

A LITERATURA CURVANDO-SE SOBRE SI MESMA EM *1Q84*, DE HARUKI MURAKAMI

ISIS LOPES DE ALMEIDA*

Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), Santa Cruz do Sul, RS, Brasil.

Resumo

A proposta deste trabalho é destacar como a obra de Haruki Murakami, em especial a trilogia *1Q84*, se insere no contexto da literatura contemporânea a partir do conceito de metaficção. Além disso, outros aspectos como complexidade, indeterminação e o papel do leitor serão destacados a fim de melhor delinear a contemporaneidade da obra. Os autores Gustavo Bernardo (2010), Linda Hutcheon (1991), Brunilda Reichmann (2008), Ricardo Piglia (2006) e Antoine Compagnon (2010) serão utilizados como suporte teórico. A intenção aqui é apontar em *1Q84* de que modo a metaficção pode ser vista como uma faceta da literatura contemporânea e como ela se relaciona aos demais elementos narrativos.

Palavras-chave

Metaficção. Contemporaneidade. Leitor.

* *E-mail*: isis-lobes@hotmail.com; ORCID: 0000-0003-2208-5351.

A METAFICÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Quando a questão é tentar definir a literatura contemporânea, podemos chegar mais a uma descaracterização do que, de fato, a uma caracterização de seus principais aspectos. Encontramos, nesse contexto, obras literárias associadas a termos como “pós-moderno”, “desestruturação”, “fragmentação” e “indeterminação”. Se, aliás, aceitamos a ideia de pós-modernismo como uma possível explicação dessa contemporaneidade literária, devemos concordar com Linda Hutcheon (1991, p. 19) quando destaca que “[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”. Assim, faz sentido pensar que a identidade da literatura contemporânea significa não identificar-se com coisa alguma.

Entretanto, podemos delinear certos aspectos recorrentes, embora eles não se mostrem estáveis o suficiente para estruturarem uma teoria nos moldes tradicionais. Começemos pela transtextualidade, que, segundo Genette (2006, p. 7), define-se como “[...] tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos”. Nessa perspectiva, uma obra nunca é concebida isoladamente, mas em constante comunicação com outras obras. Genette aponta cinco tipos de relações transtextuais, sendo elas a intertextualidade (presença efetiva de um texto em outro), a paratextualidade (relação do texto com seus elementos acessórios), a metatextualidade (o texto que fala criticamente da própria textualidade) e a architextualidade (referência ao gênero do texto). Aqui, discutiremos especialmente a metatextualidade com foco na obra ficcional, ou seja, a metaficção.

Embora a proposta, neste artigo, seja a de pensar a metaficção como um aspecto da literatura contemporânea, sabemos que esse artifício textual não se limita à atualidade, pois existe há muito mais tempo, conforme ressalta Gustavo Bernardo em *O livro da metaficção* (2010, p. 39):

A metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo; podemos encontrá-la nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus. O termo “metaficção”, no entanto, é bem mais recente. William Gass o cunhou como “metafiction” para designar os novos romances americanos do século XX. Tais romances subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções. A partir desse diálogo, Gass define metaficção como uma ficção fundada na elaboração de ficções.

Gustavo Bernardo (2010) aponta, porém, que a metaficção não pode ser atribuída exclusivamente à literatura americana, como postulava Gass ao idealizar o termo. Um exemplo de que as relações metaficcionais já eram usadas no século XVII, e por escritores não americanos, é a obra *Dom Quixote*, de Cervantes: “Há quatrocentos anos [...] o personagem Dom Quixote já criticava o narrador das histórias de *Dom Quixote*” (BERNARDO, 2010, p. 40).

A metaficção, portanto, pode ser explicada como a ficção que fala de outra ficção, “[...] um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Há referência, assim, a diferentes níveis ficcionais que se comunicam por meio de uma ponte. Essa ponte, de acordo com Bernardo (2010), representa a metaficção. Para tornar a ideia mais clara, o autor compara o artifício metaficcional às bonecas russas *matrioshkas*, já que cada boneca contém em seu interior outra boneca, idêntica à anterior, mas ainda menor. Assim como a *matrioshka* significa em uma boneca dentro de outra, a metaficção é composta pelo mesmo processo.

Essa metáfora, contudo, não é linear, mas sempre labiríntica, uma vez que representa a metáfora da própria consciência ficcional. Segundo Gustavo Bernardo (2010, p. 42), a metaficção “[...] é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (BERNARDO, 2010, p. 42). A leitura de uma obra metaficcional, desse modo, “[...] constrói um espaço entre o *imaginário* e o real, desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade” (PIGLIA, 2006, p. 29, grifo nosso), e pode ser percebida como uma estética da desconfiança e, portanto, da autoconsciência:

A metaficção desconfia da realidade, logo desconfia do realismo. A metaficção desconfia do autor, logo desconfia também do leitor. A metaficção desconfia de si mesma, logo desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência (BERNARDO, 2010, p. 52).

Esse é um ponto fundamental para a compreensão da metaficção: o objeto da ficção é a própria ficção, nunca a realidade (ademais, é impossível separar totalmente esta última do imaginário). Conforme Bernardo (2010, p. 39), a “[...] multiplicação interna de ficções se opõe à demanda realista de que a linguagem representa a realidade”. Por essa razão, o realismo é entendido aqui como uma ilusão, pois o pano de fundo da ficção literária não é o real, mas o mundo ficcional criado pela linguagem.

Nesse sentido, Compagnon (2010, p. 95) aponta para a autorreferencialidade do texto literário: “Ler com vistas à realidade [...] é enganar-se sobre a literatura. Mas então, por que lemos? Pelas referências da literatura a ela mesma”. Barthes (apud COMPAGNON, 2010, p. 107) é da mesma opinião e seu discurso rejeita toda hipótese referencial entre a literatura e o mundo: “A relação linguística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e um outro signo, um texto e um outro texto”. Assim, a linguagem pode, apenas, imitar a linguagem.

A função da narrativa não é a de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] “O que se passa”, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; “o que acontece”, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (BARTHES apud COMPAGNON, 2010, p. 99).

Compagnon (2010, p. 200) argumenta que, para que essa antirreferencialidade se tornasse possível, ou seja, para que a ficção pudesse falar sobre si mesma, e não mais sobre uma realidade externa, houve uma mudança no sentido do termo *mimésis*, que significa, em Aristóteles, “[...] a verossimilhança em relação ao sentido natural (*eikos*, o possível), enquanto nos poetas modernos, ela se tornou a verossimilhança em relação ao sentido cultural (*doxa*, a opinião)”. Operou-se, portanto, uma reinterpretação de Aristóteles: “[...] passou-se da natureza (*eikos*) à literatura, ou à cultura e à ideologia (*doxa*), como referência da *mimésis*” (COMPAGNON, 2010, p. 103).

No entanto, a metaficção aproxima-se mais do ceticismo do que da negação absoluta da realidade, já que “[...] ela se dedica a revelar, a abalar e a glosar as convenções do realismo, sem todavia destruí-las, ignorá-las ou abandoná-las” (BERNARDO, 2010, p. 49).

Pensemos, ainda, o papel do leitor da obra metaficcional contemporânea. Esse, segundo Piglia (2006, p. 26), é o “leitor disperso na fluidez”, o leitor que se coloca diante do infinito e das múltiplas possibilidades, ao contrário do que faz o leitor convencional e linear. “Não o leitor que lê um livro, mas o leitor perdido numa rede de signos” (PIGLIA, 2006, p. 27). Além disso, esse é o leitor que tem consciência de sua condição de leitor.

Em *O último leitor*, ao discorrer sobre a obra de Borges pelo viés da metaficção, Piglia (2006, p. 28) afirma que “[...] a ficção não depende apenas de

quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete”. Isso significa que o olhar do leitor sobre a obra, ou seja, sua interpretação, altera o próprio texto e mesmo sua condição de “ficção”. Nessa perspectiva, o leitor participa da obra lida como uma espécie de coautor na medida em que dá sentido às lacunas e aberturas presentes no texto literário.

Esse posicionamento a respeito da leitura de ficção nos remete à teoria do leitor implícito de Iser (apud COMPAGNON, 2010, p. 151), que supõe que os textos, “[...] cada vez mais modernos, são cada vez mais indeterminados. Em consequência disso, cada vez mais o leitor tem que dar de si próprio para completar o texto”. A literatura metaficcional contemporânea proporciona ao leitor uma situação de desfamiliarização que ele precisa aprender a interpretar. Contudo, isso não quer dizer que o leitor esteja autorizado a apreender do texto o que bem entender, uma vez que essa “[...] liberdade concedida ao leitor está na verdade restrita aos pontos de indeterminação do texto, entre os lugares plenos que o autor determinou” (COMPAGNON, 2010, p. 152).

A seguir, será possível perceber como a obra de Haruki Murakami vem ao encontro dos aspectos da ficção contemporânea (em especial, da metaficção) elencados na primeira parte deste artigo.

O DESAFIO DE LER MURAKAMI

Haruki Murakami nasceu em Kyoto, em 1949, e hoje é considerado um dos autores mais importantes da literatura contemporânea japonesa. Dentre seus livros já publicados, destaca-se a trilogia *1Q84*, *Kafka à beira-mar*, *Sono e Norwegian Wood* (este último responsável pelo “fenômeno Murakami”, índice da alta popularidade que o autor conquistou entre os japoneses após mais de dois milhões de exemplares do livro terem sido vendidos no primeiro ano de seu lançamento). A obra de Murakami foi traduzida para mais de quarenta idiomas e, no Brasil, vem sendo publicada principalmente pela Alfaguara (selo da Editora Objetiva).

Entretanto, o sucesso alcançado pelo autor no meio da literatura contemporânea não indica que lê-lo seja coisa simples. Muito pelo contrário, ler Murakami compreende um desafio. Seus romances são compostos de histórias enigmáticas e enredos intrincados, de mundos paralelos que se cruzam e se confundem, tal como em *1Q84*. Além disso, Murakami parece gostar de jogar

com a realidade e com o fantástico, o que desafia a imaginação do leitor. Um exemplo desse apagamento de limites é o romance *Kafka à beira-mar*. Trata-se de histórias que perturbam o leitor convencional, aquele que abre o livro esperando por um início, meio e fim, por respostas para os seus “porquês”.

“Embora o cenário de seus romances seja seu país natal, a literatura de Murakami é universal” (TEIXEIRA, 2004, p. 51), conforme o artigo da *Revista Cult* dedicado ao escritor. Essa universalidade emerge especialmente das personagens solitárias e marcadas por um vazio interior que inquieta e aproxima o leitor. São personagens que, como Tengo Kawana, de *1Q84*, vivem existências corriqueiras e cotidianas, extremamente verossímeis a qualquer leitor, ao mesmo tempo que procuram por algo misterioso que lhes dê sentido. Assim, as personagens de Murakami são criaturas simultaneamente estranhas e irresistíveis.

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

UMA LEITURA METAFICCIONAL DE *1Q84*

A trilogia *1Q84* é uma das obras mais conhecidas de Murakami e esteve no topo da lista de livros mais vendidos no mundo inteiro, além do sucesso que fez no Japão. Lançados entre 2009 e 2010, os livros compõem uma saga pós-moderna que envolve mundos paralelos, realidades alternativas, personagens misteriosas, assassinatos e literatura fantástica. Caracterizada por uma narrativa labiríntica na qual o leitor se perde para só depois voltar a se encontrar, juntando pistas aparentemente incoerentes na tentativa de completar o quebra-cabeça, a trilogia possui um tom desfamiliarizante que, num primeiro momento, desconserta o leitor.

Assim, como literatura contemporânea (e metaficcional, como veremos a seguir), *1Q84* não é o tipo de obra que o leitor convencional está acostumado a ter em mãos. Segundo Linda Hutcheon (apud REICHMANN, 2008, p. 4), esse é um dos traços que podem ser percebidos na literatura pós-moderna: “[...] o papel do leitor começou a se alterar e a leitura deixou de ser uma tare-

fa fácil, confortável e harmoniosa; o leitor, atacado de todos os lados pelo texto literário autoconsciente, passou a ser levado a controlar, a organizar e a interpretar esse texto”. Além disso, conforme foi destacado na primeira parte deste artigo, o leitor contemporâneo é influenciado a participar cada vez mais da construção do sentido da obra lida na medida em que ela se apresenta “incompleta” e deixa propositalmente problemas a serem resolvidos.

A história (ou as histórias) de *1Q84* não tem um único núcleo ou centro, pois é construída por um complexo entrelaçamento tanto de personagens quanto de mundos. O enredo em que se baseia a trilogia é caótico e muitas vezes confunde o leitor, dispersa-se em distintas direções, até o momento em que esse leitor começa a perceber o estilo do autor e permite-se deixar levar pela torrente. Por ser impossível contemplar todas as facetas dessa história em um trabalho de curto fôlego, o foco da segunda parte deste artigo permanecerá sobre a questão da metaficção em *1Q84*.

Nas primeiras páginas do *Livro 1* da trilogia temos o encontro de Tengo Kawana, professor de matemática, com Komatsu, editor de revista literária conhecido no meio intelectual. Os dois amigos conversam a respeito de uma obra que chegou até Komatsu, *Crisálida de ar*, inscrita para concorrer ao Prêmio Literário de Autor Revelação. Tudo o que se sabe sobre a autora é que se trata de uma menina de dezessete anos chamada Fukaeri. Ambos concordam que a história é brilhante por sua originalidade, embora tenha sido mal escrita, como explica Tengo:

– Como já te falei rapidamente pelo telefone, o principal mérito da *Crisálida de ar* é o fato de ela não imitar ninguém. E é muito raro na obra de uma novata não encontrar trechos com a pretensão de *querer ser como alguém* – disse Tengo, escolhendo cuidadosamente as palavras. – É claro que as frases estão mal-elaboradas e o vocabulário é infantil. A começar pelo título, em que ela confunde *crisálida* e *casulo*. Se o intuito fosse o de apontar os defeitos, a lista seria enorme. Mas o fato é que essa história possui algo que nos encanta. O enredo em si é fantasioso, mas os detalhes são descritos de maneira extremamente objetiva. O equilíbrio entre fantasia e realidade é muito bom. Não sei se o termo mais adequado para isso seria originalidade ou fatalidade. Se você disser que o texto não é isso tudo, vou ter de concordar. Mas só sei que, quando li essa obra, ainda que com muita dificuldade, a minha reação foi a de um reticente silêncio. Um silêncio que provocada uma sensação estranhamente incômoda, eu diria até desagradável, um sentimento difícil de explicar (MURAKAMI, 2012, p. 28).

O fato de que as personagens de uma obra de ficção possam conversar sobre outra obra, também ficcional, e ainda construir um juízo crítico a respeito dessa obra significa que estamos diante de uma história dentro de outra história. Como leitores de Murakami, acabamos nos tornando também leitores da *Crisálida de ar*, escrita pela personagem Fukaeri; essa é a evidência metaficcional mais forte em *1Q84*. Por meio do discurso de Tengo, recortado acima, percebemos não apenas uma avaliação da construção escrita do texto de Fukaeri (encadeamento das frases, nível de vocabulário, erros semânticos e gramaticais, estilo etc.), mas a expressão de sua própria experiência como leitor. Desse modo, Tengo comunica, por meio da ponte metaficcional, o efeito catártico que a obra literária é capaz de provocar. Trata-se da literatura que devaneia sobre si mesma.

Sobre essa “dobra” da ficção, Bernardo (2010, p. 31) destaca:

A circunstância de nos encontrarmos lendo uma pessoa que também está lendo é perturbadora: parece que somos indiscretos; parece que nosso queixo repousa no ombro de alguém para lermos o que este alguém está lendo. Emerge a sensação desagradável de que outrem também possa ler o que estamos lendo, ou seja, de que outrem possa estar com o seu próprio queixo pousado no nosso ombro.

Tal inquietação é experimentada pelo leitor de Murakami por meio do efeito de espelhamento que a metaficção produz a partir de sua obra. A perturbação sentida por Tengo ao ler *Crisálida de ar* torna-se circunstância para nossa própria perturbação enquanto avançamos na leitura de *1Q84*. Nesse sentido, Linda Hutcheon (apud REICHMANN, 2008, p. 12) argumenta:

O metaficcionista, através do processo de espelhamento, pode querer perturbar deliberadamente seu leitor [...]. Ler não é sempre a experiência agradável, controlada e harmoniosa que as tradições clássicas e românticas sugerem. Ela pode ser perturbadora, desafiante e mesmo ameaçadora.

Enquanto se desenvolve o diálogo entre Tengo e Komatsu, nos damos conta de como é forte e bem estruturado o discurso ficcional que opina e tece considerações críticas sobre o processo de escrita da literatura e, conseqüentemente, sobre o efeito que essa leitura proporciona. Komatsu, por exemplo, acredita que, apesar do texto raso de *Crisálida de ar*, sua autora imprime à obra sua vontade de contar uma história: “essa vontade é extremamente forte. [...] E foi essa vontade, expressa de forma espontânea, que te fisgou e igual-

mente me fez ler a história até o fim” (MURAKAMI, 2012, p. 31). Em outro trecho, Komatsu complementa sua opinião:

– É claro que não é tudo. É preciso ter “algo especial”. Eu sou da opinião de que uma obra precisa, no mínimo, ter algo de imprevisível. O que mais valorizo, especialmente num romance, são essas coisas que eu não consigo prever. Quando leio algo que facilmente consigo desvendar, perco totalmente o interesse. Parece óbvio, não parece? Nada mais natural (MURAKAMI, 2012, p. 31-32).

O discurso de Komatsu é metaficcional porque discorre a respeito da própria literatura, partindo de uma personagem de ficção, de um ser de papel. Entendemos, portanto, por que Linda Hutcheon (apud REICHMANN, 2008, p. 2) considera paradoxal o papel do leitor de metaficção, “[...] pois assim como é forçado a reconhecer o artifício da arte no que está lendo, é ainda compelido a participar como co-criador no processo de construção da narrativa”.

Ao fim do capítulo em que Tengo e Komatsu conversam, Komatsu pede que Tengo reescreva *Crisálida de ar*, uma vez que o editor aposta no futuro sucesso da obra. Contudo, Komatsu ressalta que “[...] a estrutura da história deverá ser mantida. E, na medida do possível, também se deve manter o estilo da narrativa” (MURAKAMI, 2012, p. 39), assim preservando a essência original do texto. Nos próximos capítulos, ainda no *Livro 1*, Tengo se dedica ao trabalhoso processo de reescrita de *Crisálida de ar* na tentativa de tornar o texto mais claro e fluente, mudando a posição das frases, cortando ou inserindo palavras, mas tomando o cuidado de não transfigurar a obra.

Durante o trabalho nessa espécie de lapidação do texto, “[...] Tengo sentia que, aos poucos, ele começava a entender, ou estava perto de entender, o mundo que Fukaeri tentava descrever na *Crisálida de ar*” (MURAKAMI, 2012, p. 105). Sentimos, como leitores, a necessidade de Tengo de compreender Fukaeri e seu ar estranho, inquietante. Sobretudo, Tengo começa a refletir sobre si mesmo e sobre o sentido da própria existência. Isso nos remete novamente a Gustavo Bernardo (2010, p. 45) quando ele aponta que, dentro da literatura, “[...] a metaficção tenta responder às perguntas mais complicadas da filosofia: 1. sabemos quem somos?; 2. sabemos se somos?; 3. a consciência pode ter consciência da consciência?”. Em *1Q84*, as personagens de Murakami deparam constantemente com essas questões.

Na medida em que o leitor avança na narrativa que constitui o *Livro 1*, toma consciência de que a história de *Crisálida de ar* parece, na verdade, a

história vivida pela própria Fukaeri. Essa descoberta representa, portanto, mais um nível de ficção (e de complexidade) dentro da obra de Murakami. O enredo do livro escrito pela menina é, resumidamente, o seguinte:

Tudo levava a crer que a protagonista de *Crisálida de ar* era uma Fukaeri do passado: uma garota de dez anos que vivia numa comuna atípica em meio às montanhas (ou nesses locais que parecem uma comuna) e que cuidava de uma cabra cega. Todas as crianças tinham uma tarefa, e a dela era a de cuidar dessa cabra. A criatura, apesar de velha, tinha um significado muito especial para a comunidade e, por isso, era necessário vigiá-la para que não fosse levada por alguém. Não se podia perdê-la de vista nem por um segundo. Foi isso que lhe disseram. No entanto, sem querer, ela se distraiu e, ao perdê-la de vista, a cabra acabou morrendo. Por conta disso, a garota recebeu uma punição: ficou presa num depósito antigo junto com a cabra morta. Durante dez dias ela ficou completamente isolada, impossibilitada de sair. Não podia falar com ninguém. A cabra servia de passagem entre o mundo de cá e o mundo do Povo Pequenino. Ela não sabia se aqueles homens pequeninos eram bons ou maus – evidentemente, Tengo também não sabia. Durante a noite, eles vinham para o mundo de cá através do corpo da cabra morta. E, ao amanhecer, voltavam para o mundo de lá (MURAKAMI, 2012, p. 105-106).

Ao avançar na leitura do *Livro 2*, percebemos que, por não saber quais são as intenções do Povo Pequenino, mas pressentindo que eles planejam algo ruim, Fukaeri foge da comunidade em que vivia com os pais e, mais tarde, escreve a *Crisálida de ar* como uma tentativa de combater os homenzinhos do mundo de lá. É possível identificar, nesse trecho da narrativa, o elemento fantástico, tão recorrente em toda a obra de Murakami, aspecto que se mistura e se confunde com o que tomamos por realidade (uma noção ambígua na literatura do autor).

Outro traço característico do estilo de Murakami, presente em *1Q84*, é a solidão das personagens e o conflito que estabelecem com seu vazio interior. Essa solidão pode ser associada à literatura contemporânea, conforme sustenta Adorno (2012, p. 58) em “Posição do narrador no romance contemporâneo”:

O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.

As personagens da trilogia de Murakami parecem, em um primeiro momento, viver dentro de uma bolha que as isola do restante do mundo, estabelecendo relações superficiais no cotidiano e suportando de maneira mecânica o vazio das próprias existências. A própria leitura, segundo Piglia (2006), significa isolamento e solidão, e isso faz sentido especialmente em relação a Tengo:

Quando estava em casa, acordava cedo e escrevia até o entardecer. Uma caneta-tinteiro Montblanc, um frasco de tinta azul e folhas pautadas para quatrocentos caracteres era tudo de que Tengo precisava para se sentir satisfeito. Uma vez por semana, sua namorada, uma mulher casada, passava a tarde com ele no apartamento. Fazer sexo com uma mulher casada, dez anos mais velha, era perfeito, uma vez que não precisava assumir um compromisso sério. Ao entardecer saía para uma longa caminhada e, à noite, costumava ficar sozinho lendo um livro e ouvindo música (MURAKAMI, 2012, p. 38).

A mesma solidão que permeia uma personagem extremamente comum como Tengo também marca a personagem de Aomame, instrutora de ginástica que, utilizando-se de seu talento de não deixar rastros, assassina homens que cometeram violência contra mulheres. Por ter crescido em um ambiente de repressão e isolamento, já que seus pais eram Testemunhas de Jeová e “fiéis seguidores dos ensinamentos da Bíblia” (MURAKAMI, 2013, p. 322), Aomame tornou-se uma pessoa solitária, ausente de relacionamentos e socialmente invisível. Seu primeiro vínculo afetivo com um ser vivo se deu quando, aos 30 anos, ela comprou uma planta, um fícus “feio e volumoso”: “Pela primeira vez ela possuía algo com vida. Nunca havia comprado, ganhado ou recolhido um bichinho [...]. O fícus era sua primeira experiência de conviver com algo que tinha vida própria” (MURAKAMI, 2013, p. 322).

Também poderíamos pensar isso a respeito de Fukaeri, isolada de tal maneira em si mesma que, segundo Tengo, “[...] era difícil saber o que ela pensava” (MURAKAMI, 2012, p. 68). Entretanto, discorrer sobre todas as personagens de *1Q84* marcadas pela solidão se tornaria uma tarefa exaustiva, nos bastando, portanto, apontar que essa característica reflete a fragmentação das relações na contemporaneidade. Tomamos consciência, também, que na medida em que a narrativa da trilogia, com todos os seus pontos de indeterminação e complexidade, vai sendo interpretada e compreendida pelo leitor, torna-se possível perceber que Murakami “amarra” todas as pontas, entrecruzando as histórias das personagens de forma coerente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos como alguns dos paradigmas e traços mais recorrentes da contemporaneidade estão presentes na literatura de Haruki Murakami, tais como a autoconsciência ficcional, a autorreferência, o processo de espelhamento e, conseqüentemente, a participação do leitor não mais como simples receptor da obra, mas sobretudo como coautor. A metaficção como elemento da tendência contemporânea proporciona, assim, um novo olhar sobre a obra literária e joga com as possibilidades enquanto direciona o foco da narrativa para a consciência dos processos de produção ficcional.

Essa transformação no modo de fazer ficção e de lê-la, entretanto, representa maior complexidade tanto para quem escreve quanto para quem aceita o desafio da leitura. As obras metaficcionais contemporâneas, assim, possuem a capacidade de tirar-nos da zona de conforto mediante a desfamiliarização e provocam-nos a descobrir novas estratégias de leitura, tal como acontece com a obra de Murakami.

The literature that bends over itself in *1Q84*, of Haruki Murakami

Abstract

The article's proposal is to emphasize how the Haruki Murakami's work, especially the trilogy *1Q84*, is inserted in the contemporary literature's concept of metafiction. Moreover, other aspects like complexity, indetermination and the reader's role will be highlighted to better delineate the contemporaneity of the book. As a theoretical support, it will be used the work from Gustavo Bernardo with *O livro da metaficção* (2010), by Linda Hutcheon, and especially with the review elaborated by Brunilda Reichmann (2008) about *Narcissistic narrative*, and other authors such as Ricardo Piglia and Antoine Compagnon. Therefore, the intention of this article is to point out, in *1Q84*, how metafiction can be seen as a facet of contemporary literature and how it relates to the other elements of the narrative.

Keywords

Metafiction. Contemporaneity. Reader.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução J. Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução C. P. B. Mourão e C. F. Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MURAKAMI, H. *1Q84: Livro 1*. Tradução L. Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- MURAKAMI, H. *1Q84: Livro 2*. Tradução L. Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- PIGLIA, R. *O último leitor*. Tradução H. Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- REICHMANN, B. *O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional*, de Linda Hutcheon. 2008. Disponível em: <<http://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2017.
- TEIXEIRA, J. Ouvindo a canção do vento. *Revista Cult*, n. 80, p. 50-53, maio 2004.