HARUKI MURAKAMI E A TEMPESTADE DE AREIA: O MARAVILHOSO EM KAFKA À BEIRA-MAR¹

Leonardo Marques dos Santos

Orientador: Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade

Resumo: Este trabalho realiza um estudo do romance *Kafka à Beira-mar* (2008), de Haruki Murakami, com o objetivo de investigar os elementos maravilhosos presentes na obra e discutir sua categorização literária. Embora frequentemente associada ao realismo maravilhoso, a obra de Murakami também apresenta características do surrealismo e do maravilhoso cultural japonês, criando uma interseção complexa entre esses elementos. A pesquisa revisita as definições de realismo maravilhoso, surrealismo e a tradição do maravilhoso japonês, utilizando como base teórica autores como Irlemar Chiampi, Alejo Carpentier e Sérgio Lima. Através de uma releitura detalhada do romance, este estudo identifica e analisa criticamente elementos como a subversão da lógica cotidiana, a intersecção entre sonho e realidade e a presença do sobrenatural. Conclui-se que *Kafka à Beira-mar* transcende classificações rígidas, propondo uma nova reflexão sobre os diversos diálogos que atravessam a obra e sugerindo a necessidade de abordagens mais flexíveis para a compreensão da obra, especialmente no contexto da literatura contemporânea.

Palavras-chave: Haruki Murakami; realismo mágico; surrealismo; Kafka à Beira-mar; maravilhoso.

Abstract: This paper provides a study of the novel *Kafka on the Shore* (2008) by Haruki Murakami, aiming to investigate the marvelous elements present in the work and its literary categorization. Although often associated with magical realism, Murakami's work also features characteristics of surrealism and Japanese cultural marvelous, creating a complex intersection between these traditions. The research revisits the definitions of magical realism, surrealism, and the Japanese marvelous tradition, drawing on theoretical foundations from authors such as Irlemar Chiampi, Alejo Carpentier, and Sérgio Lima. Through a detailed rereading of the novel, this study critically identifies and analyzes elements such as the subversion of everyday logic, the intersection between dream and reality, and the presence of the supernatural. It concludes that *Kafka on the Shore* transcends rigid classifications, proposing a reconsideration of the diverse dialogues within the novel and suggesting the need for more flexible approaches to understand the novel, especially in the context of contemporary literature.

Keywords: Haruki Murakami; magical realism; surrealism; Kafka on the Shore; marvelous.

Introdução

Como o próprio título sugere, no romance *Kafka à Beira-mar* (2008), Haruki Murakami opera sua trama entre dois mundos: aquele do qual se vê apenas a superfície

¹Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Licenciatura em Letras - Português, vinculado ao Departamento de Letras, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, com orientação do Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade.

e imagina-se todo o resto, e este em que se põe os pés, mas que, nem por isso, se conhece tanto mais. A literatura de Murakami costuma jogar com limites, o real e o irreal, a realidade e a imaginação; o sono e a vigília; o hoje, o ontem e o amanhã; o “eu” e o outro. Assim, a presença do maravilhoso em suas obras serve bem ao propósito de romper com os limites de um imaginário social engessado, que parece, cada vez mais, com a modernidade, perder a capacidade de sonhar com um mundo além do mundo, considerando uma elevação do grau de tensionamento das convenções próprio da literatura, através da inserção de uma cosmovisão que afronta a percepção contemporânea que busca explicar tudo tão somente através da ciência. A subversão do senso comum, na literatura murakamiana, se dá, dessa forma, no mais das vezes, através da inserção de elementos maravilhosos ao cotidiano de suas personagens, num franco diálogo entre o ordinário e o sobrenatural.

Nesse panorama, o romance em questão destaca-se na obra do escritor japonês por sua complexidade, tanto estrutural como narrativa, bem como pela abundante presença do maravilhoso, que chega a extrapolar o uso médio do autor em suas obras. Ao mesmo tempo, o enredo explora temas complexos da experiência humana, abordando questões como solidão, destino, identidade e a busca por um sentido. A exploração desses temas está também envolta no maravilhoso, que acaba por configurar-se, na obra, como uma chave interpretativa essencial.

Os elementos da ordem do maravilhoso são inúmeros: personalização de ícones fictícios, capacidade de humanos dialogarem com animais, intersecção entre o sonho e a realidade etc. Entretanto, a classificação de *Kafka à Beira-mar* no campo da crítica literária pode ainda proporcionar discussões. Frequentemente associada ao realismo mágico – ou realismo maravilhoso –, a obra de Murakami também pode ser lida à luz do Surrealismo, considerando o uso de imagens do inconsciente e do sonho, tão presentes na narrativa. Com base em teóricos como Irleamar Chiampi, Alejo Carpentier, Sérgio Lima, Michael Lowy, entre outros, este trabalho busca questionar essa categorização convencional, propondo uma leitura mais ampla, que considere a intersecção entre essas duas correntes literárias.

Dessa forma, o presente artigo busca explorar a natureza dos elementos maravilhosos que compõem a obra, ou seja, se cada um deles se manifesta em associação com as postulações surrealistas ou realista maravilhosas. O principal objetivo desta pesquisa é analisar minuciosamente os elementos maravilhosos presentes em *Kafka à Beira-mar*, compreendendo como essas escolhas narrativas contribuem para

o desenvolvimento da narrativa. Ao mesmo tempo, buscaremos explorar os significados atribuíveis a essas escolhas, considerando especialmente a coexistência entre o real e o irreal e a atmosfera de sonho que permeia a obra.

Para tanto, realizamos, primeiramente, uma discussão teórica que considera, tanto os preceitos realista maravilhosos, como surrealistas, bem como a tradição do maravilhoso na literatura e na cultura japonesa, três campos teóricos que estão diretamente relacionados às produções de Murakami. A partir dessas contribuições, torna-se possível discutir o modo como *Kafka à Beira-mar* se situa nas fronteiras entre essas teorias. A análise crítica, portanto, é conduzida com foco nos conceitos de maravilhoso e surrealismo, permitindo uma interpretação comparativa da obra de Murakami dentro de um contexto literário mais amplo.

Após a construção dessa base teórica, realizamos uma releitura detalhada do romance de Murakami, com o objetivo de identificar e catalogar os elementos maravilhosos que permeiam a narrativa. Como está dito, aspectos como a subversão da lógica cotidiana, as imagens de sonho e os eventos sobrenaturais foram sistematizados e analisados criticamente, em diálogo com os referenciais teóricos estabelecidos. Por fim, a análise crítica busca refletir sobre como o autor japonês utiliza essas influências para romper com os limites do real, destacando as particularidades de *Kafka à Beira-mar* e propondo uma nova reflexão de sua categorização literária.

1. O Maravilhoso na Literatura Japonesa

A instigante categoria do maravilhoso, fronteira ao fantástico e ao estranho, define-se, em contraste a esses, pela afirmação da manifestação do sobrenatural, como esclarece Todorov (1975). Tanto no fantástico, como no maravilhoso e no estranho, depara-se com o misterioso, o inexplicável, ou aparentemente inexplicável. Precisamente, o que introduz essas três categorias é o fato narrativo que aparentemente foge à ordem natural das coisas, às leis que regem o mundo natural. O que diferencia essas três categorias é a constatação da natureza dos fatos misteriosos. Se, por um lado, considerando a aparente extraordinariedade do evento, a narrativa pender para a afirmação da apenas aparência, ou seja, se dentro da narrativa desenrolar-se uma explicação lógica que não foge à ordem natural das coisas, estaremos na ordem do estranho. Por outro lado, se, para explicar os eventos ocorridos, for necessário recorrer à intervenção do sobrenatural, estaremos no campo do maravilhoso. Enfim, o fantástico

define-se pela hesitação entre o estranho e o maravilhoso: é quando não há confirmação da natureza dos fatos.

Partindo dessas postulações, será fácil notar a manifestação do maravilhoso em diversas culturas, sem a necessidade de uma ligação direta entre elas, uma genealogia, uma influência de uma produção sobre outra. Nessa perspectiva, abordaremos a manifestação do maravilhoso na cultura e na literatura japonesa em suas particularidades, como um tipo de produção que, pela presença do maravilhoso, relaciona-se com tradições oriundas de outros povos, mas que surge de maneira independente, tendo suas raízes na própria cultura nipônica. Entendemos que não há, assim, quem possa reivindicar a invenção do maravilhoso. Ou então, não há cultura que não possua um substrato do maravilhoso em suas tradições, mitos ou narrativas.

No entanto, não foi apenas o Ocidente o produtor dessas figuras, já que os próprios japoneses sempre contaram com o maravilhoso como meio de entender sua realidade. As cosmovisões tradicionais do Japão, sobretudo as inspiradas pelo xintoísmo, permitiram aos nativos compreender que tanto o natural quanto o sobrenatural podiam coexistir e, em muitas ocasiões, as fronteiras entre essas duas ordens não eram totalmente definidas (Valero, 2014, p. 245, tradução nossa).²

Há que considerar, portanto, a influência do xintoísmo na construção da cultura e da visão de mundo dos japoneses. O xintoísmo baseia-se na crença nos *kami*, divindades que habitam todas as coisas e dão vida a elas. Através dessa crença, promove-se uma quebra de barreira entre o natural e o sobrenatural no imaginário nipônico, o que, de certa forma, introduz o maravilhoso no cotidiano japonês. Tanto que o próprio García Valero (2014) aponta que a palavra 'sobrenatural' raramente é usada nos estudos japoneses, preferindo-se os termos 'maravilhoso' ou 'assombroso'.

No xintoísmo, ainda persistem os primeiros mitos japoneses, e até hoje, a religião mostra-se importante na formação cultural do país. Entretanto, como é bem apontado por Napier, com o avançar do tempo, o maravilhoso, em um dado momento no passado, era tido como antiquado no Japão, não pela chegada e imposição de uma outra cultura, pelo contrário: é do contato com uma nova forma de ver e pensar o mundo que o maravilhoso voltará a ser incorporado nas produções japonesas, em resposta contrastiva a um naturalismo artístico europeu, desde a restauração Meiji em 1868.

² Texto original: Sin embargo, no ha sido unicamente Occidenednte el productor de dichas figuraciones, ya que los mismos japoneses han contado siempre con lo maravilloso como medio de entender su realidad. Las cosmovisiones tradicionales de Japón, sobre todo las inspiradas por el sintoísmo, han permitido a los nativos entender que tanto lo natural como lo sobrenatural podían convivir, y en muchas ocasiones las fronteras entre ambos órdenes no eran del todo definidas.

Esse é um período no qual a fantasia passou de um gênero que, na virada do século, era ignorado ou considerado antiquado, até mesmo embaraçoso, para os anos pós-guerra, em que alguns dos melhores escritores do Japão contemporâneo rotineiramente criam sua própria forma de realismo mágico para descrever um Japão que a ficcionalização mimética já não é capaz de apreender (Napier, 1991, p. 453, tradução nossa).³

Aqui gostaríamos de chamar atenção também para o cuidado da autora em esclarecer que os escritores japoneses desenvolveram "their *own* form of magic realism", como quem diz "uma espécie de realismo mágico", ou seja, uma tendência que não é o realismo mágico propriamente dito, como o conhecemos a partir da literatura hispanoamericana. A associação entre a produção nipônica e a latinoamericana se dá, é claro, por inúmeros elementos nos quais convergem, como o mais notado: a inserção do maravilhoso no cotidiano de uma dada narrativa; ou também a confrontação de duas culturas através do uso do maravilhoso; ou ainda, o efeito barroquizante gerado por esse contato cultural. Entretanto, um processo de análise mais minucioso, que busque deixar os limites mais claros entre as tendências literárias, poderá identificar, além das notadas semelhanças, suas diferenças, e apontar nas produções orientais suas particularidades e os fatores que distanciam obras de autores japoneses, como Haruki Murakami, da tradição latino-americana do realismo maravilhoso.

A começar pelos próprios objetivos e modos de operação do maravilhoso na literatura japonesa e na hispanoamericana, apesar de, em ambas poder-se considerar o contato entre o natural e o extraordinário como uma representação (ou um resultado) do contato entre culturas e cosmovisões distintas, no caso hispano-americano essa dualidade manifesta-se na tensão entre o mundo europeu do colonizador e as raízes culturais indígenas e africanas do 'novo continente'; ao passo que na literatura japonesa, em geral, a tensão gerada entre o ordinário e o extraordinário opera como reflexo das tensões entre a modernidade e as tradições do país. Se no contexto latino-americano o maravilhoso muitas vezes assume o papel de revelar as fissuras causadas pela colonização, o Japão nunca foi colônia como a América. A literatura maravilhosa japonesa não busca contar ou recontar a epopeia de seu povo.

Apesar de tudo, resulta, ainda, um traço comum: o aspecto barroco das obras. E no caso específico do Japão, não apenas das obras, mas da vida urbana, das cidades, das paisagens, das construções. Ao mesmo tempo que em cidades como Tóquio e Osaka

³ Texto original: This is a period in which fantasy went from a genre that at the turn of the century was ignored or made light of as being old fashioned, even embarrassing, to the post-war years where some of the best of contemporary Japan's writers routinely create their own form of magic realism to describe a Japan that mimetic fiction can no longer encapsulate.

pode-se contemplar construções milenares, como templos e castelos, do outro lado da rua poderá se encontrar estabelecimentos de última tecnologia. Ao mesmo tempo que a tecnologia avança, busca-se também a preservação da natureza, em parques e rios.

[...] os fortísimos contrastes que têm existido no Japão desde o início de sua modernidade, acentuados ao longo de todo o século XX, fizeram do país uma chamativa junção de tradição e inovação, gerando uma hibridez, ou uma mestiçagem cultural, se preferir, derivada do agudo cosmopolitismo das grandes cidades japonesas e dos novos modos de vida importados do Ocidente. O Japão é uma terra de fortes contrastes [...] (Valero, 2014, p. 245, tradução nossa).⁴

Por outro lado, na literatura japonesa frequentemente associada ao realismo maravilhoso, há fatores outros que a distinguem dessa corrente literária. Muitas obras japonesas operam nas fronteiras, no limite das categorias, ora escorregando para o lado da literatura realista maravilhosa, ora tendendo mais aos contos de fada propriamente ditos, ora associando-se mais ao Surrealismo, o que, como bem nota Napier (1991), é o caso de *Ten Nights of Dream*, de Natsume Soseki, uma coleção de contos que se afasta do resto de sua obra, justamente por valer-se em abundância do extraordinário, e como o próprio título indica, do onírico. O realismo maravilhoso, por sua vez, abdica da ferramenta do sonho, que está associada, sim, ao Surrealismo. Há, ainda, casos como o de Yasunari Kawabata, cuja literatura, embora tenha aspectos maravilhosos japoneses, parece mais influenciada pelo Surrealismo europeu, segundo Napier (1991). E, além disso, há momentos em que essa literatura japonesa pende para o lado do fantástico, em detrimento do maravilhoso, como é apontado em relação à obra de Kawabata:

'Snow' é um exemplo da definição de Todorov do fantástico baseada na hesitação do leitor, pois este nunca tem a oportunidade de decidir se essas fantasias realmente se materializam ou se são simplesmente alucinações de um homem velho (Napier, 1991, p. 464, tradução nossa).⁵

Aqui temos, como se nota, uma encruzilhada entre diversas tendências artísticas e culturais, e mesmo epistemologias, cosmovisões: o realismo mágico, os contos de fada, o fantástico, o surrealismo, o xintoísmo, os *mukashi banashi* (contos tradicionais japoneses). De todo esse caos, surge uma certeza: a literatura nipônica não poderia

⁴ Texto original: [...] los fortísimos contrastes que han existido en Japón desde que comenzó su modernidade, acentuados a lo largo de todo el siglo XX, han hecho del país una llamativa conjunción de tradición e innovación generadora de una hibridez, o un mestizaje cultural si se quiere, derivada del agudo cosmopolitismo de las grandes urbes japonesas y los nuevos modos de vida importados de Occidente. Japón es una tierra de fuertes contrastes [...]

⁵ Texto original: "Snow" is an example of Todorov's definition of the fantastic as based on reader hesitation, because the reader is never given the chance to decide whether these fantasies actually materialize or whether they are simply an old man's hallucinations.

desenvolver-se apenas espelhando mimeticamente a realidade material e seguindo uma tendência puramente realista-naturalista.

2. O Realismo Maravilhoso

O surgimento do realismo mágico - ou realismo maravilhoso - está fortemente ligado à construção e a re-contação da história e da identidade latino-americana. É sabido que uma das principais características do movimento é a introdução de elementos maravilhosos, sobrenaturais, na realidade cotidiana da gente latino-americana. A percepção e reação das personagens ante esses acontecimentos da ordem do maravilhoso são também marcas da literatura realista-maravilhosa: aceitam-nos com grande naturalidade. Optamos, assim como Chiampi (2015), ao longo do trabalho, pela utilização da terminologia “realismo maravilhoso”, em desfavor à mais conhecida e propagada “realismo mágico”. Segundo Chiampi:

Maravilhoso é termo já consagrado pela poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a ‘atitude do narrador’), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (Chiampi, 2015 p. 43).

Historicamente, o realismo maravilhoso foi pensado e delineado por autores como Alejo Carpentier e Jorge Luís Borges. Carpentier, apesar de sua origem franco-soviética, foi criado em Cuba, para onde seus pais se mudaram em 1902, dois anos antes de seu nascimento. Já em sua vida adulta, transitou entre a Europa e o continente americano. E foi nessa alternância e nessa divisão entre dois mundos que “procurou a América Latina como uma incógnita” (Queiroga, 1984, p. 12). Anteriormente, filiado ao Surrealismo, Carpentier escreveu contos surrealistas, mas logo desvinculou-se do movimento: não acrescentaria nada de especial a ele. Posteriormente em seu prólogo a *El reino de este mundo* teceria duras críticas ao movimento, dentre as quais, já citamos o uso de maquinismos para a fabricação do maravilhoso. Mais adiante, entretanto, admitiu que ele não acrescentaria muito ao movimento surrealista, mas o movimento, sim, foi importante para ele.

Quanto à discussão feita por Borges (1932) em seu ensaio *El arte narrativo y la magia*, ainda que não esteja inteiramente no âmbito do realismo maravilhoso, é interessante notar como o autor, já à época, aponta para a possibilidade de misturar as estranhezas do sobrenatural com a estranheza material de nossa própria existência, a fim

de tornar crível o impossível - uma discussão que marcará sua obra. Nesse breve ensaio Borges oferece uma forma de compreensão da narrativa que valoriza a causalidade mágica como um meio de explorar a complexidade simbólica da realidade, alinhando-se assim com os princípios que fundamentariam o realismo maravilhoso e adiantando-se a uma discussão que se colocaria muitos anos depois.

Em seu já citado prólogo a *El reino de este mundo*, Carpentier discute a questão do maravilhoso no novo romance hispano-americano:

Mas muitos esquecem, ao se disfarçarem de magos a baixo custo, que o maravilhoso começa a sê-lo de forma inequívoca quando surge de uma **alteração** da realidade (o milagre), de uma **revelação** privilegiada da realidade, de uma **iluminação** inabitual ou singularmente favorecedora das riquezas inadvertidas da realidade, de uma **ampliação** das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um tipo de 'estado limite'. (Carpentier, 1968, p. 9, grifo nosso, tradução nossa).⁶

Os substantivos grifados, como bem nota Chiampi (2015), podem ser divididos em dois grupos, o primeiro contendo “revelação” e “iluminação”, e o segundo “alteração” e “ampliação”. Os nomes do primeiro grupo implicam uma mudança de percepção sobre a realidade, que não deixa de ser como era, mas passa apenas a ser vista de maneira diferente, de maneira mais completa, precisa e clara, o que implica que o maravilhoso está contido na realidade. O segundo grupo, por sua vez, denota “uma operação modificadora do objeto real” (Chiampi, 2015, p. 33).

Existe, nessa definição, uma aparente contradição entre o “revelar” e o “modificar”. Entretanto, é necessário considerar que objetos podem revelar sua real natureza através de estímulos, modificações, que se mostram como processos de desvelamento: a alteração como uma revelação privilegiada, e a ampliação como uma iluminação inabitual. Como viemos discutindo, essa naturalidade dos processos do maravilhoso é de vital importância para Carpentier.

Consideremos a obra de Kafka, *A Metamorfose*, na qual, sem dúvidas, o maravilhoso se faz presente. Quando Samsa acorda transformado em um inseto pavoroso, o evento sobrenatural, em sua sobrenaturalidade, é aceito como um fato ordinário e o que realmente preocupa as personagens da narrativa continua a ser sua realidade imediata e os afazeres cotidianos demandados pelo mundo capitalista. Se ao

⁶ Texto original: Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'

converter-se em um inseto, Gregor Samsa ainda pudesse ir trabalhar, Kafka não teria uma história para contar. Nessa situação, o evento maravilhoso, a metamorfose de Samsa, revela uma nova realidade sem que isso seja visto como um afastamento da lógica interna do mundo narrado, que é também o nosso mundo. Apesar das similaridades que se insinuam entre a obra e as proposições do realismo maravilhoso, a origem do fato maravilhoso e sua procedência, no exemplo utilizado não convergem para o enquadramento da obra dentro do espectro do novo realismo hispano-americano.

Algumas questões afastam a novela de Kafka dos preceitos do realismo maravilhoso. Em primeiro lugar, o fato sobrenatural, embora aceito pelas personagens da narrativa, ao longo da história acaba não se naturalizando para o leitor, o que sói acontecer dentro da proposta do realismo maravilhoso. Além disso, a metamorfose sofrida por Samsa não está relacionada aos signos culturais e as crenças que guiam a narrativa, pelo que não se obtém uma necessidade ou crença do maravilhoso. Por fim, como discutiremos a seguir, o realismo maravilhoso se propõe a narrar a epopéia de um continente e apresenta uma forte dimensão coletiva, sendo a questão histórica e a defesa e alegação da importância das culturas primárias do continente alguns de seus motivos.

A fagulha para que Carpentier iniciasse a sua jornada em busca do real maravilhoso da América Latina foi uma viagem para o Haiti, a convite de um seu amigo Louis Jouvert, quando estava vivendo em Cuba após uma estadia na França. Queiroga (1984) narra que:

Ali ele conhece a trajetória alucinada do monarca negro Henri Cristophe, que organizou, pouco depois da independência haitiana um império nos moldes da corte francesa e baseado nos remotos ascendentes africanos. Uma combinação inverossímil e fantástica não poderia deixar de deslumbrá-lo (Queiroga, 1984, p. 19-20)

É, pois, esta combinação que Carpentier irá buscar durante o resto da vida e que irá guiar o realismo maravilhoso. Uma combinação que, como diria Borges, “*no puede ser; pero es*”. Assim, Carpentier convoca os escritores a se voltarem para a América, “cujo potencial de prodígios (...) sobrepujava em muito a fantasia e a imaginação européias” (Chiampi, 2015, p. 32). Note-se que, para ele, não é a imaginação latino-americana que sobrepuja a europeia, mas o próprio mundo americano tal como ele é. A principal questão é que não se trata de contar a história da América Latina *através* da utilização de elementos maravilhosos, mas contar a história da América Latina e *por isso* valer-se de elementos da ordem do maravilhoso.

3. O Surrealismo

Enquanto movimento organizado, o Surrealismo data oficialmente de 1924, ano de publicação de seu primeiro manifesto. É a partir desse momento que inúmeros intelectuais irão se debruçar sobre o fenômeno do Surrealismo, estudá-lo, buscar conceituá-lo ao refletir sobre ele. Entretanto, são essas mesmas reflexões que levarão a uma percepção do Surrealismo não somente como um movimento, mas como uma atitude do espírito que antes mesmo de surgir de maneira organizada manifestou-se em obras e artistas que o precederam, tal como Goya ou Dante. O movimento surrealista julga apenas ter descoberto o Surrealismo e não o inventado, tendo realizado a “codificação de um estado de espírito que se manifestou esporadicamente em todas as épocas e em todos os países” (Lima, 1995, p. 58). Daí, que não se assinalou um “início do Surrealismo”, e nem se poderá prever um seu fim.

Podem-se, entretanto, enumerar alguns predecessores desse grupo que torna o Surrealismo um movimento organizado, como, por exemplo, Novalis e E. T. A. Hoffman, do Romantismo alemão, Rimbaud, e também Baudelaire, um dos grandes indicadores da rota, segundo Breton. O próprio nome do movimento remete a Baudelaire e seu termo ‘Surnaturalisme’, que sugere um natural acima do natural. No manifesto de 1924, Breton consagra o termo ‘Surréalisme’ e busca defini-lo:

SURREALISMO. S.m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciadas até aqui, no sonho todo poderoso, no jogo desinteressado do pensamento (BRETON, 1970, apud TELES, 2022, p. 280).

Tomaremos por base, ao longo de nossas discussões, essa definição de Surrealismo, cunhada por um de seus fundadores, melhor do que qualquer outra que poderíamos propor. De partida, dois aspectos essenciais ao Surrealismo podem ser notados: o automatismo psíquico e o onírico, o sonho. É interessante de notar que esses dois aspectos já configuram uma divergência para com o realismo maravilhoso, que não toma dos sonhos seus fundamentos, e nem se vale do automatismo como recurso, chegando mesmo explicitamente a rechaçá-lo.

Para o Surrealismo, contudo, a importância desses aspectos se justifica principalmente por sua ligação com a expressão livre do sujeito, que através desses

recursos busca a libertação das possibilidades tão limitadas de mundo e de realidade que nos são impostas. Nas palavras de Sérgio Lima, "[...] o surrealismo posiciona-se inicialmente contra a 'pouca realidade' que nos é dada e contra a manipulação do humano para fins outros que não o de sua descoberta como ser do Desejo" (Lima, 1995, p. 25). Além do automatismo psíquico e do onírico, o desejo, o erotismo, o inconsciente, o amor, a poesia e a liberdade, são princípios que guiarão o Surrealismo.

Além disso, a atitude Surrealista é também uma atitude de não-conformidade ante a situação que se apresenta como realidade imediata: o próprio desejo é uma recusa a permanência do estado das coisas, buscar a contemplação do desejo é, necessariamente, buscar uma mudança. É também nesse espectro que o Surrealismo é entendido como uma aventura, nunca como um fim. Essa não-conformidade dos surrealistas converte-se num questionamento da sociedade, de suas normas, seus valores, suas estruturas. Em outras palavras, o Surrealismo busca expandir o horizonte de possibilidades no mundo: existem realidades possíveis além desta a que parecemos fadados. E sabíamos disso, antes de o racionalismo e o materialismo puro fecharem-nos as asas do sonho e nos mirrarem a força psíquica. Michael Lowy entende que:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos "encantados" apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. (Lowy, 2002, p. 9).

Assim, desenvolve-se o já referido 'estado de espírito', que é o Surrealismo, um estado de espírito fundado em insubmissão, negatividade e revolta. Essa negatividade, contudo, não é uma negatividade frustrada, prostrada; é, sim, uma negação do mundo tal como ele é - ou como está -, mas não uma negação da vida. Pelo contrário, o Surrealismo busca resgatar a vida em toda a sua riqueza, em toda a sua potência criativa. A visão e a postura do movimento vão de encontro ao racionalismo e ao materialismo puro, e nesse sentido, a presença dos mitos é um recurso bem-vindo. É através dos mitos e das tradições esotéricas que os surrealistas propõem alternativas para o domínio da religião sobre o domínio do não racional (Lowy, 2002). O enfrentamento da lógica-padrão dominante na sociedade, entretanto, não é uma exaltação ao ilógico ou ao irreal. Pelo contrário, o Surrealismo entende demonstrar uma 'outra realidade' possível. Essa realidade que se busca tão incessantemente, pode se traduzir como a realidade do ser, a verdade do ser: o que há no ser de mais real é o que

flui de dentro dele sem um filtro marcado pelas regras sociais ou pelo que lhe foi dito por certa religião. Desabilitar esses filtros é uma importante questão para os surrealistas.

O surrealismo apresenta-se como uma tomada de posição, de mais consciência e de uma atuação específica no real. É uma atitude e um comportamento é um gesto radical. [...] O seu âmbito é o de arrancar o homem de si mesmo, de o buscar em seu mais fundo e de despregar para o mais intenso do Amor e da Poesia, numa realidade re-velada, aquela da Revolução permanente, enfim, aquela da descoberta do ser e da afirmação de sua inquietude, de sua errância mesma (Lima, 1995, p. 25).

A busca pelo ser em seu 'mais fundo' e a superação dos filtros que impedem a revelação da realidade buscada pelos surrealistas, é evocada, assim, através do inconsciente. A realidade que se busca é uma realidade na qual o sonho e o inconsciente têm um papel central, pois é através deles que o Surrealismo busca recuperar a força psíquica que foi tolhida pelo mundo capitalista "por um meio que é exatamente a descida vertiginosa em nós mesmos, a iluminação sistemática dos lugares escondidos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares" (Lima, 1995, p. 25).

Tudo, dentro do Surrealismo, se conjuga: o ser humano enquanto ser do Desejo, o onírico, o erotismo, o inconsciente, a liberdade, o amor e a poesia. O que é dar vazão ao inconsciente, senão uma libertação? O que se liberta, senão o amor, o desejo? Como pensar o amor e o desejo sem erotismo? Como buscar pelo inconsciente, senão através dos sonhos? Aonde nos levam os sonhos, senão à poesia?

O recurso da escrita automática, preconizado pelos surrealistas, não se apresenta como uma lei, uma obrigação, um mero artifício. Na contramão da percepção de Carpentier a respeito das técnicas surrealista, que motivaram a sua rejeição aos procedimentos, como, por exemplo, o próprio procedimento da escrita automática, por sua suposta função de fabricar o maravilhoso enquanto uma ferramenta, os surrealistas têm uma visão diferente para tal fenômeno, percebendo o automatismo da escrita como uma forma de acesso à linguagem que buscam, esteja dito, a linguagem do Amor e da Poesia e da Liberdade:

A questão do poeta diante da linguagem, no Surrealismo, passa obrigatoriamente pela questão do automatismo, não como procedimento mas sim como acesso à fonte de fala, a essa região donde flui uma energia 'que se nega a confessar seu nome' diriam os surrealistas de 1936 e que, em 1953, Breton especificou como sendo o reino e os domínios do desejo. E acesso particularmente válido porque o objetiva, o torna presente e se presentifica como experiência vivida (Lima, 1995, p. 50).

Nessa perspectiva, objetivamente, a escrita automática não busca a forma de dizer, mas o conteúdo proveniente do processo. Os surrealistas priorizam o conteúdo em detrimento da forma, e baseiam-se na afirmativa de que a forma que não falha nunca se

possui autenticamente o interior. Configura-se, assim, uma “supremacia da linguagem sobre o artista” (Lima, 1995, p. 50), pois é através da linguagem que o desejo se expressa, que o inconsciente se revela, que o ser se manifesta em toda a sua plenitude.

Fazemos notar, ainda, que o movimento surrealista entende-se como internacionalista, e esta ideia está contida na afirmativa já discutida do Surrealismo como ‘estado de espírito’, manifesto em diversas épocas e diversos locais. Os surrealistas sonham a construção de um universo mitopoético sem fronteiras, não confinado apenas à Europa, mas também participe dos ‘mistérios do Oriente’ (Lowy, 2002). A visão internacionalista do Surrealismo é também um aspecto que aproxima o movimento do marxismo; muitos de seus membros estavam alinhados com o pensamento da revolução. O espírito de revolta faz convergirem o marxismo e o Surrealismo, que enxerga a revolta como uma fonte de iluminação e criação.

Ficaram fascinados pelo surrealismo, foi porque compreenderam que ele representava a mais alta expressão do romantismo revolucionário no século XX. Por ‘romantismo revolucionário’ entendo a vasta corrente de protesto cultural contra a civilização capitalista moderna, que se inspira em certos valores do passado pré-capitalista, mas que aspira antes de tudo a uma utopia revolucionária nova desde Rousseau e Fourier até os surrealistas e os situacionistas. (Lowy, 2002, p. 15)

O Surrealismo não é, enfim, o movimento literário e artístico do ilógico, não é também um movimento fundado em recursos para a fabricação aleatória do maravilhoso. O Surrealismo busca uma verdade interior do ser, dando vazão ao que de mais verdadeiro há nos humanos: o Desejo. No reino dos sonhos do Surrealismo há o maravilhoso. O Surrealismo não rejeita a vida, mas as condições de vida que nos são impostas. O Surrealismo busca não a irrealidade, mas uma ‘realidade possível’. O Surrealismo não é sem-porquê. O Surrealismo busca resgatar aquilo que foi obscurecido pelo racionalismo e pelo materialismo da civilização moderna: o mistério, o desejo, a poesia, a magia que existe latente em cada um de nós.

4. *Kafka à Beira-mar* e as Formas do Maravilhoso

No romance *Kafka à Beira-mar*, acompanhamos paralelamente duas histórias, sem uma aparente conexão, mas que irão aos poucos convergir, de modo que em algumas passagens, eventos de uma história e de outra serão como um único evento, como trataremos mais adiante. Acompanhamos, portanto, duas personagens distintas e a partir de dois pontos de vista distintos: temos dois diferentes narradores; um narrador

em primeira pessoa e outro em terceira pessoa. A história de Kafka Tamura é contada por ele próprio, ao passo que, quando acompanhamos Satoru Nakata, temos uma narração onisciente seletiva, com recorrente uso do estilo indireto livre.

As histórias que acompanhamos apresentam-se de maneira intercalada, com capítulos dedicados ora a Nakata, ora à história de Kafka. Nem todos os capítulos seguem uma estrutura narrativa tradicional; no início do romance, alguns emulam documentos secretos de uma agência governamental, nos quais aborda-se um incidente ocorrido muitos anos antes do momento em que a história se desenrola, mas que são de fundamental importância para entender não só a personagem Nakata, mas também a sua missão dentro da narrativa, e o possível estabelecimento de uma relação entre mundos paralelos e um desequilíbrio gerado por esse contato.

Consideramos que, em ambas as histórias, o maravilhoso se faz presente desde o ponto de partida, contudo, com um senão: uma hesitação inicial acerca do fato maravilhoso, o que nos leva a considerar as aproximações da obra de Murakami com a subcategoria definida por Todorov (1975) como o fantástico-maravilhoso, na qual, por algum tempo, mantém-se certo mistério quanto à natureza dos fatos, até que se confirme a sua sobrenaturalidade. Esta hesitação inicial do leitor, que mais adiante veremos como se manifesta, é já um ponto de divergência entre a literatura murakamiana e a literatura realista maravilhosa latino-americana, a qual é frequentemente relacionada. Embora ao realizar estudos de outras obras do escritor japonês, alguns outros estudiosos da produção de Murakami, como Moura (2018) e Alcalá (2022), percebendo essa distinção, chegaram a classificar sua obra como “realismo fantástico”, em vez de “realismo maravilhoso” ou “realismo mágico”.

Em geral, o fato ou objeto maravilhoso é introduzido na narrativa com naturalidade, sem nenhuma espécie de aviso ou explicação. Embora alguns desses fatos possam provocar uma desconfiança no leitor, para as personagens, o maravilhoso aparece como algo natural. E apesar da dúvida que pode acometer o leitor, ao longo da leitura uma espécie de costume ante o fato maravilhoso o torna familiar, como nota Cortés (2018). Tomando como exemplo a capacidade de Nakata conversar com gatos, para a própria personagem, é algo tão natural como conversar com uma pessoa qualquer; entretanto, o leitor poderá questionar o estado mental de Nakata, e considerar que a personagem apenas imagina conversar com gatos, devido a algum tipo de distúrbio. Essa leitura é impulsionada pela condição de Nakata e o incidente de sua infância, que limitou suas capacidades cognitivas. Mas, de qualquer modo, com o

avançar da narrativa e os diversos momentos em que o leitor vê Nakata usar as suas habilidades com certo sucesso para seus fins, o maravilhoso torna-se rotineiro.

[...] o autor parte da normalidade para chegar ao maravilhoso, oferecendo ao leitor uma nova perspectiva. O interessante é que esse ponto de inflexão – que se manifesta de diferentes maneiras, expostas mais adiante – provoca, em um primeiro momento, uma sensação de estranhamento no leitor, mas Murakami tem a capacidade de transformar o estranho em rotina literária: o leitor, após esse primeiro sentimento de rejeição, acostuma-se ao maravilhoso, ao mágico, e aprende a ler e a conviver com isso (Cortés, 2018, p. 97, tradução nossa).⁷

E nesse processo de naturalização do sobrenatural, produz-se também um outro fenômeno: o estranhamento da naturalidade, o que, desta vez, se alinha a uma das características propostas por Chiampi (2015) do realismo maravilhoso. É também Cortes (2018) quem nota o estranhamento do leitor ao fato de Nakata, em dado momento, tornar-se incapaz de conversar com gatos. Nesse contexto, o fato natural (uma pessoa não ser capaz de se comunicar com gatos) é que se torna estranho ao leitor, pelo costume, pela rotina na qual Murakami o havia, antes, envolvido.

A despeito de o maravilhoso manifestar-se nas histórias narradas, a atenção das personagens e seus objetivos não são restabelecidos. A preocupação permanece voltada para o “cotidiano” ou, melhor dizendo, para atividades inscritas na ordem natural do mundo, levando em consideração que certa perturbação, mesmo quando não há manifestações sobrenaturais, cerca as personagens das narrativas murakamianas. Tomemos como exemplo o ponto de partida das duas narrativas. Na história de Nakata, como vimos, desde o início o fantástico-maravilhoso está no fato de ele falar com gatos. A sua missão, sua atividade nesse momento da história, entretanto, é simples: encontrar um gato perdido, uma atividade corriqueira. Quanto a Kafka, como veremos, o fantástico-maravilhoso, no início de sua jornada, manifesta através de uma personagem, qual seja, o menino chamado Corvo. Sua missão, contudo, também está no plano natural: fugir de casa e de seu pai autoritário.

Esse comportamento das personagens e do próprio enredo em relação ao maravilhoso evidencia a relação e a convivência do natural e do sobrenatural na narrativa, o que é dizer que Murakami, através do maravilhoso, não busca uma fuga da realidade ou uma irrealidade, mas segue encarando os problemas que permeiam a

⁷ Texto original: [...] el autor parte de la normalidad para llegar a lo maravilloso, dando al lector un nuevo enfoque. Lo interesante es que ese punto de inflexión –que se manifiesta de diferentes maneras, expuestas más adelante–, produce en un primer momento extrañeza en el lector pero Murakami tiene la capacidad de convertir lo extraño en rutina literaria: el lector, tras ese primer sentimiento de rechazo, se habitúa a lo maravilloso, a lo mágico y aprende a leer y a vivir con ello.

existência humana, e, em especial, o mundo moderno. Como os surrealistas, Murakami não rejeita a vida, a existência em si, mas questiona o estado atual das coisas, o *status quo*. Esse questionamento é representado pela própria figura de Kafka Tamura, que parte, em sua jornada, em busca de uma nova possibilidade de ser. Aí está contida a atitude de não conformidade do Surrealismo.

Nesse sentido, embora o maravilhoso não seja entendido como uma fuga da realidade, pode ser interpretado como a busca por uma nova realidade. Do mesmo modo que para Calvino (2002, p. 17) “É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal”, Murakami, ao perceber o mundo como uma medusa capaz de paralisar a ação dos sujeitos, encara-o através de um espelho, que é filtro do maravilhoso. Murakami, então, nos convida a olhar o mundo a partir de outra ótica, de outras formas de conhecimento.

Além disso, a tendência de o maravilhoso representar o contato entre dois mundos, observada ao comentar a literatura maravilhosa japonesa, se confirma na obra em questão. Afora o próprio *locus* em que as histórias se desenvolvem, os signos culturais que as permeiam nos direcionam para a questão da convivência entre a tradição e a modernidade. Notadamente, o fundo musical que envolve as narrativas de Murakami, também em Kafka à Beira-mar, é um fator a se considerar. São canções ocidentais, de rock e jazz, artistas como Radiohead, Prince e Stan Getz, e também músicas clássicas, como sonatas de Schubert que subjazem à narrativa. Some-se a isso a presença de marcas multinacionais, como a própria Johnnie Walker e o KFC, do Coronel Sanders. Essas figuras, em específico, são de vital importância para a história, pois se tornarão fato maravilhoso ao personificarem-se como personagens (os ícones das marcas) e desempenharão papéis importantes na narrativa. Por outro lado, locais importantes para o desenrolar da história, como o templo xintoísta em que Kafka desperta depois de perder a consciência e também onde Nakata encontra a pedra da entrada, contrapõem a modernidade ao trazerem à tona a tradição cultural japonesa.

Assim, no romance em questão temos a confirmação do que, em consonância com Napier, afirma Yucel:

Ao adotar modalidades do realismo mágico e do fantástico, escritores japoneses demonstraram sua rejeição ao realismo e ao estilo literário predominante do naturalismo inspirado pelo Ocidente. Essa rejeição levou a um conflito entre o naturalismo e as reações ficcionais contra ele, criando uma dualidade. Napier afirma que essa dualidade pode, inicialmente, ser

descrita em termos de 'moderno' vs. 'tradicional'. (Yucel, 2018, p. 5, tradução nossa).⁸

A respeito do processo do uso do maravilhoso por Murakami, Cortés (2018, p. 94-95) afirma: “Haruki Murakami nos ofrece una visión crítica del mundo globalizado a través de la conexión de nuestra realidad con una realidad ficticia, a veces utópica, a veces terrorífica”. E a maneira de o maravilhoso apresentar-se nas narrativas murakamianas são diversas. Sobre o próprio Kafka à Beira-mar, Yucel (2018, p. 42) afirma: “Murakami once more leads his characters to the path of magical realism with guidance, isolation, darkness, and the subconscious in *Kafka on the Shore*”. Então temos motivos como os lugares, o isolamento, o subconsciente, a orientação e o sonho, além de objetos ligados ao sobrenatural como operadores da relação entre o mundo natural e o sobrenatural.

A presença do onírico na obra é de vital importância para seu desenvolvimento. Fatos primordiais do enredo acontecem apenas por meio do recurso do sonho. A fronteira entre o mundo real e o mundo dos sonhos é levada ao limite, e nessa tensão o sonho entra em paridade com a realidade, em relação a sua seriedade e importância. A ideia de Kafka ter cumprido o seu destino, o fado que a profecia edipiana lhe reservara, através dos sonhos, se introduz pelo estado de inconsciência que Kafka nota ter estado já após a ação ter se decorrido. O herói da história acorda coberto de sangue, nos fundos de um santuário xintoísta, sem se lembrar do que aconteceu. Depois, Kafka se convence de ter matado seu pai em sonho e trabalha com a hipótese de esse seu ato tê-lo matado na vida real (pois seu pai, de fato, foi assassinado).

A relação conflituosa entre Kafka Tamura e seu pai, assemelha-se, não à toa, como pode-se perceber pelo nome escolhido por Murakami para chamar sua personagem, ao relato de Franz Kafka em *Carta ao Pai*, salvo o trágico destino do romance japonês. Em seu escrito, Franz Kafka relata sua relação conflituosa com o pai, que, por seu gênio, oprimia o ambiente familiar. A figura paterna, em ambos os casos, configura-se como uma espécie de entidade quase sobre-humana que acaba por ser temida. Assim como o Tamura, Franz Kafka expressa seu desejo de fuga do pai e do ambiente familiar como uma forma de escapar da pressão emocional e psicológica que ele sentia em sua presença. O conflito com o pai molda o comportamento de Franz

⁸ Texto original: By adopting magical realist and fantastic modes Japanese writers showed their rejection of the realism and the predominant literary style of naturalism inspired by the West. This rejection led to a conflict between naturalism and the fictional reactions against it, creating a duality. Napier claims that this duality can initially be described in terms of “modern” vs. “traditional”

Kafka e de Kafka Tamura e a tentativa de escapar dessa influência é uma das motivações principais para ambos os Kafkas.

É interessante notar que a outra parte da profecia de Édipo, a qual Kafka Tamura está condenado, se cumpre também através do recurso do maravilhoso, que se manifesta desta vez em dois vieses. O primeiro deles é o da “fantasmagoria”, pois a pessoa suspeita de ser sua mãe, a Sra. Saeki, lhe aparece quase que como um fantasma, como uma versão de si mesma aos 15 anos de idade, e é com essa projeção da adolescente/jovem Saeki que Kafka se relaciona sexualmente. O outro viés é propriamente o do sonho. Embora Kafka, ao narrar, afirme sempre estar acordado quando das aparições da jovem Saeki, ele está sempre num estado limite entre a vigília e o sono, tanto que, por mais que tente, nunca consegue perceber sua chegada, e a maioria das vezes ela chega depois de ele ter já dormido por algum tempo. A utilização do onírico por Murakami aproxima sua obra mais do Surrealismo do que do realismo maravilhoso hispanoamericano. Nas palavras de sua própria personagem Oshima, dirigidas a Kafka: “— Contudo, meu jovem Kafka Tamura, tudo isso que você fala não passa de uma hipótese. Uma hipótese aliás bem audaciosa e surrealista, para dizer a verdade. Lembra até enredo de ficção científica” (Murakami, 2008, p. 252).

A inserção do maravilhoso e a convivência entre o natural e o sobrenatural na obra em questão não apenas dão forma à trama, mas também desempenham um papel fundamental na construção da identidade das personagens. No romance, a busca por identidade apresenta-se fragmentária e multifacetada, através justamente do recurso da coexistência de mundos paralelos. Entretanto, no caso específico da obra de Murakami, a questão da busca por identidade parece estar ligada à questão do anonimato no mundo moderno.

O uso do fantástico por Murakami traz uma nova perspectiva para muitos dos problemas da modernidade urbana, a maioria dos quais não se restringe ao Japão. Talvez não seja surpreendente que suas obras também sejam populares nos Estados Unidos. O mundo surreal e absurdo dos personagens de Murakami é universal, sugerindo que os problemas de identidade do Japão contemporâneo são compartilhados em todo mundo moderno (Napier, 1991, p. 473, tradução nossa).⁹

Através do uso do fantástico-maravilhoso, Murakami trata dos problemas da modernidade urbana, não como uma exclusividade do Japão, mas como uma

⁹ Texto original: Murakami’s use of the fantastic brings a fresh perspective to many of the problems of urban modernity, most of which are not restricted to Japan. It is perhaps not surprising that his works are popular in the United States as well. The surreal and absurd world of Murakami’s characters is a universal one, suggesting that the problems of identity for contemporary Japan are ones shared throughout the modern world.

experiência universal, que ecoa a condição de isolamento e fragmentação experimentada em várias partes do mundo. Ao mesmo tempo, como destaca Yucel (2018), o maravilhoso em suas obras funciona como uma ferramenta para explorar essa busca de identidade individual. No realismo maravilhoso latino-americano, no entanto, a questão da identidade adquire um caráter mais coletivo. Enquanto em Murakami as personagens enfrentam o anonimato e a fragmentação individual em meio às massas urbanas, na América Latina essa busca por identidade está ligada a uma experiência cultural e histórica compartilhada.

Quanto à relação entre o fato maravilhoso, a estrutura e a função das personagens na narrativa, Namekata (2015) encontra ecos da morfologia do conto maravilhoso, de Vladimir Popp (1984), a começar pela primeira de suas funções, o afastamento; designação, em que “um dos membros da família sai de casa” (Propp, 1984, p. 31). No caso específico do romance, os membros que se afastam do lar são justamente os heróis:

[...] começam, de fato, pelo afastamento do herói de seu local de origem, com o intuito de suprir uma carência: Kafka Tamura e Nakata, de Kafka à Beira-Mar, saem de casa para convergirem seus destinos em Takamatsu, onde devem solucionar os mistérios que regem suas vidas (Namekata, 2015, p. 62).

Em seguida, tanto Kafka como Nakata contam com o auxílio de outras personagens para o cumprimento de suas tarefas, fato outro que se assemelha aos contos maravilhosos. Namekata (2015) aponta as funções propostas por Popp nas personagens do romance, encontrando correspondências com sucesso. Oshima encarnaria a função de doador para Kafka, uma vez que lhe provê abrigo, companhia e conselho; Hoshino, que acompanha Nakata seria, portanto, o seu auxiliar; e o doador de Nakata encontra-se no Coronel Sanders, que é quem o guia até a pedra da entrada; o antagonista corresponde à personagem Johnnie Walker, enfrentada tanto por Nakata, no episódio em que salva os gatos e mata a figura sinistra, como pelo menino chamado Corvo, que pode funcionar como uma espécie de alter-ego de Kafka; caso semelhante, em que uma mesma personagem ocupa a mesma função nas histórias que se desenrolam paralelamente, é o da Sra. Saeki, que pode ser entendida como a pessoa procurada tanto por Kafka (considerando que ela pode ser sua mãe), como por Nakata (pois, ao encontrarem-se, ela diz estar a espera dele há muito tempo, e ele confirma); Essa função, cumprida por Saeki é normalmente, nos contos maravilhosos, atribuída à princesa.

Contudo, nem tudo são semelhanças. O final não resolutivo, em que nem todas as questões levantadas são resolvidas, e a ausência de um dito “final feliz” é uma característica que distingue a obra de Murakami dos contos maravilhosos ocidentais, e a aproxima mais aos contos tradicionais japoneses, os *mukashi banashi*.

De fato, em *Kafka à Beira-mar*, embora as personagens consigam cumprir suas tarefas, o estado em que o romance termina não é um estado de realização pura. O destino de personagens importantes é mesmo o final de todos nós: Nakata e a Sra. Saeki morrem ainda antes do fim de tudo. Ao passo que Kafka, após ter visitado o “outro mundo” através da floresta da cabana de Oshima, opta por regressar à vida deste mundo. O que se seguirá na vida do herói é incerto. O fim do romance é, para Kafka, um novo início, de modo que a jornada realizada figura como uma espécie de transição, um momento único e edificador na vida do jovem.

Ao escolher regressar do “outro mundo”, Kafka parece pôr fim a um ciclo principiado no início do romance. A própria escolha do protagonista, junto a outras ocorrências da história, como o manuseio da pedra da entrada para fechar a comunicação entre os mundos paralelos, indicam o fim desse ciclo, que é o fim do turbilhão de acontecimentos da ordem do maravilhoso. A própria metáfora da “tempestade de areia” utilizada no início do romance numa espécie de jogo entre Kafka e o menino chamado Corvo, simboliza toda a jornada que se seguiria a partir dali, prevendo o seu fim.

Em certas ocasiões, o destino se assemelha a uma pequena tempestade de areia, cujo curso sempre se altera. Você procura fugir dela e orienta seus passos noutra direção. Mas então, a tempestade também muda de direção e o segue. Você muda mais uma vez seu rumo. A tempestade faz o mesmo e o acompanha. As mudanças se repetem muitas e muitas vezes, como num balé macabro que se dança com a deusa da morte antes do alvorecer. Isso acontece porque a tempestade não é algo independente, vindo de um local distante. A tempestade é você mesmo. Algo que existe em seu íntimo [...]

E você vai atravessá-la, claro. Falo da tempestade. Dessa tempestade violenta, metafísica e simbólica. Metafísica e simbólica, mas ao mesmo tempo cortante como mil navalhas, ela rasga a carne sem piedade. Muita gente verteu sangue dentro dela, e você mesmo verterá o seu. Sangue rubro e morno. E você vai apará-lo com suas próprias mãos em concha. O seu sangue e também o de outras pessoas.

E, quando a tempestade passar, na certa lhe será difícil entender como conseguiu atravessá-la e ainda sobreviver. Aliás, nem saberá com certeza se ela realmente passou. Uma coisa porém é certa: ao emergir do outro lado da tempestade, você já não será o mesmo de quando nela entrou. Exatamente, esse é o sentido da tempestade de areia. (Murakami, 2008, p. 7-8)

Dessa forma, o maravilhoso, na narrativa tratada apresenta-se como um “maravilhoso momentâneo”, ou seja, um evento de passagem, algo que acontece pontualmente na vida das personagens, mas que não as acompanha ao longo de sua

existência. Em outras obras do autor japonês, o mesmo fenômeno se observa, como por exemplo em *Minha Querida Sputnik*, quando em um único momento todos os cabelos de Miu tornam-se grisalhos, e depois do evento, sua vida segue normalmente. De outra feita, na literatura hispanoamericana os fatos maravilhosos não parecem ter um fim ou um início.

Na obra de Murakami, o contato com esse “outro mundo”, a “tempestade de areia”, é entendido também como um contato consigo mesmo, o epicentro da tempestade, como sugerido pelo menino chamado Corvo. Assim, podemos entender o “outro mundo” de Murakami também como a “realidade possível” dos surrealistas, a realidade do sujeito; e nessa perspectiva, o contato com o maravilhoso é também um contato consigo mesmo, e ao fim da tempestade de areia, o mundo volta a ser o mesmo, mas a pessoa e a sua relação com o mundo estarão transformadas para sempre.

5. O Percurso do Maravilhoso em *Kafka à Beira-mar*

A história de Kafka inicia-se com sua fuga de casa em seu aniversário de 15 anos, que além de ser uma fuga do ambiente familiar (um afastamento, como notamos), é uma fuga de si enquanto sujeito inscrito nesse ambiente, um ambiente limitador e controlado. Ou seja, é uma fuga de seu não-ser, e, como apontam diversos estudos sobre a obra, a jornada de Kafka Tamura é uma jornada de busca por sua própria identidade. Além disso, sua fuga de casa é uma decisão por fazer seu próprio destino “a vida é sua. Basicamente, você faz dela o que quiser” (Murakami, 2008, p. 6), como Édipo em resposta a maldição edípica que também lhe foi lançada, de que mataria seu pai e dormiria com sua mãe e sua irmã. Kafka ao deixar a casa pela relação conflituosa com o pai, buscará também encontrar sua mãe e sua irmã, que, também evadidas do lar muitos anos antes, teriam abandonado Kafka nos primeiros anos de sua infância. O tratamento dessa maldição e a sua concretização, como vimos, está diretamente ligada ao maravilhoso na obra.

Contudo, neste primeiro momento da aventura de Kafka, gostaríamos de destacar a personagem “o menino chamado Corvo”, que o acompanha ao longo da história, e com quem ele aparece conversando já no prólogo do livro. A figura do menino chamado Corvo é misteriosa, e pouco se sabe sobre a sua real natureza. Ao longo da história, por diversos momentos acompanhamos a interação entre Kafka e a curiosa personagem, que parece funcionar como uma espécie de alter-ego do próprio

Kafka, ou como um seu amigo imaginário. Entretanto, não podemos descartar a possibilidade de existência do menino chamado Corvo como um fato maravilhoso, como o contato de Kafka com um ser de outro plano, que o segue em sua jornada.

As interações do menino Corvo ao longo de toda a história, o contato dele com outras personagens é quase inteiramente voltado para Kafka, havendo, contudo, um importante momento a se destacar. Há um encontro que acontece no plano do simbólico, em um capítulo sem número, localizado entre os capítulos 46 e 47, no qual o menino Corvo trava uma espécie e batalha contra uma outra personagem cuja existência pode ser encarada como uma manifestação do maravilhoso, qual seja, o antagonista Johnnie Walker, que, inclusive, àquela altura já havia sido morto por Nakata, o que confere à natureza da personagem mais um indício de sua sobrenaturalidade e existência para além do domínio da mera imaginação do protagonista. Dessa forma, em relação ao menino Corvo, do mesmo modo que Moura observa em relação à personagem Rato, no outro romance do escritor japonês, *Caçando Carneiros*, “o elemento fantástico está na percepção do leitor em relação à indefinição de sua inexistência” (Moura, 2018, p. 81).

Enquanto Kafka foge de casa, Nakata, um senhor já idoso, está atuando como um “localizador de gatos”, buscando, a pedido de uma família, um gato que se perdeu pela vizinhança. Antes disso, sua história e o incidente de sua infância nos são apresentados. Até os nove anos de idade Nakata fora uma criança bastante inteligente, se destacando em sua escola por isso. Entretanto, durante a Segunda Guerra Mundial, durante um passeio da escola, no qual adentraram um bosque pouco depois de verem alguma espécie de aeronave, ele e mais 15 seus colegas de classe tiveram um desmaio enquanto coletavam plantas no bosque. Do total de 16 crianças, apenas Nakata manteve-se desacordado por muito tempo, e ao acordar, havia perdido a memória e desaprendido habilidades já adquiridas, como por exemplo, a leitura, que nunca mais foi capaz de reaprender.

Nakata, foi, assim, a única criança que apresentou sequelas, e a causa do evento permaneceu desconhecida, apesar de haver diversos tipos de suspeita, como por exemplo, envenenamento por gás. O incidente, por outro lado, liga-se também ao desenvolvimento da habilidade de Nakata conversar com gatos, evidenciando nessa personagem uma espécie de desequilíbrio entre o mundo natural e o sobrenatural, causado pelo evento em questão. Portanto, pode-se pensar no incidente como um breve momento de contato entre os mundos, causado, talvez, pelo mesmo recurso que a narrativa vai apontar: o manuseio da “pedra da entrada” por algum indivíduo, causando

um desequilíbrio que acarretará nos eventos sobrenaturais ao longo das narrativas e que vai perdurar até Nakata completar sua missão.

Dessa forma, fazendo uso de sua habilidade de conversar com gatos, Nakata busca pela gatinha malhada de nome Goma. Como analisamos anteriormente, a habilidade de Nakata, a princípio gera dúvidas no leitor, devido às sequelas do incidente, sua condição mental. A credibilidade de Nakata é questionável. Contudo, seu sucesso e verificação da veracidade das informações obtidas por Nakata por meio de seus diálogos com animais, levam-nos a entender, por fim, sua habilidade como uma manifestação do maravilhoso, a despeito da hesitação inicial.

Em meio a sua busca pela gata Goma, Nakata entra em contato com outros gatos, como Mimi e Kawamura. A partir das informações que obtém, o idoso descobre que alguém está sequestrando gatos pelas redondezas, e teme que o destino de Goma tenha sido cruzado por esse malfeitor. A partir de então, Nakata busca pela gata Goma e pelo sujeito que está raptando os gatos. O sujeito por quem busca “é alto usa um chapéu esquisito de copa alta e botas de couro” (Murakami, 2008, p. 107), e outro não é, senão Johnnie Walker, o antagonista.

Nakata encontra Johnnie Walker guiado por um cão. O próprio Johnnie Walker mandara o cachorro levar Nakata até ele. Essa sinistra personagem, por se tratar da personificação do ícone de uma marca, ganha contornos de sobrenaturalidade. Sobre si mesmo, ele afirma: “Contudo, não sou o verdadeiro Johnnie Walker. Não tenho nada a ver com destilarias britânicas. No momento, estou apenas usando a forma e o nome no rótulo sem a devida autorização” (Murakami, 2008, p. 157).

A inserção de uma figura como essas na narrativa provoca uma sensação de estranhamento em relação a algo que o leitor encara no seu dia-a-dia: o logotipo da marca de bebidas da qual o autor se vale. O estranhamento se dá por ele não estar no lugar que lhe é próprio, ou seja, estampado em uma garrafa de vidro. O recurso ora utilizado para formar a figura de Johnnie Walker se repete mais adiante, quando o Coronel Sanders, da marca KFC, também se materializa, para ser o doador de Nakata, guiando-o à pedra da entrada.

A existência de figuras como Coronel Sanders e Johnnie Walker no universo da narrativa evidenciam novamente o desequilíbrio entre os planos natural e sobrenatural, que, em sua missão, Nakata buscará resolver. A utilização de marcas estrangeiras nessa situação e no contexto da obra, mais uma vez trazem à tona a discussão da modernidade e da globalização no contexto cultural japonês. Reforçamos que são apresentados como

figuras vistas fora de seu lugar, pelo que se obtém um estranhamento em relação a elas. Murakami subverte o comum, transformando ícones culturais em figuras míticas, o que pode ser lido como uma representação à onipresença do capitalismo moderno e como uma crítica à adoração das marcas globais.

— O senhor Johnnie Walker é estrangeiro?

Johnnie Walker pendeu a cabeça para um dos lados, pensativo.

— Bem, se isso lhe facilita a compreensão, sou. Tanto faz se sou estrangeiro ou cá da terra. Aliás, sou ambas as coisas (Murakami, 2008, p. 157).

Quando, enfim, encontra Johnnie Walker, Nakata é levado a matá-lo. Fora para isso que o sinistro sujeito o atraía até ali. Após testemunhar, em cenas grotescas, diversas maldades empreendidas por Johnnie Walker contra alguns gatos que havia raptado para a fabricação de uma flauta especial feita com a alma desses gatos, e que teria a finalidade de, ao ser tocada, atrair almas maiores, Nakata, que nunca considerara matar ninguém perde o controle de si e “sentindo que já não é mais Nakata” (Murakami, 2008, p. 184), avança sobre Johnnie Walker para matá-lo com uma faca.

Após o ocorrido, no entanto, Nakata encontra-se impoluto, sem sequer o sangue de sua vítima nas roupas. Por outro lado, quem desperta sujo de sangue e sem memória do que fizera nas horas precedentes é Kafka, que já está em Takamatsu, a mais de 600 km de Tóquio, onde seu pai foi assassinado. E, posteriormente, é publicada no jornal a notícia do assassinato de Koichi Tamura, pai de Kafka. Nesse momento, três eventos convergem em um só: a perda de consciência de Kafka, através da qual ele julga ter seguido um percurso onírico e matado o pai, o assassinato real de seu pai e o assassinato de Johnnie Walker por Nakata. Tudo se conjuga como o mesmo único evento, em que o onírico, como notado, assume papel central.

Na sequência, Nakata perde a sua capacidade de se comunicar com gatos, e não só presencia como prevê dois eventos inusitados: a chuva de sardinhas e cavalinhas, e a chuva de sanguessugas. Ambos os eventos são os principais indicadores da desordem do universo e do desequilíbrio entre os mundos. Como acontecem logo após a morte de Johnnie Walker, são eventos cuja natureza se liga a liberação de energia que ocorre pelo assassinato da figura sobrenatural. Essas chuvas podem representar o distúrbio ou as mudanças pelas quais o mundo está passando naquele momento, que são mudanças que se refletem também nas personagens pelo contato direto com esse mundo cercado de perturbações.

Notamos, nos referidos eventos, ainda, uma ideia de progressão, ou de agravamento da situação de desequilíbrio, percebida nos componentes que formam a

chuva. Enquanto a primeira das chuvas parece mais branda, composta por pequenos peixes, como sardinhas e cavalinhas, a segunda chuva tem um teor mais grotesco, sendo composta por sanguessugas, criaturas que remetem ao parasitismo e à ameaça. Essa progressão sugere uma escalada no nível de tensão e desconforto, como se a realidade estivesse gradualmente se desintegrando e intensificando o seu caráter surreal. Os eventos, aparecem no romance como uma espécie de desastre natural. Ou, para sermos mais precisos, como um desastre sobrenatural.

No dia seguinte, o jovem policial empalideceu a olhos vistos no momento em que realmente viu chover sardinhas e cavalinhas naquela área do bairro de Nakano. Cerca de 2 mil peixes desabaram das nuvens [...]

Mais tarde, a polícia desenvolveu diversas investigações mas não foi capaz de saber de onde ou de que maneira esses peixes tinham sido levados para o alto. Não houvera nenhum relato de desaparecimento de expressiva quantidade de sardinhas e cavalinhas tanto do mercado de peixes como de navios pesqueiros. Nenhum avião ou helicóptero sobrevoara o bairro naquele horário. Não houvera relato de tornado. E também não tinha jeito de ser brincadeira de mau gosto (Murakami, 2008, p. 209).

Assim, é em meio a esses eventos que Nakata, após o assassinato de Johnnie Walker, se desloca, com a ajuda de um caminhoneiro chamado Hoshino, até Takamatsu, onde há de cumprir a sua missão de manuseio da pedra da entrada, permitindo e obstruindo o trânsito entre os dois mundos. Sua missão ainda não é clara, mas ele segue-a de maneira “inconsciente”, numa jornada que ele não entende completamente, mas sente que precisa continuar, e que saberá o que fazer diante das situações que se apresentarem.

Àquela altura, Kafka estava já estabelecido em uma pequena biblioteca na cidade de Takamatsu, ilha de Shikoku. Após sua fuga de casa, a caminho de seu destino Kafka cruzara com Sakura, uma garota mais velha, que o ajudou fornecendo abrigo e companhia durante a viagem. Os dois estabeleceram rapidamente uma conexão, e Sakura ajudou Kafka quando ele precisou, logo após o incidente em que apareceu coberto de sangue sem muitas memórias do que fizera nas horas precedentes. Contudo, na sequência, Kafka parte da casa em que Sakura o abriga, temendo levar até ela as suas questões, os seus problemas, que, após o incidente, haveriam de aumentar. Paira sobre ele, ainda, a suspeita de que ela seja a sua irmã, questão que até o final da narrativa não se define.

Kafka, então, conhece Oshima, um homem trans, na Biblioteca Komura. O rapaz, que trabalha na biblioteca, cria uma amizade por Kafka e acaba arranjando-lhe abrigo nela mesma, após convencer a Sra. Saeki, responsável pela administração do local. A Sra. Saeki é um mulher já idosa, que passa seus dias na biblioteca, onde vivera

o seu namorado da juventude, que morrera quando ela tinha apenas 20 anos de idade. Ela vive presa ao passado, e passa os dias a escrever suas memórias. Na juventude, além de ter vivido o grande amor, era uma pianista que compôs uma música que obtivera sucesso nas rádios, chamada justamente “Kafka à Beira-mar”.

Nas noites em que Kafka está na biblioteca, Saeki apresenta-se para ele não como uma senhora, mas como a jovem Saeki. A visão é quase fantasmagórica:

Nessa noite, vi um fantasma.
Não sei se é correto chamar o que eu vi de “fantasma”. Mas com certeza não é um “ser” vivo. Um relance foi suficiente para saber que não pertencia a este mundo. (Murakami, 2008, p. 269)

A visita da jovem Saeki, em sua forma de 15 anos de idade, repete-se por seguidas noites, como uma materialização de suas lembranças, do tempo ao qual ela, ainda nos dias atuais, vive presa. A figura da jovem Saeki é uma manifestação do seu desejo de retorno a uma época passada, antes de ser devastada pela perda. A relação entre os dois torna-se complexa pelo fato de Kafka enxergar nela traços da mãe que o abandonou, de quem conserva apenas remota lembrança. Pensar na Sra. Saeki como sua mãe, no entanto, não impede que, numa determinada noite, eles se relacionem sexualmente, “porque o amor nele – a lembrança do amor do ex-namorado por Saeki – é mais forte do que o medo de Kafka em relação à maldição de seu pai.” (Yucel, 2018, p. 47, tradução nossa).¹⁰

Assim, mais uma parte da profecia do Édipo se cumpre através do maravilhoso. Essa manifestação, de uma pessoa viva como uma espécie de fantasma, encontra-se fortemente ancorada na tradição nipônica, como explica o próprio Murakami, nas palavras de sua personagem Oshima:

— Esse tipo de fantasma é chamado *ikiryou*, ou seja, “espírito vivente”. Não sei quanto aos demais países, mas no Japão há muitos exemplos disso na literatura. A história de Genji está povoada de *ikiryou*. No período Heian (séculos IX a XII d.C.), ou seja, no universo espiritual do povo desse período, as pessoas eram capazes de se transformar em espírito ainda em vida, viajar pelo espaço e realizar seus desejos (Murakami, 2008, p. 276).

Em meio a isso, devido ao assassinato de seu pai, a polícia está a procura de Kafka, e não demora até que cheguem à biblioteca e perguntem por ele. Oshima, nessa situação, acoberta o garoto, e se dispõe a levá-lo até sua cabana, localizada à margem de uma floresta. No dia seguinte à noite em que se relaciona sexualmente com a jovem Saeki, Kafka parte com Oshima para a cabana.

¹⁰ Texto original: “Because the love in him – the rememory of the late boyfriend’s love for Saeki – is stronger than Kafka’s fear of his father’s curse”

Na noite de seu segundo dia na cabana, Kafka sonha com Sakura, sua suposta irmã, ou “Pode ser que não seja um sonho” (Murakami, 2008, p. 451). Nesse sonho, em que tudo parece claro e definido demais, Sakura está dormindo, e ele vai até a cama dela, deitar-se com ela. Ainda com a garota inconsciente, começa a tocá-la e abusa dela. Mesmo quando Sakura acorda e pede para que pare porque não lhe deu permissão, e porque ele lhe invadiu o sonho, ele não obedece. E, mais uma vez, outra parte da profecia se cumpre por meio do sonho. Toda a profecia se cumpre por meio do sonho: “Não quero mais rolar de um lado para o outro como brinquedo dos acontecimentos. Não quero mais me sentir confuso. Já matei meu pai. Já violentei minha mãe. E cá estou eu, dentro de minha irmã” (Murakami, 2008, p. 475).

No dia seguinte, sentindo-se mal pelo sonho, Kafka adentra a floresta da cabana de Oshima, de cujo perigo ele já havia sido alertado. Dentro da floresta, Kafka entra em contato com o “outro mundo”, sendo guiado por dois soldados que estavam desaparecidos desde a Segunda Guerra Mundial. Esses soldados, no entanto, não estão mais velhos, não envelheceram um dia sequer desde seu desaparecimento.

Os soldados guiam-no até um povoado, onde o tempo não tem importância. Fica hospedado numa casa. Reencontra-se lá com a jovem Saeki, que àquela altura, no mundo real, já havia morrido após seu encontro com Nakata. Entretanto, para essa Saeki, as lembranças não são importantes. Em um dado momento, após o sol mover-se um pouco além do pino, depois de conversarem, a Jovem Saeki se retira, e a Saeki adulta aparece. O diálogo que se desenrola entre eles dá fortes indícios de que ela realmente seja a sua mãe, entretanto não chega a ser definitivo. Saeki, então, alerta para a importância de Kafka retornar para o “mundo real”, ao tempo certo, pois o contato entre os mundos findará e ele poderá ficar preso nesse outro mundo.

É interessante notar que, no romance em específico, o bosque encantado não cumpre a função única de proporcionar a ocorrência de eventos maravilhosos, uma vez que eles vêm ocorrendo desde o início das narrativas. Desse ponto de vista, o lugar não é tão diferente da biblioteca ou do santuário xintoísta em que Kafka esteve. O papel cumprido pela floresta é o de retratar um lugar, por assim dizer “puro”, incólume, em que só há o maravilhoso, em um momento em que há indícios de uma evidente separação entre os mundos. Assim, Kafka é levado a tomar uma decisão, entre permanecer nesse mundo parado no tempo, ou retornar dele para um mundo em que o tempo avança, as coisas se misturam e a vida flui. Como dissemos, Saeki é quem diz para que Kafka retorne, e ele, apesar de afirmar não haver ninguém que espere por ele

“lá”, obedece. No retorno, olha para trás, hesita, mas a voz de sua suposta mãe ecoa, ele deve seguir.

A experiência de Kafka no “outro mundo” só é possível porque naquele momento Nakata e Hoshino haviam manuseado a “pedra da entrada” para permitir uma conexão direta entre os mundos. Hoshino fora guiado por Coronel Sanders até a pedra, que se encontrava no santuário xintoísta. O caminhoneiro então levou a pedra até a acomodação em que estava com Nakata. Para abrir a entrada foi necessário virar a pedra, de modo que a parte de baixo ficasse para cima, contudo, ao assumir sua função de “pedra da entrada”, o objeto tornou-se extremamente pesado, e Hoshino precisou reunir forças que sequer sabia que dispunha.

Aberta a entrada, Nakata dorme por 40 horas seguidas, ao que tudo indica, cumprindo uma missão através do sonho, pois ao acordar, a primeira coisa que diz é: “— Nakata já terminou de aparar as arestas. As aparas foram usadas para acender o fogo” (Murakami, 2008, p. 420). Há, ainda, algo pelo que Nakata busca, e, nos dias seguintes, ele e Hoshino saem de carro pela cidade de Takamatsu, até que se deparam com a Biblioteca Memorial Komura, e o idoso dá-se conta de que era esse o local que buscava. No dia seguinte, vai à biblioteca e encontra-se com a Sra. Saeki. Ambas as personagens apresentam uma ligação por terem sido afetadas pela abertura da pedra da entrada no passado. Foram afetadas, contudo, de maneiras diferentes, tornando-se figuras quase complementares, Nakata que vive apenas o presente, e Saeki que encontra-se presa às lembranças, “— Sra. Saeki — disse o velho homem. — Nakata só tem a metade da sombra. E a senhora também” (Murakami, 2008, p. 481). Na despedida, Saeki pede para que Nakata queime as suas memórias, que vêm escrevendo desde muito tempo. Depois de ter encontrado Nakata, Saeki morre. O velho queima as lembranças e, no dia seguinte, é ele quem deixa a vida, legando a Hoshino a continuidade de sua missão, de, no momento oportuno, fechar a entrada com a pedra.

Com a entrada aberta, a comunicação entre os mundos é estabelecida, o que permite a Kafka ir para esse outro mundo, e efeitos desse contato manifestarem-se em Hoshino, que assim como Nakata fora, torna-se capaz de conversar com gatos. Hoshino faz uso dessa habilidade enquanto a entrada que conecta os mundos ainda está aberta. Dessa forma, não é possível afirmar que o desenvolvimento dessa habilidade por Hoshino seja um indício de uma possível persistência da contaminação mágica. Resta ao caminhoneiro a missão de matar algo que tentará passar pela entrada. O ser estranho,

sai de dentro de Nakata, e Hoshino só é capaz de matá-la após virar a pedra novamente, impedindo a sua passagem completa e minando suas forças.

Nesse contexto, a simbologia de pedra está ligada à tradição e aos mitos fundadores do Japão e seus deuses. É com uma pedra que Izanagi sela o *yomi*, uma espécie de submundo, onde tenta buscar Izanami, sua amada, ao frustrar-se com o que avista por lá e desistir de seu propósito, ao perceber que Izanami já estava irreversivelmente ligada ao *yomi*. Assim, é também por meio de uma pedra que se permite e obstrui a passagem entre os mundos na mitologia dos deuses do Japão.

O romance se encerra nessa situação, com duas importantes personagens mortas e com um futuro bastante indefinido para Kafka, que retorna para um mundo que já não pode ser visto da mesma forma. “E então, você adormece. E, quando acorda, é parte de um novo mundo” (Murakami, 2008, p. 571). Kafka atravessa o sonho, a tempestade de areia, que não é senão toda a trama. Ao acordar, tem o tempo e o mundo pela frente.

Considerações Finais

A partir da análise desenvolvida, consideramos que ao discutir um romance como *Kafka à Beira-mar* não podemos nos restringir a categorias literárias tradicionais isoladamente, como o realismo maravilhoso ou o surrealismo, sem levar em conta a complexa interseção entre essas correntes e a singularidade da obra de Haruki Murakami. A maneira pela qual o maravilhoso se apresenta na obra, suas possíveis influências, seus efeitos, sua simbologia, sua representação, são formas únicas da literatura nipônica e, especialmente, murakamiana. Desse modo, simplesmente definir sua literatura como realista maravilhosa não contempla todas as camadas de diálogo da obra de Murakami com as tradições literárias-artísticas existentes.

O presente artigo não nega os diálogos do romance analisado com a literatura maravilhosa latino-americana. Pelo contrário, percebemos e afirmamos algumas semelhanças. Entretanto, nossa contribuição está principalmente no fato de percebermos outros diálogos da literatura de Murakami e buscarmos investigar mais a fundo as possibilidades de sua classificação. Assim, concluímos que Murakami, como as suas personagens, encontra-se nas fronteiras: o Surrealismo, o realismo maravilhoso, o maravilhoso cultural-tradicional japonês.

Nesse sentido, foi importante trazer à tona questões como o trabalho de Murakami com a dúvida e a hesitação, como uma ocorrência que perpassa o romance

em algumas situações. Outros aspectos a se considerar são a abordagem de uma tensão entre a modernidade e a tradição cultural nipônica, em vez das questões coloniais (discussão característica do realismo maravilhoso); a questão da identidade, que, como consequência dessa nova perspectiva, torna-se mais individual que coletiva; a presença e influência da própria cosmovisão japonesa, que, a despeito de sua importância, dentre toda a bibliografia pesquisada, é apontada somente por Namekata. Napier chega a comentar algo a respeito disso, contudo, refere-se ao “japonês realismo mágico” de maneira generalizada, não abordando especificamente a literatura de Murakami. Situação parecida dá-se com o tema do onírico, que Napier traz à tona ao comentar obras específicas de autores como Natsume Soseki, mas ao falar de Murakami, não toca no assunto. Quanto a isso, que conste o fato de que a obra *Kafka à Beira-mar* não havia ainda sido publicada no ano de seu estudo.

Esses aspectos próprios da obra, observados em nosso artigo, demonstram a ampla gama de influências que permeia a obra de Murakami, culminando com seu afastamento em alguns aspectos da corrente literária a qual costuma estar associado, qual seja, o realismo maravilhoso. Para a realização dessa análise, foram essenciais as contribuições de teóricos como Irlemar Chiampi, Alejo Carpentier, Michael Lowy e André Breton. Conforme foi discutido, *Kafka à Beira-mar* não se encaixa perfeitamente em uma única tradição literária. A obra desafia essas divisões e, ao fazê-lo, abre novas possibilidades de leitura e interpretação.

Assim, este estudo contribui para a discussão sobre a natureza e as fronteiras do maravilhoso na literatura contemporânea, propondo uma reavaliação das classificações literárias que muitas vezes limitam a obra de autores como Murakami a rótulos estanques. Percebemos que a obra, assim, transcende os moldes rígidos de categorização literária, sugerindo a necessidade de uma abordagem mais flexível para sua análise. Futuras investigações poderiam aprofundar esse debate, através da exploração de temas como as referências culturais em diálogo com o maravilhoso, a presença do grotesco atrelada ao maravilhoso, a questão das predições e o destino, hipóteses de trabalho que dialoguem a literatura especulativa, estudos de literatura comparada, e entre outras possibilidades.

Referências bibliográficas

ALCALÁ, Heraclia Castellón. Sobre el ideario narrativo y el realismo fantástico de Haruki Murakami a partir de algunas obras. **Revista Argos**, Guadalajara, v. 9, n. 23, p. 78-102, jan./jun. 2022.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. **Sur: revista trimestral**, Buenos Aires, año II, verano, p. 172-179, 1932.

BRETON, André. **Manifestes du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1970.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. 3 ed. Montevideú: Arca, 1968.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

CORTÉS, Natalia López. Realidad, magia y literatura en Haruki Murakami. **Brumário**, p. 94-103, jun. 2013.

LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista: cronologia do surrealismo**. São Paulo: Edusp, 1985.

LOWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MOURA, Jone Braga de. Caçando carneiros, de Haruki Murakami: uma análise do romance sob a ótica da literatura fantástica. **Hon No Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses**, v. 3, n. 5, p. 73-86, 2018.

MURAKAMI, Haruki. **Kafka à beira-mar**. Tradução de Leiko Gotoda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NAMEKATA, Márcia Hitomi. Após o Anoitecer e Kafka à Beira-mar, de Haruki Murakami: relações com o mítico e o maravilhoso. **Estudos Japoneses**, n. 35, p. 58-70, 2015.

NAPIER, Susan J. The magic of identity: magic realism in modern Japanese fiction. *In*: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (org.). **Magical realism: theory, history, community**. Durham: Duke University Press, 1995. p. 451-475.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

QUEIROGA, Jorge. **Alejo Carpentier: em busca do real maravilhoso**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VALERO, Benito Elías García. **La ciencia y la palabra mágica: confluencias del realismo mágico y la física cuántica en Kenzaburo Oe y Haruki Murakami**. 2014. 653 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidad de Alicante, Alicante, 2014.

YUCEL, Ecem. **The Fantastic Path Toward Self**: Magical Realism and Identity in Haruki Murakami's *A Wild Sheep Chase* and *Kafka on the Shore*. 2018. Major Research Paper (Mestrado em Línguas e Literaturas Modernas) – Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa, 2018.