 1995, p. 256 *apud* Napier, 1996, p. 4).

¹⁰⁷ “La première apparition d’un fantôme dans les œuvres de Murakami remonte à *La Course au mouton sauvage* (Hitsuji o meguru bôken, 羊をめぐる冒険, 1982).” (Tsuchiya-Matalon, 2021, p. 3)

fantásticos, por serem próximos aos protagonistas, eles acabam por exercer o papel de mitigadores dos sofrimentos causados pelas realidades destes¹⁰⁸.

Para uma melhor análise comparativa entre o realismo mágico latino-americano e o fantástico produzido no Japão, se faz necessário discutirmos sobre realismo mágico, cujo termo surge, inicialmente, no contexto da pintura pós-impressionista, na Europa. Cunhado por Franz Roh em seu artigo *Nach-Expressionismus Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, publicado em 1925, o termo é introduzido no contexto hispano por meio de sua tradução para publicação na *Revista de Occidente*, feita por Fernando Vela, para *Realismo Mágico, post expressionismo: problemas de la pintura europea más reciente*, no ano de 1927. Sobre esse surgimento, Benito E. G. Valero diz que

[...] O realismo mágico implicava, pelo contrário, um retorno à forma serena, fria e verossímil, porém, incorporando, por sua vez, uma estranha inquietação que provocaria no espectador uma sensação de mistério e surpresa, apesar de representar objetos não pertencentes ao âmbito da fantasia ou da magia: escadas, pórticos, estátuas ou chaminés oriundas da mesma cotidianidade, ainda que, desta vez, renovados por uma áurea de mistério graças à composição, à iluminação, à conjugação e à justaposição de suas partes [...] ¹⁰⁹. (Valero, 2014, p. 36-37, tradução nossa)

Na literatura, para além de considerar os elementos utilizados na pintura, o realismo mágico surge em uma época em que o realismo social e crítico apresenta algumas limitações, de modo que, nas palavras de Octavio Ianni, o escritor “[...] cria outros meios de expressão, abre novos horizontes para a imaginação [...] ¹¹⁰” (1986, p. 5, tradução nossa) e algumas das soluções que encontram para essas limitações, o que Ianni chama de “soluções formais”, são

[...] a desintegração da lógica linear de realização e consequência da narrativa, por meio de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços de ação; caracterização polissêmica dos personagens e a atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, por meio da diversidade

¹⁰⁸ “[...] Indeed, a case might be made that they act as palliatives for the difficulties of reality. At the same time, however, their existence suggests alternatives or at least emendations to that reality”. (Napier, 1996, p. 128)

¹⁰⁹ “[...] El realismo mágico implicaba, por el contrario, una vuelta a la forma serena, fría y verosímil, pero incorporando a su vez una extraña inquietud que provocaría en el espectador una sensación de misterio y sorpresa, a pesar de representar objetos no pertenecientes al ámbito de la fantasía ni de la magia: escaleras, pórticos, estatuas o chimeneas provenían de la misma cotidianidad, aunque esta vez remozados por un halo de misterio gracias a la composición, la iluminación, la conjugación y la yuxtaposición de sus partes [...]” (Valero, 2014, p. 36-37)

¹¹⁰ “[...] La fabulación del artista, entonces, crea otros medios de expresión, abre horizontes nuevos a la imaginación [...]” (Ianni, 1986, p. 5)

das focalizações, da auto referencialização e do questionamento da instância produtora de ficção [...]”¹¹¹. (Ianni, 1986, p. 5-06, tradução nossa)

Ianni explica ainda que essa transição do realismo social ao mágico acontece de forma simultânea ao redescobrimento das culturas de pessoas negras e indígenas, já que “[...] são crenças, tradições, histórias, lendas e mitos que expressam outras formas de ser, outros sentidos de vida e trabalho, de tempo e espaço”¹¹² (Ianni, 1986, p. 6, tradução nossa). Além disso, esse redescobrimento cultural ocorre em meio a mudanças nos cenários políticos e sociais, como as ditaduras ocorridas em diversos países da América Latina. Sobre isso, Ianni exemplifica com a revolução sandinista na Nicarágua:

A revolução sandinista na Nicarágua, desde a década de sessenta, também revela a forma pela qual a cultura popular se recria. Transforma-se com os desafios que a população é obrigada a enfrentar. E entra na metamorfose de grupos e classes subalternos em hegemônicos. Durante o período de pico da luta armada contrária à ditadura de Somoza, a linguagem dos tambores de Manimbó, um bairro da cidade de Masaya, entrou na cultura da revolução [...]”¹¹³. (Ianni, 1986, p. 10, tradução nossa)

Em paralelo com a literatura fantástica produzida no Japão, podemos considerar que há semelhanças a serem ponderadas, uma vez que também há o contexto de mudanças sociais, políticas e culturais relacionados ao fantástico japonês. Além disso, outra semelhança, discutida por Susan J. Napier, é que ambas as tradições literárias consideravam, até o final do século XIX, que o realismo era o modo ideal de representação da realidade empírica. Entretanto, a partir do século XX, decidir escrever no modo fantástico foi uma decisão “[...] quase inerentemente subversiva [...]” (Napier, 1996, p. 11) para os escritores japoneses e latino-americanos.

Ademais, para ambas as culturas, escrever dessa forma foi uma tentativa de representar o mundo de forma concisa e fora dos moldes ocidentais. Um dos elementos-chave para essa representação, embora também esteja presente na literatura ocidental, como já mencionamos

¹¹¹ “[...] la desintegración de la lógica lineal de consecución y de consecuencia del relato, a través de cortes en la cronología fabular, de la multiplicación y simultaneidad de los espacios de acción; caracterización polisémica de los personajes y atenuación de calificación diferencial del héroe; mayor dinamismo en las relaciones entre el narrador y el narratorio, el relato y el discurso, a través de la diversidad de las focalizaciones, de la auto-referencialidad y del cuestionamiento de la instancia productora de ficción [...]” (Ianni, 1986, p. 5-06)

¹¹² “[...] Son creencias, tradiciones, historias, leyendas y mitos que expresan otras formas de ser, otros sentidos de vida y trabajo, de tiempo y espacio.” (Ianni, 1986, p. 6)

¹¹³ “La revolución sandinista en Nicaragua desde la década de los sesenta, también revela la forma por la cual la cultura del pueblo se recrea. Se transforma con los desafíos que el pueblo está obligado a enfrentar. Y entra en la metamorfosis de los grupos y clases subalternos en hegemónicos. Durante el período más álgido de la lucha armada en contra de la dictadura de Somoza, el lenguaje de los tambores de Monimbó, un barrio de la ciudad de Masaya, entró en la cultura de la revolución [...]”. (Ianni, 1986, p. 10)

anteriormente, é a figura dos fantasmas, que, de acordo com Louis Zamora (1994, p. 33 *apud* Napier, 1996, p. 11, tradução nossa), “[...] representam um ataque aos pressupostos científicos e materialistas básicos da modernidade ocidental: que a realidade é cognoscível, previsível, controlável¹¹⁴”. Ou seja, no realismo mágico latino-americano e na literatura fantástica japonesa, essa figura exerce uma função aquém da que lhe é atribuída pelo Ocidente¹¹⁵.

Retratar a realidade de uma forma fora dos padrões ocidentais é, portanto, uma das primeiras preocupações do realismo mágico latino-americano e da literatura fantástica escrita no Japão. Napier corrobora essa ideia ao afirmar que a mais importante das semelhanças entre ambos é “[...] a sua relação problemática com o “real”, um real que por muitos anos se constituiu em termos do discurso ocidental dominante” (Napier, 1996, p. 10, tradução nossa).

Uma outra semelhança é o fato de ambas as literaturas fantásticas retornarem de alguma forma às suas tradições, o realismo mágico ao folclore indígena e a literatura fantástica japonesa ao mito rural “[...] para revitalizar suas próprias obras literárias [...]”¹¹⁶ (Napier, 1996, p. 11, tradução nossa), o que Napier caracteriza como

[...] uma redescoberta literal de um imaginário perdido, o mundo que, nas teorias de Lacan, constitui o útero, o local de união antes que a lei do pai force o bebê a entrar no mundo do simbólico. No caso do Japão e da América Latina, a lei do pai é claramente o discurso do Ocidente. [...]”¹¹⁷ (Napier, 1996, p. 11, tradução nossa)

Embora o retorno ao mito rural seja muito mais evidente nas produções literárias de cunho fantástico de outros escritores japoneses anteriores à Murakami em comparação com as suas próprias produções, é possível identificar resquícios desses mitos em suas obras, como ocorre com *Kafka à beira-mar* e a noção de que todos os elementos naturais são portadores de espírito.

Já no que diz respeito aos aspectos que tornam ambos distantes, podemos citar a própria modernidade, que está no centro da literatura fantástica japonesa, mas não é uma questão

¹¹⁴ “[The ghosts’] presence in magical realist fiction is inherently oppositional, because they represent an assault on the basic scientific and materialist assumptions of western modernity: that reality is knowable, predictable, controllable”. (Zamora, 1994, p. 33 *apud* Napier, 1996, p. 11)

¹¹⁵ Aqui, o termo “Ocidente” é utilizado de acordo com seu conceito geopolítico e refere-se aos países do norte global.

¹¹⁶ “[...] a number of Japanese writers [...] go back to rural myth to revitalize their own visionary works [...]” (Napier, 1996, p. 11)

¹¹⁷ “[...] We might suggest that the Latin American and Japanese impulse toward the fantastic is a literal rediscovery of a lost imaginary, the world that Lacan’s theories constitutes the womb, the place of union before the law of the father forces the infant into the world of the Symbolic. In the case of Japan and Latin America, the law of the father is clearly the discourse of the West [...]” (Napier, 1996, p. 11)

norteadora do realismo mágico latino-americano, cujo cerne está nas mudanças políticas e de cunho ditatorial, que refletem e são refletidas pelas manifestações culturais e artísticas. E, como Susan J. Napier afirma, “[...] a fantasia japonesa nem sempre celebra a incapacidade de controlar o real que faz parte do prazer do realismo mágico [...]”¹¹⁸ (1996, p. 12, tradução nossa).

Como já explicitado anteriormente, o escritor japonês de literatura fantástica está mais interessado em falar sobre o mundo tecnológico e moderno principalmente no que concerne aos escritores do século XX, o que o faz retratar “[...] personagens em busca desesperada de alguma forma de ‘cognoscibilidade ou certeza’, apenas para descobrir que até mesmo a busca em si é simplesmente uma ilusão”¹¹⁹ (Napier, 1996, p. 12, tradução nossa). No entanto, devemos nos questionar se é apenas uma subversão à modernidade que caracteriza a literatura fantástica de Murakami.

Acreditamos que, apesar de haver uma certa subversão à modernidade, as obras de Murakami, em especial *Kafka à beira-mar*, também nos apresentam, se não a sua aceitação, ao menos a conformidade relutante e com alguma ironia, principalmente quando refletimos acerca das diversas intertextualidades com culturas e literaturas ocidentais percebidas em *Kafka à beira-mar* e outros textos narrativos, como na trilogia *1Q84* (2009) e no conto *Samsa Apaixonado*, publicado na coletânea *Homens sem mulheres* (2014).

Portanto, tendo em vista que a intertextualidade é um ponto fundamental para a análise do romance de Murakami, uma vez que é por meio dela que o autor representa os sentimentos controversos frente à modernidade japonesa e suas consequências, como a adoção de determinados elementos de culturas ocidentais, no próximo tópico discutiremos sobre as intertextualidades presentes no romance, bem como sua importância para uma melhor construção do enredo fantástico e de uma memória literária.

3.3. A QUESTÃO DA INTERTEXTUALIDADE

Neste tópico falaremos sobre as diversas intertextualidades apresentadas no romance *Kafka à beira-mar* (2008) que, aliadas à memória literária que Haruki Murakami expõe no enredo, contribuem para a construção do fantástico na narrativa. Para isto, utilizaremos como

¹¹⁸ “[...] Japanese fantasy does not always celebrate the inability to control the real that is part of the pleasure in magic realism [...]”. (Napier, 1996, p.11)

¹¹⁹ “[...] characters in desperate search of some form of ‘knowability’ or certainty, only to find that even the search itself is simply an illusion.” (Napier, 1996, p. 11)

principal aporte teórico as reflexões que a pesquisadora e professora francesa Tiphaine Samoyault faz em seu livro *A intertextualidade* (2008), além de contar com o suporte da teórica Moema D. S. E. S. Olival.

Em primeiro lugar, é preciso compreender o que o termo “intertextualidade” significa quando falamos dos estudos literários, principalmente o significado que adotamos para a análise de *Kafka à beira-mar*, uma vez que o termo foi definido e redefinido diversas vezes ao longo do tempo e à medida que os estudos na área se ampliaram. Essas diversas definições, feitas também por nomes como Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, resultaram da “noção ambígua do discurso literário”, expressão atribuída pela crítica literária francesa Tiphaine Samoyault (2008, p. 9).

Desse modo, o vocábulo “intertextualidade” é utilizado para definir a existência de um texto (ou vários textos) em outro (s), o que permite que a literatura tenha uma relação tanto com o mundo externo quanto consigo mesma. Tal relação ocorre por meio de práticas textuais utilizadas com o objetivo de alimentar o texto literário, como é o caso da citação, da referência, do pastiche, entre outras, o que pode conferir ao texto um tom mais universal, além da construção de uma memória literária.

Isso é notório na escritura de Haruki Murakami, no romance *Kafka à beira-mar* e também em outros enredos do autor, tendo em vista que o uso das variadas estratégias de intertextualidade acrescenta tanto elementos japoneses (e, de maneira geral, asiáticos) quanto ocidentais à realidade de sua narrativa, o que nos leva ao confronto com referências, citações e motivos literários relacionados à cultura pop, algo antecipado em nosso objeto de estudo, que alude ao escritor tcheco Franz Kafka.

Sem embargo, deve-se questionar a relevância de falar sobre intertextualidade em um estudo sobre a literatura fantástica em uma obra japonesa. Em primeiro lugar, e como já brevemente aludido anteriormente, *Kafka à beira-mar* é um romance rico e propício para investigações no campo dos estudos intertextuais, o que se deve, principalmente, ao amplo conhecimento de Murakami às culturas ocidentais, bem como aos seus conhecimentos acadêmicos adquiridos na Universidade de Waseda, onde estudou Teatro.

Em segundo lugar, a intertextualidade presente em *Kafka à beira-mar* tem papel importante na narrativa, visto que auxilia na construção do fantástico, em especial quando falamos de determinadas personagens, como é o caso do Coronel Sanders, que é definido por si mesmo como um conceito, algo abstrato, em outras palavras, não é humano. Para termos uma visão mais aprofundada do papel da intertextualidade na construção de elementos fantásticos na narrativa da obra aqui estudada, vamos dividir este capítulo em três tópicos:

No tópico 3.3.1 falaremos sobre as citações, referências e alusões encontradas no romance em estudo; enquanto o tópico 3.3.2 se encarregará das alusões e dos pastiches; e, por último, o tópico 3.3.3 abordará a memória literária de Haruki Murakami que podemos observar no romance em estudo, tendo em vista que o tema da construção de uma memória literária é importante nos estudos da intertextualidade, uma vez que essa memória se deve principalmente às estratégias de intertextualidade. Começemos, portanto, com as citações e referências.

3.3.1. Citações, Referências e Alusões em *Kafka À Beira-Mar*

A citação, a referência e a alusão são três estratégias intertextuais que precisam da co-presença entre dois ou mais textos, é dizer, elas indicam a presença de um texto anterior no texto atual (Samoyault, 2008, p. 48). Dessa forma, não é novo o conhecimento de que essas estratégias de co-presença são tão essenciais na literatura que é difícil que haja obra literária que não evoque uma obra anterior de alguma forma.

Em *Kafka à beira-mar*, no entanto, Haruki Murakami se utiliza dessas ferramentas de forma constante, o que abrange desde o título de sua obra até características específicas dentro da narrativa. Nos tópicos a seguir, aprofundaremos as discussões acerca dessas duas estratégias da intertextualidade, começando pelas citações.

3.3.1.1. As Citações em *Kafka à beira-mar*

Tiphaine Samoyault define a citação como algo “[...] imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas [...]” (Samoyault, 2008, p. 49), e cita como exemplo dessas marcas as aspas, os itálicos e a eventual separação do texto citado. Ela completa ainda ao dizer que,

[...] portanto, a citação sempre faz aparecer a relação do autor que cita com a biblioteca, assim como a dupla enunciação que resulta dessa inserção. Nela reúnem-se as duas atividades da leitura e da escritura e ela deixa aparecer tudo que está por trás do texto, o detalhe preparatório, as fichas, o saber que foi preciso armazenar para chegar a esse texto (Samoyault, 2008, p. 49).

Com o termo “biblioteca”, Samoyault se refere à conjectura de que, para o contexto literário, o mundo é um livro, o que faz do universo, bem como a própria Samoyault alude, uma biblioteca. Isso significa dizer que os textos a que o escritor tem acesso são retomados em seus próprios textos por meio das estratégias intertextuais, reescrevendo-o à sua maneira. A

biblioteca é, portanto, uma forma de preservar, em algum nível, a memória literária, seja ela individual ou coletiva.

Em *Kafka à beira-mar*, por exemplo, Haruki Murakami nos mostra que sua *biblioteca* é repleta de livros e autores de diferentes partes do mundo, bem como preserva elementos culturais de sua época por meio não apenas de citações e referências, mas também de outras estratégias textuais. É fundamental mencionarmos a biblioteca, levando em consideração que nos aprofundaremos nela no tópico sobre a memória literária. Além disso, a citação é um dos recursos mais utilizados por Murakami quando falamos de sua memória literária e dos elementos fantásticos nos quais estão inseridos.

Samoyault (2008, p. 49) diz que a citação deixa a relação de escritura transparecer do texto, assim como a experiência que o escritor tem enquanto leitor, uma vez que um texto pode ser resultado de um processo literário mais extenso do que o tempo exigido para lê-lo. Considerando as afirmações anteriores, podemos dizer que *Kafka à beira-mar* é um exímio exemplo literário, tendo em vista que suas citações englobam desde ditados populares japoneses, como “Em viagens, boa companhia, e na vida, muita ternura” (Murakami, 2008, p. 31), até filósofos asiáticos e ocidentais, como ocorre ao citar a obra *A Fenomenologia do Espírito* (1807), de Hegel, feita por meio da personagem Oshima:

— Pois recomendo Hegel. Antiquado, mas... Tá-rá!, aqui vai um dos *oldies but goodies*!
 — Ótimo.
 — “O eu é o conteúdo da relação e a relação mesma.”
 — Ahn...!
 — Hegel estabeleceu a chamada “consciência-de-si” e diz que o sujeito humano não só tem conhecimento de si mesmo e do objeto separadamente, como também melhor se compreende pela projeção de si sobre o objeto como mediador. Isto é consciência-de-si (Murakami, 2008, p. 335).

Além de filósofos e ditados populares, Murakami cita também escritores, das quais podemos mencionar a citação ao japonês Ueda Akinari e sua obra *Histórias do luar e da chuva* (1776), com duas citações, feitas pelo personagem denominado Coronel Sanders, assinaladas por marcas tipográficas, as aspas, como podemos observar no fragmento que segue:

— Pois eu não tenho isso que você chama de personalidade. Nem emoções. **“Embora forma eu tenha agora e fale, Deus não sou, nem Buda, e constituindo originalmente um ente insensível, penso de maneira diferente dos humanos seres.”**
 — Que é isso?
 — Uma passagem da obra *Histórias do luar e da chuva*, de Akinari Ueda. Você nunca a leu, claro.

[...]

— Anh... — disse o rapaz. — Do pouco que entendi, o tio está me dizendo que não é Deus, nem Buda, nem homem. Certo?

— **“Em princípio, não sou Deus nem Buda, mas apenas insensível. E como ente insensível, dos humanos seres julgar não preciso nem o bem nem o mal, nem a eles me submeter”** (Murakami, 2008, p. 346, grifos nossos).

Outro escritor citado, desta vez pelo personagem Johnnie Walker — ou, como também é conhecido na obra, Koichi Tamura, pai de Kafka —, é William Shakespeare, com sua obra *Macbeth*. As marcas tipográficas utilizadas que indicam uma citação também foram as aspas, como podemos observar a seguir:

— Um liquidado! — disse Johnnie Walker, estendendo ambas as mãos sangrentas na direção de Nakata. — Trabalho duro, não acha? A vantagem é que posso comer corações frescos, claro, mas é bem desagradável ter de me sujar de sangue toda vez que faço isto. **“Não, esta mão é que faria/ Vermelho o verde mar de pólo a pólo!”**. O trecho é de *Macbeth*. Embora a presente situação não seja tão grave quanto em *Macbeth*, custa caro mandar lavar as roupas toda vez que me sujo de sangue. [...] (Murakami, 2008, p. 180, grifo nosso).

Podemos mencionar ainda a citação à *Édipo rei*, de Sófocles, marcada pelo itálico, e que, além de ser citado, também tem um papel crucial na narrativa da obra, uma vez que também é responsável pela estratégia textual do pastiche, presente na obra por meio da maldição lançada sobre Kafka por seu pai, que é a mesma que foi lançada sobre Édipo:

— ***Dia virá em que você matará seu pai com essas mãos e dormirá com sua mãe*** — foi isso o que ele disse.

Uma vez pronunciada a profecia, ou seja, transformada em palavras, sinto surgir em meu íntimo uma enorme cratera. E no oco da cratera, meu coração vazio pulsa com batidas metálicas. Feições inalteradas, Oshima permanece longo tempo a me contemplar.

— Você vai matar seu pai com suas mãos e dormir com sua mãe — foi isso o que ele disse?

Aceno a cabeça diversas vezes.

— **Essa é a mesmíssima profecia feita a Édipo**. Você sabe disso, naturalmente (Murakami, 2008, p. 250, grifos nossos).

E, por último, tomamos como exemplo de citação a canção composta pela personagem da Senhora Saeki, que é também exemplo de outros tipos de intertextualidade, a começar pelo seu título: *Kafka à beira-mar*. Essa canção é uma mostra de que Haruki Murakami insere em sua narrativa intertextualidades usando elementos do mundo real, fora do ficcional, e ainda elementos da realidade diegética, construída na narrativa.

Depois que Oshima se vai, retorno ao meu quarto, ligo o estéreo e ponho o disco Kafka à beira-mar no prato giratório. Acerto a rotação em 45 e desço a agulha. Depois, ouço a melodia e acompanho a letra impressa num cartão.

Kafka à beira-mar

Você se situa na beira do mundo

E eu, na cratera de um vulcão extinto;

E em pé à sombra da porta,

Perfilam palavras cujas letras se perderam.

Lagarta adormecida que a lua ilumina,

Peixinhos que chovem do firmamento,

E do lado de fora da janela

Soldados de espírito decidido.

(Refrão)

Numa cadeira à beira-mar, Kafka

Pensa no pêndulo que move o mundo,

O ciclo espiritual se completa,

E da esfinge que não vai a lugar algum

A sombra em faca se transforma

E trespassa seus sonhos.

Os dedos da menina que se afogou

Tateiam e buscam a pedra da entrada.

Ela arrepanha a barra do vestido azul

E contempla Kafka à beira-mar (Murakami, 2008, p. 280).

Embora não apresente uma marca tipográfica indicativa de citação, ao contrário do que ocorre nos exemplos de citação anteriores, a canção da senhora Saeki é aqui classificada como uma citação por estar separada do corpo do texto. Além disso, outras citações são feitas no decorrer da narrativa, entretanto, nos ateremos as já mencionadas neste estudo. No próximo tópico, adentraremos as referências encontradas na narrativa de *Kafka à beira-mar*.

3.3.1.2. As Referências em *Kafka à beira-mar*

Tiphaine Samoyault diz que “a referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (2008, p. 49). Utilizando as palavras de Annick Bouillaguet, a referência é “um empréstimo não literal não explícito” (2000, p. 31 *apud* Samoyault, 2008, p. 50), o que significa que ela, por ser mais sutil que a citação, pode provocar certa ambiguidade na concepção do leitor, embora possa acompanhar a citação em muitos casos, quando a informação não é precisa o bastante.

Talvez seja a referência a estratégia textual de retomada mais utilizada por Haruki Murakami em *Kafka à beira-mar*, tendo em vista que há, na narrativa, diversas menções a diferentes aspectos que fazem parte de uma cultura, tais como bandas de *rock and roll*, escritores, filósofos, ícones da cultura *pop* e muitos outros, que ajudam a construir a narrativa

do romance de Murakami. O primeiro exemplo que podemos citar é a referência que o personagem Kafka faz à revista *Tayō*, uma revista japonesa que se dedicava a publicar textos de crítica literária, literatura japonesa e traduções de autores ocidentais, cujas publicações duraram de 1895 a 1928. Podemos observar essa referência no trecho seguinte:

[...] Segundo soube, havia uma coleção de livros raros ali, e tanto a construção como os jardins eram dignos de visita. Eu já havia visto fotos dessa biblioteca numa reportagem da **revista *Tayō***. Mostrava uma casa espaçosa em estilo japonês antigo, um espaço para leitura semelhante a uma luxuosa sala de visitas, e pessoas dedicando-se à leitura em amplos sofás. No instante em que vi essa foto senti uma atração tão forte pelo local que cheguei a estranhar. Pensei então que, se um dia surgisse a oportunidade, eu haveria de conhecer essa biblioteca. **Biblioteca Memorial Komura** — esse era o nome do estabelecimento (Murakami, 2008, p. 46, grifos nossos).

Acima temos dois exemplos de referência: a extratextual, ou seja, que se refere a algum aspecto próprio do mundo externo à narrativa; e a intratextual, que se refere a algum aspecto próprio do mundo da narrativa. A revista *Tayō* é a referência extratextual, uma vez que, de fato, existiu, enquanto a Biblioteca Memorial Komura é uma referência intratextual, que foi criada por Haruki Murakami para o enredo do romance e exerce um papel importante neste, uma vez que é o local no qual ocorrem diversos acontecimentos relevantes para o funcionamento da narrativa.

Também é possível observarmos diversas referências literárias e filosóficas, como ocorre no extrato a seguir, em que é citada, por meio do personagem Kafka, a coletânea *Mil e uma noites*, com tradução de Burton: “Afinal, escolho um de capa finamente ilustrada e que faz parte da coletânea *Mil e uma noites* traduzida por Burton, e o levo para a sala de leitura [...]” (Murakami, 2008, p. 50). Outras obras são referidas na escritura de Murakami, tais como obras de Sōseki Natsume:

— Que livros tem lido nos últimos tempos?
 — Neste momento estou lendo *A papoula (Gubijinsou)* e, antes deste, *O mineiro (Kofu)*.
 — Ah, *O mineiro*... — diz Oshima, como se percorresse uma tênue trilha no campo de suas lembranças. — Se não me falha a memória, é a história de um estudante de Tóquio que por um motivo qualquer vai trabalhar numa mina, se envolve em experiências brutais com os mineiros e depois retorna ao mundo da superfície, não é? [...] O tema é típico deste autor, o estilo, um tanto tosco e, do ponto de vista do leitor padrão, uma das obras menos apreciadas de Soseki... [...]” (Murakami, 2008, p. 132, grifos nossos).

Também pudemos observar algumas referências às obras *O castelo*, *O processo*, *A metamorfose* e *Na colônia penal*, de Franz Kafka, que são identificadas pela marca tipográfica do itálico:

— Obrigado — eu digo.
 — Kafka Tamura?
 — É o meu nome.
 — Que estranho...
 — Mas é o meu nome — insisto.
 — Presumo que você já tenha lido algumas obras do escritor Franz Kafka.
 Confirmo com um aceno de cabeça:
 — *O castelo*, *O processo*, *A metamorfose* e mais aquela história em que aparece uma máquina de execuções estranha.
 — *Na colônia penal* — diz Oshima. — Gosto desta história. Existem milhares de escritores no mundo, mas só mesmo Kafka seria capaz de escrever esta (Murakami, 2008, p. 73-74, grifos nossos).

Além disso, há referências a bandas musicais, cantores e músicos de diversos gêneros, como a banda britânica de *rock* alternativo *Radiohead*: “Quando retorno ao hotel, sento-me à escrivaninha e escrevo em meu diário, ouço *Radiohead* em meu walkman, leio mais um pouco e durmo antes das onze [...]” (Murakami, 2008, p. 76); ou a *Sonata em ré maior*, do compositor clássico Schubert:

— Boa pergunta — diz Oshima. Depois de uma breve pausa que a sonata preenche, torna a dizer: — Eu também não sei a resposta certa. Contudo, uma coisa posso lhe afirmar. Certos tipos de imperfeição tornam uma obra potencialmente mais atraente por causa da imperfeição — ao menos para um *certo tipo* de artista. Você, por exemplo, sentiu-se atraído pela obra *O mineiro*, de Soseki. Isso porque percebeu nela um fascínio inexistente em obras buriladas desse mesmo autor, tais como *Kokoro*, ou *Sanshiro*. Você descobriu essa obra. Visto de um outro ângulo, a obra descobriu você. **A Sonata em ré maior de Schubert** exerce esse mesmo tipo de fascínio. Ela tem esse modo único de tanger as cordas da emoção (Murakami, 2008, p. 138, grifo nosso).

Outra referência musical é a feita à banda de *rock* britânico Cream, ao compositor de *jazz* Duke Ellington e ao cantor de *rock* e *blues* britânico Eric Clapton, que ocorrem quando Kafka se isola em uma cabana em meio a uma floresta, como podemos observar no trecho abaixo:

De volta à cabana, tiro a bússola da mochila. Abro a tampa e me certifico de que a agulha aponta o norte. Ponho então a pequena bússola no bolso. Pode ter alguma utilidade numa emergência. Depois, torno a me sentar na varanda, contemplo a floresta e ligo o walkman. Inicialmente ouço Cream e, em seguida, Duke Ellington. Eu havia gravado essas melodias antigas a partir da

coleção de CDs de uma biblioteca. Ouço *Crossroads* repetidas vezes. A música acalma meus nervos excitados. Mas não posso continuar a ouvi-la indefinidamente. Se a bateria acabar, não poderei recarregá-la porque não há energia elétrica nesta área. E quando a bateria sobressalente também descarregar, não terei mais nada (Murakami, 2008, p. 167).

É possível identificar referências de um âmbito externo ao musical ou literário, mas que exercem um papel importante na narrativa, como é o caso do personagem Coronel Sanders, que faz referência ao empresário norte-americano Coronel Harland David Sanders, fundador da rede de restaurantes Kentucky Fried Chicken (mais conhecida por suas siglas, KFC). Na narrativa, surge como uma espécie de guia para Hoshino e se identifica como um conceito, algo abstrato. Abaixo, temos um excerto para ilustrar a referência:

— Estamos longe ainda, tio?
 — Falta pouco — disse o Coronel Sanders.
 — Explique uma coisa para mim — tornou o rapaz.
 — Que quer saber?
 — O tio é o **Coronel Sanders** real?
 O Coronel pigarreou ruidosamente.
 — Para falar a verdade, não. Estou momentaneamente me apresentando como o Coronel Sanders, só isso.
 — Foi o que imaginei — disse o rapaz. — Mas então, o que é você na verdade, tio?
 — Não tenho nome (Murakami, 2008, p. 345-346, grifo nosso).

Há muitas outras referências no decorrer da narrativa, como ao Mickey Mouse e à Disney (2008, p. 346) ou ao filme *A noviça rebelde* (2008, p. 514), que enriquecem a narrativa do romance de Murakami, mas que, se fossem todas mencionadas, deixariam este tópico bastante extenso, portanto, seguiremos para o próximo tópico: as alusões.

3.3.1.3. As Alusões em *Kafka à beira-mar*

Tiphaine Samoyault se apropria da definição de *alusão* de Annick Bouillaguet, que define o termo como “empréstimo não literal não explícito” (Bouillaguet, 2000, p. 31 *apud* Samoyault, 2008, p. 50), é dizer, é uma estratégia textual que pode ser ou não percebida pelo leitor, ou até mesmo ser percebida de um modo diferente da intenção do autor, uma vez que as experiências prévias de mundo podem influenciar em sua percepção, tal qual explica Samoyault:

[...] A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe.

A percepção da alusão é frequentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto [...] (Samoyault, 2008, p. 51).

Tendo isto em vista, no romance *Kafka à beira-mar*, Haruki Murakami parece se apropriar de algumas alusões, aqui citamos duas delas a partir de uma percepção que tivemos durante a leitura da narrativa. A primeira alusão se encontra logo no prólogo, na página 5, cujo título é *Um Menino Chamado Corvo*, que trata do planejamento da fuga de Kafka Tamura da casa de seu pai e no qual ele conversa constantemente com uma personagem a quem ele se refere como “menino chamado Corvo” — e que parece ser seu alter ego ou, ao menos, a sua consciência —, o que nos remete ao poema *O corvo*, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe:

— Pois que seja — diz o menino chamado Corvo. — Você precisa desse dinheiro. E muito. De modo que se apossa dele. Toma emprestado, pega sem avisar, rouba... tanto faz. De um jeito ou de outro, o dinheiro é do seu pai. *Por ora*, deve bastar para suprir suas necessidades. Mas o que vai fazer quando esses 400 mil ienes, ou sei lá quanto, se acabarem? Dinheiro não costuma se reproduzir espontaneamente dentro de carteiras do mesmo jeito que cogumelos em florestas. Você precisa se alimentar e de um lugar para dormir. Um dia, o dinheiro vai acabar (Murakami, 2008, p. 5-6).

A segunda alusão é referente a outro romance do próprio Murakami, chamado *Ouça a canção do vento* (1979), a primeira obra publicada do autor. No que diz respeito a essa alusão, podemos encontrá-la na página 571 da narrativa, no seguinte trecho: “Olhe o quadro — diz ele — Ouça o vento” (Murakami, 2008). A alusão ao romance *Ouça a canção do vento* é significativa, tendo em vista que sua narrativa gira em torno da busca do narrador por si mesmo, o que Kafka também tenta encontrar durante a narrativa de *Kafka à beira-mar*, considerando que o fato de sua mãe o ter abandonado, aliado ao seu relacionamento ruim com seu pai, o faz ter uma certa crise de identidade, o que é tema recorrente do fantástico escrito no Japão.

3.3.2. Pastiches

Quando falamos sobre a citação, a referência e a alusão, mencionamos o fato de que essas são estratégias de retomada textual que se caracterizam pela co-presença textual. O pastiche, no entanto, é uma estratégia de retomada textual caracterizada pela derivação e que imita outro texto narrativo, de forma que o deforma de alguma maneira (Samoyault, 2008, p. 55). Sobre o pastiche, Samoyault afirma que

[...] Trata-se menos de remeter a um texto preciso do que ao estilo característico de um autor, e, para isso, O sujeito pouco importa. [...] Com mais frequência lúdica, a visada do pastiche pode revelar-se mais séria, no exercício de estilo que ela permite: ao se imitar um autor, não somente se aprende a escrever, mas libera-se também das influências mais ou menos conscientes que se pode ter sobre seu próprio estilo [...] (Samouyault, 2008, p. 55).

Haruki Murakami utiliza o pastiche em sua forma de *disfarce burlesco* — que, como bem diz Gérard Genette (1982, p. 37 *apud* Samouyault, 2008, p. 58), “[...] designa a re-escritura, num estilo baixo, de uma obra, cujo tema é conservado [...]” — na construção da narrativa de *Kafka à beira-mar*. Nesse caso, temos um pastiche de *Édipo rei*, de Sófocles, cujos elementos retomados por Murakami giram em torno da profecia de Tirésias sobre Édipo e que é replicada por uma profecia semelhante lançada sobre Kafka por seu pai.

Em *Édipo Rei* (1990) temos a profecia de que Édipo se uniria em casamento com sua mãe e mataria seu pai com suas próprias mãos, o que tem como consequência a sua conversão em rei de Tebas ao casar-se com Jocasta, sua mãe biológica e rainha de Tebas, com quem tem filhos, e, ao descobrir que a profecia — e seu infortúnio — havia se cumprido, fez-lhe furar seus próprios olhos, ficando, assim, cego.

Já em *Kafka à beira-mar*, a profecia “Dia virá em que você matará seu pai com essas suas mãos e dormirá com sua mãe” (Murakami, 2008, p. 250) se cumpre de forma não literal, ou seja, a distorção característica do pastiche está na forma com que Murakami narra a história: Kafka dorme com uma figura que considera materna, em vez de com sua mãe biológica, a senhora Saeki, e o ato é consumado no mundo dos sonhos, e não no mundo real. Seu pai é assassinado, mas o homicida é Nakata — não Kafka.

Édipo rei é mencionado diversas vezes na narrativa, como ocorre no capítulo 21, quando Kafka conta para Oshima a respeito de sua profecia:

— *Dia virá em que você matará seu pai com essas mãos e dormirá com sua mãe* — foi isso o que ele disse.

Uma vez pronunciada a profecia, ou seja, transformada em palavras, sinto surgir em meu íntimo uma enorme cratera. E no oco da cratera, meu coração vazio pulsa com batidas metálicas. Feições inalteradas, Oshima permanece longo tempo a me contemplar.

— Você vai matar seu pai com suas mãos e dormir com sua mãe — foi isso o que ele disse?

Aceno a cabeça diversas vezes.

— Essa é a mesmíssima profecia feita a Édipo. Você sabe disso, naturalmente (Murakami, 2008, p. 250).

Ou quando Oshima tenta tranquilizar Kafka após o seu desabafo a respeito das suspeitas de ter sido ele a pessoa a ter assassinado seu pai:

— Preste atenção, Kafka Tamura. Tudo isso que você está sentindo agora é tema de diversas tragédias gregas. Os homens não escolhem seu destino, o destino é que os escolhe. [...] As pessoas são arrastadas para tragédias cada vez maiores em virtude de suas qualidades, e não de seus defeitos. Exemplo marcante disso é *Édipo rei*, de Sófocles. A tragédia de Édipo não é produto da indolência ou da estupidez do personagem, mas de sua coragem e honestidade. O que, inevitavelmente, vem a ser uma ironia (Murakami, 2008, p. 247).

Por fim, apesar de a figura materna de Kafka ter o mesmo destino de Jocasta, a morte, bem como seu pai teve o mesmo destino de Laio, a morte por assassinato, Kafka não ficou cego ou teve filhos com sua mãe. Na verdade, seu desfecho foi o de seguir em frente com seu caminho de crescimento e autodescoberta, tema, como já dito anteriormente, bastante abordado na literatura fantástica japonesa. No tópico seguinte, discutiremos sobre a memória literária de Haruki Murakami em *Kafka à beira-mar*.

3.3.3. A Memória Literária de Haruki Murakami em *Kafka à Beira-Mar*

A intertextualidade é o resultado da memória da escritura, o que justifica que ela seja um terreno instável, uma vez que a autonomia e a individualidade das obras dependem de um conjunto de variáveis das quais se constituem a literatura, como, por exemplo, seu aspecto histórico, de gênero, de reconhecimento e de estilo de discurso. Sob essa perspectiva, Samoyault explica que

[...] as práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precedem ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois (Samoyault, 2008, p. 68).

Essa é a *memória melancólica*, que transita entre o “tudo está dito” e o “digo-o como meu”. O primeiro é definido por Samoyault (2008, p. 69) como uma “reiteração perpétua de pensamentos idênticos, de uma definitiva impossibilidade de produzir o novo”, mas que é logo seguida de “uma resolução otimista”, que é definida por La Bruyère como “eu o digo como meu”. A partir dessas duas propostas, a literatura é conceituada como uma repetição necessária enquanto é também uma apropriação, uma vez que, dessa forma, o escritor pode se libertar do plágio.

Charles Nodier reflete sobre o “tudo está dito” ao dizer que as ideias não têm um dono, pelo contrário, elas são livres. Sua reflexão tem a ver com as discussões sobre o plágio na literatura, uma vez que o “tudo está dito” gera discussões a respeito dos conceitos de plágio, influência e originalidade. Acerca disso, escusado será dizer que essas discussões são antigas na história da escritura, o que implica reconhecer que os conceitos desses termos mudaram no decorrer dos séculos, assim como assevera a doutora Moema de Castro e Silva Olival:

Os limites entre o plágio, a imitação e a citação têm mudado muito durante os séculos, dependendo em grande parte das teorias estéticas dominantes. A Idade Média e a Renascença não consideravam como plágio a tradução ou outro aproveitamento literal de um texto alheio, quando este era considerado consagrado. Na época do classicismo, a imitação dos modelos antigos, imposta pela teoria estética, podia aproximar-se do plágio, sem ser censurada. A partir do pré-romantismo do século XVIII, quando se torna dominante o critério estético da originalidade, o público e a crítica se tornam extremamente sensíveis ao plágio, cujo conceito chega a entrar nos textos legais [...] (Olival, 2009, p. 159).

Charles Nodier diz ainda que “[...] Tudo está dito, mas redigo o que quero. Por isto somos apenas copistas?” (1812, p. 27 *apud* Samoyault, 2008, p. 77), em outras palavras, não é o que está sendo dito que vai determinar se o texto literário é uma cópia ou não de um já redigido, mas sim a forma sob a qual ele é dito.

Isso nos indica que a literatura está ligada à memória, uma vez que suas origens remetem aos mitos fundadores das sociedades, que são contados e recontados, perpassados através dos tempos, remetendo também à história da própria humanidade, na qual “inscreve o movimento de sua própria memória” (Samoyault, 2008, p. 75). Escrever, então, passa a ser também um processo de reescrita, uma vez que consideramos que a literatura se torna constantemente um processo de retomada e que “um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do ‘tudo está dito’” (Samoyault, 2008, p. 78).

Ao contrário da memória melancólica, a *memória lúdica* consiste nos jogos que a literatura é capaz de fazer com o “já-dito”, resultando nas diversas reapropriações deste. Essa memória é também chamada de memória de biblioteca, de onde são extraídos os mais diversos modelos, *topois* e estruturas combinatórias, que permitem aos escritores se renovarem sobre qualquer texto, o que consiste em uma espécie de intertextualidade lúdica. Aqui,

“não é mais o levantamento dos intertextos precedentemente velados que importa [...], mas a reflexão desenvolvida sobre a própria exibição das referências, sobre o sentido a dar à intertextualidade: a sutileza solicitada ao leitor é menos memorial que interpretativa [...]” (Samoyault, 2008, p. 89).

Dessa forma, o texto literário com intertextualidade lúdica desafia o leitor a interpretar seus sentidos, em um jogo entre o escrito e o lido. Em *Kafka à beira-mar*, Haruki Murakami utiliza majoritariamente a memória lúdica, jogando com a memória de sua biblioteca por meio das estratégias textuais já analisadas neste artigo: citação, referência, alusão e pastiche. Além disso, essas estratégias retomam não só elementos literários, e outros elementos culturais do Japão, como de países ocidentais. Apesar disso, cabe à memória da biblioteca do leitor compreender essas intertextualidades, tal qual explica Samoyault na seguinte passagem:

“[...] Ela propõe assim, deslocando ligeiramente a noção para a leitura, um primeiro passo para pensar uma dupla dimensão da recepção literária, a acolhida da literatura pela escritura, de um lado; pela leitura, de outro. Ela permite pensar uma intertextualidade de superfície (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada), e uma intertextualidade de profundidade (estudo de numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si)” (Samoyault, 2008, p. 24-25).

Entretanto, apesar de remeter a elementos extratextuais por meio das estratégias textuais já amplamente mencionadas, o texto literário não tem como finalidade conceber a si mesmo como um reflexo da realidade extratextual, ou seja, se utilizar da **referencialidade**. Pelo contrário, através da **referência**, é dizer, da forma com que a literatura remete a si mesma, o “[...] universo-biblioteca abole qualquer contato com a exterioridade e só testemunha a si mesmo” (Samoyault, 2008, p. 101). Dessa forma, um enunciado de um texto fictício é capaz de fazer com que apareçam semelhanças com o mundo real, mas nunca será ele (Samoyault, 2008, p. 102).

Em *Kafka à beira-mar*, por exemplo, apesar dos elementos insólitos atrelados à narrativa, há a Biblioteca Memorial Komura, que não existe, de fato, no Japão, mas foi descrita e está tão intrínseca à narrativa do romance que sua existência pode ser tomada como um fato para o leitor. É isto o que quer dizer Samoyault quando afirma que a inteligibilidade da literatura poderia ser situada em qualquer lugar, apesar de sua percepção ser sempre adiada, como ocorre por vezes na leitura de *Kafka à beira-mar*.

Gérard Genette diz que o texto ficcional faz empréstimos com a realidade extratextual, mas que esses elementos emprestados se tornam elementos ficcionais assim que são adicionados ao texto ficcional (Genette, 1991, p. 37 *apud* Samoyault, 2008, p. 11), e essa relação de empréstimo pode ser classificada em três modalidades: a *intertextualidade substitutiva*, que “assinala a impossibilidade da escritura literária referencial ao mesmo tempo

que ela a oculta”; a *intertextualidade aberta*, que nos “permite ver nos textos, além de seus próprios caracteres, signos do mundo: sem serem diretamente referenciais, estes remetem ao mundo como generalidade, à história, ao social”; e a *intertextualidade integrante*, que “apresenta provisoriamente o mundo para que seja lido ao vivo” (Samoyault, 2008, p. 112-113).

Murakami nos apresenta, na narrativa de *Kafka à beira-mar*, a intertextualidade integrante, tendo em vista que o mundo que nos apresenta, apesar de ter diversas menções a elementos do mundo real — parte de sua memória literária —, também apresenta elementos que existem somente na realidade diegética.

4. KAFKA À BEIRA-MAR

No capítulo 2, *Falando em literatura fantástica...*, e início do capítulo 3, *O Fantástico Japonês e a Intertextualidade*, fizemos, respectivamente, um histórico da literatura fantástica no Ocidente e no Japão, com suas características, principais representantes e teorias, bem como traçamos uma linha comparativa entre o fantástico produzido no Japão e o realismo mágico escrito na América Latina. Além disso, no capítulo 3 adentramos as teorias da intertextualidade utilizadas para a análise do romance *Kafka à beira-mar*. Já neste capítulo, alcunhado *Kafka à beira-mar*, faremos a análise da obra de Murakami sob a perspectiva da literatura fantástica, considerando os diversos aspectos teóricos anteriormente abordados.

Para que esta análise seja mais bem desenvolvida, é necessário dividir este capítulo em quatro tópicos: o tópico 4.1, onde tratamos sobre as personagens do romance; o tópico 4.2, no qual discorremos sobre as questões identitárias levantadas por Murakami na narrativa de *Kafka à beira-mar* e sua ligação com o fantástico; o tópico 4.3, no qual analisamos os elementos do tempo e do espaço no enredo do romance; e o tópico 4.4, onde discorremos sobre a verossimilhança que podemos identificar no enredo. Começemos, portanto, a análise das personagens da narrativa.

4.1. OS PERSONAGENS DO ROMANCE *KAFKA À BEIRA-MAR*

Kafka à beira-mar é um romance que apresenta diversos personagens com pequenos papéis com alguma relevância no decorrer da narrativa, como é o caso, por exemplo, dos fantasmas de soldados que guiam Kafka pela floresta, no capítulo 41 da narrativa, em uma metáfora pelo autoconhecimento. Porém, há oito personagens cuja importância é mais relevante, já que são essenciais para que o enredo fantástico funcione, sendo eles os protagonistas Kafka Tamura e Nakata Satoru, e os coadjuvantes senhora Saeki, Johnnie Walker, Coronel Sanders, Oshima, Sakura e Oshino.

No decorrer desta análise, destrincharemos a importância dessas personagens na construção de uma narrativa fantástica no enredo do romance, considerando principalmente as características que as rodeiam — em especial as sobrenaturais, como os seres duplos e a importância da sombra que o enredo evoca. Além disso, levaremos em consideração também características que determinados personagens, como a senhora Saeki, a Sakura e o próprio Kafka, apresentam e que também ajudam a construir um enredo fantástico.

4.1.1. Kafka Tamura e Nakata Satoru

Os personagens principais de *Kafka à beira-mar* apresentam, desde o início da narrativa, proximidade com elementos fantásticos, como o que vamos considerar aqui como um *alter ego* de Kafka, apelidado de “Menino Chamado Corvo”, que atua como uma espécie de consciência, concordando e apoiando as decisões de Kafka ao mesmo tempo em que aponta as possíveis consequências de seus atos, como ocorre logo no prólogo do romance, cujo título é *Um Menino Chamado Corvo*, no qual o Menino Chamado Corvo questiona a origem do dinheiro de Kafka para realizar sua fuga:

[...]

O menino chamado Corvo curva os lábios de maneira irônica e passeia o olhar em torno.

— É mais provável que tenha saído de uma certa gaveta nestas redondezas, acertei?

Não lhe dou resposta. Ele sabe muito bem de onde veio o dinheiro. Para que tanto rodeio? Só está zombando de mim.

— Pois que seja — diz o menino chamado Corvo. — Você precisa desse dinheiro. E muito. De modo que se apossa dele. [...]. Mas o que vai fazer quando esses 400 mil ienes, ou sei lá quanto, se acabarem? Dinheiro não costuma se reproduzir espontaneamente dentro de carteiras do mesmo jeito que cogumelos em florestas. Você precisa se alimentar e de um lugar para dormir. [...]

— Acho que você tem muito a aprender sobre os fatos da vida. Afinal, que tipo de emprego um garoto de 15 anos é capaz de encontrar longe de casa, em terra estranha? Para começo de conversa, você nem terminou o ensino fundamental. Quem se disporia a contratar um indivíduo nessas condições? Sinto as faces se avermelhando de leve. Costumo enrubescer por qualquer motivo.

— Bem, deixe isso para lá — diz o menino chamado Corvo. — Afinal, você ainda não fez coisa alguma e acho inútil enumerar as dificuldades antes da hora. O importante é que você já tomou uma resolução. Falta apenas executá-la. Aconteça o que acontecer, a vida é *sua*. Basicamente, você faz dela o que quiser. (Murakami, 2008, p. 5-6)

O trecho apresenta, além da concordância, ou, no mínimo, aceitação das decisões e atos de Kafka por parte do menino chamado Corvo, uma certa orientação, levando-o a pensar sobre os diversos cenários e dificuldades que Kafka pode encontrar durante sua fuga. Quando refletimos sobre esse aspecto psicanalítico e metafórico da narrativa, nos remetemos à teoria do Neofantástico de Alazraki, que destrincha a importância das metáforas nesse tipo de enredo, já que o objetivo das narrativas neofantásticas não é provocar o medo no leitor, como podemos observar no próximo trecho:

[...] São, em maioria, metáforas que tentam expressar vislumbres, visões ou *interstícios de sinrazón* que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos buracos construídos pela razão, que vão na contramão do sistema conceitual ou científico pelos quais nos guiamos diariamente [...]¹²⁰. (Roas; Alazraki, 2007, p. 279, tradução nossa, grifo nosso)

Os *intersticios de sinrazón*, ou, em outras palavras, os interstícios do absurdo, mencionados por Alazraki são pequenos espaços ou intervalos da realidade como conhecemos nos quais se encontram a loucura, o disparate ou o absurdo que podem ser encontrados nas narrativas neofantásticas. Como fatores que não são alcançados por conceitos linguísticos, a utilização de metáforas e linguagem figurada também é abordada por Rosalba Campra em *Territorios de la ficción: lo fantástico* (2008), onde ela afirma que

Outras transgressões de fronteiras entre distintas ordens da realidade exploram, em troca, o deciframento literal de uma expressão metafórica e vice-versa. A retórica, por exemplo, decodificou certos tipos de procedimentos consistente em dar a algo inanimado a possibilidade de desempenhar o papel de sujeito de um verbo que, estritamente, só poderia ser regido por um sujeito animado: é o mecanismo da personificação, que neste caso deixa de ser mero mecanismo, e se transforma em veículo de uma transgressão fantástica [...]¹²¹. (Campra, 2008, p. 182, tradução nossa)

A personificação é um recurso bastante utilizado por Murakami na escritura de *Kafka à beira-mar*, e pode ser observada principalmente nos capítulos cuja figura central é a outra personagem principal da narrativa, Nakata, que tem a capacidade de se comunicar com gatos devido a um acidente que sofreu quando era ainda criança. Essa habilidade, embora restrita a Nakata, resulta em diversas passagens da narrativa em que há a personificação dos felinos com quem o nosso protagonista se comunica, o que caracteriza o elemento fantástico que o envolve, como no fragmento a seguir do capítulo 6, no qual Nakata está em busca da gatinha Goma e, para encontrá-la, pede informações para os gatos que encontra pelo caminho:

— Bom dia — disse o homem idoso.

¹²⁰ “[...] Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario [...]”. (Roas; Alazraki, 2007, p. 279)

¹²¹ “Otras transgresiones de fronteras entre distintos órdenes de la realidad explotan en cambio el desciframiento literal de una expresión metafórica y viceversa. La retórica, por ejemplo, ha codificado cierto tipo de procedimientos consistente en dar a algo inanimado la posibilidad de desempeñar el papel de sujeto de un verbo que, estrictamente, sólo podría ser regido por un sujeto animado: es el mecanismo de la personificación, que en este caso deja de ser mero mecanismo, y se vuelve vehículo de una transgresión fantástica [...]”. (Campra, 2008, p. 182)

O gato ergueu um pouco a cabeça e devolveu o cumprimento em voz baixa e cansada. Era um macho preto, grande e velho.

— Que dia maravilhoso, não?

— Hum... — disse o gato.

— Céu limpo, sem nuvens.

[...]

— Hum... Quer dizer que você... fala.

— Sim — respondeu o velho com aparente timidez. Depois, removeu da cabeça em sinal de respeito o amarfanhado chapéu de algodão, do tipo usado por alpinistas. — Isso não acontece sempre e nem com qualquer tipo de gato, mas quando diversas coisas dão certo, como agora, dá realmente para conversar. (Murakami, 2008, p. 59)

É a sua habilidade de conversar com gatos que o leva a uma busca pela gatinha Goma, o que lhe permite conversar com outros gatos e, conseqüentemente, o leva até Johnnie Walker, que se apresenta a Nakata como “o famoso matador de gatos” (2008, p. 174). Johnnie Walker, além de ser um personagem que remete a famosa marca de uísque escocês — e que nos dá um indício de como as estratégias de intertextualidade utilizadas por Murakami são utilizadas para ajudar a construir uma narrativa fantástica —, é outro elemento fantástico em torno de Nakata, uma vez que seu propósito com os assassinatos dos gatos não é sentir satisfação ou sentimento semelhante, mas produzir uma flauta especial, como ele mesmo afirma no trecho abaixo:

— Veja bem: não mato gatos por diletantismo. Não sou doente a ponto de matá-los por prazer. Além do mais, dá muito trabalho reunir tantos animais... Eu os mato para juntar suas almas. Com elas, pretendo produzir uma flauta especial. Depois, toco a flauta e reúno almas maiores. E com essas almas maiores, vou produzir uma flauta ainda maior. No final, creio que terei uma flauta de proporções cósmicas. Mas tenho de começar com gatos. Tenho de reunir almas de gato. Elas são o ponto de partida. Pois para tudo no mundo existe uma ordem que precisa ser seguida. Obedeço fielmente a ordem e assim manifesto respeito. Afinal, estou lidando com almas. Não com abacaxis ou melões. Concorda? (Murakami, 2008, p. 174-175)

É possível que, em uma primeira análise, a habilidade de Nakata de se comunicar com gatos pareça não ter importância para o tema que estamos estudando nesta pesquisa, muito embora, seja essencial considerar que a figura do gato tem uma simbologia significativa para a sociedade japonesa, já que, além de serem presságio de boa sorte e prosperidade financeira, também fazem parte do rol de seres sobrenaturais existentes na mitologia japonesa, como os *Bakeneko*, um tipo de *yōkai* que possui poderes mágicos, dentre os quais estão mudar de forma e até mesmo falar línguas humanas, bem como explica Andreas Marks:

O folclore japonês é repleto de gatos sobrenaturais ou *bakeneko* que são mal-humorados. [...] Gatos monstros podem assumir uma forma humana, lambar

óleo de lâmpada e matar humanos nascidos no ano do Rato. Em todo o Japão, tais crenças são amplamente difundidas e algumas foram adaptadas para peças de kabuki [...].¹²² (Marks, 2023, p. 24, tradução nossa)

Para além do uso de figuras de linguagem como a metáfora e a personificação, outro elemento fantástico que podemos identificar em *Kafka à beira-mar* que está diretamente relacionado com Kafka e Nakata é o duplo. É sabido que o duplo é um elemento muito utilizado nas narrativas fantásticas ocidentais, tornando-se conhecido também pelo termo *doppelgänger*.

Segundo Bravo (2005, p. 261), tal termo se traduz por “[...] ‘duplo’, ‘segundo eu’”. Significa literalmente ‘aquele que caminha do lado’, ‘companheiro de estrada [...]’. Na literatura japonesa, o duplo, ou o *doppelgänger*, é, de acordo com Baryon Tensor Posadas (2018, p. 12, tradução nossa), um conceito literário introduzido no Japão, mas cujos motivos são utilizados em momentos historicamente específicos em textos literários japoneses, como o período entreguerras, e também na contemporaneidade¹²³.

Em *Kafka à beira-mar*, o duplo é utilizado como uma metáfora da modernidade, no qual Nakata representa o que vem antes do moderno enquanto Kafka representa a modernidade em si. Posadas corrobora que a questão da modernidade tem ligação com o duplo nas ficções japonesas ao afirmar que “[...] conceitos como o *doppelgänger*, o estranho ou o narcisismo estão historicamente situados dentro de uma economia mais ampla de discursos moldados pelas estruturas da modernidade [...]”¹²⁴ (2018, p. 58, tradução nossa).

Podemos identificar a questão do duplo na narrativa do romance em estudo apenas no capítulo 16, a partir do assassinato de Johnnie Walker, que somente no capítulo 21 temos a informação de que, na verdade, se chama Koichi Tamura, pai de Kafka. Podemos verificar no trecho a seguir como ocorre o assassinato de Koichi Tamura:

[...]
— Senhor Johnnie Walker — disse Nakata com uma voz que pareceu sair a custo das entranhas. — Por favor. Pare com isso. Se continuar, Nakata vai ficar estranho. **Nakata já está sentindo que não é mais Nakata.**
[...]

¹²² “Japanese folklore is replete with supernatural cats or *bakeneko* that are ill-natured. [...] Monster cats can take a human form, lick lamp oil, and kill humans born in the year of the Rat. Across Japan, such beliefs are widespread and some were adapted into Kabuki plays”. (Marks, 2023, p. 24)

¹²³ “[...] the appearances of the figure in Japanese texts tend to recur at historically specific conjunctures, namely the interwar period on the one hand, and the contemporary conjuncture on the other hand [...]”. (Posadas, 2018, p. 12)

¹²⁴ “[...] what the history of the introduction and reception of psychoanalysis to Japan has the potential to illuminate is the fact that the deployments of psychoanalysis— and for my purposes here, its concepts like the *doppelgänger*, the uncanny, or narcissism— are historically situated within a broader economy of discourses shaped by the structures of modernity [...]” (Posadas, 2018, p. 58).

Mudo, Nakata ergueu-se da cadeira. Ninguém, nem mesmo o próprio Nakata, seria capaz de deter esse movimento. Adiantou-se em largas passadas e apanhou, sem hesitar, uma das facas sobre a escrivaninha. Era de tamanho grande, semelhante às aquelas usadas para fatiar carne. Nakata segurou com firmeza o cabo de madeira e, sem hesitar, enterrou a lâmina quase até a empunhadura no peito de Johnnie Walker. Golpeou uma vez por cima do colete preto, extraiu a faca e tornou a cravá-la com toda a força em outro local. Nakata ouviu um ruído muito grande perto da orelha. A princípio, não conseguiu identificá-lo. Logo, porém, descobriu que se tratava de uma estrondosa risada de Johnnie Walker. Com a faca cravada fundo em seu peito e o sangue a jorrar, o homem continuava a gargalhar estrepitosamente. [...] (Murakami, 2008, p. 184, grifo nosso)

É necessário destacar a fala na qual Nakata afirma que já não está se sentindo como ele mesmo, uma vez que sucede, no capítulo 9 — ou seja, antes que a cena do assassinato de Koichi Tamura/Johnnie Walker nos seja revelada —, o fato de Kafka acordar entre arbustos, longe do local no qual estava inicialmente, com a camisa com uma mancha de sangue que não era sua, sem memória do que ocorreu. Esse acontecimento nos leva a inferir que para haver o cumprimento da profecia a qual Kafka foi submetido por seu próprio pai, o motivo do duplo foi utilizado. Há, inclusive, uma fala de Nakata sobre isso, em uma conversa com a senhora Saeki nos últimos capítulos da narrativa:

[...] — Nakata não entende de aptidão. Seja como for, uma coisa é certa: ele não teve escolha. Para falar a verdade, Nakata matou também uma pessoa no bairro de Nakano. Ele não queria matar ninguém. Mas, induzido pelo senhor Johnnie Walker, Nakata matou um homem em lugar de um rapaz de 15 anos que deveria ter estado ali. Nakata não teve como recusar. [...] (Murakami, 2008, p. 480)

Além do duplo, podemos observar ainda o elemento da sombra utilizada na narrativa, em especial quando falamos dos personagens Nakata e senhora Saeki, que possuem suas sombras mais claras do que as outras. É elementar falarmos sobre esse elemento, tendo em vista a sua importância, em especial durante o Período Edo, em diversos campos da cultura e do pensamento japonês, no teatro, na arquitetura, na arte em geral e no cotidiano japonês.

Podemos observar sua importância, por exemplo, no ensaio *Em louvor da sombra* (2007), de Tanizaki Junichiro, no qual se aborda sobre as diversas formas que a sombra está presente na cultura nipônica:

[...] Penso que a expressão “Oriente misterioso” usada por ocidentais designa esse tipo de sinistra quietude que caracteriza nossas sombras. Eu mesmo, quando criança, sentia indizível, enregelante pavor toda vez que olhava para

o recesso do nicho no *zashiki*¹²⁵ de casa ou de um templo, e observava esse espaço jamais alcançado diretamente por raios de sol. Onde está a chave desse mistério? Para dizer a verdade, na magia das sombras. Se a sombra originada em recessos e recantos fosse sumariamente banida, o nicho reverteria de imediato à condição de simples espaço vazio. A genialidade de nossos antepassados escureceu propositalmente um espaço vazio e conferiu ao mundo de sombras que ali se formou profundidade e sutilidade que superam qualquer mural ou peça decorativa. [...] (Tanizaki, 2007, p. 34-35)

Ou seja, sombra e luz fazem parte de um jogo, no qual a protagonista, para o povo japonês, é a sombra, embora a luz seja importante para acentuar a beleza da sombra. Em *Kafka à beira-mar* as sombras têm papel importante em toda a narrativa, seja nas descrições de ambientes ou até mesmo nas próprias personagens. Destes, podemos destacar a senhora Saeki e, claro, Nakata, cujas sombras são mais claras do que as das outras pessoas. De maneira geral, a sombra pode ser também uma metáfora para a entrada da cultura ocidental na cultura japonesa, bem como sugere o próprio Tanizaki em seu ensaio, citado abaixo:

[...] Aliás, as alterações não se restringiriam às citadas; elas alcançariam também o nosso modo de pensar e até a nossa literatura, que então talvez não imitasse tanto a ocidental e se expandisse rumo a um mundo novo e criativo. Assim considerada, a esfera de influência de um simples artigo de papelaria é quase inimaginável.

[...] Resumindo, o Ocidente veio trilhando seu caminho natural rumo ao que é hoje, enquanto o Oriente, confrontado com uma civilização superior, absorveu-a mas, em troca, desviou-se da própria rota de progresso que percorria havia alguns milênios e buscou novos rumos, o que no meu entender originou inúmeros desacertos e inconveniências [...]. (Tanizaki, 2007, p. 18-19)

No caso de *Kafka à beira-mar*, a sombra, além de ser uma metáfora para representar a entrada da cultura ocidental na cultura japonesa, o que é corroborado também pelas diversas intertextualidades presentes na narrativa do romance, é uma metáfora para a representação da crise de identidade causada pela modernidade ocidental que chega ao país. Nesse caso, tanto a senhora Saeki, com mais de 50 anos, quanto Nakata, com cerca de 65 anos, são as pessoas mais velhas da narrativa e têm suas sombras mais claras que as demais pessoas.

Como o próprio Nakata declara, e a senhora Saeki concorda, nenhum dos dois podem permanecer vivos e é chegada a hora de suas partidas (Murakami, 2008, p. 481), o que pode ser comparado também com o fim de um período da história japonesa sem a interferência dos avanços advindos da modernidade ou influências do Ocidente, de forma que tanto Nakata

¹²⁵ Ou *zashiki warashi*, que são *yōkais* ou espíritos protetores das casas japonesas, e são diretamente associados à felicidade e prosperidades dos lares.

quanto a senhora Saeki representam o Japão antigo, que ou é saudosista do passado, como ocorre na personagem da senhora Saeki, resultando em suas mortes — enquanto o Japão moderno é representado por Kafka, que é um adolescente descobrindo sua identidade — ou tem uma memória muito frágil e esquece completamente suas raízes históricas, seus costumes e tradições, como é o caso de Nakata.

No tópico a seguir, discutiremos sobre a importância das personagens Sakura e senhora Saeki para a narrativa fantástica, e, a partir da discussão proposta, abordaremos sobre a simbologia do útero para a literatura fantástica.

4.1.2. Sakura e Senhora Saeki

Outras personagens que são importantes para a construção do fantástico na narrativa de *Kafka à beira-mar* são a Senhora Saeki e a Sakura, duas pessoas que Kafka conhece durante sua fuga e por quem, respectivamente, nutre sentimentos maternos e fraternos, além de projetar nelas fantasias, tanto de cunho afetivo quanto de cunho sexual. A importância de ambas na construção do fantástico na narrativa do romance se dá essencialmente ao fato de que se tornam peças importantes para o cumprimento da profecia, ou, melhor dizer, maldição, que o pai de Kafka lançou sobre ele.

Esse, talvez, seja o aspecto do enredo de *Kafka à beira-mar*, sendo ele posterior ao Período Moderno Japonês, que mais o aproxima de uma narrativa fantástica japonesa moderna: a mulher como representação tanto do desejo carnal, quanto do desejo afetivo. Essa mulher, de acordo com a classificação de Susan J. Napier, é um dos arquétipos do período moderno concebidos na literatura fantástica japonesa: a mulher como oásis, que é aquela “[...] mulher que tem ligação com um espaço fora da realidade e que oferece conforto e revitalização para o homem cansado [...]”¹²⁶ (Napier, 1996, p. 23, tradução nossa).

Sobre esses arquétipos, Napier explica que essas mulheres não são apenas uma fuga da realidade “consensual”, ou seja, do mundo real e comum a todos os personagens da narrativa, mas uma realidade que acolhe o Japão tradicional, e que a mulher fantástica presente na narrativa japonesa “[...] muitas vezes encapsula a forma mais literal de fantasia, a da realização de desejos [...]”¹²⁷ (Napier, 1996, p. 23, tradução nossa). No caso de Kafka, o desejo é o de

¹²⁶ “[...] This type might be called the “oasis woman,” a woman linked to a space outside of the real which offers comfort and revitalization to the weary male [...]”. (Napier, 1996, p. 23)

¹²⁷ “Thus, the fantastic women characters are linked not only to an alternative to consensus reality but also to an alternative which frequently embraces traditional Japan. Furthermore, the fantasy woman often encapsulates the most literal form of fantasy, that of wish-fulfillment [...]”. (Napier, 1996, p. 23)

reencontrar sua mãe e irmã perdidas, o que percebemos, no decorrer da narrativa, ser uma espécie de mágoa que o acompanha até ali, como vemos na passagem seguinte, na qual Kafka e Sakura se conhecem e ele conta um dos fatores motivadores de sua fuga de casa:

[...]

— Ou seja, sua mãe saiu de casa levando consigo apenas a sua irmã. Abandonou seu pai e você, que mal completara 4 anos — resume Sakura.

Extraio da minha carteira a foto tirada na praia e mostro a ela:

— Esta é a minha irmã.

Sakura a observa por instantes. Em seguida, me devolve a foto em silêncio.

— Depois disso, nunca mais vi minha irmã — explico. — Nem minha mãe. Ela não entrou em contato comigo e não sei por onde anda. Não consigo sequer me lembrar de seu rosto. Não tenho também nenhuma foto dela. E também algo semelhante a uma sensação. Mas do seu rosto não me recordo, por mais que tente.

[...] (Murakami, 2008, p. 109)

Esse desejo de reencontrar sua mãe e irmã faz com que Kafka projete na senhora Saeki a imagem de sua mãe e em Sakura, a irmã. No que diz respeito à projeção da imagem de sua mãe na senhora Saeki feita por Kafka, podemos dizer que se torna mais simples de se fazer pelo fato de ele não ter lembranças nítidas dela, sejam essas lembranças relacionadas às suas características físicas ou às suas características emocionais, como podemos observar no próximo segmento:

A Sra. Saeki desperta em mim uma sensação forte, mas ao mesmo tempo, de comovente nostalgia. Como seria bom se ela fosse minha mãe, penso eu. O mesmo pensamento me ocorre toda vez que vejo uma mulher bonita (ou apenas simpática) de meia-idade. Como seria bom se ela fosse minha mãe... Mas nem é preciso dizer, a chance de a Sra. Saeki ser minha mãe é praticamente nula. Mas do ponto de vista teórico a possibilidade existe, embora mínima. Afinal, não conheço nem o rosto nem o nome da minha mãe. Em outras palavras, não existe nenhuma razão para ela *não* ser minha mãe. (Murakami, 2008, p. 53)

A presença do desejo nas narrativas fantásticas japonesas pode ser percebida desde as obras do pré-guerra, quando a modernidade estava começando a causar mudanças significativas no modo de viver dos japoneses, como podemos observar em obras de Tanizaki Junichiro e Kyoka Izumi. *Kafka à beira-mar* também nos apresenta o desejo que, à princípio, parece impossível ou improvável de se realizar, mas que se realiza de alguma maneira, embora de uma forma que deixa o leitor em dúvida, uma vez que, ao final da narrativa, Kafka se encontra com a Senhora Saeki no que é designado como limbo, um lugar intermediário entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, como podemos observar a seguir:

[...]

— A senhora é minha mãe? — pergunto enfim, com muito custo.

— Tenho a impressão de que você já sabe a resposta a essa pergunta — diz a Sra. Saeki.

Isso mesmo, eu já sei a resposta. Mas nenhum de nós dois consegue vocalizá-la. Transformada em palavras, a resposta perderia o sentido.

— Muitos anos atrás, abandonei algo que nunca devia ter sido abandonado — diz a Sra. Saeki. — Algo que eu amava mais que tudo. Pois eu temia perdê-lo um dia. E, por isso, não tive outro recurso senão abrir mão dele voluntariamente. Melhor abandoná-lo antes que desaparecesse ou que alguém o roubasse de mim. A indignação que tomou conta de mim naquele momento nunca se aplacou. Mas foi um erro. Pois abandonei o que nunca devia ter sido abandonado.

Não digo nada.

— E você foi abandonado por quem jamais deveria tê-lo abandonado — diz a Sra. Saeki. — Kafka Tamura, você me perdoa?

— Estou acaso qualificado a perdoá-la?

Ela confirma diversas vezes de encontro ao meu ombro.

— Desde que a raiva e o medo não o impeçam...

— Se eu estou qualificado, eu a perdoo — digo.

Mãe, você diz, eu a perdoo. E então, algo que estava congelado em seu íntimo emite um pequeno ruído.

[...] (Murakami, 2008, p. 540-541, grifo do autor).

Falamos anteriormente que a mulher das narrativas fantásticas japonesas é sinônimo da realização de desejos, e as narrativas fantásticas japonesas do fim do Período Meiji evocam especificamente o desejo de se distanciar da realidade de uma sociedade que está se modernizando e abandonando alguns costumes desse período. Uma das características das narrativas fantásticas desse período relacionadas ao vínculo entre mãe e filho é o vazio que os protagonistas sentem por não terem contato com suas mães biológicas, seja por abandono ou por morte.

Esse aspecto é encontrado, por exemplo, em *Yume no ukihashi* (*A Ponte Flutuante dos Sonhos*, 1959), de Jun'ichiro Tanizaki, uma novela que narra a vida de uma família formada pelo pai, cujo nome não é informado, pela mãe, chamada Chinu, e pelo filho, Tadasu, até que Chinu falece e o pai se casa novamente. Mas a nova esposa do pai de Tadasu, além de também se chamar Chinu, é muito parecida com sua mãe biológica, algo que é provocado por seu pai, que faz com que a segunda esposa personifique a primeira, além de instruir seu filho a agir como se sua mãe biológica não houvesse falecido.

Contudo, apesar de ser uma medida estranha, não pode ser considerada realmente um problema. Desse modo, há ali, à primeira vista, uma família normal, embora a narrativa da novela nos mostre mais adiante que a realidade pode ser outra. Dessa forma, há dois momentos em que Tadasu mama nos seios de sua segunda mãe: a primeira vez ocorre quando ele é uma

criança, mas a segunda se passa quando Tadasu é um adolescente, como podemos observar na citação abaixo.

No começo foi difícil para mim conseguir leite, mas conforme eu continuava chupando, minha língua começou a recuperar sua antiga habilidade. Eu era vários centímetros mais alto que ela, mas me abaixei e enterrei meu rosto em seu seio, sugando avidamente o leite que jorrava. “Mamãe”, comecei a murmurar instintivamente, com uma voz mimada e infantil¹²⁸. (Tanizaki, 1977, p. 375 *apud* Napier, 1996, p. 41, tradução nossa)

A segunda vez pode ser considerada uma relação incestuosa, mas não somente. Segundo Napier (1996, p. 41, tradução nossa), *Yume no ukihashi* é também uma história sobre a morte e um desejo de subverter a morte ao retornar ao imaginário, o que ocorre quando a mãe biológica de Tadasu morre e seu primeiro pensamento é que o desaparecimento das sensações que o ato da amamentação provocava nele poderia ser comparado à morte.

Paralelamente, quando comparamos o relacionamento entre Kafka e a senhora Saeki, chegamos à conclusão de que há também uma relação incestuosa, devido aos atos sexuais entre ambos durante algo que estava entre o sonho e a alucinação, descritos no capítulo 29 da narrativa, e também a uma representação semelhante à que Tanizaki escreve em *Yume no ukihashi*, como se observa na citação subsequente:

[...]
Em silêncio, a Sra. Saeki desfaz o abraço. Depois, tira o grampo que lhe prendia o cabelo e, sem hesitar, introduz a ponta aguçada no lado interno do próprio braço esquerdo. Logo, o sangue começa a escorrer do ferimento. A primeira gota atinge o chão e produz um barulho surpreendentemente alto. Em seguida, e sem nada dizer, ela estende o braço para mim. Cai mais uma gota. Eu me curvo e levo os lábios ao pequeno corte. Encho a boca e degluto lentamente. O sangue chega ao fundo da minha garganta e é silenciosamente absorvido pela parede do meu coração ressequido. Só então dou-me conta do quanto eu ansiava por ele. Meu coração é parte de um mundo muito distante. Mas, ao mesmo tempo, meu corpo está aqui. Como um *ikiryou*, alma errante de um ser vivo. Tenho vontade de sugar o sangue dela, esgotá-la por completo. Afasto meus lábios de seu braço e olho para ela.
[...] (Murakami, 2008, p. 541)

Observe-se que Kafka se refere a um *ikiryō*, que, como já explicado na introdução deste trabalho, é um termo que se refere ao espírito de um ser vivo. Esse é um elemento que podemos

¹²⁸ “At first it was hard for me to get any milk, but as I kept on sucking my tongue began to recover its old skill. I was several inches taller than she was, but I leaned down and buried my face in her bosom, greedily sucking up the milk that came gushing out. “Mama” I began murmuring instinctively, in a spoiled, childish voice” (Tanizaki, 1977, p. 375 *apud* Napier, 1996, p. 41)

relacionar à própria senhora Saeki, que diz apenas esperar a morte e cuja alma, que se apresenta a Kafka com a aparência de quando era uma adolescente de 15 anos, vaga pela biblioteca Komura e visita Kafka — e é com o reconhecimento dessa condição da senhora Saeki que somos capazes de identificá-la como um personagem fantástico e que dispõe, no romance, de um papel mais complexo do que o que poderíamos, enquanto leitores, imaginar.

Voltando ao tema da morte em si, se faz relevante ressaltar que, quando nos referimos a ela em narrativas como as de Tanizaki, estamos nos referindo essencialmente à cultura japonesa e a perda das tradições quando a modernidade chega ao país, o que resulta também em uma perda de identidade. Nesse sentido, a senhora Saeki representa, para Kafka, não apenas a figura materna ou a materialização de um desejo sexual proibido, mas também a sua busca por uma identidade por meio da descoberta de sua ascendência materna e, claro, uma parte de sua história.

Dessa forma, com o ato de furar a parte interna de seu braço esquerdo e deixar que Kafka consuma o sangue que sai do local, a senhora Saeki dá a ele a chance de conhecer o que seria o seu sangue, aquilo que define seu parentesco, e conectar-se com ele de alguma forma. Isso faz com que Kafka se sinta mais completo e que seu coração se sinta mais vivo, já que, além de deixar de ser “ressequido”, deixa de viver como um *ikiryō*, é dizer, como o espírito de alguém ainda vivo. O papel da senhora Saeki na jornada de Kafka no encontro de si e a busca pela sua identidade pode ser justificada por Napier, que diz que nas obras fantásticas do Japão

[...] as mulheres não apenas significam o erótico e o maternal, mas também representam uma afirmação de identidade masculina dentro de uma construção social, uma identidade e uma construção que são cada vez mais vistas sob uma luz negativa como parte dos emaranhados sufocantes do passado e do presente¹²⁹. (Napier, 1996, p. 54, tradução nossa)

O arquétipo da mulher como oásis também pode ser percebido na personagem de Sakura, que, como já afirmamos anteriormente, tem projetada sobre si a figura da irmã desaparecida de Kafka. Ela é a primeira pessoa que Kafka conhece em sua fuga de casa, e é também a primeira mulher em quem ele projeta seus anseios fraternais, como podemos observar no trecho abaixo, retirado do capítulo 5:

Eu dormi e deixei de assistir ao espetáculo do ônibus cruzando a nova e monstruosa ponte sobre o mar Interno, o que foi uma pena. Conheço a ponte

¹²⁹ “[...] In these texts woman not only signify the erotic and the maternal, they also represent an affirmation of male identity within a social construct, an identity and a construct which are increasingly viewed in a negative light as part of the suffocating entanglements of both past and present.” (Napier, 1996, p. 54)

apenas de mapas e tinha muito interesse em vê-la. Acordo com alguém tocando de leve o meu ombro.

— Olhe, chegamos.

[...]

Retiro a minha mochila e a maleta dela do bagageiro sobre as nossas cabeças.

— Como é que você se chama? — pergunto.

— Eu?

— Isso.

— Sakura — responde ela. — E você?

[...]

Ela observa fixamente o meu rosto. Pende a cabeça para o lado num gesto ligeiro. Como se dissesse: “Ah, deixa para lá”. Depois, embarca num táxi, acena a mão de leve e desaparece. Estou novamente sozinho. **O nome dela, Sakura, não é o da minha irmã. Mas nomes podem ser mudados com facilidade. Principalmente quando você quer se esconder.**

[...] (Murakami, 2008, p. 43-44, grifo nosso)

Podemos perceber que o desejo de Kafka por reencontrar a sua irmã perdida é intenso ao ponto de criar justificativas convincentes o suficiente para que haja chances, por mínimas que sejam, de uma pessoa com o nome diferente ser ela. Nesse ponto, Kafka confia em Sakura o suficiente para aceitar ter seu número de telefone e ligar para ela quando, no capítulo 9, Kafka acorda em um lugar diferente de onde dormiu, além de estar com a camisa suja de um sangue que não lhe pertence, bem como ocorre na citação:

[...]

Inspiro fundo e normalizo a respiração. Ponho a mochila às costas e saio do lavatório. [...] Eu preciso de um esconderijo seguro e aconchegante. Mas *onde?* O único lugar que me ocorre é a biblioteca. O Memorial Komura. Que só vai abrir amanhã, às onze horas. E eu tenho de passar as longas horas restantes nalgum lugar.

Além da Biblioteca Komura, só me ocorre um outro local para ir. Sento-me num canto discreto longe de olhares curiosos e tiro do bolso da mochila o telefone celular. Em seguida, verifico se ainda está funcionando. Da carteira, pego o papel com o número do celular que Sakura me deu e o teclo. Os dedos ainda não recuperaram a agilidade. Cometo erros atrás de erros, mas finalmente consigo digitar toda a longa sucessão de números até o fim. Por sorte, não cai em caixa postal. No décimo segundo toque, ela atende. Declaro meu nome.

[...] (Murakami, 2008, p. 92-93)

Podemos inferir, portanto, que, após a Biblioteca Memorial Komura — que é o local em que a senhora Saeki fica —, Sakura é uma pessoa que significa um certo conforto para Kafka. Em outras palavras, Sakura se torna um refúgio e um consolo em um momento difícil; dessa forma, novamente, o estereótipo da mulher como um oásis é utilizado por Murakami na escritura do enredo da narrativa.

Mas, assim como ocorre com a senhora Saeki, Sakura também é alvo do desejo sexual de Kafka, o que nos leva de volta ao tema do incesto, uma vez que Kafka atribui à Sakura, desde o primeiro momento, o papel de sua irmã e, com ela, mesmo que de forma onírica, mantém relações sexuais (não consensuais), como podemos observar no capítulo 39:

[...]

Você não lhe dá resposta. Você desliga os pensamentos. Atrai o corpo dela para si e começa a mover os quadris. A princípio com atenção e cuidado e, logo, com violência. Você pensa em reter na memória a forma das árvores pelas quais passa para não se perder na volta, mas todas elas têm o mesmo formato e num instante o mergulham no mar de anonimato. Com os olhos cerrados, Sakura se abandona ao movimento. Não diz nada. Não resiste. Mantém o rosto inexpressivo voltado para o lado. Mas você é capaz de sentir uma extensão do seu próprio corpo. Agora, você sabe disso. Árvores entrelaçadas se erguem à sua frente, compondo uma parede negra que veda seu campo visual. O pássaro já não lhe manda mensagens. E você ejacula.

Eu ejaculo.

E acordo. Estou em minha cama e não há ninguém perto de mim. É noite alta. O negrume é intenso, e os relógios se perderam, todos eles [...].

[...] (Murakami, 2008, p. 454-455, negrito do autor)

Note-se, ainda, a ausência de personagens femininas, que Napier afirma ser uma das características da literatura fantástica japonesa. No caso de *Kafka à beira-mar*, temos, logo no início, a ausência da mãe e da irmã de Kafka, que o abandonaram com o pai quando ele era uma criança, e cuja ausência é constantemente sentida por Kafka. Logo depois, temos a ausência da senhora Saeki, que falece ao final da narrativa, que é uma ausência derivada não somente pelo simples carinho ou admiração que Kafka tenha passado a ter em relação a ela, mais do que isso, Kafka transfere para a senhora Saeki os sentimentos de um filho que perdeu a mãe e quer reencontrá-la de qualquer forma.

Sobre essa ausência de personagens femininas, Napier afirma que

A literatura fantástica também parece oferecer maneiras particularmente imaginativas e memoráveis de ausentar personagens femininas. [...] Embora, de acordo com Kuehl, a busca do herói do século XX tenha sido “restaurar a vitalidade minada pela cultura urbanizada e industrializada”, no antirrealismo pós-moderno tal busca se tornou cada vez mais irrealizável. Isso certamente é verdade para as histórias de busca japonesas [...]. Por exemplo, em “Poruno wakusei no sarumonera ningen”, de Tsutsui, quando um personagem parece recuperar uma forma de vitalidade, é ao custo de uma metamorfose total do eu em uma criatura aranha assexuada. Quanto aos protagonistas de Nakagami

e Abe, suas buscas terminam apenas na morte, seja do eu ou de uma mulher¹³⁰.” (Napier, 1996, p. 59, tradução nossa)

Além disso, e retornando ao tema do desejo, a senhora Saeki é necessária para que a profecia (ou maldição) que o pai de Kafka lançou sobre ele — “Dia virá em que você matará seu pai com essas mãos e dormirá com sua mãe” — se cumpra. A profecia, de alguma forma, se cumpriu, já que Kafka, por meio de seu duplo, Tanaka, assassinou seu pai e teve relações sexuais com sua suposta mãe, a senhora Saeki.

Em conclusão, tanto Sakura quanto a senhora Saeki são personagens importantes a nível narrativo, considerando que a realização de diversos acontecimentos fantásticos presentes na narrativa depende de outros fatores relacionados a elas duas — desde sonhos lúcidos até a aparição de fantasmas. Além disso, há o estereótipo de mulher como oásis, que ambas cumprem.

4.1.3. Johnnie Walker e Coronel Sanders

Outros dois personagens emblemáticos do romance, além de serem de extrema relevância para o funcionamento do fantástico na narrativa, são Johnnie Walker e Coronel Sanders. O primeiro, Johnnie Walker, faz sua primeira aparição para Nakata Satoru durante sua busca pela gatinha Goma, que estava desaparecida. A figura, que utiliza a forma e o nome que fica no rótulo de uma famosa marca escocesa de bebida alcoólica “[...] sem a devida autorização [...]” (Murakami, 2008, p. 157), é um assassino de gatos, que faz isso com o interesse mórbido de construir uma flauta especial para atrair mais almas e sua flauta ficar ainda maior.

Além disso, Johnnie Walker é um ser que já viveu bastante, e pede para Nakata assassiná-lo, como podemos confirmar neste fragmento:

[...]
 — Não disponho de muito tempo. Portanto, vou direto ao assunto. Quero que me mate. Ou seja, que me tire a vida.
 Com a mão pousada no topo da própria cabeça, Nakata encarou Johnnie Walker longamente:
 — Nakata tem de matar o senhor Johnnie Walker?

¹³⁰ “Fantastic literature also seems to offer particularly imaginative and memorable ways of absenting women characters. [...] Although, according to Kuehl, the twentieth-century hero’s quest has been to ‘restore the vitality sapped by urbanized, industrialized culture’, in postmodern anti-realism such a quest has become more and more unrealizable. This is certainly true of the Japanese [...]. For example, in Tsutsui’s “Poruno wakusei no sarumonera ningen,” when one character seems to regain a form of vitality it is at a cost of a total metamorphosis of the self, into an asexual spider creature. As for Nakagami’s and Abe’s protagonists, their quests end only in death, either of the self or a Woman”. (Napier, 1996, p. 59)

— Exato —disse Johnnie Walker. — **Vou ser franco com você: cansei de viver, Nakata. Vivi muito. Tanto, que já nem sei quantos anos tenho. Não quero viver mais.** [...]. Mas como existe uma regra preestabelecida, não posso dizer: “Chega, parei!”, e largar tudo a esta altura. Além do mais, não posso dar cabo da minha própria vida. Isso também foi previsto na regra. Não posso me suicidar. Existem muitas regras. Se eu quiser morrer, só tenho uma saída: pedir que alguém me mate. De maneira decisiva, com muito medo e ódio. Primeiro, você sente medo de mim. Depois, me odeia. E, no devido tempo, me mata.
 [...] (Murakami, 2008, p. 176, grifo nosso)

Johnnie Walker, a princípio, parece ser apenas um homem insano que assassina gatos. No decorrer da narrativa, porém, descobrimos que ele é, na verdade, pai de Kafka, um famoso escultor chamado Koichi Tamura, responsável pela maldição lançada sobre Kafka e com quem o filho tinha um relacionamento conturbado.

Imprescindível é, para esta análise, enfatizar o relacionamento de Kafka com seu pai, principalmente se considerarmos alguns elementos do enredo de *Kafka à beira-mar* que remetem a outras obras literárias, como *Édipo rei*, de Sófocles, e as obras *A metamorfose* e *Carta ao pai*, todas de Franz Kafka, um dos autores mais importantes do século XX.

Em relação à *Édipo rei*, e como já abordado anteriormente quando falamos sobre as estratégias de intertextualidade presentes na narrativa do romance, temos a maldição lançada sobre Kafka por seu pai: Kafka matará seu pai com suas próprias mãos e dormirá com sua mãe. O fato de seu pai ter lançado uma maldição sobre ele é um indicador de que a relação dos dois é conflituosa. Entretanto, logo no primeiro capítulo da narrativa, percebemos que, antes de tudo, é um relacionamento construído à base da distância — física e emocional — como atestado na citação seguinte:

[...]
 Excetuando as poucas palavras que troco com os instrutores da academia e com a empregada — ela aparece em casa dia sim, dia não — assim como a conversa estritamente necessária que mantenho com os colegas de classe, quase não falo com ninguém. Quanto ao meu pai, já faz algum tempo que não o vejo. Vivemos sob o mesmo teto, mas nossos horários são bem diferentes, sem contar que ele costuma se encerrar quase o dia inteiro num ateliê longe de casa. Ademais, e isso nem preciso dizer, faço tudo para não vê-lo.
 [...] (Murakami, 2008, p. 13)

Assim como Gregor Samsa é isolado de sua família e recebe o abandono em vez de amor no decorrer de sua metamorfose — e até mesmo antes a solidão era algo constante —, em *A metamorfose*, Kafka recebe o mesmo tratamento por parte de seu pai em *Kafka à beira-mar*, uma vez que, em teoria, é a única pessoa a quem pode recorrer, já que sua mãe e irmã o

abandonaram quando criança, mas, na prática, ele é criado por terceiros devido ao trabalho do pai.

Além disso, quando comparamos a relação paterna entre Koichi Tamura e Kafka com a relação apresentada em *Carta ao pai*, é possível observar que os conflitos são semelhantes, principalmente em relação ao distanciamento que é promovido pelas duas partes, o que é constante nos pensamentos de Kafka, sempre que ele lembra de Koichi durante a sua fuga, como expresso no trecho a seguir:

[...]

Em seguida, penso em minha casa em Nogata e no meu pai, que a esta altura já deve ter voltado para lá. Que estaria ele pensando do meu súbito desaparecimento? Terá sentido alívio por não me ver por perto? Ou perturbação? Talvez não tenha sentido nada. Aliás, é mais provável que nem tenha notado minha ausência.

[...] (Murakami, 2008, p. 58)

A figura do pai em narrativas fantásticas japonesas, como o *Yume no ukihashi*, de Jun'ichiro Tanizaki, por exemplo, é significativamente obscura, além de haver a possibilidade de o pai “[...] ser visto como um tipo de artista, talvez até mesmo uma figura de mago, que cria esse mundo artificial e então morre convenientemente [...]”¹³¹ (Napier, 1996, p. 43, tradução nossa).

Isso é algo que ocorre em *Kafka à beira-mar*, considerando que, ao apresentar-se à Nakata como Johnnie Walker, um homem misterioso que constrói flautas com almas de gatos e tem a capacidade de se comunicar por meio de cães, pode condizer com a imagem de um mago; mas também condiz com a figura de um artista quando é apresentado como Koichi Tamura, embora o leitor tome o conhecimento de sua profissão apenas com sua morte, como podemos observar neste trecho do romance:

[...]

Tóquio — O corpo do mundialmente famoso escultor Koichi Tamura (5* anos) foi achado no gabinete da casa onde morava, em Nogata, bairro de Nakano, na tarde do dia 30 pela faxineira da família. O escultor estava nu e jazia de bruços no piso ensanguentado. Evidências de luta levam a polícia a considerar o caso como homicídio. A arma do crime, uma faca de cozinha, foi deixada ao lado do cadáver.

[...] A polícia ainda não divulgou os resultados da perícia datiloscópica e residual. Tudo indica que não há testemunhas oculares.

[...] (Murakami, 2008, p. 243)

¹³¹ “The rather shadowy father can be seen as a kind of artist, perhaps even a magus figure, who creates this artificial world and then conveniently dies [...]” (Napier, 1996, p. 43)

A morte de Koichi é recebida por Kafka não com tristeza e inconformidade, mas com certo alívio, porque, segundo ele, seu pai poderia ter morrido mais cedo, e preocupação, já que no mesmo dia em que Koichi foi assassinado, Kafka acordou em um lugar diferente do que havia dormido e com a camiseta manchada de sangue. O sentimento de preocupação é atestado na citação abaixo:

[...]

— O jornal é de anteontem. Você ainda estava na cabana da montanha. Quando li a notícia e o nome Koichi Tamura, perguntei-me se ele não seria seu pai. Havia diversos fatos coincidentes. Eu talvez devesse tê-la mostrado a você ainda ontem, mas achei melhor esperar vê-lo instalado.

— Eu não o matei.

— Sei que não — diz Oshima. — Nesse dia, você ficou lendo até o fim da tarde numa sala desta biblioteca. Não teria tido tempo de sair daqui, ir à Tóquio, matar seu pai e retornar.

Mas eu mesmo não tenho tanta certeza. Faço alguns cálculos mentais e me dou conta de que meu pai foi morto no dia em que me descobri com a camisa úmida de sangue.

[...] (Murakami, 2008, p. 244-245)

Já o de certo alívio pode ser observado no trecho abaixo:

[...]

— Se minhas impressões estão corretas — diz Oshima —, você não está nem triste nem particularmente inconformado com o fato de seu pai ter sido assassinado.

— Sinto muito que tudo isso tenha acontecido a ele. Afinal, é sangue de meu sangue. Mas para lhe ser absolutamente franco, sinto muito mais que ele não tenha morrido mais cedo. Sei que é desumano falar assim de alguém que acaba de falecer, mas...

[...] (Murakami, 2008, p. 246)

É importante analisar que, enquanto Kafka tem todo esse sentimento conflituoso em relação ao seu pai, a ponto de rejeitar qualquer ligação com ele, inclusive toda a herança que é sua por direito, e se conformar, a contragosto, a carregar apenas seu DNA, algo impossível de ser alterado, ele também se mantém preso à ideia de que ainda tem sua mãe e irmã como família, mesmo tendo sido abandonado e não as vendo desde então, como presente no texto seguinte:

[...]

Oshima apanha o jornal e passa os olhos outra vez pela notícia.

— Aqui diz que você é o único parente vivo de seu pai...

— Tenho mãe e uma irmã. Mas elas saíram de casa há muito tempo e não sei por onde andam. E mesmo que elas fossem notificadas, é quase certo que não viriam ao enterro.

— Nesse caso, quem se encarregará de tomar as providências? Quero dizer, do enterro e da papelada burocrática?

— Conforme noticiou o jornal, tem uma secretária no escritório do meu pai que sempre cuidou dos negócios dele. Acho que posso deixar tudo por conta dessa mulher, ela saberá o que fazer. Não tenho intenção alguma de herdar nenhum dos bens de meu pai, nem casa, nem patrimônio. Que façam disso o que bem entenderem.

Herdo do meu pai apenas os genes, penso comigo.

[...] (Murakami, 2008, p. 245-246)

Sobre esse sentimento de aversão ao pai em detrimento da figura da mãe, Napier explica que isso se deve à relevância ímpar da simbologia do útero no fantástico japonês, metáfora que representa o Japão antes da modernidade, um lugar familiar e presente; enquanto isso, o que remete ao fálico simboliza o Ocidente e suas leis, junto com o progresso e modernidade que leva ao Japão:

“[...] No caso do Japão e da América Latina, a lei do pai é claramente o discurso do Ocidente. Talvez não seja uma coincidência, portanto, que a imagem do útero seja extremamente importante no fantástico japonês, enquanto o pai, virtualmente um grampo no realismo japonês pré-guerra, é notável por sua ausência¹³².” (Napier, 1996, p. 11, tradução nossa)

Desta forma, as metáforas são parte importante para que a narrativa fantástica japonesa funcione, o que podemos observar também quando o personagem do Coronel Sanders aparece pela primeira vez na narrativa. Como já explicado anteriormente, no capítulo 3, quando abordamos o tema da intertextualidade, o Coronel Sanders é um conceito que se utiliza de forma metafórica da imagem e do nome do fundador da rede de *fast food* Kentuck Fried Chicken (KFC).

No neofantástico de Alazraki, o uso das metáforas é essencial para que ocorra o fantástico na narrativa, já que elas são as responsáveis por descrever o absurdo em meio ao cotidiano. No caso do papel do Coronel Sanders na narrativa de *Kafka à beira-mar*, é possível perceber que ele ressalta as metáforas de toda a narrativa, a começar por quando se apresenta a Hoshino, que duvida que ele seja o Coronel Sanders real:

[...]

¹³² “[...] In the case of Japan and Latin America, the law of the father is clearly the discourse of the West. It is perhaps not a coincidence, therefore, that imagery of the womb is extremely important in the Japanese fantastic while the father, virtually a staple in pre-war Japanese realism, is notable for his absence.” (Napier, 1996, p. 11)

— Mas se você é realmente o Coronel Sanders, por que está trabalhando de cafetão numa viela escura da cidade de Takamatsu? Um homem mundialmente famoso como você deve ganhar milhões em royalties e estaria a esta altura na beira da piscina de uma bela mansão num canto dos Estados Unidos gozando tranquilamente a aposentadoria, não estaria?

— Jovem, você talvez não saiba, mas no mundo há distorções...

— Ahn...

— **Essas distorções são, em última análise, os responsáveis diretos pela tridimensionalidade do mundo. Quem quer tudo reto e direito o tempo todo deve viver num mundo traçado a esquadro.**

[...] (Murakami, 2008, p. 317, grifo nosso)

O trecho em destaque da citação acima parece ser uma síntese do que Alazraki defende como conceito do neofantástico: um vislumbre de uma realidade escondida sob a realidade que conhecemos. Além disso, a figura do Coronel Sanders corrobora com duas das três características do neofantástico: a *visão*, quando assume o mundo real como uma máscara ao adotar a forma física de uma pessoa que existiu na realidade comum; e a *intenção*, já que seu objetivo não é provocar medo no leitor, assim como toda a narrativa também não o tem, mas antes provocar reflexões existencialistas e relacionadas às mudanças fomentadas pelo advento da modernidade. Podemos atestar a presença dessas características pelo extrato a seguir:

[...]

Hoshino contemplou o homem em silêncio estupefato.

— Mas você é... — disse, passados instantes.

— Isso mesmo. Coronel Sanders.

— Idêntico! — tornou a dizer Hoshino, admirado.

— Idêntico, não! Eu *sou* o Coronel Sanders.

— O do Fried Chicken...?

O velho acenou majestosamente.

— Sem tirar nem pôr!

[...]

— Preste atenção Hoshino. Já disse uma vez e repito: não estou fantasiado. Eu *sou* o Coronel Sanders. Tenha isso bem claro em sua mente.

[...] (Murakami, 2008, p. 316-317)

E, mais adiante, quando questionado se é o Coronel Sanders real, ele responde:

[...]

O Coronel pigarreou ruidosamente.

— Para falar a verdade, não. Estou momentaneamente me apresentando como o Coronel Sanders, só isso.

— Foi o que imaginei — disse o rapaz. — Mas então, o que é você na verdade, tio?

— Não tenho nome.

— E isso não o incomoda?

— Não, nem um pouco. Basicamente, não tenho nome nem forma.

[...]

— Neste momento, assumo a forma de um ícone do capitalismo mundialmente conhecido. Podia até ser o Mickey Mouse, mas a Disney é exigente em matéria de cobrança de direitos autorais sobre suas imagens. Não quero saber de processos para cima de mim.
[...] (Murakami, p. 345-346, cap. 30)

Em conclusão, além de ter as características da visão e da intenção do neofantástico, o personagem Coronel Sanders também é uma das figuras que mais apresentam — e abordam verbalmente — a metáfora e sentidos figurados durante a narrativa, o que é importante de se ter nas narrativas para que o fantástico ocorra, especialmente quando analisado sob os preceitos da teoria do neofantástico de Alazraki.

No tópico a seguir, falaremos sobre a busca pela identidade no romance *Kafka à beira-mar*, uma vez que, na literatura fantástica japonesa, principalmente com o advento da modernidade e a influência do estrangeiro, lida com questões relacionadas ao conflito de identidades do povo japonês.

4.2. AS IDENTIDADES EM *KAFKA À BEIRA-MAR*

Merece atenção abordarmos a identidade na narrativa de *Kafka à beira-mar*, tendo em vista que é uma das primeiras características que podemos observar no romance: Kafka Tamura, cujo primeiro nome é um pseudônimo, foge de casa buscando escapar de uma maldição profética imposta por seu pai, e devido à esperança de encontrar sua mãe, que o abandonou quando ele tinha apenas quatro anos.

Sendo a identidade um dos pontos considerados centrais na narrativa, tendo em vista a maneira com a qual é retratada a busca por uma identidade por parte da personagem Kafka Tamura e a confusa identidade que podemos observar na personagem Nakata Satoru, percebemos que essa característica dialoga com o fantástico, uma vez que é por meio dele que Murakami apresenta essa busca.

Também é preciso levar em consideração que a busca por identidade no romance pode se refletir na história literária do próprio autor, ainda que sua identidade literária em si não seja questionada por ele, mas pela crítica literária japonesa, que é, muitas vezes, relutante em aceitar sua escrita como japonesa devido às diversas intertextualidades com autores ocidentais, bem como com a cultura *pop*, que, na concepção deles, fazem do trabalho de Murakami algo “muito estrangeiro”.

Esse debate acerca do questionamento da verdadeira nacionalidade da literatura produzida por Haruki Murakami ser ou não japonesa é mencionado por Dyana Lynn Garland

em sua dissertação de mestrado intitulada *The Magical and Mundane: Individualism, Corporate Identity, and Postmodern Pastiche in the Detective Novels of Haruki Murakami* (2002), na qual ela diz que,

Embora a escrita de Murakami contenha protagonistas que são japoneses, seu estilo tem sido criticado por ser muito estrangeiro. Os críticos estão relutantes em aceitar sua escrita como japonesa porque, em vez de se concentrar na cultura tradicional japonesa, Murakami toma emprestado pesadamente da cultura, língua e literatura popular americana e ocidental (Garland, 2002, p. 6, tradução nossa).

Na contramão do que é dito pelos críticos, que perpassa também conceitos de alta e baixa literaturas, Murakami diz que não importa o que é dito por eles, nem quanto a ser ou não um escritor *majime* — que significa, nesse contexto, escrever literatura considerada séria —, nem quanto à sua identidade enquanto autor, uma vez que, de acordo com Garland, sua obra “[...] não é uma digressão da tradição literária japonesa. Ele se vê como japonês e seu trabalho como um produto do Japão moderno¹³³” (Garland, 2002, p. 4, tradução nossa).

Posto isso, é essencial aclarar que o trabalho de Murakami como um produto do Japão moderno reflete as mudanças pelas quais o país passou e as quais o autor presenciou de alguma maneira, e suas experiências, aliadas ao uso do fantástico, das referências à cultura *pop* e da ironia, como recurso para “[...] articular a busca da identidade individual em um meio japonês estruturado por valores comunitários tradicionais¹³⁴” (Garland, 2002, p. 5, tradução nossa), uma vez que uma das características mais conhecidas do povo japonês é a coletividade.

Nesse sentido, é importante considerarmos que, no Japão moderno, a busca por uma identidade é refletida na criação do *Zenkyōto*, movimento estudantil nascido de uma série de demandas e reivindicações dos estudantes universitários japoneses, que culminou em questionamentos sobre a própria subjetividade e a posição ética do professorado das universidades e de escolas secundárias.

Considerando que a obra de Murakami perpassa questões identitárias e que o movimento Zenkiōto foi um acontecimento que ocorreu em sua juventude, retomamos o questionamento feito por Matthew C. Strecher, em seu artigo alcunhado como *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki* (1999), para que nossa compreensão do tema

¹³³ “[...] Murakami's work is not a digression from Japanese literary tradition. He sees himself as Japanese and his work as a product of modern Japan”. (Garland, 2002, p. 4)

¹³⁴ “[...] In Murakami's case, pop culture references, irony, and the detective genre combine with magic realist prose in order to articulate the search for individual identity in a Japanese milieu structured by traditional communal values”. (Garland, 2002, p. 4-5)

abordado seja mais aprofundada: Como os japoneses da geração de Murakami podem se definir como indivíduos na era pós-Zenkyōto?

Para responder a esse questionamento é necessário levar em consideração que a geração de Murakami é a geração pós-guerra, ou seja, que nasceu durante os últimos anos, ou após, da Segunda Guerra Mundial e viveu sua juventude em um Japão com mais oportunidades. Além disso,

[...] ao contrário da geração anterior, que compreendia a fome e a privação e conseguia definir-se em termos de riqueza através da sua própria participação nos esforços da indústria de rápido crescimento, a geração de Murakami, tal como a geração nos Estados Unidos que atingiu a maturidade na década de 1950, não entendia a riqueza como um objetivo em si e, portanto, não conseguia identificar a si mesma nesses termos¹³⁵ (Strecher, 1999, p. 264-265, tradução nossa)

A geração de Murakami, portanto, não se via refletida em uma identidade coletiva que era, de maneira geral, ainda mais incutida ao povo japonês desde o fim da Segunda Guerra Mundial, principalmente com os avanços tecnológicos e científicos pelos quais o país passou após esse período, forçando um processo de rápida adaptação entre os cidadãos. Além disso, foi nesse período também que o contato do povo japonês com elementos da cultura estadunidense aumentou, resultando na incorporação desses elementos na cultura nipônica por parte dos japoneses, como podemos observar diversas vezes na narrativa de muitos dos romances de Murakami, inclusive em *Kafka à beira-mar*.

Destarte, percebemos que o movimento *Zenkiōto* é evidenciado na obra de Murakami quando identificamos uma crise de identidade por parte das personagens, aspecto no qual resultou o *Zenkiōto*, como explica Strecher ao dizer que o movimento gerou “[...] uma crise de identidade tão grave entre os japoneses da idade de Murakami e mais jovens, especialmente quando o altamente movimento político foi substituído por simplesmente mais capitalismo de consumo [...]”¹³⁶ (1999, p. 265-266, tradução nossa).

Em *Kafka à beira-mar*, a crise de identidade de uma geração é evidenciada principalmente pela personagem Nakata Satoru, um senhor de aproximadamente setenta anos

¹³⁵ “[...] Unlike the previous generation, which understood hunger and deprivation and could define itself in terms of affluence via its own participation in the efforts of the rapid growth era, Murakami’s generation in the United States that reached maturity in the 1950s, did not understand an affluence as a goal in itself, and thus could not identify itself in those terms.” (Strecher, 1999, p. 264-265).

¹³⁶ “[...] that the end of the movement should have generated so severe an identity crisis among Japanese of Murakami’s age and younger, particularly when the highly charged political movement was replaced simply with more consumer capitalism [...]” (Strecher, 1999, p. 265-266).

que viveu, em sua infância, um episódio trágico — que, se analisado a fundo, pode ser interpretado como um evento relacionado aos bombardeios que ocorreram durante a Segunda Guerra Mundial — que resultou em sua perda de memória, ou melhor dizendo, em sua perda de identidade, como podemos observar no trecho abaixo, no qual Nakata explica sua condição:

— Pois... Nakata não consegue se lembrar do acidente de jeito nenhum. Segundo contam, Nakata teve uma doença de causa ignorada que o deixou febril e inconsciente durante três semanas. [...] E quando finalmente recuperou a consciência, Nakata tinha esquecido completamente tudo que aconteceu antes. Não reconheceu nem o pai, nem a mãe, não sabia mais ler, fazer contas, não sabia como era a casa dele, tinha se esquecido de tudo, tudo, até do próprio nome. A cabeça ficou totalmente vazia, como uma banheira depois que tiram a tampinha do ralo. Mas antes do acidente, contam que Nakata era um menino brilhante, um geniozinho. [...]. (Murakami, 2008, p. 65)

Embora haja o uso de eufemismo na história contada por pessoas de seu convívio, o capítulo 2 do romance é dedicado inteiramente a relatar o episódio que resultou no incidente de Nakata; e sua antiga professora relata que em 7 de novembro de 1944, ao levar seus alunos para procurar cogumelos e ervas comestíveis, avistaram um reflexo metálico que se movia devagar no céu que pensaram ser uma aeronave, quando as crianças começaram a desmaiar. Então, ela começa a descrever os acontecimentos seguintes:

Corri, portanto, para perto das crianças caídas e as soergui uma a uma em meus braços. Elas estavam moles, como borracha exposta ao sol. Seus corpos não apresentavam nenhuma resistência, pareciam vazios em meus braços; mas todas respiravam normalmente. [...]. Só estavam inconscientes. O mais intrigante eram os olhos. Embora a inércia delas fosse próxima à de indivíduos em coma, elas mantinham os olhos abertos de maneira natural e, segundo julguei, contemplavam alguma coisa. E piscaram algumas vezes. Assim, não podia dizer que dormiam. Além de tudo, seus olhos se moviam lentamente. Iam de um lado para o outro, como se examinassem de ponta a ponta uma paisagem distante. E havia consciência neles. Mas, na realidade, esses olhos não viam nada. Ao menos não viam o que tinham à frente. Não reagiram quando eu movi a mão diante deles. (Murakami, 2008, p. 24)

Ainda que em uma análise mais superficial a perda de identidade de Nakata não esteja relacionada com os aspectos fantásticos encontrados na narrativa do romance, observamos que, na realidade, são aspectos que estão relacionados, sobretudo tendo em vista que essa característica está acompanhada por outros elementos com tom sobrenatural, como é o caso das habilidades adquiridas por Nakata, como a de conversar com gatos e fazer chover peixes, como cavalinhas.

Dessarte, não há como analisar as identidades presentes em *Kafka à beira-mar* sem relacionar a narrativa com o que ocorre na literatura fantástica produzida no final do Período Meiji (1868-1912); afinal, assim como o período pós-guerra, ele foi de grandes mudanças para o Japão, principalmente no que diz respeito aos avanços tecnológicos e científicos. Dessa forma, há semelhanças entre os dois períodos mencionados, uma vez que ambos acarretaram crises de identidade entre o povo japonês.

Além do mais, é válido reforçar como a coletânea moderna *Yume Juya* (*Sonhos de Dez Noites*, 1908), de Natsume Sōseki, se utiliza de aspectos fantásticos para falar sobre essa crise de identidade, além de haver um resgate de alguns valores do Período Meiji, como o culto aos *kami*. Sobre isso, Susan J. Napier diz que

Os sonhos fantásticos de Sōseki também são representações peculiarmente apropriadas de seu período, o final do Meiji, uma época de enorme mudança na sociedade japonesa. Este período é tipicamente visto como o primeiro capítulo da extraordinária história de sucesso do Japão, mas as obras de Sōseki lidam com o lado sombrio do sucesso Meiji. Esses elementos mais sombrios incluem a crescente opressão da tecnologia, o isolamento do indivíduo e a crise de identidade aparentemente permanente sofrida pelos japoneses em relação ao Ocidente¹³⁷ (Napier, 1996, p. 2, tradução nossa).

Portanto, podemos inferir que a identidade do povo japonês é um ponto constante desde, pelo menos, o final do Meiji, quando a modernidade estava tomando seu espaço, com Sōseki. Mas, com o *Yume Juya*, o que era questionado era a retomada de uma identidade coletiva, enquanto Murakami questiona não a existência de uma identidade coletiva, mas a escassez de identidades individuais.

Desse modo, percebemos que, apesar de haver elementos de ironia e humor em sua escrita, há também certo saudosismo em relação ao passado, em especial quando nos deparamos com as personagens Kafka e senhora Saeki, que estão, respectivamente, em uma busca de sua mãe e irmã e vivendo constantemente em um passado no qual o homem por quem era apaixonada era vivo. Susan J. Napier endossa essa questão da busca constante pelo passado quando afirma que “os romances de Murakami foram descritos como tendo seu tom dominante

¹³⁷ “Sōseki’s fantastic dreams are also peculiarly apt representations of their period, the late Meiji, a time of enormous change in Japanese society. This period is typically viewed as the first chapter in Japan’s extraordinary success story, but Sōseki’s works deal with the dark side of the Meiji success. These darker elements include the increasing oppressiveness of technology, the isolation of the individual, and the seemingly permanent identity crisis suffered by the Japanese vis-à-vis the West”. (Napier, 1996, p. 2)

de ‘nostalgia’ e, de fato, muito de sua obra parece ser povoada por fantasmas, memórias ou pessoas que logo serão fantasmas e memórias [...]”¹³⁸ (1996, p. 207, tradução nossa).

Decerto, o percurso feito por Kafka em busca de uma identidade é permeado por sua mãe e irmã, pessoas a quem viu pela última vez quando ainda era bem jovem. Essa é uma questão tão enraizada na personagem, que ele projeta esses sentimentos na senhora Saeki, a quem passa a ver como uma figura materna, e em Sakura, a quem afirma considerar uma irmã, como se observa a seguir:

Depois de hesitar alguns instantes, tomo coragem e digo.
 — Posso perguntar uma coisa realmente boba?
 — Realmente boba?
 Sinto as faces em fogo.
 — Desmesuradamente boba.
 — Pode. Eu gosto de coisas realmente, desmesuradamente bobas.
 — Nem consigo acreditar no que vou perguntar.
 Oshima pende a cabeça de leve para um lado e espera.
 — Você acha possível que a Sra. Saeki seja minha mãe? (Murakami, 2008, p. 300)

Ela observa fixamente o meu rosto. Pende a cabeça para o lado num gesto ligeiro. Como se dissesse: “Ah, deixe para lá”. Depois, embarca num táxi, acena a mão de leve e desaparece. Estou novamente sozinho. O nome dela, Sakura, não é o da minha irmã. Mas nomes podem ser mudados com facilidade. Principalmente quando você quer se esconder. (Murakami, 2008, p. 44)

Essa busca constante pela “casa” ou por uma identidade é chamada por Susan J. Napier de “espécie de Urtema do fantástico”, que, apesar de ser uma concepção que está presente na literatura, de uma forma geral, é particularmente adequada para o fantástico¹³⁹ (Napier, 1996, p. 16-17, tradução nossa), visto que, de acordo com Moylan (*apud* Napier, 1996, p. 17, tradução nossa),

o romance ou o fantástico [...] se concentra em uma busca pelo que foi reprimido ou negado, para Heimat... aquela sensação de casa que inclui felicidade e realização.¹⁴⁰

¹³⁸ “Murakami’s novels have been described as having their dominant tone be one of “nostalgia,” and indeed, much of his work does seem to be populated by ghosts, memories, or people who are soon to be ghosts and memories [...]” (Napier, 1996, p. 207)

¹³⁹ “In addition, the book examines what might be called a kind of Urtheme of the fantastic, the search for home or identity, a notion which is part of all literature but which the fantastic is particularly suited for. [...]” (Napier, 1996, p. 16-17)

¹⁴⁰ “which is part of all literature but which the fantastic is particularly suited for. As Moylan explains it, “the romance or the fantastic, including Utopia, focuses on a quest for what has been repressed or denied, for Heimat...that sense of home which includes happiness and fulfillment” (Napier, 1996, p. 17)

Em *Kafka à beira-mar*, o desfecho dessa busca é marcado pela simbologia da sombra: Nakata, ao perder suas memórias perde também metade de sua sombra, que, dada a análise aqui proposta, significa que perdeu sua identidade: de criança prodígio, com uma inteligência acima da média. Em troca, passa a ser capaz de falar com gatos, o que caracteriza um dos acontecimentos fantásticos da narrativa:

[...]

— Sim, senhor. Nakata saiu uma vez daqui e depois voltou. Foi uma época em que o Japão estava envolvido numa grande guerra. Naquela ocasião, a tampa se abriu não sei por que motivo e Nakata saiu daqui. E depois, voltou para cá por algum outro motivo desconhecido. E por causa disso, Nakata deixou de ser o Nakata normal. Perdeu metade da sombra. Em troca, conseguia falar com os gatos, mas agora não consegue mais. E acho também que conseguia fazer coisas choverem do céu.

[...] (Murakami, 2008, p. 376)

Kafka, por sua vez, está em busca de sua identidade individual, e, como já mencionado anteriormente, o fato de utilizar um pseudônimo no lugar de seu nome de nascimento sugere a falta de apropriação da identidade que lhe foi imposta. Ao fugir de casa em busca de sua mãe e irmã perdidas, ele está em busca também de sua verdadeira identidade. Ao final da narrativa, a metáfora da sombra é utilizada para representar essa ideia: “Abro a porta e saio. Fecho a porta. Desço os degraus da varanda. Minha sombra se projeta no chão com nitidez. Ela parece firmemente agarrada aos meus pés. O sol ainda vai alto” (Murakami, 2008, p. 542).

Kafka, por fim, sabe, se não quem é, mas quem almeja ser: alguém desvinculado de qualquer coisa que remeta ao seu pai, o que é corroborado pelo fato de não querer a herança a que tem direito, e que tem uma família com quem contar, embora não tenha laços sanguíneos com seus pares. A Nakata, por outro lado, não há a oportunidade de ter acesso à sua identidade perdida; pelo contrário, seu desfecho é a morte.

No próximo tópico, discorreremos sobre o tempo e o espaço enquanto aspectos fantásticos inseridos na narrativa do romance de Murakami aqui estudado, utilizando, principalmente, os preceitos apontados pela teórica Rosalba Campra, que englobam a classificação do fantástico em categorias substantivas e predicativas.

4.3. O TEMPO E O ESPAÇO EM *KAFKA À BEIRA-MAR*

O tempo e o espaço são dois elementos que estão presentes tanto no conto fantástico quanto em outros tipos de narrativas. Contudo, são também dois elementos muito importantes quando falamos sobre o efeito fantástico presente no texto, principalmente quando abordamos como o tempo ou os espaços são determinados e utilizados em narrativas fantásticas. No caso da literatura fantástica produzida por Murakami, esses elementos são extremamente explorados, a ponto de o próprio corpo de determinadas personagens se transformar em espaços de acontecimentos fantásticos, como ocorre com a personagem Nakata, ao fim da narrativa, por exemplo.

Considerando as classificações feitas por Rosalba Campra em *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008), que classifica o tempo e o espaço como elementos especulares que pertencem às categorias substantivas, ou seja, categorias que se definem “[...] a partir da situação enunciativa [...]”¹⁴¹ (Campra, 2008, p. 33, tradução nossa), analisaremos, neste tópico, como esses elementos atuam na construção do efeito fantástico no enredo de *Kafka à beira-mar*, levando em consideração também as observações feitas por Susan J. Napier em *The Fantastic in Modern Japanese Literature* (1996).

Em primeiro lugar, devemos levar em consideração que, já que o fantástico pressupõe empiricamente um conceito de realidade que não precisa de explicação¹⁴², bem como diz Rosalba Campra em *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008, p. 17, tradução nossa), podemos relacionar os conceitos de “fantástico” e “realismo” na literatura. Desse modo, ainda de acordo com Campra, uma narrativa é considerada “[...] como um espaço de reprodução da realidade, não como um espaço de produção [...]”¹⁴³ (2008, p. 21, tradução nossa).

Temos que ter isso em vista quando falamos de elementos como o tempo e o espaço, já que, assim como nas narrativas realistas, as narrativas fantásticas também apresentam reprodução de realidade, embora, ao contrário do que ocorre com a narrativa realista, estejamos nos referindo à realidade interna do mundo construído no enredo. Falamos, no capítulo 2 deste trabalho, sobre Campra e suas categorias de classificação dos principais temas do fantástico, que são formas de elucidar a relação entre o real e o insólito ou sobrenatural: as categorias substantivas e as categorias predicativas.

Como um grupo de categorias é estabelecido a partir de situações enunciativas do “eu” (as categorias substantivas) e o outro é caracterizado por qualificar os elementos das categorias

¹⁴¹ “Un primer grupo de temas puede establecerse a partir de la situación enunciativa [...]” (Campra, 2008, p. 17)

¹⁴² “Lo fantástico presupone pues, empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: simplemente es. [...]” (Campra, 2008, p. 17).

¹⁴³ “[...] Se considera así el texto como un espacio de reproducción de lo real, no como un espacio de producción [...]” (Campra, 2008, p. 21).

substantivas (as categorias predicativas) — ou seja, a partir “[...] de um ato particular de enunciação (o ato narrativo) deriva um particular tipo de enunciado (o relato) que é o texto com que o leitor se depara [...]”¹⁴⁴ (Campra, 2008, p. 40, tradução nossa) —, ambas atuam em conjunto no andamento de um acontecimento fantástico. O tempo, assim como o espaço, faz parte do grupo de categorias substantivas, sobre as quais Campra diz ainda que:

[...] Estas categorias supõem a existência de seus elementos especulares (o que não é eu, nem aqui, nem agora), organizando assim os eixos de oposição eu/outro; aqui/lá; agora/antes (depois). Se dou prioridade a este grupo é porque a transgressão, ao misturar ou inverter os termos em oposição perturba as coordenadas primordiais do indivíduo em condições de enunciar-se como tal, em seu tempo e espaço [...]. O eu desdobra-se, ou desliza por outros suportes materiais, anulando a identidade pessoal; o tempo perde sua direção irreversível, pelo que passado, presente e futuro se movimentam; o espaço se desloca, apagando ou intensificando as distâncias. Os limites de tempos, espaços e identidades diferentes se sobrepõem e se confundem em um emaranhado jogo sem solução, ou cuja solução pode ser catastrófica.¹⁴⁵ (Campra, 2008, p. 34, tradução nossa).

Em *Kafka à beira-mar* o deslocamento de tempo ocorre quando Kafka adentra um espaço chamado de *limbo*, local no qual as almas aguardam seus destinos, e encontra a senhora Saeki em sua versão adolescente, como podemos verificar abaixo:

[...] Ligo o aparelho e surge um filme antigo, *A noviça rebelde*. [...] Sentado diante da televisão, sinto-me irresistivelmente atraído pelo filme. Se na minha infância eu tivesse ao meu lado alguém como Maria, na certa minha vida teria tomado outro rumo (Foi o que pensei também quando assisti ao filme pela primeira vez). Mas não houve ninguém semelhante em minha vida, óbvio. [...] É a garota que vinha todas as noites ao meu quarto na biblioteca Komura e se deixava ficar contemplando o quadro na parede. Isso mesmo, a Sra. Saeki aos 15 anos de idade. Ela está com o mesmo vestido. Azul-claro, mangas compridas. [...] Mas a garota não é nem uma ilusão, nem um fantasma. É uma garota palpável, de carne e osso, e está diante de mim. [...] (Murakami, 2008, p. 514-516).

¹⁴⁴ “[...] De um particular acto de enunciació (el acto narrativo) deriva un particular tipo de enunciado (el relato) que es el texto con que se enfrenta [...]” (Campra, 2008, p. 40).

¹⁴⁵ “[...] Estas categorías suponen la existencia de sus elementos especulares (lo que no es yo, ni aquí, ni ahora), organizando así los ejes de oposición yo/outro; aquí/allá; ahora/antes (después). Si doy la prioridad a este grupo es porque la transgresión, al mezclar o invertir los términos en oposición desbarata las coordenadas primordiales del individuo en condiciones de enunciarse en cuanto tal, en su tiempo y espacio [...]. El yo se desdobra, o se desliza a otros soportes materiales, anulando la identidad personal; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible, por lo que pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se engloban unos a otros; el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias. Los límites de tiempos, espacios e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin solución, o cuya solución puede preverse catastrófica” (Campra, 2008, p. 34).

No excerto acima, podemos inferir que o acontecimento fantástico que reverte o tempo concedeu à senhora Saeki o retorno a um período em que era feliz, ou seja, quando era uma adolescente de 15 anos. Desse modo, a senhora Saeki, que antes já estava presa ao passado de forma metafórica, da mesma forma que já havia se transformado em um *ikiryō*, fica presa a ele também de forma literal, pelo menos durante o tempo em que está no limbo entre a vida e a morte.

Todavia, esse deslocamento no tempo ocorre apenas para a senhora Saeki, que retorna para seu eu de 15 anos, uma vez que Kafka permanece com 15 anos e conserva sua aparência. Esse detalhe nos faz inferir que, neste universo construído por Murakami na narrativa do romance, Kafka ainda não faz parte do mundo dos mortos, mas sim do mundo dos vivos. Nesse caso, temos visivelmente o uso do eixo de oposição *concreto/não concreto*, que faz parte das categorias predicativas, estabelecido por Campra, o que corrobora as interações e entrelaces entre as categorias substantivas e predicativas, já mencionadas anteriormente.

É preciso, ainda, apontar que esse acontecimento fantástico não se trata apenas de um deslocamento no tempo, mas de uma pausa, já que o próprio Kafka afirma que o tempo não é importante no limbo (Murakami, 2008, p. 533) ao perceber que seu relógio de pulso, apesar de estar com a bateria boa, parou de funcionar. O fato de o tempo não ser importante nesse lugar de limbo é ressaltado, também, pela versão de 15 anos da senhora Saeki:

[...]

— Não tenho lembranças. Num lugar onde o tempo não tem importância, lembranças também não têm. Naturalmente, eu me lembro da noite passada. Vim aqui e preparei um cozido com legumes para você. E você comeu tudo. Não foi? Lembro-me também um pouco de anteontem. Mas não sei direito das coisas anteriores a anteontem. Mas não sei direito das coisas anteriores a anteontem. As horas se integram em mim, de modo que não consigo distinguir determinada coisa de uma outra, ao lado dela.

[...] (Murakami, 2008, p. 537)

Vale ressaltar ainda que como o limbo é um lugar intermediário entre a vida e a morte, os espíritos que ficam nesse lugar, chamados de “espíritos de trânsito”, não têm forma, mas podem assumir a aparência que quiserem. Então, é seguro dizer que a senhora Saeki assume a aparência que tinha aos 15 anos de forma consciente, o que caracteriza não apenas a distorção do tempo enquanto categoria substantiva, mas também como pertencente ao eixo *concreto/não concreto*, — e por *concreto* Campra se refere a tudo que está sujeito às leis da temporalidade e da espacialidade, por outro lado, ao utilizar o termo *não concreto* ela se refere àquilo que não está sujeito a essas leis — que faz parte das categorias predicativas.

Já no que diz respeito ao espaço, podemos destacar dois acontecimentos fantásticos diretamente ligados a ele. O primeiro se refere à quando Kafka acorda desorientado em meio a arbustos em um local pouco distante da Biblioteca Komura, local em que está abrigado, com a camisa manchada de sangue.

[...]

Com muito custo ergo a mão esquerda (por que cargas d'água este braço pesa tanto?), aproximo o relógio do rosto. Apuro o olhar. O mostrador digital informa: 23h26, 28 de maio. Viro as páginas de uma folhinha mental. Maio, 28. Está tudo em ordem, estou ainda dentro do dia. [...].

Vinte e oito de maio. Tinha sido um dia em que coisas rotineiras foram realizadas de modo rotineiro. [...] Eu tinha comido peixe. Uma refeição comercial cujo prato principal era peixe. Aliás, salmão. Repeti o arroz. Tomei *missoshiru*, comi salada. E depois... depois, não me lembro.

[...] (Murakami, 2008, p. 89-90)

A confusão de Kafka se acentua quando nota sua mochila distante de seu corpo, uma vez que, mesmo quando era necessário sair para o mundo externo, não a abandonava, o que causa um estranhamento ainda maior, como podemos perceber na citação “[...] Logo encontro minha mochila. Ela estava apoiada no tronco de um pinheiro. Como é que larguei minhas coisas aí e, depois, me meti no meio dos arbustos e perdi os sentidos? *Para começo de conversa, onde estou?* Minha memória parece ter-se congelado [...]” (Murakami, 2008, p. 90).

Mais tarde, descobrimos que esse evento fantástico está diretamente ligado ao assassinato de Koichi Tamura — ou Johnnie Walker —, pai de Kafka, cometido por Nakata, uma vez que a mancha de sangue surgiu na camiseta de Kafka no dia em que seu pai foi assassinado: “Mas eu mesmo não tenho tanta certeza. Faço alguns cálculos mentais e me dou conta de que meu pai foi morto no dia em que me descobri com a camisa úmida de sangue” (Murakami, 2008, p. 245).

Outro acontecimento fantástico que está relacionado com o espaço é a morte de Nakata e o aparecimento da “coisa”, que usa seu corpo sem vida como entrada para o mundo real:

[...]

Pé ante pé, o rapaz foi até a porta do quarto e a abriu devagar. Acendeu então a lanterna e num rápido movimento lançou o facho de luz sobre o cadáver do amigo. O som partia dali, não havia dúvida. A luz destacou alguma coisa branca e comprida que, contorcendo-se, saía da boca de Nakata. Lembrava um pepino, mas era tão grosso quanto o braço de um homem robusto. Hoshino não conseguia calcular o comprimento total da coisa naquele momento, mas lhe pareceu que ela já estava com a metade do corpo para fora. Branca e brilhante, gelatinosa e visguenta. A boca de Nakata se escancarava como a de

uma cobra para dar passagem ao estranho ser. Era quase certo que a coisa deslocara a mandíbula do cadáver para poder sair.
[...] (Murakami, 2008, p. 553)

Toda a descrição do que seria “a coisa” remete ao fálico, e, conseqüentemente, à lei do pai a que Napier se refere quando afirma que esta é associada, nas narrativas fantásticas japonesas, ao Ocidente. Levando em consideração essa associação de Napier aliada aos preceitos do neofantástico de Alazraki vinculados ao uso de metáforas, o corpo sem vida de Nakata, um homem idoso japonês que perdeu suas memórias de infância em um incidente, representa o Japão tradicional anterior à modernidade, enquanto “a coisa” é a própria modernidade.

No próximo tópico discutiremos sobre o papel da verossimilhança em *Kafka à beira-mar* enquanto elemento fantástico, na qual podemos relacionar o que diz Campra, com suas observações acerca da referencialidade, com o que Tiphaine Samoyault aborda sobre a intertextualidade.

4.4. A VEROSSIMILHANÇA EM *KAFKA À BEIRA-MAR*

A verossimilhança não é um aspecto que caracteriza um único gênero narrativo, mas diversos gêneros. Além disso, na literatura, é uma especificidade que o texto ficcional exige para que haja um reconhecimento da verdade que é por ele apresentada. No que concerne às narrativas fantásticas, Campra diz que o ato de revalidar o universo representado nessas narrativas é uma das suas funções dominantes¹⁴⁶ (2008, p. 174-175, tradução nossa).

Embora a verossimilhança não seja um aspecto abordado de forma específica pelos teóricos do fantástico japonês utilizados como aporte teórico nesta dissertação, é importante tratar desse tema no estudo aqui proposto, tendo em vista que o romance de Murakami é repleto de referencialidades que objetivam reafirmar o universo apresentado por ele.

Antes, é necessário aclarar que com o termo “referencialidade” nos referimos não somente a um referente extratextual, ou seja, a um elemento que existe na realidade empírica do leitor da narrativa, mas também a referentes da própria narrativa, como explica Campra:

[...] ainda que os textos não remetam a um referente extratextual — este pode não existir, nem ter existido, na realidade do leitor empírico — neles se reafirma igualmente um mundo de significados. Este mundo, que os textos

¹⁴⁶ “Una de las funciones dominantes de la instancia narrativa en el relato fantástico es la de convalidar el universo representado [...]” (Campra, 2008, p. 174-175)

ficcionais apresentam ao leitor como sua própria realidade, se vê regido por determinadas leis: as convenções que constituem o sistema de realidade de gêneros. Neste sistema que o leitor decifra em cada caso particular, fazendo possível a leitura¹⁴⁷. (Campra, 2008, p. 65, tradução nossa)

Desse modo, podemos relacionar a referencialidade com as estratégias de intertextualidade abordadas por Tiphaine Samoyault em seu livro *A Intertextualidade* (2008), uma vez que são importantes para construir uma memória literária de Murakami, e porque são utilizadas para estabelecer a verossimilhança da narrativa fantástica na obra em estudo.

Quanto ao que diz Campra a respeito da referencialidade, ao contrário do que ocorre na narrativa de cunho realista — na qual se aceita a realidade que o texto apresenta sem qualquer condição —, a narrativa fantástica necessita de condições para que seja aceita. Para isso, deve encontrar meios para que a realidade apresentada por ela seja reconhecida como verdadeira, o que ocorre segundo suas regras e condições específicas, e, conseqüentemente, nos leva a um conceito duplo de verossimilhança: o que está de acordo com a opinião pública e o que está consoante com as leis do fantástico¹⁴⁸ (Campra, 2008, p. 68-69, tradução nossa). Ou seja, a verossimilhança é um consenso oriundo de processos culturais, e esse consenso está, ainda, sujeito à mutabilidade histórica.

No que tange à narrativa de *Kafka à beira-mar*, é possível observar que a referencialidade é um artifício bastante utilizado por Murakami, principalmente quando tratamos de referentes extratextuais, como é o caso de personagens como Johnnie Walker, que alude à marca escocesa de uísque, como observamos aqui:

[...]

O homem curvou de leve os lábios. Um breve frêmito, que lembrou o ondular de uma superfície aquática, fez o sorriso gelado que lhe brincava nos lábios se distorcer, desaparecer momentaneamente e retornar logo em seguida.

— Qualquer indivíduo que tem o hábito de beber uísque logo me reconheceria... Mas não tem importância. Meu nome é Johnnie Walker. *Johnnie Walker*. Quase todo mundo me conhece. Longe de mim a intenção de me gabar, mas sou mundialmente famoso. Quase um ícone. Contudo, não sou o verdadeiro Johnnie Walker. Não tenho nada a ver com destilarias britânicas.

¹⁴⁷ “[...] aunque los textos no remitan a un referente extratextual — éste puede no existir, ni haber existido, en la realidad del lector empírico — en ellos se afirma igualmente un mundo de significados. Este mundo, que los textos ficcionales someten al lector como su verdad propia, se ve regido por leyes determinadas: las convenciones que constituyen el sistema de realidad de los géneros. Es éste el sistema que el lector descifra en cada caso particular, haciendo posible la lectura.” (Campra, 2008, p. 65)

¹⁴⁸ “Obviamente, se tratará de una verosimilitud que el género mismo establece, según sus condiciones — y su historia — específicas. Ya que, como varios críticos han distinguido con cuidado, el concepto de verosimilitud es por lo menos doble: lo que se conforma a la opinión pública, y lo que se conforma a las leyes del género [...]” (Campra, 2008, p. 68-69)

No momento estou apenas usando a forma e o nome no rótulo sem a devida autorização. Afinal, todo mundo necessita de uma forma e de um nome.
[...] (Murakami, 2008, p. 156-157)

É notável que o referente aqui é explícito. Apesar disso, na literatura fantástica proposta por Murakami em *Kafka à beira-mar*, esse referente está atrelado à ideia de metáfora, como já esmiuçado anteriormente, uma vez que, como o próprio Johnnie Walker diz, ele é apenas um ícone, uma representação de uma realidade ocultada.

Outro referente explícito e extratextual presente na narrativa da obra é o personagem Coronel Sanders, que, por sua vez, alude ao fundador da rede de restaurantes de *fast-food* Kentucky Fried Chicken (KFC), Harland David Sanders, bem como é expresso na citação a seguir:

[...]
— Ei, Hoshino! Ô, meu chapa!
O rapaz finalmente parou e se voltou. Ali estava um homem idoso, miúdo, em terno totalmente branco. [...].
— Hoshino, meu chapa — disse o velho. A voz era metálica e penetrante e falava com um leve sotaque.
Hoshino contemplou o homem em silêncio estupefato.
— Mas você é... — disse, passados instantes.
— Isso mesmo. Coronel Sanders.
— Idêntico! — tornou a dizer Hoshino, admirado.
— Idêntico, não! Eu *sou* o Coronel Sanders.
— O do Fried Chicken...?
— Sem tirar nem pôr!
[...] (Murakami, 2008, p. 316-317)

Coronel Sanders afirma ainda que não é um ser humano, mas “[...] um ser abstrato, metafísico [...]” (Murakami, 2008, p. 347) que pode assumir a forma que quiser, mas não a substância. Ou seja, não é constituído de matéria, e é, portanto, um referente atrelado também à metáfora. Em nossa análise, no caso de ambos os personagens, trata-se de uma metáfora da adesão dos japoneses ao consumo de elementos de culturas ocidentais, representados aqui pelo *fast-food* e pelo uísque, embora haja várias outras representações na narrativa.

Outra característica que é utilizada como artifício para assegurar a verossimilhança que podemos encontrar na narrativa do romance em estudo é a que remete ao “efeito de realidade”, que é descrito por Campra (2008, p. 70, tradução nossa) como elementos descritivos que “[...] remetem — melhor dizer, fingem remeter — ao universo extratextual¹⁴⁹”. Ou seja, Murakami

¹⁴⁹ “[...] Se trata de elementos de carácter esencialmente descriptivo, que llenan un objetivo estético o ideológico, o bien crean un «efecto de realidad» gracias a que remiten — mejor dicho fingen remitir — al universo extratextual

utiliza elementos que podemos entender como existentes no mundo extratextual, mas que foram criados para o enriquecimento do enredo do romance.

Um desses elementos descritivos é o que Campra chama de *referência espacial*, que se refere à geografia do lugar em que se passa a narrativa. O conceito de referência espacial corrobora com a ideia de que determinado elemento da narrativa não precisa existir de forma extratextual para que haja a verossimilhança. Na verdade, para que ocorra o efeito de realidade em determinada narrativa fantástica, o autor pode utilizar-se do ato de nomear, uma vez que fazer isso é uma forma de conferir realidade à narrativa fantástica¹⁵⁰ (Campra, 2008, p. 72, tradução nossa).

Um dos exemplos mais claros que podemos citar desse tipo de referência espacial é a Biblioteca Memorial Komura, que, além de ser o local que abriga Kafka Tamura durante sua fuga, é também importante para o desenrolar da narrativa fantástica em si. Ademais, além dos diversos locais que de fato existem no universo extratextual, somente a Biblioteca Komura é, de fato, nomeada e possui uma história sobre sua fundação, como podemos conferir no trecho seguinte, de quando Kafka a visita pela primeira vez:

[...]

— Estou admirado com a imponência desta construção — comento.

Ele assente com um aceno de cabeça.

— A casa Komura é tradicional fabricante de saquê desde o período Edo, e o chefe do clã da penúltima geração ganhou fama nacional como colecionador de livros. Ou seja, foi um grande bibliófilo. E o pai dele, isto é, o chefe do clã da antepenúltima geração, era ele próprio um poeta. Por esse motivo, muita gente famosa do mundo literário começou a visitar esta casa quando de passagem por Shikobu. [...]. Ou seja, o clã foi tradicionalmente pródigo em gastos com arte literária. Famílias desse tipo costumam perder toda a sua fortuna no decorrer das gerações, mas, por sorte, os Komura não rezaram pela mesma cartilha. Eles mantiveram seus passatempos sem nunca descuidar dos negócios.

[...] (Murakami, 2008, p. 49)

Devido à sua importância na narrativa e aos detalhes da sua descrição, o leitor pode ser levado a pensar, inclusive, que a Biblioteca Memorial Komura existe no universo extratextual, o que confere a verossimilhança que a narrativa necessita para que o fantástico se cumpra. O mesmo ocorre com as florestas, que são espaços de acontecimentos fantásticos relacionados

¹⁵⁰ “[...] Lo que confiere «realidad» es el procedimiento de nominación en sí, la idea de reenvío — aunque se trate de un reenvío ficticio. Todo nombre — una calle, el título de un libro, el apellido de un personaje — da materia a la realidad de texto por un efecto de referencia, independientemente de la existencia o no de una calle, un libro o una persona a los que esos nombres sean adjudicados en la realidad extratextual”. (Campra, 2008, p. 72)

tanto à Kafka quanto à Nakata, e que, embora não possuam um nome, são descritos com precisão e estão localizados em áreas que são nomeadas.

Um exemplo claro é a menção às montanhas da província de Yamanashi, local do incidente onde sucedeu o desmaio coletivo de crianças no ano de 1946, como explicitado no excerto subsequente:

[...]

As investigações descritas abaixo ocorreram entre março e abril de 1946 sob o comando do major James P. Warren. O inquérito no distrito de **, **província de Yamanashi**, palco dos acontecimentos, foi realizado pelo segundo-tenente Robert O'Connor e pelo suboficial Katayama. Em todas as entrevistas, o inquisidor foi o segundo-tenente Robert O'Connor. O suboficial Katayama foi designado intérprete da língua japonesa, e o soldado raso William Cohen preparou a documentação. [...] (Murakami, 2008, p. 19)

[...] (Murakami, 2008, p. 19, negrito nosso)

Dentre as vítimas desse incidente está Nakata, que teve como sequelas a perda de memória de todos os dias anteriores, além de parte de sua capacidade intelectual, mas acabou adquirindo a estranha habilidade de aprender a linguagem dos gatos, como podemos observar no fragmento abaixo:

[...] O menino voltou a si quase trinta minutos depois desse incidente. Ele se sentou de repente na cama, alongou o corpo e olhou em torno. Sua consciência estava de volta e, do ponto de vista médico, estava saudável. Passados instantes, porém, tornou-se claro que ele tinha perdido inteiramente a memória. [...]. Ele retornara ao mundo real com a cabeça literalmente esvaziada de qualquer informação. (Murakami, 2008, p. 87)

[...]

Foi também nessa época que aprendeu a falar com os gatos. Os avós tinham alguns gatos de estimação, que logo se tornaram bons amigos de Nakata. No começo, eles se comunicavam por meio de palavras simples, mas aos poucos Nakata ampliou sua habilidade com a perseverança de alguém que estuda uma língua estrangeira e, logo, viu-se capaz de manter conversas razoavelmente longas com os felinos. Foram os gatos que ensinaram a Nakata os inúmeros fatos sobre a natureza e do mundo em geral. Na verdade, foram eles que lhe ensinaram quase tudo que Nakata precisava saber em relação ao funcionamento do mundo.

[...] (Murakami, 2008, p. 262)

Embora Campra afirme que utilizar-se de referentes extratextuais, como nomes de pessoas ou lugares, é uma forma ilusória de validação da realidade apresentada pelo texto narrativo, é também eficaz, uma vez que oferecem ao leitor a “garantia do narrado”, ou seja, o leitor projeta, nas imagens textuais apresentadas pela narrativa, elementos de sua realidade. Em

Kafka à beira-mar é possível observar que há a presença da garantia do narrado, o que se torna evidente principalmente porque, apesar de ambientada no Japão, é uma narrativa que dialoga com diversos elementos de outras culturas.

Dessa forma, “[...] No ‘aí’ que o relato delimita graças às coordenadas da nomeação, os seres puramente textuais se enredam com aqueles que têm o mesmo nome na realidade do leitor, e dessa vizinhança retiram uma consistência particular dentro do mundo ficcional” (Campra, 2008, p. 75). Em outras palavras, as estratégias adotadas na escritura de Murakami para alcançar a verossimilhança em *Kafka à beira-mar* fazem com que seja possível que tanto o leitor japonês quanto o leitor ocidental se identifiquem com a narrativa.

Em suma, a verossimilhança, enquanto elemento fantástico, é essencial na construção da narrativa do romance *Kafka à beira-mar*, embora não como um elemento a ser transgredido para alcançar o efeito fantástico, como ocorre nas narrativas fantásticas tradicionais, mas sim como uma forma de apontar uma segunda realidade sob a realidade que tomamos como única, como sucede com as narrativas neofantásticas e, de acordo com nossos estudos e tal qual podemos observar na narrativa de *Kafka à beira-mar*, fantásticas japonesas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar acerca do tema do fantástico na literatura japonesa foi um caminho natural a seguir após pesquisar, na graduação, sobre o fantástico nas animações japonesas, os *animês*. Um caminho natural, mas não mais fácil, principalmente no que diz respeito ao ritmo de escrita e a conciliar tantos dados, a ponto de haver a necessidade de escolher quais caberiam na dissertação e quais poderiam ser aprofundados em uma oportunidade posterior.

Contudo, apesar das barreiras encontradas no caminho, foi gratificante escrever algo que esmiuça um autor tão rico quanto Haruki Murakami, e reafirmar que, para além dele, as literaturas japonesa e asiática têm muito mais riquezas literárias do que nós, do outro lado do planeta, pensamos possuírem. Além disso, deve ser frisada a relevância dos estudos literários japoneses, tanto para a literatura fantástica, como para os campos da poesia, do realismo e tantos outros gêneros e estilos literários por vezes desconhecidos.

Nesse contexto, o impacto causado pelos apontamentos e pela análise propostos nesta pesquisa são significativos, uma vez que ampliamos e aprofundamos as discussões acerca da literatura fantástica produzida no Japão, o que, conseqüentemente, amplia também as discussões acerca de outras literaturas asiáticas. Dessa forma, evidenciamos a literatura japonesa no cânone literário, tendo em vista sua sub-representação nos cânones literários pressupostos pela literatura ocidental, embora haja, mais recentemente, um maior interesse nos estudos dessa área.

Ademais, esta pesquisa também é relevante por apresentar novas perspectivas de estudos no campo da literatura fantástica, pois ao utilizar dos preceitos do neofantástico de Alazraki para abordar temas universais, como a identidade e a modernidade — embora sejam abordados sob um contexto japonês —, bem como conflitos internos das personagens, aliados às intertextualidades de elementos da tradição folclórica japonesa com elementos ocidentais, torna o romance de Murakami universal.

Assim, ao perpassar desde os primeiros indícios do que um dia se tornaria o fantástico até as teorias mais modernas, observamos que o fantástico literário do Japão não se distancia tanto do fantástico produzido na América Latina, em especial na América Hispânica. Uma das características que corroboram essa afirmação é o fato de que as críticas políticas e sociais são fatores determinantes no realismo mágico, assim como a modernidade é ponto central para o fantástico japonês.

Não obstante, quando discutimos a questão da modernidade no Japão, conseqüentemente, discutimos também a respeito de como ela age sobre as identidades tanto

individuais quanto coletivas. Em *Kafka à beira-mar*, por exemplo, além do contexto do advento da modernidade, e embora de uma forma quase sutil, temos o contexto da Segunda Guerra Mundial, que influenciou e modificou determinados aspectos das identidades dos japoneses tanto enquanto indivíduos quanto enquanto sociedade.

Além do histórico da literatura fantástica e os paralelos existentes entre a literatura fantástica japonesa e o realismo mágico latino-americano, também abordamos os temas das intertextualidades e da memória literária presentes no romance estudado, os quais, mais adiante, salientamos que conversam com o que entendemos como elementos de verossimilhança utilizados por Murakami.

Em nossa análise, abordamos ainda os personagens, as identidades, o tempo, o espaço e a verossimilhança enquanto elementos do fantástico, e seus papéis na narrativa do romance. Analisamos, especialmente, o neofantástico proposto por Jaime Alazraki, de quem também adotamos o conceito de fantástico como o mais válido para a análise de *Kafka à beira-mar* — pois chegamos à conclusão de que há uma segunda realidade na narrativa, descrita principalmente por meio de metáforas — além da vertente apresentada por Rosalba Campra.

Dessa forma, após recapitular o caminho percorrido até chegarmos aos nossos resultados, retomo que esta pesquisa teve por objetivo geral investigar a forma com que os elementos da literatura fantástica estão inseridos no enredo de *Kafka à beira-mar*, um romance do autor japonês Haruki Murakami. Nossa pesquisa foi norteadada por três questionamentos problematizadores: quais as diferenças entre a literatura fantástica produzida no Japão em relação à produzida na literatura ocidental? De que forma o fantástico está inserido na narrativa do romance *Kafka à beira-mar*? E qual é o papel da intertextualidade na construção do fantástico na obra *Kafka à beira-mar*?

A partir dos questionamentos problematizadores estabelecemos nossos objetivos. Nosso objetivo geral consiste em analisar a maneira com que os elementos da literatura fantástica estão inseridos no enredo de *Kafka à beira-mar*, e os objetivos específicos consistem em analisar os elementos fantásticos no romance, levando em consideração as intertextualidades nele presentes; evidenciar os papéis das personagens na narrativa e ressaltar o papel da verossimilhança e da intertextualidade na construção da narrativa.

Dessa forma, os resultados apontam que o romance *Kafka à beira-mar* apresenta elementos semelhantes aos que Jaime Alazraki apresenta na teoria do neofantástico por ele proposta. Além disso, verificamos que a questão da identidade individual é também importante na construção de uma narrativa fantástica no enredo da obra, em especial quando consideramos

que a juventude de Haruki Murakami foi marcada pelo movimento *Zenkyōto* — que lutava por uma identidade individual na sociedade japonesa.

Ademais, podemos perceber que, em paralelo com as identidades individuais, há uma crítica à identidade do Japão enquanto sociedade, principalmente se consideramos que os personagens Nakata e Kafka representam, por meio de metáforas, respectivamente, um Japão tradicional — e que perde cada vez mais espaço à medida que as ciências e tecnologias avançam, além, é claro, das influências recebidas do Ocidente — e um Japão moderno, que já está habituado, mesmo que não haja qualquer intenção, às tecnologias e seus avanços. Porém, ambos apresentam dúvidas em relação às suas identidades.

Além disso, apresenta mais semelhanças com a tradição latino-americana, especificamente a hispano-americana, do que com a europeia, aproximando-se do realismo mágico, como foi apontado no decorrer de nossa análise. Os resultados apontam também que o fantástico é inserido na narrativa de *Kafka à beira-mar* por meio das personagens, com seus papéis bem definidos para o funcionamento da narrativa, como ocorre com a atuação das personagens da senhora Saeki e Nakata, cujos elementos sobrenaturais são traçados a partir de suas identidades (ou pela ausência delas), dos espaços e tempos utilizados no enredo, principalmente quando consideramos a teoria de Rosalba Campa e os eixos de temas da literatura fantástica, de categorias substantivas e predicativas, dos quais o tempo e o espaço fazem parte.

Em relação ao papel que a intertextualidade exerce na narrativa, observamos que ela se faz presente como um elemento importante na construção de um enredo mais rico, e, principalmente, como uma estratégia para atestar a verossimilhança da narrativa, como um elemento fantástico que Campa chama de *referentes*. Esses referentes se relacionam com o que Tiphaine Samoyault disserta sobre as diversas estratégias de intertextualidade, como a citação, o pastiche, entre outras, e a função de perpetuadores da escritura literária.

Ademais, algumas intertextualidades fazem parte do próprio eixo narrativo em si, como é o caso do pastiche de *Édipo rei*, de Sófocles, que é o cerne que impulsiona a obra desde o seu começo, uma vez que Kafka sai de casa não apenas em busca de sua mãe e irmã perdidas, mas também devido a uma maldição lançada por seu pai — dormir com sua mãe, assassinar o seu pai —, a mesma maldição lançada sobre o protagonista da tragédia grega. Ou as alusões às obras de Franz Kafka, como *A metamorfose* e *O castelo*, e do próprio Murakami, como *Ouça a canção do vento*.

Finalmente, *Kafka à beira-mar* é uma obra riquíssima, que nos apresenta um universo complexo e com diversos aspectos que refletem, por meio do fantástico e das metáforas, os

variados conflitos internos e sociais pelos quais a humanidade passa. E, como diria Jorge Luís Borges, o fantástico e seus temas são símbolos de tudo o que é misterioso e instável em nossa vida, o que é corroborado por todo o processo de estudo de *Kafka à beira-mar*. No romance, assim como em vários campos da realidade diegética, tudo é metáfora.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. **¿Qué es lo fantástico?**. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madri: Arco Libros, 2001, p. 265-282.
- ALEXANDRE, L. S. **A Intertextualidade em “Samsa Apaixonado”, de Murakami Haruki**. 2017. 69 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e Japonês, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2017.
- BATALHA, M. C. **Literatura fantástica: algumas considerações teóricas**. In: *Revista Letras & Letras*, v. 28, Nº 2, jul/dez. 2012, p. 481-504 - Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877>. Acesso em: 02 set. 2022.
- BORGES, J. L. *La Literatura Fantástica*. Conferencia. Ediciones Culturales Olivetti, 1967, Castela, Espanha.
- BOUILLAGUET, Annick. **Proust, lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée**. Champion, 2000.
- BRANDÃO, J. L. **A experiência de Ulisses: nota sobre um tema utópico perdido**. In: *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas/SP, Nº 07, p. 15-15, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/30790370/A_experi%C3%Aancia_de_Ulisses_nota_sobre_um_tema_ut%C3%B3pico_perdido. Acesso em: 01 nov. 2023.
- CAILLOIS, Roger. **De la féerie à la science-fiction. Anthologie du fantastique**. Paris: Gallimard, 1966 a. v.1, p.7-24.
- CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMPRA, Rosalba. **Territorios de la ficción. Lo fantástico**. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008.
- CARVALHO, N. C. de; PIRES, R. S. **“Literatura de Fantasma” no Japão: A construção do insólito em contos da chuva e da lua de Ueda Akinari**. In: *Estudos Japoneses*, [S.I.], Nº. 33, p. 62-78, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/107418>. Acesso em: 17 out. 2023.
- CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.
- CORRÊA, E. F. D. S. **Ficção japonesa em prosa publicada no Brasil**. In: *Tradução em Revista*, Nº 31, p. 312-349, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.55006>. Acesso em: 15 jun. 2024.

- FOSTER, M. D. **Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yōkai**. Oakland, CA, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/california/9780520253612.001.0001>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- GARLAND, Diana Lynn. **The Magical and the Mundane: Individualism, Corporate Identity, and Postmodern Pastiche in the Detective Novels of Haruki Murakami**. Ithaca, Nova York, 2002. Disponível em: <https://stars.library.ucf.edu/rtd/1519>. Acesso em: 20 set. 2024.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes. La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- HADY, Hassan; FNTEEL, Hussein. **The influence of asian poets to world of culture and the literature**. In: Journal Educational Verkenning, v. 4, N° 1, p. 30-37, 2023. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/373549639_The_Influence_of_Asian_Poets_to_World_of_Culture_and_the_Literature. Acesso em: 10 jan. 2024.
- HIDALGO, C. R. **El mundo fantástico en la literatura japonesa (de Nara a Edo)**. Espanha: Satori Ediciones, 2009.
- _____. **Seres fantásticos japoneses en la literatura y en el cine: Obakemono, Yurei, Yokai y Kaidan**. Belphegor: Littérature Populaire Et Culture Médiatique, v. 08, n. 2, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/8012356/Seres_fant%C3%A1sticos_japoneses_en_la_literatura_y_en_el_cine_Obakemono_Yurei_Yokai_y_Kaidan&nav_from=4810f823-f156-4c06-ab6c-c27346ebcaf2&rw_pos=0. Acesso em: 20 dez. 2023.
- IANNI, Octavio. **El realismo mágico**. In: Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe, N° 40, jun. 1986, p. 5-14. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25675290>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- INDRIYANTO, Kristiawan. **Interrogating Canonical World English Literature: Journey to the West and Romance of the Three Kingdoms**. In: Indonesian Journal of English Language Studies, v. 03, n° 01, p. 1-10, 2017. Disponível em: <https://ejournal.usd.ac.id/index.php/IJELS/article/view/572/480>. Acesso em: 05 jan. 2024.
- KATO, S.; SANDERSON, D. **A history of japanese literature: from the Man'yōshū to Modern Times**. Londres: Routledge, 1997.
- KATO, S. **A history of japanese literature: the first thousand years**. Londres: Palgrave Macmillan UK, 1979.
- LEONARDI, Emanuele. **‘Cuento Ensayo’: Metaficción e intersticios de absurdidad**. In: XXIV CONGRESSO AISPI: Metalinguaggi e metatesti, Lingua, letteratura e traduzione, 2007, Padova. Anais, março de 2007. Roma: AISPI Edizioni, 2012, p. 473-478.

- MARKS, A. **Japanese Yokai and Other Supernatural Beings: Authentic Paintings and Prints of 100 Ghosts, Demons, Monsters and Magicians**. Tokyo: Turtle Publishing, 2023.
- MAS, R. N. **De Kosala a Bollywood: dos mil años contando historias. Un estudio semiótico del Ramayana**. Tese (doutorado) - Universidade de Valência. Valência. 606 p. 2008. Disponível em: <https://roderic.uv.es/items/8d9f5a5b-ceff-4d88-a4c9-ba8f131e3eb5/full>. Acesso em: 05 jan. 2024.
- MAUPASSANT, Guy de. **Madame Hermet. Contes et nouvelles**. Paris: Larousse, 1973a, v. 01, p. 96-104. (Nouveaux classiques Larousse)
- MELAY, A; MURAKAMI, T. **Entre héritages et transgressions**. Paris: L'Harmattan, 2023.
- MARKS, Andreas. **Japanese Yōkai and Other Supernatural Beings: Authentic Paintings and Prints of 100 Ghosts, Demons, Monsters and Magicians**. Tóquio: Tuttle publishing, 2023.
- MURAKAMI, Haruki. **Haruki Murakami**, ©2024. Author. Disponível em: <https://harukimurakami.com/>. Acesso em: 01 jun. 2024.
- MURAKAMI, Haruki. **Kafka à beira-mar**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MURAKAMI, Haruki. **Ouçá a canção do vento; Pinball, 1973**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- NADDAFF, Sandra. **The thousand and one nights as world literature**. In: D'HAEN, T.; DAMROSCH, D.; KADIR, D. (org.). *The Routledge Companion to World Literature*. Inglaterra, Reino Unido: Routledge, 2012.
- NAPIER, S. J. **The Fantastic in Modern Japanese Literature: the subversion of modernity**. Inglaterra, Reino Unido: Routledge, 1996.
- OLIVAL, M. D. C. E. S. **Intertextualidade ou plágio?: considerações teórico-práticas**. *Signótica*, Goiânia, v. 2, nº 1, p. 153-162, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7228>. Acesso em: 3 jun. 2024.
- ORGADO, G. T. M. **Genji Monogatari - Traduzindo a literatura japonesa do século XI para o leitor ocidental contemporâneo**. In: *Revista Ilha do Desterro*, v. 72, nº 02, p. 171-190, 2019. - Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/2874>. Acesso em: 05 jan. 2024.
- POE, Edgar Allan. **O Corvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- POSADAS, Baryon Tensor. **Double Visions, Double Fictions: The Doppelgänger in Japanese Film and Literature**. University of Minnesota Press, 2018. JSTOR, <https://doi.org/10.5749/j.ctt2121757>. Acesso em: 20 dez. 2024.

- ROAS, David. **Behind the frontiers of the real: a definition of the fantastic**. Inglaterra, Londres: Palgrave MacMillan, 2018.
- SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. Trad. Sandra Nitrini.
- SHIRMAHALEH, S. M. **Yamshid, Zahak y Fereydoun en el Shahnamé y en la historia: un acercamiento hermenéutico**. In: Revista Estudios de Asia y África, Ciudad de México, v. 53, n. 2, p. 377-404, agosto/2018. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-654X2018000200377&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 30 nov. 2023.
- STRECHER, Matthew C. **Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki**. In: Journal of Japanese Studies, vol. 25, no. 2, 1999, pp. 263–98. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/133313>. Acesso em: 9 out. 2024.
- SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. Tradução: Leiko Gotodo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TODOROV, Tzevan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TSUCHIYA-MATALON, Makiko. **Le rôle des morts dans l'univers de Murakami Haruki** 村上春樹, *Impressions d'Extrême-Orient*, junho/2021. Acesso em: 17 abril. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/ideo.1654>
- UEDA, Akinari. **Contos da chuva e da lua**. Tradução: Neide Hissae Negae et. al. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, 1996.
- VALERO, B. E. G. **La ciencia y la palabra mágica: confluencias del realismo mágico y la física cuántica en Kenzaburō Ōe y Haruki Murakami**. Tese (doutorado) - Universidade de Alicante. Valência. 653 p. 2014.
- VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução: João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.
- VERGARA, A.C.D.S. **Izutsu: de Ise Monogatari à peça de Zeami**. 2010. 34 f. Monografia (Licenciatura em Letras Japonês) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.26512/2010.TCC.2193>. Acesso em: 10 abr. 2024.