



Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Letras - IL

LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO (LET)

CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS JAPONÊS – LÍNGUA E LITERATURA

REINALDO COELHO DE SOUZA

**Sul da fronteira, oeste do sol: Identificação do elemento fantástico catalisado
pela personagem Shimamoto**

BRASÍLIA - DF

2022

REINALDO COELHO DE SOUZA

**Sul da fronteira, oeste do sol: Identificação do elemento fantástico catalisado
pela personagem Shimamoto**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito para obtenção do título de
Licenciado em Letras, pelo curso de Letras:
Língua e Literatura Japonesa da Universidade
de Brasília (UnB).

Orientadora: Prof.^a Dr. Angélica Louise de
Souza Alencar

BRASÍLIA - DF

2022

REINALDO COELHO DE SOUZA

**Sul da fronteira, oeste do sol: Identificação do elemento fantástico catalisado
pela personagem Shimamoto**

Monografia apresentada como requisito para
obtenção do título de Licenciado em Letras, pelo
curso de Letras: Língua e Literatura Japonesa da
Universidade de Brasília (UnB).

Aprovado em 16 de setembro de 2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Angélica Louise de Souza Alencar
(Orientadora)

Prof. Dr. Márcia Hitomi Namekata
(Examinadora)

Prof. Dr. Kimiko Uchigasaki Pinheiro
(Examinadora)

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos e familiares, por todo o apoio e incentivo durante a graduação.
À Universidade de Brasília, por ter me proporcionado tantas experiências únicas neste período de cinco anos.

À minha orientadora Angélica Louise, pela paciência e por me acompanhar durante a produção deste trabalho.

À professora Luciana Barreto e ao professor Wanderson Tobias, por me ensinarem a apreciar a belíssima arte que é a literatura.

“Nessa escuridão, pensei na chuva caindo sobre o mar. Uma chuva discreta, que caía sobre o mar vasto sem que ninguém se desse conta. As gotas se chocavam sem ruído contra a superfície da água e nem mesmo os peixes percebiam. Fiquei pensando nesse mar até que alguém se aproximou e pousou de leve a mão nas minhas costas.”

(Haruki Murakami)

RESUMO

Neste trabalho, busquei analisar de que maneira a personagem Shimamoto é responsável por dinamizar o elemento fantástico na obra *Sul da fronteira, oeste do sol* (*Kokkyô no minami, taiyô no nishi* 国境の南、太陽の西) do romancista japonês, Haruki Murakami (1949-), uma vez que este romance apresenta um tom sobretudo realista, isso é, sem a presença de realismo mágico. Parti do método histórico-literário, visando contextualizar o romance na história do Japão. Em seguida, analisei a forma como o fantástico costuma operar nas demais obras do autor, sob o viés da literatura fantástica do filósofo e linguista Todorov (2008). Ademais, utilizei-me de outras obras de Murakami para estabelecer padrões para depois identificá-los em *Sul da fronteira, oeste do sol*. Foram levados em consideração trabalhos de autores e autoras que apresentam pontos de vista diferentes sobre o insólito na obra do literato japonês, objetivando elencar termos e acontecimentos que reforcem a ocorrência no romance em análise. Ao final da pesquisa, confirmei a relação de Shimamoto com o suposto elemento fantástico do romance.

Palavras-Chave: Haruki Murakami; Sul da fronteira, oeste do sol; Literatura; Fantástico

ABSTRACT

In this work, I attempted to analyze how the character Shimamoto is responsible for dynamizing the fantastic element in the narrative *South of the border, west of the sun* (*Kokkyô no minami, taiyô no nishi* 国境の南、太陽の西) by Japanese novelist, Haruki Murakami (1949-), since this novel presents a mainly realistic tone, that is, without the presence of magical realism. I started from the historical-literary method, aiming to contextualize the novel in the history of Japan. Then, I analyzed how the fantastic usually operates in the author's other books, from the perspective of the fantastic literature created by philosopher and linguist Todorov (2008). Furthermore, I used other works by Murakami to establish patterns to afterward identify them in *South of the border, west of the sun*. Research by authors who present different points of view about the unusual in the work of the Japanese writer were considered, aiming to list terms and events that reinforce the occurrence in the novel analyzed. At the end of the research, I confirmed Shimamoto's relationship with the supposed fantastic element of the novel.

Keywords: Haruki Murakami; South of the border, east of the sun; Literature; Fantastic

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Contexto Histórico	5
2.1. As influências do Japão do século XX na reestruturação familiar	5
2.2. A estrutura familiar e a mulher japonesa moderna	6
2.3. As tipologias na obra de Murakami.....	10
3. Quem é Haruki Murakami e o que é costumeiro em sua obra?	15
3.1. Como o insólito acontece nas demais obras do autor?	16
3.1.1. <i>Caçando carneiros</i> e <i>Minha querida Sputnik</i>	19
3.2. Outros pontos de vista acerca do sobrenatural: o lado de lá	22
4. Shimamoto e a obra	26
4.1. O enredo de <i>Sul da fronteira, oeste do sol</i> e as divergências e semelhanças para com as outras obras do autor	26
4.2. De que maneira Shimamoto fomenta o fantástico?	32
5. Considerações Finais.....	41
Referências	44

1. Introdução

Haruki Murakami (1949-) é um dos autores mais lidos no Japão e seus livros já foram traduzidos em vários países de todo o globo¹. Suas obras costumam conter um caráter melancólico e angustiante, tal qual o escritor Franz Kafka (1882-1924). É evidente a grande influência do ocidente no trabalho do romancista, vide as referências ao *jazz* e a outros elementos da cultura pop internacional. Os títulos de alguns de seus trabalhos também demonstram isso: *Norwegian Wood* (*Noruei no Mori* ノルウェイの森) e *Drive my car* (*Doraibu mai ka* ドライブ・マイ・カー), nomes inspirados na memorável banda britânica de rock *The Beatles*. Além disso, é comum que nos livros do autor os leitores se surpreendam ante algum elemento sobrenatural em sua narrativa, sejam os gatos falantes de *Kafka à beira-mar* (Alfaguara, 2012, *Umibe no Kafuka* 海辺のカフカ), pessoas e gatos desaparecendo em *Minha querida Sputnik* (Alfaguara, 2011, *Supūtoniku no Koibito* スプートニクの恋人) ou homens antropomorfizados em *Caçando Carneiros* (Alfaguara, 2014, *Hitsuji o meguru bōken* 羊をめぐる冒険).

Para começar, observa-se que o autor tem o costume de embasar seus romances dentro de um contexto realístico do Japão, fazendo referências a episódios históricos, bem como a eventos de sua própria vivência. Dentre suas obras, nota-se em *Sul da fronteira, oeste do sol* (Alfaguara, 2020, *Kokkyō no minami, taiyō no nishi* 国境の南、太陽の西) um teor autobiográfico. Em seu recentemente traduzido livro no Brasil, *Abandonar um gato* (Alfaguara, 2022, *Neko o suteru: Chichioya ni tsuite kataru toki* 猫を棄てる 父親について語る時), Haruki Murakami conta suas impressões sobre ser uma criança unigênita no período pós-guerra do Japão, característica que compartilha com o protagonista de *Sul da fronteira, oeste do sol*.

Fui criado - com certo afeto - como filho único, em uma família bastante comum. Então não compreendo, concreta e psicologicamente, que sequelas o fato de ser “abandonado” pelos pais deixa no coração de uma criança. Só me resta usar a mente para imaginar como deve ser. (MURAKAMI, 2022, p. 32).

¹ <https://estadodaarte.estadao.com.br/solidao-vida-murakami-marcia-namekata/>

Sul da fronteira, oeste do sol, conta a história de Hajime, narrador personagem que conhece a garota Shimamoto e se fascina por ela. Esta paixão perdura desde a infância até a fase adulta, época em que vive um modelo de família nuclear do Japão, isto é, com sua esposa e filhas, além de ter uma boa situação financeira. Do mesmo modo que em obras de Murakami, como: *Homens sem mulheres* (Alfaguara, 2015, *Onna no inai otokotachi* 女のいない男たち), *Nowergian Wood* (Alfaguara, 2011, *Noruei no Mori* ノルウェイの森), *Minha querida Sputnik*, *Caçando carneiros* etc. A figura feminina pela qual o protagonista é apaixonado, neste romance, funciona como uma espécie de engrenagem, no sentido em que é a principal responsável pelo desenvolvimento da trama. A história também diverge das demais por ter um caráter, sobretudo, realista, já que não há ocorrências explícitas de eventos surreais. Aspecto incomum, dado o histórico de utilização do realismo mágico por parte do autor, vide o uso de componentes sobrenaturais nas obras citadas.

Sob o mesmo ponto de vista acima, é característico de Murakami trazer uma personagem feminina enigmática nas obras: em *Minha querida Sputnik*, o narrador tem seu fascínio por Sumire, garota que é envolta por acontecimentos fantásticos e pelo seu desaparecimento inexplicável. *Caçando carneiros* chama a atenção do leitor e do narrador através da mulher que atrai pela beleza de suas orelhas mágicas. Dito isto, *Sul da fronteira, oeste do sol* também contagia o leitor e o protagonista através de Shimamoto, a insondável mulher que carrega o mistério consigo para além do fim da história. Desta forma, optei por utilizá-la como principal objeto de estudo no presente trabalho.

Inicialmente, ao procurar em bases de dados como o *Google Acadêmico* e *SciELO* por pesquisas em língua portuguesa, encontra-se uma quantidade diminuta de trabalhos relacionados a *Sul da fronteira, oeste do sol* e suas personagens. Estima-se que, por ter sido recentemente traduzido e publicado no Brasil, ainda não tenha se tornado conhecido ou relevante. Apesar disso, o romance aborda temas relacionados à figura feminina anteriormente levantados por outras pesquisas na área. Por fim, por se tratar de uma obra realista em comparação às demais de Murakami, o uso de termos que, em outros trabalhos do autor, faziam o papel de preparar o palco para a introdução de elementos surreais, é capaz de causar inquietação no leitor. Diante

disso, escolhi investigar a existência do fantástico em *Sul da fronteira, oeste do sol* e, em seguida, expor a forma pela qual a personagem Shimamoto é responsável por alavancá-lo.

Do ponto de vista bibliográfico, este trabalho buscou, a partir do contexto histórico, encontrar o significado de eventos e características das personagens da obra que estão ocultas ou subentendidas pelo contexto do Japão. O método, portanto, propriamente histórico-literário é a consagração de aspectos externos ao objeto, o seu contexto, como meio interpretativo para sua constituição, sem considerá-los fora da realidade do livro. Segundo Durão, o cerne da pesquisa em literatura acontece em torno da interpretação, sendo assim, é esperado que X signifique Y, em que o primeiro termo está presente no objeto de estudo, enquanto o segundo será algo exterior, ou seja, as interpretações do pesquisador. (DURÃO, 2015, p. 382).

Para isso, fiz uso dos trabalhos de Kenneth Henshall (2014) e Homei Aya (2016), que tratam a história do Japão de maneira concisa. Utilizei as pesquisas de Handa Atsuko (2005) que expõe o modelo de família *new family* e as de Mina Isotani (2016), que disserta sobre os termos usados para definir as mulheres em dados períodos da história: *ryôsai kenbo* 良妻賢母 (boa esposa, mãe sábia), *modan gâru* モダンガール (modern girl/ garota moderna) e *shin onna* ou *atarashii onna* 新女 (nova mulher). Concluindo com alguns esclarecimentos feitos por Vera C. Mackie (2013) e Koyama Shizuko (2013).

Desta forma, reservei um breve momento para falar do autor no segundo capítulo, a fim de transparecer a forma como este trabalha o sobrenatural nas demais obras. Para analisar o fantástico, levei em conta o viés de Todorov (1939-2017) no que tange à literatura fantástica. De acordo com esta perspectiva, no momento em que o personagem junto ao leitor hesita e confunde a realidade perante um acontecimento que aparenta quebrar as leis naturais de seu mundo, dar-se-á início a incerteza em que o fantástico acontece. (TODOROV, 2008, p. 146).

Ainda assim, encaixar *Sul da fronteira, oeste do sol* nos padrões de Todorov mostrou-se um trabalho dificultoso, já que acontecimentos sobrenaturais não são explícitos na obra. Por isso, buscou-se amparo nas pontuações de Márcia Namekata, Oliveira (2013), Strecher (2014) e Napier (2005). Para complementar, foram esclarecidos os conceitos de *mono no aware* 物のあわれ e *wabisabi* 侘びさび com os

aportes de Prusinski (2012) e Saito (1997) e, por seguinte, identificou-se de que forma estão presente na obra do autor.

No último capítulo, foi dada ênfase ao enredo de *Sul da fronteira, oeste do sol*, aclarando as divergências e semelhanças entre esta e outras obras. Finalmente, reservou-se o último tópico para analisar excertos da obra que possivelmente indicariam a existência do sobrenatural na obra, tendo a personagem Shimamoto como principal mecanismo de operação. Foi feita valia das colocações de Lloyd (2021) acerca da moral de Hajime. Novamente, as falas de Namekata (2020) tiveram papel fundamental em identificar o sobrenatural nesta obra, enquanto o posfácio da tradutora Rita Kohl (2020) serviu de contribuição para confirmar as simbologias presentes.

2. Contexto Histórico

Neste capítulo, foi feito um breve panorama usando algumas informações obtidas em artigos e livros da história do Japão para dar luz a alguns detalhes da obra. Primeiro tratei dos temas fundamentais da história do Japão pós-guerra, depois discutirei algumas noções conceituais sobre a mulher japonesa e suas transformações no entre e pós-guerra. Por fim, se relacionará, brevemente, a partir dos conceitos levantados, os assuntos recorrentes na obra de Murakami.

A escolha de tratar os aspectos históricos antes de falar da obra em si não se pretende historicista ou sociologizante, mas sim como um preâmbulo contextual que trabalhará conceitos a serem considerados durante a interpretação do livro, na medida que o considera também como um produto de sua realidade e a interpretação dessas características externas pode ser proveitosa para a interpretação do objeto. Vale ressaltar também que evitarei, de início, uma abordagem psicológica acerca dos personagens nesse capítulo, pois o foco será especificamente histórico e social.

2.1. As influências do Japão do século XX na reestruturação familiar

Murakami, logo no começo do livro, introduz o leitor à época em que se passa a história. Hajime, o protagonista do romance, nasceu em 1951, época marcada pelo período da ocupação dos Estados Unidos sobre o Japão após a sua derrota na Segunda Guerra Mundial. Por mais que os ecos desse grandioso evento já estivessem mais fracos no período de sua pré-adolescência, ainda ressoam na vida dos demais personagens. Mas de que forma?

A primeira seção do livro é focada no início da infância de Hajime e Shimamoto e circunda um importante aspecto para a narrativa: o fato de ambos serem filhos únicos. Este fato, que primeiro reverbera por meio da solidão relatada pelo narrador, culmina com a sua identificação com a garota que se destacava pelo seu silêncio e por sua deficiência. Essa escolha para o início da obra, longe de ser fortuita, tem ressonância na demografia da década de 50.

Eles fazem parte do chamado *dankai no seidai* 団塊の世代 (geração *babyboom*), resultado de um fenômeno do pós-guerra no qual cidadãos japoneses foram encarregados ter mais filhos com o objetivo de repatriar e auxiliar o processo

de reconstrução do país. Hajime, por conta dos problemas de saúde de sua mãe, não teve outros irmãos. Já as circunstâncias envolvendo o nascimento de Shimamoto não são desenvolvidas pela narrativa. Mesmo assim, eles fazem parte de um grupo considerado como uma raridade entre os anos de 1947 e 1951. (HOMEI, 2016, p. 229).

Mesmo a segunda seção sendo centrada na adolescência de Hajime e em seu primeiro relacionamento romântico, a essência principal da narrativa está na terceira e última seção do romance que é focada em sua vida adulta, quando tem 37 anos e vive uma relação conjugal com Yukiko, com quem tem duas filhas. Esta estrutura familiar é um reflexo de um modelo de *new family* (nova família) que, segundo Handa (2005), se popularizou e dizia respeito a um padrão na sociedade japonesa de 1910. Era formada por um pai que deveria trazer os proventos para o lar e uma mãe responsável pelos afazeres domésticos (p. 68).

Dados que se mostraram relevantes durante o período de pesquisa falam sobre uma redução gradativa no número de famílias nucleares no decorrer da história. Em 1920, a quantidade era de 54% das famílias neste formato. Até 1975, esse modelo ainda teve um crescimento de 10%. (HANDA, 2005, p. 68). Este modelo de família sofreu algumas mudanças durante a década de 80, já que na época, os pais e mães de família pertenciam à *dankai no seidai* e, conseqüentemente, tinham valores diferentes aos de seus pais.

Ainda na década de 80, houve um aumento na incidência de adultérios na sociedade japonesa. De acordo com Handa, problemas notáveis nas famílias da época como alcoolismo e distúrbio nervoso começaram a aparecer especialmente em mulheres (HANDA, 2005, p. 69). Ambas essas questões podem ser identificadas facilmente em diversas obras de Haruki Murakami, como nos contos *Órgão independente* e *Drive my car* do livro *Homens sem mulheres*.

Tendo em vista as informações expostas até agora, darei continuidade e aprofundamento aos conceitos de família e mulher na sociedade japonesa moderna.

2.2. A estrutura familiar e a mulher japonesa moderna

Posto a transformação que o Japão passava entre e pós-guerra, deve-se considerar também as nuances e os processos que o conceito de mulher e família tomaram durante esses períodos.

Para que se possa entender as raízes da estrutura familiar no Japão moderno, foi necessário regressar ao período anterior à Revolução Meiji (1868-1900), o regime Tokugawa da Era Edo (1603-1868). A chegada dos ocidentais ao Japão e o choque de culturas acabou por acelerar o processo de reunificação, o país se fechou durante este período e expressões como *bushido* 武士道 (o caminho do guerreiro) tornaram-se marcantes. “Yamaga Soko (1622-1685) foi talvez o primeiro a ver o bushido como filosofia de vida geral” (HERSHAL, 2014, p. 88).

Yamaga foi um filósofo japonês e estrategista militar que apresentava uma grande tendência confucionista e, nesse período, o confucionismo, numa nova versão japonesa, voltou a ser promovido.

Antes mesmo do conceito de *new family*, no século XX, já existia o ideal de mulher conhecido como *ryōsai kenbo* 良妻賢母 (Boa esposa, mãe sábia), tinha relação direta com os princípios confucionistas e ditava a forma como uma mulher deveria se portar na sociedade:

Nakajima Kuni, on the other hand, emphasizes the connections and continuities between *ryōsai kenbo* ideology and the Confucian (feudal) view of women. According to Nakajima, the Meiji Enlightenment period saw the rise of Western-style (modern) *ryōsai kenbo* education but building on the Confucianist statements made in the late 1870s by Motoda Nagasane and other members of the *jikō-ha* or tutors to the Emperor, ideas for restoring older ways in girls' education became widespread by the late 1880s within a generally conservative climate. This culminated in a move toward an institutionalized *ryōsai kenbo* ideology. This is why, according to Nakajima, *ryōsai kenbo* ideology makes reference to Confucian virtues like the “four virtues” (female virtue, female speech, female appearance, female labor), docility, perseverance, humility, simplicity and thrift, diligent labor, modesty, chastity, filial piety, and loyalty, and why Confucian views on women were incorporated into *ryōsai kenbo* ideology. (NAKAJIMA, 1984 apud SHIZUKO, 2013, p. 4).²

² “Nakajima Kuni, por outro lado, enfatiza as conexões e continuidades entre a ideologia *ryōsai kenbo* e a visão confucionista (feudal) das mulheres. De acordo com Nakajima, o período do Iluminismo Meiji viu o surgimento da educação *ryōsai kenbo* no estilo ocidental (moderno), mas com base nas declarações confucionistas feitas no final da década de 1870 por Motoda Nagasane e outros membros do *jikō-ha* ou tutores do Imperador, ideias para restaurar as formas mais antigas na educação das meninas tornaram-se difundidas no final da década de 1880 dentro de um clima geralmente conservador. Isso culminou em um movimento direcionado a uma ideologia *ryōsai kenbo* institucionalizada. É por isso que, de acordo com Nakajima, a ideologia do *ryōsai kenbo* faz referência as virtudes Confucionistas como as “quatro virtudes” (virtude feminina, fala feminina, aparência feminina, trabalho feminino), docilidade perseverança, humildade, simplicidade e parcimônia, trabalho diligente, modéstia, castidade, piedade filial e lealdade, e por que as visões confucionistas sobre as mulheres foram incorporadas à ideologia *ryōsai kenbo*.” (tradução minha)

O Ministério da Educação foi um grande reforçador da segregação de tarefas entre homens e mulheres, uma vez que existiam escolas separadas por gêneros, conforme comentado por Isotani (2016, p. 32):

O termo expressa o controle do Estado sobre a construção da mulher como objeto nacional, sendo uma ferramenta da engrenagem para a conquista da supremacia japonesa sobre outras nações. Isto é, a propaganda afirmava que ser uma boa esposa e uma mãe sábia era a função primordial da mulher como parte contribuinte do país. Contudo, a mensagem escondia o fato de que as mulheres não poderiam participar de decisões políticas ou ocupar cargos de destaque nas empresas. (ISOTANI, 2016, p. 44).

Em contraponto com o *ryôsai kenbo*, surgiu o conceito de *shin onna/atarashii onna* 新女 (nova mulher), que se espalhou pelo Japão em 1911, momento em que Raichô Hiratsuka (1886-1971) decidiu falar abertamente sobre os papéis da mulher na sociedade japonesa e dar início à desconstrução do ideal feminino que havia sido estruturado no país. Jornalista e ativista política, Hiratsuka se opunha contra o modelo que vinha sendo popularizado desde 1800, foi também a pioneira do movimento feminista no Japão, responsável por criar a revista feminista *Bluestocking* 青鞵 (*seitô*), em que eram discutidas questões sobre o *fujin mondai* 婦人問題 (questões femininas). O termo *Bluestocking* originou-se na Inglaterra e traz consigo o significado de “mulher erudita”:

Nosso grupo tem como objetivo o nascimento da literatura feminina: Nós estamos animadas por uma ardente sinceridade e nossa ambição é expressar e desenvolver o intelecto feminino; seremos bem-sucedidas através da concentração de espírito. Esse intelecto, que é de uma essência misteriosa, é uma portanto parte do gênio universal, que não tem sexo! No início, a mulher era o sol. Uma pessoa autêntica. Agora ela é a lua, doente, depende de outros para viver e reflete o brilho de outrem. Este é o primeiro grito das Bluestockings! Nós somos a mente e a mão da mulher do novo Japão. Podemos nos expor ao riso dos homens, mas agora sabemos o que está escondido sob o escárnio. Deixem-nos revelar nosso Sol oculto, nosso gênio não reconhecido! Deixem que venha por trás das nuvens! Este é o grito de nossa fé, da nossa personalidade, do nosso instinto que é o mestre de todos os instintos. Nesse momento, nós veremos o trono reluzente de nossa divindade. (HIRATSUKA, 1976. apud ISOTANI, 2016, p. 63)

As principais características da *atarashii onna* esclarecidas pela feminista australiana Vera C. Mackie (2013, p. 4), são o gosto por licores exóticos, o

envolvimento com casos amorosos escandalosos, coabitação com seus parceiros e a promoção de ideais feministas.³

Adiante, em 1920, tornou-se famosa a expressão *modan gâru* モダンガール (garota moderna) que representava o ápice da ocidentalização no Japão. “O termo *modan gâru* passou a ser empregado para retratar as japonesas ocidentalizadas, ou seja, aquelas que se vestiam com roupas ocidentais, que tentavam seguir os modos de agir das mulheres europeias e americanas.” (ISOTANI, 2016, p. 69).

Apesar dos termos se apresentarem semelhantes, a *modan gâru* apresentava menor preocupação quanto a questões político-sociais. (ISOTANI, 2016). Essa divergência também é explicada por Vera C. Mackie:

While terms like 'new woman,' 'modern woman' and 'modern girl' seem almost synonymous in other national contexts, in Japan the terms equivalent to 'new woman' and 'modern girl' each developed with slightly different nuances. The 'new woman' of the 1910s has something of a feminist tone, and individuals could proudly describe themselves as 'new women' after Hiratsuka's manifesto [...] The 'modern girl' of the mid-1920s is rather associated with the media and with consumerism. (VERA, 2013, p. 5).⁴

Embora os termos *atarashii onna* e a *modan gâru* sejam temporalmente posteriores ao *ryôsai kenbo*, a partir de 1910, este último voltou a ser fortemente popularizado:

O auge da *modan gâru* se deu entre a década de 20 e 30, mas com a Segunda Guerra Mundial, os valores da "Boa esposa, mãe sábia" voltaram amplamente difundidos e essa garota, de trejeitos despreocupados, foi suprimida pela urgência do coletivismo, pela necessidade de uma estrutura social coesa, para que assim, a nação enfrentasse os infortúnios do momento de crise. (ISOTANI, 2016, p. 76)

Enfim, conforme elucidado por Isotani no texto acima, Shizuko Koyama reforça que, embora o termo *ryosai kenbô* seja raramente usado atualmente, a expectativa de que as mulheres vivam desta maneira ainda existe. (SHIZUKO, 2013, p. 11). Em *Sul*

³ “The Bluestockings received media attention for their unconventional behaviour: drinking exotic liqueurs, sightseeing in the licensed prostitution district, engaging in scandalous love affairs, cohabiting with their partners and promoting feminist ideas.”

⁴ “Enquanto termos como "nova mulher", "mulher moderna" e "garota moderna" parecem quase sinônimos em outros contextos nacionais, no Japão os termos equivalentes a "nova mulher" e "garota moderna" desenvolveram nuances ligeiramente diferentes. A "nova mulher" do ano de 1910 tem um tom feminista, e as mulheres podiam orgulhosamente descrevê-las a si mesmas como "novas mulheres" após o manifesto de Hiratsuka [...] A "garota moderna" de meados de 1920 é mais associada à mídia e ao consumismo.” (tradução minha)

da *fronteira, oeste do sol*, é possível identificar a relação destes conceitos históricos com as personagens.

2.3. As tipologias na obra de Murakami

Os modelos de família e esposa ideal enraizados na sociedade, estão também presentes no conto de Murakami: *Sono* (Alfaguara, 2015, *Nemuri* 眠り). A narrativa acompanha a protagonista sem nome, uma mulher em uma relação conjugal que se enquadra nos moldes da *família moderna* que, de repente, deixa de dormir e passa a viver suas noites em claro. Sua percepção sobre o mundo começa a mudar, ela passa a fazer exercícios físicos, volta a beber bebidas alcoólicas, comer chocolate e ler mais livros. Passa até mesmo a encontrar a beleza física em si mesma, em que antes, não notava.

Eles não sabem de nada. Meu dia a dia continua o mesmo de sempre: muito tranquilo e bem-organizado. De manhã, após meu marido e meu filho saírem de casa, eu pego o carro para fazer compras. Meu marido é dentista e seu consultório fica a dez minutos de carro do prédio em que moramos. (MURAKAMI, 2015, p. 7, versão digital)

Retomando a fala de Hiratsuka Raichô, a autoconscientização é um passo necessário para que se consiga entender sua posição na sociedade e ir contra a maré desse padrão de família pré-estabelecido. Assim, pode-se depreender desse romance que, devido à perda do repouso, a personagem sem-nome passou a refletir sobre sua insatisfação perante a vida aparentemente perfeita se vista de fora:

Essa é minha vida. Ou melhor, era minha vida antes de eu não conseguir dormir. De um modo geral, todos os dias eram praticamente iguais, uma mera repetição. [...] Observava detidamente o meu rosto como se ele fosse apenas um objeto. Ao fazer isso, meu rosto gradativamente se dissociava de mim e passava a ser uma coisa com vida própria. Essa dissociação me ajudava a tomar consciência do meu presente. Conscientizar-me de um fato bem importante: a minha existência estava no aqui e no agora, sem nenhuma relação com as pegadas que deixei. (MURAKAMI, 2015, p. 12, versão digital)

Ao contemplar as características da *atarashii onna* expostas por Vera C. Mackie no subcapítulo acima, torna-se possível relacionar estes traços a Shimamoto e à mulher inominada de *Sono*. A personagem referencial de *Sul da fronteira, oeste do*

sol, tem cenas apreciando drinques junto de Hajime e acaba por fim corroborando com a traição a Yukiko. Ainda assim, nota-se na personagem de *Sono* a autoconscientização de sua posição social na sociedade japonesa, condição principal imposta por Hiratsuka para que as mulheres pudessem, em seguida, libertarem-se das amarras sociais.

Murakami espelha um outro elemento da realidade mais uma vez em suas obras, de maneira sutil - o adultério. Em *Sul da fronteira, oeste do sol*, temos o relacionamento adolescente de Izumi e Hajime, o qual é rompido devido à traição do garoto com a prima da namorada. Posteriormente, o protagonista trai sua esposa com Shimamoto, tal como seu já mencionado sogro o tinha aconselhado anteriormente.

— Eu também aproveitei bastante, nessa época. Então não vou dizer que você não pode ter nenhum caso, ou coisa assim. Sei que é meio estranho eu dizer isso para o marido da minha própria filha, mas eu acho até melhor você dar suas escapadas. Às vezes isso ajuda a clarear as ideias. As coisas fluem melhor em casa e no trabalho, se você aliviar a pressão. Então não te julgo se você dormir com outras mulheres. Só que a gente tem que escolher direitinho com quem, sabe? Se você vacilar, um casinho à toa pode estragar a sua vida. Já vi isso acontecer várias vezes. (p. 138)

O adultério e a estrutura familiar padrão são refletidos em outros trabalhos do autor. Em *Homens sem mulheres*, o autor apresenta um conjunto de sete contos que trata de homens permeados pela solidão e infelicidade causada pela falta de mulheres, em concordância com o nome do livro. Habara era um homem solitário de trinta e um anos que começa a se encontrar em segredo com Sherazade, personagem de codinome homônimo ao respectivo conto. Uma dona de casa e mãe de dois filhos, que apesar de ter um diploma de enfermagem, passa a maior parte do tempo cuidando da casa, enquanto seu marido trabalha em uma empresa qualquer.

No mesmo livro, o conto *Órgão Independente* trata de Tokai, um senhor de cinquenta e dois anos que nunca conseguiu manter - nem se interessou por - um relacionamento estável nos moldes da *new family*. Em contrapartida, o senhor viveu sua vida se encontrando com mulheres casadas ou que estavam em relacionamentos mais sérios.

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

de alguma namorada desejar se casar com ele. (MURAKAMI, Alfaguara, 2015, p. 87).

Após se apaixonar por uma das mulheres com quem saía, Tokai deixa de cuidar de si mesmo e acaba falecendo por inanição, depois de parar de comer por conta do seu amor não correspondido. Seu amigo comenta que, se esse relacionamento não tivesse existido, o senhor poderia estar tomando vinho despreocupadamente e tocando *My Way*, de Frank Sinatra, no piano.

De volta ao romance, sua esposa é apresentada como o arquétipo de *ryōsai kenbo*, pois demonstrava ser uma boa mãe pela relação para com suas filhas. Passava o maior tempo preparando as refeições e outras tarefas domésticas. Também se mostrou responsável, não por garantir o sustento da família, mas por administrar a vida financeira da família como um todo. Investindo dinheiro em ações e imóveis com o dinheiro de seu marido (seguindo as instruções dele).

— Ah, é, meu pai ligou hoje de manhã — disse Yukiko. — Ele estava correndo, como sempre, mas queria falar sobre umas ações. Disse que com certeza dariam lucro e que era pra gente comprar. Que a informação vem da mesma fonte confidencial de costume, mas que essas eram especiais mesmo, fora da curva, diferentes das outras. Disse que não era só uma dica, era um fato. (MURAKAMI, 2020, p. 162)

Mesmo que o narrador e sua esposa vivam a vida nos parâmetros esperados da época em que vivem, a problemática envolvendo o real motivo da fascinação de Hajime por Shimamoto ainda persiste. Antes mesmo de nos questionarmos sobre a beleza exterior propriamente dita dela, o narrador afirma no capítulo 4 da obra, momento em que ainda não conhecia Yukiko, que o exterior não é o fator relevante quando se trata de apaixonar-se por alguém: “O que me atrai de verdade não é a beleza exterior que possa ser quantificada ou generalizada, mas algo mais absoluto, que se esconde por trás disso.” (MURAKAMI, 2020, p. 47).

Em relação a Shimamoto, Handa (2005, p. 75) apresenta uma possível interpretação: ela pode ser mais um arquétipo da esposa japonesa dona de casa. Uma das pistas que a própria personagem entrega ao leitor e ao protagonista, é que ela nunca trabalhou e se encontra com o Hajime quando seu marido, ocupado também com as finanças da casa, vai viajar a negócios. Entretanto, tal interpretação pode ocupar apenas o campo das metáforas, já que isso não explica o fato de Shimamoto aparecer apenas nos dias chuvosos.

Ela [a mulher japonesa] é uma figura "moderna" que espalha as mudanças sísmicas de valores e tecnologias, ao mesmo tempo, ela é uma figura "pré-moderna" inocente e nostálgica, proporcionando estabilidade em um mundo imprevisível. (SUZUKI, 2009 apud ISOTANI, 2016, p. 25)

Para desmistificar Shimamoto, a personagem feminina principal da obra, a fala de Suzuki (2009), principalmente no que diz respeito a "inocente e nostálgica", proporciona contemplar que Shimamoto, diferente das outras personagens femininas das obras, Izumi e Yukiko, desperta esse sentimento em Hajime. O dicionário *Oxford Language*, dentre cinco, define nostalgia de quatro maneiras que se apresentam interessante para assimilar a Hajime: 1. melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal; 2. saudades de algo, de um estado, de uma forma de existência que se deixou de ter; desejo de voltar ao passado; 3. estado melancólico devido a aspirações, desejos nunca realizados; 4. estado de tristeza sem causa aparente.

Compreende-se que a solidão pelo narrador não é apenas devido ao fato de ser filho único. Conforme a narrativa se desenvolve, fica claro que ele teve alguns amigos e namoradas. Na sua infância, esteve junto de Shimamoto, na adolescência namorou Izumi e em sua fase adulta, casou-se com Yukiko e teve duas filhas. Ainda assim, Hajime nunca pareceu satisfeito, exceto nos momentos em que estava com Shimamoto.

Nota-se certos elementos da *modan gâru* em Shimamoto. Por exemplo, seu gosto por músicas ocidentais. Após o primeiro contato entre a garota e o protagonista na escola, eles se aproximam por meio da música. Canções como *South of the border*, originalmente escrita por Jimmy Kennedy e Michael Carr em 1939, mas cantada por Nat King Cole no romance *Pretend* de Nat King Cole, ajudam a construir e dar significados simbólicos à história dos personagens.

Vale salientar que o conceito de *modan gâru* no período em que foi popularizado, continha uma carga negativa e poderia ser subentendido como um insulto. Isotani salienta essa característica:

Apesar das concessões e novas possibilidades, novas barreiras foram impostas; assim, aquelas que não aceitaram essas novas funções foram taxadas de modan gâru, sendo seu significado inicial atrelado a um aspecto negativo, da mulher solteira, cheia de convicções ameaçadoras à nova base familiar, mulheres promíscuas e que causavam desconforto intencional aos outros em sua volta. (ISOTANI, 2016, p. 73)

Shimamoto cumpre seu papel na vida adulta do protagonista como um obstáculo na vida do protagonista, uma ameaça à vida estável de Hajime de maneira sutil, primeiro colocando em risco seu casamento, em seguida, tendo relações mais profundas e íntimas com ele. Esses acontecimentos se perpetuam na relação de Hajime com Yukiko, e ocasionam discussões entre o narrador e sua esposa, resultando enfim num abalo no modelo da estrutura familiar japonesa.

It seems clear that one of the main factors preventing the realization of human freedom, equity, and emancipation is the need for evolution. If we discard evolution, surely a happy society of contented people would be the result. In this realm, disenchantment with rationality, knowledge and power, and at the same time a lack of empathic emotion, in other words apathy, all co-exist as we will see later, this is the postmodern utopia/dystopia specifically narrated in some of Murakami Haruki's fiction. (MURAKAMI F., 2006, p. 3)⁵

De acordo com os fatos evidenciados neste capítulo, mostrou-se considerável interpretar que Haruki Murakami trata a realidade dos personagens como é observável na sociedade japonesa. O leitor é introduzido às vidas das personagens que aparentemente são completamente normais, têm empregos estáveis e vivem num modelo de estrutura familiar idealizada e popularizada que vem sendo difundida desde meados do século XIX. Ironicamente, o que lhes aborrece não é dinheiro nem uma vida nos moldes esperados, mas sim a dúvida relacionada à falta, ausência, saudade e/ou nostalgia, que tumultua o pensamento tanto das personagens quanto do leitor e repercute nas vidas das personagens até o derradeiro final do romance.

⁵ “Parece claro que um dos principais fatores que impedem a realização da liberdade humana, equidade e emancipação é a necessidade de evolução. Se descartarmos a evolução, com certeza teríamos uma sociedade feliz como resultado. Neste domínio, o desencanto com a racionalidade, conhecimento e poder, e ao mesmo tempo a falta de emoção empática, em outras palavras apatia, coexistem: como veremos mais adiante, esta é a utopia/distopia pós-moderna narrada em algumas ficções de Haruki Murakami.” (tradução minha)

3. Quem é Haruki Murakami e o que é costumeiro em sua obra?

Assim como o narrador de *Sul da fronteira, oeste do sol* (*Kokkyô no minami, taiyo no nishi* 国境の南、太陽の西), o literato Haruki Murakami nasceu no ano de 1949 em Kyoto, no período pós-guerra do Japão e vivenciou as consequências deste episódio. Influenciado pela cultura ocidental, Murakami inspira-se em autores como Raymond Chandler, Kurt Vonnegut e Richard Brautigan⁶, sendo responsável até mesmo por traduzir algumas de suas obras. Também faz uso de referências à cultura popular de todo o globo. Ademais, conforme elucidado no capítulo anterior, nota-se que uma das características do autor é espelhar acontecimentos de sua própria história aos enredos de suas narrativas.

A menos que o leitor se aprofunde na biografia do autor, esses elementos passam em branco durante o momento de apreciação dos romances. Por exemplo, Murakami teve e administrou, junto de sua esposa, um bar de jazz durante os anos de 1974 a 1981, da mesma forma que Hajime e Kino⁷. Além disso, é comum que diálogos e eventos importantes da narrativa aconteçam em um bar, bem como as conversas entre o personagem principal sem-nome e seu amigo, Rato⁸.

O escritor estima ressaltar o seu gosto por gatos em quase todos os seus livros. É dito por ele mesmo em *Abandonar um gato* (*Neko o suteru: Chichioya ni tsuite kataru toki* 猫を棄てる 父親について語るとき, 2022) que uma experiência já foi exposta de maneira fictícia em um dos seus livros. Neste relato, depreende-se do texto que o escritor não só espelha fatos da realidade nos livros, mas também os mistura com o surreal em sua obra.

Tenho outra memória de infância sobre um gato. Já escrevi a respeito em algum romance, como ficção, mas vou escrever de novo. Dessa vez, como Fato. Nós tínhamos um filhotinho de gato branco. Não lembro ao certo como ele foi parar em nossa casa, pois durante a minha infância muitos gatos apareciam e sumiam de lá. [...] Não sei o que aconteceu com aquele filhote. No dia seguinte, quando acordei, já não havia miados. Por mais que eu o chamasse várias vezes, não havia resposta. Apenas silêncio. (MURAKAMI, Alfaguara, 2022, p. 95-97)

⁶ <https://www.harukimurakami.com/author>

⁷ Personagem principal de um conto de nome homônimo do livro *Homens sem mulheres* (2015, Alfaguara).

⁸ Personagens principais dos romances que compõem a trilogia do rato, *Ouçã a canção do vento*; *Pinball 1973* (Alfaguara, 2016) e *Caçando Carneiros* (Alfaguara, 2014).

Outra das unicidades de Murakami é o seu vislumbre do mundo ocidental. Sem abandonar os elementos da cultura japonesa tradicional, o autor constantemente faz alusões ao ocidente, seja por meio da música, esportes, filmes, livros etc. Por exemplo, três trabalhos famosos têm seus nomes inspirados em músicas da memorável banda britânica de rock *The Beatles*.

O primeiro, publicado inicialmente em 1987, *Norwegian Wood* relata a história de Toru Watanabe na década de 1960 após este encontrar-se novamente com a ex-namorada de um amigo de infância que havia cometido suicídio. O outro, o segundo conto do livro *Homens sem mulheres* (*Onna no inai otokotachi* 女のいない男たち), *Drive My Car*, conta a história do ator Kafuku, um senhor viúvo que está à procura de um motorista particular e encontra Watari, uma mulher de vinte e cinco anos descrita como nada simpática e de corpo robusto. Juntos, os dois constroem uma relação de companheirismo e confiança, que se limita às conversas durante o expediente da motorista. Por último, o conto *Yesterday*, em que o protagonista Tanimura relembra memórias de seu amigo do passado que cantava a famosa canção dos *Beatles* fazendo substituições na letra da música com o dialeto de Kansai.

Dois dos trabalhos se tornaram famosos e resultaram em filmes: *Norwegian Wood* foi lançado em 2013 nos cinemas pelo diretor Tran Ahn Hung, e *Drive My Car* em 2021 pelo diretor Ryusuke Hamaguchi, sendo indicado até mesmo ao Oscar de melhor filme internacional em 2022.⁹

Ao citar o nome do autor, para além das referências ocidentais, os leitores habituais intuitivamente são remetidos a temas como melancolia e solidão, elementos estes que se misturam ao seu estilo *kafkiano* e dão forma às histórias repletas de realismo mágico. Neste capítulo, explorar-se-ão aspectos relevantes como o fantástico nas outras obras do autor.

3.1. Como o insólito acontece nas demais obras do autor?

Ao ler Haruki Murakami pela primeira vez, o leitor pode se encontrar em um estado de confusão, pois na maioria de suas narrativas, algo sobrenatural acontece.

⁹ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/no-oscar-com-drive-my-car-diretor-diz-que-seu-cinema-nao-e-japones-mas-universal.shtml>

Assim como Strecher argumentou (1998, p. 336) e, mais tarde, Namekata esclareceu (2015, p. 60), uma das características marcantes na maioria dos romances do autor é a presença de um mundo real e a de sua antítese, “o mundo de lá” ou “o lado de lá”, constantemente sendo interpretado pelos leitores como um mundo paralelo.

Para confirmar se estamos presenciando o fantástico em sua forma mais pura, é necessário o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, o leitor deve expressar hesitação e questionar a realidade. Concomitantemente, a personagem também hesita precedente às suas tentativas de explicar o que houve usando as leis racionais do universo. Por fim, diferente de poesias e textos alegóricos, deve-se recusar uma interpretação metafórica do acontecimento.

Estamos agora em estado de precisar e de complementar nossa definição do fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. O gênero fantástico é, pois, definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa; e, em parte, por seus temas. (TODOROV, 2006, p. 151)

Durante as leituras das obras de Murakami, é perceptível os momentos em que o fantástico acontece obedecendo as condições propostas por Todorov (vide 3.1.1). Ademais, a junção de conceitos como *Mono-no-aware* 物のあわれ e *Wabisabi* 侘びさび que dizem respeito à noção de transitoriedade e impermanência também têm sua importância na obra de Murakami. Os romances costumam acabar com o final em aberto. Consequentemente, os eventos sobrenaturais persistem sem explicação, como em *Minha querida Sputnik*. Isso reforça o que a teoria do fantástico puro prega, ou seja - o momento de hesitação costuma perdurar até o fim das narrativas, saciando o fantástico.

Para que se consiga usufruir, nos moldes de Todorov, do conceito de fantástico, mostrou-se imprescindível esclarecer as distinções entre seus conceitos parelhos. Todorov (2008, p. 154) apresenta dois gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho,

e salienta também que o fantástico-puro permeia entre a linha do fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, conforme ilustra o seguinte quadro:

Quadro 1: Diagrama - Estranho e Maravilhoso ¹⁰

estranho puro	fantástico-estranho	fantástico-maravilhoso	maravilhoso
------------------	---------------------	------------------------	-------------

A começar pelo fantástico-estranho, este diz respeito a eventos que, à primeira vista, parecem sobrenaturais, mas que eventualmente são explicados de alguma maneira pelas leis do mundo real. Dessa forma, o que definirá se é fantástico, é a interpretação e percepção da personagem e do leitor em relação a determinado evento, ou seja, se estes acreditarem que houve intervenção enigmática. Ao lado dele, observa-se o estranho puro, em que os acontecimentos da trama podem ser perfeitamente explicados pelas leis naturais do mundo real, mesmo que estes acontecimentos continuem sendo extraordinários e chocantes. (TODOROV, 2008, p. 158).

O fantástico-maravilhoso, por outro lado, trata de acontecimentos que dão início à narrativa fantástica, mas futuramente são confirmados surreais, isto é, os elementos mágicos fazem parte do mundo fictício em que acontece a história. Todorov (2008, p. 159) esclarece que este gênero é o que mais se aproxima do fantástico puro, pois o fato de não ser explicado sugere a existência do sobrenatural. Tal qual existe o estranho puro, o maravilhoso genuíno diz respeito a obras repletas de características irreais. Nesse caso, nenhuma reação é sobrepujada por parte do leitor ou narrador, uma vez que o espantoso faz parte do universo em questão. (TODOROV, 2008, p. 160). Este gênero é comum em fábulas, fantasias e histórias com a existência de lobisomens, bruxas, demônios, vampiros etc.

Conforme citado anteriormente, o sobrenatural ocorre na obra do autor de diversas maneiras, contudo, em livros como *Kafka à beira-mar* as explicações reduzem o fantástico ao maravilhoso. Fazendo com que a narrativa perdure por muito pouco tempo nesta linha tênue em que o momento fantástico ocorre, mantendo-se apenas no plano do maravilhoso puro: gatos falantes, personificações vivas do álter ego, planos irreais etc.

¹⁰ (TODOROV, 2008, p. 154)

3.1.1. *Caçando carneiros e Minha querida Sputnik*

O conjunto dos três primeiros livros a serem publicados pelo autor ficou conhecido como trilogia do Rato em referência ao apelido de um personagem do romance. Haruki Murakami conta no prefácio de *Ouçã a canção do vento ; Pinball 1973* (Alfaguara, 2016, *Kaze no uta o kike ; 1973-nen no pinbōru 風の歌を聴け/ 1973年のピンボール*) que ainda trabalhava no seu bar quando os escreveu.

Escrevi Pinball, 1973 no ano seguinte, como continuação de Ouça a canção do vento. Eu ainda trabalhava no bar, e esta segunda novela também foi escrita sobre a mesa da cozinha, durante a madrugada. Chamo essas duas obras, com afeto e também com algum constrangimento, de “romances de mesa de cozinha”. Um pouco depois de terminar Pinball, 1973, eu tomei uma decisão. Vendi o bar, z da escrita minha ocupação exclusiva e comecei a escrever *Caçando carneiros*, um romance propriamente dito, mais longo. Para mim, é essa obra que marca o verdadeiro começo da minha carreira de escritor. (MURAKAMI, 2016, p. 15).

Apresentou-se inconcebível a detecção do fantástico de Todorov nas duas primeiras novelas que compõem a trilogia do Rato. Este fenômeno só passou a ser observado com clareza na terceira e última parte: *Caçando carneiros*.

Sendo o romance que tornou Murakami conhecido por todo o globo e foi lançado em 1982 pela primeira vez, *Caçando Carneiros* pode ser caracterizado como o que se chama de *thriller*. A sequência final da trilogia do Rato se passa no ano de 1978: o protagonista sem nome agora é um tradutor e não mais visita a mesma cidade interiorana na qual seu amigo de codinome Rato vivia. A história se desenrola a partir do momento que ele recebe uma carta misteriosa de um rapaz pedindo para que cace um carneiro apresentado em um jornal. Em seguida, conhece e se apaixona por uma modelo de orelhas caracterizada pela beleza ou magia contida nelas. Ambas as personagens seguem numa aventura fantástica por todo o Japão em busca de um determinado carneiro.

O professor Jone Braga de Moura aponta alguns momentos em que é possível observar a ocorrência do fantástico com suas devidas exigências obedecidas. Principalmente em momentos como o encontro com a menina das belas orelhas e o encontro com o homem carneiro. “Assim, pode-se notar o fator sobrenatural presente e grandes momentos de hesitação como no encontro com o homem carneiro, com a

menina das orelhas especiais, seu amigo Rato e o próprio carneiro.” (DE MOURA, 2018, p. 74).

A história de *Minha querida Sputnik* é contada pelo narrador não-onisciente e personagem protagonista que atende pela alcunha de K. Este é apaixonado pela sua ex-colega de faculdade e amiga Sumire, fumante, escritora e introvertida. Em dado momento da história, Sumire apaixona-se pela empresária Miu e começa a trabalhar para ela. Em uma viagem a trabalho, a trama se desenvolve e fenômenos fantásticos começam a surgir.

Em dado momento, Miu se encontra com o protagonista K e conta a ele que Sumire havia desaparecido. Após entrar nessa atmosfera de relatos surreais, a mulher conta a K sobre um fenômeno sobrenatural que lhe ocorreu. Um dia estava em um parque de diversões nas redondezas de onde morava e decidiu entrar em uma roda-gigante. Portando um binóculo, Miu estava apreciando a paisagem quando surgiu em sua cabeça a ideia de procurar pelo edifício em que ela vivia. Após o senhor responsável por ficar na cabine do brinquedo sumir, a roda-gigante para no instante mais alto possível. Lá, Miu finalmente consegue localizar o edifício e, em seguida, as janelas de seu apartamento. Neste momento, o leitor, naturalmente, hesita diante do relato da personagem: Miu se depara com um homem dentro do seu apartamento tendo relações sexuais com ela mesma:

Depois de fazer o circuito completo das janelas e retornar ao próprio apartamento, abafou um grito. Havia um homem nu em seu quarto. De início, achou que tinha se enganado de apartamento. Moveu o binóculo para cima e para baixo, de um lado para o outro. Não tinha se enganado; era o seu apartamento com certeza. Seus móveis, suas flores no vaso, os quadros na parede. O homem era Ferdinando. Não havia a menor dúvida. (MURAKAMI, 2008, p. 115, versão digital)

Depois de contar essa experiência, K pergunta a Miu o que se sucedeu e ela responde que não se lembra. Acordou em um leito no hospital e no dia seguinte, policiais locais lhe interrogaram acerca do que teria acontecido. Após expressarem dúvida em relação a sua idade, Miu vai ao banheiro e se encara no espelho, é aí que se depara com seu reflexo e amedronta-se ao ver que seus cabelos, antes negros, agora estão totalmente brancos.

Pouco depois, no entanto, quando foi ao banheiro para lavar o rosto, compreendeu. Cada fio de cabelo em sua cabeça estava branco. Branco puro, como neve recém-caída. De início, achou que era outra pessoa no espelho.

Virou-se. Mas estava sozinha no banheiro. Olhou-se, mais uma vez, no espelho. E a realidade despencou sobre ela naquele instante. A mulher de cabelo branco olhando para ela era ela mesma. (MURAKAMI, 2008, p. 117, versão digital)

Verifica-se durante estes excertos do capítulo intitulado de “*A HISTÓRIA DE MIU E A RODA GIGANTE*” a ocorrência do fantástico duas vezes. Quando a personagem se depara com o homem e uma mulher idêntica a si em seu apartamento, e depois ao se olhar no espelho e constatar que era a si mesma que estava olhando. Verifica-se as três condições propostas por Todorov explicitadas neste capítulo: o leitor e a personagem, supostamente e naturalmente, espantam-se diante dos episódios relatados e duvidam da realidade, “De início, achou que tinha se enganado de apartamento” (p. 115); “Olhou-se, mais uma vez, no espelho. E a realidade despencou sobre ela naquele instante. A mulher de cabelo branco olhando para ela era ela mesma” (p. 117); E por fim, rejeita-se as interpretações metafóricas ou alegóricas, uma vez que eram acontecimentos reais da história.

Conforme premeditado anteriormente, a experiência do gato que Haruki Murakami diz já haver mencionado em outro romance de maneira fictícia, parece estar localizada neste excerto de *Minha querida Sputnik*:

— Por falar em gatos — Sumire disse de repente —, tenho uma recordação muito estranha de um. Quando estava no segundo ano fundamental, tivemos um bonito gatinho de seis meses. Eu estava na varanda certo fim de tarde, lendo um livro, quando o gato começou a correr feito louco ao redor da base de um grande pinheiro no jardim. Os gatos fazem isso. Não havia nada lá, mas, de repente, ele silvou, arqueou o lombo, pulou para trás, o pelo arrepiado e o rabo levantado, na posição de ataque. [...] Finalmente, depois de correr sem parar, gato escalou o tronco da árvore. Dava para ver seu rosto miúdo espiando por entre os galhos lá em cima. (MURAKAMI, 2008, p. 86, versão digital)

Da mesma maneira que na história do autor, o gato sobe em um pinheiro e delonga sua estadia lá, inicialmente miando e dando outros sinais de vida. Depois, ele se cala e não se escuta quaisquer sinais de que ele ainda estivesse lá. Neste sentido, acompanhamos Sumire contando como ela ficou reflexiva acerca do acontecimento sobrenatural - ou não - que acabara de presenciar, o gato desaparecera por completo:

“Por fim, o sol se pôs e o vento frio de fim do outono começou a soprar. Sentei-me na varanda, esperando o gato descer. Era um gato afável e imaginei que, se ficasse ali esperando, ele apareceria. Mas não apareceu. Nem mesmo o ouvi miar. Foi ficando cada vez mais escuro. Fiquei com medo e contei para a minha família. ‘Não se preocupe’, eles me disseram, ‘deixe-o em paz e ele

não vai demorar a descer.’ Mas o gato nunca mais voltou.” — O que quer dizer com “nunca mais voltou”? — perguntou Miu. — Simplesmente desapareceu. Feito fumaça. (MURAKAMI, 2008, p. 86, versão digital).

Nesta passagem verifiquei a existência de três peculiaridades que estão sendo trabalhadas nesta pesquisa. A primeira é a maneira como o autor espelha a realidade em sua obra. *Minha querida Sputnik* foi publicada originalmente em 1999 e somente em 2020, Haruki Murakami explicita, em seu já citado livro biográfico *Abandonar um gato*, que sua história com o gato no pinheiro já estava exposta em um de seus romances. A segunda é que o realismo mágico está mais maduro e explícito na obra do autor, diferentemente de *Ouçã a canção do vento* e *Pinball, 1973* em que existia apenas meras alusões a sonhos e alguns personagens com características inusuais, agora existem pessoas e animais desaparecendo seguidamente de suposições desesperadas para tentar deduzir o que aconteceu.

3.2. Outros pontos de vista acerca do sobrenatural: o lado de lá

Conforme observa-se no capítulo anterior, dei preferência pela perspectiva dos preceitos de Todorov no que tange à literatura fantástica, devido à sua aplicação adequada às situações em que o surreal acontece.

Entretanto, por *Sul da fronteira, oeste do sol* ser uma obra na qual o sobrenatural não existe de forma clara, seria inviável aplicar a teoria de Todorov de maneira completamente exequível, como foi em *Minha querida Sputnik*. Por conta disso, busquei explicações e pontos de vista de outros autores relacionados ao sobrenatural na obra de Haruki Murakami.

Uma das expressões usadas em seus romances, é *o lado de lá* ou *o mundo de lá* no qual este faz contraponto com o mundo real. Na língua inglesa, esse termo pode ser visto como *over there* e em japonês como *mukou gawa* 向こう側. Deparando-se pela primeira vez com essas expressões, é possível que o leitor as deixe passar ou tenha uma interpretação supérflua sobre seus significados. No entanto, ao ler outra obra de Murakami mais uma vez, percebe-se que o uso delas têm um padrão: está marcando uma transição ou uma reflexão ao sobrenatural. Márcia Namekata também fez as devidas observações acerca do uso deste mecanismo:

De acordo com Strecher (2014:15), o mecanismo pelo qual o mágico é apresentado na ficção de Murakami é chamado de “outro mundo” ou, às vezes, “o lado de lá” (“over there”). De uma perspectiva psicológica, trata-se de uma representação do inconsciente. Isso já caracteriza uma convergência entre suas obras e o universo dos mitos e dos contos maravilhosos: na já referida entrevista, ele diz que constrói túneis, bibliotecas, labirintos, corredores escuros e poços profundos em suas histórias, através dos quais seus narradores passam dos males urbanos do mundo a um imensurável abismo cósmico. (NAMEKATA, 2014, p. 61)

No excerto a seguir, o personagem principal pondera sobre o que poderia ter acontecido a Sumire, após o seu desaparecimento:

Decidi arriscar uma teoria. Sumire tinha passado para o outro lado. Isso explicaria quase tudo. Sumire tinha atravessado o espelho e viajado para o outro lado. Para se encontrar com a Miu que estava lá. Se a Miu do lado de cá a rejeitava, não seria a coisa mais lógica a fazer? (MURAKAMI, 2008, p. 121, versão digital)

Neste próximo, Miu pressupõe o que poderia ter acontecido consigo mesma após o incidente da roda gigante e os seus cabelos ficarem brancos:

Eu continuava deste lado, aqui. Mas o outro eu, talvez metade de mim, havia passado para o outro lado. Levando o meu cabelo preto, o meu desejo sexual, a minha menstruação, a minha ovulação, talvez, até mesmo, a minha vontade de viver. A metade que ficou é a pessoa que você está vendo. Senti-me dessa maneira por muito tempo — que em uma roda-gigante, em uma pequena cidade suíça, por uma razão que não sei explicar, fui dividida em duas para sempre. Talvez tenha sido uma espécie de transação. Não que alguma coisa tenha sido roubada de mim, porque ainda existe no outro lado. Apenas um único espelho nos separa do outro lado. Mas não consigo atravessar a fronteira desse lado do espelho. Nunca. (MURAKAMI, 2008, p. 117, versão digital)

Em *Caçando Carneiros*, a personagem principal elenca a seguinte fala:

Voltei a olhar para o espelho, a fim de confirmar a imagem do homem-carneiro. Mas ela não estava ali. O espelho mostrava apenas uma sala vazia com o jogo de sofás. No mundo refletido no espelho, eu estava sozinho. Um calafrio vibrante percorreu minha espinha. (MURAKAMI, 2014, p. 203, versão digital)

É válido ressaltar que nessas narrativas não fica claro o significado de *o outro lado*, o que define esse conceito é apenas a especulação e interpretação do leitor com os acontecimentos de determinada obra. Para Márcia Namekata, “o lado de lá” está relacionado, sob uma perspectiva psicológica, ao inconsciente. No trecho a seguir, ela

usa a obra *Kafka à beira-mar* e analisa sob o prisma dos *mukashi banashi* 昔話 (contos antigos) para chegar a uma resposta:

A frase “Mukashi, mukashi...” (“Antigamente”, “Há muito tempo”), proferida pelos narradores no momento em que abriam uma narrativa, além de indicar um tempo histórico passado, poderia também ser um indicativo da existência de um mundo das almas. Em tempos antigos – quando os *mukashi banashi* desenvolveram-se em abundância – considerava-se que a alma estava situada em um plano superior à existência (o “consciente”), ou seja, que o inconsciente se localizava acima do limiar da consciência. As imagens que surgem nos *mukashi banashi*, assim, são a do homem enquanto representação do microcosmo (formado pelo consciente e pelo inconsciente), e a da espiral: homem, natureza, morte e nascimento como elementos interligados. Considerando-se o consciente a parte pertencente a este mundo e o inconsciente a parte pertencente ao outro mundo, os sonhos e os *mukashi banashi* existem no universo configurado pelo entrelaçamento destes dois mundos; caracterizam, assim, uma metamorfose universal que se movimenta em espiral e que faz com que a morte e o nascimento se desenvolvam. (NAMEKATA, 2011 p. 103 apud NAMEKATA, 2018, p. 60)

Assim como exposto por Namekata, Stretcher faz observações a respeito do *over there* e a maneira que este termo tem relação com o inconsciente:

The mechanism by which the magical is presented in Murakami’s fiction is what has been called the “other world,” sometimes called “over there.” Murakami himself chooses not to define—or even properly name—this realm, and Japanese critics, depending on their approach, have used a variety of terminology, from *naibu* (the interior) to even more abstract expressions, such as *achiragawa*, or “over there.” From a psychological perspective, it is an obvious representation of the unconscious, though not every critic is prepared to make that case. (STRETCHER, 2014 p. 12)¹¹

Alguns pesquisadores na área sugerem leituras sob um ponto de vista onírico, esse é o caso de Janete da Silva Oliveira. Para ela, a literatura japonesa carrega essa definição de embate entre real e o imaginário, fragmento da tradição *shinto-animista*:

A literatura japonesa por si só caracteriza-se por um embate intermitente entre o real e o imaginário. Isso porque o âmago das suas narrativas sempre esteve permeado por esse mundo imaterial que os japoneses acreditam existir governando o seu cotidiano. Resquício da tradição *shinto-animista* que permeou todo o início das narrativas nipônicas como o *Kojiki* etc. (OLIVEIRA, 2013, p. 186)

¹¹ “O mecanismo pelo qual o mágico é apresentado na ficção de Murakami é o que tem sido chamado de “outro mundo”, às vezes chamado de “o lado de lá”. O próprio Murakami opta por não definir – ou mesmo nomear adequadamente – esse reino, e os críticos japoneses, dependendo de sua abordagem, usaram uma variedade de terminologia, de *naibu* (o interior) a expressões ainda mais abstratas, como *achiragawa*, ou “o lado de lá.” De uma perspectiva psicológica, é uma representação óbvia do inconsciente, embora nem todo crítico esteja preparado para defender esse caso.” (tradução minha)

Por conta disso, ela também faz uso dos preceitos fantásticos propostos por Todorov para analisar a obra de Murakami:

Logo, o elemento fantástico tem como característica criar uma dúvida sobre a realidade-irrealidade das situações. Nessa categoria, o sonho é perfeitamente enquadrável, uma vez que tanto pode ser um cenário totalmente fantasioso sem base no que chamamos realidade, bem como pode ser totalmente baseado nas nossas vidas e experiências diárias de tal forma que não temos como distinguir o sonho da realidade. (OLIVEIRA, 2013, p. 186)

Dito isso, é possível observar alguns trechos nos trabalhos citados no subcapítulo anterior, vide a fala de Sumire após o seu ressurgimento no fim do romance. “Eu sonho. Às vezes acho que é a única coisa certa a fazer. Sonhar, viver no mundo dos sonhos — exatamente como Sumire dizia. Mas não dura para sempre. A vigília sempre chega para me levar de volta.” (MURAKAMI, 2008, p. 152, versão digital). Na seguinte passagem, a personagem sem-nome faz menção aos sonhos enquanto dialoga com a máquina de *pinball*. “Todo tipo de gente aparecia refletida no vidro da máquina e desaparecia depois. Como um espelho mágico, esse vidro refletia meus sonhos, que piscavam junto com as luzes dos bumpers e as lâmpadas de bônus.” (MURAKAMI, 2016, p. 188, versão digital).

4. Shimamoto e a obra

As colocações acerca da mulher e família japonesa, junto com as explicações acerca do fantástico na obra do autor culminaram neste determinado ponto em que tratar-se-á de trabalhar a obra *Sul da fronteira, oeste do sol* e, especificamente, a personagem Shimamoto.

4.1. O enredo de *Sul da fronteira, oeste do sol* e as divergências e semelhanças para com as outras obras do autor

Na trama exaltada, é contada a história do narrador em primeira pessoa e personagem principal Hajime. Ele se apaixona por uma mulher de maneira praticamente idealizante e este fator alimenta sua solidão, tormento este que o acompanhava desde suas origens devido ao fato de ser filho único - fator esse que inicialmente o une à garota.

Shimamoto frequentemente usava roupas azuis e chamava a atenção pelo seu jeito de andar devido a uma disfunção em sua perna esquerda. O rapaz habituou-se a passar o tempo com ela e aprendeu a gostar de música clássica e jazz. É durante este período que os dois ouvem a música que dá parte do seu nome ao título da obra.

A voz de Nat King Cole me alcançou de longe, cantando “South of the Border”. Ele se referia ao México, é claro, mas naquela época eu não sabia disso. Só achava que as palavras tinham uma sonoridade curiosa. Sempre que ouvia essa música, ficava pensando o que poderia haver ao sul da fronteira. (MURAKAMI, 2020, p. 21)

Posteriormente, Shimamoto acrescenta sem explicações a frase “oeste do sol” enquanto conversava com o rapaz sobre a música acima apresentada.

— Sul da fronteira, oeste do sol — disse ela.
 — Que é isso, “oeste do sol”?
 — Tem esse lugar — disse ela. — Já ouviu falar em uma doença chamada histeria siberiana?
 — Não, nunca ouvi.
 — Li sobre isso em algum lugar, faz tempo. Acho que eu devia ter uns catorze anos. Não consigo lembrar sobre o que era o livro... enfim, é uma doença que dá em camponeses que moram na Sibéria. Imagina só. Você é um camponês, vivendo sozinho numa planície da Sibéria. Todo dia, você trabalha no campo. Até onde sua vista alcança, não tem nada ao redor. Ao Norte tem a linha do horizonte norte, ao leste, a linha do horizonte leste, ao sul, a linha

do horizonte sul e a oeste, a linha do horizonte oeste. Só isso, mais nada. Todo dia, quando o sol se levanta no horizonte leste você vai para o campo trabalhar. Quando ele está sobre a sua cabeça você interrompe o trabalho e almoça. Quando ele desaparece no horizonte oeste, você volta para casa e dorme. (MURAKAMI, 2020, p. 180)

É nesta época que Hajime e Shimamoto vão para escolas diferentes, o menino precisa se mudar para outra cidade e deixa de se encontrar com sua amiga. No entanto, continua pensando nela. Durante seu ensino médio, começou a namorar com Izumi, colega de classe com quem teve suas primeiras relações sexuais e futuramente, viria a trair. Esse foi considerado por Lloyd o primeiro ato imoral de Hajime. Sendo o segundo, a desonestidade com Yukiko sobre a viagem a Hakone e a terceira seria a conversa entre ele e o seu sogro.

Hajime's sexual relationship with Izumi's cousin is immoral for two main reasons. Firstly, Hajime cheating with Izumi's cousin broke the trust between him and Izumi, who thought they were in a monogamous relationship. Secondly, the cheating is fundamentally dishonest because Hajime kept it a secret from Izumi. (LLOYD, 2021, p. 3)¹²

O narrador constantemente fazia comparações entre a relação com sua namorada e a relação com sua antiga amiga. “Se fosse com Shimamoto, eu não estaria me sentindo tão perdido. Nós nos aceitaríamos completamente, sem dizer nada, e não haveria espaço para qualquer insegurança ou incerteza.” (p. 29).

Certo dia, aos vinte e oito anos de idade, o protagonista avista uma mulher em uma multidão que parecia ser Shimamoto. Após segui-la por alguns quilômetros, a mulher entra em um carro e um senhor misterioso aborda o protagonista ordenando que nunca mais volte a segui-la. Por fim, entrega-lhe um envelope com dinheiro dentro.

No tempo em que se passa o presente da obra, na década de 1980, Hajime já está casado com Yukiko e eles têm duas filhas. Graças a ajuda de seu sogro, ele consegue um local para construir um bar de *jazz* e prospera financeiramente. Sua vida se encaixava nos moldes da *família moderna*, mas as coisas começam a desengrenar quando Shimamoto retorna à sua vida.

Em uma noite de segunda-feira, Shimamoto aparece em um dos bares de Hajime, afirmando saber da localização devido a uma publicação de uma revista em

¹² “O relacionamento sexual de Hajime com a prima de Izumi é imoral por duas razões principais. Em primeiro lugar, a traição de Hajime com a prima de Izumi quebrou a confiança entre ele e Izumi, que pensavam que estavam em um relacionamento monogâmico. Em segundo lugar, a traição é fundamentalmente desonesta, porque Hajime manteve isso em segredo de Izumi.” (tradução minha)

que o dono do bar aparecia. Este é o primeiro de muitos encontros entre os dois. Em dado momento, Shimamoto pede para que o rapaz a leve para um lugar onde exista um rio, fazendo com que ele minta para sua esposa.

A trama termina com Hajime se entregando aos seus desejos e indo para sua casa de veraneio em Hakone com sua amante. Durante o percurso eles conversam sobre suas angústias e suas vidas. No local, ambos têm relações sexuais e assumem que nunca deixaram de amar um ao outro. Contudo, no dia seguinte, o narrador se encontra sozinho. Ao voltar para casa, sua esposa encurrala Hajime pedindo para que ele admita que está tendo um caso extraconjugal. Após uma longa conversa, os dois decidem continuar juntos e a Shimamoto continua oculta até o fim do romance.

Em concordância com as demais narrativas do autor, a personagem principal é o narrador em primeira pessoa não onisciente, assim como o protagonista sem-nome da trilogia do Rato e K de *Minha querida Sputnik*, tudo que é apresentado ao leitor na narrativa é por meio da observação do personagem principal ou relatos de terceiro ao protagonista.

Sucessivamente a isso, o leitor, junto ao narrador, se mantém curioso a respeito das personagens femininas amadas pelos protagonistas masculinos:

É interessante notar que, na maioria dos enredos, a mulher assume um papel mais ativo que o homem; a este cabe uma atitude de maior passividade. Podemos a isso relacionar o fato de as personagens masculinas de Murakami serem marcadas pela solidão: pode-se dizer que se trata do tema comum aos sete contos. Mas podemos dizer que em *Homens sem Mulheres*, obra de uma fase mais 'madura' do autor, os homens já não parecem mais tão passivos como os de histórias anteriores: no mínimo, eles buscam uma explicação para o distanciamento entre as mulheres com as quais se relacionam. (NAMEKATA, 2020, p. 150)

Em *Sul da fronteira, oeste do sol*, essa sensação de esmero pela misteriosa figura da personagem feminina é ainda mais forte, uma vez que, assim como o narrador, o leitor sabe muito pouco sobre ela. Apesar dos sentimentos entre o casal parecerem evidentes, ao fim da trama Shimamoto desaparece sem deixar rastros, de maneira quase mágica, fazendo com que o rapaz retornasse ao seu *habitat* de solitário homem *murakaniano*. Segundo Márcia Namekata, esse fenômeno é comum na obra de Murakami e tem seu objetivo narrativo:

Apesar de uma tentativa de se delinear algum aspecto positivo da solidão, a tônica da coletânea recai sobre a angústia gerada por esse sentimento, retratando-o como algo semelhante a um 'beco sem saída' Considerando-se

o trecho anteriormente apresentado¹³, da obra *Minha Querida Sputnik*, em *Homens sem Mulheres* o masculino e o feminino encontram-se em órbitas separadas; talvez seja possível dizer que, na maior parte dos casos, a situação da mulher se resolve: seja através de seu desaparecimento (*Órgão Independente*), do divórcio (*Kino*) ou da morte (*Drive my Car*, *Homens sem Mulheres*). (NAMEKATA, 2020, p. 174)

Em uma entrevista com o autor, Mieko Kawakami pontua que as personagens femininas nas obras acabam cumprindo o papel de bom oráculo, desempenhando transformações na vida do personagem homem principal fazendo com que ele desenvolva suas características emocionais.

Mieko Kawakami: It goes beyond whether they're realistic or come across as "real-life women." It has more to do with the roles they play. For example, as we were saying earlier, the woman functions as a kind oracle, in that she's made to act as a medium of fate.

Haruki Murakami: She takes you by the hand and leads you off somewhere.

Mieko Kawakami: Exactly. She triggers a metamorphosis in the protagonist. There are many cases where women are presented as gateways, or opportunities for transformation. (2020)¹⁴

Essa característica também é observada por Namekata: "é interessante notar que, na maioria dos enredos, a mulher assume um papel mais ativo que o homem; a este cabe uma atitude de maior passividade" (NAMEKATA, 2020, p. 150). Oliveira, em seu estudo (2013), dá ênfase a obras em que a figura feminina age como dinamizadora central da trama. "O critério de escolha dos contos foi o de que a mulher tivesse um papel central no conto e atuasse como catalisadora das ações da trama, mesmo não sendo protagonista da mesma." (p. 185)

Lloyd localiza um desenvolvimento narrativo na personalidade de Hajime. "By the end of the novel, however, Hajime accepts his past and begins to develop empathy

¹³ Mas, recordando a época em que eu tinha vinte anos, só me lembro do quanto eu era sozinho e solitário. Não tinha namorada para aquecer o meu corpo e o meu coração, nem amigos em quem pudesse confiar. Não sabia o que fazer no dia a dia e não tinha nenhuma perspectiva de futuro. Quase sempre estava confinado profundamente dentro de mim mesmo. Às vezes não falava com quase ninguém por uma semana. Essa fase durou cerca de um ano. Foi um longo ano. Não sei bem se foi uma fase de inverno rigoroso que acabou formando um importante anel de crescimento dentro de mim. (MURAKAMI, 2015, p. 83 apud NAMEKATA, 2020, p. 174).

¹⁴ <https://lithub.com/a-feminist-critique-of-murakami-novels-with-murakami-himself/>; "Mieko Kawakami: Vai além de serem realistas ou parecerem "mulheres da vida real". Tem mais a ver com os papéis que desempenham. Por exemplo, como dissemos anteriormente, a mulher funciona como um oráculo bondoso, na medida em que é feita para agir como um meio de destino. Haruki Murakami: Ela te pega pela mão e te leva para algum lugar. Mieko Kawakami: Exatamente. Ela desencadeia uma metamorfose no protagonista. Há muitos casos em que as mulheres são apresentadas como portas de entrada, ou oportunidades de transformação." (tradução minha)

for others.” (LLOYD, 2021, p. 2)¹⁵. Verifica-se admissível afirmar que a grande responsável por este desdobramento nas características emocionais do protagonista, é Shimamoto. Ele também apresenta alguns exemplos que ilustram a mudança observada em Hajime desde o início da obra até o final.

Near the end of the novel, however, Hajime’s moral character changes. For example, when Hajime told his wife Yukiko about his affair with Shimamoto, she asked: “You have somebody else you like, right?” (192). Hajime replied yes, and stated, it was more than a fling (192). After spending many weeks with Shimamoto, it had required courage to tell his wife about their affair. Another example is when Hajime stands up to his father-in-law about pulling his own family savings out of a specific illegally suspect stock that the father-in-law had encouraged (158). These examples show Hajime changed from an uncaring, immoral character, to one that was more honest with himself and others. (LLOYD, 2021, p. 6)¹⁶

Ao longo de suas obras, Murakami expressa dois conceitos da literatura japonesa tradicional: O *mono-no-aware* 物のあわれ¹⁷, que representa uma beleza fugaz e variada e *wabi sabi* 侘び寂び¹⁸ que significa a beleza rústica e desolada. “*Wabi sabi* represents rustic and desolate beauty; *mono no aware*, a fleeting, varying beauty.” (J. DAVIES, IKENO, 2002 apud PRUSINSKI, 2012, p. 25)¹⁹. Muitas vezes, momentos de pura apreciação da paisagem com foco nos detalhes acontecem na obra do autor. Ademais, estes conceitos também dão força ao gênero fantástico em Murakami, já que muitas vezes, os fenômenos sobrenaturais não são explicados e suas narrativas terminam em aberto ou com ganchos não utilizados.

Caminhei pela beira do rio até a foz, sentei-me nos cinquenta metros de praia restantes e chorei durante duas horas. Nunca tinha chorado tanto em toda a minha vida. Só depois de chorar as duas horas senti-me enfim capaz de me

¹⁵ “No final do romance, no entanto, Hajime aceita seu passado e começa a desenvolver empatia pelos outros.” (tradução minha)

¹⁶ “Perto do final do romance, no entanto, o caráter moral de Hajime muda. Por exemplo, quando Hajime contou a sua esposa Yukiko sobre seu caso com Shimamoto, ela perguntou: “Você tem outra pessoa que você gosta, certo?” (192). Hajime respondeu que sim e afirmou que era mais do que uma aventura (192). Depois de passar muitas semanas com Shimamoto, foi preciso coragem para contar à esposa sobre o caso. Outro exemplo é quando Hajime enfrenta seu sogro sobre retirar as economias de sua própria família de uma ação específica ilegalmente suspeita que o sogro havia encorajado (158). Esses exemplos mostram que Hajime mudou de um personagem indiferente e imoral para um que era mais honesto consigo mesmo e com os outros.” (tradução minha)

¹⁷ Tradução literal: O *páthos* (sofrimento, paixão, afeto) das coisas.

¹⁸ Tradução via jisho.org: aesthetic sense in Japanese art centered on the acceptance of transience and imperfection. (Senso estético na arte japonesa centrada na transitoriedade e imperfeição. tradução minha)

¹⁹ “*Wabi sabi* representa a beleza rústica e desolada; *mono no aware*, uma beleza efêmera e variada”

levantar. Não sabia aonde iria, mas me ergui do mesmo jeito, espanando os grãos de areia da calça. O sol tinha se posto por completo. Comecei a andar. Às minhas costas, ondas marulhavam baixinho. (MURAKAMI, 2014, p. 223, versão digital)

Mono no aware transmite a beleza que se expira em um momento rápido, o que nos remete à narração do protagonista sem nome em *Caçando Carneiros* sempre que vê as orelhas de sua namorada. “*Mono no aware* is the charm unfolding in the harmony of feeling and reason in which the emotional attitude (*aware*) of the subject fuses with the object (*mono*) being contemplated.” (ANDRIJAUSAKAS, 2011, apud PRUSINSKI, 2012, p. 27)²⁰.

No que tange à efemeridade dentro do *mono no aware*, segue a fala exposta por Saito Yuriko:

Are we to look at cherry blossoms only in full bloom, the moon only when it is cloudless? To long for the moon while looking on the rain, to lower the blinds and be unaware of the passing of the spring - these are even more deeply moving. Branches about to blossom or gardens strewn with faded flowers are worthier of our admiration. (YOSHIDA, 1967, p. 115 apud SAITO, 1997, p. 377)²¹

Junto disso, o *wabi sabi* diz respeito ao rústico, à beleza despojada nua e crua. O dicionário japonês jisho.org, traz as seguintes definições para *wabi* 侘び 1. gosto pelo simples e tranquilo; simplicidade rústica; refinamento austero; 2. prazer de uma vida tranquila. Prusinski sintetiza um exemplo de paisagem que expressa o *wabi sabi*: “A dilapidated wooden house, for example, with the sun shining softly through reeds of bamboo that create shadows on the wall would demonstrate wabi sabi” (2012, p. 5)²². Reforça também que, ao aplicar o *wabi sabi* à cena em questão, deve parecer não criada por mãos humanas. “Most importantly, however, in applying wabi sabi

²⁰ “*Mono no aware* é o encanto que se desdobra na harmonia do sentimento e da razão em que a atitude emocional (*aware*) do sujeito se funde com o objeto (*mono*) que está sendo contemplado.” (tradução minha)

²¹ “Devemos olhar para as flores de cerejeira apenas em plena floração, para a lua apenas quando está o céu sem nuvens? Ansiar pela lua enquanto olha a chuva, baixar as cortinas e não perceber a passagem da primavera - isso é ainda mais comovente. Ramos prestes a desabrochar ou jardins cobertos de flores murchas são mais dignos de nossa admiração.” (tradução minha)

²² “Uma casa de madeira em ruínas, por exemplo, com o sol brilhando suavemente através de juncos de bambu que criam sombras na parede demonstraria o *wabi sabi*” (tradução minha)

synthetically, one must create a scene that appears not to have been arranged by human hands.” (PRUSINSKI, 2012, p. 5)²³.

Em *Sul da fronteira, oeste do sol*, estes conceitos podem ser observados nos momentos em que o narrador tem contato com a natureza por meio de Shimamoto, como quando eles viajam juntos: “A água passava rapidamente por entre as pedras, formando cachoeirinhas aqui e ali ou descansando, tranquila, em piscinas cujas superfícies refletiam a fraca luz do sol.” (p. 116). Ou então nas reflexões de Hajime relacionadas à impermanência de Shimamoto em sua vida.

Nessa escuridão, pensei na chuva caindo sobre o mar. Uma chuva discreta, que caía sobre o mar vasto sem que ninguém se desse conta. As gotas se chocavam sem ruído contra a superfície da água e nem mesmo os peixes percebiam.

Fiquei pensando nesse mar até que alguém se aproximou e pousou de leve a mão nas minhas costas. (MURAKAMI, 2020, p. 217)

Diferentemente das demais obras do autor, *Sul da fronteira, Oeste do Sol* e *Nowergian Wood* são conhecidas por serem obras de caráter realista, ou seja, sem a presença do característico realismo mágico e elementos sobrenaturais do autor. No entanto, a presença de termos que remetem ao fantástico ainda estão presentes em ambas as obras.

4.2. De que maneira Shimamoto fomenta o fantástico?

Para provar que certo acontecimento é real, precisamos nos basear em alguma realidade. Nossas memórias e sensações são incertas e parciais demais. Em muitos casos é impossível distinguir se um fato que acreditamos perceber é mesmo um fato ou apenas algo que nós percebemos como fato. Então, para fixar uma realidade como tal, precisamos de mais uma realidade — uma realidade adjacente — a partir da qual podemos relativizá-la. Porém, essa realidade adjacente também demanda alguma base para se confirmar como realidade. Ou seja, há outra realidade adjacente, que prova que a anterior é real. Essa cadeia se estende a perder de vista em nossa mente, e não seria exagero dizer que em certo sentido é justamente essa continuidade, a manutenção dessa cadeia, que forma a existência de cada um de nós. Mas se, por algum motivo, um elo dessa corrente se parte, você fica desorientado. Qual é a verdadeira realidade? Aquilo que há para além da ruptura, ou o que há do lado de cá? (MURAKAMI, 2020, p. 205)

²³ “Mais importante, entretanto, ao aplicar wabi sabi sinteticamente, deve-se criar uma cena que pareça não ter sido organizada por mãos humanas.”

Em sua última aparição, Shimamoto e Hajime concretizam seus anseios na casa de veraneio a muitos quilômetros da cidade, ouvem discos de jazz, conversam sobre suas angústias e têm relações sexuais. Contudo, ao levantar-se no dia seguinte, o protagonista olha para o lado e percebe que Shimamoto desapareceu sem deixar vestígios. Após este acontecimento, o narrador começa a questionar sua sanidade e a realidade à sua volta. No excerto acima, Hajime pondera sobre a realidade em que vive.

Visto de maneira superficial, é natural que *Sul da fronteira, oeste do sol*, pareça uma obra completamente realista. No entanto, ao ler a biografia do autor e outras obras, percebe-se a presença de termos que remetem o leitor habitual ao realismo mágico. Utilizando os resultados dos assuntos pesquisados no capítulo 2, percebeu-se que o fantástico em Murakami segue alguns padrões para que possa operar. Embora nesta obra não haja nenhuma manifestação de elementos sobrenaturais claros - como gatos falantes e homens carneiros -, entrevê-se que o autor faz uso de expressões como *o lado de lá* ou *o outro mundo* que, em outras obras, acarretavam o momento fantástico e despertavam a suspeita no leitor perante o fenômeno que acabara de presenciar. Stretcher chama a atenção para a presença do *over there* até mesmo nos romances realistas do autor.

Perhaps this is why, even in works like *Norwegian Wood* and *South of the Border, West of the Sun*—by the author’s own estimation written in a quasi-realist mode—the “other world” continues to make its presence known. *Norwegian Wood* concerns the relationship between a college student named Watanabe Tōru and Naoko, a young woman suffering from a serious psychological condition that, in all likelihood, resulted from the suicide of her boyfriend Kizuki some years previously. Watanabe, who loves Naoko himself, tries desperately to keep her in this world, on “this side,” but to no avail; for Naoko, the voices she hears calling her from “over there”—the land of the dead—are too attractive to ignore. *South of the Border, West of the Sun* is the tale of a middle-aged husband and father named Hajime, who suddenly runs across a woman he knew in childhood. He makes up his mind to run away with her, but in the end she disappears—again, very likely into the “other world”—before he gets the chance. In both of these so-called realist narratives the metaphysical realm always lurks just beside these characters, calling to them, inviting them to cross over to the other side. (STRETCHER, 2014, p. 70)²⁴

²⁴ “Talvez seja por isso que, mesmo em obras como *Norwegian Wood* e *South of the Border, West of the Sun* – pela própria estimativa do autor escrita de modo quase realista – o “outro mundo” continua a fazer sua presença conhecida. *Norwegian Wood* diz respeito ao relacionamento entre um estudante universitário chamado Watanabe Tōru e Naoko, uma jovem que sofre de uma séria condição psicológica que, muito provavelmente, resultou do suicídio de seu namorado Kizuki alguns anos antes. Watanabe, que ama a próprio Naoko, tenta desesperadamente mantê-la neste mundo, “deste lado”, mas sem sucesso; para Naoko, as vozes que ela ouve chamando-a “do lado de lá” – a terra dos mortos – são atraentes demais para serem ignoradas. *South of the Border, West of the Sun* é a história de um

Da mesma maneira, o narrador faz ponderações hesitando entre a realidade e o sonho, nos remetendo às falas de Oliveira (2013) sobre as relações entre a realidade e o onírico. Naturalmente, em certos momentos, as hesitações de Hajime ante os momentos vivenciados nos remete ao preceito de fantástico declarado por Todorov.

Para que as afirmações anteriores possam se aclarar, foram retirados excertos da obra principal de momentos em que Shimamoto, a dinamizadora dos supostos momentos surreais, aparece e desperta a suspeita no leitor habitual de Murakami. Há também a interpretação de que Shimamoto sequer seja real, conforme levantado por Rita Kohl (p. 223, 2020) no posfácio da tradução. Além disso, verifiquei a edição japonesa da obra para que se pudesse notar algum padrão no uso dos termos para além da tradução.

Para começar, percebe-se nas páginas iniciais do romance o uso da expressão “outro mundo” pelo narrador para se referir a Shimamoto e à música que ambos ouviam juntos:

Mas logo aprendi a gostar da música clássica que ouvia na casa de Shimamoto. Aquela música pertencia a outro mundo, e talvez o que mais me atraísse nesse mundo era o fato de Shimamoto fazer parte dele. (p. 15).

でも島本さんの家で聴くライト・クラシック音楽も僕はすぐに好きになってしまった。それは「別の世界」の音楽だったし、僕がそれに引かれたのはおそらくその「別の世界」に島本さんが属していたからだろうと思う。(p. 21)

Por flertar com os campos da metáfora, rejeitei a aplicação do momento fantástico de Todorov. Diferentemente da versão traduzida, em japonês, “*betsu no sekai* 別の世界” está destacado entre *kagi kakko* かぎかっこ (aspas japonesas), recurso gramatical responsável por dar ênfase ao termo.

A segunda vez em que um evento inusitado aconteceu, foi aos vinte e oito anos de idade de Hajime. Enquanto andava pelas ruas de Shibuya, avistou uma mulher que arrastava a perna como a Shimamoto fazia e decidiu segui-la, após muito tempo no rastro da mulher, ela pegou um táxi e um homem abordou Hajime, fez algumas

marido e pai de meia-idade chamado Hajime, que de repente se depara com uma mulher que conheceu na infância. Ele decide fugir com ela, mas no final ela desaparece - novamente, muito provavelmente no "outro mundo" - antes que ele tenha a chance. Em ambas as narrativas ditas realistas, o reino metafísico sempre espreita ao lado desses personagens, chamando-os, convidando-os a atravessar para o outro lado.” (tradução minha)

perguntas para ele e entregou um envelope com dinheiro, ordenando que não a seguisse mais.

— Então, pegue isso aqui e não diga nada. Sei que você também deve estar agindo a mando de alguém, então prefiro resolver tudo com discrição. E não quero que você diga nada que não deve. Você não viu nada de estranho hoje nem se encontrou comigo. Entendido? Se eu souber que andou dando com a língua nos dentes, pode ter certeza de que vou te achar e resolver essa história. Então, nunca mais a siga. Não queremos causar problemas um ao outro, queremos? (p. 68)

Apesar de ser um acontecimento estranho, não existe nada de realmente sobrenatural aqui. É perfeitamente inferível do fenômeno inúmeras justificativas e explicações. Desta forma, esse acontecimento vai de contraponto à hipótese de que a própria Shimamoto seria fruto do inconsciente, dos sonhos ou o próprio elemento fantástico da obra. Contudo, no final do romance o narrador remete a este acontecimento e mais algumas coisas são esclarecidas.

Numa noite de segunda-feira, no começo de novembro, ela estava sozinha no balcão do meu bar de jazz (cujo nome era Robin's Nest, em homenagem a uma velha canção de que eu gosto), tomando um daiquiri. Eu estava sentado no mesmo balcão, a três bancos de distância, mas nem me ocorreu que aquela fosse Shimamoto. (p. 88)

Pela primeira vez Shimamoto e Hajime encontram-se em um dos bares do rapaz, neste momento, ele já estava casado com Yukiko e tinha duas filhas. As noites em que Shimamoto aparecia tinham um fenômeno da natureza em comum: estava sempre chovendo. Rita Kohl aponta que a água nesta obra tem um significado oculto, ela está intimamente ligada à presença feminina na vida do narrador:

Sejam suaves ou tempestuosas, as chuvas (e de maneira geral, a água) são elementos da natureza muito presentes na narrativa de Hajime e estão intimamente conectadas à presença feminina em sua vida. [...] Considerando a importância das mulheres nos livros de Murakami, elas seriam um motor capaz de impulsionar alegrias, decepções, tristezas, enfim, a vida e a morte. [...] De qualquer forma, é Shimamoto, mulher que estimula sentimentos intensos em Hajime, a personagem que mais se apresenta como relacionada à água pelo protagonista ao longo do romance. Seu súbito surgimento no bar do narrador, já em sua fase adulta, acontece durante uma noite de chuva, e assim permanece durante todas as suas aparições, o que em certo momento passa a interferir na própria relação do protagonista com o clima. (KOHL, 2020, p. 6-7)

À medida que os dois personagens se reencontram, os flertes com o fantástico ficam mais fortes, mas não o bastante para que se possa atribuir o gênero à obra. Nota-se no trecho a seguir, por parte apenas do narrador, hesitação ante a presença de Shimamoto. Apesar de não ser um acontecimento imaginoso, soa natural a surpresa de Hajime, uma vez que este anseia por muito tempo o encontro com sua antiga paixão. Seguindo o mesmo sentido, não parece haver espaço para o gênero alegórico ou metafórico, então, para o cumprimento das três condições para atribuir o gênero fantástico, restou apenas a hesitação por parte do leitor, que parece falhar, já que nada de surreal realmente aconteceu.

Então eu vi o seu rosto de frente. E, finalmente, percebi. Era Shimamoto. — Shimamoto — falei, a voz seca. — Mas que demora! — disse ela, depois de um instante, contendo o riso. — Achei que você não ia perceber nunca. Examinei seu rosto por muito tempo, sem dizer nada, como quem tem diante de si uma máquina elaborada e rara, da qual só tinha ouvido falar. Sem dúvida, era Shimamoto quem estava na minha frente. Mas eu não conseguia acreditar. Eu tinha pensado tanto sobre ela. E não esperava voltar a vê-la nunca mais. (p. 90)

Conforme os encontros sucedem-se, os sentimentos de Hajime por Shimamoto se intensificam. Apesar de estarem mais próximos nessa fase adulta, o mistério que ronda a personagem é ainda mais forte, uma vez que ela pede para que o rapaz não pergunte nada sobre a vida dela. Depois de alguns encontros, Shimamoto deixa de aparecer por um longo período e finalmente volta, novamente, numa noite chuvosa. É nesta ocasião que a personagem solicita ao protagonista para que a leve para um local onde exista um rio. Hajime aceita e, para que conseguisse levá-la a Ishikawa de avião, foi necessário mentir para a sua esposa.

Durante esta viagem, Shimamoto passa mal devido a um aparente problema de saúde. Hajime encontra um remédio na bolsa da mulher e, por conta da falta de água em seu carro, usa a neve derretida em sua própria boca para passá-la à boca de Shimamoto. Novamente, chamando a atenção para as pontuações de Kohl (2020, p. 6-7) sobre a água. Um outro elemento alerta o leitor, a menção ao *lado de lá*. No último capítulo, Hajime relembra este momento e reflete sobre o que sentiu ao ver Shimamoto em um estado de quase morte.

Essa foi a primeira vez que eu vi a morte. Nunca passara pela experiência de perder alguém próximo de mim. Também nunca assistira, pessoalmente, à morte de alguém. Até então eu não conseguia imaginar, concretamente, como era a morte. Mas, naquele dia, ela se mostrou por inteiro diante dos

meus olhos. Aquilo se desenrolava a poucos centímetros do meu rosto. É esta a imagem da morte, pensei. Uma hora você também virá para **o lado de cá**, diziam eles. Cedo ou tarde todas as pessoas cairão nestes primórdios da escuridão, no silêncio sem ressonâncias, eternamente sós. Senti um pavor sufocante diante **daquele mundo**. Aquele poço escuro não tinha fundo. Chamei seu nome para dentro dessa escuridão congelada. Chamei várias vezes, gritando, Shimamoto! mas minha voz era tragada pelo nada. Por mais que eu chamasse, tudo permanecia imóvel no interior de seus olhos. Ela continuava a respirar com aquele barulho estranho, como um vento sibilante. Esse ritmo regular me dizia que ela ainda estava no **mundo do lado de cá**. Mas dentro dos seus olhos já se via **o outro mundo**, onde tudo estava extinto. (p. 188, grifo meu)

それは僕が生まれて初めて目にした死の光景だった。僕はそれまでに身近な誰かを亡くしたという体験を持たなかった。目の前で誰かが死んでいくのを目にしたこともなかった。だから死というのがいったいどういうものなのか、僕にはそれまで具体的に思い浮かべることができなかった。でもそのとき、死はありのままの姿で僕のすぐ前にあった。僕の顔からほんの数センチのところにはそれが広がっていた。これが死というものの姿なのだ、と僕は思った。お前もやはりいつかはここに来ることになるのだと彼らは語っていた。誰もがやがては、この暗黒の根源の中を、共鳴を失った沈黙の中を、どこまでもどこまでも孤独のうちに落ちていくことになるのだ。僕は**その世界**を前にして息苦しくなるほどの恐怖を感じた。この暗黒の穴には底というものがないと僕は思った。

僕はその凍りついた暗黒の奥に向かって彼女の名を呼んだ。島本さん、と僕は何度も大きな声で呼んだ。でも僕の声は果てしのない虚無の中に吸い込まれていった。僕がどれだけ呼びかけても、彼女のその瞳の奥にあるものは、微動だにしなかった。彼女は相変らずあの奇妙なすきま風のような音のする息を続けていた。その規則的な息づかいは、彼女がまだ**こちらの世界**にいることを僕に教えていた。でもその瞳の奥にあるのは、すべてが死に絶えた**あちら側の世界**だった。(p. 213 – 214, grifo meu)

A tradução usada para os termos destacados exprime com perfeição a ideia de que um outro mundo possa existir na presente obra do autor: *koko* ここ (o lado de cá), *sono sekai* その世界 (daquele mundo), *kochira no sekai* こちらの世界 (mundo do lado de cá) e *achira no sekai* あちらの世界 (o outro mundo).

Shimamoto ficou me olhando, sem dizer nada. O mesmo sorriso discreto continuava no seu rosto. Era um sorriso sereno, imperturbável. Eu não conseguia identificar nele nenhum tipo de sentimento. Seu sorriso não me contava nada sobre o que deveria existir do **lado de lá**. Olhando para ele, por um instante achei que ia perder de vista até os meus próprios sentimentos. Fiquei sem saber onde eu estava e para onde ia. Ainda assim, escolhi sem

pressa as palavras que queria falar, usando todo o tempo necessário. (p. 182, grifo meu)

島本さんは何も言わずに僕を見ていた。彼女の顔にはずっと同じかすかな微笑みが浮かんでいた。それはなにものにも決して乱されることのない静かな微笑みだった。でも僕はそこに彼女の感情というものを読み取ることかできなかった。その微笑みは、その**向こう側**に潜んでいるはずのものの姿かたちについて、何ひとつとして僕に教えてはくれなかった。その微笑みを前にしていると、僕は一瞬自分の感情までをも見失ってしまいそうになった。僕は自分がいったいどこにいるのか、自分がどちらを向いているのか、まったくわからなくなってしまった。でも僕は時間をかけて、自分が口にすべき言葉を見つけだした。(p. 206, grifo meu)

Nesse ponto, torna-se inferível da narrativa que o uso destes termos possa não estar aí apenas por coincidência ou capricho do autor. Nesta situação, o desafiador é decifrar o que seria o *lado de cá* sem a evidência de algum acontecimento completamente sobrenatural. Em função disso, descarta-se por um momento o gênero fantástico, mas torna-se atribuível os conceitos de “inconsciente” e/ou “onírico” propostos por Namekata e Oliveira.

No meio de abril, Shimamoto desapareceu novamente. Da última vez que nos vimos, estávamos sentados lado a lado no balcão do Robin's Nest, conversando. Mas pouco antes das dez recebi uma ligação do outro bar e tive que ir para lá.

— Devo voltar em meia hora ou quarenta minutos — falei para Shimamoto.
— Tudo bem, vai lá. Eu fico lendo e te espero aqui — respondeu ela, sorrindo.
Quando resolvi a questão e voltei correndo, ela não estava mais no balcão.
(p. 156)

Este foi o penúltimo sumiço de Shimamoto. Meses depois ela reaparece novamente e Hajime então lhe propõe irem para sua casa de praia em Hakone, distante de Tóquio. Mais um elemento em comum com as outras obras do autor são os repentinos desaparecimentos, a priori parece ser apenas um sumiço comum com finitas explicações plausíveis. No entanto, algo dá força para supor que não são explicáveis com as leis naturais: A última vez que este fenômeno acontece, na casa de praia. Haja vista que fosse praticamente impossível Shimamoto sair daquele local deserto sem o auxílio de um meio de transporte.

Depois de passarem a noite juntos no não-conclusivo encontro entre os dois, Hajime acorda e Shimamoto não está mais ao seu lado:

Eu me vesti e saí de casa. A BMW estava estacionada no mesmo lugar onde eu a deixara no dia anterior. Shimamoto poderia ter acordado cedo e saído para caminhar. Andei pelos arredores procurando-a. Entrei no carro e rodei pelas ruas próximas. Peguei a via principal e fui até Miyanoshita. Mas Shimamoto não estava em lugar nenhum. Voltei para casa e ela não estava lá, também. Revirei toda a casa, pensando que talvez tivesse deixado algum bilhete, mas não encontrei nada. Não havia nenhum vestígio de que ela estivera ali. (MURAKAMI, 2020, p. 192)

Neste momento, abre-se espaço para a aplicação das teorias citadas nos capítulos anteriores. Ela sumiu sem deixar rastros e as coisas ligadas a ela também sumiram: o LP de Nat King Cole que ela tinha dado de presente ao rapaz e, finalmente, o envelope, a única coisa que a tornava real por se tratar de uma experiência exterior a ela.

Na manhã de segunda-feira, lembrei de repente do envelope com os cem mil ienes e fui procurá-lo. Ele me veio à mente sem nenhum motivo particular. Eu o guardara em uma gaveta da minha escrivaninha no escritório, muitos anos antes. A segunda gaveta de cima para baixo, que trancava à chave. Quando me mudei para lá, guardei o envelope ali junto com alguns itens de valor, e só mexia nele raramente, para checar que ainda estava ali. Mas ao abrir a gaveta vi que não estava lá. Isso era muito estranho. Eu não tinha nenhuma lembrança de tê-lo mudado de lugar. Tinha certeza absoluta. Por via das dúvidas, abri todas as outras gavetas e as revirei. Mas não o encontrei em lugar nenhum. (p. 204)

Sucedese um monólogo de questões em que Hajime pergunta e responde a si mesmo o que poderia ter acontecido, qual o motivo do envelope ter desaparecido. É aqui que encontramos o âmago do momento fantástico em *Sul da fronteira, oeste do sol*. Finalmente a personagem principal duvida da própria realidade e busca explicações para o envelope ter desaparecido, vide o excerto destacado no início deste capítulo. Concomitantemente, a narrativa até o momento tornou plausível a cogitação de que desaparecimentos sem explicações possam existir na história, causando no leitor a mesma hesitação que houvera do protagonista. Por fim, não parece haver espaço para alegorias ou metáforas no sumiço do envelope, ele realmente desvaneceu-se.

Segundo Susan Napier, as mulheres na obra de Murakami aparecem como válvulas de escape para um mundo melhor. “As with Sōseki, women in Murakami’s works are also clearly linked to an escape into another, better world; but, even with Murakami, this final escape will be from women, too, an aspect at which Sōseki only

hints.” (NAPIER, 2005, p. 59)²⁵. Em concordância com o excerto anterior, Oliveira também levanta essa característica destacável na obra do autor. “Ou seja, para o autor a figura feminina nas suas narrativas seria o elemento catalisador de uma ação insólita, aquele agente que faz a passagem do mundo real para o mundo do sonho, da realidade para a irrealidade.” (OLIVEIRA, 2013, p. 188).

Visando os excertos retirados diretamente da obra, é concebível afirmar que Shimamoto é responsável por criar e atrair acontecimentos fantásticos e não-fantásticos que modificam a estrutura da vida do narrador. Além disso, percebe-se que ela é capaz de transitar entre os dois mundos, já que ora ela é descrita por Hajime como parte *daquele outro mundo* - vide o trecho: “aquela música pertencia a outro mundo, e talvez o que mais me atraísse nesse mundo era o fato de Shimamoto fazer parte dele.” (p. 15). Ora ela pertencia ao *lado de cá*. “Esse ritmo regular me dizia que ela ainda estava no mundo do lado de cá.” (p. 188). Termos esses que parecem sempre fazer analogia a um plano sobrenatural, seja o inconsciente descrito por Namekata ou o onírico de acordo com Oliveira.

²⁵ “Assim como acontece com Soseki, as mulheres nas obras de Murakami também estão claramente ligadas a uma fuga para outro mundo melhor; mas, mesmo com Murakami, essa fuga final também será das mulheres, um aspecto que Soseki apenas sugere.” (tradução minha)

5. Considerações Finais

Foi estabelecido como objetivo principal a investigação do papel da personagem Shimamoto como mecanismo fundamental pelo qual o fantástico opera na obra *Sul da fronteira, oeste do sol*. Diante disso, enfatizo novamente a principal questão que circunda este trabalho: De que forma a personagem Shimamoto catalisa o elemento fantástico? Ao tentar respondê-la, uma segunda pergunta surgiu como requisito: Há a presença de elementos mágicos nesse romance?

No primeiro capítulo, foram verificadas algumas nomenclaturas que eram usadas para definir a mulher na sociedade japonesa desde meados do século XIX até os dias atuais, haja vista que foi evidenciado as influências do mundo real nas narrativas de Murakami. Assim sendo, percebi que Shimamoto acaba convergindo em direção oposta ao conceito mais antigo usado para ditar como uma mulher deveria se comportar na sociedade, a *ryôsai kenbo* 良妻賢母.

Neste sentido, nota-se que os traços da personagem parecem afluir com as características da *modan gâru* モダンガール. Assemelhando-se também com a *atarashii onna* 新女, que era a forma como uma mulher deveria ser em meio aos valores confucionistas que vinham marcando o Japão desde as origens do país (HIRATSUKA, 2006 apud ISOTANI, 2016), embora a personagem do romance não expressasse nenhum ideal feminista de maneira direta. Além disso, observa-se que Shimamoto aparece na vida adulta de Haja-me com o objetivo narrativo de dificultar a sua estrutura familiar que condiz com o modelo de *new family*.

No segundo capítulo, foram identificadas algumas características sobre a vida de Haruki Murakami e revelou-se válido afirmar que o autor não só espelha acontecimentos da história do Japão, mas também elementos de sua própria vivência. Junto a isso, dado o costume do romancista em utilizar-se do elemento fantástico em seus romances, foi evidenciado que costuma se comportar da maneira como Todorov (2008, p. 16) categorizou: acontece quando o personagem, junto ao leitor, desacredita da realidade ante um acontecimento sobrenatural. Da mesma forma, verifiquei que nos romances caracterizados como fictícios, como *Minha querida Sputnik* e *Kafka à beira-mar*, as expressões “o lado de lá” e/ou “o mundo de lá” estão presentes para conceber o fantástico (STRETCHER, 2014, p. 15 apud NAMEKATA, 2016, p. 3). Por

último, para reforçar que o autor costuma seguir alguns padrões em sua obra, também se ponderou a presença dos conceitos *mono no aware* e *wabisabi*.

Em suma, os primeiros dois capítulos alcançaram seus objetivos de preparar um plano limpo para que se pudesse aplicar os conceitos e teorias ao objeto de estudo. O enredo de *Sul da fronteira, oeste do sol* foi apresentado com o objetivo de contextualizar Shimamoto na obra. Neste momento, destaca-se a presença da exemplar personagem feminina enigmática de Murakami. Após verificar a forma como o fantástico opera em outras obras, conforme explicitado no capítulo 2, realcei que os sumiços inexplicáveis fazem parte do realismo mágico do autor, vide *Minha querida Sputnik*. Como resultado disso, confirmei a possibilidade de que os desaparecimentos de Shimamoto se davam em razão do sugerido gênero fantástico na obra. Não obstante, em conformidade com Hajime, parece que a misteriosa personagem aparenta transitar entre o mundo real e o irreal, de acordo com excertos da obra que sugerem a existência do fantástico.

Deve se considerar também que não só ela é responsável por desencadear os momentos de confusão sobre a realidade vividos pelo leitor e pelo protagonista, como também Shimamoto pode sequer ser real, uma vez que só é vista e mencionada na obra pelo próprio narrador. Os objetos que estão ligados a ela, como o envelope e o LP de Nat King Cole, também desaparecem no final do livro. Ademais, seu derradeiro desaparecimento foi em circunstâncias inimagináveis, haja vista que não teria como fugir sem um meio de transporte do local em que estava junto de Hajime ao fim do romance.

Sem Shimamoto, a casa estava deserta e sufocante. Parecia haver partículas suspensas no ar, que se enganchavam na minha garganta quando eu respirava. Então me lembrei do disco. O velho LP de Nat King Cole que ela tinha me dado de presente na noite anterior. Mas, por mais que eu procurasse, não o encontrei. Ela o levava consigo.

Shimamoto tinha desaparecido novamente. Desta vez, sem **talvez** nem **algum tempo**. (MURAKAMI, 2020, p. 193, grifo do autor)

Quanto às dificuldades encontradas no desenvolvimento deste trabalho, destacou-se a delimitação do tema da pesquisa. Encontrei-me em momentos de demasiado detalhamento sobre alguns conceitos históricos e a associação com a obra em questão. Isso acabou colocando em perigo o real foco do trabalho. Junto disso, as pesquisas em cima de teorias do fantástico se estenderam, mas consegui me limitar

apenas aos preceitos de Todorov, concluindo o capítulo 2 com pontos de vista de outros autores e autoras excepcionais sobre o surreal em Murakami.

Em relação a trabalhos futuros no que tange à literatura fantástica em *Sul da fronteira, oeste do sol* sugiro partir do ponto de vista de que o elemento fantástico exista. Em seguida, investigar os reais significados dos termos “o lado de lá” e “o outro mundo”. Recomendo também uma possível análise que busca investigar a não-existência da personagem Shimamoto, em que ela poderia ser um fruto do inconsciente ou dos sonhos do narrador.

Referências

- DE MOURA, Jone Braga. **“Caçando carneiros”, de Haruki Murakami: Uma análise do romance sob a ótica da literatura fantástica.** Hon No Mushi - Estudos Multidisciplinares Japoneses-ISSN 2526-3845, v. 3, n. 5, p. 73-86. 2018.
- DURÃO, Fabio. **Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários.** DELTA. Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, v.31, p. 377-390,2015.
- HANDA, Atsuko. **The Myth of the Japanese 'New Family' in the 1980s: Murakami Haruki's South of the Border, West of the Sun.** 東京学芸大学紀要. 第2部門, 人文科学. 2005. p. 67-79. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2309/2703>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- HENSHALL, Kenneth. História do Japão. *In: HISTÓRIA do Japão.* 1ª edição - 2008. ed. Lisboa, Portugal: EDIÇÕES 70, 2008. cap. VI PARTE - Uma fénix renasce das cinzas, p. 197-259.
- HOMEI, Aya. The science of population and birth control in post-war Japan. *In: WITTNER, David G.; BROWN, Philip C.. Science, technology, and medicine in the modern Japanese empire.* New York, NY: Routledge, 2016. 223-243.
- ISOTANI, Mina. **A representação do feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna.** 2016. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.8.2016.tde-08042016-130910. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-08042016-130910/pt-br.php> Acesso em: 2022-07-26.
- LLOYD, Kiegan. **Foul Play, Awareness, Virtue and Accountability in South of the Border, West of the Sun by Haruki Murakami.** Writing Waves, v. 3, n. 1, p. 9, 2021.
- MACKIE, Vera Christine. **New women, modern girls and the shifting semiotics of gender in early twentieth century Japan.** 2013. Faculty of Law, Humanities and the Arts - Papers. 836.
- MURAKAMI, Fuminobu. **Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture: a reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin.** Routledge, 2006.
- MURAKAMI, Haruki. **A Feminist Critique of Murakami Novels, With Murakami Himself.** Entrevistadora: Mieko Kawakami. abril, 2020. Disponível em: <https://lithub.com/a-feminist-critique-of-murakami-novels-with-murakami-himself/> Acesso em : 24 out. 2022.
- MURAKAMI, Haruki. **Abandonar um gato: o que eu falo quando falo do meu pai.** Tradução Rita Kohl. - 1ª ed. - Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

- MURAKAMI, Haruki. **Caçando carneiros**. Tradução de Leiko Gotoda. - 1ª ed. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- MURAKAMI, Haruki. **Homens sem mulheres**. Tradução de Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- MURAKAMI, Haruki. **Kafka à beira-mar**. Tradução de Leiko Gotoda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012
- MURAKAMI, Haruki. **Kokkyô no minami, taiyô no nishi**. Kodansha, 1995.
- MURAKAMI, Haruki. **Minha querida Sputnik**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Editora Alfabeta, 2011.
- MURAKAMI, Haruki. **Nowergian Wood**. Tradução de Jefferson José Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- MURAKAMI, Haruki. **Ouçã a canção do vento ; Pinball, 1973**. Tradução de Rita Kohl. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.
- MURAKAMI, Haruki. **Sono**. Tradução de Lica Hashimoto. Rio de Janeiro:Alfabeta [Objetiva], 2015.
- MURAKAMI, Haruki. **Sul da fronteira, oeste do sol**. Tradução e posfácio Rita Kohl. - 1ªed. - Rio de Janeiro: TAG - Experiências Literárias; Alfabeta, 2020.
- NAMEKATA, Márcia Hitomi. **'Após o Anoitecer' e 'Kafka à Beira-Mar', de Haruki Murakami**: Relações com o Mítico e o Maravilhoso. Estudos Japoneses , v. 35, p. 58-70, 2015.
- NAMEKATA, Márcia Hitomi. **O Tradicional e o Moderno na Literatura Japonesa Contemporânea: Haruki Murakami e Natsuo Kirino**. Japan Foundation São Paulo, São Paulo, 21 mar. 2016.
- NAMEKATA, Márcia Hitomi. **Os homens de Murakami: eternos solitários?** In: Cacio José Ferreira; Lica Hashimoto; Wagner Barros Teixeira. (Org.). 1Q79 - Leituras de Haruki Murakami. 1ed.Manaus: EDUA, 2020, v. 1, p. 1-333.
- NAMEKATA, Márcia Hitomi. **Vida e solidão na obra de Haruki Murakami**. Estado da Arte, 2022. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/solidao-vida-murakami-marcia-namekata/> Acesso em: 01 set. 2022.
- NAPIER, Susan. **The fantastic in modern Japanese literature: The subversion of modernity**. Routledge, 2005.
- OLIVEIRA, Janete de Silva. **As mulheres nos contos de Haruki Murakami: Um olhar insólito sobre a figura feminina contemporânea**. In: García, Flavio; Michelli, Regina; Batalha, Maria Cristina. (Org.). RE-MEMORANDO MURILO RUBIÃO 20 anos de sua morte. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013, v. 1, p. 182-191.

PINTO, Ana Estela de Sousa. **No Oscar com 'Drive My Car', diretor diz que seu cinema não é japonês, mas universal.** Folha de S. Paulo, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/no-oscar-com-drive-my-car-diretor-diz-que-seu-cinema-nao-e-japones-mas-universal.shtml> Acesso em: 01 set. 2022

PRUSINKSI, Lauren. **Wabi-sabi, mono no aware, and ma: Tracing traditional Japanese aesthetics through Japanese history.** Studies on Asia, v. 4, n. 2, p. 25-49, 2012.

SAITO, Yuriko. **The Japanese aesthetics of imperfection and insufficiency.** The Journal of Aesthetics and Art Criticism. v. 55, n. 4, p. 377-385, 1997.

SHIZUKO, Koyama. **Ryōsai Kenbo: The Educational Ideal of 'Good Wife, Wise Mother' in Modern Japan.** Translated by Stephen Filler. Boston: BRILL, 2012.

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

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5.ed. São Paulo: Perspectivas, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução do francês para o espanhol de Silva Delpy. Tradução: Maria Clara Correa Castello. Versão brasileira a partir do espanhol: Digital Source. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2008. Disponível em <https://pt.slideshare.net/RodrigoRocha19/todorov-introduco-literatura-fantstica-pdfrev>. Acesso em: 30 out. 2022.