

HOMENS SEM MULHERES: A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES DOS PERSONAGENS EM TRÊS CONTOS DE HARUKI MURAKAMI

MEN WITHOUT WOMEN: THE CHARACTERS' IDENTITIES CONSTRUCTION IN THREE STORIES FROM HARUKI MURAKAMI

DOI: 10.18616/lenduv7i2.8933

Gabriela Bereta Brocca¹
gabibrocca@unesp.net
 Leandro De Bona Dias²
debona12@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo analisa os contos *Drive My Car*, *Yesterday* e *Órgão Independente*, integrantes da coletânea *Homens Sem Mulheres* (2015), de Haruki Murakami, a fim de investigar de que modo ocorre a construção das identidades das personagens protagonistas dessas narrativas. Partindo do *close reading* como método de análise, a leitura realizada busca verificar nos contos a presença das dicotomias entre feminino e masculino, das características do sujeito pós-moderno, baseando-se nos conceitos de Stuart Hall (2006) e Zygmunt Bauman (2004), e da memória, conforme Michael Pollak (1992), na construção identitária dos personagens. Os resultados da análise mostram que a dicotomia entre as figuras é construída tanto por meio da questão de gênero quanto por meio de elementos pós-modernos, e que a memória é um catalisador desses fatores.

PALAVRAS-CHAVE: Murakami; Pós-modernidade; Identidade.

ABSTRACT

This article analyzes the stories *Drive My Car*, *Yesterday* and *An Independent Organ*, from Haruki Murakami's collection *Men Without Women* (2015), aiming to investigate the construction of the identities of the protagonist characters of these narratives. Taking the close reading as analyses method, the study explores in the stories the presence of dichotomies between feminine and masculine, the characteristics of the post-modern subject, based on the concepts of Stuart Hall (2006) and Zygmunt Bauman (2004), and of memory, according to Michael Pollak (1992), in the identity construction of the characters. The results of the analyses show that the dichotomy between the figures is built based on the gender issue and on post-modern elements, and that memory serves as a catalyst of these factors.

KEYWORDS: Murakami; Postmodernity; Identity.

¹ Graduada em Letras - Universidade do Extremo Sul Catarinense (Unesc).

² Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Professor do Curso de Letras da Universidade do Extremo Sul Catarinense (Unesc).

1 INTRODUÇÃO

A sentença “homens sem mulheres”, título da coletânea de contos de Haruki Murakami, soa, de forma superficial, como a ideia de abandono. Talvez, a imagem evocada seja de homens miseráveis ou desleixados, como uma condição piedosa com relação à figura masculina. Talvez, homens face a face à sedução das mulheres, criaturas traiçoeiras e maldosas por natureza. Por fim, ainda, homens enquanto símbolo de poderio e estabilidade, de força, virilidade e todas as coisas mais bem aceitas do mundo, à mercê da vilania feminina. Desde o título dessa obra pode-se desembrulhar inúmeras imagens que instigam uma leitura mais detalhada e, apesar de ser ligeiramente criticado no Japão pelas referências utilizadas, Murakami descreve aspectos humanos de maneira bastante singular, misturando o que os mais rasos chamam de filosofias orientais com expressões construídas de forma crua e direta, possibilitando, em poucas páginas, a construção de uma espécie de vínculo com um personagem, ainda que não se compreenda, de imediato, a razão. Segundo Laura Stein Alexandre,

Murakami surge como escritor num momento em que a primeira geração do pós-guerra se torna um grande público de leitores e, pelo distanciamento com as gerações passadas, não se identifica com a literatura dos escritores anteriores. (2018, p. 18).

Esse é apenas um dos motivos para o envolvimento do leitor com as suas obras, uma vez que o autor não se restringe à nacionalidade ou ao modelo de Literatura considerado oriental, principalmente porque “Seu estilo de escrita foge ao tradicional da língua japonesa, ao propor uma simplificação do pensamento, fugindo da escrita rebuscada e complexa.” (ALEXANDRE, 2018, p. 10). Existem muitas particularidades em cada história do autor, compostas com muito cuidado e intencionalidade, e talvez por isso seja tão fácil enxergar-se ao mesmo tempo em um menino de 15 anos, como em *Kafka à Beira-Mar*, e em um homem na faixa dos 40 enfrentando um divórcio, como no conto *Kino*, histórias essas que fazem parte da coletânea *Homens sem Mulheres*, de 2014. Na obra, Murakami reúne sete histórias diferentes sobre homens que, inevitavelmente, sofrem por mulheres imperfeitas ou inalcançáveis; histórias que, de maneira bastante crua, exploram os sentimentos que vêm dessa perda.

O que entra em jogo em cada uma das narrativas é justamente essa característica violentamente humana, apresentada pelo olhar de personagens masculinos, enquanto as

figuras femininas estão posicionadas no outro espectro, criando, superficialmente, uma ideia bifurcada, mas que ao olhar mais demorado apresenta-se como uma unidade bem pensada a respeito de indivíduos pós-modernos completos – e, por isso, tão fragmentados, voláteis e solitários. Diante desse panorama, parece bastante pertinente tentar compreender as potências do texto de Murakami, por meio de uma análise mais profunda de uma obra lida de maneira controversa pelo público jovem adulto, muitas vezes reduzida a olhares misóginos.

A ideia é facilmente acessada ao pesquisar as palavras “Murakami sexista” no Google, mas essa perspectiva também foi discutida diretamente com o autor em uma entrevista de 2017, publicada em 2020 no portal de notícias e artigos *Literary Hub*, intitulado *A Feminist Critique of Murakami Novels, with Murakami Himself*. Na conversa, a escritora Mieko Kawakami questiona o autor de *O Assassinato do Comendador* (2017) sobre sua descrição de personagens femininas e como, frequentemente, elas são reduzidas a um papel sexual:

Eu falo sobre o grande número de personagens que existem unicamente para cumprir uma função sexual. Por um lado, seu trabalho é ilimitadamente imaginativo quanto às tramas, furos e homens, mas o mesmo não pode ser dito sobre suas relações com mulheres. Não é possível para essas mulheres existirem sozinhas. E enquanto protagonistas femininas, ou mesmo personagens coadjuvantes, podem aproveitar graus moderados de auto expressão, graças à sua independência relativa, existe uma tendência persistente de mulheres sendo sacrificadas por causa dos personagens principais masculinos. Então, a pergunta é: por que mulheres desempenham tanto esse papel nos romances de Murakami? (KAWAKAMI, 2020, tradução nossa)³.

Em resposta, Murakami argumentou que não pensa que seus personagens são tão complexos assim, além de citar em sequência seus trabalhos que contêm mulheres desempenhando papéis chaves nas narrativas, governadas pela vontade delas próprias e não como agentes transformadoras dos homens. Ainda, diz que as personagens não são apenas “instrumentos literários” para ele, facilmente esquecíveis, mas que permanecem junto a sua pessoa.

³ No original: *I'm talking about the large number of female characters who exist solely to fulfill a sexual function. On the one hand, your work is boundlessly imaginative when it comes to plots, to wells, and to men, but the same can't be said for their relationships with women. It's not possible for these women to exist on their own. And while female protagonists, or even supporting characters, may enjoy a moderate degree of self-expression, thanks to their relative independence, there's a persistent tendency for women to be sacrificed for the sake of the male leads. So the question is, why is it that women are so often called upon to play this role in Murakami novels?*

Partindo dessas inquietações, esta pesquisa pretende investigar a construção das identidades dos personagens principais nos contos *Drive My Car*, *Yesterday* e *Órgão Independente*, os três primeiros do livro *Homens Sem Mulheres*. Para isso, o trabalho irá analisar as dicotomias entre o masculino e o feminino nas três narrativas, e explorará as características da pós-modernidade e também da memória na construção identitária dos personagens. Reitera-se, aqui, que é complexo fechar a esfera da realidade e definir a pós-modernidade, uma vez que (1) é o tempo presente e (2) sua própria predefinição consiste na abertura, na fluência e fragilidade de conceitos, instituições e identidades. O termo, portanto, é utilizado nesta pesquisa seguindo o pensamento de Stuart Hall (2006) e Zygmunt Bauman (2004), de forma a reforçar a ideia de descentralização e liquidez presente nos indivíduos e, por consequência, nas relações que se estabelecem entre eles. Já no que diz respeito à memória, iremos utilizar o ponto de vista de Michael Pollak (1992) segundo o qual as identidades são construídas também por meio das nossas lembranças e do sentido que damos a elas.

A análise dos contos será feita por meio do *close reading*, o que se justifica, como escolha, de acordo com Fábio Durão, pois esse tipo de análise tem como

[...] traço mais fundamental [...] uma atenção extrema aos potenciais de significação do texto em todas as suas dimensões; nesse sentido, tem um parentesco claro com a análise retórica da antiguidade clássica, a exegese da Bíblia ou a interpretação jurídica. (DURÃO, 2020, p. 46).

Parte-se, portanto, de uma postura que se demora sobre o objeto de estudo, “[...] exatamente o oposto da chamada leitura dinâmica (em inglês *browse* ou *skim*), tão consoante com o espírito do nosso tempo.” (Durão, 2020, p. 47), a fim de construir outros significados possíveis em um processo de desmembramento do próprio texto. Nesse sentido, são propostas três etapas constitutivas de análise: a escolha do trecho a ser analisado; o movimento de interpretação imaginativa do pesquisador, atento às minúcias incluídas nos trechos, que podem tratar “[...] da ambiguidade de uma palavra, de um encadeamento de ideias de uma sucessão reveladora de fonemas” (idem, p. 49); e, por fim, a combinação entre as evidências coletadas e o argumento proposto pelo pesquisador. A partir dessa sequência de gestos, as próximas seções tratarão da análise de cada um dos três contos selecionados como objeto da pesquisa.

2 DRIVE MY CAR

Abrindo a coletânea, *Drive My Car* apresenta Kafuku, um ator viúvo, de mais idade, precisando de um motorista que o leve ao trabalho no teatro, onde ele ensaia uma peça de Tchekov, e quem aceita o trabalho é Misaki, uma jovem garota japonesa. Por meio das conversas no carro, os dois desenvolvem uma relação amigável de honestidade de maneira que o leitor passe a conhecer os personagens e suas aflições mais particulares.

Narrado em terceira pessoa, o conto inicia com uma distinção entre masculino e feminino quando postos ao volante. Os dois aspectos - a divergência de gênero e a habilidade de dirigir - desempenham papel importante na construção da narrativa, sendo explicitamente explorados. Kafuku não parece entender de onde vem essa necessidade que tem de estabelecer diferenças entre os dois espectros. Ainda, suas concepções são bastante gerais e estereotipadas sobre a oscilação entre delicadeza e agressividade feminina e a certeza e segurança masculina, quando ocupam aquele assento, como no trecho:

Geralmente [as mulheres] são cuidadosas até nos mínimos detalhes e são boas ouvintes. Porém, no que diz respeito a dirigir, se estava no banco do passageiro ao lado de uma mulher, não conseguia se esquecer do fato de que era ela quem estava ao volante. Mas ele nunca falou disso com ninguém. Parecia inadequado dividir esse pensamento com outras pessoas. (MURAKAMI, 2015, p. 8).

Quando Ôba, seu mecânico de confiança, sugere-lhe contratar uma motorista, seu aborrecimento é claro, mas logo acalmado: a menina não tem os trejeitos considerados femininos; pelo contrário, é descrita como feia, fumante e meio grosseira por não falar bastante. É interessante que para ser confiável o pré-requisito é não ser ou não se assemelhar a uma mulher, como se as figuras femininas estivessem concentradas em dois espaços extremos, ora de sedução, ora de amabilidade. Sob a perspectiva das relações de poder, a primeira é a representação da traição, enquanto a segunda é a da ingenuidade. Ao longo do conto, inclusive, está presente a ideia de que as meninas crescem para tornarem-se um instrumento na vida dos homens - embora sejam as que enganam e, portanto, parecem exercer algum tipo de poder sobre eles, vivem ao seu entorno, como se suas experiências fossem sempre pautadas pelo ego masculino e nunca fruto de uma vontade própria. Essa visão será retomada mais adiante.

Ademais, já no título é possível vislumbrar a trama ao fazer referência à música homônima da banda “The Beatles”, de 1965, cuja letra descreve uma mulher que deseja fama, dinheiro e um homem que sirva como motorista e esteja disposto a lhe fornecer favores sexuais. A ligação entre a música e o conto é clara e parece irônico que, ao decorrer da história, Kafuku e Misaki fiquem cada vez mais distantes, conforme o leitor

os conhece. Ainda, o verbo (drive/dirigir) agrega sentido ao nome de ambas as produções, uma vez que, na letra da canção, significa uma possibilidade, uma permissão (“Você pode dirigir meu carro, e talvez eu te amarei”)⁴, enquanto que no título do conto expressa uma imposição, uma necessidade (drive my car/dirija meu carro). Além disso, o verbo “dirigir” é constantemente associado à ideia de controle, o que Kafuku perde tanto no sentido figurado quanto literal, seja sobre o carro ou a própria vida, ao longo da história. Interessante também pensar no ritmo, considerando que a música é dançante, rápida, sugestiva, e o conto é melancólico, imersivo, sem muitos adjetivos e com diálogos claros e diretos. Observa-se, portanto, pontos de oposição na construção das duas narrativas, ainda que ambas versem sobre figuras masculinas sujeitas às vontades femininas.

À leitura rudimentar, esse é o aspecto principal do conto: homens com orgulho ferido por mulheres de moral duvidosa. No caso de Kafuku, o dilema concentra-se na sua falecida esposa, que o traiu com quatro atores distintos. Entretanto, há um importante detalhe: o significado que dirigir tem na identidade do personagem. Sua esposa não dirigiu o carro nenhuma vez, embora o veículo tenha sido comprado quando estavam juntos. Todos os destinos do casal eram guiados por Kafuku, mas a relação deles foi guiada pela esposa, uma vez que foi ela quem rompeu a lealdade ao ter relações com outros homens, assim como foi ela quem decidiu não tentar mais ter filhos quando perderam um bebê recém-nascido e, por fim, foi ela quem faleceu de câncer e deixou o marido sem respostas. Em um dos diálogos, o personagem confessa nunca a ter compreendido, o que sugere uma espécie de submissão e frustração por parte dele, como um fiel que não compreende o que acredita serem ações de uma divindade, mas tem de suportá-las:

Mas, no final das contas, eu acabei a perdendo. Eu a perdia aos poucos desde quando ela era viva, e no final a perdi por completo. Como a terra que é desgastada pela erosão até que vem uma onda enorme e arranca tudo pela raiz. (MURAKAMI, 2015, p. 28).

Para além da ideia de ter controle sobre o outro, quando Kafuku dirigia, ensaiava suas falas, ora performando para um grande público, em um palco aberto e amplo, ora performando para si mesmo, na privacidade do minúsculo carro, atitude que está relacionada à identidade do sujeito. O tema identitário é, inclusive, discutido no diálogo entre os personagens, como quando Kafuku fala sobre “retornar” para o *eu*, depois de interpretar um papel por tanto tempo, ainda justificando que - “[...] quando [a gente]

⁴ No original, “You can drive my car/And maybe I’ll love you”.

volta, a posição está um pouco diferente de antes. Essa é a regra. Nunca volta a ser exatamente como era antes.” (MURAKAMI, 2015, p. 22). Interpretar no palco é, então, absolutamente diferente da interpretação desacompanhada no carro, não só pelo elemento da plateia, mas também pela dimensão oposta dos espaços: pequeno/grande, privado/público. A dualidade também se estende ao próprio nome Kafuku, já que significa “tanto fortuna quanto infortúnio, prosperidade e adversidade, bem e mal”, e é mencionado na história como “casa da riqueza” (MURAKAMI, 2015, p. 13), embora o personagem negue a sorte incorporada - interpretação possível pelos trechos “[...] acho que não é bem assim. Não tenho nenhum parente que possa ser considerado rico.” (MURAKAMI, 2015, p. 13) e “Para atores do nível dele, era um luxo excepcional ter um motorista exclusivo, mesmo que por alguns meses.” (idem, *ibidem*). Tanto a questão física (o problema de visão de Kafuku causa um acidente e por isso ele não pode mais dirigir) quanto a questão emocional (o efeito de beber por conta da morte da esposa agrava o ponto cego) são relevantes para a manutenção da sua condição solitária e melancólica. A união de todos esses elementos confere ao texto uma riqueza no que concerne ao conceito de identidade pós-moderna descrita em *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*:

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 2006, p. 39).

Em síntese, o personagem não é somente sua profissão, sua condição, o seu “nome verdadeiro/estranho”(MURAKAMI, 2015, p. 13)⁵, a percepção dos outros sobre si, mas a soma disso tudo, que acaba não por entregar um produto, mas por esvaziá-lo. Essa “descentralização” (termo utilizado por Stuart Hall) evoca a percepção do sujeito que a “liquidez” da modernidade em Zygmunt Bauman (2001) e motiva grande parte da solidão dos personagens, assim como a sensação de vazio que, paradoxalmente, preenche o leitor. Ser um homem já de meia idade também é um contribuinte dessa ótica, ao pensar na posição que Kafuku ocupa e como, ao longo da narrativa, elementos externos servem para relembrar o leitor disso: a fita cassete que utiliza para ensaiar as falas (MURAKAMI, 2015, p. 11), a menção ao Stereo 8 de sua juventude (idem, *ibidem*), as músicas antigas

⁵ Na tradução para Língua Portuguesa, Misaki pergunta se esse é seu nome verdadeiro e ele apenas responde que sim. Na tradução para a Língua Inglesa, no entanto, a resposta fornecida é “It’s an unusual name, but it’s really mine”.

que ele ouve pelo mesmo motivo (idem, p. 14). O maior contribuinte desse argumento é a encenação de *Tio Vânia*, peça originalmente escrita por Anton Tchekhov, que trata dos aspectos do envelhecimento. Nos dois âmbitos, o real do conto e a representação teatral, a desesperança diante da insignificância que vem com a idade são fatores marcantes, especialmente porque a única linha do conto em que a peça é citada fala diretamente sobre isso:

É uma história cheia de desesperança — disse Kafuku. — “Estou com quarenta e sete anos; se, digamos, chegar até os sessenta, ainda me restam treze. É muito! De que modo vou viver esses treze anos? O que vou fazer, com que vou me ocupar?” As pessoas dessa época morriam com mais ou menos sessenta anos. Talvez tenha sido bom que tio Vânia não tenha nascido na nossa época. (MURAKAMI, 2015, p. 32).

Ainda que exista uma ressalva com relação ao personagem da peça de Tchekhov, é curioso que o grande dilema de Kafuku não seja exatamente a morte, mas o que fazer com a sobrevivência, com o tempo livre e solitário que resta ao ator. Seu mecanismo de compensação, inclusive, é manter uma vida relativamente ocupada, bastante dedicada ao teatro e ao ato de lecionar para jovens. Como uma espécie de respiro para o protagonista, Misaki consegue construir uma relação bastante genuína com Kafuku. Afora o tom parental explícito (ela tendo a mesma idade que o bebê dele teria e ele tendo a mesma idade que o pai dela teria), suas conversas nunca são iniciadas sem necessidade, nenhum dos dois vê razão em preencher o silêncio com aquilo que é banal e os tópicos discutidos incluíam o luto, a interpretação teatral e a compreensão do outro. Talvez por isso, juntamente à intimidade que o espaço físico e metafísico que o veículo representa, sejam tão sinceros um com o outro, assim como diretos. É por meio desses diálogos que o leitor passa a conhecer ambos os personagens, a entender as motivações de cada um: Kafuku é concentrado na área profissional e não tem amigos, Misaki (nome que, ironicamente, significa “flor”), é solitária e tem a mesma postura que ele em relação ao trabalho.

Quando ela questiona Kafuku sobre sua falta de amizades, isso ocorre de maneira tão curiosa que Kafuku parece sentir-se pego em flagrante, apesar de logo responder:

[...] na infância, tive alguns amigos com quem me dava bem. Jogávamos beisebol e nadávamos juntos. Mas, depois de adulto, não tive muita vontade de ter amigos. Especialmente depois de me casar. (MURAKAMI, 2015, p. 20).

“Para mudar de assunto” (Murakami, 2015, p. 20), ele pergunta a ela sobre bebidas alcoólicas (o que, para a construção da personagem, é importante) e o leitor descobre que ela não bebe, justificando que sua mãe era alcoólatra e mantinha uma postura abusiva

com ela, culpabilizando a garota pelo pai ter abandonado ambas. Além disso, a mãe dela faleceu justamente por dirigir bêbada, ressoando na sua construção identitária. Kafuku e Misaki, neste momento, ocupam espaços opostos: ele tinha uma relação de proximidade com o álcool e agora não pode dirigir, ela é quem dirige e não faz uso de nenhum tipo de bebida alcoólica. Por conseguinte, nota-se como estão entrelaçados, sendo atravessados um pelo outro de forma certa, principalmente ao compartilharem suas memórias, medos e decepções, elementos que ajudam também a construir suas identidades, conforme aponta Michael Pollak (1992, p. 7) ao dizer que “[...] cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização”. Ou seja, ao dividirem suas histórias, Kafuku e Misaki estão ressignificando suas memórias e reconstruindo suas identidades.

Uma vez que o vínculo foi estabelecido, percepção impulsionada também pelos momentos em que a capota fica fechada, como que para restringir o mundo aos dois, é muito natural que Kafuku passe a achá-la bonita e que ela passe a preocupar-se com ele. Outros fatores que demonstram o fortalecimento dessa relação são: o momento em que ele consegue pegar no sono mesmo no banco do carona, demonstrando confiança na condutora; quando ele permite que ela acenda o cigarro dentro do carro, mesmo com a capota fechada, sendo que antes a regra era o oposto; ou quando o narrador evidencia que Kafuku já não ouve o barulho do motor, o que antes denunciava a troca de marchas e agora é familiar, confirmando o quanto ele fica relaxado na presença dela, mesmo que, em outras interações sociais, esteja excessivamente consciente.

Outro elemento que demonstra a aproximação entre as personagens é a exposição da amizade entre Kafuku e Takatsuki, um colega de profissão e o último homem a ter relações com sua esposa. Encontrando-se, curiosamente em noites chuvosas, para beber e conversar sobre ela, os dois desenvolvem uma espécie de dependência momentânea para aplacar suas dores pela falta de respostas ou rejeição. É para ele que Kafuku diz ter um “ponto cego” com relação à esposa, tendo como resposta “Se for mesmo um ponto cego, todos nós vivemos carregando um ponto cego parecido. Acho melhor você não se culpar tanto.” (Murakami, 2015, p. 29). Aqui, percebe-se o aspecto emocional, a falta de controle na relação com a esposa, que se torna físico, uma vez que ele passa a ter glaucoma, desenvolvendo um ponto cego real que o impossibilita de dirigir. Quando Kafuku comenta com Misaki sobre Takatsuki, ela fornece o que pode chegar mais perto da consolação: “Quem sabe sua esposa nem sentisse atração por ele. [...] E exatamente

por isso tenha dormido com ele.” (MURAKAMI, 2015, p. 34). Não é exatamente alívio que produz saber que o problema não era (ou, pelo menos, não inteiramente) ele, entretanto aquele era um ângulo não explorado até então por Kafuku. O desejo de dormir que sucede a essa conversa não é por acaso, assim como a já mencionada “suavidade” da troca de marchas que leva à esfera do familiar.

Por fim, reitera-se a ideia de que, por meio da construção de Kafuku, o autor cria um sujeito que “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.” (Hall, 2006, p. 13), utilizando-se de instrumentos bastante recorrentes, como a profissão do personagem, mas também daqueles que ficam relativamente escondidos no subtexto, como que esperando serem notados e possibilitando novos contornos. Alterando personalidades de maneira literal ao assumir papéis teatrais, mas também retornando para a sua individualidade de maneira diferente porque “Essa é a regra. Nunca volta a ser exatamente como era antes.” (MURAKAMI, 2015, p. 22), o personagem transmuta-se constantemente.

Além disso, mesmo em seu casamento Kafuku passou pelo processo de ser diferentes versões, ao fingir não saber das traições, mas sendo dilacerado por elas, pois “Era seu trabalho afastar-se do próprio corpo e interpretar com perfeição o seu papel. E ele encenava dando o melhor de si. Apesar de não ter nenhuma plateia.” (MURAKAMI, 2015, p. 17). Na amizade temporariamente estabelecida com Takatsuki, ele a inicia como alguém em busca de vingança, mas termina compreendendo o colega de profissão e também reconhecendo “nas pupilas um do outro um brilho parecido com o de uma estrela remota.” (MURAKAMI, 2015, p. 30), possibilitando a mesma sensação ao outro. Na relação com Misaki, portanto, Kafuku parece desempenhar seu momento mais genuíno, sua identidade mais “coerente”, mais harmoniosa, precisamente porque é por meio dela que demonstra suas incoerências e inadequações de maneira explícita. Enquanto isso, Misaki desempenha o papel de uma ouvinte com a qual Kafuku pode abrir-se e falar de seu passado, fornecendo uma espécie de conforto não antes demonstrado por ele.

3 YESTERDAY

Um dos poucos contos com desfecho e narrado em primeira pessoa, *Yesterday* é o segundo da coletânea. Nele Tanimura, personagem principal e narrador, relembra a época da universidade e a relação com o então colega de trabalho Kitaru e a namorada deste, Erika. Os três formam uma espécie de breve triângulo amoroso quando Kitaru

sugere que Tanimura saia com a garota. O cerne do relato, no entanto, é a versão feita em Kansai (antigo dialeto japonês) da música que dá título ao conto, novamente uma referência aos Beatles. É essa versão inventada por Kitaru que aciona a memória de Tanimura: “Ontem é o anteontem de amanhã/E o amanhã de anteontem.” (MURAKAMI, 2015, p. 36).

Interessante que Kitaru manteve-se à temática da passagem do tempo, especialmente em uma construção sintática quase mecânica da letra, focando na logística dos dias, porque seu conflito pessoal concentra-se, em partes, na dúvida entre ser a mesma pessoa do passado ou mudar. Ademais, o próprio nome do conto refere-se ao “ontem”, espaço que os personagens ocupam, uma vez que a narrativa é o relato de uma lembrança.

Diferente da história anterior, apesar de versar sobre a solidão (especialmente sobre a solidão universitária da casa dos vinte anos), o conto não o faz de maneira excruciante. Pelo contrário, a narrativa flui levemente, em especial por conta de Kitaru e a forma como ele é percebido pelos outros personagens. Logo no segundo parágrafo, fica explícito na narração de Tanimura o pouco caso que Kitaru faz dos protocolos e como é visto com certo desdém: “De qualquer forma, essa letra não tinha nada a ver com a original, do início ao fim não fazia sentido algum. Era um disparate.” (Murakami, 2015, p. 36). Ao apontar a peculiaridade do amigo, Tanimura deixa claro o quanto acha estranho e absurdo que a letra de uma canção consagrada seja facilmente alterada sem qualquer razão, além de utilizar um dialeto antigo para isso.

O primeiro momento de estranhamento não ocorre, no entanto, por conta da mudança na letra da música, mas quando Kitaru sugere que a namorada, Erika, tenha um encontro com Tanimura. O impulso surge por conta não só da falta de compreensão mútua do casal, mas também do sentimento de insuficiência e desconfiança do garoto. Enquanto ela é bonita, tem um bom desempenho acadêmico e muitos amigos, Kitaru tem baixa autoestima, desaponta os pais e é irresponsável. Já Tanimura, embora esteja se saindo bem na faculdade, é introspectivo, solitário e melancólico. Tanto ele quanto Kitaru mudaram sua forma de falar porque queriam ser pessoas diferentes: o narrador saiu do interior e passou a falar o japonês padrão, enquanto o outro dedicou-se ao dialeto Kansai, já bastante esquecido; um dedica-se a ser assimilado pela cultura de massa do país e, portanto, é bem visto, enquanto outro a nega e é quase repellido, até escolher, por fim, retirar-se do país. Inclusive, Erika diz a Kitaru, em um determinado momento, “Alguém deslocado como você não vai se dar bem com pessoas normais.” (MURAKAMI, 2015, p. 46). Já mais à frente, o narrador é indelicadamente direto: “Se não abrisse a boca

[Kitaru] poderia se passar por um rapaz sensível e educado da cidade.” (MURAKAMI, 2015, p. 46). É interessante pensar como essas características do idioma contribuem para a construção da identidade do indivíduo, uma vez que

Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais. (HALL, 2006, p. 40).

Embora Hall esteja referindo-se aos conceitos linguísticos aplicados por Ferdinand Saussure, é notório que, justamente pela posição marginal que o dialeto Kansai ocupa na historiografia japonesa (apesar de ainda ser popular, é visto como bruto e/ou agressivo), a escolha feita por Kitaru tem implicações negativas na visão alheia a seu respeito. Ainda assim, ele escolhe ir contra as convenções sociais e seguir não só falando Kansai, como também desistindo de agradar os pais, de tentar a faculdade e mesmo da relação com Erika. Em um diálogo seguinte, a questão é abertamente discutida e Kitaru diz que é “cabeça-dura quem é a favor dessa discriminação cultural” (MURAKAMI, 2015, p. 46). De certa forma, é isso que o liberta das instituições a ponto de deixar o país em que nasceu.

Na cena anterior a essa, o personagem diz a Tanimura que está dividido: “— Então eu me parti ao meio, por assim dizer — disse Kitaru. E separou as mãos justapostas.” (MURAKAMI, 2015, p. 44). A fissura da qual fala é justamente a dúvida entre qual identidade assumir: aquela que agrada e segue o rumo que lhe é proposto, ou aquela de quem faz o que quer? Poderia ele ainda escolher o dialeto Kansai e seguir com o resto? Talvez, mas Kitaru deixa claro que isso lhe incomoda, a calma e harmonia de uma vida equilibrada não lhe é atrativa - pelo contrário, deixa-lhe excessivamente preocupado. O cabo de guerra entre sua vontade e a vontade alheia pode ser conectada com a visão apresentada por Bauman em *Identidade* (2004),

As guerras pelo reconhecimento, quer travadas individual ou coletivamente, em geral, se desenrolam em duas frentes, embora tropas e armas se desloquem entre as linhas de fronteira, dependendo da posição conquistada ou atribuída segundo a hierarquia de poder. Numa das frentes, a identidade escolhida e preferida é contraposta, principalmente, às obstinadas sobras das identidades antigas, abandonadas e abominadas, escolhidas ou impostas no passado. Na outra frente, as pessoas de outras identidades maquinadas e impostas (estereótipos, estigmas, rótulos), promovidas por “forças inimigas”, são enfrentadas e - caso se vença a batalha - repelidas. (BAUMAN, 2004, p. 45).

Novamente isso é posto quando Tanimura sai com Erika: “Ao conhecê-la, senti que ela poderia gostar de filmes do Woody Allen. A meu ver, Kitaru jamais a convidaria para um filme como esse.” (MURAKAMI, 2015, p. 49). Este trecho demonstra uma rápida compreensão da personagem. É curioso pensar o que exatamente implica Erika gostar dos filmes desse cineasta, conhecido pelas comédias ácidas e melancólicas, especialmente porque ele é mencionado novamente na página 59, quando ela e Tanimura se encontram anos depois. Igualmente intrigante é entender por que motivo Kitaru não poderia fazer o mesmo. O objetivo é representá-lo como iletrado, insensível? Que relação essa característica tem com o fato de ele falar Kansai? Que posição, portanto, Kitaru ocupa na visão de Erika permeada pelos estereótipos? Fica claro que, para ela, Kitaru não só é um tolo, como também limitado - seja cognitiva ou emocionalmente. A partir do diálogo entre Tanimura e Erika, ambos chegam à conclusão de que Kitaru não a conhece, e não mostra querer fazê-lo.

Logo, ela diz a Tanimura que está vendo outro rapaz, como esperado tanto pelo leitor quanto pelo universitário, justificando que o namorado não consegue atender seus desejos, e que ela se sentia “Como uma planta vigorosa que não pode ser acomodada dentro de um vaso.” (Murakami, 2015, p. 53), o que demonstra não só os dois como sendo inadequados um para o outro, mas também o desejo de Erika de não ser contida, e a percepção de Tanimura sobre isso, como se, diferente de Kitaru, aquele enxergasse a garota real. Além disso, apesar de estar, constantemente, fazendo juízo de valor de Kitaru por sua excentricidade, quem está em um espaço de imoralidade, segundo o senso comum, é Erika, ao colocar-se em um papel de traidora, alguém que engana, mente, se esconde.

A incompatibilidade com Kitaru é expressa, por fim, pelo sonho relatado por Erika: nele os dois estão em um navio e assistem a uma lua de gelo, metade no mar, metade no céu. Embora observar o satélite possa representar, popularmente, um ideal romântico, há dois pontos mais marcantes: ela passa por fases, assim como o relacionamento dos dois, e apesar de mostrar-se cheia, é feita de gelo, podendo tanto sugerir um iceberg quanto algo efêmero. A fragilidade do relacionamento é nítida e, logo após isso, Kitaru desaparece. Tanimura só volta a saber dele quando, anos depois, encontra com Erika, que diz não ter tido mais aquele sonho e, de tempos em tempos, recebe um cartão postal do ex-namorado.

Nota-se também que os dois encontros entre Tanimura e Erika são regados a vinho e contêm revelações, como um cumprimento à expressão “*in vino, veritas*”⁶. Antes, quando eram ainda jovens universitários, costumavam ir a Shibuya, um bairro bastante agitado, repleto de lojas, luzes, música e cultura, muito jovial. Agora, mais velhos e instalados em suas vidas pessoais, encontram-se em Akasaka, região residencial e que concentra certo poder aquisitivo no comércio - neste caso, os espaços assemelham-se às fases em que se encontram. Ademais, o conto tem um tom de nostalgia, não só por ser uma memória, mas pela forma que é narrado, como em “Eu me lembro desses eventos como se tivessem acabado de acontecer, literalmente. A música tem o efeito de despertar nitidamente a memória, às vezes a ponto de fazer doer o peito.” (MURAKAMI, 2015, p. 62). Entretanto, é intrigante que o narrador diga isso quando há poucos parágrafos revelou que

E me arrependo de não ter registrado toda a letra em algum lugar. Como era curiosa, eu continuei a me lembrar bem dela por um tempo, mas depois ela foi ficando vaga até que me esqueci quase por completo. Só me lembro de fragmentos, e já nem tenho mais certeza se estão corretos. Afinal, a memória é, inevitavelmente, algo sempre recriado.” (MURAKAMI, 2015, p. 61-62).

A ideia complexa de que a memória também é construída e reconstruída coletivamente não é criação de Murakami, mas é interessante pensar no quanto ela influencia os personagens ao longo dessa narrativa. Em consonância, no ensaio intitulado *Memória e Identidade Social*, Michael Pollak afirma que

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. (POLLAK, 1992, p. 2).

Yesterday traz a sensação de impotência diante do passado e daquilo que não pode ser alterado, das pessoas que nos atravessam e quase deixam marcas físicas e, principalmente, a ideia de que algumas coisas, como a solidão, são necessárias para o crescimento. Assim como no conto anterior, essa interpelação entre os sujeitos é intensa, mas não necessariamente como um espinho, pois Tanimura ainda deseja o melhor para Kitaru e tenta guardar essa lembrança consigo. Destaca-se, também, ideia defendida anteriormente sobre uma subjetividade feminina inadequada e concentrada no campo da

⁶ Expressão latina que significa “no vinho está a verdade”.

mentira e enganação, bem como do papel que a linguagem e o idioma têm na construção de identidade de um indivíduo, uma vez que o uso do dialeto Kansai é o motivo central dos olhares enviesados para Kitaru. Recorda-se, ainda, o fortalecimento da inadequação de Kitaru diante das percepções de Erika e Tanimura por conta do encontro sugerido. Por fim, reitera-se a compreensão de que a memória é utilizada no conto como instrumento de nostalgia, potencializando a sensação de vazio, saudosismo e melancolia ao final do relato.

4 ÓRGÃO INDEPENDENTE

No terceiro conto da coletânea, *Órgão independente*, o mesmo narrador de *Yesterday*, Tanimura, retorna mais velho, já escritor profissional, para contar a história de outro amigo, Dr. Tokai. Ácido e direto, o leitor ainda não sabe que o narrador é o mesmo da história anterior, até a metade desta. No entanto, a quebra de expectativa já existe, uma vez que Tanimura interage e coloca em dúvida a veracidade do relato, atuando como um aguçador da curiosidade:

Gostaria de descrever brevemente o perfil desse sujeito chamado Tokai, com base nas informações que tive sobre ele. A maior parte eu ouvi diretamente da sua boca, e há informações meio embaralhadas que obtive de pessoas próximas a ele, pessoas confiáveis. Estão contidas neste relato também algumas suposições pessoais minhas, resultado da observação das suas falas e ações do dia a dia. (MURAKAMI, 2015, p. 64).

Nota-se que as informações são fornecidas de maneira ambígua, explanando a complexidade e fragmentação do sujeito, a partir de uma identidade inexata construída por Tanimura. Ainda, o modo como a narrativa é construída, aproximando-se do linguajar coloquial, firma o vínculo já iniciado com o leitor ávido por mais informações. A narrativa pode ser tanto um elogio fúnebre às avessas, quanto uma crônica para algum veículo jornalístico, contando a vida de Dr. Tokai enquanto cirurgião plástico no Japão, na casa dos 50 anos de idade e que se envolve com diversas mulheres casadas, sem qualquer tipo de compromisso, conforme o narrador o apresenta:

[...] desde novo, Tokai nunca desejou se casar e construir um lar. Tinha a clara convicção de que não servia para a vida de casado. Por isso procurava evitar mulheres que buscavam uma relação visando o casamento, por mais atraentes que elas fossem. Assim, as mulheres que ele escolhia para se envolver se restringiam às que já eram casadas ou que tinham outro namorado “mais sério”. (MURAKAMI, 2015, p. 66).

Apesar disso, o médico não faz qualquer tipo de julgamento com relação à integridade das mulheres com quem se envolve, inclusive é bastante liberal, separando aquilo que é de caráter sexual e aquilo que é de caráter emocional, deixando isso explícito: “O que elas pensavam e o que faziam quando não estavam com ele era problema delas, e não algo com que ele devesse se preocupar. Muito menos dar palpites.” (MURAKAMI, 2015, p. 66).

Entretanto, ele encontra-se em uma situação problemática quando, contra as expectativas, apaixona-se. Como um homem que nunca antes o fez, pois construiu relações rasas e ligeiras, característica muito presente na visão fluida do caráter pós-moderno, como mencionado por Bauman em *Modernidade Líquida* (2001), Tokai se desespera à medida que entende o que sente e percebe não ter controle sobre a reação de sua amada, que, por outro lado, iniciou o contato com ele por vingança - e ele sabe. Além disso, ele passa a questionar sua identidade depois de ler um livro sobre um médico judeu enviado a Auschwitz, questão expressada em um diálogo com Tanimura:

— Nessa hora eu pensei: esse destino terrível vivido pelo médico poderia ser o meu destino se eu tivesse nascido em um lugar e uma época diferentes. Se um dia, por alguma razão, não sei qual, me tirassem desta vida de repente, me arrancassem todos os privilégios, fazendo com que minha existência fosse reduzida apenas a um número, quem eu seria? Fechei o livro e fiquei pensando nisso. Se tirarem de mim meu talento e minha credibilidade profissional, sou um simples homem de cinquenta e dois anos, sem nenhum valor, nenhuma habilidade especial. (MURAKAMI, 2015, p. 77).

O exercício provocado aqui é justamente o fenômeno descrito por Kobena Mercer, “[...] a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (1990, p. 43, apud HALL, 2006, p. 9). A instabilidade produzida é mais do que suficiente para jogar um indivíduo em uma espiral de sofrimento e dúvida, portanto não é uma surpresa completa quando Tokai comete suicídio.

Já depois da morte de Tokai, o secretário dele marca um encontro com Tanimura para lhe entregar um item misterioso a pedido do cirurgião: uma raquete profissional que utilizava quando jogavam juntos. A partir disso os últimos meses de vida de Tokai são narrados pelo secretário e descobre-se que sua morte ocorreu aos poucos: parando de fazer o que gostava, inclusive sair com outras mulheres, então parando de tomar banho, até parar de comer e, eventualmente, levantar. Preocupado, o secretário disse ter ido ao encontro do cirurgião, mas, apesar de ajudá-lo, nada foi suficiente para superar o último

golpe: a amante tinha outro rapaz, e não era seu marido. Enquanto Tokai pensava em estar com ela para sempre, para ela, o cirurgião era apenas um ponto de parada.

O secretário, por fim, faz um pedido ao narrador, mas que parece direcionar-se ao leitor:

Gostaria que o senhor não se esquecesse do doutor Tokai. Ele tinha um coração extremamente puro. Em minha opinião, o que podemos fazer pelas pessoas falecidas é nos lembrarmos delas o máximo possível. (MURAKAMI, 2015, p. 88).

Quando o relato termina, o público não sente somente pena, mas também compaixão. Dr. Tokai é mais um indivíduo solitário, em uma crise silenciosa que, quando externada, destrói qualquer senso de prestígio, autoestima e segurança do *ser* e, não raras vezes, é possível identificar-se com ele, não por qualquer semelhança de caráter com o personagem, mas porque esses são sentimentos recorrentes e humanos. Ainda no que concerne ao apelo feito ao escritor pelo secretário, percebe-se mais uma vez o impacto que as lembranças têm nos personagens de Murakami; neste caso, porém, elas não agem como fantasmas, mas como estratégia de resistência ao tempo e à pequenez que vem com seu passar. É um exercício, visto que “A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado.” (POLLAK, 1992, p. 4). As lembranças servem para preservar a existência daqueles que partiram e que, eventualmente, serão apagados pelo processo natural, mas também pela pós-modernidade. Nesse sentido,

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 5).

Ao contar a história do amigo, Tanimura parece ter compreendido o processo de realização da insignificância individual e como lidar com ele:

Eu expliquei a ele: comecei como um “mero sujeito sem nada”, a minha vida partiu praticamente do zero. Por uma casualidade comecei a escrever, e por sorte estou conseguindo viver disso. Por isso, para reconhecer que sou um mero sujeito sem valor e sem nenhuma habilidade especial, não preciso me imaginar em Auschwitz. (MURAKAMI, 2015, p. 77).

Dr. Tokai claramente não faz o mesmo, fortalecendo o momento de instabilidade e conduzindo-o a um estado depressivo que poderia se assemelhar à queda do herói trágico, se tal fim fosse mais maníaco ativamente e menos perturbador na sua calma.

Essa característica, inclusive, pode ser entendida como a manifestação direta do *Kishotenketsu*, técnica narrativa em quatro atos comum em histórias orientais e oposta à tradicional, em três. No primeiro ato, os personagens são apresentados, assim como o cenário, sem qualquer conflito imediato. Logo, a narrativa começa a ser desenrolada, e o escritor fornece pistas sobre o conflito, mas não o revela. O *plot twist* acontece somente no terceiro ato, mas não como uma batalha ou de maneira estrondosa; pelo contrário, é como uma “faísca”, perceptível, chamativa, clara, mas não explosiva. Ao contrário da “jornada do herói”, os personagens não passam por um crescimento necessário, mas apenas por uma mudança. O quarto ato, então, é o desfecho, a resolução da virada anterior, costurando a narrativa. Em *Órgão Independente*, isso é observado, respectivamente, (1) na apresentação do médico, (2) no aprofundamento da mecânica de suas relações amorosas, (3) no reflexo que isso tem na sua autoimagem a partir do momento em que se apaixona, e, por fim, (4) na resolução do conflito com seu suicídio e a preservação da memória.

Outro ponto a ser analisado é o título que se refere à ideia do cirurgião e que pode ser aproximado do emplasto de Brás Cubas: as mulheres nascem com um “órgão independente”, que permite que elas mintam, mesmo quando inconscientes disso e, portanto, não se sintam culpadas. Por surgir anteriormente à decepção amorosa, entende-se que o personagem faz a análise a partir de um pedestal, considerando que ele mesmo não é um exemplo de honradez. Tanimura, inclusive, apesar de concordar, faz uma espécie de contraponto, argumentando que se este fosse o caso, todos nasciam com esse órgão com vontades próprias, incontrolláveis, e o de Dr. Tokai desejou ter se apaixonado.

A atribuição física àquilo que é naturalmente abstrato é interessante em especial pela ótica da transformação, pela ideia de que, diante de todas as incertezas envolvendo um indivíduo pós-moderno, é necessário procurar uma causa, ter um barco ao qual amarrar-se para justificar quaisquer incoerências aparentes, mesmo que essa não seja uma garantia de contentamento. Dado que o personagem é um médico, a necessidade de analisar e categorizar é quase intrínseca, logo, é natural que seu incômodo seja tão grande frente à impossibilidade de diagnosticar e chegar a uma conclusão no que diz respeito ao que sente.

Ao final do relato, Tanimura lança ao leitor, de forma indireta, um questionamento gerado por uma suposição sua a respeito da raquete de squash entregue a ele. O narrador se pergunta se, de fato,

[Tokai] conseguiu recuperar a consciência, mesmo que por um breve momento, para pedir ao seu secretário que entregasse a nova raquete de squash para mim. Talvez ele quisesse transmitir uma mensagem. (MURAKAMI, 2015, p. 91).

Mesmo que o tenha feito, não pareceu o suficiente, diante do término de sua vida. Ainda, é interessante pensar no efeito que relembrar o personagem tem em Tanimura, especialmente dessa maneira inexata, provando que mesmo a relação entre os dois era mutável e fragmentada. Essa característica também se prova perceptível na visão sobre o caráter feminino, consolidada na ideia de um órgão que permite às mulheres simular sentimentos, ocupando diferentes espaços e posições no que concerne ao sentido identitário. A fixação em encontrar uma prova para uma teoria mostra não só um traço importante sobre Tokai, mas também funciona como uma ferramenta que impulsiona a memória de Tanimura, sua curiosidade a respeito do cirurgião, e ainda levanta um ponto fascinante sobre o olhar do outro enquanto formador (ou contribuinte muito considerável) na construção da identidade de um indivíduo. A inquietação produzida no leitor incita a sensibilidade e faz questionar, de maneira mais intensa do que antes: quem sou eu?

5 CONCLUSÕES

Diante das análises e argumentações desenvolvidas sobre a construção das identidades dos personagens nos três contos de Murakami, foi possível verificar que nas narrativas as figuras femininas ocupam dois espaços opostos: ora símbolo de ilusão, ora de ingenuidade. No primeiro caso, estariam a esposa de Kafuku, representada como infiel e desleal, Erika, a namorada de Kitaru, também infiel, e, por fim, a mulher por quem Tokai se apaixona, retratada como desleal, ardilosa e ambiciosa. Por outro lado, como símbolo de ingenuidade temos Misaki, a motorista jovial, franca e pueril, que faz um contraponto com as figuras citadas anteriormente. Em comum, todas elas funcionam como meros instrumentos para a apresentação ou desenvolvimento das subjetividades masculinas, ou como causadoras de uma profunda dor e inquietação que os leva aos seus caminhos solitários e lúgubres, seja no caso de Erika, da esposa de Kafuku e da amada de Tokai, respectivamente, nos contos *Yesterday*, *Drive My Car* e *Órgão Independente*, ou no de Misaki, que em *Drive my car* proporciona um alívio momentâneo a Kafuku, atuando como utensílio de reabilitação do ator. Nesse sentido, foi possível verificar que os contos cumprem sua proposta com relação ao abandono dos personagens masculinos, estabelecendo uma dicotomia entre o feminino e o masculino, que são construídos em

contraposição por meio de características como a ingenuidade, a traição, o abandono e a ilusão.

Um segundo ponto que pôde ser verificado foi a presença de elementos ligados à pós-modernidade no modo como as identidades das personagens são construídas. No que diz respeito às figuras femininas dos contos, elas são, majoritariamente, desenvolvidas a partir de uma perspectiva pós-moderna. Uma vez que não são o centro da narrativa, não é surpreendente que não apresentem desafios tão complexos quanto os impostos às figuras masculinas. Em seu espaço, portanto, são capazes de refletir as angústias e incertezas de qualquer sujeito engolido pela modernidade tardia. Ainda, têm traços muito próprios, como o desejo de liberdade de Erika ou a determinação de Misaki, muito moldados pelas experiências individuais do passado. A construção identitária é, conseqüentemente, fragmentada em sua profundidade, de maneira que quanto mais os personagens são conhecidos, mais ambíguos e flutuantes são em seus traços.

Ainda sobre as questões de identidade, acrescenta-se a presença da arte mimética como um componente importante da construção das identidades masculinas. No caso de *Drive My Car*, há o teatro com a peça de Tchecov, em *Yesterday* o cinema de Woody Allen e em *Órgão Independente* o livro sobre o holocausto. No primeiro conto, parte da fricção deve-se justamente ao que atuar significa para Kafuku; no segundo, o filme revela nuances dos três personagens e impulsiona suas ações; no terceiro, a leitura do livro é o que desperta o cirurgião para o autoquestionamento. Todos operam, portanto, enquanto catalisadores dos conflitos já postos em cena, logo também desempenham papel importante na construção das identidades das personagens.

Outro aspecto relevante que aparece como resultado da leitura e análise dos contos, é o fato de que em todas as histórias está presente a discussão sobre a memória. Em *Drive my car*, ela aparece por lentes fantasmagóricas, servindo como um assombro dos maiores medos e das maiores decepções dos personagens de Kafuku e Takatsuki. Já na segunda narrativa, *Yesterday*, ela é uma peça incontrolável, mas que não é ruim - pelo contrário, as lembranças sobre as peculiaridades de Kitaru e os encontros com Erika não causam angústia, mas atuam de maneira agridoce, com uma resolução bastante confortável. Por fim, em *Órgão Independente*, a memória funciona como um apetrecho doloroso ao qual os indivíduos precisam agarrar-se, tornando-se quase um símbolo de esperança, uma vez que contar a história de Tokai é uma forma de mantê-lo vivo

A partir da leitura rente dos contos de Haruki Murakami, foi possível perceber uma miríade de complexidade presente nas percepções e sensações com relação ao *eu* dos

personagens, ao modo como questões de gênero, linguagem e memória ajudam a construir tais identidades. É assim que se produz um movimento repleto de sentido, capaz de provocar de maneira imaterial outras impressões tanto sobre o próprio texto, quanto sobre a própria identidade e o local que ocupa hoje no mundo.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Laura Stein. **A intertextualidade em "Samsa Apaixonado", de Haruki Murakami**. 2018. 59 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução, Carlos Alberto de Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

DURÃO, Fábio; **Metodologia de Pesquisa em Literatura e Teoria Literária**. São Paulo: Parábola, 2020.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução, Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUB, Literary (org.). **A Feminist Critique of Murakami Novels, With Murakami Himself**. 2020. Disponível em: <https://lithub.com/a-feminist-critique-of-murakami-novels-with-murakami-himself/>.

MURAKAMI, Haruki. **Homens sem mulheres**. Tradução de Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MURAKAMI, Haruki. **Men Without Women**: stories. Londres: Harvill Secker, 2017.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992.