

# Entre a realidade A e a realidade B

BERNARDO BARROS OLIVEIRA<sup>1</sup>

Romances longos, às vezes de mais de quinhentas páginas, ou mesmo chegando a superar as mil, como é o caso de *1Q84*, de Haruki Murakami, constituem um fenômeno específico do universo da leitura de ficção nos dias de hoje. Leyla Perrone-Moisés, em seu *Mutações da literatura no século XXI*, atenta para o fato e dedica um capítulo ao que ela denomina de “romanção”:

Ora, o que se vê atualmente, na edição e no consumo, é que o gênero romance sobreviveu a todos os ataques, vicejando em todos os países e em todos os níveis, do best-seller de mero entretenimento às tentativas mais ambiciosas de renovação. Demonstrando a vitalidade do gênero, vários romances deste início do século XXI são “romanções”, isto é, têm centenas de páginas. (...) Contrariando a ideia de que atualmente as pessoas têm pouco tempo para a leitura, esses romanções alcançam grandes tiragens.<sup>2</sup>

A dimensão do fenômeno não chega a ser espetacular, ao menos não tanto, por exemplo, como o das séries televisivas assistidas *online*, mas não deixa de ser muito significativo o fato, em meio a uma concorrência tão acirrada pela atenção

---

<sup>1</sup>Prof. do Depto. de Filosofia da Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Cia das Letras, 2016. Edição eletrônica Kindle. Posição 2433 e posição 2449-2450.

como a que acontece nos dias atuais, de que a velha prática da leitura solitária e ensimesmada de romances longos, hábito muito difundido em uma época anterior, na qual o livro reinava sozinho como tecnologia portátil de acesso a mundo ficcionais, mostre alguma força em uma era onde outras tecnologias de comunicação já colonizaram todo o nosso cotidiano. Ter “tempo para a leitura” em um contexto como este chama de fato a atenção. Segundo Leyla Perrone, romancistas como Jonathan Franzen e outros (ela não fala de Murakami), retomam escalas do grande romance do século XIX, assim como, de modo seletivo e atualizado, diversas de suas técnicas. Não se trata de uma retomada pura e simples do romance realista do século XIX, evidentemente, pois “algo se agregou, ao longo do século XX, a esse realismo oitocentista: a ‘objetividade’ do jornalismo, a evidência imediata do cinema e das séries televisivas.”<sup>3</sup> A autora lembra que “que os romances canônicos de Balzac, Dickens e Tolstói nasceram como folhetins, isto é, séries.”<sup>4</sup> Autores como David Foster Wallace, com o romance *Graça infinita*, e Jonathan Franzen, com *Liberdade*, são elencados como autores que procuram restaurar o romance balzaquiano através da incorporação de elementos narrativos decorrentes da longa exposição ao jornalismo, ao cinema e às séries. Entre estes elementos estaria a intimidade desta geração de romancistas, e de seus leitores, com a noção de corte: “O cinema e as séries televisivas, com seus cortes abruptos na ação, passando de um cenário a outro e de uma personagem a outra, liberaram a narrativa escrita da velha explicação introdutória ‘Enquanto isso...’”<sup>5</sup> É sugestivo que a autora faça uma conexão imediata com modalidades de narrativa, em sentido amplo, fortemente presentes na cultura do século XXI, como jornalismo e cinema, mas chamamos a atenção aqui para um dos itens por ela enumerados, o das “séries televisivas”. Trata-se, diríamos nós, de uma modalidade particularmente semelhante ao romance de escala longa, ao menos no que diz respeito à modalidade temporal expansiva de sua recepção, implicando em uma imersão ficcional por parte do espectador ou leitor que o leva a incorporar em sua vida cotidiana o ritmo específico de um mundo assumidamente ficcional. Diferentemente do conto, do romance curto, do teatro e do cinema de duas horas, as séries televisivas, assim

---

<sup>3</sup> Ibid., posição 2528.

<sup>4</sup> Ibid., posição 2529.

<sup>5</sup> Ibid., posição 2532.

como o novo “romançaço”, propiciam uma convivência íntima com personagens, situações, e sobretudo ambiências, durante um tempo muitas vezes superior ao exigido por qualquer outra modalidade artística. Já foi dito que a convivência ao mesmo tempo intensiva e extensiva com as personagens de uma série dramática longa termina por produzir um efeito surpreendente na vida do espectador. Ao fim de uma temporada inteira de dez a quinze capítulos de cinquenta minutos, o espectador de uma série, segundo um autor que se dedicou a estudá-las, “teria dedicado pelo menos tanto tempo consecutivo aos personagens fictícios quanto a seus amigos ou familiares.”<sup>6</sup> Diríamos até que, em muitos casos, mais tempo do que o dedicado a pessoas reais, uma vez que nossa atenção ao que quer que seja está cada vez mais disputada pelo mercado da atenção e suas telas, e resulta, por isso, mais fragmentada e distraída do que nunca o foi, desde que, em fins do século XIX, começou a ser violentamente modificada pelas condições da vida urbana e industrial. Que dediquemos tantas horas a entes fictícios, quando reina o truísmo de que o tempo é elemento cada vez mais escasso, deve-se a fatores difíceis de abordar com propriedade aqui, mas, restringindo nossa atenção ao caso de um romance específico, talvez possamos identificar, se conseguirmos chegar até à nossa própria leitura, que elemento especialmente nos prendeu com tanta força a uma narrativa escrita tão longa como *1Q84*.

Partamos da síntese histórica que o próprio Murakami faz da recepção de suas narrativas, do ponto de vista da quantidade e também, brevemente, dos termos atrelados à sua obra pelo aparato crítico. Algumas de suas observações repetem e retomam temas do discurso teórico a respeito do romance e de sua afinidade com a temporalidade característica da modernidade, como na formulação de Mikhail Bakhtin: “O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele.”<sup>7</sup> Murakami retoma

---

<sup>6</sup> BRETT, Martin. *Homens difíceis. Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Aleph, 2014. Edição Kindle, posição 392.

<sup>7</sup> BAKHTIN, Mikhail. “Épos e romance”. In. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Huicitec, 2014. P. 400.

este tema, centrando mais incisivamente no efeito no leitor contemporâneo. No livro de conferências *Romancista como vocação*<sup>8</sup>, ele comenta a trajetória de aceitação de seus romances, considerando inicialmente o caso do Japão e países asiáticos, posteriormente o da Rússia e do Leste europeu. Depois dos países asiáticos, inicialmente foi o leste europeu, após a queda do muro de Berlim, que mais se interessou por suas obras. No caso da Rússia, por exemplo, segundo o autor, cinco romances seus figuravam, certa época durante os anos 1990, na lista dos 10 mais vendidos. Só depois foi se manifestando nos países ocidentais e nos EUA uma aceitação de seus livros de contos, romances e ensaios, alguns dos quais levaram tempo considerável até serem traduzidos e editados. O que ele chama de “caos brando”, que se seguiu à queda dos aparentemente sólidos e inamovíveis regimes comunistas, teria favorecido a recepção de suas obras: “É apenas uma impressão minha e não tenho como apresentar provas ou exemplos concretos, mas, repassando os acontecimentos históricos, tenho a percepção de que os meus livros se tornam populares em alguns países depois que eles passam por uma transformação na sua base social.”<sup>9</sup>

Sua conjectura é a seguinte:

acho que uma grande transformação de estrutura e de bases sociais influencia fortemente a realidade das pessoas, incitando uma transformação, é um fenômeno natural e lógico. A realidade da sociedade e a realidade da narrativa estão intrinsecamente ligadas no nível da alma (ou do inconsciente) das pessoas. Quando a realidade da sociedade sofre uma grande transformação devido a um acontecimento marcante, inevitavelmente temos uma mudança na realidade da narrativa. A narrativa, originalmente, é uma metáfora da realidade, e as pessoas, para não serem deixadas para trás pelo sistema que as cerca e que está em transformação, ou para poderem alcançá-lo, necessitam estabelecer no próprio interior uma nova narrativa, ou um novo sistema de metáfora. Elas conseguem aceitar a realidade incerta e

---

<sup>8</sup> MURAKAMI, Haruki. *Romancista como vocação*. Tradução de Eunice Suonaga. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Edição eletrônica Kindle.

<sup>9</sup> *Ibid.*, Posição 2483.

se manter equilibradas quando ligam esses dois sistemas (o da sociedade e o da metáfora), fazendo os mundos subjetivo e objetivo se comunicar. Talvez a realidade da narrativa fornecida pelos meus romances tenha funcionado como uma engrenagem de ajuste, em nível global. Levando isso em consideração, acho que a sociedade japonesa, antes da sociedade ocidental, pressentiu de forma natural, branda e até evidente esse desmoronamento global.<sup>10</sup>

Evidentemente, o “desmoronamento”, embora “global”, assume facetas bem distintas no Japão e no antigo bloco soviético. Mas estes constituíram os lugares onde seus romances foram aceitos inicialmente com mais “naturalidade”, por estarem, segundo a sua interpretação, mais próximos do sentimento de uma mudança radical. Em artigo publicado no *The New York Times*, pouco depois de 1984, intitulado “Reality A and reality B”<sup>11</sup>, Murakami defende que a passagem do século XX para o XXI pode ser emblematicamente situado entre os eventos da queda do muro de Berlim e o da destruição das Torres Gêmeas, e esta passagem representou uma sutil, difícil de perceber, porém radical mudança de mentalidade. Nos encontramos em outra realidade, sem que o tenhamos percebido explicitamente. Não o percebemos de modo explícito porque, neste percurso da realidade do século XX para a do XXI, nós mudamos também, e não somos capazes de detectar a diferença. “As histórias”, diz ele no artigo, “mudam livremente à medida que inalam o ar de cada nova era.”<sup>12</sup> Continuando a ideia de que existe uma relação íntima entre a forma das histórias e a realidade social sempre em mutação, ele diz que “parece que a interface entre nós e as histórias que encontramos sofreu uma mudança maior do que nunca em algum momento em que o mundo atravessou (ou começou a atravessar) o limiar do milênio.”<sup>13</sup> “Falando por mim mesmo”, continua Murakami, “uma das razões pelas quais eu sinto isso tão fortemente é o fato de que a ficção que eu escrevo estar passando por uma transformação perceptível.” Ao mesmo tempo, a forma como sua ficção

<sup>10</sup> Ibid., Posição. 2490 a 2500.

<sup>11</sup> MURAKAMI, Haruki. “Reality A and reality B”. In. <http://www.nytimes.com/2010/12/02/opinion/global/02iht-GA06-Murakami.html>. Acesso em 05/04/2018.

<sup>12</sup> Id. Tradução nossa.

<sup>13</sup> Id. Tradução nossa.

é recebida pelos leitores também muda. Ele percebe que seus livros deixam de ser qualificados no Ocidente por epítetos acadêmicos como “pós-modernismo”, “orientalismo” ou “realismo mágico”, filtros que permitiam a fruição dos textos na Europa e nos EUA. A análise vinha primeiro, a aceitação depois. Na Ásia isso nunca ocorrera, suas obras eram aceitas como “relativamente naturais”. A virada do século fez com que essa naturalização fosse percebida em toda a parte em que suas obras são publicadas. Em termos muito genéricos (e é assim mesmo que são apresentados pelo artigo), as causas dessa mudança de perspectiva são o “realinhamento” político do mundo após o fim do bloco soviético, ou seja, poderíamos acrescentar, a “nova ordem mundial” de George Bush pai. Esta podemos nós dizer hoje que significou um recrudescimento da violência nas relações sociais e econômicas a partir de então, junto com o concomitante desmonte de redes de proteção estatal que a atenuavam. Isto se mostra afinado com o incessante desmoronamento e reconstrução incessantes do aparato tecnológico que nos envolve e nos atravessa a consciência (“Pouco precisa ser dito sobre o realinhamento na área de tecnologia da informação, com seu desmantelamento e estabelecimento em escala global de sistemas”<sup>14</sup>).

Os romances de Murakami costumam aliar com muita eficácia elementos fantásticos com uma paciente e hiper realista narração de fatos extremamente corriqueiros. O tom seguro com que narra pequenos detalhes e a sem cerimônia com que insere elementos absolutamente estranhos e fantásticos, e personagens despreziosos que refletem de modo simples sobre uma realidade estranha, parece ter feito sentido em sociedades onde tudo que parece firme está prestes a se dissolver e ser substituído por algo igualmente transitório. “Ler Haruki Murakami é ser introduzido em uma série de labirintos estranhos e muitas vezes alucinatórios, nos quais tudo é familiar, mas nada é o que parece”, diz um articulista<sup>15</sup>. “Tal é a requintada e delicada construção da escrita de Murakami: tudo o que ele escolhe para descrever treme com possibilidade simbólica: uma camisa em um varal, uma série de recortes de papel, um vôo de borboleta”, diz outro<sup>16</sup>. A conjunção, em

---

<sup>14</sup> Id. Tradução nossa.

<sup>15</sup> BROWN, Mick. ‘*Tales of unexpected*’. In. <https://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3600566/Tales-of-the-unexpected.html>. Acesso em 09/09/2018. Tradução nossa.

<sup>16</sup> Poole, Steven. “Steven Poole delves into Haruki Murakami’s masterpieces”. <https://>

seus romances, de um tempo longo e calmo, no qual há espaço para a detalhada descrição dos passos de elaboração de um prato caseiro, com a emergência de situações absolutamente inusitadas, parece ter deveras funcionado como matriz da gestação de novos parâmetros narrativos no interior de seus leitores, ou ao menos, fornecido uma visão otimista para esta possibilidade. Murakami toca aqui em um tema caro aos teóricos da narrativa, de Ricoeur a Jerome Bruner, que é o papel modelar, das narrativas que seguimos. São elas que fornecem balizas para a formulação de um sistema de metáforas nosso, que carregamos conosco, e que nos possibilita compor para nós mesmos fragmentos narrativos, indispensáveis à nossa composição como indivíduos, sempre provisória e em constante reelaboração<sup>17</sup>.

*1Q84*, publicado inicialmente em três volumes, entre 2009 e 2010, é dividido em capítulos que alternam o foco, durante quase todo o romance, entre dois personagens: um aspirante a escritor e professor de matemática no ensino médio chamado Tengo e uma instrutora de artes marciais chamada Aomame. Ambos têm a mesma idade. Muito lentamente o leitor ficará sabendo do porquê deste paralelismo. As ações e pensamentos dos dois são narrados em alternância, cada capítulo dedicado a um dos dois, e terminando em um ponto de tensão a ser retomado não no capítulo imediatamente seguinte, pois este será dedicado ao outro membro do par de personagens. Os títulos são compostos sempre pelo nome da personagem em foco, e uma frase proferida por alguém durante o capítulo. No primeiro capítulo, “Aomame. Não se deixe enganar pelas aparências”, a personagem, de quem o leitor não sabe nada ainda, mas saberá, e muito, ao longo dos três volumes, está dentro de um taxi, parada em um engarrafamento monstruoso, sobre uma via expressa elevada que atravessa parte de Tóquio. Aomame precisa chegar a um compromisso e debate suas alternativas com o motorista. A perspectiva, se permanecer tudo como está, é que ela perca o compromisso, do qual nada sabemos ainda, e ficará dentro do táxi até o cair da noite. Isso parece fora de questão, e a saída ambiguamente sugerida pelo motorista de meia-idade é que há uma saída de emergência, semelhante a uma escada de incêndio, alguns

---

[www.theguardian.com/books/2000/may/27/fiction.harukimurakami](http://www.theguardian.com/books/2000/may/27/fiction.harukimurakami). Acesso em 09/09/2018. Tradução nossa.

<sup>17</sup> Cf. por exemplo, BRUNNER, Jerome. “The Narrative Construction of Reality”. In: *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 1. (Autumn, 1991), pp. 1-21.

metros adiante, que a levaria ao solo, e de lá, a pé, ela poderia entrar no metrô. Aomame aceita a sugestão que o motorista havia lhe apresentado sem desejar se comprometer (“Não é algo que eu possa aconselhá-la abertamente a fazer.”<sup>18</sup>), e sai do carro, diante dos olhares dos ocupantes dos outros veículos parados, que a olham sem sequer tentar entender (“Alguém estar andando na Via Expressa Metropolitana não era de forma alguma um evento cotidiano, com ou sem o fluxo usual de tráfego, então eles levavam algum tempo para processar a visão como uma ocorrência real”<sup>19</sup>) Antes de Aomame deixar o táxi, o estranho motorista profere a não menos estranha advertência, mas extremamente adequada: “depois de fazer algo assim, a aparência cotidiana das coisas parece mudar um pouco. As coisas podem parecer diferentes do que eram antes para você.” Nunca será revelado quem é este motorista, que transmite um certo saber à personagem (“Eu mesmo tive essa experiência”) e que constitui a base do longo romance. E que possui mesmo o caráter de uma experiência apta a ser transmitida: “Mas não se deixe enganar pelas aparências” continua, “Há sempre apenas uma realidade.”<sup>20</sup> Aomame concorda, dizendo para si mesma que “Ele estava certo. Um objeto físico só poderia estar em um lugar ao mesmo tempo. Einstein provou isso. A realidade era completamente calma e totalmente única.”<sup>21</sup> O que Aomame tanto precisa fazer o leitor só saberá depois que ler todo o capítulo seguinte, “Tengo. Outra coisa em mente.” A ação ao fim de cada capítulo fica em suspenso até o fim do próximo, e vice-versa, algo como ler dois folhetins alternadamente, enquanto suas histórias muito lentamente vão tendendo a se cruzar, até que isso de fato acontece.

O capítulo de abertura é muito bem sucedido na criação de uma atmosfera peculiar, usando aqui uma expressão cara a Hans Gumbrecht. A ficção produziria em sua recepção, segundo este autor, atmosferas ou ambiências (a palavra central, de longa tradição, é *Stimmung*). Ou seja, seguindo em linhas gerais o esquema da fenomenologia, Gumbrecht sustenta que a leitura de obras de ficção ou de

---

<sup>18</sup> MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Tradução de Jay Rubin e Philip Gabriel. Nova York: Alfred A. Knopf, 2011, p. 9. Tradução do inglês nossa.

<sup>19</sup> Ibid., p. 14.

<sup>20</sup> Ibid., p. 12.

<sup>21</sup> Ibid., pp. 12-13.

poesias líricas, assim como a observação de pinturas ou a audição de músicas e canções, antes que evoquem significados plenamente verbalizáveis, interpretações, envolvem o receptor em uma atmosfera própria e singular àquela obra. As obras narrativas seriam tramadas em ritmos absolutamente próprios e individuais a cada uma delas, inseparáveis de suas formas, e estes são insuflados pelo tempo histórico em que a obra narrativa é produzida<sup>22</sup>. Ler uma obra do passado é ser tocado pelo ritmo e ambiência de um outro tempo histórico, que nos envolve como uma obra musical o faz. Claro que para que o receptor possa produzir em si este ritmo, com seus meios e sua experiência, ele precisa elaborar, como seus próprios materiais, um símile deste outro tempo. Elementos de uma reformulação das teses básicas da hermenêutica contemporânea estão sugeridos nesta proposta de Gumbrecht, mas não é aqui o lugar para tentar desenvolver isto. Estas ambiências perpassam toda a narrativa, ou podem também acompanhar personagens específicos, cada um possuindo seu clima ou tonalidade. Esta função pouco valorizada da ficção teria, no entanto, para Gumbrecht um peso decisivo na recepção comum e corriqueira das obras ficcionais, e, retrospectivamente podem esclarecer em parte o fascínio que uma determinada obra exerceu sobre nós, e o porquê de ter efetivamente se incorporando à nossa experiência. No caso de minha sôfrega leitura das centenas de páginas de *1Q84*, a facilidade com que conseguia entrar naquele universo de qualquer lugar onde pudesse acessá-lo, como no ônibus, não atestam, para mim, um desmerecimento do efeito desta obra, no sentido de derrisoriamente rebaixá-la como obra para entretenimento. É verdade que fui movido a ler este romance para tentar compreender sua vasta recepção, uma vez que me interesse particularmente pelo tema da recepção e tento buscar os motivos para as preferências por esta ou aquela obra, ou por esta ou aquela modalidade de narrativa. Em particular, o que atiza ainda mais a minha curiosidade pelos porquês de uma entusiástica recepção, é quando pessoas de meu conhecimento, que se enquadram na categoria de leitores que apresentam liberdade de juízo a respeito das obras que leem, formulam a respeito de uma obra livro esboços de verdadeiras críticas. Mas uma vez que a *Stimmung* de *1Q84* me tomou, passei a de certa forma habitar o espaço-tempo

---

<sup>22</sup> Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.

dela, e incorporá-la a meu próprio repertório. No caso, não se trata de obra de passado distante. Murakami a escreveu entre 2006 e 2009. A época e os ritmos históricos que a insuflaram são muito próximos daqueles em que vivo.

*1Q84* nos introduz em um mundo cuja lógica obriga a ver o inesperado no cotidiano e vice-versa. Uma coisa sempre pode não ser o que parece, não há parâmetros prévios que possam dar conta do aparecimento de coisas que não estavam aí antes. A súbita percepção, por parte de Aomame, de que o uniforme da polícia havia se modificado, a faz empreender perguntas e fazer pesquisas, levando-a a descobrir que o ano de 1984, no qual se passa a história, é um outro 1984, não o que devia ser. Ao chegar a esta conclusão, estabelece para si como seu guia a aguda consciência deste fato. Este guia serve também, e em especial, para o leitor que está fisgado por aquela ficção que tem em mãos:

Goste ou não, estou aqui agora, no ano de 1Q84. O 1984 que eu conhecia não existe mais. É 1Q84 agora. (...) Q é para ‘questão’(...) Um mundo que tem uma pergunta. (...) O ar mudou, a cena mudou. Eu tenho que me adaptar a esse mundo com um ponto de interrogação o mais rápido possível. Como um animal solto em uma nova floresta. Para me proteger e sobreviver, tenho que aprender as regras deste lugar e me adaptar a elas.<sup>23</sup>

Ler *1Q84* foi, em termos de absorção de uma ambiência ou atmosfera, no que me diz respeito, semelhante a acompanhar uma série completa de várias temporadas como *Breaking Bad*. Em ambos os casos, acompanhar uma série ou uma prosa longa, duas fatias, uma de ficção e outra de realidade, se entremeiam durante um período de nossa vida grande o suficiente para que estes mergulhos diários no ficcional deem o tom daquela época de vida. A cota diária de ficção, geralmente vivenciada à noite, ainda está presente durante todo o dia seguinte. Diferentemente do efeito do cinema de duas horas, que também se faz presente depois que acabamos de ver o filme, e esse efeito dura algumas horas, no caso das séries e dos romances longos, estamos seguros de que a ficção irá continuar logo mais, como uma espécie de vida paralela, propiciando um efetivo experimentar a

<sup>23</sup> MURAKAMI, Haruki. Op. cit., p. 158. Tradução nossa do inglês.

ambiência. Isto porque o efeito poderá continuar no dia seguinte, e no próximo, quase a perder de vista. Entre uma série como *Breaking Bad* e um romance como *1Q84*, existe a diferença intrínseca de que a forma escrita, se misturando muito mais facilmente à nossa própria voz interna, se apresenta mais prontamente como mediadora de entretidos narrativos que elaboramos semi-conscientemente com os materiais fornecidos pela nossa própria vida cotidiana, ao passo que as cenas da série vistas na noite anterior se apresentam como sequências inteiras de sonhos, que repassam na mente do acordado. Em ambos os casos, porém, o que nos toma é a *Stimmung* das obras. A continuidade desta atmosfera nas horas em que estamos, por assim, dizer, *off fiction*, é especialmente favorecida pela forma das séries e dos romances com as dimensões de *1Q84*, e o é bem menos pela da peça teatral, pela do filme de longa metragem, formas de impacto forte e pontual.

Este modo de desenvolvimento e de recepção de histórias possui relações íntimas com o tipo de temporalidade dominante hoje? Ele está, acredito, em consonância com o surgimento de uma percepção da dinâmica passado-presente-futuro característica, sobre a qual alguns teorizam, como o próprio Gumbrecht. Este afirma que vivemos em um “presente ampliado”<sup>24</sup>. Ele toma emprestado um termo bakhtiniano, “cronotopo”, originário da matemática e da física, mas que para este autor significa o modo como espaço e tempo se entrecruzam e se organizam dentro de uma obra ou de um gênero artístico. Mas o foco de Bakhtin com esse termo é o romance. Ele procura discernir o cronotopo dos romances gregos, por exemplo, procurando identificar como se articulam espaço e tempo nestas narrativas.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível. (...) Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> GUMBRECHT, Hans. *Our broad present. Time and contemporary culture*. New York: Columbia University Press, 2014.

<sup>25</sup> Bakhtin, Mikhail. “Formas de tempo e de cronotopo no romance”. In. Op. cit., p. 211.

As análises de Bakhtin demonstram, na prática da análise de algumas modalidades de romance, o significado do conceito de cronotopo “artístico-literário”, a princípio válido também para formas artísticas não literárias. No caso da literatura, no entanto, e entenda-se aqui a palavra como sinônima de romance, “o princípio condutor do cronotopo é o tempo”<sup>26</sup>.

Já Gumbrecht, embora fazendo alusão ao uso que Bakhtin fez do termo, por sua vez o define como “construção social do tempo”<sup>27</sup>, como forma historicamente predominante de compreender espaço e tempo segundo as quais, de modo não necessariamente explícito, as sociedades se organizam. Os dois usos, o de Bakhtin e o de Gumbrecht podem ser aproximados um do outro. Os cronotopos (no sentido Bakhtiniano) das séries e dos romances longos devem estar relacionados com o cronotopo no sentido Gumbrechtiano, o modo como o tempo é socialmente construído nos dias atuais. E como este é construído hoje?

A configuração de tempo que se desenvolveu no início do século XIX foi, há já cerca de meio século (e com efeitos que se tornam mais claros a cada dia), sucedida por outra configuração para a qual nenhum nome ainda existe.<sup>28</sup>

A noção moderna de “tempo histórico”, que implica uma dinâmica de apropriação constante das fontes da experiência passada conduzindo a decisões a respeito da forma que assumirá a vida no futuro, teria se desfeito, embora ainda não de forma explícita e consciente. A noção estaria ainda presente “nas conversas cotidianas, bem como nos discursos intelectuais e acadêmicos, mesmo que não forneça mais a base para as maneiras pelas quais adquirimos experiências ou atuamos.”<sup>29</sup> E continua: “que não vivemos mais no tempo histórico pode ser visto mais claramente no que diz respeito ao futuro”. O futuro não nos aparece mais como um campo aberto para transformações e refundações da vida e da experiência, mas sim como sítio duvidoso para a existência da humanidade como um todo, ou seja, não mais como ponto de fuga para onde convergem as linhas do

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 212.

<sup>27</sup> GUMBRECHT, Hans. Op. Cit, p. 26. Tradução nossa.

<sup>28</sup> Ibid., p. xiii. Tradução nossa.

<sup>29</sup> Ibid. Tradução nossa.

presente. Os aspectos elencados por Gumbrecht incluem o aquecimento global, a superpopulação, o esgotamento das reservas naturais, e poderíamos acrescentar uns tantos outros, como a rápida deterioração do diálogo político na era das redes sociais e da hiper comunicação, os novos avanços do autoritarismo, o vertiginoso crescimento da automação do trabalho, prometendo levar inúmeras profissões à extinção e levando alguns a se referirem a um futuro capitalismo sem trabalho e à obsolescência econômica do ser humano, etc. Diríamos nós que talvez provenha deste tipo de percepção a motivação para o caráter distópico de praticamente todas as ficções que hoje tratam do futuro da humanidade, e a naturalidade com que as recebemos. Mas também deve ser o fundamento para a intimidade com que recebemos narrativas longas de progressão quase lateral, onde o fim se perde de vista e deixa de ser claramente essencial, como as séries ou *IQ84*.

A forma dominante através da qual percebemos os acontecimentos cotidianamente não seria mais a de um caminho trilhado sempre à sombra nítida e tranquilizadora de um fim, que se deixa vislumbrar durante todo o trajeto, sob o signo do qual tudo o que acontece se vê encaixado em uma localização precisa dentro de um enredo histórico. Hoje, se há enredos mais ou menos claros, estes ao menos não conduzem mais ao realmente novo. O tempo histórico, a construção ativa do futuro e do novo que estaria em nossas mãos e permeável ao nosso poder, tampouco é o modo que estrutura a nossa memória hoje. Já o presente é o lugar de ações e movimentações constantes, porém “intransitivas”, diz Gumbrecht, usando uma expressão de Lyotard<sup>30</sup>. Na década de 1960, Frank Kermode já havia detectado, em traços largos, esta modificação:

Na medida em que cremos agora viver em um período de perpétua transição, nós apenas elevamos o período intersticial ao status de uma “época” ou *saeculum* propriamente falando, e a época de perpétua transição em assuntos tecnológicos e artísticos é compreensivelmente uma era de perpétua crise moral e política.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> GUMBRECHT, Hans. Op. cit. p. xiii. Tradução nossa.

<sup>31</sup> KERMODE, Frank. *The sense of an ending*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 28. Tradução nossa.

Kermode e Gumbrecht percebem o quanto o “novo” e o futuro, como metas e vetores das transformações, teriam perdido força no tempo atual, estruturado como crise ou transição como fim em si mesma. Isto se revela, por exemplo, no total esvaziamento atual da noção de *revolução*, por exemplo, termo que exercia um magnetismo absoluto no pensamento da geração de Walter Benjamin. Já o passado, por sua vez, não recuperou a antiga função modelar que possuía antes do tempo histórico, mas sim se transformou em dado. O passado não passa, não desaparece, por ter se transformado em dado informacional eternamente acumulado: “Em vez de deixar de fornecer pontos de orientação, os passados inundam nosso presente; sistemas automatizados e eletrônicos de memória desempenham um papel central no processo.”<sup>32</sup> O mais importante, e que conduz diretamente do cronotopo no sentido de Gumbrecht para o de Bakhtin é que posto “entre o passado que nos envolve e o futuro ameaçador, o presente se transformou em uma dimensão de simultaneidades em expansão.”<sup>33</sup> A noção de “simultaneidades em expansão” talvez seja bastante apropriada para nos referirmos ao modo de construção de diversas narrativas contemporâneas, entre as quais *1Q84*.

O artigo de Murakami que citamos acima inclui uma espécie de jogo. Ele retorna ao atentado de 11 de setembro de 2001, um dos limiares do novo século. O acontecimento, de proporções absolutamente espetaculares, semelhante, segundo ele a um filme hollywoodiano de juízo final, traria marcas de irrealidade, o que induziria à pergunta sobre como seria o que aconteceu depois, se aquilo que parece tão difícil de acreditar não tivesse ocorrido. “O mundo teria sido bem diferente”, diz ele.

Muitas vezes nos perguntamos como teria sido se o 11 de setembro nunca tivesse acontecido – ou pelo menos se esse plano não tivesse sido tão bem-sucedido. Então o mundo teria sido muito diferente do que é agora. A América poderia ter tido um presidente diferente (uma grande possibilidade), e as guerras do Iraque e do Afeganistão talvez nunca tivessem acontecido (uma possibilidade ainda maior).

E continua:

---

<sup>32</sup> GUMBRECHT, Hans. Op. cit., p. 28. Tradução nossa.

<sup>33</sup> Id. Tradução nossa.

chamemos o mundo que realmente temos de realidade A e o que teria sido de realidade B. Não conseguimos, então, deixar de notar que o mundo da realidade B parece mais racional do que o da realidade A. Colocando de modo diverso, estamos vivendo em um mundo que possui ainda menos realidade do que um mundo irreal.<sup>34</sup>

Este jogo com a palavra realidade, embaralhando propositalmente o que é do domínio da possibilidade e da racionalidade com o que é próprio da efetividade, menos do que propor uma tese para séria meditação, nos parece antes continuar a tendência da ficção de criar uma atmosfera. No caso, homogênea com a do romance *1Q84*, a propósito de cuja recente publicação se refere o artigo. Em fins do século XVIII e início do XIX, os romancistas escreviam um “anúncio” de seus livros recém editados, no qual propunham um resumo ou uma quase resenha destes. Murakami, em seu “anúncio”, se refere pouco ao livro em si, mas principalmente compõe uma teoria sobre o tempo e as mudanças radicais e irreversíveis que atravessamos sem perceber explicitamente, e a permeabilidade dos romances a tudo isso, e inclui este jogo, em que nos convida a fazermos em nós mesmos o experimento que ele propõe a respeito da realidade A e da realidade B.

Ler o artigo me fez perceber de imediato uma analogia tão fácil quanto verdadeira: o quanto uma outra atmosfera, a do Brasil pós 2013, é marcada pela mesma dinâmica de realidade e irrealidade. Para muitos, esta realidade A, aquela em que realmente vivemos desde então, parece progressivamente irreal e incongruente. E a realidade B, aquela que não aconteceu, mas que teria acontecido caso a crise política que se iniciou ali não tivesse tomado a proporção monstruosa que tomou, esta sim, aparece, creio, a nossos olhos, cada vez mais coerente. Tendo realizado a leitura de *1Q84* em 2017, antes de ler o artigo e sua desconcertante brincadeira, já havia, no entanto, experimentado seu cerne, embora não tenha conseguido, na época, exprimir em termos interpretativos o porquê do livro ter, como se diz, “me pegado”. Há sempre um motivo para sermos tomados por uma ficção, mesmo que não desejemos investigá-lo. Julgo de grande valor, para a filosofia da arte e da literatura, investigar como e porque uma narrativa ou um tipo de ficção “pega”,

---

<sup>34</sup> MURAKAMI, Haruki. Op. cit.

seja um indivíduo, seja um coletivo. Estas afinidades imediatas com este ou aquele narrar revela muito sobre quem é o leitor ou espectador.

Ao acompanhar a descida de Aomame pela escada que a levou a uma realidade diferente daquela em que ela acreditava estar, coisa que ela só percebe aos poucos que ocorreu, ao descer junto com ela e aceitar ir aonde ela fosse, efetivei duplamente o trânsito pela experiência de viver em uma realidade paralela. Digo duplamente, pelo fato de que isto ocorre sempre no ato de seguir uma história de ficção, ao menos estas que realmente, sem que o planejemos e escolhamos, nos tomam e nos interpelam. Na medida em que, sem deixarmos de sermos nós mesmos e vivermos em nossa realidade, parte de nós vive lá no mundo das personagens e experimenta ser elas, experimentamos na ficção o viver em duas realidades. A ponte entre as duas somos nós mesmos. Duplamente porque a aventura da personagem Aomame (e também a de seu parceiro Tengo) é reflexivamente marcada pelo paralelismo entre realidades A e B, que ela experimenta de modo consciente e sobre o qual discorre conosco. Duas luas passam a aparecer no céu noturno para uma estarecida Aomame, e posteriormente, também para Tengo, sinal ao mesmo tempo escancarado e secreto que se mostra para aquele que já se encontra em outra realidade, e que sente medo de perguntar aos outros se veem também, por receio de ser considerado um lunático. Ao fim do livro, Aomame e Tengo, finalmente reunidos, conseguem, pelo menos aparentemente, voltar à realidade inicial, depois de passarem por experiências sumamente estranhas, narradas com o mais calmo e contemplativo dos realismos, ao fazerem no sentido inverso o mesmo caminho pela escada do viaduto, e o céu noturno passa a mostrar novamente apenas uma lua. Mas o gigantesco cartaz publicitário com o tigre da Esso que se encontra próximo ao ponto de passagem, junto ao viaduto, e do qual ela se lembra, está agora invertido: o que estava à direita, virou esquerda. Será uma realidade C ou apenas engano da memória? Na verdade, já se havia passado um tempo considerável, e o ano de 1984, com ou sem Q, estava chegando ao fim.

Uma realidade se torna “paralela” à única realidade em que vivemos, lado a lado, como a lua duplicada de Tengo e Aomame, quando não conseguimos esquecer sua existência como mera possibilidade, quando não conseguimos aceitar aquilo em que as coisas se tornaram como algo natural e irrefutável. Muito

embora tenhamos de nos juntar ao coro de Aomame e o misterioso taxista, ao dizerem que só há uma realidade, a ficção se mostra capaz de nos situar em nossa realidade única ao propor um trânsito entre um mundo A e um mundo B. O início do livro de Murakami, portanto, se revela uma poderosa alegoria da ficção em geral. Poderosa porque o capítulo, ao menos em minha experiência, me tomou completamente com sua ambiência, e esta imersão persistiu durante todo o longo romance, até a página 1318, o fim da edição que tive em mãos. Esta alegoria é foco de um insistente trabalho de desdobramento e reformulação no decorrer do longo livro. Sua enorme extensão foi fundamental para que esta *Stimmung* se entranhasse em seu leitor. Ao longo de suas centenas de páginas, o livro nunca se tornou abertamente meta ficcional, o que teria, creio, aberto um distanciamento teórico que, talvez facilitando a interpretação doutra, enfraqueceria a experiência em seu aspecto mais básico. Mas, agora que estamos no afã de interpretar e compartilhar uma experiência de sentido, perguntemos: qual seria o objetivo principal do romance *1Q84*, pensando-o porém à luz da proposta de Gumbrecht de que o primeiro e mais básico nível desta experiência singular de transitar por um universo ficcional é o de nos deixarmos pegar no caminho por uma tonalidade ou atmosfera que, ao nos pegar, revela que nos diz respeito? Nós lemos o livro, mas ele também nos lê. E afinal, é porque isto ocorreu que *precisamos* interpretar esta relação estabelecida entre nós e um livro. Eu diria, agora, que o objetivo do livro seria o de nos fazer perceber com nosso próprio corpo, através do seu ritmo tenso, misterioso e lento, e sobretudo, longo, o sabor de um cronotopo específico, e que é o de que ele chama de “desmoronamento global”, o cronotopo do século XXI. Que tal cronotopo tenha revelado a um leitor brasileiro uma “metáfora interior” para o sentimento de desmoronamento *local*, experimentado por ele e pelos que o cercam, é sintomático das virtudes adaptativas da arte da leitura narrativa, e seria esta a forma com que eu, *a posteriori*, posso interpretar a minha leitura. O desmoronamento local e o sentimento de crescente irrealidade, acompanhado da certeza de que só há uma realidade, ou, como ocorre durante todo o romance com Aomame, o sentimento agudo de estar em *uma* realidade, a impossibilidade de simplesmente esquecer deste fato e seguir adiante, imersos em fato e projetos, como sempre fazíamos no século XX.

O artigo de Murakami, e o processo de escrever este aqui, terminaram por

desentranhar o papel que a narrativa exerceu durante aqueles dias em que sempre que podia abria aquelas páginas para saber avidamente o que estava acontecendo *lá naquela realidade*. “Transformar as coisas e eventos ao nosso redor em metáfora com forma de história e sugerir a verdadeira natureza da situação no dinamismo dessa substituição: essa é a função mais importante da história”, diz Murakami, munido do saber de quem passou “três anos escrevendo esta história, tempo durante o qual passei seu mundo hipotético através de mim mesmo como uma simulação”<sup>35</sup>, atividade que é então continuada pelo leitor interpelado por ela, durante um mês ou mais, resultando em uma metáfora que passa a habitar em seu próprio interior. O resultado, ainda segundo Murakami, é renovar a “solidez da ponte espiritual que foi construída entre o passado e o futuro”, e colocar à prova “se as histórias individuais e as histórias comunais dentro de nós estão unidas na raiz”<sup>36</sup>. Caso por “histórias comunais” entendamos as narrativas midiáticas, sejam as produzidas pelas “velhas mídias”, como os jornais e as TVs, sejam as que pululam nas “novas mídias”, as dispersas pelos milhares e milhares de postagens realizadas pelos “perfis” nas redes de sociabilidade eletrônica, todas visando estabelecer uma determinada maneira de articular os fatos políticos e dizer “foi isso que aconteceu, e é isso que precisa agora acontecer!”, concluímos que a conciliação destas com as nossas “histórias individuais” se tornou difícil ao extremo, e talvez nunca o tenha sido tanto. A violência e polarização desta disputa pela narrativa dominante sobre o que ocorre no país desde 2013 é tal que tornou mais que remota qualquer noção de história comum. Por isso, talvez mais que nunca as sombras de uma realidade B se insinuam a cada momento, enfraquecendo a realidade A, a qual, mesmo desacreditada, permanece a única. As “metáforas internas” exercitadas na leitura de ficção, parece mesmo que são, no momento a única chance do leitor de encontrar, em si mesmo, alguma narrativa possível de habitar, um elemento provisório e frágil, mas imprescindível.

---

<sup>35</sup> Id.

<sup>36</sup> Id.

## Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Huicitec, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Formas de tempo e de cronotopo no romance”. In. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Huicitec, 2014.
- BRETT, Martin. *Homens difíceis. Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Aleph, 2014. Edição Kindle.
- BROWN, Mick. *Tales of unexpected*. In. <https://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3600566/Tales-of-the-unexpected.html>. Acesso em 09/09/2018.
- BRUNNER, Jerome. “The Narrative Construction of Reality”. In. *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 1. (Autumn, 1991), pp. 1-21.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Our broad present. Time and contemporary culture*. New York: Columbia University Press, 2014.
- KERMODE, Frank. *The sense of Ending*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Tradução de Jay Rubin e Philip Gabriel. Nova York: Alfred A. Knopf, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Reality A and reality B”. In. <http://www.nytimes.com/2010/12/02/opinion/global/02iht-GA06-Murakami.html>. Acesso em 05/04/2018
- \_\_\_\_\_. *Romancista como vocação*. Tradução de Eunice Suonaga. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Edição eletrônica Kindle.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Cia das Letras, 2016. Edição eletrônica Kindle. Posição 2433 e posição 2449-2450
- POOLE, Steven. “Steven Poole delves into Haruki Murakami’s masterpieces”. In. <https://www.theguardian.com/books/2000/may/27/fiction.harukimurakami>. Acesso em 09/09/2018.

