

ESCOLA DE HUMANIDADE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
TEORIA DA LITERATURA

CÁSSIO SOUZA DA SILVEIRA

**A PALETA DE CORES DO INCOLOR: UMA ANÁLISE DA FIGURAÇÃO DISCURSIVA DA
PERSONAGEM DE *O INCOLOR TSUKURU TAZAKI E SEUS ANOS DE PEREGRINAÇÃO*,
DE HARUKI MURAKAMI**

Porto Alegre
2022

PÓS-GRADUAÇÃO - STRICTO SENSU



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

CÁSSIO SOUZA DA SILVEIRA

**A PALETA DE CORES DO INCOLOR: UMA ANÁLISE DA FIGURAÇÃO
DISCURSIVA DA PERSONAGEM DE *O INCOLOR TSUKURU TAZAKI E SEUS
ANOS DE PEREGRINAÇÃO*, DE HARUKI MURAKAMI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), como requisito parcial para a conclusão do curso de Mestrado em Letras, na área de concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre

2022

CÁSSIO SOUZA DA SILVEIRA

A PALETA DE CORES DO INCOLOR: UMA ANÁLISE DA FIGURAÇÃO DISCURSIVA DA PERSONAGEM DE *O INCOLOR TSUKURU TAZAKI E SEUS ANOS DE PEREGRINAÇÃO*, DE HARUKI MURAKAMI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), como requisito parcial para a conclusão do curso de Mestrado em Letras, na área de concentração em Teoria da Literatura.

Aprovada em ____ de _____ de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten (orientador) - PUCRS

Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas - FURG

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini - PUCRS

Porto Alegre

2022

A meu pai, vivo em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Fabiana e Edvaldo, e à minha avó, Maria Alzira, por sempre terem visto em mim mais do que eu poderia enxergar, garantindo amor e afeto imensuráveis, guiando-me para aquilo que sou.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, pela recepção e pela formação acadêmica.

Ao meu professor e orientador Carlos Alexandre Baumgarten, por ter me acolhido e caminhado comigo ao longo deste percurso, acompanhando o desenvolvimento de minha pesquisa desde seu início incerto até sua finalização.

Aos meus professores e colegas da Pós-Graduação em Letras, por terem proporcionado um ambiente de aprendizagem acolhedor e humanizado, com espaço para diálogo e crescimento interpessoal.

Ao professor Paulo Kralik, pelas dicas valiosas durante a qualificação deste trabalho, que me possibilitaram um olhar mais transparente e coerente sobre aquilo que eu desejava realizar.

À professora Ângela Cogo Fronckowiak, por ter sido minha mestra durante a graduação e por ter plantado em mim a semente de sua forma sensível de lidar com as palavras e com a literatura.

À Brenda, por ter acompanhado este sonho nascer e não ter largado de minha mão até o fim, vivenciando de longe, mas de perto, cada aspecto da experiência de me tornar um pesquisador.

Às minhas amigas Antonia, Eduarda, Giovana, Paula e Priscila por sempre acreditarem e torcerem por mim de suas próprias formas.

À CAPES, pela bolsa parcial concedida, que tornou possível a realização deste trabalho e a minha formação nesta universidade.

Tsukuru não sabe bem se a maioria dos japoneses é mesmo infeliz. Mas o verdadeiro motivo de todos os trabalhadores descerem a escadaria lotada da estação de Shinjuku cabisbaixos, de manhã, era porque estavam preocupados com os pés.

Haruki Murakami

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo propor uma análise literária da personagem principal do romance *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*, de Haruki Murakami. Para isso, em um primeiro momento desenvolvemos um cabedal teórico com o viés de inventariar os principais estudos sobre a personagem de ficção em um panorama cronológico, garantindo um embasamento apurado para as bifurcações que propomos a partir dele: a personagem como um sujeito do discurso e o seu processo de figuração. Seguimos a concepção de que a personagem ficcional existe somente através do âmbito discursivo e investigamos como Tsukuru Tazaki se prosta frente à realidade que a narrativa lhe entrega pelas palavras, com base nas ideias de Mikhail Bakhtin (2010), com a intenção de perceber se a definição proporcionada pelo discurso de um herói autoconsciente pode ser estendida à personagem. Posteriormente, apropriamo-nos da figuração, enquanto um termo utilizado por Carlos Reis (2018), para averiguar aquilo que faz com que a vida de Tsukuru seja trazida à tona pela narração; quais técnicas e elementos são utilizados no discurso para que se crie uma imagem não estática e pétrea da personagem, que é, na verdade, uma entidade dinâmica e um elemento semântico de grande potência para o discurso romanesco. Paralelamente, seguimos a concepção de que os elementos narrativos constituem uma rede interligada com o desígnio de proporcionar a fluência do romance, com a finalidade de perceber como o tempo e o espaço ficcionais contribuem ativamente para o processo de figuração da personagem.

Palavras-chave: Personagem; Figuração; Discurso; Haruki Murakami; *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*.

ABSTRACT

This dissertation aims to propose a literary analysis of the main character of the novel *Colorless Tsukuru Tazaki and his years of pilgrimage*, by Haruki Murakami. For this, at first, we developed a theoretical background with the aim of listing the main studies on the fictional character in a chronological panorama, guaranteeing an accurate foundation for the bifurcations that we propose from it: the character as a subject of the discourse and its process of figuration. We follow the conception that the fictional character exists only through the discursive scope and we investigate how Tsukuru Tazaki prostrates himself in front of the reality that the narrative gives him through the words, based on the ideas of Mikhail Bakhtin (2010), with the intention of perceiving if the definition provided by the discourse of a self-conscious hero can be extended to the character. Subsequently, we appropriate figuration, as a term used by Carlos Reis (2018), to find out what causes Tsukuru's life to be brought up by the narration; which techniques and elements are used in the discourse to create a non-static and stony image of the character, which is, in fact, a dynamic entity and a semantic element of great power for the novelistic discourse. At the same time, we take advantage of the conception that the narrative elements constitute an interconnected network with the aim of providing the flow of the novel, with the purpose of perceiving how fictional time and space actively contribute to the process of character figuration.

Keywords: Character; Figuration; Discourse; Haruki Murakami; Novel.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
2 O DILEMA DA PERSONAGEM: CAMINHOS E ESCOLHAS TEÓRICAS	13
2.1. Teorias da personagem: um breve panorama	14
2.2. O discurso em questão: a voz da personagem	21
2.3. Figuração e criação: o nascimento da personagem	33
3 A FIGURAÇÃO DISCURSIVA: DESTACANDO AS CORES DO INCOLOR	45
3.1. A gênese da personagem: uma análise de Tsukuru Tazaki	45
3.2. O romance é uma rede de relações: contribuições para a personagem	84
3.2.1. A personagem e o espaço	85
3.2.2. A personagem e o tempo	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Muitos valores podem ser atribuídos à presença da personagem ficcional nas obras narrativas, desde a possibilidade de existência da criação artística, já que sem esse ser não há como haver uma prosa literária, até a confirmação do texto de literatura enquanto ficção, como garante Anatol Rosenfeld (2014).

Seguindo esta trilha, também há de se observar que inúmeros aproveitamentos podem ser adquiridos durante o ato de leitura dessas produções, muitos destes que não sobrevivem conseqüentemente ao poder do tempo. Para o autor Luiz Antonio de Assis Brasil (2019), é natural não nos recordarmos daquilo que lemos detalhadamente após o decorrer de um certo período. Contudo, de uma obra, afirma, permanece em nossas lembranças aquilo que realmente importa do texto literário: ainda que esqueçamos a sucessão de fatos com seus ínfimos detalhes, lembramos da essência das personagens dominantes das obras em questão, seja por suas características predominantes ou pelo modo indelével com que praticaram suas ações. Ou seja, mais “do que as reviravoltas do enredo, o que deixa marcas duradouras no leitor é o acesso à vida da personagem, às suas debilidades e carências” (BRASIL, 2019, p. 34). Isso, entretanto, não acontece por se tratar exclusivamente da personagem, mas sim pela essência carregada por ela através do processo de figuração desta por seu autor, que precisa criar um ser ficcional convincente ao leitor, que o faça achar estar frente a um ser de credibilidade tão grande quanto sua própria.

Essa figuração é o que pretendemos analisar no romance *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*, lançado pelo autor contemporâneo japonês Haruki Murakami (2014), em 2013, reconhecido para além das fronteiras nipônicas como um dos autores mais notáveis da atualidade, fato este percebido pelas constantes apostas anuais da possibilidade de o autor ser laureado com o Prêmio Nobel de Literatura. Apesar disso, poucos trabalhos têm sido desenvolvidos sobre sua obra no meio acadêmico brasileiro, com a maioria deles feitos no nicho das pesquisas voltadas à cultura japonesa, não adentrando na generalidade da literatura em si. Assim, estudam-se, em nosso país, as narrativas do autor mais pelo fato dele ser japonês e representar sua cultura do que por sua literatura puramente. Pretendemos, então, mesmo que recorrendo em alguns momentos ao contexto cultural de sua produção para uma compreensão possivelmente mais profunda, estudarmos o

romance de Murakami motivados por sua qualidade literária, para além dos quesitos socioculturais.

Reconhecendo essa virtude, a escritora Patti Smith (2014) garante que *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação* é uma produção banhada de uma experiência humana realista, divergente de elementos surreais característicos de Murakami, que culmina em uma experiência literária de qualidade. Já o professor Cacio Ferreira (2018) afirma que a realidade das obras do autor se dá a partir de uma engrenagem emergida do inconsciente de seus personagens, capacitando a prosa poética de uma indiscutível força narrativa. Essa potência gera, a partir de um desenvolvimento primordial, a construção de personagens profundos, em sua maioria, que se apresentam de forma nítida e coerente, atingindo uma validação universal dos seres, mesmo que construídos a partir da concretização do individual.

Essa figuração, como já mencionado, será a problemática em torno do qual nos basearemos para o estudo desta presente dissertação, que pretende analisá-la em conjunto com outros fatores para além da própria personagem que influenciam no desenvolvimento desta, como os símbolos e as metáforas, elementos estes presentes vultosamente no decorrer do discurso narrativo da obra, que insere dentro do enunciado referências externas e internas ao texto, em sua condição embaçada, trazidas à luz pela contraposição de interpretações. Temos como objetivo analisar a influência com a qual esses recursos (em parte) semânticos presentes na linguagem atuam diretamente sobre essas personagens, ditando suas formas, ações e percepção, o que há de garantir a constituição de seres intensos e complexos.

Ao longo da leitura do romance, percebe-se a interferência do símbolo das cores no argumento narrativo, que motiva diretamente a trama da história. Ele determina a forma com a qual as personagens reagem às situações que lhes são impostas, pois suas personalidades são moldadas a partir da noção simbólica – provenientes do imaginário da cultura japonesa – das cores presentes em seus nomes. Quatro personagens secundários nos são importantes para o desenvolvimento do enredo: o Vermelho, o Azul, a Branca e a Preta. Estes apresentam tais cores em seus sobrenomes e passam a usá-las como alcunha no grupo social em que convivem, fazendo com que Tsukuru, personagem principal e desprovido de um nome relacionado a alguma cor, perceba-se como alguém incolor frente ao mundo.

Também, considerando a prosa literária como um sistema cujas categorias aparecem interligadas entre si para que haja a possibilidade de um todo completo e coerente, evidenciaremos como as metáforas – tal qual a peregrinação (a partir do tempo) e as estações ferroviárias (a partir do espaço) – se conectam como forma de exteriorizar aquilo que os personagens não conseguem conceber racionalmente, tornando visível as partes mais obscuras de seus seres, fomentando, dessa forma, a figuração dos personagens através de outros elementos narrativos. Isso nos assegura que o desenvolvimento deste elemento não se complementa individualmente, mas também em colaboração com os outros que coexistem em harmonia.

Para além das teorias que focam no processo de figuração das personagens, também utilizaremos aquelas que estudam o papel exterior dos sujeitos discursivos no que se refere à realização das obras literárias. Fazendo um panorama geral sobre o que de mais importante foi dito por grandes pensadores ao longo dos séculos para fundamentar nosso trabalho, focaremos na teoria de Mikhail Bakhtin sobre a independência da personagem literária. Sendo a literatura uma obra do discurso, aquilo que a integra também o é, logo, as principais ideias do autor russo tecem o entendimento de que podemos lidar com as personagens enquanto atos discursivos, sem um prendimento mimético à realidade. Tais noções nos interessam particularmente por considerarem a autoconsciência do sujeito literário, fator que pretendemos verificar em Tsukuru Tazaki, atentando ao fato de que a obra de Murakami realiza o esforço de desenvolver uma personagem que passa pela batalha de tentar dominar o fluxo de sua própria vida, opondo-se à uma ideia fixa garantida a ele pelas palavras que o cercam, e tomando o controle sobre sua própria realidade, alcançando assim a autoconsciência de seu ser.

Por conseguinte, destacamos, a seguir, a estrutura na qual se organizará esta dissertação:

- a) Dividimos o segundo capítulo em três partes. Na primeira, traçaremos um panorama geral dos estudos que englobam a personagem e lidam de forma direta com ela enquanto um elemento narrativo, na intenção de construir uma ideia ampla acerca das principais correntes teóricas desenvolvidas ao longo do tempo que servem de apoio a um estudo aprofundado dos sujeitos literários. Tendo o objetivo de construir um aporte teórico para o capítulo que segue, inventariamos perspectivas distintas que sustentarão as análises posteriores. Após, na segunda parte, trazemos sucintamente à

tona as noções do discurso, tendo em mente a principal abordagem para a leitura de nosso objeto de estudo, a perspectiva bakhtiniana que adotaremos frente ao herói literário. Para isso, propomos uma discussão das ideias de Bakhtin sobre o herói polifônico, que adquire autoconsciência em relação ao seu autor, suscitado no encontro destas duas vozes na narrativa literária.

A terceira parte deste capítulo é destinada aos principais estudos sobre o processo de figuração da personagem. Nela, discutimos através dos diálogos entre renomados autores o modo com o qual é dada a vida a uma figura literária, destacando técnicas e modos de escrita utilizadas para isso, com a finalidade de estabelecermos um conjunto adequado de teorias sobre o assunto a fim de percebermos o caráter estético presente no romance de Murakami.

- b) O capítulo três será dividido em duas partes. Na primeira, desenvolvemos uma análise sobre o processo de figuração de Tsukuru Tazaki, o personagem principal do romance. Estabeleceremos uma conexão entre a teoria apresentada e o texto do romance, com a intenção de perceber os detalhes que envolvem a personagem e também de identificar como sua figura toma forma a partir do discurso narrativo; quais foram as escolhas feitas para que Tsukuru acabasse por se tornar aquilo que o enredo precisava que ele fosse. Em se tratando de uma parte que lida unicamente com a personagem literária, fazemos uma relação entre o símbolo das cores e as ações e percepções das personagens afetadas por este elemento externo à obra, sendo um dos principais recursos no que tange à figuração de Tsukuru.

Em conjunto, destacamos o processo em que a personagem passa em relação a criação de uma autoconsciência discursiva, resultando em um amadurecimento que resulta de seus anos de peregrinação mentais, como anuncia o título da obra.

Na segunda parte do capítulo, retomaremos a discussão - apresentada no segundo capítulo - sobre a obra literária como algo que constitui um sistema em que seus elementos existem somente através da conexão que realizam com os outros para, enfim, verificarmos como as metáforas que se apresentam no tempo e no espaço do romance influenciam diretamente no

processo de figuração das personagens que o vivenciam, servindo como um recurso que há de exteriorizar o íntimo não exposto implicitamente dos sujeitos e de enfatizar aquilo que foi exposto durante a análise exclusiva da personagem, destacando a cooperação que os elementos apresentam entre si a fim de uma totalidade coesa.

- c) Por fim, são apresentadas as considerações finais, que expõem em síntese as principais noções interpretativas de nosso trabalho, que possibilitam através dos argumentos defendidos uma contribuição para a leitura do romance de Haruki Murakami, tendo como alicerce a personagem principal da obra como elemento semântico-discursivo.

2 O DILEMA DA PERSONAGEM: CAMINHOS E ESCOLHAS TEÓRICAS

Não seria errado afirmar que teorias surgem a partir de um jogo de perguntas e respostas, e naturalmente, como afirma Antoine Compagnon (2010), as respostas passam, mas as perguntas continuam e muitas não cessam de se repetir ao longo das gerações. Elas se colocavam “antes da teoria, já se colocavam antes da história literária, e se colocam ainda depois da teoria, de maneira quase idêntica” (COMPAGNON, 2010, p. 17).

Contudo, embora as respostas se modifiquem por se mostrarem ineficientes ao contexto corrente do teórico que necessita remodelá-las, suas contribuições não podem ser descartadas, justamente por terem sido encaradas por perspectivas diferentes e por terem passado pela prova do tempo. Logo, conceitos considerados ultrapassados ainda garantem como herança sua influência no desenvolvimento de análises atuais.

Dando importância a essa ideia, pretendemos, na primeira parte deste capítulo, desenvolver uma reconstituição diacrônica acerca do pensamento crítico que envolve a personagem ficcional da literatura, a fim de montar um cabedal teórico que fortaleça e contribua para o andamento deste trabalho no que diz respeito aos tópicos abordados na análise do próximo capítulo, como o cerne da personagem literária, o romance como um sistema e a literatura como obra do discurso, envolta pelo simbolismo emergido de sua plurivocidade de significados e vivida por um sujeito da linguagem.

Esse panorama evidenciará, na verdade, que as diferentes posturas críticas e teóricas ante a personagem acompanharam, por muito tempo, os movimentos realizados frente à problemática totalizante da natureza literária. Sendo os seres ficcionais uma parte integrante das construções poéticas e do universo da narrativa, foram acompanhados ao longo dos séculos pelas proposições que visavam desvendar a relação com a vida real do objeto artístico, destinadas a confirmar a existência de uma realidade comum a todos, regida pelas mesmas leis. Assim, estudar a personagem era, de fato, estudar a literatura integralmente, como evidenciaremos a seguir.

A segunda parte deste capítulo tenciona debater a personagem na qualidade de um sujeito autônomo criado pelo discurso, pela teoria de Bakhtin, que adquire uma

voz própria que se sobressai em relação à voz do autor/narrador, gerando um encontro de vozes que há de possibilitar a polifonia bakhtiniana. Tal parecer crítico se mostra eficiente após as diversas posturas críticas levantadas que concordam que a personagem ficcional se dá apenas através do discurso. Para isso, faremos brevemente uma constituição do conceito de discurso, entendido, neste trabalho, a partir das ideias de Paul Ricoeur, em consonância com Bakhtin.

Enquanto um elemento narrativo, a personagem não escapa das complexidades presentes na literatura. Jens Eder (2014), em seu ensaio que visa discutir a análise dos seres ficcionais, garante que a personagem carrega consigo diversas camadas de sentido, sendo algumas delas o fato de serem um “represented being” e também um “artefact”. Na primeira nos deteremos mais tarde, quando a problemática da pessoa ficcional vier à tona, já a segunda, traduzida por artefato, refere-se ao âmbito da linguagem, em que construções semânticas e sintáticas são feitas para que a personagem ganhe vida. Assim, problematiza-se na visão destes artefatos, de acordo com Raquel Oliveira e Gisele Seeger (2021), as estratégias do discurso utilizadas para que se representem as personagens, como sua figuração é feita ao longo do texto narrativo.

Com isso em mente, pretendemos, na última parte deste capítulo, apresentar a visão de diversos teóricos sobre o cerne da personagem ficcional: como elas são criadas e como se dão no discurso do romance. Discutindo a divergência entre a pessoa e a personagem e a gene do processo de figuração dela em contraponto a conceitos como a construção e a caracterização, com a finalidade de analisar posteriormente as personagens que compõem a obra *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*, de Haruki Murakami, através de tais visões teóricas.

2.1. Teorias da personagem: um breve panorama

Podemos dizer, quando levamos em consideração os vários séculos pelos quais a literatura se desenvolveu, que os pensamentos e os estudos específicos sobre a personagem como um elemento narrativo são recentes, desenvolvendo-se, majoritariamente, entre os séculos XIX e XX. Contudo, antes disto já é verificável o interesse pelos seres que constituem as obras literárias. E mesmo que manuais metodológicos atuais sobre pesquisa científica da literatura afirmem a falta de necessidade de retornar aos conceitos gregos para explicar o desenvolvimento

contemporâneo de nossos objetos de estudo, correndo o risco de beirar ao tédio, conforme escreve o professor Fabio Durão (2020), fizemos, nesta pesquisa, a escolha de nos colocarmos perante o cerne da discussão acerca da personagem de ficção em busca de uma profundidade relevante e significativa para o desdobramento deste estudo.

Retomemos, assim, Aristóteles (2017), grande pensador responsável pela *Poética*, realizada por volta de IV a.C., sendo considerada como o primeiro tratado conhecido referente às construções poéticas, que hoje chamamos de literárias. Ainda que o filósofo não fale especificamente sobre as personagens enquanto um elemento da narrativa, Beth Brait (2017) reafirma sua influência nos estudos que o sucederam, mantendo-se forte e em lugar de privilégio até meados do início do século XIX.

A manifestação principal das concepções aristotélicas gira em torno da mimese, a verossimilhança requisitada nas composições artísticas, indo ao encontro de uma problemática que traremos mais à frente, pautada na relação entre a personagem e o ser humano empírico.

Para o filósofo, a ação de mimetizar está presente nos homens desde a infância, servindo como uma maneira de distingui-los das outras criaturas e, também, para formar suas primeiras formas de aprendizagem. Aristóteles garante que a atividade mimética é algo natural ao ser humano. Contudo, em se tratando de seus comentários acerca da tragédia, especifica que ela é a mimese “de uma ação de caráter elevado” (ARISTÓTELES, 2017, p. 71).

Baseamo-nos, agora, no argumento do crítico Gérard Genette (1987) de que, a partir do racionalismo do século XVIII, com o tratado de Charles Batteux sobre as belas-artes, houve uma traição conceitual à ideia do filósofo grego. Doravante, na tradição crítica da literatura, a mimese foi tratada unicamente como uma imitação, eliminando a especificidade dada por Aristóteles, de que seria a imitação particular de uma ação.

Em sua reflexão sobre as distinções entre a arte poética e a história, o pensador assegura que o principal ofício de um poeta era o de escrever não aquilo que realmente aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, dentro das possibilidades fornecidas pela verossimilhança, firmando-se como algo universal, e, portanto, mais nobre, pois há de atribuir a um indivíduo pensamentos e ações que convém, pelo verossímil e pela necessidade, a sua natureza.

Percebemos nas palavras do filósofo que, para além da ideia amplamente difundida de transpor a realidade como um reflexo vívido dentro do âmbito da arte poética, há também uma necessidade emergente de uma verossimilhança interna dentro das obras, demonstrando a preocupação de Aristóteles acerca não somente do que é imitado, mas ainda da própria configuração dos poemas e dos meios utilizados para que seu trabalho fosse elaborado com êxito. Posto que, segundo suas palavras, a verossimilhança das ações exigida se enquadraria dentro do enredo como uma das partes constituintes das tragédias, seu foco de análise.

Isto posto, estendemos, ao longo desta pesquisa, essas concepções ao foco da personagem – elemento este que é brevemente comentado pelo filósofo, que o caracteriza como o realizador das ações e que deve, por conseguinte, ser dotado de qualidades – que por um bom tempo carregou consigo a necessidade de ser criado a partir da realidade exata do homem, seguindo a regra mimética.

A tradição e a visão do pensador grego prosseguem ainda na Antiguidade, com a escrita da obra *Arte poética*, de Horácio (2020), no século I a.C., que pende para a disseminação de uma concepção utilitarista das obras poéticas.

Horácio vincula o feitiço de entretenimento, de grande importância para a literatura da época, com sua função pedagógica, e com isso procura enfatizar o aspecto moral das personagens. Sua visão apoiou de forma significativa o avanço das ideias acerca da mimese, em arranjo com os ideais utilitaristas da arte.

Em específico sobre as personagens, embora seja um assunto pouco desenvolvido em sua escrita, Horácio as concebe para além de uma simples imitação do humano, dando-lhe a função de modelos de virtude a serem seguidos, contribuindo, de certa forma, às ideias que lhe sucederam de avaliar os seres da literatura a partir do modelo dos seres empíricos.

Afirma o autor a necessidade de que, durante a criação das personagens, mantenha-se uma postura fiel à tradição quando se recorre a renomados seres já existentes na literatura, como os grandes heróis das tragédias e das epopeias gregas, reeditando-os apenas com o propósito de aprofundar aquilo do que já são conhecidos, mas, ao passo de se ousar criar uma criatura nova, que ela seja harmoniosa em si mesma, conservando-a “até o desfecho como vinha do início e que fiquem de pé, coerentes” (HORÁCIO, 2020, p. 51), mantendo um feitiço próprio e conveniente com sua criação em todas as etapas da construção da obra. Ideia esta que plausivelmente influenciou as personagens literárias dos séculos que se seguiram, resultando na

nomenclatura dada por Forster, no começo do século XX, de personagens planas, que dominaram por um longo período de tempo as páginas dos livros clássicos.

Centenas de anos mais tarde, a tradição dos períodos antigos ainda se mantinha forte no mundo ocidental, tanto na Idade Média tardia quanto no Renascimento, conforme nos diz Beth Brait. Segundo a autora, o forte poder do catolicismo no momento exerceu influência de grande primazia na literatura produzida, reforçando os princípios cristãos que identificavam na personagem uma fonte de aprimoramento moral. Tal qual em Roma, havia uma utilidade em representar o humano com uma força moralizante, de forma a usá-lo como um modelo que serviria aos ideais da igreja.

Dessa forma, a ligação entre a personagem e a pessoa perdura, tanto nesses séculos como nos posteriores, sob influência direta do filósofo e do poeta antigos, usados como forma de legitimar e fundamentar essa concepção, resultando em uma disseminação dessa maneira de analisar os seres literários.

Temos, de forma concreta, a voz do poeta inglês Philip Sidney, advogando por esses princípios na obra *A defesa da poesia*, de 1595. Segundo Fernando Segolin (1978), Sidney afirma, de acordo com os preceitos estabelecidos, que a função da arte é a de imitar a natureza humana, enquanto estabelece seu valor unicamente na medida em que conduz a alguma ação virtuosa. Para o poeta, a personagem literária haveria de representar o humano para algo melhor do que a realidade, já que, segundo suas ideias, o mundo inventado pelo poeta é superior ao real, com a intenção de demonstrar ao público um encantamento que os faria encarar a excelência artística como algo palpável, fora do mundo das ideias, reconhecendo essa possibilidade para que não mais fugisse dela. Demarca-se, assim, o tom utilitário mantido pelo escritor inglês à personagem nesse período.

Antonio Candido (2014) manifesta que posteriormente, entre os séculos XVIII e XX, houve um desenvolvimento da complicação psicológica das personagens na literatura moderna – de enredos complicados com personagens simples a enredos simples com personagens complicados –, que resultou em uma limitação já antes conhecida em se tratando da classificação dos caracteres, a possibilidade de tratá-los de dois modos: 1) seres facilmente identificáveis, marcados por traços típicos; 2) seres complicados, que não se enquadram simplesmente em descrições comuns e que são capazes de surpreender e mostrar o desconhecido.

Essas mudanças são percebidas claramente durante o século XX, que trouxe consigo diversas mudanças dentro do âmbito literário ocidental, grande parte devido ao desenvolvimento da escola modernista. A prosa sofre uma grande reviravolta quando comparada às formas narrativas vigentes, principalmente a partir do Romantismo. Essas transformações “coincidem com uma violenta reação contra o factualismo das indagações biográficas e das pesquisas de fonte. Sistematizada por várias tendências e objetivando um conhecimento das especificidades da obra literária como um ser da linguagem” (BRAIT, 2017, p. 47).

Voltando nosso olhar especificamente para o romance e para a personagem de ficção nesse período, temos, com a publicação da obra *Teoria do romance*, de György Lukács (2009), essas questões sendo abrangidas por um novo olhar, desvinculando-se do pensamento clássico. Sendo um teórico de base marxista, o autor desenvolve sua teoria a partir da relação entre o romance e a burguesia vigente da época, de forma a gerar um encontro entre o herói problemático – que se distingue das personagens das grandes epopeias por deter uma consciência de si fora da totalidade e estar devidamente ligado à sociedade – e o mundo do conformismo.

Diferente dos poemas homéricos, com a ascensão do romance a personagem não teria, a partir da concepção de Lukács, como representar uma figura individual, mas sim uma universalidade, a partir do ponto em que precisa agir por conta própria, fora das forças exteriores que guiavam os passos dos grandes heróis épicos, ainda que sob os olhos de uma sociedade. Sua principal motivação é de encontrar sua verdadeira essência, uma completude do seu eu, de aparente fundamentalidade para a composição e o desenvolver de uma história.

Apesar de fugir da repetição constante dos conceitos aristotélicos e horacianos, ao submeter a estrutura do romance e, ao mesmo tempo, a personagem, às estruturas sociais de sua época, Lukács permanece conectando os seres da literatura aos humanos empíricos, usando estes como fonte primordial para o surgimento daqueles. Ainda na década de 20, outros teóricos possibilitaram, da mesma forma, novas percepções acerca da personagem, ainda que sob a mesma lente que definia o humano como modelo, como foi o caso de E. M. Forster (1975) e Edwin Muir (1975).

Forster, consagrado pelos conceitos deixados sobre os personagens literários, desenvolve uma teoria que percebe as obras como um sistema, gerando uma possibilidade de analisar a personagem como um elemento narrativo que se relaciona com os outros presentes no texto, não mais apenas a partir de ações exteriores ao

discurso. Essa abordagem aproximou a personagem da literatura às ideias dos estudos da linguagem – que já eram desenvolvidas há mais tempo no campo da poesia –, considerando-o, assim, como um ente ficcional, como um ser de linguagem, ainda que não tenha extinguido a aproximação que faz destes com as pessoas empíricas.

Já as ideias de Muir se relacionam no sentido de o autor ter desenvolvido seu estudo, publicado a partir do livro *A estrutura do romance*, com a mentalidade de que a personagem é, para além de uma reprodução humana, o resultado de uma obra e de sua estrutura específica.

O autor, distinguindo várias formas pelas quais um romance pode se configurar, ressalta o romance de personagens como uma das classificações mais importantes da prosa ficcional. Nele, as personagens existem de forma independente ao enredo, sendo a ação condescendente destes, com situações típicas e gerais tendo o objetivo primário de expor mais acerca dos sujeitos. Seguindo as leis da verossimilhança interna, Muir afirma que qualquer coisa pode acontecer, visto que o romancista pode ir desenvolvendo seu enredo a partir do que se prossegue. Não precisando, dessa forma, “mostrar-nos qualquer qualidade nova neles, no momento em que se manifesta. Tudo o que precisa fazer é exhibir seus vários atributos, que estavam ali no começo, pois estas personagens são quase sempre estáticos” (MUIR, 1975, p. 11), ainda que tenham a possibilidade de nos surpreender, não por seu desenvolvimento intrínseco, mas pelo efeito particular de algum acontecimento exterior a eles que faz com que o leitor os visualize seguindo uma nova ótica.

Para essa percepção das personagens, todas as qualidades e os defeitos estão presentes a partir do momento em que elas nos são apresentadas, não perdendo nenhum, ou adquirindo novos, até a conclusão do texto, transformando-se, de fato, apenas nossos conhecimentos sobre elas.

Com a teoria de Forster já se encaminhando na época para uma consolidação, Muir declara que há uma preferência crítica quanto à personagem esférica – a respeito do qual nos deteremos mais à frente –, garantindo que há uma noção de *falha* quando essas personagens estáticas são apresentadas no romance, já que sua invariabilidade as distancia da verdade, ou seja, não representam com fidelidade a vida. Mesmo assim, o teórico defende seu ponto de vista de que a personagem plana “é a única que poderia secundar o propósito do romancista de personagem, que é seu veículo indispensável para expressar um tipo de visão da vida” (MUIR, 1975, p. 12).

A virada radical dos estudos da personagem se deu através do formalismo russo, grupo que, formado por críticos e teóricos tanto da literatura quanto da linguística, colocou-se contra os métodos utilizados em sua contemporaneidade para as análises críticas das obras. Constituindo, de certa forma, uma ciência da literatura, contribuíram para o desenvolvimento de um viés semiótico para análise das obras, que devem ser encaradas “como a soma de todos os recursos nela empregados, como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação dessa obra” (BRAIT, 2017, p. 52).

A introdução dessa concepção desvinculou, de forma efetiva, a personagem da sombra do ser humano, garantindo a ela uma fisionomia nova ao ser encarada como um ser que existe somente no âmbito da linguagem. Os formalistas consideravam o material e o procedimento construtivo que provinham da organização do próprio objeto de estudo, a literatura, para suas análises. Assim, examinavam o texto pelo texto, suprimindo elementos exteriores e dando foco aos elementos internos que compunham, organizavam e davam forma às obras, conforme nos explica Brait.

Gerando a ideia de um sistema, separavam a narrativa entre fábula e trama, sendo a primeira a camada mais aparente das histórias, que se relacionam com o grupo de eventos que constituem o todo ficcional, e a segunda a interligação desses episódios, que desenvolve a narração. Por essas ideias, a personagem seria um fruto natural da fábula, visto que é um dos elementos essenciais para uma história, mas que adquiriria suas especificidades somente através do desenlace dos acontecimentos, submetido às próprias regras do texto, de forma a criar, como já dito, uma verossimilhança interna da obra, em que as possibilidades de existência precisam fazer sentido dentro desse mundo específico criado pela literatura, desamarrando as junções com a realidade externa.

Uma das contribuições mais importantes para essa concepção é a do formalista russo Vladimir Propp (1984), com a publicação do estudo *Morfologia do conto maravilhoso*, de 1928. Embora ele não se prolongue explicitamente sobre a natureza da personagem, desenvolve, em um capítulo inteiro de sua investigação, ideias sobre as funções deste elemento dentro das narrativas russas. O autor acaba por explicitar a dimensão da personagem a partir do ponto de vista de sua funcionalidade no sistema verbal que compreende a narração, esclarecendo que, nas histórias analisadas, havia a existência de um núcleo simples, uma situação inicial, do qual partia a constituição completa dos textos, mesclado com um herói que sempre

apresentava uma necessidade ou uma dificuldade, gerando, a partir das tentativas de recuperação deste, o desenvolvimento do corpo da narrativa. Propp põe em evidência que as personagens não representam em si uma função – que só acontece a partir do desenrolar da trama – mas que merecem seus destaques por serem elementos morfológicos (ou seja, que provêm da linguagem) de extrema importância, ainda que elas sejam apenas mencionadas, não aparecendo materializadas ou executando ações.

Baseando-nos na concepção de que os romances se constituem como uma rede de conexões, um sistema em que suas partes são interdependentes de si, entrevemos as palavras de Antonio Candido sobre o assunto, tendo em vista que no próximo capítulo deste trabalho lidaremos com a conexão da personagem em relação a outros elementos presentes na narrativa. Para o autor, existe uma impressão indissolúvel ao pensarmos a prosa. Quando pensamos naquilo que lemos, logo trazemos à consciência uma série de ações acontecidas em sequência que, organizada em um enredo e vivida pelas personagens, formam o texto literário. “O enredo existe através das personagens; e as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 2014, p. 53). Dessa forma, esses elementos só existem se forem intimamente ligados, não há um enredo sem que haja personagens, da mesma forma o contrário.

Por ser o elemento mais dinâmico presente na narrativa, Candido afirma que a personagem pode parecer como o que há de mais vivo dentro de um romance, ficando à mercê da aceitação da personagem enquanto algo convincente, algo vivo e crível. Esse fato leva muitos críticos a pensarem erroneamente nos seres ficcionais como a parte mais importante da construção literária, a parte essencial. Essa concepção leva à ideia de que eles possam existir de forma indissociável àquilo que vivem, onde vivem e quando vivem. Contudo, a personagem só adquire sua plena significação quando vista pela totalidade de seu contexto, ou seja, pelas partes que constituem a estrutura de um romance.

2.2. O discurso em questão: a voz da personagem

Afastando-nos agora da perspectiva formalista, colocaremos em questão as concepções trazidas pelo grupo conhecido como Círculo de Bakhtin – mais particularmente para o desenvolvimento deste trabalho as ideias de Mikhail Bakhtin –

que, embora tenha se tomado conhecido no âmbito da teoria e crítica literária ocidental a partir dos anos de 1970, teve sua vertente iniciada ainda na terceira década do século XX e se mantém contemporaneamente como uma das visões mais bem aceitas no meio acadêmico.

Sendo fundamental para a perspectiva da obra literária como uma obra do discurso, o grupo acaba por desenhar

uma concepção de linguagem, assim como as possibilidades de seu enfrentamento a partir da busca de um método sociológico singular e/ou de uma poética da prosa, de maneira a construir conhecimento linguístico, literário, filosófico, sinalizando as fronteiras que permeiam existência e cultura, ideologia do cotidiano e ideologia sistematizada, vivência e ciência, vida e arte, elegendo o diálogo (ideias e pontos de vista entre ao menos duas consciências em tensão) como sustentáculo dessa perspectiva. (BRAIT, 2017. p. 57)

Considerado como um filósofo da linguagem, Bakhtin vai de encontro às propostas anteriores, como o estruturalismo de Saussure, trazendo novos ares para as reflexões acerca dos signos, da linguagem, da ideologia e, de maior relevância para nossas propostas, do discurso, visto que temos a intenção de abordar o discurso nesta dissertação por dois grandes motivos: o da independência da personagem enquanto ser de linguagem, e o da plurivocidade das obras literárias. Contudo, antes de expor a fundamentação teórica de Bakhtin, optamos por delinear brevemente os princípios básicos acerca da teoria do discurso.

A questão do discurso é abordada por Paul Ricoeur (1999), que, mesmo reconhecido como um dos grandes hermeneutas de nosso tempo, desenvolveu ensaios que debatem o discurso mantendo o foco na literatura, ao invés de uma abordagem puramente linguística e estruturalista. Embora seu objetivo final, o de desenvolver uma teoria sobre a interpretação, seja diferente do nosso, o caminho percorrido pelo autor para alcançar seu propósito nos é familiar, contribuindo para nossos interesses.

Os ensaios que constituem obra *Teoria da interpretação* pretendem uma solução para o problema de compreender a linguagem ao nível das produções, sejam elas literárias ou filosóficas, ou seja, das obras do discurso. Uma apreensão completa dessa situação se dá através do aparente conflito ontológico entre a explicação e a compreensão, por uma relação dialética entre ambas.

Para realizar tais ações, o filósofo lida, em um primeiro momento, com exclusividade, da linguagem enquanto discurso, seguindo para a fala e a escrita, tendo em vista a amplitude de transformações que ocorrem em um discurso quando já não mais o é falado, mas sim escrito, partindo para o problema da plurivocidade emergido das discussões anteriores, que fornecerá finalmente a transição decisiva para o problema da interpretação.

Ricoeur começa o primeiro de seus ensaios apresentando a problemática da linguagem enquanto discurso, exibindo a origem da discussão, vinculada aos pensamentos gregos de Platão e Aristóteles quanto à questão da verdade referente às palavras, para uma contextualização em se tratando do problema atual trazido à tona pela linguística moderna, que agora pode opor o discurso ao código linguístico presente nas línguas. Contudo, o modo como é lidado o discurso apresenta-se sistemático e estruturado, que leva o filósofo à tarefa de trabalhá-lo enquanto algo vivo e utilizado, já que as dicotomias semiológicas de Saussure entre língua/fala (*langue/parole*) e significante/significado postularam uma autossuficiência dentro dos sistemas de relações linguísticas, causando, como afirma Ricoeur, um desaparecimento da língua como discurso.

Destacamos que Ferdinand de Saussure (1970), tido como o pai da linguística moderna e conhecido por suas dicotomias, distinguia a linguagem em duas faces: a língua, considerada a partir de suas propriedades individuais, e a fala, tida como um produto social. Apesar disso, o linguista trabalha com a língua não sob esta perspectiva, mas sim em seu caráter imanente, ou seja, a partir de uma interdependência das partes que formam, em si, um sistema.

Contrariando a abordagem unidimensional da linguagem, baseada nos signos linguísticos enquanto entidades básicas, Ricoeur sugere uma bidimensionalidade em torno dos signos e das frases. Uma substituição da *parole* pelo discurso, apoiado pela semântica, legitima a relação deste, enquanto responsável pela frase, que é atual enquanto acontecimento puro da fala, com a semiótica, que agrega o signo. Para Ricoeur, a distinção entre essas duas ciências representa a chave para todo o problema da linguagem.

Em busca de critérios adequados para um prosseguimento na distinção entre a semântica e a semiótica, o filósofo, através de diversas abordagens, constrói seus argumentos em volta do que chama de dialética do evento e significação. De modo introdutório, o autor afirma que o discurso é o evento da linguagem, que não acontece

de forma transitória e evanescente, como na parole saussuriana, podendo até mesmo ser escrito em novas palavras ou traduzido em uma outra língua, preservando, ainda assim, uma identidade própria.

Em considerando o lado objetivo do evento da fala, Ricoeur focaliza o discurso enquanto predicação, aspecto que permite à frase uma caracterização por um traço distintivo: ter um predicado. Levando em conta teóricos que afirmam que a omissão do sujeito gramatical é possível, diferente da predicação, único fator indispensável de uma frase, percebe-se a natureza não transitória do discurso, detentor de uma natureza própria com um poder combinatório, que difere do estruturalismo, pois é antes uma estrutura no sentido sintético. E o discurso, ao ser atualizado como evento, é compreendido como significação.

O esforço do filósofo em tratar do discurso se deve à necessidade de demonstrar que um texto escrito é, de tal forma, um discurso, tornando as condições de possibilidades da semântica também referentes ao texto. Sendo a hermenêutica uma interpretação orientada para os textos, que, por sua vez, são representações da linguagem escrita, o autor sugere que nenhuma teoria da interpretação seria possível sem pensar a problemática da escrita, que nos interessa particularmente ao aproximar os textos literários das ideias do discurso.

Irene Machado (1995) comenta que, para Bakhtin, a definição do romance enquanto um gênero passa pelo embate entre a fala e a escrita, sendo no choque entre esses elementos que surge a noção bakhtiniana de dialogismo, essencial ao discurso romanesco e, também, à toda relação tida pelo homem com o mundo através da linguagem. Esse conhecimento resulta na ideia do romance que tem por objeto a representação do homem como ser da linguagem, já que o discurso literário só existe na escrita e sua apreensão só é possível através da leitura. Assim, questiona se “fala e escritura são sistemas de linguagem, por que confiná-las em campos opostos? Se o romance é realização de língua e fala, por que a rigidez da hierarquia e prevalência de um sistema sobre o outro?” (MACHADO, 1995, p. 49)

Em acordo, seguimos com o segundo ensaio de Ricoeur, que problematiza as relações entre a fala e escrita, com o desígnio de mostrar que a fala, quando transposta em escrita, tem suas condições de possibilidades na teoria do discurso, e que existem chances de conectar o tipo de exteriorização intencional da escrita ao distanciamento. Para o autor, nesta transposição acontece a separação do evento com a significação, o que, contudo, não enfraquece o que há de fundamental no

discurso, pois a semântica do texto ainda é guiada pela dialética do evento e da significação, tendo em vista que a escrita é o lugar em que o discurso encontra espaço para sua manifestação plena. De tal forma, nesse ensaio, ele pretende trazer à tona as mudanças ocorrentes ao discurso quando este se encontra escrito, utilizando, para tal, o esquema de comunicação proposto por Jakobson, com os seis fatores principais: o meio, o locutor, o ouvinte, o código, a situação e a mensagem, todos em diálogo com a mensagem.

Sobre o meio, escreve que o discurso, correndo o risco da efemeridade, dado que acontece temporalmente num momento presente durante a fala, foge deste problema ao ser fixado na escrita, já que, como evidenciado por Ricoeur, o que se fixa no papel é o “dito”, a significação, mas não o evento, podendo-se assim salvar a permanência do discurso. O filósofo prossegue questionando a noção da fixação e da inscrição enquanto resposta ao problema da escrita, sugerindo que este perpassa a não destruição do discurso, pois é afetado em sua função comunicativa, de forma a representar o pensamento humano que é levado direto à escrita, tomando o lugar da fala.

Quanto ao locutor, diz ser esta a primeira ligação alterada, por afetar como um todo a situação interlocucionária. Como resultado da inscrição direta do discurso na “littera”, Ricoeur afirma que há substituição da relação face a face por uma mais complexa, a da leitura à escrita, finalizando a situação dialógica. Considerando tais mudanças, percebe-se que no discurso escrito o locutor é evidenciado por indicadores como a subjetividade e a personalidade, contudo, no falado, a referência ao sujeito recebe um caráter de imediatidade, já que este pertence agora à situação de interlocução.

Nota-se que, nesta circunstância, a intenção do autor e a significação de seu texto deixam de coincidir, formando uma denominada autonomia semântica, principal característica das mudanças ocorrentes na relação entre mensagem e locutor, sobrepondo-se a básica ideia de simples inscrição do oral. Assim, o significado do texto passa a ser autônomo e interessa mais do que aquilo que seu autor quis dizer/escrever no momento de sua construção, ainda que se mantenha como uma dimensão do texto.

Em referência ao diálogo entre a mensagem e o ouvinte, Ricoeur reitera que durante o evento do discurso o locutor se dirige a alguém previamente determinado, enquanto, na transição para a escrita, o texto passa a se dirigir a alguém

desconhecido, gerando o que o filósofo nomeia como universalização do auditório, um dos fatos mais notáveis do texto escrito, criador de seu próprio público leitor.

Em se tratando do código, há a percepção de que esta relação causou uma complexidade provinda da escrita, de um modo indireto, que diz respeito à função dos gêneros literários na criação do discurso.

Acerca da referência, expõe a dificuldade em se tratar do assunto, tendo ciência de que a distinção entre sentido e referência traz à tona uma complexa dialética de segunda ordem, proporcionadora de um modelo de exteriorização que possibilita a escrita, em que a própria significação se externaliza como referência transcendente. O autor afirma que no discurso falado apenas uma coisa pode ser tomada enquanto referência comum durante o evento, seja apontada, em exibição, ou identificada por meios linguísticos, todas elas de forma situacionais. Esse fundamento acaba por ser abalado quando transferido à escrita, pois há um hiato entre a identificação e a mostração, causada pela ausência de uma situação em comum entre os dois lados, o que resulta em referências no estilo “como se”. Ricoeur mantém-se firme ao alegar que um discurso precisa sempre ser um discurso sobre algo, negando a possibilidade de referências vazias. Mesmo que não de forma objetiva, os textos literários falam acerca de um mundo, dado ao homem por essas referências abertas, que é acessado por alusões e valores referenciais metafóricos.

Estabelecida de forma breve a ideia do discurso, incluindo nesta a literatura como um de seus produtos, partimos para as ideias de Mikhail Bakhtin (1997) em relação à personagem como um ser do discurso. Cabe-nos explicar que o teórico russo desenvolveu suas concepções em contraponto, como já mencionado, a Saussure. Para ele, a língua ultrapassa a ideia de ser um simples código individualista, sendo constituída em sua realidade pela interação verbal.

As ideias clássicas sobre a língua a tinham como uma enunciação monológica – uma única voz que controla o sentido do discurso –, contudo, para Bakhtin, devemos encará-la como algo composto pela interação entre o locutor e o interlocutor, dessa forma a “língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes” (BAKHTIN, 1997. p. 124). Seus ideais caminham em direção à noção que denomina de dialogismo, tida como um princípio fundador da linguagem. Esse dialogismo discursivo, também tratado por polifonia, defende que um texto é

construído através do diálogo de várias vozes, negando o monologismo e assegurando o papel do emissor e do receptor na constituição de uma obra.

Contudo, Irene Machado destaca que a polifonia não é apenas a expressão de um discurso bivocalizado: a polifonia “surge exatamente pela total ausência de um ponto de vista autoral dominante. Somente assim o debate de ideias acontece em uma arena de confrontos dinâmicos sem caminhar para a conclusão” (MACHADO, 1995, p. 132).

Essa é a base que Bakhtin (2010) usa ao analisar a obra de Fiódor Dostoiévski, em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, desenvolvendo ideias acerca da personagem ficcional do ponto de vista de um ser gerado a partir do discurso. Ainda que diretamente relacionado com a produção do escritor russo, ocuparemos de suas ideias em um sentido abrangente, verificando como sua concepção pode nos ajudar a perceber as personagens romanescas na obra de Haruki Murakami, *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*.

Para o teórico, o herói foge à concepção de alguém dotado de traços ligados à realidade, conglomerado de características e traços típicos que haveriam de responder à pergunta “quem é ele?”. A ideia é a de que a personagem deveria interessar como o “ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante.” (BAKHTIN, 2010. p. 52). Ou seja, o foco desse ser no discurso deve ser de alguma forma independente das amarras exteriores, deve-se pensar o mundo e o si mesmo a partir da própria existência dele, não ao contrário, interrogando-o a partir do mundo.

A personagem, para Bakhtin, requer métodos particulares de caracterização, pois o que deve ser caracterizado ultrapassa os limites da imagem e da estaticidade, chegando ao âmbito da própria consciência e autoconsciência do ser. O que constitui sua personalidade intrínseca se dá a partir do valor que ela própria dará aos elementos externos de si, aqueles utilizados pelo autor para criar sua existência, seja a aparência, as qualidades, a posição social. Esses atributos se transformarão em matéria de reflexão.

De acordo com as ideias de independência, o teórico afirma que o escritor, ao desenvolver sua criação, não tem domínio íntimo sobre os traços e definições essenciais da personagem, apenas introduz ao campo de visão próprio da criatura,

atingindo, assim, a autoconsciência que dará origem ao todo ficcional, visível exteriormente. Dessa forma, nós

não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem, mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem. (...) Aquilo que o autor executa é agora executado pela personagem, que focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis; quanto ao autor, já não focaliza a realidade da personagem, mas a sua autoconsciência como realidade de segunda ordem. (BAKHTIN, 2010. p. 54)

Tanto a realidade interna da personagem quanto o mundo exterior que a rodeia, elucidam a autoconsciência dela própria, não mais do escritor. Por não se encontrarem essas duas visões no mesmo plano, não há como haver uma interferência do autor. Assim, ao lado dessa visão subjetiva de mundo presente na narrativa, só é possível que uma outra perspectiva se faça imaginável: a de um mundo objetivo, regido pelas mesmas leis.

Segundo Bakhtin, a autoconsciência da personagem já basta, por conta própria, enquanto dominante artístico, como uma forma de decompor a unidade monológica – da qual somente uma voz se faz presente – desse mundo. Isso se ela for representada como autoconsciência e não apenas expressa como uma, fundindo-se com o escritor e tornando-se porta voz dele, tendo em vista que isso transformaria a obra literária em uma forma de documento pessoal. Pressupõe-se, dessa forma, que a liberdade da personagem vem do fato de que aquilo referente ao plano do autor, que deveria tornar o sujeito definido enquanto uma imagem estática, acaba por se transformar em um processo vivenciado pela personagem.

Na tradição do discurso monológico, as personagens têm seus limites e contornos extremamente definidos pelo desejo do escritor, de forma que sua racionalização própria é fechada. Por isso, suas ações e percepções se baseiam naquilo que lhe foi premeditado como realidade, ela não pode deixar de ser o que é, já que, de forma figurada, sua existência está moldada em um quadrado planejado pelo autor e apenas fragmentos dele são expostos à personagem. Diferentemente de quando se negam essas premissas, a personagem conhece todas as definições impostas e as absorve, reagindo a elas em seu interior, de forma a não o definir, pois sabe que a última palavra lhe pertence. Assim, o “ponto de vista do exterior é como

se estivesse antecipadamente debilitado e privado da palavra conclusiva” (BAKHTIN, 2010. p. 58).

O denominado autor-produtor, por Bakhtin, reserva com efeito essa última palavra ao seu herói, sendo necessária ao primeiro para que realize o plano de sua personagem. Não existe a construção com palavras estranhas ao sujeito ou com definições neutras, já que seu objetivo não é o de construir a personalidade do herói, mas sim a palavra da personagem sobre ele próprio e sobre seu mundo. Dessa forma, não há a construção da imagem objetiva, mas de um discurso pleno, do qual todo o resto, que não surge de si, aparece de forma secundária, exterior a ele, de forma a gerar um fator estimulante. “Toda a construção artística do romance (...) está voltada para a revelação e a elucidação dessa palavra da personagem, em relação à qual é agente de funções provocantes e orientadoras” (BAKHTIN, 2010. p. 60), permitindo dissolver todos os materiais encontrados na representação da personagem em sua autoconsciência, que não é entendida como a última das funções a ser criada durante o desenvolvimento empírico do herói, visto que se torna algo aquém do predestinado pelo escritor.

Sua verossimilhança, exigida desde as ideias aristotélicas, relaciona-se com o discurso interior do sujeito de forma pura, exigindo-se, assim, que seja necessário quebrar as leis desse campo de visão, já que é preciso que outros – incluindo nestes seu próprio criador – ouçam e vejam a existência da personagem, tratando-se de um texto literário. Percebemos essas características quando nos é entregue uma imagem estática e objetiva, contudo, não há a possibilidade de naturalmente penetrarmos na percepção desse ser em sua totalidade, tornando-se fundamental que seu produtor procure algum *ponto fantástico* que esteja localizado fora do campo de visão do herói.

Doravante, Bakhtin afirma que o processo de autoconsciência do herói não pode acontecer de forma neutra. É indispensável que ele encare ativamente essa situação a ponto de encontrar a verdade da obra ao encarar perante si mesmo os acontecimentos pelos quais passou. Só “na forma de declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele” (BAKHTIN, 2010. p. 63), palavra esta que deve se manter essencial a si mesma, em razão de que uma outra em seu lugar assumiria outro sentido e já não seria mais a verdade do herói, adequada a ele.

Bakhtin exterioriza, a seguir, a preocupação de se manter fiel a essa palavra sem que, no entanto, a narração fosse comprometida, reduzindo-a a uma forma

simplificada de transmitir a confissão do herói, evitando da mesma forma que a linguagem literária também se resumisse a isso, removendo toda sua autonomia. Sendo um problema de profunda complexidade, o teórico afirma que essa é uma questão do desenvolvimento de uma narrativa polifônica, já que em um discurso monológico há somente as palavras do produtor que recaem sobre o herói, de forma que sua autoconsciência é apenas um momento pré-determinado da imagem estática criada. Nesses casos, a reflexão interior se trata somente de algo presente no plano do conteúdo, das ideias, não adquirindo valores constitutivos em relação à forma.

Enquanto isso, em um romance polifônico, há a contraposição das vozes, do autor e do herói, que gera a questão das colocações de palavras. Dessarte, esse

problema é mais profundo do que a questão da palavra de superfície-composição do autor e do que o problema da sua remoção superficial-composicional pela forma do *Icherzählung* (narração da primeira pessoa), pela introdução do narrador e pela construção do romance com cenas e com a redução da palavra do autor a simples observação. Todos esses procedimentos composicionais de remoção ou desgaste da palavra composicional do autor por si só ainda não tocam a essência da questão, seu autêntico sentido artístico pode ser profundamente distinto dependendo das diferentes técnicas artísticas. (BAKHTIN, 2010. p. 64)

O teórico cita, então, vários exemplos de possíveis resoluções deste problema. Contudo percebe que as tentativas resultaram em campos de visão totalmente monológicos, ainda que em primeira pessoa. Mesmo o discurso nesses casos acaba por, na verdade, representar uma imagem estática, esgotando-se nas funções do enredo e da pragmática. Portanto, evidencia-se que a introdução dos diversos tipos de narradores, como meio de procedimento composicional, não influencia diretamente na construção de um romance que mantém a ambivalência de vozes sem a probabilidade de comprometimento da qualidade literária.

Outro ponto levantado por Bakhtin é de que a autoconsciência suscita, enquanto dominante artístico no processo de construção, uma posição radical do autor frente à personagem, tratando-se de um novo aspecto integral do homem, uma forma nova só possível de ser alcançada se enfocada a partir de uma nova posição do escritor. Essa posição parte do princípio de que normalmente descreve-se e determina-se a vida do herói, não restando perspectivas a seguir para ele.

Hermann Hesse (2021), no prólogo de sua obra *Demian*, escreve que os poetas ao escreverem romances agem como se fossem deuses, capazes de desbravar uma história da vida humana em completude, como se um ser divino a explanasse de forma

profunda, revelando o íntimo da essência humana. Bakhtin se posiciona contra essa ideia, afirmando que “não se pode transformar um homem vivo em objeto mudo de um conhecimento conclusivo à revelia” (BAKHTIN, 2010. p. 66). Sempre há nos homens algo que somente eles podem descobrir através de uma livre reflexão interior, que não é compartilhada com outros. Esse algo não pode, a partir dessa percepção, ser atribuído a uma personagem que o aceitará calada. Há a necessidade de que se coloque algo de inacabado, de inconclusivo no plano discursivo do herói, para que ele, em sua liberdade, perceba e sinta de forma vívida a sua imperfeição interna, relegando à falsidade toda e qualquer definição que o tenha como um ser acabado. Essa posição do autor sobre a personagem é, para Bakhtin, como uma posição dialógica aplicada e concretizada do início ao fim, possibilitando tanto uma autonomia quanto uma liberdade para o herói, presente na chance que este tem de se perceber como um ser não acabado. “Para o autor, o herói não é um ‘ele’ nem um ‘eu’, mas um ‘tu’ plenivalente, isto é, o plenivalente ‘eu’ de um outro (um ‘tu és’). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, presente” (BAKHTIN, 2010. p. 71).

Esse tratamento dialógico é realizado pelo autor tanto durante o processo criativo quanto na conclusão. Assim, por ser parte da ideia e necessário para a forma, acaba por permanecer no próprio romance. Bakhtin afirma que a palavra utilizada durante a escrita é tida como uma palavra a alguém que está presente, que escuta e que pode responder, organizando-se em um discurso. A ideia do escritor sobre a personagem é, na verdade, uma ideia sobre o próprio discurso: um discurso sobre o discurso, que dialogicamente se orienta para o herói. “Através de toda a construção do seu romance, o autor não fala *do* herói, mas *com* o herói” (BAKHTIN, 2010. p. 72). O teórico assegura que a orientação dialógica se firma como uma forma que se preocupa verdadeiramente com a palavra do outro, possibilitando que seja plausível vislumbrá-la de outros pontos de vista. Há um contato entre a palavra de um com a do outro, sem que, no entanto, ambas se fundam, mantendo o valor original e autônomo da palavra, como resposta ao problema suscitado acima.

É necessário que haja uma atmosfera capaz de possibilitar que a palavra se revele de forma autoelucidativa, quando a autoconsciência é utilizada como uma ferramenta no momento da criação artística. O teórico afirma que nenhum elemento desse clima pode ser neutro, já que se espera que tudo atinja devidamente a personagem, realizando o possível para que este seja provocado. No momento da escrita, o discurso deve estar voltado para alguém que se encontra junto do autor,

alguém presente, não a alguém que não se encontra no local, com o uso da linguagem na segunda pessoa. Assim se constrói a personagem, pelos ideais polifônicos, no limite das ideias artísticas, com relativa autonomia.

Mikhail Bakhtin salienta que tal emancipação do herói não contraria a ideia de que, na realidade empírica, ele seja somente uma peça de uma obra de arte, sendo criado, de tal forma, do começo ao fim pelo escritor.

Em realidade, tal contradição não existe. Afirmamos a liberdade dos heróis nos limites do plano artístico e nesse sentido ela é criada do mesmo modo que a não liberdade do herói objetificado. Mas criar não significa inventar. Toda criação é concatenada tanto por suas leis próprias quanto pelas leis do material sobre o qual ela trabalha. Toda criação é determinada por seu objeto e sua estrutura, e por isso não admite o arbítrio e, em essência, nada inventa, mas apenas descobre aquilo que é dado no próprio objeto. Pode-se chegar a uma ideia verdadeira, mas esta tem a sua lógica, daí não poder ser inventada, ou melhor, produzida do começo ao fim. Do mesmo modo não se inventa uma imagem artística, seja ela qual for, pois ela também tem a sua lógica artística, as suas leis. Quando nos propomos uma determinada tarefa, temos de nos submeter às suas leis. (BAKHTIN, 2010. p. 73-74).

Prossegue afirmando, a partir dessas ideias, que os heróis não são inventados, independentemente do movimento literário em que esteja enquadrada a produção, não sendo referido unicamente às produções em que esteja presente a construção polifônica, mas que sim, seguem rigorosamente as leis impostas. Leis estas que ultrapassam a vontade do escritor, mas que já estão presentes no momento em que ele decide aquilo que deseja representar.

De acordo com sua teoria, reitera que a autoconsciência admite limitados métodos artísticos, como a revelação e a representação, possíveis mediante o ato de provocar e interrogar o herói, sem transformá-lo em uma imagem fechada. Assim, a liberdade da personagem é uma parte das ideias que sondam o artista no momento da criação. A palavra é criada pelo autor, mas de forma a possibilitar seu desenvolvimento do início ao fim perante sua lógica interna e autônoma como palavra do outro, da personagem. Entretanto, a relação criador e criatura persiste, logicamente, e a defesa de Bakhtin se dá a partir da noção de que a destruição dessa relação ocorre apenas no campo de visão monológico.

Embora o foco durante a escrita esteja na personagem enquanto um ser livre, ainda assim não é necessário que o autor renuncie a si mesmo e a sua subjetividade. Longe de uma exigência de que a sua própria consciência seja ocultada em detrimento do desenvolvimento do herói, pressupõe-se que para o verdadeiro diálogo entre esses

dois discursos seja necessária uma ampliação fora dos parâmetros comuns para a própria mentalidade do escritor, para que este consiga atingir a consciência plenivalente dos outros, resultando em uma “ativa penetração dialógica nas profundezas inconclusíveis do homem” (BAKHTIN, 2010. p. 78).

A presença do escritor é manifestada com a profundidade na qual os pontos de vista são levados, alcançando uma força máxima, indicando todas as possibilidades de significação existentes no discurso de outrem. Isto a partir da relação dialógica que o autor pratica consigo mesmo, aprofundando a consciência e a visão do herói a partir da sua.

Estabelece-se, então, a existência independente da personagem enquanto um ser da linguagem proveniente de um discurso – concepção de grande estima nos estudos contemporâneos da personagem, encerrando, de fato, a ligação íntima entre os sujeitos ficcionais e os empíricos, não mais usando a realidade coletiva como pedra de toque para as criações literárias.

2.3. Figuração e criação: o nascimento da personagem

O universo seria fictício caso Deus pudesse contar sua história completa. Com essa parábola, E.M. Forster (1975) sintetiza suas ideias que se referem às divergências entre o Homo Sapiens e a personagem de ficção, ou o Homo Fictus, como denomina. Utilizando-se de uma propriedade privilegiada da arte literária – a aproximação intrínseca entre o criador e a criação –, o autor afirma que romancistas, embora escrevam sobre seres humanos a partir de uma perspectiva humana, são capazes de desenvolver personalidades e apresentar com clareza feitos nossos que escapam à clareza do convívio social. Assim, proporcionam em sua visão criaturas mais profundas, ao menos do ponto de vista de nossas percepções rotineiras sobre os outros.

Forster acredita que as personagens surgem da compreensão que um escritor tem de si próprio, em adição ao que adivinha dos outros, resultando na personagem como uma massa verbal, que tem por objetivo revelar a vida oculta dos sujeitos. Nada saberemos sobre uma pessoa que se mantém impassível e que não revela, ou exterioriza, nada sobre si. Desse modo é que o artista nos apresenta uma profundidade mais intensa, pois tem como função desvelar do âmago das personagens aquilo que escondemos, expondo além daquilo que nos é observável.

Bakhtin (2000) reitera que os componentes de uma obra nos são entregues após a reação dos objetos pelo autor, tanto em relação a estes quanto à reação das personagens dos mesmos objetos, obtendo assim uma reação à reação. Dessa forma é possível que sejam modeladas todas as particularidades e ações de uma personagem. O filósofo russo concorda que nossas reações, no mundo não literário, partem do juízo que fazemos frente àquilo que fazem as pessoas que nos rodeiam de maneira isolada: não reagimos ao todo do homem, porque isso nos escapa – e, quando o tentamos fazer, temos uma má generalização empírica.

Antonio Candido (2014), seguindo a mesma linha de pensamento, alega que há dois tipos de conhecimentos que podemos adquirir acerca de outrem, o primeiro se dando de forma finita, que coincide com a superficialidade do corpo, enquanto o segundo se apresenta de caráter infinito, “pois a sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida numa integridade que essencialmente não possui” (CANDIDO, 2014. p. 56). Por isso essa convergência dos seres ficcionais acaba por se delinear de forma clara, visto que deles sabemos tudo o que há para saber.

Assim, o que nos importa são mais os atos isolados com as quais nos confrontamos do que a totalidade dos sujeitos. Indo ao encontro de Forster e Candido, Bakhtin pressupõe que diante de uma personagem ficcional

haverá uma reação global ao todo do herói, cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo, na qualidade de componentes desse todo. Essa reação a um todo é precisamente específica da reação estética que reúne o que a postura ético-cognitiva determina e julga e lhe assegura o acabamento em forma de um todo concreto-visual que é também um todo significativo. (BAKHTIN, 2000, p. 26)

Tarefa esta que não supõe a facilidade, porque o herói não se organizará em um todo a partir de uma relação de valores, ele há de indicar muitos disfarces e ações incongruentes muitas vezes não antecipadas que dependerão das reações de seu criador. Será necessário que ele ultrapasse o labirinto apresentando pelo processo de figuração da personagem com a finalidade de definir autenticamente uma postura de valores que firmará um rosto final e estabilizado da personagem, de um ponto de vista monológico, que resultará em um todo necessário. Muitas vezes descobrimos coisas novas provindas de seres que acreditávamos familiarmente conhecer de forma exata, pela casualidade de nossas reações sobre eles, assim “o artista que luta por uma

imagem determinada e estável de um herói luta, em larga medida, consigo mesmo” (BAKHTIN, 2000, p. 27).

Apesar de lidarmos usualmente com esses seres a partir do ser humano empírico, Terry Eagleton (2020) afirma que suas vivências se baseiam em uma indeterminação inferida por nós. Sabemos, de forma ampla, quantos dentes cada pessoa deveria ter, mas em se tratando de seres fictícios, a menos que seja especificado, esse número haverá de sempre ser uma incógnita. Da mesma forma acontece em momentos que essas personagens saem de cena: mesmo que o narrador nos diga para onde foram, esse local nos aparecerá de forma nublada, incerta, pois esse mundo específico não foi criado diante de nós, apenas afirmado de forma indeterminada. Uma personagem literária não tem passado, presente ou futuro se não aquele que nos é mostrado ou sondado pela narração como um recurso de estilo. Assim que fechamos o livro, esse ser desvanece, porque não há para onde ir: sua existência é delimitada pela linguagem.

Para o crítico inglês James Wood (2010), a criação de personagens ficcionais não seria, de forma alguma, algo fácil. Embora as definições delas sejam feitas de forma muitas vezes rotineira, Wood retoma e critica a objetivação descritiva da qual muitos escritores se utilizam para a criação de suas personagens. Para o autor, é perceptível quando os seres são descritos como que em uma fotografia, de forma estática, já que é “muito mais fácil de descrever do que aquilo que é móvel: o que é difícil é libertar estas pessoas da sua geleia aprisionante e pô-las em movimento.” (WOOD, 2010, p. 114). Esse momento é o que o professor Carlos Reis (2018) chama de uma suspensão da narratividade, que problematiza ao dizer que toda caracterização de uma personagem lida com o preenchimento de um vazio, que requer, de certa forma, que o sujeito ficcional seja lido como um objeto imóvel e artificial.

Contudo, Wood indaga formas para animar, dar movimento a essas personagens, fazendo, assim, com que pareçam seres vivos, ao contrário de um retrato emoldurado. Pouco é necessário para que isso aconteça, afirma o teórico, não sendo necessário que se pormenorize cada detalhe de seus traços físicos, uma vez que sua identidade pode ser perceptível através de suas ações e interações com outros. Assim, uma narrativa é capaz de “dar-nos uma ideia clara de uma personagem sem nos dar uma ideia clara de um indivíduo” (WOOD, 2010, p. 118).

Wood retoma alguns equívocos que constantemente cercam os estudos da personagem, problematizando a forma como muitos estudiosos lidam com ela. Para ele, há algumas ideias fixas em torno da questão, como as concepções de que as personagens não devem ser estereótipos, devem ser atribuídas de caráter interior profundo e de exterior bem apresentável, devem ser bem desenvolvidas e agradáveis à leitura. Embora o verbo *dever* denuncie semanticamente o caráter normativista dessas opiniões – foge à complexa realidade da criação literária acreditar que exista alguma receita para a personagem ideal –, o autor resgata, a partir dessas afirmações, o questionável conceito de que os seres ficcionais precisam se assemelhar a uma pessoa. Para além de a literatura não dever créditos ao mundo exterior de si, tal idealização colocaria um limite nas possíveis experiências que ela é capaz de transmitir, já que tem o contato do leitor com aquilo que não é comum e, muitas vezes, desagradável como um de seus resultados finais, possibilitando, pelas palavras de Wood, uma possível educação moral, provinda das personagens.

Para Eagleton, uma das formas mais comuns e usuais de desconsiderar a literariedade formalista é através da ideia de que as personagens literárias são seres tais quais as pessoas reais. Ressalta-se, de início, que elas não existem além das palavras impressas no papel, suas existências condizem com o ato de serem lidas em um determinado momento por alguém. Nenhum ser da literatura vive fora das páginas publicadas, seja antes do início ou depois do final, porque um “texto é uma relação entre si mesmo e um leitor. Um livro é um objeto físico que existe mesmo que ninguém o pegue, mas isso não se aplica ao texto (...) que é uma configuração, um arranjo de significados” (EAGLETON, 2020. p. 54) sem existência própria.

No que confere à personagem enquanto um ser que existe no âmbito da linguagem, Wood garante que ela vai além de uma massa verbal, como dita por Forster, ainda que a seja, podendo ser dirigida a palavra da mesma forma com a qual nos dirigimos a uma pessoa. O crítico literário não se posiciona de forma definitiva em nenhum dos lados na discussão quanto à personagem criada a partir da cópia humana e a personagem enquanto discurso, de forma a se beneficiar de ambas abordagens teóricas.

É claro que qualquer personagem é uma construção de palavras, porque a literatura é uma construção de palavras: mas isto não nos diz rigorosamente nada – é o equivalente a defender elaboradamente que um romance não pode realmente criar um mundo imaginado, por se tratar apenas de um molho de páginas encadernadas. (WOOD, 2010, p. 122)

Afirma que as personagens são objetos da percepção de um leitor, o que indica que, de alguma forma, elas existem, mesmo que suas realidades sejam distintas, também em níveis, que são propostos pelos autores a depender da necessidade interna de uma obra. Para Wood, pouco importa que uma personagem seja redonda ou plana, complexa ou simples, tudo o que pode ser dito sobre ela é dito e espera-se que cumpra seu papel de transmitir as convenções que a narração exige. De tal modo, a vitalidade da personagem ficcional depende muitas vezes mais da assimilação que o leitor faz dela e de suas ações, entendendo que são elementos importantes, do que puramente a plausibilidade dada a ela pelo autor.

O romance é capaz de fugir a todas as regras impostas a ele, e, como parte integrante, assim também é a personagem. Wood comenta sobre os mais diversos tipos de seres que transitam nas narrativas ficcionais, chegando à máxima de que a personagem não existe, em se tratando de um modelo, ou figura, único e referencial. Existem algumas personagens “complexas, outras simples, algumas profundas, algumas caricaturais, algumas realisticamente evocadas, algumas pintadas com a mais leve das pinceladas” (WOOD, 2010, p. 124), mas, em geral, o teórico tende a dividi-las em dois tipos: as sólidas e as com lacunas. Das primeiras, podemos especular o porquê de suas ações e chegar a uma resposta plausível a partir daquilo que é entregue pelo narrador, já as segundas têm uma inclinação àquilo que fica omitido, necessitando que o leitor preencha, a partir de sua interpretação, as brechas deixadas por elas, já que sua completude não nos é entregue. De certa forma, podemos encaixar Tsukuru Tazaki em ambas definições. Ao nos perguntarmos porque ele viveu durante um período de sua vida perto da morte, encontramos respostas satisfatórias no decorrer da narração. Entretanto, não sabemos o porquê de ele ter aceitado tão passivamente ser excluído de seu próprio círculo, não sabemos o porquê de ele manter uma relação tão próxima com as ferrovias que constrói. Muitas das ações e atitudes de Tsukuru são apresentadas através de omissões, que pretendemos preencher mais à frente neste trabalho.

Em sequência, uma das teorias mais utilizadas para análise das personagens vem do principal legado de E.M. Forster para a teoria narratológica e se dá a partir do exame de um recurso, dado como instintivo, utilizado por romancistas para a criação de suas criaturas ficcionais: os diferentes tipos de figuras, que resultaram na distinção entre personagens planas e redondas.

As primeiras, ora chamados de tipos, ora de caricaturas, são essencialmente seres construídos ao redor de uma única ideia, de forma simplória, já que o desenvolvimento de um segundo conceito poderia levá-las em direção às redondas, podendo, muitas vezes, serem resumidas a uma única frase, como se sua existência se baseasse em torno de uma fórmula específica. O romancista seleciona com muito critério uma ou duas facetas da complexa mente humana e molda sua personagem em torno delas, utilizando somente aquilo que lhe é necessário, o que lhe convém, enquanto o restante é eliminado, porque não é compatível com o escolhido.

Apesar de as personagens planas serem constantemente tidas como inferiores em relação às outras, visto que em sua maioria precisam ser de alguma forma cômicos, para que não se caia no tédio, são detentoras de duas vantagens que as distinguem. A primeira é a de que são facilmente reconhecíveis pelo olhar emocional do leitor e são uma arma letal de uso pelo escritor, visto que podem realizar seus objetivos de forma simples, sem a necessidade de uma grande representação ou desenvolvimento, são satisfatórias em suas próprias existências. A segunda vantagem diz respeito à lembrança posterior do leitor, que, frente a uma criatura que se manteve íntegra perante as circunstâncias frequentes, consegue guardar e preservar de forma reconfortante a característica única desse ser que, em contato com a sensação de permanência, citada mais acima, mantém-se o mesmo.

Devido a sua estrutura complexa, um romance precisa tanto de personagens planas quanto das redondas, há um lugar reservado para elas em sua existência, gerando uma colisão entre os dois tipos de criaturas que resulta em um paralelo mais preciso da vida real.

Relativo à inclinação das personagens planas, o autor afirma que muitas vezes elas são tão profundas quanto uma fotografia, que é vigorosamente agitada em prol do desenvolvimento do romance, gerando uma falsa sensação de complexidade, já que acontece de forma extremamente superficial ao ser e raramente elas pulsam por força própria.

Quanto às personagens redondas, Forster pouco diretamente fala, já que é tido por implicação que elas são aquilo que as bidimensionais, ou planas, não o são. Segundo o teórico, esses seres impressionam, surpreendem e dão prazeres novos a cada vez em que reaparecem no romance, porque se relacionam harmonicamente entre si sem que se note tal ação. Eles têm uma organização superior e conseguem se adequar às novas problemáticas.

Como veremos mais adiante, os ideais de Forster foram publicados na segunda década do século XX. E, embora seja um texto célebre, as diversas rupturas acontecidas na literatura nos anos posteriores geraram uma insuficiência dessa classificação para lidar com as diversificadas formas que a personagem literária adquiriu desde então. Wood interroga a predileção de Forster frente às personagens complexas, ou redondas, e afirma que se unidimensional “se refere a uma personagem, por vezes, mas nem sempre secundária, que serve para iluminar uma característica humana essencial, então algumas das personagens mais interessantes são simples.” (WOOD, 2010, p. 147). Para o crítico, a abolição da ideia de complexidade no desenvolvimento de uma personagem se faz necessária na atualidade, pois remete a um ideal inconcebível. Da mesma forma que as planas tendem a ser interessantes em sua vitalidade, as redondas também em algum ponto perdem de nos surpreender ao longo da narração. Ou seja, a vitalidade de uma personagem, a sua importância e o apreço que os leitores terão dela independe dos métodos ou formas utilizadas pelo autor para a criação das personagens; todas tendem a se encontrarem na mesma posição.

Em razão dessa *criação das personagens*, trazemos as palavras de Carlos Reis, no que tange ao embate desta noção com a de figuração das personagens. Esta é entendida, segundo Reis, como um processo discursivo que ocorre em diferentes momentos da composição narrativa, ou seja, não é um ato limitado que se dá objetivamente em uma única passagem conclusiva. Nisso se dá a individualização de uma personagem presente em seu determinado universo ficcional, através da ordem semântica do relato, em um plano ontológico, que desobriga as figuras do conceito de mentira. Suas existências não se restringem, então, com as regras que regem o mundo exterior à obra.

Há uma distinção entre o processo de figuração e o da construção da personagem, expressão mais abrangente. Para Reis, um erro terminológico seria o de confundir a figuração com a caracterização, já que esta está próxima à descrição da personagem – ato que nem sempre está próximo da ordem do discurso. Não “poucas vezes passa-se agilmente da caracterização às características, o que inspira abordagens marcadamente conteudistas, apoiadas numa espécie de apreciação holística da personagem”. (REIS, 2018, p. 27). Agora, a figuração ficcional é estabelecida através de seus princípios próprios, tais quais a concepção retórica da

narrativa, a ficcionalidade e a discursividade, que se apresenta enquanto um processo na constituição da personagem.

De acordo com as ideias de James Wood, Reis afirma que o procedimento da figuração acontece, muitas vezes, através de lacunas e da percepção do leitor, por um viés fenomenológico. A tradição antiga supunha que para a concretização da figuração de uma personagem fosse necessário conhecê-la de forma objetiva. Contudo, atualmente se entende que de pequenas ações ou descrições nos é possibilitado entender, para além do que se apresenta, uma dimensão mais abrangente:

não sendo possível contar (literalmente) tudo, então narra-se uma parte dessa totalidade, sendo claro para mim que o objeto contemplado envolve um potencial narrativo que o texto trata de confirmar ou de refrear; fica por conta dos atos cognitivos do leitor o completamento do que é dito na formulação sucinta que a lógica exige (REIS, 2018, p. 17).

O autor transcreve, então, três dimensões divergentes que abrangem a descrição das personagens. A primeira, refere-se à funcionalidade própria da descrição de uma figura. Próxima da noção de tipo, tem a intenção de representar certas categorias e é manifestada devido a características genológicas, forçando que tais personagens se modelem de acordo com a necessidade narrativa da trama em questão. A segunda, dimensão representacional da descrição, lida com a representação, por meio de objetos e dos seres, de um conhecimento extraficcional que tem o propósito de ser coerente. A última, dimensão narratológica da descrição, relaciona-se com as articulações narrativas que indicam os modos de existência das personagens, por meio dos códigos suscitados e dos termos convocados para a configuração do ser. É desenvolvida nesta categoria a hierarquização das personagens, os termos dados a um determinado sujeito são capazes de especificar a quem devemos prestar atenção com afinco, consolidando o interesse desta ao desenvolvimento do enredo e distanciando-a da funcionalidade própria da descrição.

Em sequência, Reis identifica o princípio da dupla percepção, o que garante que sejam paralelamente considerados os procedimentos construtivos e os vetores de sentido que fazem das personagens quem são, sem que haja a exclusão de um no momento de leitura da narração; e também o princípio da permutação, para a instância da concepção da personagem, que se relaciona diretamente com a dimensão retórico-ficcional. A utilização desse conceito se baseia na ideia da metalepse, como uma

figura que transpõe um sentido narrativo para outro sentido narrativo, de um nível ao outro, com a finalidade de lidar com as personagens a partir da dinâmica de circulação de sujeitos entre o mundo empírico e o ficcional. Dessa forma, embora a figuração questione a rigidez dos limites da ficção, ela valoriza “no ato de fazer personagem (de ficção) o movimento da imanência à transcendência, movimento que convoca os componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais manifestados pelas personagens” (REIS, 2018, p. 27). Assim, faz-se necessário que, durante a posterior análise de nosso objeto de estudo, o romance de Haruki Murakami, haja a referência aos costumes socioculturais orientais e japoneses, já que sua produção foi realizada nesse âmbito, e a transficcionalidade gerada pela permutação nos leva a reconhecer tais elementos na obra, que se diferenciam de forma abrangente dos costumes ocidentais.

No que diz respeito ao o processo pelo qual as personagens serão figuradas, Eagleton desenvolve que, principalmente a partir da consolidação do individualismo moderno, a identidade inimitável de cada um é a melhor forma de identificação que temos: aquilo que nos difere do outro é mais importante do que aquilo que compartilhamos com ele. Ou seja, um personagem se molda por ser de forma perceptível aquilo que o outro não é.

Para o autor, um ser que respira, tem sentimentos, ri e espirra não se diferencia de qualquer outro, então não há como ser possível que essas características humanas bastem para uma construção convincente de uma identidade única, porque não fazem parte de seu caráter, mas sim de um todo. Indo além, afirma que essa concepção, quando levada ao extremo, diz que uma volumosa parte das ações praticadas não chega a representar aquilo que é o cerne da personalidade das personas ficcionais, já que não há um desenvolvimento para o que é inato ao ser humano.

Em se tratando de um pesquisador inglês, Eagleton desenvolve uma noção semântica em torno do vocábulo “character” – que, para além de personagem, também pode ser traduzida para figura, símbolo ou letra –, sinalizando que o termo é usualmente utilizado em referência a pessoas que se destacam das demais por atos considerados excêntricos, que se vinculam, por consequência, a sujeitos com manias inusitadas. Esses indivíduos, tidos pelo autor como “esquisitões”, são incapazes de se moldarem àquilo que a sociedade considera adequado, logo se negam a não serem o que são. “Quem anda com um arminho no ombro ou usa saco de papel pardo na cabeça é tido como uma figura [character], o que sugere que suas excentricidades

devem ser aceitas com simpatia. [...] Poupa-nos o trabalho de botar uma meia dúzia na cadeia.” (EAGLETON, 2020. p. 57)

Vale ressaltar que algo diferente só o é assim visto devido ao fato de haver algo considerado “normal”, ou seja, a excentricidade dos seres se sustenta somente a partir do encontro com a não excentricidade. Para cada personagem desvirtuada da norma, há uma que se mantém na estrada considerada correta. O problema, aponta Eagleton, é que, embora esses últimos carreguem consigo qualidades honrosas, os outros personagens idiossincráticos transportam a vida. O que se considera ruim muitas vezes atrai mais do que as ações louváveis, porque existe uma linha tênue entre o que nos fascina e o que repudiamos. Nossa inclinação é a de preferir a aberração, já que o que nos é imposto tende a se tornar de alguma forma maçante, gerando uma atração pelo oposto.

Apesar disso, tais personagens que se esquivam da norma, da boa conduta usual, acabam por formarem em si mesmas uma nova norma, seja pelo apego que têm com seus modos de vida incomuns ou pela sistematização compulsiva que têm com suas bizarrices: prendem-se a elas como as outras se prendem às atitudes virtuosas.

Desta maneira, o teórico afirma que mesmo as personagens idiossincráticas podem, ainda que sob a aparência de uma possível contradição, serem tipificadas. Fazer delas um tipo significa enquadrá-las dentro de categorias específicas e coletivas, distanciando-se, dessarte, de uma personalidade original, singular. Categorias essas que, mesmo semanticamente tendendo a especificar aquilo que se difere, resultam na generalidade de uma classe inteira. Então,

mesmo gente muito peculiar não é inclassificável. [...] Gostamos de pensar os indivíduos como únicos. Mas, se isso vale para todos, então todos temos a mesma qualidade, qual seja, nossa identidade única. O que temos em comum é o fato de sermos incomuns. Todos são especiais, o que significa que ninguém é especial. (EAGLETON, 2020. p. 62).

Eagleton argumenta, a partir disso, sobre a tipificação como uma forma de tornar inteligível para o leitor a personagem. Os estudos linguísticos afirmam que aquilo que não nomeamos, nós ignoramos, como se não existisse. Aquilo que compreendemos e que sentimos são objetos já nomeados pelo homem, e uma personagem que tivesse a intenção de superar tais elementos em prol da originalidade

e da particularidade máxima, acabaria escapando das mãos da linguagem, de forma que nada poderia ser dito.

Para o autor, contudo, uma tipificação não se enquadraria como um sinônimo de estereótipo, que reduz pessoas a categorias gerais, visto que o tipo, ainda que mantenha uma individualidade em comum com outros seres, proporciona um maior contexto acerca da realidade da personagem. Mesmo os humanos empíricos não existem fora de um contexto, todos se encontram no meio de uma situação, ainda que creiam ter uma autonomia, por existirem fora do discurso linguístico e, por isso, não representam uma mera função da linguagem. Mas a verdade é que “estar fora de uma situação é o que se chama estar morto” (EAGLETON, 2020. p. 68).

Assim, exprime-se uma das teses deste trabalho, que nos ateremos mais à frente, a de que a personagem não pode ser dissociada de sua conjuntura. Ela faz parte e se apresenta como um elemento entre vários dentro de uma complexa rede que é o texto literário, que não pode, indubitavelmente, ser abstraída de seu meio.

Doravante, o autor se preocupa em questionar as formas pelas quais damos vidas a essas personagens, as técnicas utilizadas para modelagem destas. Questiona se ela, a personagem, será

uma figura literária específica apresentada simplesmente como um tipo ou um símbolo, ou possui uma sutil psicologização? É tratado a partir de dentro ou visto da perspectiva dos outros personagens? É coerente ou contraditório, não muda ou evolui, tem contornos claros ou indistintos? Os personagens são definidos globalmente ou ficam reduzidos às funções do enredo? São definidos por meio de suas ações e relações ou assomam como consciências desencarnadas? Nós os sentimos como presenças vívidas ou essencialmente verbais, prontamente captáveis ou cheios de recônditos secretos? (EAGLETON, 2020. p. 70)

Essas questões nos guiarão em busca de uma definição concreta acerca da construção das personagens do romance *O incolor Tsukuru Tasaki e seus anos de peregrinação*. Atentando-nos a essas considerações, pretendemos verificar, também, a lupa contemporânea pela qual Haruki Murakami deu vida a suas personagens, isso porque, como diz Eagleton, concepções mais clássicas das personagens parecem inviáveis no mundo moderno. Filhos de uma sociedade capitalista, na era do comércio e da cultura de massa, os seres humanos tendem a se camuflarem entre si, tanto pelo anonimato como pela indiferenciação. Enquanto personagens grandiosas podem ser facilmente distinguidas dentro de uma mesma obra, os indivíduos contemporâneos são conduzidos ao mesmo caminho, de forma a não se diferenciarem completamente.

Embora tenham suas marcas de individualidade bem demarcadas, elas facilmente também poderiam ter as mesmas marcas de uma outra personagem, como se assim fosse exprimida a imagem do homem comum, não a de um herói distinto da literatura. Para o autor, os sentimentos e os pensamentos destas personagens são ordinários e corriqueiros, definindo-se por mentalidades grandiosamente banais. “Está ficando cada vez mais difícil identificar o possuidor de uma experiência particular” (EAGLETON, 2020, p. 76).

3 A FIGURAÇÃO DISCURSIVA: DESTACANDO AS CORES DO INCOLOR

Estabelecidas as teorias necessárias para o desenvolvimento deste trabalho, usufruiremos delas agora neste capítulo para uma análise que tem a intenção de iluminar a partir de nossa interpretação o processo de figuração que Tsukuru Tazaki percorre ao longo da narrativa do romance. Dividiremos esta investigação em duas partes: a primeira, em que lidamos com a personagem por sua estrutura própria; e a segunda, em que demonstramos a importância de outros dois elementos narrativos, o tempo e o espaço, para a criação de Tsukuru enquanto um sujeito ficcional crível.

3.1. A gênese da personagem: uma análise de Tsukuru Tazaki

Tendo a noção de que o processo de figuração de Tsukuru Tazaki tem início na abertura do discurso da narrativa, entendemos que a técnica utilizada pelo narrador de começar o romance *in media res* tem como intenção ampliar a perspectiva que obteremos da personagem em seu ponto original de início. Assim, vemos como a morte se faz presente a partir do momento em que o leitor abre o romance e coloca os olhos no primeiro parágrafo do texto:

De julho do segundo ano da faculdade até janeiro do ano seguinte, Tsukuru Tazaki viveu pensando praticamente só em morrer. Nesse meio-tempo ele completou vinte anos, mas o marco não significou nada em especial para ele. Naquela época, acabar com a própria vida lhe parecia a coisa mais natural e lógica a ser feita. Até hoje ele não sabe bem por que não deu o passo derradeiro. Afinal, naquele momento, atravessar a soleira que separa a vida e a morte era mais fácil do que engolir um ovo cru. (MURAKAMI, 2014, p. 7).

Embora a morte seja, de fato, somente imaginada pelos seres humanos, Tsukuru é retratado como alguém que a tem como algo familiar. Esse contato próximo não é, entretanto, utilizado pelo narrador como forma de atrativamente encerrar tanto a vida da personagem quanto o romance, mas sim como um ponto de partida para o desenlace narrativo. Ao considerar o suicídio como algo tão cotidiano e simplório quanto o engolir de um ovo, somos levados a acreditar que a vida de Tsukuru alcançou sua totalidade, embora não seja a realidade, e, então, há o proveito da experiência tanto para definir a personagem quanto para o deleite de seu contador, que prende a

atenção do leitor e consegue a escusa de que precisa para desenvolver sua história como se fosse, a tal ponto, definitiva. Como demonstramos anteriormente, entende-se que a vida é compreendida pelos outros somente quando acaba, já que há a possibilidade de analisá-la como se fosse um objeto palpável, em razão das mutações do sujeito também encontrarem seu fim.

Percebemos, entretanto, o problema de encararmos Tsukuru do início como um ser completo, pois, ao encontro da teoria de Bakhtin, não há espaço para que este herói se proste contra sua realidade, dado que a narrativa o coloca como alguém com a vida frente a um destino já cumprido, mesmo que isso venha a ser desfeito posteriormente com o desenvolvimento da ação da personagem.

Ainda nas primeiras páginas, o discurso envolve-se na missão de apresentar Tsukuru a partir de suas delimitações. Não há, entretanto, uma descrição de sua apresentação física, porque o narrador se resume a contar suas ações cotidianas, naquilo que ele se movimenta para realizar. Assim, cria-se a imagem de um sujeito apático quanto a sua existência, viver ou não viver requer o mesmo esforço, ou nenhum dele, então Tsukuru persiste nesse limbo, à beira da sobrevivência. “Ele viveu esse período como um sonâmbulo, ou como um defunto que ainda não se deu conta de que está morto. (...) Quando não pensava na morte, ele não pensava em absolutamente nada” (MURAKAMI, 2014, p. 8).

Eagleton comenta que a idiosincrasia de uma personagem não se dá a partir dos hábitos humanos praticados por ela, já que todos realizam em comum os mesmos feitos. Contudo, embora sejam genéricas, tais realizações adquirem um caráter divergente no discurso da obra:

Tomava banho todas as manhãs, lavava a cabeça cuidadosamente e lavava as roupas duas vezes por semana. O asseio era um dos pilares a que ele se agarrava. Lavar roupa, tomar banho e escovar os dentes. Ele quase não ligava para a alimentação. Almoçava no refeitório da faculdade, e fora isso quase não comia direito. Quando sentia fome comprava maçãs ou verduras no supermercado perto de casa e as mordiscava. Ou comia pão de forma puro e tomava leite direto da caixa. Quando chegava a hora de dormir, tomava só um pequeno copo de uísque, como se fosse remédio. (...) Nessa época, ele nunca sonhava. Mesmo que tivesse sonhos, mal eles surgiam, já deslizavam pelo declive escorregadio da consciência, rumo ao domínio do vazio. (MURAKAMI, 2014, p. 9)

Entendemos que o valor semântico dessas construções ultrapassa a simples representação de uma vida corriqueira. Dificilmente seria importante para uma narrativa saber que uma personagem toma banho, porque disso sabemos a partir da

ideia de indeterminação inferida pelo leitor, como diz Eagleton, mas no romance de Murakami tais palavras carregam o valor de demonstrar a persistência de Tsukuru frente à vida: ele se agarra ao asseio como um pilar, e isso não nos é natural, pois realizamos de forma inconsciente tais hábitos. Com isso, a personalidade do sujeito começa a tomar forma, uma ideia nítida é trazida à tona, tornando particular aquilo que é compartilhado com outros.

Um fragmento bem definido de Tsukuru nos é trazido à tona na seguinte passagem: “Não falava com ninguém a não ser que fosse necessário e, quando voltava para o apartamento onde morava sozinho, ele sentava-se no chão, encostava-se na parede e pensava sobre a morte ou a ausência da vida” (MURAKAMI, p. 8, 2014). Os anteriores referiam-se apenas àquilo que ele fazia, mas aqui temos um traço da personalidade da personagem bem demarcado, a sua introversão, a partir da ideia de que este escolheu e abraçou sua solidão.

Os motivos para isso remetem ao passado, para o qual o narrador prontamente retorna para, então, de fato iniciar a história de Tsukuru Tazaki a partir de sua adolescência. Com isso, ficamos sabendo de um grupo de amigos do qual a personagem fazia parte e do qual sua vida girava em torno.

Os cinco foram da mesma classe em um colégio público de ensino médio do subúrbio da cidade de Nagoia. Eram três meninos e duas meninas. Eles se tornaram amigos depois de participarem de uma atividade voluntário no verão do primeiro ano, e, mesmo ficando em classes diferentes nos outros anos, o grupo se manteve igualmente ligado. (...) Os cinco se reuniam nos dias de folga para fazer caminhadas, jogar tênis, nadar na península de Chita ou estudar juntos para o vestibular na casa de um deles. (...) Os cinco se tornaram amigos por acaso. (...) Cada um dos cinco pensou, “Agora estou no lugar certo, em conexão com companheiros certos. Eu preciso desses quatro, e ao mesmo tempo eles precisam de mim” – tiveram enfim essa mesma sensação de harmonia. (MURAKAMI, 2014, p. 10-11)

Constituiu-se assim a ideia de uma união simétrica e proporcional entre as cinco personagens que constituem este momento da trama, já que todas almejavam o mesmo objetivo e desfrutavam de vidas sociais parecidas, seja pelo bem-estar familiar ou pela perspectiva de um futuro excelente, em razão de serem considerados todos alunos e filhos exemplares. A conexão entre todas era justificada, no entanto, apenas uma coisa as distinguia de Tsukuru Tazaki: todas tinham um sobrenome que continha o nome de uma cor, exceto Tsukuru.

No que concerne ao nome das personagens, James Wood afirma que é de longevidade a tradição de nomeá-las por expressões simbólicas. Tal ação ultrapassa

a simplicidade de uma convenção, pois, segundo o autor, nós somos aquilo do que nos chamam, ou passamos a ser: “parecem muitas vezes transformar-se nos nomes que têm, ou no oposto desses nomes, mas mantendo ainda alguma relação com o sentido desses nomes” (WOOD, 2010, p. 134). Ao longo de todo o discurso deste romance, deparamo-nos com símbolos e metáforas ¹ligados diretamente com a função de figurar os sujeitos da trama. Assim, destacamos, nesta primeira parte, os símbolos das cores - que surgem “como que para acentuar a importância da mensagem que o inconsciente dirige ao consciente (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 280) - presentes nos nomes desse grupo de amigos, que interferem abertamente na maneira com a qual essas personagens agem e se identificam frente ao mundo. Tal abordagem se faz necessária para um entendimento maior sobre as possíveis justificativas que englobam a personalidade de Tsukuru Tazaki. De tal forma, ao nos colocarmos frente ao simbolismo do enunciado, cremos na possibilidade de entendermos o cerne da personagem principal, ampliando e aprofundando nossos conhecimentos sobre ela, ao encontro de uma exatidão de sua figuração.

Ao introduzir o assunto, o narrador comenta que os “dois rapazes eram Akamatsu – ou “pinheiro vermelho” – e Ômi – “mar azul”. O das garotas Shirane – “raiz branca” – e Kurono – “campo preto”. Como se fosse algo natural, os quatro logo passaram a se chamar pelo nome da cor” (MURAKAMI, 2014, p. 12). Conseqüentemente, temos as seguintes substantivações: o Vermelho, o Azul, a Branca e a Preta.

Seguiremos aqui o conceito do princípio da permutação citado por Carlos Reis – que dialoga com a dimensão retórico-ficcional, gerando um traslado entre o mundo exterior e interior da obra – para verificar como a simbologia das cores das culturas ocidentais e orientais interfere no discurso romanesco.

No que confere importância para o desenvolvimento de Tsukuru Tazaki, ressaltamos o mérito direto de Branca e Preta, como veremos em breve. As duas

¹ Durante este trabalho, usaremos para fins teóricos as concepções de Paul Ricoeur (1999) sobre as distinções entre o símbolo e a metáfora. Para o autor, é comum que nas obras do discurso literário haja um excesso de significação que vem à tona pela tensão entre duas interpretações, uma literal, que, sendo reconhecida, apresenta seu outro sentido. Este excesso toma a forma de um símbolo quando há necessidade da percepção de um elemento exterior à obra para entendimento daquilo que é apresentado; enquanto uma metáfora se fecha semanticamente em si, sem a necessidade de algo além daquilo próprio que ela apresenta. Por isso, usaremos os símbolos nesta primeira parte da análise, pois as cores apresentam uma simbologia universal e exterior à obra que precisa ser apreendida para uma melhor interpretação do discurso.

outras personagens masculinas não têm grande potencial narrativo que ultrapasse o limite de fazerem com que Tsukuru se sinta invisível, não sendo por isso de nosso interesse aprofundarmo-nos em ambas, já que uma breve averiguação deve bastar para captar o pouco que nos é entregue das duas.

Desta ideia de que o símbolo das cores atua diretamente na figuração das personagens, Azul é o único que destoa. Chevalier e Gheerbrant (1999) afirmam ser esta a coloração mais profunda e também imaterial, já que se dá na natureza a partir do vazio das coisas, este tido como exato, frio e puro. O azul “suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais superfície, um muro azul deixa de ser um muro. Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 107). Em referências à simbologia da cor frente ao ser humano, em geral é caracterizado como uma sabedoria transcendente, tido, na cultura japonesa, como representante da pureza e da limpeza.

Contudo, nada disto percebemos em Azul. Com sua participação sendo pequena na narrativa, influenciando apenas no contexto geral, não há uma grande oportunidade para que seu desenvolvimento aconteça. Esta personagem é descrita como aquele popular, com talento para os esportes e com um corpo chamativo, mas sem grandes inclinações para os estudos.

Fala em um tom de voz sonoro olhando bem firme nos olhos das pessoas. Era tão bom de garfo que causava espanto, e comia tudo com muito gosto. Raramente falava mal de alguém e logo memorizava o nome e o rosto das pessoas. Ouvia com atenção o que os outros dizia, e era bom em harmonizar o ambiente. (MURAKAMI, 2014, p. 13)

Todos os traços simbólicos do azul são como que contraditos pela descrição que o narrador faz de si: Azul não tem uma sabedoria transcendente, mas inclinações práticas, não é puro, dada a inferência de que falava, ainda que pouco, das pessoas por suas costas.

Em referência ao vermelho, os pesquisadores comentam que este é universalmente considerado como o símbolo do princípio da vida, relacionado diretamente com o fogo e apresentando assim as características da força e do poder. Seu sentido liga-se diretamente com a ação, representando o ardor, o sentimento e a beleza. Já no Extremo Oriente, em particular no Japão, que nos interessa primordialmente por ser a fonte de onde se originou o romance de Murakami, a

expressão simbólica que perpassa a cor vermelha faz concordância com a das outras culturas. Diferencia-se levemente ao considerar o vermelho como a cor da união. No país, “a cor vermelha (Aka) é um símbolo de sinceridade e felicidade (...), designa a harmonia e a expansão.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 946).

Essas representações podem ser encontradas na personalidade de Vermelho; enquanto uma cor que representa a autoridade, a personagem é caracterizada como a mais brilhante dos alunos, mesmo que não se esforçasse diretamente para isso. Essas qualidades se fazem notar de forma tímida, através da firmeza de suas escolhas e seus pensamentos, que promovem ações bem delimitadas, sensatas e seguras, ainda que não tenha sentimentos de superioridade frente a isso, estabelecendo uma relação de equilíbrio com seus amigos. Com mais idade, Vermelho acaba por se tornar um respeitável empresário, sua importância sendo retratada pela percepção de Tsukuru frente à localização de sua empresa, o tamanho do espaço que ela ocupa e sua imagem de superioridade perante a si mesmo, conforme retratado neste trecho, em que, ao visitar Vermelho, precisa primeiro passar por sua secretária e entregar a ela seu cartão:

Analisando o cartão que Tsukuru lhe entregara, ela mostrou uma leve desconfiança no rosto. O que o chefe-adjunto da seção de projetos do departamento de instalações de uma companhia ferroviária de Tóquio desejaria com o presidente da Creative Business Seminar de Nagoia? Sem marcar horário, ainda por cima. (MURAKAMI, 2014, p. 164).

Tudo que gira em volta de Vermelho remete ao seu poder e à sua força, mesmo sua aparência é descrita a fim de fixar nele uma imagem de beleza e de autoridade, tanto em relação ao formato de seu corpo quanto às roupas que usa. Este continuava “esguio, e não tinha gordura excessiva em nenhuma parte do corpo. Usava camisa branca de listras finas e gravata de malha marrom. As mangas da camisa estavam arregaçadas até o cotovelo. Usava calça chino creme e loafers de couro.” (MURAKAMI, 2014, p. 166).

Assim, tudo que se esperava da cor vermelha é encontrado em Vermelho, e todas suas qualidades são percebidas como uma forma de se sobressair a Tsukuru, embora não seja sua intenção, visto que mantém uma atitude de simpatia em prol da harmonia do grupo, sempre acolhedor e agradável.

– Me desculpe por ter vindo tão de repente, logo pela manhã – Tsukuru começou. – Achei que, se avisasse, você não iria me receber.
– Como não? – disse Vermelho. E estendeu a mão para cumprimentar Tsukuru. Diferentemente de Azul, sua mão era pequena e macia. O aperto era suave, mas sincero. Não era superficial. – Claro que não vou recusar uma visita sua, cara. Sempre vou te receber com prazer. (MURAKAMI, 2014, p. 166)

Então, a simbologia que se divide em uma dualidade é vista na personagem. Sua parte boa, sua energia e atratividade sendo retratada a partir das declarações que o narrador dá sobre ela, já que sua pequena participação no romance a limita de realizar ações cabíveis à figuração concreta; e a parte negativa a partir das percepções que Tsukuru têm sobre ele, não pelo que Vermelho faz, mas pelo que Tsukuru espera que faça, como em uma projeção.

Percebemos como a construção – em oposição à figuração – destas personagens se faz altamente descritiva, visando colocá-las em um papel tipificado. Suas imagens são fixas, sem movimento algum, e suas ações nos são previsíveis a partir do pouco que nos é entregue. Embora Wood garanta que mesmo a personagem plana pode nos surpreender, neste romance elas seguem as ideias tradicionais de Forster, e servem de apoio ao desenvolvimento de Tsukuru Tazaki. Não podemos também classificá-las como personagens descritas por Bakhtin, pois tudo que as cerca de certa forma nos é mostrado a partir da visão de Tsukuru e elas não têm consciência alguma de suas realidades, agem de acordo com aquilo que a narrativa precisa que elas façam.

Prosseguimos com as outras duas personagens que integram o grupo de amigos de Tsukuru, que têm um papel maior em relação ao herói romanesco. O preto, proveniente da personagem Kurono, é tido como uma cor que se pode situar entre extremidades: representa ou a ausência ou todas as cores unidas. Chevalier e Gheerbrant afirmam que em sua questão enquanto um símbolo, é continuamente utilizado visando sua característica de algo negativo, que, oposto a tudo, remete às trevas primordiais, ao luto opressivo e sem esperança, à impureza.

A simbologia dessa personagem, assim como também de Shirane, ultrapassa os limites da descrição. Por essa perspectiva, pouco nos é revelado:

Quanto a Preta, ela não se destacava pela beleza, mas tinha uma fisionomia expressiva e charmosa. Era alta e gordinha e, já aos dezesseis anos, tinha seios grandes. Era bastante independente, tinha caráter forte, falava rápido e pensava quase na mesma velocidade da fala. Tinha excelentes notas nas matérias de humanas, mas as de matemática e física eram lamentáveis. Seu

pai tinha um escritório de contabilidade em Nagoia, mas ela provavelmente não seria capaz de ajudá-lo. Tsukuru muitas vezes a auxiliava nas lições de casa de matemática. Preta costumava ser muito irônica, mas tinha um senso de humor franco e peculiar, e conversar com ela era divertido e estimulante. Era uma leitora ávida e sempre estava com algum livro debaixo do braço. (MURAKAMI, 2014, p. 15-16)

Temos, assim, a construção de uma personagem simples, com pouco de sua aparência e um pouco de sua personalidade, contudo, nada que não possa ser estendido a diversas outras personagens. De fato, nenhuma expressão simbólica relacionada ao preto é tida nesta pequena parte do discurso da obra que engloba sua existência. Fora este breve excerto, Preta reaparece somente no final do romance, em ajuda ao desfecho do conflito que envolve a narrativa.

Mesmo assim, o preto como símbolo contorna Preta, não em sua vivência, mas a partir das apreensões feitas por Tsukuru. Então guardemos esta ideia para uma necessidade analítica posterior. Por enquanto iremos nos deter na construção da moldura simbólica que envolve a figuração da personagem principal.

Quanto à cor branca de Shirane, temos a ideia principal de ausência, já que esta coloração resulta da falta de cores, então pode representar tanto o início de uma vida quanto seu final, já que, em se tratando, em viés de crenças, de um estado transitório, caracteriza-se também como um início. O branco é a cor daquele que irá mudar de condição, ele é “o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de propriedades de substâncias materiais, se tenham desvanecido” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 142), representando a morte e também o luto, de uma forma que se difere do luto acompanhado da cor preta, já que o branco carrega consigo também o sentido da esperança.

Ligada dessa forma a um fenômeno iniciático, a cor caracteriza a pureza, a brancura imaculada e se mantém neutra, pois explicita que algo não foi realizado à coisa que se mostra de branco, surgindo disso a ideia da cor representante da virgindade e garantindo a imagem de algo sagrado na cultura japonesa.

De um ponto de partida, Branca se mantém tão plana quanto as outras três personagens secundárias. Seguindo a linha da descrição que o narrador se utiliza para falar destas, sabemos que ela era considerada bonita de acordo com a tradição japonesa, “era alta e magra e tinha corpo de modelo. Seus cabelos eram longos, brilhantes e muito negros. Muitas pessoas que cruzavam com ela na rua viravam-se automaticamente para vê-la” (MURAKAMI, 2014, p. 14). Fora esta apresentação

estática, há informações, seguindo a fórmula utilizada nas outras, sobre traços de sua personalidade, tais quais: gostava de tocar piano e ensinar isso a crianças, e gostava de animais, com a intenção de se tornar uma veterinária. Nada que se interligue, ainda, com a simbologia da cor branca.

Seguindo a ideia de que mesmo uma personagem aparentemente não complexa pode ter a capacidade de surpreender o leitor, em determinado momento da narrativa, descobrimos que Branca desenvolveu ao longo de sua vida um problema não nomeado, lidado apenas como um problema psicológico.

Tida como uma personagem que se apresenta como um ser iniciático, branco, puro, Branca fora sempre retratada como um sujeito inocente e bondoso, tanto que suas únicas inclinações eram o de fazer o bem a crianças e a animais, seres por deveras indefesos. Mantinha também em si a ideia da pureza de uma virgem, já que ela “sempre teve uma forte repulsa por assuntos relacionados ao sexo, desde nova; chegava até a ter medo” (MURAKAMI, 2014, p. 264). Apresentava um papel neutro, sem muitas reviravoltas, como seu nome sugere, que estava destinado à transitoriedade, algo que aconteceu após ser violentada, sendo virgem e branca, como afirma Preta:

O momento era crítico a esse ponto. Além do mais, não era mentira que Yuzu (Branca) havia sido estuprada. (...) Não sei por quem. Mas o fato é que ela tinha sido obrigada a ter uma relação sexual com alguém, provavelmente à força. Por que ela estava grávida. (MURAKAMI, 2014, p. 261).

O momento de transição de Branca acontece por meio de situações negativas: estupro, aborto e anorexia, chegando ao final que a expressão simbólica do branco permite à personagem, a morte. A partir do momento em que é violentada, a vida dela começa a se transformar rapidamente. De um sujeito puro e imaculado, passa a ter episódios depressivos e dificuldades nas relações interpessoais.

- Primeiro ela trancou a faculdade. Não estava em condições de sair de casa. Ela alegou motivos de saúde. Passou a ficar trancafiada em casa, sem dar um passo para fora. Depois ficou anoréxica. Vomitava praticamente tudo o que comia, e o que restava no estômago ela tirava com enemas. Se continuasse daquele jeito, sem dúvida teria morrido antes. (...) Por um tempo o estado dela foi grave, e chegou a pesar menos de quarenta quilos. Nessa época ela parecia um fantasma. (MURAKAMI, 2014, p. 264).

Tudo que sabemos sobre essa fase de Branca se dá através do relato de Preta, uma interlocutora confiável em se tratando de uma pessoa querida, que dedicou parte

de sua vida para cuidar, conforme esta diz. Isto porque no presente do enredo Branca já está morta. Com isso, o desenvolvimento da personagem se dá através de um discurso monológico, porque ela não tem a chance de criar uma autoconsciência: sua história é uma memória, ela não toma ações ou tem falas no processo narrativo. Dando-se diretamente do discurso direto de Preta, esta serve como se sua autora, que, ao ter acesso à completude de Branca, narra sua história. Ou seja, a última palavra de Branca é dada por Preta. Único papel de Branca é cumprir passivamente o destino que a expressão simbólica do branco lhe entregou.

Contudo, há uma complexidade embutida nela, que de início se dava como uma personagem plana. Mesmo que através de relatos, a imagem estática e puritana antes estabelecida é quebrada e somos apresentados a alguém novo, que não parece ter noção da própria profundidade. Essa mudança é descrita diretamente:

– Ela mudou. Muitas coisas se soltaram do coração dela, uma a uma, e o interesse pelo mundo externo diminuiu rapidamente. Perdeu completamente o interesse por música também. Foi muito duro vê-la nesse estado, de perto. Só não deixou de gostar de ensinar música às crianças, como antes. Ela não tinha perdido essa paixão. Mesmo quando o estado psicológico dela estava muito prejudicado, mesmo quando estava fraca a ponto de não conseguir nem se levantar, continuou indo à escola alternativa da igreja uma vez por semana, para ensinar piano às crianças que tinham interesse por música. Ela continuou se dedicando a esse trabalho voluntário sozinha. Talvez por causa dessa motivação ela tenha conseguido sair do fundo do poço, a muito custo. (MURAKAMI, 2014, p. 266).

Sendo a figuração um processo que ocorre através do acúmulo de diversas situações e fatores, encaramos essa mudança de personalidade como parte da construção de Branca, já que apenas dois relatos separados – o do narrador e o de Preta – a constituem. Quando algo se encontra com algo de cor branca, tende a deixar uma mancha, isso é o que consideramos neste fragmento. A vida da personagem se encontrava manchada a partir do estupro, a ponto de negar sua própria feminilidade: forçou a própria anorexia na intenção de ficar mais magra, deixar de menstruar, ela “queria isso. Não queria mais engravidar, provavelmente queria deixar de ser mulher. Se possível, queria tirar o útero” (MURAKAMI, 2014, p. 265).

A representação simbólica final do branco é a morte, como afirmam os pesquisadores. De tal forma, o rumo de Branca já estava decidido desde o início, a partir de nossa ideia de que o símbolo das cores afeta diretamente o desenvolvimento das personagens deste romance. Assim, Preta relata que a morte de Branca, descrita nas páginas finais da narrativa, aconteceu a partir de um assassinato dentro de sua

casa, estrangulada com um pedaço de roupa. Chama-nos atenção que não houve motivos para o incidente: “Não foi um crime relacionado com roubo. A carteira com dinheiro fora deixada intacta, em lugar visível. E ela não tinha sinais de ter sido violentada. O quarto estava bem arrumado, e ela não parecia ter reagido” (MURAKAMI, 2014, p. 270). Há a ideia de que sua morte aconteceu apenas porque deveria ter acontecido, porque *raiz branca* estava em seu sobrenome.

Embora não esteja no horizonte de percepção das personagens, não podemos descartar a possibilidade de um suicídio. Já que não “se descobriu o motivo do assassinato. Alguém invadiu o apartamento dela à noite, estrangulou-a sem fazer barulho e deixou o local sem roubar nem tocar em nada” (MURAKAMI, 2014, p. 270). Logo, não havendo indício algum de que alguém tenha conseguido entrar em seu apartamento, entendemos que a mancha marcada em si, seu desânimo com a vida pós-agressão pode a ter levado a este caminho. Uma última aceção de Preta se dá ao receio dela de que Branca tivesse sido possuída por um mau espírito, em conversa com Tsukuru garante: “Acho que você precisa estar ciente disso. Era um mau espírito. Ou algo parecido com um mau espírito. E Yuzu (Branca) não conseguiu se livrar dele até o final” (MURAKAMI, 2014, p. 271). Comumente com o simbolismo religioso, a ideia de uma possessão se identifica com a cor preta. Assim, entendemos essa passagem como uma mancha preta na vida branca de Branca; ideia que retomaremos e utilizaremos à frente.

A partir dessas considerações, temos uma melhor contextualização dos fatores externos ao ser de Tsukuru Tazaki que influenciam na modelagem de sua personalidade. Nessas partes do romance que abrangem sua adolescência e juventude, a narrativa se encontra no passado, ou seja, há uma imagem fixa da personagem, já que não há como modificar aquilo que já aconteceu. Então, partimos de uma construção discursiva monológica narrada em terceira pessoa, em que seus contornos são extremamente definidos, mesmo sob a perspectiva do próprio Tsukuru. Então, frente a uma realidade impossível de ser alterada em que seu grupo de amigos mais próximo é constituído por quatro pessoas com nomes de cores, ele não consegue ver além disso e se considerada, por conseguinte, incolor – qualidade também destacada no título do romance.

Naturalmente, ter ou não o ideograma de cor no nome não tem nada a ver com o caráter. Isso ele sabia muito bem. Mas ele lamentava o fato e, para sua surpresa, sentia até uma mágoa considerável. Como se fosse algo

natural, os quatro logo passaram a se chamar pelo nome de cor (...). Somente ele permaneceu "Tsukuru". Como seria legal se eu também tivesse um sobrenome colorido, várias vezes Tsukuru pensou, sério. Assim, tudo seria perfeito. (MURAKAMI, 2014, p. 12).

Por mais que ele tentasse se convencer de que um nome não influenciaria de modo definitivo sua vida, a própria personagem mantém uma ideia fixa disso, da mágoa à idealização de que seus problemas não existiriam caso fosse igual aos outros. Assim, utilizaremos a acepção de incolor a partir da noção de alguém invisível, quem não se destaca no meio de outros e é desprovido de qualquer tipo de qualidade proveniente da expressão simbólica tida de uma coloração.

Essas presunções são confirmadas através do discurso, em que ficamos sabendo que Tsukuru não se destacava em nada e realizava somente o necessário para conseguir o que queria: "Suas notas eram um pouco acima da média. Não tinha especial interesse pelos estudos, mas sempre prestava atenção nas aulas e nunca deixava de fazer os exercícios e as revisões mínimas para seguir adiante." (MURAKAMI, 2014, p. 16). O processo de figuração aqui ocorre em contrapartida com as outras personagens. Não sabemos de Tsukuru aquilo que o narrador acredita que deveríamos saber, mas sim aquilo que podemos comparar em relação às personagens coloridas. Vermelho tirava as melhores notas? O Incolor tirava notas regulares. Azul era ótimo nos esportes? O Incolor não praticava nenhum com ardor. Somos levados a perceber como a simbologia da cor de outro resplandece negativamente neste. Aquilo de bom que seus amigos são, limitam as formas do que Tsukuru não é.

Contudo, o narrador não utiliza somente das coisas negativas para dar vida à personagem, expõe-se que, mesmo não sendo excelente em nada, também não tinha grandes defeitos que merecessem ser destacados:

Seu rosto era bem proporcionado, as pessoas também comentavam isso de vez em quando, mas, resumindo, isso significa apenas que ele não possuía nenhuma falha particular. Muitas vezes ele mesmo sentia um terrível tédio quando via seu rosto no espelho. Não tinha interesse profundo por artes, nem tampouco possuía hobbies ou habilidades especiais. Era do tipo de falava pouco, ficava logo enrubescido, não era muito sociável e se sentia desconfortável na presença de pessoas que não conhecia direito. (MURAKAMI, 2014, p. 17).

Sua personalidade vai se formando como um ser introvertido em torno de sujeitos que o próprio Tsukuru percebe como superiores em todos os âmbitos de sua

vida social. Ele não era capaz de receber elogios, não conseguia lidar com eles e logo os transformava em algo que justificasse seu modo de se enxergar, porque acreditava piamente que não o merecesse, já que, nas entrelinhas do trecho exposto, pode-se entender que provavelmente considerava outros rostos mais bem proporcionados e mais bonitos do que o seu. Não temos informações sobre seu eu pré-grupo, sabemos dele apenas o que viveu a partir de conhecer seus amigos coloridos, mas supomos, tendo os encontrado ainda jovem, o contato com eles acabou gerando esse sentimento de inferioridade. Assim, os mesmos símbolos que buscam construir as outras personagens têm o poder de desenvolver Tsukuru, mesmo que este não carregue nenhum em sua figura.

Mesmo em uma tentativa de se colocar frente aos outros, não consegue estabelecer nenhuma ideia própria: “Se fosse preciso apontar algo que o diferenciasse, seria possível dizer que sua família era a mais próspera entre as cinco, e sua tia por parte de mãe era uma atriz das antigas que, apesar de discreta, tinha o nome razoavelmente conhecido” (MURAKAMI, 2014, p. 17). Única coisa destacável de si, que as diferencia positivamente dos outros, refere-se a sua família, algo que Tsukuru não tem envolvimento direto, já que ele não foi necessário para que esses dois fatores – família próspera e tia famosa – acontecessem.

De tudo, o narrador nos conta que a única coisa que Tsukuru realmente tinha proximidade superior, acima da média, era o seu gosto por observar estações de trem, sem importar a classificação delas, fossem transporte de carga ou público, “bastava que fossem estações ferroviárias. Tudo o que dizia respeito a alguma estação o atraía fortemente” (MURAKAMI, 2014, p. 17). Essa temática traremos mais à frente, na discussão acerca do espaço narrativo da obra; no momento, vale destacar que seu nome, Tsukuru Tazaki, tem em japonês o significado de construtor, aquele que constrói. Logo, segundo a ideia de Wood de que somos aquilo do que nos chamamos, a personagem carregava essa proximidade consigo, mas a escondia desde criança pela falta de explicação que este tinha dos motivos. Gostava e não sabia o porquê, logo tinha medo de que “acabaria sendo considerado uma criança diferente. O próprio Tsukuru pensava às vezes que talvez possuísse uma parte *que não fosse normal*” (MURAKAMI, 2014, p. 18), distanciando-se ainda mais dos outros.

Tsukuru, contudo, gostava de seu nome, ou ao menos não teve ao longo de sua vida sentimentos de insatisfação para com ele. Mesmo não sentindo que se encaixava no grupo, não era capaz de se enxergar com outro nome que não o que

tinha. Na escrita japonesa, o nome Tsukuru “era composto de um único ideograma chinês kanji, mas, exceto em documentos oficiais, ele grafava Tsukuru em hiragana, escrita silábica japonesa. Seus amigos também achavam que Tsukuru escrevia-se em hiragana” (MURAKAMI, 2014, p. 57). Embora as duas formas de escrita representem a mesma coisa, a segunda semanticamente foge de uma ideia de construção originária, criativa, que carrega um peso a mais frente à segunda. Ou seja, a personagem, através de seu próprio nome – vislumbrando-o de uma forma que foge à sua ideia original – renega o que lhe foi imposto, tentando alcançar aquilo que ele mesmo desejou.

Apesar de toda insegurança, Tsukuru se prendia ao grupo como uma forma de felicidade, a única na verdade citada pelo narrador, e sentia orgulho de poder estar conectado a pessoas pelas quais tinha grande estima. O perigo desses sentimentos para o personagem se dá pela energia vital que ela atribui a eles, diz que assim “como uma árvore jovem suga os nutrientes do solo, Tsukuru absorvia desse grupo o sustento necessário da adolescência, digerindo-o como um importante alimento para o crescimento, ou reservando-o e acumulando-o no seu interior” (MURAKAMI, 2014, p. 19). Ou seja, tanto sua felicidade quanto sua vontade de viver estavam atreladas ao pertencimento a este grupo. Seu desenvolvimento vai se baseando na ideia de pertencimento, de uma conexão que não poderia ser desfeita em prol de seu próprio bem-estar.

Breves momentos de uma autoconsciência podem ser percebidos no discurso que envolve sua adolescência, pois Tsukuru percebe sua dependência a seus amigos e continuamente questiona o porquê de ser assim, embora não encontre respostas. Suas perguntas, contudo, giram em torno de sua insegurança. Ele não tem problemas interiores pelo fato de ser uma pessoa incolor, suas preocupações se dão com o medo de ser percebido incolor e, assim, perder sua utilidade.

Às vezes Tsukuru não entendia por que ele fora aceito naquele grupo de amigos. Será que eles precisam de mim no verdadeiro sentido da palavra? Os outros quatro não iriam se divertir mais, de forma mais descontraída, sem mim? Por alguma razão eles apenas não perceberam isso ainda, não seria isso? Quanto mais pensava, mais confuso ficava. (MURAKAMI, 2014, p. 18).

Embora os momentos em que sua voz se sobressai através de um discurso indireto livre sejam breves nesta parte do enredo, suas inquietações acabam por incentivar o desenvolvimento narrativo e seu próprio processo de figuração, uma vez

que também busca, mesmo que timidamente, encontrar aquilo que o faz ser quem é. “Buscar o próprio valor se assemelhava a medir uma matéria sem unidade. O ponteiro da balança nunca parava num número específico.” (MURAKAMI, 2014, p. 18). Com isso, Tsukuru acaba por lançar o germe da intriga do romance. Embora demorado devido aos receios de uma mente hesitante, em certo ponto a personagem há de se apegar à ideia de buscar seu próprio valor de forma definitiva, não a partir daquilo que seu meio permitiu que imaginasse ser.

O fato de Tsukuru ser caracterizado como alguém desprovido de cores o faz alguém mais próximo da invisibilidade, ainda que interna, do que de uma pessoa sem vontades próprias, segundo o senso comum. Mesmo fazendo parte daquele grupo, Tsukuru foi o único que se manteve íntegro a suas vontades com a finalização do ensino médio e prosseguiu sua vida de acordo com o que desejava. Dessa forma, entre os cinco, foi o único que se mudou de Nagoia para Tóquio, com o intuito de prosseguir seus estudos na arquitetura e trabalhar com as estações ferroviárias pelas quais tinha grande estima. Os quatro coloridos permaneceram na cidade natal, dando continuidade àquilo que suas famílias esperavam.

Esse fato é decisivo para o desenvolvimento de Tsukuru, pois há uma quebra daquilo que o personagem considerava essencial para si. Como o grupo era sua fonte de energia e sopro de vida, ao se mudar para uma outra cidade, não achou necessidade no ato de encontrar pessoas novas para socializar, porque ainda mantinha os mesmos laços com os mesmos sujeitos.

- No feriado prolongado de primavera e de outono, nas férias de verão e de ano-novo, quando não tinha aula, eu logo voltava para Nagoia e procurava passar o maior tempo possível com eles. Continuamos nos dando bem e sendo íntimos como antes.

Quando Tsukuru voltava à cidade, os cinco se reuniam e sempre tinham muito assunto sobre o qual conversar. Depois que Tsukuru fora para Tóquio, os quatro continuaram saindo juntos. Mas quando ele retornava, o grupo voltava a ser de cinco como antes (naturalmente, quando alguém tinha algum compromisso eles formavam grupos de três ou quatro. Os quatro que permaneceram aceitavam Tsukuru sem resistência, como se o tempo não tivesse sido interrompido. Pelo menos Tsukuru não tinha a sensação de que o ar estava um pouco diferente ou que havia surgido uma lacuna invisível. Isso o deixava feliz. Por isso não se importou muito com o fato de não ter nenhum amigo em Tóquio. (MURAKAMI, 2014, p. 27-28).

Com este indício de que as relações se manteriam as mesmas, apesar das adversidades da vida adulta, Tsukuru se mantinha preso a seus amigos antigos e desenvolvia em Tóquio uma vida que considerava divertida: era solitário e, quando

não realizando suas obrigações, utilizava seu tempo livre para apreciar e estudar as estações ferroviárias da nova cidade. Continuava sendo na média um bom aluno na faculdade, mas se encerrava em si mesmo, porque “ao redor de Tsukuru não havia ninguém que despertasse seu interesse. Comparados com os quatro coloridos e estimulantes que conhecera na época do ensino médio, todos lhe pareceram sem vigor, monótonos e sem nenhuma peculiaridade” (MURAKAMI, 2014, p. 29).

Neste trecho, para além da explicitude de como Tsukuru idolatra seus amigos, percebemos como ele projeta nas pessoas que convivem a seu redor aquilo que percebe em si mesmo frente a seus companheiros de Nagoia. Mesmo a distância e as novas obrigações não foram capazes de criar uma lacuna em seus sentimentos, a prioridade de sua vida continuava sendo o antigo grupo. Por esse mesmo motivo, acaba se sentindo acolhido mesmo que somente pela ideia dele, já que, segundo suas próprias palavras, sentia que “estava só. Mas não sentia muita solidão. Ou melhor, para mim parecia naquele momento que esse era o estado normal.” (MURAKAMI, 2014, p. 29). Esse estado de isolamento e de falta de comunicação com o mundo exterior não o preocupava mais, estava entranhado em si naturalmente, mesmo se posicionando na adolescência frente ao que sentia e como sentia. Esta ideia imaculada é, contudo, parcialmente contradita a partir de um prenúncio discursivo do narrador: “Ele ainda era jovem e não sabia muito do funcionamento deste mundo” (MURAKAMI, 2014, p. 29), que nos indica uma possível mudança na personalidade de Tsukuru com o tempo, ainda que, no momento da narração, crie desculpas para o comportamento do personagem: Tóquio era maior do que o imaginado, mais rápida e diversificada, ultrapassando as expectativas de Tsukuru e, assim, não sendo capaz que este se enquadrasse na sociedade. Entretanto, fica nítido como o próprio sujeito tenta se convencer dos motivos pelos quais não consegue se encaixar na nova vida, removendo de si a culpa de ainda se prender aos amigos que deixou para trás.

Porém, a solidão não era natural para Tsukuru. Ele não tinha prazer em ser acompanhado por ela, mas sim tinha a noção de que suas vivências solitárias deveriam ser compartilhadas com seus amigos coloridos. Através de cartas, ele “escrevia principalmente sobre sua vida em Tóquio. O que via, o que experimentava, o que sentia. Tudo o que vejo, tudo o que faço, sempre penso como seria divertido se todos estivessem aqui. E ele realmente sentia isso. Fora isso, ele não escrevia muito” (MURAKAMI, 2014, p. 33). Assim, por mais que estivesse fisicamente sozinho em Tóquio, a personagem ainda carregava consigo a companhia de seu grupo, limitando

suas experiências sociais a cartas, direcionadas àqueles com quem ele queria estar junto.

Chegando a esse ponto da narrativa, Tsukuru Tazaki não foi tratado como uma fotografia, de forma imóvel. Em nenhum momento o narrador se presta da suspensão da narratividade, proposta por Carlos Reis, para delimitar os traços da personagem. De sua aparência, sabemos apenas aquilo que nos é informado a partir das opiniões exteriores de Tsukuru, que se resume a informar que este tem um rosto bem proporcionado, e de seu interior podemos direcionar algumas percepções a partir do que nos é apresentado em suas ações e em suas visões de mundo em contraponto à existência de seus amigos envoltos nas expressões simbólicas das cores, mas nada é entregue descritivamente e objetivamente. Assim, o discurso vai entregando pistas capazes de irremediavelmente formar uma ideia clara sobre a identidade de Tsukuru, enquanto uma personagem, mas em se tratando de um vivente, a imagem dele vai, a este ponto, formando-se através das inferências trazidas pelo leitor, já que não há uma claridade frente a elas na narração.

Um novo ciclo no processo de figuração de Tsukuru acontece após este ser expulso do grupo, momento que corresponde ao início do romance, em que ele se encontrava próximo da morte. Considerando seus amigos e Nagoia como um lugar seguro de conforto e retorno, Tsukuru “soube que esse lugar havia desaparecido completamente nas férias de verão do segundo ano da faculdade (...) Depois daquele verão, a vida de Tsukuru se tornou completamente diferente de antes” (MURAKAMI, 2014, p. 30-31). Assim, podemos considerar essa uma nova etapa no que tange ao desenvolvimento da personalidade de Tsukuru, já que antes havia uma influência drástica dos símbolos das cores em seu modo de existir, tornando-o incolor, invisível. Com a separação destes sujeitos, imagina-se que uma nova perspectiva de mundo deve ser aflorada na personagem, já que age como “um cume íngreme de pedra que altera as características da flora antes e depois dele” (MURAKAMI, 2014, p. 31).

A informação de sua expulsão não é surpresa ao leitor, já que este é informado nas primeiras páginas do romance que isto haveria de acontecer, servindo como um prelúdio para a perspectiva das ações posteriores de Tsukuru:

O motivo que levou Tsukuru Tazaki a ser atraído de modo tão intenso pela morte estava claro. Ele foi informado certo dia pelos quatro amigos íntimos de longa data: nós não queremos mais nos encontrar nem falar com você. De modo categórico, sem margem para concessão, abruptamente. Ele não

recebeu nenhuma explicação de por que estava recebendo uma intimação tão dura. Ele também não se atreveu a perguntar. (MURAKAMI, 2014, p. 9).

Mesmo sendo devotadamente apaixonado por seus amigos, Tsukuru não consegue agir neste momento, porque, de certa forma, já tinha cogitado múltiplas vezes a ocorrência deste momento, em que eles perceberiam que ele não era necessário. De fato, não foi pego de surpresa, uma vez que constantemente questionava-se sobre o motivo de o terem aceitado no grupo, por não se ver como alguém merecedor de conviver com pessoas tão boas, a partir de seu ponto de vista.

Após voltar a Nagoia durante as férias, Tsukuru tenta contatar por dias seus amigos através do telefone, contudo, em todas as vezes seus familiares o atendiam com a resposta programada de que não estavam em casa. Após entrar em um estado melancólico, sem comer, dormir ou conversar, Azul telefona para casa de Tsukuru e informa: “- Desculpe, mas não queremos mais que você ligue para nós. – Disse Azul. Não houve nenhum tipo de introdução. Nem “Oi”, nem “Tudo bem?” (...). O “Desculpe” inicial foi a única palavra diplomática que ele proferiu” (MURAKAMI, 2014, p. 35).

Sendo fiel à identidade construída até o momento, Tsukuru não consegue senão concordar, embora questione o que possa ter acontecido para que tomassem aquela decisão, obtendo nenhuma resposta. Embora a própria personagem não saiba por anos o motivo, com o desenvolvimento do romance, somos informados de que Branca, ao ter sido estuprada, culpa Tsukuru pela agressão sofrida e garante estar carregando seu filho.

O fato de Azul cortá-lo tão abruptamente, respondendo “pergunte a você mesmo” (MURAKAMI, 2014, p. 36) o que pode ter acontecido, tensiona as inseguranças já sentidas por Tsukuru. Anteriormente, sua dependência pelo grupo ainda era o bastante para que a personagem não entrasse em um limbo de solidão, já que eles representavam seu todo, a partir disso, veremos um Tsukuru que, apesar da maturidade provinda de sua idade, não consegue sozinho superar a exclusão e a falta de uma conclusão, o motivo há de perturbá-lo por anos, assombrando-o como um fantasma incapaz de ser combatido: algo aconteceu e todos se negam a informá-lo. E, ao ser desprovido de suas fontes de energia, Tsukuru afirma: “Para mim, naquele momento, nada mais tinha importância” (MURAKAMI, 2014, p. 36).

Entendemos que, para Tsukuru, o grupo dos amigos coloridos representava uma represa contra suas inseguranças, ainda que ele tenha sido uma grande causa para o surgimento delas. A partir do momento em que esta barragem é quebrada, os

sentimentos que representam a qualidade de incolor da personagem fogem ao seu controle e provocam uma mudança, percebida por ele e com uma consequência: com isso, “talvez tenha aumentado o número de vezes em que eu sinto que sou uma pessoa insignificante, sem importância para os outros. Ou para mim mesmo” (MURAKAMI, 2014, p. 39).

Após seu retorno a Tóquio, temos a primeira descrição objetiva de Tsukuru. Não com a intenção de delimitar claramente seu indivíduo, mas sim para destacar como seu estado mental estava influenciando em sua vida de forma a fazê-lo perder o controle. Temos, a partir de então, indícios do surgimento de uma autoconsciência da personagem, principalmente através de sua percepção dos sentidos humanos.

A cor das coisas que estava acostumado a ver até então estava diferente, como se elas estivessem cobertas com um filtro especial. Ouvia sons que nunca tinha ouvido antes, e não conseguia detectar os sons que havia escutado até então. Quando tentava mexer o corpo, percebia que os movimentos estavam bastante desajeitados. Parecia que a natureza da gravidade ao seu redor estava mudando. (MURAKAMI, 2014, p. 40).

Ele que antes tinha medo de olhar a si mesmo e encontrar coisas que não o agradavam, como o medo de não ser normal, passa a enxergar a realidade de uma outra forma. Não por vontade própria, mas sim por ter sido exposto ao mundo longe de sua zona de conforto. Lentamente Tsukuru começa, ao longo do discurso narrativo, a ter uma noção de seu eu frente a tudo que o cerca, através de um processo dolorido de autoconhecimento e também de autossuficiência.

O narrador delimita um tempo específico para o sofrimento exacerbado de Tsukuru: cinco meses. Durante este período, a personagem encara com naturalidade a morte, tal qual o início do romance. “Construiu um pequeno lugar para ficar na ponta do abismo escuro e sem fundo, e viveu completamente sozinho ali. Era um lugar perigoso, já na borda, e, se virasse o corpo uma vez enquanto dormia, corria risco de cair nas profundezas do vazio” (MURAKAMI, 2014, p. 40). Compreendemos a necessidade que Tsukuru tem de se agarrar a algo, sua existência se baseia na ideia de não viver por conta própria. Mesmo que metaforicamente, substitui seu grupo de amigos por um abismo. Sempre há algo que atua como um depósito das emoções não assumidas da personagem.

Sua descrição física prossegue com o propósito de destacar suas mudanças. Passamos a saber que neste período de cinco meses Tsukuru acabara por perder

sete quilos, adquirindo um rosto esbelto e a necessidade de comprar roupas menores, em razão de ter parado de se alimentar adequadamente. “Quando tirava sua roupa, dava para ver sua costela saliente como uma gaiola de pássaro barata. Sua postura piorava e os ombros caíam para a frente. (...) Estou com corpo de velho (...). Ou de uma pessoa prestes a morrer.” (MURAKAMI, 2014, p. 43). Acompanhamos através destas palavras, mais do que a criação de uma imagem, o desenvolvimento de um ser que definha em sua consciência de ser incolor, sem valor nem para si próprio: mesmo “que eu pareça estar prestes a morrer, não há muito que eu possa fazer” (MURAKAMI, 2014, p. 43). Ele aceita aquilo que parece ser o destino de um sujeito que nasceu sem cores, já que, sem a energia destas, Tsukuru não tem forças para tentar se convencer de que sua vida é válida.

Entendemos isso a partir da declaração de que houve algo para além de amizades acabadas com a expulsão de Tsukuru. Este percebeu a ocorrência da seguinte forma: “No verão passado, quando sua existência foi negada pelos quatro, o menino chamado Tsukuru Tazaki na verdade deu o seu último suspiro” (MURAKAMI, 2014, p 44). Ou seja, a partir do momento em que aqueles em que escorava sua existência não o queriam mais, ele se solta em direção a um abismo que o engole completamente, já que sua existência não tem valor por ser invisível.

Com o tempo, Tsukuru vai naturalmente se reerguendo e criando consciência do estado em que se encontrava. Com o desejo de melhorar e de se reconstruir, a personagem vai atrás de recuperar aquilo de si que havia perdido nos meses passados próximos à morte. Usufruindo da piscina de sua universidade, passa a nadar diariamente. Cada ação de Tsukuru é acompanhada pelas explicações de que tudo que fazia era feito em silêncio, em reclusão, sem contato com o próximo. Embora se tenha refeito: nos “olhos havia uma luz nova. Era uma luz que ele mesmo desconhecia. Uma luz solitária e sem rumo, da qual era exigida que fosse autossuficiente em um espaço restrito” (MURAKAMI, 2014, p. 48), a introversão da personagem se mantém intacta, pois surge em si a ideia de que Tsukuru deve bastar por si próprio.

Entretanto, Tsukuru não consegue desenvolver com naturalidade essa idealização, buscando então preencher cada hora disponível de seu dia com alguma coisa, para que não caia na tentação de precisar de alguém, o “hábito fazia sua vida prosseguir” (MURAKAMI, 2014, p. 49). Podemos dizer que a nova substância interior de si não mudara drasticamente da anterior, seu ser continua o mesmo, ainda que

vista uma máscara por cima da dependência de precisar de alguém para lhe servir como fonte de energia.

Nota-se como Tsukuru ao longo da narrativa vai adquirindo complexidade, mesmo que aparente certa simplicidade através de suas ações. A partir de uma renovação, a personagem volta a ser quem sempre fora, sob o pretexto de ter virado um novo sujeito, garantindo a morte de seu antigo eu. De certa forma incongruente, Tsukuru se encontra em uma espiral que tenciona colocá-lo sempre no mesmo ponto de partida, com uma repetição existencial, que causa certo estranhamento no leitor, já que este busca encontrar de fato uma nova faceta da personagem.

A retomada deste argumento, que se deu com a melhora de Tsukuru, tem prosseguimento um ano após ser expulso do grupo dos coloridos e seis meses após ter se reerguido. Tsukuru, que ainda se encontrava sozinho, acaba por desenvolver uma amizade com outro estudante que frequentava a piscina da universidade, chamado de Fumiaki Haida, ou seja, “campo cinzento”. Sua vida mais uma vez se cruza com uma pessoa colorida.

De nosso interesse cabe ressaltar que, para Chevalier e Gheerbrant, a cor cinza é envolta pela expressão simbólica daquilo que restou após o fim, “resíduo do corpo depois que se extinguiu o fogo da vida” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 247). Dessa maneira, a presença de Haida vai, assim como as outras personagens de nomes coloridos, influenciar no processo de figuração de Tsukuru. Contudo, a companhia de seu novo amigo tende a uma inclinação, uma perspectiva positiva na vida de Tsukuru, que se encontra em vias de um renascimento após seu contato próximo com a morte, reerguendo aquilo que restou do que fora.

Em um primeiro momento, Haida parece ser o primeiro a reconhecer em Tsukuru sua verdadeira face. Antes encoberto pela rotina e pelas sombras de seus amigos que o fascinavam, o novo conhecido demonstra interesse em descobrir mais sobre sua personalidade e seus gostos:

- Isso pode soar ofensivo, mas acho que encontrar uma única coisa limitada para se interessar na vida já é uma grande conquista, não é?
Tsukuru pensou que o outro estava debochando, e olhou atentamente o rosto bonito do estudante mais novo. Mas parecia que ele estava sendo sincero. A expressão dele era límpida e franca.
- Você gosta de construir coisas, né? Como o seu próprio nome diz.
(MURAKAMI, 2014, p. 52).

Há, então, apesar de lidarmos com uma narrativa que se dá no passado, diversos diálogos entre Tsukuru e Haida, o que não existe no discurso que abrange a convivência da personagem principal com seus amigos da adolescência. Consideramos que o silêncio entre Tsukuru e o grupo acontece para enfatizar as sensações que aquele sentia frente aos outros. Ele se considerava inferior e invisível, assim sua voz não se sobressaía no contato que tinha com eles, logo uma conversa não era possível, porque sua voz não seria bem aceita. Todos os coloridos foram beneficiados com momentos de discursos diretos, suas presenças se fazem notar e suas personalidades dominantes também, exceto Tsukuru, que observava tudo o que acontecia.

Já nos primeiros contatos que temos ciência de Haida, o diálogo, a troca de experiências entre duas pessoas se faz evidente, como se Tsukuru passasse a finalmente ser percebido, ganhado alguma visibilidade para outro ser humano, que o trata como um igual, sem níveis hierárquicos. Não que Branca, Preta, Azul e Vermelho o vissem dessa forma, mas Tsukuru criara tal idealização. A partir da mudança pela qual acreditamos ter passado, a personagem consegue finalmente creditar a si a possibilidade de contatos interpessoais de interesses mútuos.

Considera-se o cinza como uma cor discreta, que pode chegar tanto à neutralidade quanto à opacidade em se tratando dos diferentes tons adquiridos pela coloração. Assim, a proximidade de Tsukuru com Haida se deu, de início, por ambos se assemelharem em personalidade, já que nenhum “dos dois podia ser considerado sociável, mas à medida que se encontravam e conversavam, passaram a simpatizar naturalmente um com o outro e a abrir seus corações” (MURAKAMI, 2014, p. 54). Aquele sem cor se encontra, finalmente, com alguém de cor não chamativa, uma cor neutra e muitas vezes não percebida, possibilitando uma criação de laços.

O narrador dispõe de Haida seguindo o mesmo sistema utilizado nas outras personagens secundárias, criando uma imagem fixa daquela a partir da descrição. Utiliza das palavras para caracterizar o físico, a personalidade e seus gostos, não restando muito para as inferências do leitor, já que sua composição se dá de maneira definitiva, não havendo espaço para mudanças ou para um desenvolvimento posterior de si.

Tinha cabelo curto, levemente crespo, e sempre usava casualmente o mesmo tipo de calça chino e camisa clara. Mas por mais que fossem roupas simples e comuns, ele sabia vesti-las bem. Gostava de ler livros mais que de qualquer

outra coisa e, assim como Tsukuru, não costumava ler romances. Ele gostava de livros de filosofia e dos clássicos gregos e latinos. Gostava também de peças teatrais, e seus favoritos eram as tragédias gregas e Shakespeare. (MURAKAMI, 2014, p. 54).

Seus gostos definem sua moral, podemos entendê-lo como um jovem universitário culto, que, introvertido e com poucas interações sociais, utiliza da Literatura como forma de dispor seu tempo, comportado, estudioso, calmo e reservado, uma pessoa cinza. Sua construção se dá através de um monólogo, a voz do narrador define aquilo de importante que Haida tem a contribuir para o romance. Este tem uma finalidade e aceita passivamente aquilo que foi reservado para si ao decorrer da narrativa, servir de apoio ao momento de transição pelo qual passa Tsukuru.

Partindo de conversas relativamente casuais, relacionadas ao contexto em que se encontravam, as duas personagens começam a desenvolver uma amizade que transcende a eventualidade de conhecidos. Ambos se aprofundam e contam um ao outro coisas intrínsecas de si, assuntos profundos e pessoais. Logo Tsukuru começa a viver novamente aquilo que antes só tinha encontrado em seu grupo de amigos de Nagoia, os sujeitos das cores fortes. O laço que liga Haida a Tsukuru começa a se fortalecer a ponto deste nem ao menos se lembrar de que viveu sua vida baseada na coexistência daqueles. As conversas giram ao redor dos dois, nenhum acima do outro, através de diálogos hierarquizados, para Tsukuru era “a primeira vez que experimentava isso. Mesmo quando fazia parte do grupo de cinco amigos de Nagoia, em geral ele apenas ouvia” (MURAKAMI, 2014, p. 64).

Contudo, em determinado dia Haida, que tinha o costume de levar CDs para o quarto de Tsukuru para ouvirem juntos, coloca uma música clássica que Branca costumava tocar no piano quando ainda era adolescente. A música se torna importante por dois motivos: o primeiro pelo nome do álbum em que estava inclusa, *Anos de peregrinação* – de Franz Liszt – que desenvolverá um significativo papel no progresso do romance, como veremos mais tarde; e o segundo pela lembrança, que hibernava até então, de seus amigos que o haviam expulsado, quebrando a ideia de que vivia bem até o momento sem a presença deles. Enquanto Haida explicava sobre a reprodução da música por um artista contemporâneo, Tsukuru entra em um devaneio sobre o passado.

Quando o assunto era música, Haida se tornava sempre eloquente. Ele continuou discursando sobre as características da interpretação de Liszt por Berman, mas Tsukuru quase não ouvir. A imagem de Branca tocando aquela música apareceu na sua mente de modo surpreendentemente vívido, em três dimensões. Como se aqueles belos instantes estivessem voltando à tona, conta a corrente, desafiando a pressão legítima do tempo. (...) Enquanto ouvia a música atentamente, com os olhos cerrados, sentiu um sufoco desconsolado no fundo do peito. Como se tivesse inspirado um pequeno e duro pedaço de nuvem sem perceber. (MURAKAMI, 2014, p. 61-62).

O passado que Tsukuru achara ter esquecido continuava a assombrá-lo de alguma forma, mesmo que, para que isso acontecesse, fosse necessário um estímulo. Ainda que a personagem tivesse a ideia de surgimento de um novo eu, aquilo que o perseguia anteriormente ainda se mantinha presente em si. “A ferida que tinham causado no coração dele ainda era bastante recente e profunda” (MURAKAMI, 2014, p. 66). A partir desse momento, Tsukuru, que se encontrava com uma nova percepção de mundo começa a reviver o conflito que o discurso narrativo fez parecer já encerrado.

Em sequência somos informados de que mesmo com Haida, Tsukuru não consegue parar de pensar frequentemente nos amigos antigos. “A dor por ter sido rejeitado categoricamente pelos quatro grandes amigos permanecia inalterável dentro dele. Só que agora ela subia e descia como a maré. Uma hora ela chegava até seus pés, outra hora recuava para bem longe” (MURAKAMI, 2014, p. 66). Assim, a partir do momento em que se lembra concretamente de Branca, Tsukuru vai lentamente retornando ao estado mental que predominava sua vida anteriormente, com a sensação de invisibilidade e de inferioridade frente aos outros. Tanto que, os diálogos profundos que ele tinha com Haida passam a se tornarem monólogos deste amigo, por medo de Tsukuru de precisar contar a ele sobre sua vida com o grupo dos coloridos. Mais uma vez, a influência deles volta a modelar as ações do sujeito, já que tudo que tinha vivido até então os circulava, não tendo feito nada de si por si que pudesse ser compartilhado. O problema das profundas conversas que Tsukuru tinha com Haida é que, quanto mais ele cavava, mais ele chegava perto daquilo que ele preferia esconder. “Por isso, como sempre, quem falava mais era Haida, e Tsukuru ouvia” (MURAKAMI, 2014, p. 68), retomando sua percepção de que valia menos do que o outro, colocando-se abaixo dele.

A sequência de eventos que ocorre após a lembrança de Branca através da música resulta em um progressivo afastamento de Haida, não por algum motivo em específico, mas de forma orgânica. Haida, por razões desconhecidas, um dia larga a

universidade e vai embora de Tóquio. Nas longas reflexões diligentes que Tsukuru fez, atesta-se que ele sentia já a necessidade do amigo como uma energia vital da qual se alimentava, “Tsukuru Tazaki precisava desse amigo mais novo. Provavelmente mais do que qualquer outra coisa” (MURAKAMI, 2014, p. 117). Entretanto a consciência de que precisava do outro não era o bastante para convencê-lo de que o outro também precisaria dele.

As músicas de que ele gostava, os livros que lia de vez em quando em voz alta, os comentários sobre acontecimentos da sociedade, o humor peculiar, as citações precisas, a comida que fazia, o café que preparava. Tsukuru encontrava em vários lugares da sua vida cotidiana o vazio deixado por Haida.

Haida proporcionou tudo isso, mas o que eu pude oferecer a ele? Tsukuru não tinha como não pensar nisso. Afinal, o que consegui deixar dentro dele? No final das contas, talvez esteja mesmo destinado a ficar sozinho, Tsukuru também não conseguia deixar de pensar. As pessoas vêm até ele, mas depois de um tempo se vão. Elas buscam algo dentro de Tsukuru, mas não conseguem encontrar, ou mesmo encontrando não gostam, e parece que partem depois de desistir (decepcionadas, iradas). Certo dia elas desaparecem de repente. (...) Dentro de mim deve haver algo fundamental que decepciona as pessoas. “Incolor Tsukuru Tazaki”, ele disse em voz alta. No final das contas, eu provavelmente não tenho nada para oferecer aos outros. Não, se eu analisar bem, talvez não possua nada para oferecer a mim mesmo. (MURAKAMI, 2014, p. 115).

Embora aqui percebamos a mesma tendência rotineira de Tsukuru de se colocar abaixo de todas outras pessoas que lhe entregam algo de bom, nota-se o uso mais frequente do discurso indireto livre, com a voz da personagem sobressaindo-se à do narrador e, assim, começando a desenvolver o já obtido germe de sua autoconsciência. Mesmo que se lamente, sua aflição o leva em direção a um entendimento próprio de si mesmo. Começando a se reconhecer enquanto alguém incolor, há a possibilidade de uma mudança, já que se torna ciente do problema que o atinge e das consequências que este tem em sua vida.

Anteriormente, sabíamos somente a partir da voz do narrador de sua percepção quanto à inferioridade que sentia enquanto uma pessoa que não tinha o nome de uma cor em seu sobrenome no convívio do grupo social de Nagoia, agora, não obstante, temos seu discurso direto, sua voz viva identificando o que aflige seu interior. Desde então, todos os recursos utilizados no processo de figuração de Tsukuru se deram tanto por suas ações quanto pelos seus sentimentos, através da onisciência narrativa.

Convém lembrar que até momento o enredo se passa predominantemente no passado, da adolescência à juventude. Sua falta de autoconsciência se justifica na ideia de mostrar ao leitor um processo de amadurecimento, da passividade de um sujeito que aceita aquilo que lhe é imposto à veemência de alguém que busca por respostas com a finalidade de encontrar a si mesmo e a verdade que o cerca.

Nesse período, que abrange o ultimato do grupo de Nagoia, no segundo ano da faculdade, até o momento em que Haida parte, iniciando o quarto ano do personagem na Universidade, Tsukuru é rotineiramente acometido por sonhos, em sua maioria sexuais, envolvendo tanto Branca e Preta, quanto Haida.

Carl G. Jung (2020) menciona que os homens produzem símbolos de forma inconsciente e espontânea, configurados nos sonhos. Isso porque as nossas percepções são limitadas pelos nossos sentidos e, mesmo que com ajuda de diversos instrumentos científicos, ainda sim é estabelecida uma barreira frente à limitação humana em experienciar os fenômenos do mundo. Assim, há em nossa realidade situações e coisas que nos escapam à consciência. Em geral, aquilo de importante que nos escapa reaparece no “inconsciente como uma espécie de segundo pensamento, (...) o aspecto inconsciente de um acontecimento nos é revelado por meio de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica” (JUNG, 2020, p. 22).

O primeiro dos sonhos de Tsukuru aconteceu de forma abstrata, envolvendo os sentimentos do ciúme e da inveja. Embora compreendesse empiricamente os fenômenos, expõe-se que, “na verdade, nenhuma vez na vida Tsukuru havia experimentado essas sensações. Nunca desejara seriamente um talento ou dom que não possuía, nem se apaixonara perdidamente por ninguém. Nunca se interessara nem tivera inveja de alguém” (MURAKAMI, 2014, p. 45).

Desconhecendo pessoalmente as emoções, deparou-se em seu sonho com a imagem de uma mulher, uma existência, que se oferecia somente pela metade: ou ela lhe daria seu corpo, ou lhe daria sua alma. Após a escolha, a outra parte seria dada a outra pessoa. “Mas Tsukuru a desejava por inteiro” (MURAKAMI, 2014, p. 45), surgindo em si o desespero provocado pela exacerbação dos dois sentimentos que o afligiam com força total, provocando, no sonho, uma violenta dor como se seus músculos se rompessem e os seus ossos gritassem. Desta experiência somos informados que sumiu o anseio da personagem pela morte:

Acordei dela em um estupor, confuso e com o corpo encharcado de suor. Tinha agora por experiência, mesmo que onírica, o conhecimento dos dois sentimentos em seus níveis mais densos. Do ciúme, refletiu sobre a posição em que alguém se encontra de se manter preso dentro de si, sem que ninguém além da própria pessoa saiba disso, e não conseguir escapar dela, já que “o cárcere está dentro do seu coração” e este se encontra duro como uma parede de pedra. MURAKAMI, 2014, p. 46)

Em vias de questionamentos simbólicos, Tsukuru se encontra debatendo as motivações que o levaram a ter aquele sonho. “Afinal, o que significa esse sonho? Será uma premonição? Ou uma mensagem simbólica? Estaria tentando me mostrar algo? Ou será que o verdadeiro eu, que eu mesmo desconhecia, está se debatendo para sair da casaca?” (MURAKAMI, 2014, p. 46). Dessa forma percebemos como a personagem passa a questionar aquilo que lhe acontece, não aceita mais passivamente as ações postas sobre si pelo ritmo narrativo, ajudando também o leitor na decifração do discurso, já que se encontra na posição de interrogar os acontecimentos.

Em adição, o narrador revela que Tsukuru desejava uma namorada quando ficava sozinho e solitário. Contudo, sempre que pensava nisso e quando “ele tentava imaginar uma mulher, quando tinha vontade de abraçar uma, surgia automaticamente na sua cabeça, por uma razão desconhecida, a figura de Branca e de Preta” (MURAKAMI, 2014, p. 67). Elas dominavam por completo o imaginário de Tsukuru, incomodando-o principalmente pela necessidade não compreendida de precisar ser elas, já que o haviam rejeitado, juntamente com o grupo de Nagoia. Esse precisar, contudo, não era algo novo em sua vida, já que, desde a adolescência, afirmava pensar nas duas com segundas intenções, algo nunca concretizado devido ao acordo silencioso que tinham de evitar relações amorosas com a finalidade de prevalecer a harmonia do convívio dos cinco.

Mesmo assim, embora tentasse não pensar nelas, era algo que fazia com frequência: “- As duas garotas eram de fato atraentes. Cada uma do seu jeito. Estaria mentindo se dissesse que não me sentia atraído. Mas eu procurava não pensar nelas, na medida do possível” (MURAKAMI, 2014, p. 24). Interessa-nos que, nessa forma de evitar aquilo que não desejava conscientemente – ruir a estrutura do grupo – casualmente pensava em ambas como uma só, algo que ele não conseguia “explicar direito. Como posso dizer? Era uma espécie de existência imaginária. Como se elas fossem um ser conceitual, sem forma” (MURAKAMI, 2014. P. 25).

Indo além da interpretação de que a forma de uma existência que aparece a Tsukuru em seu sonho se trata de Branca e Preta, através do que as palavras nos apresentam, temos a confirmação dessa ideia a partir de outro trecho da narrativa, em que, ao desenvolver outro sonho da personagem, as outras duas aparecem de forma clara enquanto representações de si mesmas, não como uma idealização abstrata.

Essa sequência de sonhos, que acontecem em sua maioria fora do âmbito da linguagem, começou a acontecer a partir da exclusão de Tsukuru de seu grupo de amigos, antes disso “não se lembrava de ter sonhos dessa natureza. Tsukuru não sabia por que isso acontecia” (MURAKAMI, 2014, p. 121), e em sequência começou a tomar formas vívidas com o mesmo teor, junto a suas amigas.

O narrador nos informa que tanto o cenário quanto o conteúdo dos sonhos se mantinham iguais, distanciando-se dos outros por detalhes insignificantes. Seguindo o raciocínio de que a descrição de um único sonho é capaz de englobar a todos, temos uma descrição das cenas sexuais envolvendo as três personagens. Entre a descrição e a explanação, o discurso não cria imagens claras do que Tsukuru vivencia em seu sono, mas destaca que, mantendo relações sexuais com Preta, a receptora final sempre era Branca. “E, no final, Tsukuru sempre gozava dentro de Branca. Mesmo quando transava com Preta, ao se aproximar o momento final, quando se dava conta, as duas tinham trocado de posição. E ele liberava o sêmen dentro do corpo de Branca” (MURAKAMI, 2014, p. 120).

Chevalier, em referência às expressões simbólicas das cores branca e preta, comenta que o ajuntamento delas é uma hierogamia, ou seja, a partir do momento em que Tsukuru mantém relações com elas individualmente, mas conectadas na existência, é como se acontecesse uma união sexual entre algo humano e um ser divino, uma transcendência no interior do personagem.

O último sonho dos quais temos relato modifica-se com o acréscimo de uma cor: o cinza. Neste, temos mais do que uma lembrança tardia e fragmentada dos acontecimentos, temos um relato vívido, como se Tsukuru o estivesse vivenciando no momento próprio. Já sonhando, a personagem tem uma noção de entressonho, com Haida o observando com a respiração alta enquanto está deitado no escuro. Antes mesmo de qualquer acontecimento, um parágrafo nos é exposto relacionando, como se um aviso, a presença de Haida no sonho com as costureiras de Branca e Preta: “O cinza se origina da mistura do branco com o preto. Ele consegue mudar sua

tonalidade e se dissolver facilmente em várias gradações de escuridão” (MURAKAMI, 2014, p. 105).

Ambas personagens ficam se encarando, mesmo com a falta de luz, enquanto Tsukuru divaga sobre a presença de Haida em sua vida e também sobre a personalidade do amigo. Em tempo, percebe que há algo que precisa ser dito. Mesmo não tendo a noção de que está em um sonho, percebe, como nas experiências anteriores, que alguma coisa precisa ser entendida da situação, não estão acontecendo por acaso. “Haida parecia querer falar algo. Ele carrega uma mensagem que precisa ser transmitida de qualquer jeito. Mas, por alguma razão, ele não consegue converter essa mensagem em palavras” (MURAKAMI, 2014, p. 107). Logo após, Tsukuru acaba adormecendo dentro de seu próprio sono e retoma os sonhos costumeiros que tinha.

As garotas estavam na cama, nuas como tinham vindo ao mundo. E estavam grudadas a ele, uma de cada lado. Branca e Preta. Elas tinham dezesseis ou dezessete anos. Por alguma razão elas sempre tinham dezesseis ou dezessete anos de idade. Os seios e as coxas das duras eram pressionados contra o corpo dele. Tsukuru conseguia sentir nitidamente o calor e a maciez de suas peles. Os dedos e a ponta de suas línguas tateavam avidamente o corpo dele, em silêncio. Ele também estava completamente nu. (MURAKAMI, 2014, p. 108).

Com a descrição vivaz dos acontecimentos que englobaram o sonho de Tsukuru, houve a possibilidade de entrarmos em contato com a própria percepção da personagem. Esta, ciente de tudo que estava acontecendo, questionava-se frente à posição de Branca no momento do ato sexual, pergunta “por que Branca?, Tsukuru se questionou no meio de sua confusão. Por que tem que ser em Branca? Elas deveriam ser exatamente iguais. As duas deveriam formar uma única existência” (MURAKAMI, 2014, p. 110).

Apesar disso, há um ponto de virada no rotineiro sonho. Dessa vez, com a presença de Haida já no início do acontecimento, quem recebe a ejaculação de Tsukuru é ele, no lugar de Branca. Quando Tsukuru “se deu conta, as mulheres já haviam sumido, e Haida estava ali. No momento da ejaculação, ele se abaixou rapidamente, colocou o pênis de Tsukuru na boca e, para não sujar o lençol, recebeu o sêmen” (MURAKAMI, 2014, p. 110). Assim se encerrou o sonho, que, extremamente vívido, parecia como a própria realidade, como se Tsukuru estivesse consciente de si

durante o período que aconteceu. Pela terceira vez a personagem cai em um sono profundo, este verdadeiro.

A partir do momento em que acorda, Tsukuru se percebe consciente tanto de si quanto de Haida, com a sensação de que o amigo pudesse ter ideia daquilo que havia acontecido enquanto ele estava dormindo. Essa situação, contudo, deu-se como o início do declínio da amizade entre ambos. Pouco tempo depois, Haida abandonara de vez Tsukuru em Tóquio. Da mesma forma, após o início dos sonhos sexuais que o protagonista começou a ter com Branca, esta o acusa de estupro, ainda que estivessem em distintas cidades no período. Percebemos então, que, de alguma forma, os sonhos de Tsukuru se interligam com os acontecimentos empíricos que acontecem ao seu redor.

Jung comenta, através de um viés psicanalítico, que as ideias de um sonhador “poderão parecer irracionais ou despropositadas, mas, depois de um certo tempo, torna-se relativamente fácil descobrir o que ele está querendo evitar, o pensamento ou a experiência desagradável que está reprimindo.” (JUNG, 2020, p. 27).

Desde o início, sabemos que Tsukuru Tazaki sentia atração por Branca, mas que tentava esconder isso mesmo de si, em prol da harmonia do grupo, que vivia balanceado entre os cinco. Já ao final do romance, a própria personagem chega à conclusão de que havia uma tensão causada pelos desejos encobertos de todos, visto que mesmo Preta desejava Tsukuru, e Azul desejava Preta. “Provavelmente o sonho erótico realístico que ele passara a ter estava relacionado a essa tensão. Talvez os outros quatro também tivessem recebido alguma influência – só que ele não sabia qual” (MURAKAMI, 2014, p. 321).

Assim, entendemos os sonhos que acometiam Tsukuru como um prenúncio das coisas que ele ainda precisava descobrir, já que uma parte de extrema importância no desenvolvimento daquele grupo de amigos havia sido desenvolvida sobre uma repressão visando um bem maior.

A personagem reflete sobre a possibilidade de mesmo Branca ter percebido que a situação em que eles se encontravam de desejos encobertos poderia ser a ruína daquilo que mais amavam e tentou fugir da situação. “Talvez ela não suportasse mais esse relacionamento pessoal íntimo que exigia um controle emocional incessante. Branca era sem dúvida a pessoa mais sensível dentre os cinco, e provavelmente sentiu o atrito antes de qualquer um dos quatro” (MURAKAMI, 2014, p. 321). O elo mais fraco para finalizar aquilo que eles evitavam estava em Tsukuru, aquele que tinha

ido para longe. Entendemos, assim, os sonhos como uma representação das verdadeiras motivações por trás dos acontecimentos que proporcionam o desenvolvimento da trama do romance.

Em sequência a esses eventos, temos a finalização – ou o início da continuação – de um ciclo na vida, já que “naquele momento, Tsukuru estava prestes a entrar em uma nova etapa de sua vida” (MURAKAMI, 2014, p. 125). Esta personagem que, até então era virgem, passa a ter relações casuais com uma mulher inominada comprometida. A relação que durou oito meses se baseava na comodidade, na conveniência que cada um representava para o outro. Não houve a criação de um vínculo profundo entre os dois, ainda que o narrador tente justificar que Tsukuru sentia ao menos uma afeição por ela. A tristeza sentida por Tsukuru ao final do relacionamento não acontece por precisar se afastar de alguém que gostava, mas sim por ser privado de suas necessidades básicas, era “verdade que ele lamentava o fato de não poder mais se encontrar com ela uma vez por semana. Para evitar sonhos eróticos realísticos, e para viver de acordo com o tempo atual, ele precisava de uma parceira sexual fixa” (MURAKAMI, 2014, p. 125). O protagonista se esquivava de se conectar a alguém, pois, a partir da mesma justificativa que deu a si mesmo frente a Haida, se isso acontecesse, ele precisaria reviver com o outro aquilo que ele guardava para si, sua história que se desenvolvera a partir dos amigos de Nagoia. Assim, as ações de Tsukuru passam a se basear, a partir do momento em que a canção o lembra de Branca, em uma personalidade incolor. Não por o ser, mas por acreditá-lo ser.

Outra forma com a qual a simbologia das cores influencia no processo de figuração de Tsukuru se dá por essa escolha, estar com uma mulher, ser baseada em um medo adquirido pelo contato com o cinza, com Haida, o de ser homossexual, devido ao sonho que teve com o amigo em uma lacuna temporal grande. Tsukuru “fez isso para provar a si mesmo que não era homossexual e que conseguia gozar com uma mulher de carne e osso, sem ser no sonho. O próprio Tsukuru talvez não admitisse, mas esse era seu principal objetivo. E esse objetivo foi alcançado” (MURAKAMI, 2014, p. 124).

Tsukuru manteve essas mesmas relações superficiais ao longo de sua juventude, com o intuito de se manter no momento presente de sua vida e de não pender para as emoções referentes ao grupo de Nagoia que tentava suprimir. A narrativa passa em sequência por um lapso temporal e passamos a lidar com um Tsukuru Tazaki de 36 anos, que vivia desde os 22 anos de acordo com uma sequência

de pensamentos. Não se envolvia com ninguém profundamente, trabalhava com estações e, em sua maior parte, sobrevivia como o incolor Tsukuru, segundo suas próprias palavras: “Trabalho na mesma empresa há catorze anos. Não estou insatisfeito com ela, e gosto do meu trabalho. (...) Namorei algumas garotas até agora. Nenhum relacionamento deu certo, mas foi por causa de vários motivos. Não foi só por minha culpa” (MURAKAMI, 2014, p. 30).

Mesmo que tenha desenvolvido algumas tendências enquanto um ser da linguagem proposto por Bakhtin no período em que se encontrara com Haida, Tsukuru passou a suprimir esta nova personalidade por vias da rememoração de sua expulsão de seus amigos coloridos. Privando-se do medo de que aquilo pudesse se repetir, mantinha uma vida em reclusão e em superficialidade.

A grande mudança da personagem aparece com a chegada de Sara Kimoto, primeira personagem significativa no desenvolver da narração que não apresenta em seu nome alguma menção a cores. Inicialmente tida como mais um caso para suprir suas necessidades, a mulher passa a demonstrar interesse genuíno em Tsukuru, fazendo com que este tenha com ela o mesmo nível de conversa que tinha com seu amigo Haida. Contudo, antes ele se esquivava das conversas e os diálogos entre os dois em pouco tempo se tornaram monólogos, Sara, contudo, é capaz de penetrar dentro das muralhas de Tsukuru, fazendo questões que o atingem, que intervêm na barreira que ele mesmo impôs, de modo que ele não consegue escapar das tendências de se revelar à mulher.

No dia em que se conheceram, os dois conversaram por um bom tempo, mas ele não se lembra direito do que falaram. Só se lembra da sensação nas costas que o deixou surpreso, e de um conseqüente estímulo curioso provocado na sua mente e no seu corpo, inexplicável em palavras. Uma parte se afrouxava, outra era comprimida. Foi essa a sensação. Afinal, o que isso significa? (MURAKAMI, 2014, p. 21).

A partir do momento em que se encontram, Tsukuru consegue perceber que Sara era diferente das outras mulheres com quem tinha ficado vagamente ao longo de sua juventude. Essa sensação desconhecida, que o incomodava, possivelmente a mesma conexão que sentia com seus antigos amigos, é a responsável por fazer com que, como se em transe, Tsukuru se abrisse a Sara.

Por que será que acabamos chegando a esse assunto, Tsukuru pensou. Aquilo tinha acontecido fazia tanto tempo e, se fosse possível, gostaria de

apagar completamente da memória. Mas, por alguma razão, Sara quis saber dos acontecimentos da época do ensino médio. Que tipo de aluno era, e o que fazia. Quando percebeu, pelo fluxo natural da conversa, ele estava contando sobre esse grupo íntimo de cinco. Sobre os quatro coloridos e o incolor Tsukuru Tazaki. (MURAKAMI, 2014, p. 20).

Lembre-mo-nos de que Tsukuru conscientemente se fechará nas conversas com Haida no que se referia ao seu passado, acreditava que comentá-lo seria revivê-lo. As palavras “fluxo natural” indicam muito sobre a comodidade que sentia com Sara, pois foi capaz de explicar com calma aquilo que mantinha preso dentro de si.

A faísca, iniciada com Haida, ressurge em seu contato com Sara, uma mulher dois anos mais velha, que a mantém acessa agindo como se fosse uma mentora para Tsukuru. Aqui, contudo, ela não se apaga, pois a nova personagem insiste e o convence a procurá-los para tentar encontrar o que realmente aconteceu no passado, como uma forma de seguir em frente do fantasma que continua a assombrá-lo. Mesmo que Tsukuru faça de tudo para encontrar alguma desculpa que a faça trocar de ideia, Sara permanece em sua missão argumentativa de fazê-lo ir atrás da verdade que cerca sua vida: “Mas já se passaram mais de dezesseis anos desde então. Você já é um adulto com mais de trinta e cinco anos. Por mais grave que tenha sido o dano, será que não está na hora de superá-lo?” (MURAKAMI, 2014, p. 97).

Embora Tsukuru relute, a artimanha de Sara é se utilizar para que isso aconteça. Informa à personagem que, embora esteja gostando dele de verdade, o sente distante, como se algo ainda interferisse entre ambos, tornando impossível que ambos continuassem juntos caso Tsukuru não resolvesse os fantasmas do passado.

– Não podemos mais fazer amor, é isso?
– Acho que não – Sara disse com firmeza.
– Porque eu tenho um problema emocional?
– É. Você tem algum problema emocional. Talvez a raiz seja mais profunda do que você imagina. Mas acho que é só você querer que com certeza consegue resolver esse problema. (...)
– Para isso, eu preciso encontrar os quatro mais uma vez, e conversar com eles. É isso que você quer dizer?
Ela assentiu. – Você precisa encarar de frente o passado, não como um menino inocente e frágil, mas como um profissional independente. (MURAKAMI, 2014, p. 100).

Embora Sara surja como uma pulsação para que Tsukuru enfrente aquilo que tentava esconder, não podemos dar a ela todo crédito pela reviravolta prestes a acontecer na vida do protagonista. O próprio fala que seus relacionamentos nos

últimos dez anos não tinham dado certo porque talvez “estivesse com medo de amar seriamente uma pessoa, sentir necessidade dela, e ela desaparecer um dia de repente, sem nenhum aviso, me deixando sozinho” (MURAKAMI, 2014, p. 102). Ou seja, se abrir com Sara já era um avanço para o desenvolvimento de Tsukuru, que guardou por anos sozinho aquilo que sentia. Talvez com o peso dos anos e com a maturidade ganhada com eles, ele tenha sentido a liberdade de realizar com Sara aquilo que não conseguiu fazer com Haida, ou com os quatro coloridos.

Com esse incentivo, Tsukuru resolve ir atrás da verdade, sobre o que tinha acontecido de fato em sua vida. Em um primeiro momento, ao se deparar em um caderno com os endereços de seus antigos amigos, sente emoções conflitantes: medo, ansiedade, mas também coragem. “O passado começava a se misturar silenciosamente ao tempo real, que corria aqui e agora” (MURAKAMI, 2014, p. 103). Mas, ao contrário de quando se lembrou de Branca ao escutar o som do piano há uma década, ele prossegue firme no seu desejo, ultrapassa os limites da barreira incolor imposta por ele mesmo e reage frente àquilo que as palavras do discurso antes haviam decretado: “Eu tenho particular interesse por eles. Quero saber mais sobre os quatro. Que até hoje estão grudados nas minhas costas” (MURAKAMI, 2014, p. 104).

A partir disto se dá o início da fase final do desenvolvimento de Tsukuru na narrativa. Antes apresentado como alguém passivo e mesmo covarde, incapaz de lidar com os próprios sentimentos, ficando à sombra imaginada por ele das cores dos amigos, agora se torna consciente de tudo que aconteceu e das escolhas que realizou ao longo da vida, fortalecendo-se para garantir um ponto final ao incompleto enredo que o cercou durante sua existência até o momento presente delimitado pelo discurso.

No momento em que se encontra com Vermelho, Azul e Preta, notamos como Tsukuru está diferente daquele apresentado ao início do romance. Fator de maior importância para um entendimento abrangente do discurso se dá com a presença da voz de Tsukuru. No que confere à companhia antiga dos amigos de Nagoia, recebíamos somente a percepção da personagem principal frente a eles, aquilo que ele tinha como sua realidade interior. Logo, não havia possibilidades de compreendermos um todo daquela vida já que apenas a visão de Tsukuru era mostrada. Ainda que o narrador mantenha essa técnica para a construção do discurso, os momentos de diálogo entre os sujeitos se fazem presentes como um

campo zero, não há interferência ou do narrador ou da percepção de Tsukuru naquilo que as personagens secundárias falam e pensam.

Ultrapassando a barreira das conversas por conveniências de pessoas que não se viam há anos, Tsukuru se depara com duas verdades: o motivo de sua exclusão e seu verdadeiro papel dentro do grupo de amigos. Defrontando-se com a acusação de ter estuprado Branca, a personagem se mostra nervosa e na defensiva. Tendo já recebido a notícia da morte da amiga através de Sara, aparenta já estar de alguma forma preparado para ouvir de seus amigos a informação. Mostrando-se diferente do garoto indefeso que já fora, questiona as decisões dos outros amigos, não mais respeitando calado o que os outros determinavam para si. “Tsukuru disse ao perfil de Azul: - Mas, mesmo assim, por que vocês não confirmaram essa história diretamente comigo? Poderiam ter me dado uma oportunidade de me explicar. Sem decidir tudo na minha ausência” (MURAKAMI, 2014, p. 152). Consideramos, a princípio, uma falha no desenvolvimento de Tsukuru sua indiferença em relação aos acontecimentos que circundam a morte de Branca. Mesmo que de alguma forma tenha sido injustamente atacado, as ações da personagem giram em torno de si mesmo: quer se defender, quer provar que não estuprou a amiga; mas não demonstra nenhuma forma de simpatia a respeito dos problemas psicológicos dela. Essa falta de empatia nos é tida mais como um choque a Tsukuru, embora soubesse de sua morte, não estava preparado para as circunstâncias. Mais à frente no romance, mesmo estando aberto a entender as razões de Branca, contadas por Preta, mantém em um primeiro momento sua guarda levantada: “- Quero saber – disse Tsukuru. – Mas, antes, quero deixar claro que eu não fiz nada de errado com Branca” (MURAKAMI, 2014, p. 260). Sua disposição para compreender os acontecimentos surge como resposta ao estímulo dos outros, mas não diretamente de si, até o momento em que reflete sobre o contexto de Branca e abandona a agarrada que tinha em ser uma vítima:

Até agora, sempre achei que eu fosse a vítima. O tempo todo pensei que tivesse sofrido uma crueldade sem nenhuma razão. Que por isso meu coração ficou profundamente ferido, e isso prejudicou o fluxo natural da minha vida. Para ser sincero, uma época fiquei com raiva de vocês quatro. Pensei: por que só eu tenho que passar por uma situação dolorosa como essa? Mas acho que eu estava errado. Eu não era apenas vítima; talvez, ao mesmo tempo, sem saber, eu tenha machucado as pessoas ao meu redor. E, com essa mesma espada, feri a mim mesmo. (MURAKAMI, 2014, p. 282-283).

Esse momento é crucial para uma tomada de consciência por completo dos fatores que cercaram sua trama. A partir do momento que se percebe como um ser incluso na vida dos outros, vislumbrando que seu papel foi na realidade maior do que o de um mero adorno para aqueles que considerava serem os personagens principais de sua história, Tsukuru é capaz de tomar as rédeas de sua vida e viver para si mesmo, ao invés de continuar sendo assombrado pelos fantasmas do passado.

A realização de sua importância para o grupo de Nagoia é primeiramente trazida à tona por Azul:

Azul disse: - No nosso grupo, você sempre fez o papel de menino bonito que causava boa impressão. Vestia-se bem, usava roupas limpas, cuidava-se e era educado. Sabia cumprimentar devidamente as pessoas, e não falava besteira. Não fumava, quase não bebia, e não se atrasava. Sabia, cara? Nossas mães eram suas fãs. (...) Você era o menino bom e educado (MURAKAMI, 2014, p. 154-155).

Frente à prova de que todas suas percepções do passado aconteceram através de projeções, de que o próprio Tsukuru acreditava que os outros viam nele aquilo que ele via em si, ele tenta desconversar e provar para Azul de que este está errado, afirma: “Eu nunca fui e nem sou bonito. Minha aparência é enfadonha, sem nenhuma particularidade” (MURAKAMI, 2014, p. 155). Em sequência, explica para o outro que se enxergava como alguém incolor, no sentido de representar apenas um pano de fundo que não se destacava em nada. Ao ser novamente rebatido com a informação de que ele era primordial para a permanência do grupo de amigos, vemos novamente um Tsukuru que se cala, diferenciando-se de quem era apenas por estar, na verdade, assimilando uma nova visão de seu passado que se distinguia daquilo que passara a vida inteira acreditando. Seu silêncio significativo à narrativa adquire um novo tom, demonstra a complexidade de emoções que normalmente tentamos assimilar dentro de nós antes que possamos exteriorizá-las, ou seja, silencia porque é humano, não por ser incolor.

A noção de que os sentimentos passados de Tsukuru foram criados a partir de suas próprias crenças em relação a si mesmo continua a se expor com a confissão de que Preta era apaixonada por ele nos tempos de escola: “Vou confessar pela primeira vez, mas sempre gostei de você. Eu sentia forte atração por você. Resumindo, estava apaixonada. Claro que eu não expressava isso em palavras, e escondia esse sentimento no fundo do coração” (MURAKAMI, 2014, p. 262).

Lentamente, Tsukuru vai percebendo sua verdadeira função no grupo de Nagoia, ainda que para isso seja necessário que ele tente contradizer a todos no que se refere a si, e, em forma de autodefesa, nega qualquer elogio destinado a si e desenvolve verbalmente aquilo que considera seus defeitos.

Mas mesmo que esses traços negativos se sobressaíam, entendemo-los como resquícios remanescentes de quem Tsukuru não mais é, aquela parte incolor de sua personalidade que tenta alcançar um ponto no qual não é mais bem-vinda. O ultimato destes traços se faz evidente na voz do próprio personagem, que afirma a Preta ser uma pessoa sem confiança:

- Porque provavelmente eu não tenho personalidade. Não tenho uma peculiaridade marcante, nem uma cor vibrante. Não possuo nada para poder oferecer. Esse é um problema que carrego desde criança. Sempre senti que eu era como um recipiente vazio. Talvez eu apresente algum formato de recipiente, mas dentro não possuo nada que possa ser chamado de conteúdo. (MURAKAMI, 2014, p. 286).

A negatividade destas palavras não mais parece como a lamentação de alguma pessoa que se vê inferior aos outros, mas sim como o discurso de alguém que está se levantando para enfrentar aquilo que acreditara até então ser seu destino. A utilização do advérbio de dúvida “provavelmente” utilizada por Tsukuru desarma aquilo que até então era tido como uma certeza. O amontoado de situações que o fizeram encarar a si mesmo resulta neste novo eu à beira de dar um passo a frente e de se livrar de sua própria personalidade incolor. Isso se torna evidente com suas ações posteriores à conversa com os amigos.

Pouco antes de sua viagem à Finlândia, onde mora Preta, Tsukuru encontra coincidentemente com Sara na rua, despercebido pelos olhos desta. Sentado em um café e envolto por um ambiente que “tornava o coração dele cada vez mais sereno e estável” (MURAKAMI, 2014, p. 216), a personagem tem sua tranquilidade quebrada ao se deparar com a visão da mulher que amava caminhando do lado de fora entrelaçada com um homem de meia-idade. De toda calma sentida anteriormente, restou “apenas uma tristeza silenciosa. Senti uma dor lancinante no lado esquerdo do peito, como se tivesse sido apunhalado com uma faca afiada. (...) Fazia tempo que não sentia esse tipo de dor” (MURAKAMI, 2014, p. 218). Com isso, se dá conta de que se autopermitiu amar alguém pela primeira vez desde que tinha vinte anos, quando ainda calouro na universidade.

Acostumado a perder as pessoas e a ficar sozinho, o narrador discursa que aquilo sentido por Tsukuru no momento ultrapassava o ciúme, sentimento este conhecido pela personagem através de seu primeiro sonho, e residia somente na tristeza. “Ele sentia apenas tristeza. Tristeza de ser deixado sozinho no fundo de um buraco profundo e escuro” (MURAKAMI, 2014, p. 219). De acordo com tudo que já tinha vivido anteriormente, Tsukuru se reprime, guarda para si seus sentimentos e prossegue isoladamente em busca de sua antiga missão: encontrar a verdade sobre seu passado. Contudo, a partir de sua conversa final com Preta e da realização de quem realmente fora, a personagem que estava passando pelo processo de criação de uma autoconsciência, de uma individuação solitária frente aos elementos que antes o moldaram, assume uma nova postura frente à realidade que lhe é imposta.

As últimas páginas do romance são destinadas aos momentos finais desse processo. Ele reflete finalmente sobre toda sua história, sobre o que aconteceu e sobre como ele reagiu para que chegasse onde finalmente estava com seus 36 anos. Pensando sobre tudo que perdera por não ter tido a coragem de se impor frente àquilo que amava nos anos anteriores, decide não mais se calar.

Na parte final de sua transformação, o narrador adquiriu um tom que focava em mostrar as ações de Tsukuru. Sabíamos sobre o que acontecia com a personagem através daquilo que a própria fazia, diferentemente dos primeiros momentos em que somos carregados pela contação, através da percepção de Tsukuru, do que já havia acontecido. Na conclusão, o narrador mistura ambas técnicas, temos acesso não só ao que ele pratica mas também ao que ele pensa. O discurso indireto livre toma as rédeas finais da narrativa e nos inclui na finalização do desenvolvimento da figuração de Tsukuru que se deu início quando este ainda era um adolescente.

A partir de todas suas reflexões, nossa personagem principal cria coragem e liga para Sara em um ato de completo desespero às 4 horas da madrugada:

- Por favor, me desculpe por estar ligando a essa hora – disse Tsukuru. – Mas queria falar com você de qualquer jeito.
- Agora? Que horas são?
- Quase quatro da manhã.
- Poxa, eu nem lembrava que esse horário existia – disse Sara. Pela voz, ela parecia ainda não ter despertado completamente. – Então, quem morreu?
- Ninguém morreu – disse Tsukuru. – *Ninguém morreu ainda*. Mas eu queria falar uma coisa para você ainda essa noite, de qualquer jeito.
- O que é?
- Amo você, Sara, e desejo você do fundo do meu coração. (MURAKAMI, 2014, p. 304, grifo nosso).

Pedindo um tempo de 3 dias para pensar, não sabemos qual a decisão final de Sara. Mas o que nos importa aqui é a capacidade adquirida de Tsukuru de revelar aquilo que realmente deseja. Já amara antes, era apaixonado por Branca, mas nunca se confessou, pois era incolor. Tinha medo de perder Haida, seu primeiro e único amigo após a expulsão, mas não fez nada para impedir a partida daquele, pois era incolor. Finalmente ele se livra das amarras causadas pela modelagem garantida a si pela expressão simbólica das cores e responde por si mesmo, não por aquilo que fizeram dele. Ele amava Sara, não queria perdê-la para outro e fez aquilo que era necessário e que realmente desejava.

Reparemos no uso da construção “ninguém morreu ainda”. Antes, viveu ao lado da morte por ser fraco, por não conseguir manter uma postura ativa em relação ao que a narrativa tinha preparado para si. Nesse momento, sua atitude é diferente daquela que um dia havia tido:

De qualquer forma, se amanhã Sara não me escolher, eu devo morrer de verdade, ele pensa. Morrer de fato, ou morrer de modo figurado: não faz tanta diferença. Provavelmente, dessa vez, seguramente, vou morrer. O incolor Tsukuru Tazaki vai perder completamente sua cor e se retirar sorrateiramente deste mundo. Talvez tudo se reduzirá ao vácuo e só restará um punhado de terra duro e congelado.

Não é tão grave, ele tenta se convencer. Isso quase aconteceu algumas vezes, e não seria uma surpresa se realmente acontecesse agora. Não passa de um simples fenômeno físico. O relógio fica sem corda aos poucos, o momento se aproxima infinitamente do zero, até que a engrenagem interrompe o movimento e os ponteiros param subitamente em um ponto. Cai o silêncio. É só isso. (MURAKAMI, 2014, p. 325).

A personagem decide, por conta própria, que sua vida depende do amor da primeira pessoa que conseguiu amar desde que era um adolescente. Mesmo que pareça um ciclo, como especificado por ele mesmo ao dizer que isso já quase aconteceu, as circunstâncias se distinguem. Quando tinha 20 anos, viveu próximo da morte porque perdera aquele mundo que considerava seu batimento vital, ele não teve escolha senão a de aceitar aquilo que lhe era imposto. Aos 36, ele escolhe conscientemente a morte, por ter a percepção de que viveu sua vida sem na verdade tê-la vivido independentemente. O papel de Sara, embora aparente extrema importância nessa decisão, é somente um fator a mais para Tsukuru: é o último resquício de vontade encontrada por ele. Mas tudo que o guiou para chegar a esse momento depende exclusivamente dele e da reflexão que fez de sua própria vida, da análise de sua realidade. Caso continue vivo, será porque Tsukuru teve sua a

consciência de querer permanecer vivo. Caso morra, será também porque Tsukuru teve a consciência de querer estar morto.

O romance finda sem um desfecho, com a personagem se preparando para dormir: “A luz do fim da consciência foi diminuindo aos poucos, como o último trem expresso que se afasta aumentando a velocidade, e foi sugada noite adentro. Restou apenas o som do vento soprando entre as bétulas brancas” (MURAKAMI, 2014, p. 326). Com sua consciência ativa, destacada pelo próprio narrador, Tsukuru aceita aquilo que há de vir e assim acaba sua história. Não podemos inferir suposições sobre o que aconteceu após disso, já que sua vida é delimitada pelas palavras e não há existência fora delas; mas compreendemos que esse final abrupto, após a finalização de um processo que se desenvolveu por anos, se dá com a intenção de destacar que o que realmente importou para a personagem foi isso, a trajetória que percorreu do início ao fim, a criação de sua própria consciência. Logo, o que aconteceria após não nos interessa, já que sua peregrinação finalmente chegou a um fim.

3.2. O romance é uma rede de relações: contribuições para a personagem

Principalmente a partir das ideias de Antonio Candido, discutimos na primeira parte deste trabalho a noção de que os elementos que compõem uma narrativa se interligam através de uma rede, sendo interdependentes uns dos outros. Logo, fica claro que as personagens de ficção também sofrem modificações de acordo com as técnicas utilizada pelo romancista. Usaremos dessa concepção teórica para analisarmos o que se segue.

Nesta obra de Haruki Murakami com que estamos trabalhando, *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*, percebemos nitidamente como o espaço e o tempo influenciam no processo de figuração do personagem principal, Tsukuru Tazaki. No começo deste capítulo, evidenciamos a importância dos símbolos das cores presentes no discurso para o desenvolvimento dos sujeitos que vivenciam esta história. Ultrapassando a ideia dos símbolos, lembrando-nos do que afirma Paul Ricoeur em relação ao excesso de significação que se verifica nas muitas das obras literárias, leremos esses dois elementos da narrativa enquanto metáforas de locomoção. Isso porque o narrador não se utiliza de nenhum elemento exterior à obra – como faz com os símbolos – para fortalecer aquilo que inscreve nas páginas, ou

seja, todas as significações segundas do discurso que apresentaremos agora se fecham em si mesmas, através de um valor semântico próprio.

Começaremos primeiramente com as relações entre o espaço e a personagem, para logo em seguida partirmos para a influência do tempo na vida fictícia de Tsukuru.

3.2.1. A personagem e o espaço

Há um consenso entre os pesquisadores do espaço literário sobre a falta de destaque obtida por este elemento da narração com o desenvolvimento dos estudos que visavam formar uma teoria da literatura, na segunda metade do século XX, como mencionado no primeiro capítulo. Enquanto a personagem ganhava sua autonomia para além das tradições clássicas, sendo desvinculada gradativamente da concepção mimética, as influências do movimento modernista, como sugerido pelo professor mineiro Luis Alberto Brandão (2015), conferiram ao espaço o mesmo realce de importância, pois creditavam a ele uma percepção direta do mundo devido à herança descritiva não distante do realismo e do naturalismo, que entraram em declínio junto à recusa de atribuir à expressão artística o papel de representar a realidade.

A importância ao elemento narrativo começou a ser consolidada com a progressão dos estudos estruturalistas. No começo, o espaço continuava a ser entendido como referência a um mundo extratextual reconhecível, e, por consequência, permanecia em segundo plano frente a outras partes que constituem o texto narrativo. Posteriormente, diante dos estudos que privilegiavam a sincronia frente à diacronia, percebe-se “que o espaço passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (BRANDÃO, 2015, p. 120).

Dessa concepção nos embasaremos para verificar como o espaço age em relação direta com a personagem em nosso objeto de estudo. Tendo já estabelecida a ideia de que a literatura funciona como uma rede em que seus elementos funcionam de forma a se interligarem, estabeleceremos os limites alcançados pelo espaço tanto em sua diluição na narrativa, quanto pelo fundamental desenvolvimento que este tem na ação e na figuração de Tsukuru Tazaki.

Para tanto, parece-nos importante a sistematização de algumas abordagens teóricas sobre o espaço que se relacionam diretamente com os estudos literários.

Faz parte de uma convenção humana a ideia de um espaço objetivo, que se mostra igual em sua forma exterior a todos que o vejam, conforme levanta Assis Brasil (2019). Contudo, em uma narrativa ficcional, existe a possibilidade de que aquilo que, em um primeiro momento é comum a todos, seja percebido de maneiras subjetivas pelas personagens que compõem a trama, fazendo com que os sujeitos concebam ideias do espaço que se relacionem com suas visões e afetividades – nisso é considerada a noção adotada pelo teórico de que o espaço pode ser, também, aquilo que se impõe ao conhecimento. Dessa forma, objetos que constituem uma cena podem e devem ser tratados com maior atenção, contanto que façam parte da percepção geral.

Assim, tudo deve ser considerado quando se percebe o espaço, que não pode ser considerado inocente na literatura. Nenhuma descrição dos arredores que cercam as personagens se propõe a unicamente enfeitar a ação, já que, por escolha do romancista, estão presentes com alguma finalidade; não necessariamente nos moldes do Romantismo clássico, mas sim com a premissa de que certas coisas precisam acontecer em certos lugares quando se busca o resultado esperado. O autor sugere que há um erro quando delimitamos o espaço e seus objetos, mas não os tornamos parte efetiva da narração, descrevendo-os como meros adornos. É necessária uma imersão destes no enredo, como se estivessem em estado de ação, porque assim “parecem envoltas por uma narrativa que lhes dá sentido e, assim, tornam-se vivas perante o entendimento do leitor” (BRASIL, 2019, p. 263), criando uma nova realidade no processo de integração da descrição com a narração.

. Refletindo sobre o papel dos objetivos utilizados na trama enquanto artimanhas espaciais, reparamos no papel que os alimentos presentes no espaço, em contato direto com a ação da personagem, representam para a figuração dele. A propensão ao suicídio que acomete Tsukuru no início do romance é caracterizada pelo consumo mínimo de comida: “Quando sentia fome comprava maçãs ou verduras no supermercado perto de casa e as mordiscava. Ou comia pão de forma puro e tomava leite direto da caixa. Quando chegava a hora de dormir, tomava só um pequeno copo de uísque.” (MURAKAMI, 2014, p. 9).

Há, através dessa passagem, a perspectiva de que a vida de Tsukuru ainda encontra uma esperança, porque, apesar de ter aceitado de forma vigorosa a morte, continua mantendo viva a chama de sua existência, ainda que de forma precária. Percebe-se esse efeito diminuto pelas palavras do narrador que destaca o pão *puro* e

o leite *direto da caixa*. Ainda que permaneça se alimentado, Tsukuru não o faz ao menos com o mínimo esforço.

Da mesma forma pela qual é destacada a pobre alimentação de Tsukuru enquanto sua chama individual está se esvaindo, o processo de recuperação da personagem acompanha a descrição das melhoras em seus hábitos alimentícios, como se o fogo vital dentro de si aumentasse juntamente com a ingestão de comidas benéficas e melhor preparadas por Tsukuru. “Aos poucos Tsukuru Tazaki começou a se alimentar melhor. Comparava ingredientes frescos, fazia pratos simples e comia. (...) Depois de alguns meses se alimentando melhor e praticando exercícios regulares, a vida de Tsukuru Tazaki retomou o ritmo” (MURAKAMI, 2014, p. 47). Um maior esforço é perceptível na personagem quanto à realização da preparação; antes, se sentindo fraco e pronto para a morte, comia somente aquilo que era necessário para continuar respirando, não importando o que fosse. Agora, entretanto, melhora a qualidade de suas refeições da mesma forma que melhora a qualidade de sua vida, há uma relação análoga entre estes fatos.

Oziris Borges (2020), baseando-se nas ideias de Gaston Bachelard sobre a topoanálise e as ampliando, afirma que a terminologia se define como uma teoria literária do espaço, em que se privilegia o cenário, entendido como os espaços criados pelo homem, onde estes vivem e modificam com a finalidade de representar suas culturas e imagens; a natureza, representações naturais que fogem à artificialidade humana; e as vivências e experiências das personagens nestes respectivos lugares.

Uma das primeiras tarefas de uma topografia da literatura seria o levantamento dos espaços presentes em um texto, verificando como estes poderiam ser colocados em divisões, mesmo que genéricas na tentativa de abranger um todo. Das classificações propostas pelo professor, restringimo-nos àquela que nos parece viável à proposta de nossa pesquisa: o ambiente. Este é definido como o resultado da soma do cenário, ou da natureza, com a impregnação do clima psicológico trazido pela personagem, com a tendência de um reforçar o sentido do outro. Aquilo que está presente em um, está presente no outro. Assim percebemos Tsukuru em suas visitas às estações ferroviárias.

Oziris Borges também sugere que o processo pelo qual se passa a criação de um espaço serve a vários propósitos diferentes. Nossa atenção gira em torno da função descrita pelo pesquisador sobre a espacialidade representar os sentimentos vividos pelas personagens. Esses espaços figuram não como aqueles em que o herói

da narração transita em seu dia a dia, há algo de especial e também transitório, ou casual, neles. Quando são visitados pelas personagens, surge-nos a percepção de que há algo no lugar que se equipara aos sentimentos delas, estabelecendo uma relação de homologia, definindo, assim, um espaço homólogo. Muitas são as locações pelas quais transitam as personagens do romance de Murakami, mas estas não ultrapassam a função de situar os seres em locais para que uma história se desenvolva. Alguém vive algo em algum lugar, simplesmente. Dessa forma, podemos dizer que Nagoia, o apartamento de Tsukuru ou os restaurantes em que ele se encontra frequentemente com Sara não têm outra função senão garantir um pano de fundo para as ações da narrativa. Contudo, quando Tsukuru se encontra nas estações – embora estas sejam familiares e cotidianas a ele, já que é onde trabalha, elas são expostas ao leitor esporadicamente, no decorrer do romance a personagem as visita casualmente, logo não são recorrentes no discurso – nota-se à relação homóloga entre ambos, uma plurivocidade que escapa às palavras do narrador.

Luis Alberto Brandão (2007), em um ensaio sobre o estudo do espaço na literatura, define primeiramente abordagens sobre o tema utilizadas nas diversas análises de textos que englobam este escopo, relatando em seguida como elas derivam em expansões problematizadoras que complementam a atividade de pesquisa. Ao nosso interesse cabe suas ideias acerca da representação do espaço, com o acréscimo das representações heterotópicas.

Na abordagem primeiro aqui referida, o espaço é tido como uma categoria existente no universo extratextual, ou seja, que não precisa de indagação pelo fato de já ser conhecido. Sua expansão se dá pelo questionamento de o que se pode fazer com o uso de um mundo externo à ficção, como a literatura pode, em certa medida, transfigurar e reordenar aquilo que nos é familiar, mantendo um horizonte de reconhecimento com a vida.

Trata-se, enfim, não de um problema concernente à descrição de espaços, mas à proposição destes, ainda que por meio da subversão, operada no universo ficcional, das funções usualmente a eles atribuídas. Trata-se, por exemplo, não de detectar a mera inversão de polaridades espaciais (...), mas de observar se tais polaridades são colocadas sob perspectiva, a partir do emprego de algum elemento, também reconhecido como espacial, que tensiona a estabilidade dos pares opostos (BRANDÃO, 2007, p. 214).

A finalidade, então, das representações heterotópicas seria a busca de perceber o aspecto de elementos que lidam com os valores normalmente associados

aos espaços. Assim, enfatiza-se a compreensão dos lugares a partir de um prisma particularmente cultural, tornando possível o poder de múltiplas significações espaciais, a partir de um tensionamento que gera uma interferência e uma desestabilização do que foi transposto à ficção. Dessa forma, um espaço rotineiro na vida empírica pode representar mais do que estamos acostumados. Uma estação ferroviária pode representar mais do que uma estação ferroviária.

As duas ideias anteriores, a divisão topográfica do ambiente e as representações heterotópicas, se assemelham e são importantes no sentido de buscarem refletir sobre a verdadeira intenção dada a um determinado espaço no âmbito discursivo, relacionando-se diretamente com o âmago da personagem em questão.

Como já vimos, a paixão de Tsukuru pelas estações ferroviárias não tinha uma explicação lógica, ele tinha um tremendo interesse inexplicável por elas e precisava esconder isso quando criança pelo medo de ser considerado diferente. Sua conexão com estes espaços se justifica pela expressão simbólica atribuída a seu nome: aquele que constrói. Logo, juntando a ideia de um construtor ao seu gosto pelas estações, percebemos como o germe da criação da personagem a destinava a ter um contato exclusivo com estes ambientes.

Com o desenvolver da trama, diversas vezes há em diálogo Tsukuru explicando seja para Sara ou para Haida sua proximidade com as estações. Em certo momento, justifica que gosta de as construir porque “elas são necessárias para o mundo” (MURAKAMI, 2014, p. 51). Percebe-se a metáfora utilizada pela voz do sujeito para compensar a sua própria percepção de existir sem cor, considerando-se alguém que não servia de valia para algo ou acrescentasse algo de importante para alguém, sentia uma necessidade desconhecida de si em presentear o mundo com alguém que realmente importasse, já que a ele próprio não importava.

Mesmo a preocupação que dedica a ser um engenheiro não se compara com a dada a sua própria vida. “Era papel de Tsukuru definir o plano de reforma integrando todos esses fatores e elaborar o desenho final. Era um trabalho árduo, mas importante, pois poderia colocar em risco a vida das pessoas. Tsukuru o realizava pacientemente” (MURAKAMI, 2014, p. 191). Assim, a personagem tinha mais preocupação com o espaço que ele construiria do que aquele em que ele vivia, destacando a noção de valorização que este dava àquilo que ele deseja ser.

As menções às estações ferroviárias acontecem à medida que a personalidade de Tsukuru vai se desenvolvendo ao longo do discurso. Primeiramente, sua voz não existe. Sabemos de sua relação intrínseca com a vontade de construir através das palavras do narrador, que descreve aquilo que a personagem não consegue expressar, como se fosse o tradutor de alguém sem voz, de alguém invisível, incolor. Ganhando alguma voz com o passar dos anos, ao se encontrar com seus antigos amigos, estes mencionam sorrateiramente o conhecimento que tinham sobre os desejos de Tsukuru, como podemos ver: “– Você gostava de estações desde antigamente – disse Azul, impressionado. Tomou um gole de cappuccino. – Então você trabalha fazendo o que gosta” (MURAKAMI, 2014, p. 147); “– Entendi. Então Tsukuru Tazaki está construindo estações, como desejava” (MURAKAMI, 2014, p. 167), e “– Um passarinho me contou isso um tempo atrás. Que Tsukuru Tazaki estava se dedicando à construção de estações ferroviárias em Tóquio – disse Eri” (MURAKAMI, 2014, p. 256). Assim, temos um conhecimento genérico sobre as relações intrínsecas dessa metáfora com o sujeito Tsukuru.

Uma maior associação pode ser feita através da própria personagem que, ao desenvolver sua autoconsciência já nas páginas finais do romance, reflete sobre sua própria vida até o momento e, incluso nisso, sobre as estações ferroviárias, dedicando grande parte do capítulo final a elas.

Assim, enquanto esperamos pelo desfecho da história, há uma longa – e primeira – divagação sobre estações com as quais Tsukuru se familiarizava:

Shinjuku é uma estação gigantesca. Quase três e meio milhões de pessoas passam todos os dias por ela. O Guinness Book reconheceu oficialmente que JR Shinjuku é a estação com maior número de passageiros do mundo. Várias linhas se cruzam dentro dela. Citando apenas as principais, temos: Chûo, Sôbu, Yamanote, Saikyô, Shônân Shinjuku e Narita Express. Seus trilhos se cruzam e se combinam de forma assustadoramente complexa. São dezesseis plataformas no total. Além disso, duas linhas privadas, Odakyû e Keiô, e três linhas de metrô se conectam a ela como se fossem cabos de tomadas. É um verdadeiro labirinto. No horário de pico, esse labirinto vira um mar de gente. O mar forma bolhas, revolteia, urra e avança na direção das entradas e saídas. O fluxo de pessoas que tenta fazer a baldeação cruza intrincadamente aqui e acolá, gerando redemoinhos perigosos. Seria impossível para qualquer profeta, por mais grandioso que fosse, dividir esse mar feroz, turbulento. (MURAKAMI, 2014, p. 307).

Podemos dizer que esta é a única descrição verdadeira que acomete o discurso narrativo desta obra. Os outros espaços ganham pouca atenção quanto a isso, ainda mais tão detalhadamente. Pouco depois, temos a justificativa deste momento inédito:

“Tsukuru Tazaki gostava de observar a estação de Shinjuku. (...) Ele visitava as estações ferroviárias como as demais pessoas vão a concertos, cinemas, discotecas, estádios ou shoppings” (MURAKAMI, 2014, p. 310). Entendemos por consequência a proximidade que ele tem com ela, sendo seu ponto de refúgio, onde conseguia escapar de todos os problemas que assolavam sua mente.

Em certo momento, Tsukuru afirma, de forma rápida, que embora desejasse trabalhar construindo estações, esta era uma tarefa quase impossível, em se tratando de morar e trabalhar em Tóquio, região metropolitana já estabilizada urbanamente. Logo, sua principal função era a de arrumar, reparar, corrigir aquilo que estava errado nas que já existiam. Percebemos como a metáfora, nesse ponto, reflete sua própria vida. Embora quisesse algo novo, não haveria chances de conseguir tais coisas, pois já se encontrava em uma idade avançada, no sentido de desenvolvimento pessoal, para construir uma nova vida, e acaba por tentar remendar aquilo que tinha de errado em sua vivência. A personagem afirma que estações não cuidadas são perigosas para o bem-estar social, podendo causar danos às pessoas que usufruem dela. Da mesma forma, ele decide resolver o passado de sua vida na intenção de não mais machucar quem tenta fazer parte dela, Sara. Nesse sentido, vemos como a metáfora transforma este espaço em um duplo de Tsukuru: aquilo que elas são e aquilo que elas precisam espelham exatamente o que ele precisa fazer por si mesmo.

Quanto à estação de Shinjuku, a metáfora atinge uma nova perspectiva. Ele não vive sua relação com esta estação como se estivessem estritamente conectados, os dois independem de si. Mas, ainda assim, ela tem a função nesse momento de representar sua própria vida. Então, ao vislumbrá-la, Tsukuru consegue se enxergar. Aquele duplo que estava dentro de si, agora se materializa a sua frente. “Esse era o mundo ao qual Tsukuru Tazaki pertencia” (MURAKAMI, 2014, p. 311).

Em uma de suas observações, repara na movimentação das pessoas que esperavam o metrô:

Havia um casal jovem que parecia viajar junto. Os dois estavam sentados no banco juntinhos e sussurravam, felizes. Gêmeos de cinco ou seis anos com olhos sonolentos atravessaram com passos largos na frente de Tsukuru, puxados pelos braços dos pais. (...) Havia dois rapazes estrangeiros com mochilas que pareciam pesadas nas costas. Havia também uma moça com um estojo para violoncelo” (MURAKAMI, 2014, p. 313).

Essa movimentação de pessoas o faz com que perceba, já no estágio final de seu processo de figuração, que havia perdido muito ao longo de sua vida. Perdera a amizade, o amor, a beleza do mundo em prol de se manter isolado do mundo exterior, por acreditar que era invisível. Sendo a estação uma metáfora para sua vida, ele vê como a todo momento pessoas entram e saem, mas não ficam. Aquele é um espaço de transição, não feito para abrigar. Ao tempo em que ele percebe como as pessoas entravam em sua vida e logo após embarcavam no trem, há a realização de que ele apenas observava. Embora amasse as estações, “Tsukuru Tazaki não tinha nenhum lugar especial para ir. Pensando bem, ele nunca foi a Matsumoto, Kôfu ou Shiojiri. Para começar, nunca foi sequer a Hachiôji” (MURAKAMI, 2014, p. 313). E, ao observar, ficava parado sem ir a lugar algum, assim sendo por toda sua juventude.

Com essa percepção, “Tsukuru Tazaki não tem lugar para ir. Era como uma tese na vida dele. Ele não tem lugar para ir, nem um lugar para voltar. Ele nunca teve um, e mesmo agora continua não tendo. Ele só tem o lugar onde está agora” (MURAKAMI, 2014, p. 314), seu passado volta à tona e percebe que o único lugar em que se sentiu pertencente de verdade foi em Nagoia, quando ainda pertencia ao grupo dos cinco. Nesse momento, há uma distinção da importância dada às duas cidades que povoam o romance: Nagoia e Tóquio. Uma tida como seu conforto, outra como seu destino, mas que acabam trocando de posições ao longo da trama. Tóquio vira a cidade para a qual ele foge do passado que o assombra em Nagoia, evitando ao máximo estar presente em sua terra natal.

Mas como um ser agora autoconsciente de si próprio, acreditamos – pelo fato de não nos ter sido exposto através das palavras – que esse momento de reflexão foi o que motivou sua decisão de tentar criar algo com Sara. Não cedeu aos seus sentimentos de derrota, mas os usou como uma motivação para, pela primeira vez desde que se tornara quem realmente é, encontrar um lugar para ir, um lugar ao qual ele pertencerá.

3.2.2. A personagem e o tempo

Tendo estabelecido a importância do espaço para o processo de figuração de Tsukuru Tazaki, partimos para a análise temporal daquilo que envolve a personagem

e auxilia no desenvolvimento do romance. Para isso, começamos com um breve apanhado teórico em vias de embasamento, possibilitando uma interpretação mais coerente dos fatos.

A ideia de um tempo invariável condiz somente às convenções dos relógios e dos calendários, afirma o professor Assis Brasil. Tal qual em nossa realidade, na escrita ficcional a percepção do tempo pode ser subjetiva de acordo com as vivências e ações da personagem em questão, variando entre os diversos seres que ocupam as páginas dos romances, de acordo com as distinções entre o tempo psicológico – considerada, como afirma Benedito Nunes (2013), como a mais imediata e óbvia expressão temporal humana – e o tempo físico, presente na natureza e mensurado precisamente.

O domínio do tempo sobre a vida dos homens data de milênios, afinal, ele tem o poder de reger nossa existência pela ideia de não ter um retorno, “é uma marcha inexorável para adiante, que jamais se detém e jamais retroage. Nem pode ser apressado, nem retardado” (BRASIL, 2019, p. 287). Assim, o homem vive na sucessão, sempre em corrida, pois, no mesmo instante que se encontra no presente, este já é passado. A única artimanha de escape encontrada, afirma Assis Brasil, é a subversão do tempo pela arte, pela literatura, pois no domínio da linguagem o romancista é capaz de se apossar dele e usufruí-lo como bem entende, seja voltando no passado ou se locomovendo ao futuro.

Benedito Nunes sugere que nos textos literários o tempo, assim como os outros elementos presentes, é inseparável de seu caráter imaginário e projetado, ainda que siga a lógica da realidade exterior a si. Quando não datado, o plano temporal de uma obra não é apresentado senão através das ações das personagens e de suas relações. Logo, somente aquilo que preenche uma parte do tempo nos é apresentado e não sua totalidade, que se dá a partir dos diversos preenchimentos reunidos do tempo.

Entretanto, visto que qualquer representação temporal dentro da ficção literária se dá a partir de sua apresentação na linguagem, ou seja, dentro do domínio do discurso, nunca há um verdadeiro revestimento da continuidade do tempo real, que transita naturalmente de uma etapa para outra. Por isso, continuamente se encontram lacunas nas histórias, sejam frases interrompidas ou momentos suspensos, que precisam ser restabelecidos, porque o tempo da ficção interliga aquilo que em nossa realidade não pode coexistir. Mesmo assim, a ideia de causa e efeito mantém-se

muitas vezes indissociável em uma obra: uma primeira coisa acontece (causa) e nos leva a uma segunda (efeito), esta com um maior grau de complexidade do que a primeira, em uma narrativa de acontecimentos exposta em uma sequência temporal.

Para Nunes, embora as três faces do tempo – passado, presente e futuro – se encontrem na literatura, elas não dependem do ato autêntico do presente para existirem, devido “a isso, o presente não goza, na ficção, do caráter preferencial que lhe cabe na realidade” (NUNES, 2013, p. 25). Assis Brasil concorda ao dizer que nas narrativas ficcionais não há uma preferência pelo tempo oficial, normalmente tido nas análises literárias como tempo cronológico, agarrado ao relógio. Talvez pelo pretérito possibilitar maiores rendimentos no desenvolvimento do discurso narrativo. Mas o teórico afirma que quando se encontra a demarcação recorrente do tempo transcorrido que nos guia, deve ser considerado que ele deve fazer sentido dentro do enredo a que se propõe, relacionando-se perceptivelmente com o conflito da narrativa. Dessa forma, em nosso objeto de estudo, a variação temporal tem a intenção de mostrar as diferentes etapas pelas quais Tsukuru Tazaki passa em seu processo de figuração. Sendo apresentados dois passados distintos no romance, cada um deles tem o sentido de apresentar uma versão diferente da personagem, principalmente pelas palavras do narrador. Enquanto o momento presente tem uma desenvoltura maior da própria voz de Tsukuru, que se mescla constantemente ao discurso.

Assis Brasil atenta para a distinção entre os tempos que circulam as obras literárias, como o tempo da narrativa (TN), que rege a cronologia dos fatos apresentados no enredo; o tempo percebido pela personagem (TP), subjetivo e que pode variar infinitamente, não se conectando diretamente com o da narração; e o tempo da leitura (TL), correspondente àquele levado pelo leitor no ato de ler o romance. Embora todos aconteçam simultaneamente, é necessário que sejam percebidos em suas singularidades, pois algo que levamos cerca de um minuto para ler pode representar uma temporalidade de anos, da mesma forma que algo que demoramos para ler tem a capacidade de apreender segundos da existência daquela personagem, que vivencia em um longo plano aquilo que ao seu redor, no TN, finda em questão de minutos. Em se tratando primordialmente de memórias, não temos grandes divagações interiores, em princípio, de Tsukuru. Logo, percebemos que as distinções entre o TN e o TP acabam por se diluírem de forma harmoniosa.

Uma das partes em que isso fica facilmente perceptível é no momento em que Tsukuru, já com 36 anos, se encontra com Azul, que tem somente uma hora disponível

para que ambos conversem, o horário do almoço. Esta única hora se passa em 17 páginas e é constituída principalmente por diálogos. Embora pareça pouca ação para a quantidade temporal, há certas quebras entre os dois, como a necessidade de atender a uma ligação, de se alimentar e também momentos de silêncio em que ambos ficam pensativos – sem, contudo, exteriorizar os pensamentos –, como podemos perceber no seguinte trecho: “Azul inspirou profundamente com os ombros, e expirou devagar. Depois observou todo o corpo de Tsukuru, como se o examinasse. Seus olhos se moveram devagar de cima para baixo, e depois para cima novamente” (MURAKAMI, 2014, p. 144).

O estruturalista francês Gérard Genette (1979), contudo, sugere apenas dois tempos percebidos em uma narrativa: o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa. Para ele, esta dualidade é a responsável pelas possibilidades de distorções temporais nas obras e, também, pela constatação de umas das funções narrativas, a de colocar em um tempo um outro tempo. A partir de ambos, somos capazes de estabelecer as relações essenciais entre as ordens temporais tanto de sucessão das ações quanto de suas disposições na história, para depois realizar a confrontação de ambas visando uma análise do tempo no romance.

Genette chama de anacronia esse movimento em que o discurso narrativo inverte a ordem dos acontecimentos, gerando a discordância entre a disposição da história e da narração. Localizá-la propõe de forma implícita que há um elo de ligação entre os dois tempos, em que ambos se encontram sincronicamente em um grau zero.

A constituição de uma anacronia se dá através de uma narrativa segunda que se encontra subordinada de uma primária, esta se dando como a primeira a partir do nível temporal em relação ao qual as variações acontecem, ainda que “os modos de encaixe podem ser mais complexos, e que uma anacronia pode figurar como narrativa primeira em relação a uma outra que, por seu turno, suporta (...) o conjunto do contexto pode ser considerado como a narrativa primeira” (GENETTE, 1979, p. 47).

Da anacronia, o estruturalista retira outras duas terminologias: a prolepse, tida como as manobras narrativas em que se conta algo à frente do que está acontecendo; e a analepse, que, ao contrário, aparece quando se evocam situações e acontecimentos anteriores à narração em seu estado presente.

Há duas formas de se considerar a estrutura temporal de um romance a partir destas ideias, a do nível micronarrativo, conectado às percepções do tempo dentro de um segmento curto do discurso, seja em pequenos parágrafos ou em páginas que se

interligam de forma semântica; e o nível macroestrutural, que confere às grandes articulações que estruturam a obra literária em que se encontram as frações temporais. Em nossa seção anterior, que visava à análise particular das personagens de *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*, optamos pela ordem diegética do enredo, que se diferencia daquela apresentada pelo narrador. No que confere à importância do tempo para a figuração de Tsukuru, iremos privilegiar e destacar o nível macroestrutural do relato a fim de uma análise satisfatória das técnicas utilizadas por Murakami.

Por enquanto, retomemos as duas características que Genette atribui às anacronias. O autor sugere o nome de alcance à distância percorrida pelas diferentes ações que se acentuam em um romance, tendo em vista a movimentação que elas podem ter, seja futuro ou passado, a partir do ponto zero do enredo, aquele momento da história em que a narrativa é interrompida devido ao fluxo temporal. Indo ao encontro da primeira nomenclatura, o teórico denomina de amplitude a duração que uma história deslocada no tempo pode cobrir, seja de dias ou anos. É possível “repartir as características de alcance e de amplitude de modo discreto em relação a certos momentos pertinentes da narrativa. Repartição essa que se aplica de modo sensivelmente idêntico às duas grandes classes de anacronias” (GENETTE, 1979, p. 47), estudadas separadamente pelo objetivo de evitar uma abstração demasiada, mas das quais usufruiremos apenas das ideias que envolvem a analepse, em razão do que se encontra em nosso objeto de estudo.

Na primeira parte do romance, temos Tsukuru Tazaki sendo universitário aos vinte anos como o ponto zero do enredo. Embora ainda seja passado, o narrador utiliza do alcance para justificar os acontecimentos que levaram o personagem a estar tão perto da morte e usa dele como uma justificativa para as ações futuras, principalmente em relação ao momento presente da história, através do alcance que engloba os anos anteriores e também os posteriores da vida de Tsukuru.

Tal variação temporal, afirma Assis Brasil, depende unicamente das escolhas e das técnicas utilizadas pelo romancista, de acordo com a intenção que pretende alcançar, como um deus daquele universo em questão. No que tange à retomada do tempo, voltar ao passado, o teórico salienta o uso do “flashback” como um recurso narrativo. Este é caracterizado como aquilo que recupera eventos, ou mesmo emoções, passados e que estão diretamente relacionados à personagem. Embora seja um meio de explicação e mesmo de intensificação, o autor comenta que o

interesse verdadeiro sobre o romance sempre cairá sobre a história atual, dessa forma as remissões devem se conectar propositadamente com aquilo que se passa no presente. E, em se tratando de algo que interrompe o fluxo narrativo, suas passagens devem se equiparar com o estado atual da personagem, sendo necessário para a entendermos, enriquecendo o processo de figuração daquela.

Assis Brasil chama atenção a histórias que se passam todas em *flashback*, através do uso de uma técnica sofisticada em que o ficcionista divide a ação atual do enredo em diversos segmentos intercalados pelas lembranças. O estado atual pode ser costumeiro, para gerar um ponto de partida sobre a narração, determinando o espaço, o tempo e as personagens. Nesses casos, geralmente o que se conta é feito com a expectativa de que o foco do final esteja concentrado no destino da personagem principal. “Essa conclusão, assim, será o arremate da história que o leitor passou a conhecer, mas também indicará o caminho que o personagem irá seguir a partir daí, ou o estado afetivo que o domina quando colocamos o ponto-final” (BRASIL, 2019, p. 309). Assim acontece, em primazia, em nosso objeto de estudo. O romance de Murakami se divide entre três linhas temporais: a adolescência, a juventude e a maturidade, sendo esta última o estado atual de Tsukuru Tazaki. No começo da história, lidamos primeiro com a juventude, depois voltamos à adolescência e, em seguida, nos dirigimos à maturidade. A intercalação desses rumos tem, em princípio, a função de nos explicar como a personagem chegou aos dias atuais, quais as justificativas para as escolhas que tomou a ponto de chegar onde está.

Todas essas escolhas técnicas do escritor tem uma intenção: o uso da metáfora do peregrino, presente mesmo no título da obra. Diferenciamos esta de um símbolo pela noção de que nenhum referente exterior é necessário para que ela seja entendida, já que se completa semanticamente em si. Mesmo que a ideia de peregrinação seja solidificada frente ao senso comum, neste romance é utilizada somente a ideia da viagem, não sendo necessária nenhuma outra informação para que seja entendida.

Propomos a relação dessa metáfora com o tempo narrativo por acreditarmos que seja nele que ela toma as formas necessárias para influenciar no desenvolvimento de Tsukuru Tazaki. Vejamos, além das constantes visitas que Tsukuru realiza a Nagoia, sua cidade natal, a personagem se programando para peregrinar apenas em duas ocasiões: novamente a Nagoia, para encontrar Azul e Vermelho, e à Finlândia, destinada a rever Preta, ambas em um período de tempo menor que dois meses.

Logo, os anos de peregrinação destacados não haveriam do porquê se dar em relação à locomoção de Tsukuru por diferentes espaços. A ideia primordial que cerca o romance sobre a peregrinação vem de uma música clássica, presente em *Anos de peregrinação*, que tratada por seu nome em francês, *Le mal du pays*, é traduzida pelo próprio personagem como uma expressão usada “no sentido de saudade da terra natal, melancolia” (MURAKAMI, 2014, p. 60), ou seja, a vontade de reviver aquilo que já passou, retornar ao ninho do qual foi expulso.

Concebemos que essa jornada individual realizada está intrinsecamente ligada aos diversos anos de sua vida em que Tsukuru passou revivendo o passado, sem conseguir se manter ligado ao tempo presente e dar valor ao que realmente deveria importar.

As anacronias do romance se dão através da intercalação do tempo da coisa-narrada. Isso acontece nos primeiros nove capítulos da obra – que é constituída por dezenove – e percebemos como a amplitude dada a sua adolescência é curta, no que diz respeito ao tempo da narração. Grande parte destas anacronias utilizam a divisão entre a juventude e a maturidade, a primeira para descrever sua reação aos acontecimentos da adolescência e a segunda para analisar e refletir sobre as anteriores.

Dessa forma, a vivência de Tsukuru Tazaki se baseia em reviver, seja verbalmente ou através de seus pensamentos e limitações de suas ações, aquilo que aconteceu em seu passado, continuamente peregrina por suas memórias. A importância desta noção para o processo de figuração dele se dá pela restrição que Tsukuru impõe a si próprio. Pelo que aconteceu anteriormente, ele não se permite passar por experiências novas que se assemelham àquelas pelas quais ele já havia passado. Não consegue ser sociável, porque antes só precisava do grupo de Nagoia. Não consegue fazer novos amigos, porque antes só precisava dos amigos de Nagoia. Não consegue sentir um desejo romântico verdadeiro por alguma mulher, porque antes só sentira por suas amigas com sobrenomes coloridos. À beira de qualquer novo fator, a mente de Tsukuru peregrina para o passado e isso o impede de prosseguir para o futuro.

Ao longo de toda a narração podemos verificar, como também já foi mostrado na seção anterior, os momentos em que Tsukuru se perde no passado, já que isto acontece de forma abundante ao longo do discurso. Contudo, alguns momentos são primordiais para o destaque da ação deste elemento narrativo, como somos capazes

de reparar com clareza a pré-disposição da personagem de peregrinar no momento em que Haida lhe apresenta uma música clássica já conhecida por ele, através de Branca, que constantemente a tocava no piano:

Quando o assunto era música, Haida se tornava sempre eloquente. Ele continuou discursando sobre as características da interpretação de Liszt por Berman, mas Tsukuru quase não ouviu. A imagem de Branca tocando aquela música apareceu na sua mente de modo surpreendentemente vívido, em três dimensões. Como se aqueles belos instantes estivessem voltando à tona, contra a corrente, desafiando a pressão legítima do tempo. (MURAKAMI, 2014, p. 61).

Tendo noção de que o romance se baseia na movimentação de Tsukuru para se tornar alguém independente e consciente de si próprio, notamos como neste momento há a quebra de uma barreira de resistência que ele ainda estava tentando construir. Mesmo que, contudo, não as consiga impedir, ao menos percebe as memórias lhe tirando de sua consciência atual em direção ao passado.

Com o trecho anterior se passando na juventude da personagem, destacamos que já na maturidade ele é capaz de desenvolver artimanhas para se fixar no presente. Ao terminar com uma de suas namoradas, o narrador afirma que era “verdade que ele lamentava o fato de não poder mais se encontrar com ela uma vez por semana. Para evitar sonhos eróticos realísticos, e *para viver de acordo com o tempo atual*, ele precisava de uma parceira sexual fixa” (MURAKAMI, 2014, p. 125, grifo nosso). Isso só se torna possível porque já há uma consciência de que sua mente permanece em tentativa de retroceder ao passado, de peregrinar para os momentos em que sua vida sugava energia vital da harmonia presente no grupo de Nagoia.

Já na parte final do romance, no capítulo em que Tsukuru, ao espairecer sentado em uma estação, reflete sobre o estado atual de sua vida em relação ao passado, percebe o seguinte: “Parece que minha vida parou na época em que eu tinha vinte anos, pensa Tsukuru Tazaki no banco da estação de Shinjuku (...) O tempo passou em torno dele silenciosamente, como uma brisa tranquila” (MURAKAMI, 2014, p. 316). Temos pela primeira vez a percepção do próprio Tsukuru Tazaki sobre como as constantes regressões ao passado o afetaram, sobre como viveu sua própria vida viajando para um tempo que não mais existia. Dessa forma, a personagem tem a consciência de como o tempo influenciou em suas ações pelos últimos dezesseis anos e somos capazes de perceber a importância que a metáfora, em conjunto ao tempo

enquanto um elemento narrativo, foi de grande valia para o processo de figuração de Tsukuru.

O último momento em que ele retorna ao passado através das memórias se dá de uma forma diferente daquelas presenciadas ao longo de todo o romance: “Tsukuru se lembrou dos dias em que era estudante universitário, quando só pensava em morrer. Já haviam se passado dezesseis anos desde então. Naquela época, ele tinha a impressão de que o coração pararia de bater naturalmente se ele acompanhasse atento o seu funcionamento” (MURAKAMI, 2014, p. 319-320). Não podemos considerar esta como uma reconstituição do passado, pois a personagem conscientemente ingressa nesse percurso memorialístico, ele não está mais cegamente perdido nas amarras de lembranças que ditarão os próximos passos de sua existência. A função desse trecho se dá muito mais pela intenção de constatar aquilo que a personagem agora é e aquilo que ela há pouco tempo foi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Haruki Murakami publica seu romance em 2013, dá a ele de forma primária o título em sua língua original de 色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年 (*A peregrinação do rapaz sem cor*). Não acreditamos que a modificação do título para *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação* tenha acontecido através de uma escolha editorial, já que segue um padrão e funciona como o nome oficial em terras estrangeiras ao Japão.

Com isso, lembramo-nos de que, em 1796, Goethe publica o clássico *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, marco inicial do gênero que foi chamado de romance de formação. A proximidade entre estes dois títulos não acontece de forma casual e a intertextualidade presente nos abre uma porta interpretativa de grande valia para uma leitura, já que antecipa ao leitor aquilo que há de acontecer durante o desenvolvimento da narrativa.

O termo romance de formação, segundo Wilrna Maas (2000), é normalmente utilizado para designar aquelas obras que tendem a representar a formação da personagem protagonista desde seu início até alcançar um determinado nível de realização pessoal, passando por uma complexa caminhada que modifica a personalidade apresentada ao leitor no começo do enredo. Em nosso caso, relaciona-se diretamente à anacronia que nos apresenta Tsukuru Tazaki em seus anos colegiais. Assim, ao primeiro contato com a obra, percebemos sua premissa principal, envolta na ideia de desenvolvimento do protagonista, objeto principal de estudo para a constituição desta dissertação.

Como nosso foco foi o de estudar o processo de figuração de Tsukuru, lembremo-nos de que essa percepção, baseada nos estudos de Carlos Reis, dá importância aos movimentos e ações apresentados pelas personagens para que se constituam enquanto seres ficcionais, e se distingue da clássica ideia de construção por esta sugerir que uma personagem pode ser delimitada em poucas palavras através de uma descrição objetiva: apresenta-se o sujeito com suas idiossincrasias e isto bastará para termos uma noção plena daquilo que ele será capaz de apresentar ao longo da narrativa.

Com essa distinção estabelecida, percebemos ao longo da leitura do romance e demonstramos que aquelas personagens que participam da vida de Tsukuru foram

construídas para darem um reforço à intenção narrativa de moldar o sujeito principal da história. Fazemos uma listagem: Preta, Branca, Azul, Vermelho, Haida e Sara. Todos esses passam por momentos em que o narrador os descreve detalhadamente, aquilo com o que se parecem fisicamente, quais são suas qualidades, também seus defeitos, e como eles reagem frente àquilo que a eles acontece.

Assim, uma ou duas páginas são destinadas às suas construções e elas são o bastante para que conheçamos aquilo que é necessário para entendermos os seus papéis na narrativa. Podemos, inclusive, chamá-los de personagens planas, não por não apresentarem certa profundidade, mas por serem moldadas com um único objetivo. Aquilo que elas são, quais suas morais e quais os seus pensamentos não importa – com poucas exceções em relação ao que afirmaram para Tsukuru – para a trama. O foco está no sujeito incolor.

A principal crítica de Wood a Forster se dá por aquele acreditar que mesmo as personagens planas podem surpreender e que esta classificação pode ser limitante frente à complexidade dos sujeitos literários. Em certa parte, concordamos. Vejamos, dissemos acima que Branca e Haida são planos, falemos então individualmente de cada um.

Branca pode ser descrita como uma pessoa reservada, mas extremamente querida, carinhosa e dava aula de piano para crianças, disposta a ajudar os outros. Conforme seu nome, carregava consigo um ar de pureza. Do que nos é dito em um primeiro momento, não preveríamos os acontecimentos que se dariam com o desenrolar do enredo. A imagem angelical e inicial dela não condiz com sua imagem perturbada, acometida por medos e problemas psicológicos. Antes da revelação, não há suspeitas de que ela foi a responsável pela expulsão de Tsukuru do grupo de amigos. Assim, de fato houve uma reviravolta na personalidade dela, ela não permanece a mesma do início ao fim por uma tipificação, como por exemplo Azul e Vermelho; contudo, o caminho complexo que a personagem percorre não nos é exposto: sabemos apenas seus extremos, ela não se desenvolve, mas sim é moldada de acordo com a forma que o romance pede que ela seja.

Haida também passa por uma complexificação, mas de forma sutil e vaga, a ponto de precisar da interpretação do leitor para que ela venha à tona. Ele é descrito também de acordo com sua cor, cinza, alguém introvertido, envergonhado, pertencente a um mundo próprio, tal qual Tsukuru. Entretanto, ele cria coragem de

sua própria forma para investir no amor que sente por seu amigo. O grande problema se dá por acompanharmos a história pela percepção de Tsukuru.

Vejamos, a rotina que ambos criam após se conhecerem na universidade assemelha-se muito à de um casal recém-formado. Eles dormem no mesmo lugar, comem junto e têm conversas sobre coisas que antes não falaram para outras pessoas, criam uma intimidade própria. Embora Tsukuru o veja como um amigo, Haida continua a tentar algo a mais. Cria desculpas para deixar suas músicas no apartamento do outro, tendo logo um motivo para voltar, e cozinha pratos em nível de restaurantes também para agradar. A grande virada para a personagem acontece quando ela entra no quarto de Tsukuru à noite e pratica atos sexuais com o amigo.

Embora seja dito que tudo não passara de um sonho, a vivacidade com a qual o ocorrido é narrado entrega que houve de fato um relacionamento entre os dois. Nos sonhos sexuais anteriores de Tsukuru, este acorda com a cueca suja. Nesta vez, ele checa suas roupas íntimas assim que acorda e estão todas limpas, o que sugere a veracidade daquilo que se acreditara onírico, não sendo possível, contudo, afirmar ter sido algo com ou sem consentimento.

Da mesma forma que Branca, os atos de Haida apresentam uma complexidade. A imagem daquela personagem descrita não combina com suas ações. Mas, mesmo assim, tudo se torna tão tênue que pode acabar passando despercebido pelo leitor que está focado em acompanhar a vivência de Tsukuru. Com isso, Haida não consegue surpreender a ponto de o considerarmos como esférico, porque isso não é necessário para a trama. Representa somente outra peça no jogo.

Distintamente de todos os outros, temos Tsukuru Tazaki. As técnicas utilizadas para que ele ganhasse vida diferenciam-se em demasiado de todas as demais personagens. Não podemos dizer que houve uma construção de sua imagem, pois o narrador raras vezes entrega detalhes de quem ele é. Nas poucas vezes em que sua aparência é citada existe uma motivação por trás, não um foco em formar uma imagem desse ser que permeia o romance. Por isso trabalhamos com ele a partir da perspectiva e do conceito da figuração.

Separamos ao longo da análise a narrativa em seus três fragmentos temporais, que apresentam o desenvolvimento de Tsukuru de formas distintas. No primeiro, tudo que sabemos do personagem se dá através da voz do narrador. Referindo-se a memórias, aquilo que nos conta é banhado na percepção de Tsukuru sobre sua vida passada, mas mesmo assim sua voz não se sobressai em nenhum momento. De

importante destaque é reparar que, nesse momento, o foco gira em torno de apresentar os quatro amigos de Nagoia, e a falta de sua voz calha a enfatizar como ele se sentia em relação àquele grupo. Aqui destacamos o início da influência das expressões simbólicas que englobam as cores para ajudar na caracterização da personagem.

O enfoque nessa parte está na ação do narrador de contar aquilo que aconteceu, ao invés de mostrar. Não acreditamos que essa escolha esteja relacionada ao reviver um momento passado, pois posteriormente vemos Tsukuru em ação mesmo em memórias, mas sim relacionada com a ideia de sugerir uma imagem para a personagem a partir da ação dos outros, dos símbolos. O seu grande nível de dependência, vislumbrando aquele grupo como uma fonte de energia vital, faz dele alguém incolor, representado aqui também como sem voz.

No que confere à noção do herói independente, nesse momento a vida fictícia de Tsukuru é apresentada de forma monológica, sua voz não se destaca em relação à do narrador que impõe a ele sua realidade, mesmo porque ela é inexistente.

O primeiro momento em que temos acesso à voz de Tsukuru acontece em sua juventude, após ter conhecimento de que já não era mais bem-vindo junto a seus amigos. Nesse momento, as técnicas narrativas adquirem um novo tom. Não acompanhamos mais apenas as percepções da personagem, mas as suas ações frente ao que lhe aconteceu. O narrador, embora nos conte como ele esteja se sentindo, também mostra sua rotina. Não cria uma imagem estática, mas sim a movimentação de um sujeito tentando sobreviver após perder aquilo que considerava de mais importante para sua vida.

Quando se aproxima de Haida, as personagens mantêm diálogos profundos sobre diversos assuntos, pois ambos criam uma intimidade que convém a essas conversas. Há, a princípio, a quebra da hierarquia idealizada por Tsukuru, em que ele se encontrava na base por se tratar de alguém sem personalidade e sem algo de valor a oferecer a outra pessoa. Com isso, acompanhamos o germe de sua autoconsciência. Ela ainda não se desenvolve por Tsukuru entrar, nesse momento, em seus anos de peregrinação.

A partir de uma lembrança de Branca causada por uma música, a personagem retorna ao seu estado mental anterior, em que acreditava ser inferior a outras pessoas, sem nada a oferecer. Essa parte é importante porque podemos acompanhar aquilo que antes foi oculto. Ou seja, como sabemos da relação de

Tsukuru com seus antigos amigos somente a partir das palavras do narrador que discursa através da visão de mundo de Tsukuru, não conseguíamos ter uma noção ampla e totalizante dos acontecimentos, precisávamos acompanhar aquilo que ele desejava que nós soubéssemos. Nessa parte, contudo, podemos inferir que a personagem agia com seus amigos da mesma forma que nesse momento age com Haida.

Nesse contato direto com Haida, recebemos a confirmação de que as preocupações de Tsukuru aconteciam somente por causa de si mesmo, daquilo que ele acreditava ser a verdade em relação a seu próprio ser. Tão focado com a imagem que criou de si, não era capaz de perceber a realidade ao seu redor, como o fato de seu amigo ter se apaixonado por ele e criado esperança de que ambos poderiam ficar juntos. A partir do momento em que Tsukuru retorna ao passado, com a ajuda da metáfora da peregrinação, as conversas adquirem um tom de monólogo, Haida passa a somente falar enquanto o outro ouve, provocando possivelmente nele a ideia de que estava em um lugar sem expectativas, em que não era mais tão bem querido como antes fora, causando sua fuga. Assim, Tsukuru perde novamente alguém a quem amava. Não por ser incolor, como acreditara e se culpava, mas por achar ser incolor e assim afastar lentamente uma pessoa que se preocupava com ele, por achar que não merecesse estar naquela relação.

No último fragmento, quando acompanhamos Tsukuru em sua maturidade, com 36 anos, temos ainda o resquício da pessoa que ele fora pela última década de sua vida. Contudo, apesar de não mudar seus hábitos intrínsecos, uma nova faceta começa a aparecer junto a sua proximidade com Sara, única mulher que ele consegue verdadeiramente desejar após muitos anos, que o incentiva a ir atrás dos motivos que o levaram a ser excluído do grupo de Nagoia.

Nessa parte, Tsukuru se apresenta através de suas ações e de sua própria voz, que ativamente consegue exteriorizar muitas experiências que tinha guardado durante anos somente para si. Com a ajuda de Sara, lidamos com um Tsukuru que alcança finalmente uma autoconsciência de si próprio. Anteriormente, havia muitos lamentos vitimistas que cercavam sua vida, então a personagem se acomodava e não questionava as razões por ter ido aonde sua vida o levou, ele somente seguia o fluxo narrativo como todas as outras personagens também o faziam.

Apesar de termos sua voz destacada através de diálogos a partir do segundo momento do romance, é nas páginas finais da obra que, para além das conversas,

sua voz começa a se sobressair em relação à do próprio narrador que o acompanha desde o início. Um discurso indireto livre se faz presente com ideias próprias, não por precisar responder a alguém em uma conversa, mas por estar se colocando ativamente frente a um mundo com o qual ele não concorda mais.

Indo em busca de encontrar a verdade sobre sua vida, enfrenta seus antigos amigos e descobre todos os detalhes que cercam sua experiência, até então encobertos mesmo por um desejo próprio, que nunca teve a iniciativa de tentar encontrá-los. Uma grande parte do processo de se tornar alguém ativo foi criar a coragem para ir atrás deles, mas a metamorfose final se dá após ter ciência de todas as coisas que ficaram no escuro pelos últimos anos. Com tudo em mente, reflete sobre como vivera sua vida até o momento presente da narrativa e se impõe em relação ao que haverá de surgir após esses conhecimentos.

Apesar de passar por uma transformação pessoal, entendemos que sua essência não mudara. Desde o começo, suas ações e as palavras do narrador acabam por criar uma definição de quem realmente é o incolor Tsukuru Tazaki, mas em se tratando de um processo que se constitui aos poucos, ao longo das diversas páginas discursivas do romance, não haveria verossimilhança possível em uma transformação transcendental para a vida da personagem. Uma pessoa que sofre um trauma e convive com ele por diversos anos não resolve seus problemas psicológicos encontrando a verdade e conversando brevemente com as pessoas envolvidas. Por isso entendemos e identificamos ao final do romance o mesmo Tsukuru que nos foi apresentado anteriormente, a grande diferença se dá com a abertura para o início de um outro processo, o qual não acompanhamos.

Criada então sua autoconsciência narrativa, Tsukuru tem pela primeira vez o poder de escolha sobre suas ações e sobre sua realidade. Quando era jovem, sua vida foi acompanhada pela morte não por desejo próprio, mas como resultado de consequências que ele desconhecia. O final do romance entrega duas possibilidades para a sequência: vida ou morte, dessa vez através de uma escolha pessoal e consciente. Assim se forma o incolor Tsukuru Tazaki, que, através de seus anos de peregrinação, chega ao destino final de uma complexa caminhada que transformou seu eu em um eu consciente de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BORGES, Oziris. *Espaço e literatura: introdução a topoi-análise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica, 2020.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Revista Cerrados*, 14(19), 115-133, 2015.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. Aletria: *Revista de Estudos de Literatura*, 15(1), 206-220, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores número*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2020.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- EDER, Jens. Analyzing characters: creation, interpretations, and cultural critique. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, n. 4, p. 69-96, 2014.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GENETTE, Gerárd. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega, 1987.
- HESSE, Hermann. *Demian*. Rio de Janeiro: Record, 2021.

HORÁCIO. *Arte poética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

MAAS, Wilrna. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 2000.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

MURAKAMI, Haruki. *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2013.

OLIVEIRA, Raquel; SEEGER, Gisele. *A personagem na narrativa literária*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2021.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

REIS, Carlos. *Pessoas de livros: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1999.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SMITH, Patti. *Deep Chords: Haruki Murakami's 'Colorless Tsukuru Tazaki and His Years of Pilgrimage'*. In: The New York Times, New York, 2014. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2014/08/10/books/review/haruki-murakamis-colorless-tsukuru-tazaki-and-his-years-of-pilgrimage.html>> Acesso em: 5 dez. 2021.

WOOD, James. *A mecânica da ficção*. Portugal: Quetzal, 2010.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br