

Trilhando a fuga do ego: a estetização do luto no conto Kino, de Haruki Murakami

Pétrus David Sousa Patricio⁵⁵
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Edson Soares Martins⁵⁶
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Resumo

O presente trabalho pretende, a partir do entendimento do processo de *mimesis*, analisar como o conto Kino (2015), do autor japonês Haruki Murakami, é capaz de estetizar o estado mental do luto. Em um primeiro momento, busca-se fazer o percurso do processo de mimetização, proposto por Paul Ricoeur (1994), e entender como um autor é capaz de apreender um evento do campo da vida e transportá-lo para o campo estético. Em seguida, a literatura contemporânea japonesa é introduzida e situada no âmbito social, para que se possa entender como ela reproduz uma angústia identitária coletiva. No terceiro momento do trabalho, o conto Kino, presente na coletânea *Homens sem mulheres*, é analisado. A relação dialógica bakhtiniana é a ligação teórico-metodológica entre as seções anteriores e a análise propriamente dita. Nesta, utilizam-se estudos propostos por Freud e Bachelard, para que se possa entender como o luto é elaborado numa narrativa que empreende tanto uma fuga física quanto uma fuga mental. Dessa forma, conclui-se que Murakami, utilizando um conjunto de elementos narrativos, toma o sistema literário do qual faz parte como um mecanismo para a análise de um mal-estar que se inicia no âmbito social e se finda no individual.

Palavras-chave

Mimesis. Literatura contemporânea japonesa. Luto. Kino. Haruki Murakami.

⁵⁵ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Graduado em Letras, com licenciatura dupla em Língua Inglesa e suas Literaturas, pela Universidade Regional do Cariri (URCA), membro do Núcleo de Estudo de Teoria Linguística e Literatura (NETLLI). Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura inglesa e norte-americana, com enfoque nas produções dos gêneros de terror e ficção científica, intermedialidade (observando as relações entre literatura, cinema e televisão), a partir de abordagens psicanalíticas e bakhtinianas.

⁵⁶ Possui graduação (1996), mestrado (2001) e doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é Professor Associado (Referência O) de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA) e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma IES.

Considerações iniciais sobre o fazer mimético ricœuriano

Ao elaborar, na *Poética* (2017), um pensamento inverso ao de seu mestre, Aristóteles reestabelece o conceito de *mimesis* como uma forma humana privilegiada para o aprendizado. Enquanto Platão se debruçava sobre *o que* deveria ser representado nas artes, Aristóteles pensou *como* determinado objeto ou ação humana deveria ser representado. Apesar das afinidades sociopolíticas dos filósofos se manterem até certo ponto (principalmente no tocante da apreensão humana a respeito do caráter de dado objeto), a poética aristotélica pensa a *mimesis* a partir do trato do objeto a ser representado, intermediado pela materialidade linguística: o uso da linguagem, o ritmo, o tom, a trama e a finalidade estética da obra. Até mesmo os critérios utilizados por Aristóteles para diferenciar as artes miméticas (*meios* de imitação, *objetos* a serem imitados e *maneiras* de imitação) tratam dos processos de representação.

Conversando de forma harmoniosa com o conceito de representação mimética encontrado na poética aristotélica, encontramos um aparato metodológico eficiente para a proposta deste trabalho em Paul Ricœur e seu modelo triádico de *mimesis*, além de sua elaboração sobre o conceito de *mýthos*. Ricœur (1994) chama de *mýthos* o processo de composição da narrativa. Ao apontar que a poética de Aristóteles utiliza o termo *mimesis* de forma englobante, o filósofo francês admite que as duas instâncias (*mýthos* e *mimesis*) são indissociáveis. Para Ricœur (1994), *mimesis* não é a mera cópia da realidade transposta para uma narrativa. A relação consonante entre a *práxis* humana e o *mýthos*, a partir do agenciamento dos fatos em um sistema, faz com que a *mimesis* ultrapasse o sentido de cópia e possa ser entendida como uma imitação criadora. Ricœur propõe que esse processo de tessitura (só) termina no leitor. Observando esses pontos e dialogando de forma a aprofundar o pensamento aristotélico, Ricœur (1994), em seu modelo trípole, propõe uma divisão do “fazer *mimesis*” a partir das operações de *produção*, *construção (configuração)* e *dinamismo*, que corresponderiam, respectivamente, às instâncias das *Mimesis I, II e III*.

A primeira delas, a *Mimesis I*, pode ser entendida como a fase de pré-compreensão do campo da *práxis* (RICŒUR, 1994). No ato artístico, é o autor-criador que destaca aspectos do plano da vida e os reorganiza de uma nova forma. Esse exercício é feito a partir da posição axiológica desempenhada por essa figura, frente a uma realidade ou evento vivido. Essa etapa do processo é diretamente ligada à *Mimesis II*, já que é a

partir dessa posição valorativa que a ação humana é mediada e convertida em linguagem. O autor-criador assume uma atitude refratante, no sentido de que reordena esteticamente os eventos da vida (FARACO, 2011).

Para imitar uma ação humana, é necessário, antes de tudo, compreender tal ação. Essa *compreensão prática*, como Ricœur a chama, deve estar ligada à capacidade do narrador e sua audiência de reconhecerem, no produto final, as fontes simbólicas utilizadas pelo autor (RICŒUR, 1994). A instância da *Mimesis I* ainda é constituída por mediações simbólicas dependentes de normas culturais, as quais regulam o mundo externo que serão reconfiguradas na obra. Em nosso *corpus* primário, o conto Kino, de Haruki Murakami, a ação construída se desenrola de forma que o leitor seja capaz de identificar, na figura que assombra o protagonista nas páginas finais, e em alguns dos elementos prévios, uma “imitação extrapolada” que representa um estado mental comum entre humanos.

Como dito acima, o processo de *Mimesis I* está intrinsecamente ligado ao de *Mimesis II*, este último referindo-se ao momento intermediário e mediador entre a pré-compreensão do mundo prático (*Mimesis I*) e a pós-compreensão da representação pelo leitor (*Mimesis III*). É nesse processo intermediário que a composição da narrativa no campo textual acontece:

É esse aspecto que, em última instância, constitui a função mediadora da intriga. Já o antecipamos na seção anterior, ao dizer que a narrativa faz aparecer numa ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação. Essa passagem do paradigmático para o sintagmático constitui a própria transição de *mimesis I* para *mimesis II*. (RICŒUR, 1994, p. 115, grifo do autor)

A *Mimesis II* se torna fase mediadora por três motivos. Um deles é a mediação entre os eventos individuais e a história tida como um todo. O que antes era tido como eventos singulares, passa a servir na constituição do *mýthos*. A composição do *mýthos* faz, portanto, emergir uma configuração daquilo que se poderia ver como simples sucessão de fatos (RICŒUR, 1994). A *Mimesis II* promove, além disso, o ordenamento sintagmático de elementos heterogêneos (agentes, intenções, circunstâncias, ritmo, reviravoltas, etc.), selecionados de um quadro paradigmático, em função da *semântica da ação*. Um outro elemento envolvido nessa mediação é o caráter temporal da ação humana a ser imitada, dividido em cronológico (sucessão de eventos configurados a partir da cronologia irreversível, humana e natural) e poético (extrapolação da linearidade natural, encadeando os eventos de forma a privilegiar o *mýthos*) (RICŒUR, 1994).

A composição mimética, para Ricœur, desemboca num estágio final pleno a partir da interpretação e reconfiguração realizadas pelo leitor: a *Mimesis III* (RICŒUR, 1994). O caminho que o processo de *mimesis* percorre remete a uma espiral (não abandonada de toda a ideia de circularidade), em que há um encadeamento progressivo entre as operações miméticas, interseccionado pela configuração poética do campo da vida. É pela linguagem que o leitor é capaz de retomar o mundo pré-compreendido e configurado pelo processo narrativo. É pela *Mimesis III* que o leitor é capaz de (se) identificar e sobre-significar a *práxis* humana composta na transição de *Mimesis II* para *Mimesis III* (RICŒUR, 1994).

Permitimo-nos uma rápida digressão, tendo em vista a importância de apresentar e elaborar um conceito que será recorrente e que nos servirá como base ao longo de toda a análise do conto: o elemento fantástico na literatura japonesa.

O fantástico na literatura japonesa contemporânea

No primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, quando apresenta seu conceito de tríplice *mimesis* e se detém ao estudo da *Mimesis I*, Ricœur propõe um debate sobre os recursos simbólicos do campo prático da ação mimetizada. Apontamos, anteriormente, que para haver uma mimetização da ação humana é preciso, primeiramente, compreendê-la. Sendo assim, é necessário que compreendamos as normas culturais nas quais os recursos simbólicos das diversas ações humanas estão inseridos. Nas palavras de Ricœur (1994), um sistema simbólico oferece um “contexto de descrições”.

É o ato de pré-compreender o objeto ou a ação referenciada, dentro de um determinado contexto, que faz com que as diferentes formas composicionais, estilos e agenciamentos de fatos ficcionais sejam construídos. No ato artístico, os incidentes isolados do plano da vida “[...] são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada” (FARACO, 2011, p. 23). O autor-criador realiza a transposição do plano de valores do seu mundo para o plano de valores de um novo mundo, concretizado no objeto estético.

Na literatura japonesa contemporânea, a percepção dos autores sobre o Japão parece ser permeada de sentimentos dúbios. Chilton (2009) aponta que, a partir da Restauração Meiji⁵⁷ e do intenso crescimento industrial do país, parte da população

⁵⁷ Para um estudo detalhado do período, recomendamos a leitura de BEASLEY, William. *The Meiji Restoration*. Stanford University Press, 1972.

japonesa se sentia preocupada que sua nação se tornasse uma terra ocidentalizada. Harry Harootunian (2000), por sua vez, aponta que a influência ocidental na sociedade japonesa foi desde a inserção de novas palavras, até o estilo de vida da população, promovido por revistas e jornais. Se, por um lado, autores como Sakutarō Hagiwara afirmavam preferir o conforto do estilo de vida ocidental, uma parcela de críticos apontava a superficialidade dessa modernização. Segundo Harootunian (2000), as pequenas cidades e vilarejos da zona rural foram deixados de lado pelo crescente processo de industrialização das cidades, mesmo que fosse esperado que eles mantivessem girando as engrenagens do capitalismo.

Em que situação se enquadra a prosa de Haruki Murakami nessa percepção de nação japonesa ocidentalizada? Frutos de uma geração em que os movimentos políticos foram substituídos por anúncios de novos produtores domésticos, Murakami e seus contemporâneos apenas sentiram os ecos dos esforços e lutas das gerações anteriores (STRECHER, 1999). Ao criticar os primeiros trabalhos de Murakami, Ōe Kenzaburo (1995) é incisivo ao dizer que este pertence a uma geração não engajada politicamente, relegada a viver uma subcultura adolescente e imatura, que preza pela cultura de massa. A crítica de Kenzaburo é fundamental para se entender que é dessa crise identitária experienciada pelos autores japoneses contemporâneos que a literatura fantástica (e a de ficção científica) surge como uma forma de contradiscurso.

Susan Napier (1996) assemelha o uso de elementos fantásticos na literatura japonesa ao seu uso na literatura latino-americana. Para a autora, tais estruturações (latino-americanas e japonesas) produzem efeitos arquetípicos ao expressarem as tragédias de suas sociedades. No entanto, a autora entende que essas “tragédias” são juízos de valores utilizados pelos escritores ao comporem suas narrativas. Napier explica que na literatura japonesa, principalmente a produzida após a Segunda Guerra Mundial, as angústias da nação traduziriam a questão de como é viver num Japão extremamente industrializado e influenciado pela cultura ocidental, supertecnológico e populoso.

A literatura japonesa, assim como sua contraparte europeia durante a ficção gótica, utiliza elementos extraordinários a fim de explorar os dois lados possíveis da modernidade. De um lado, ela é tratada a partir de valores positivos, como na imagem de uma locomotiva que se transforma em um trem para as estrelas (NAPIER, 1996). Por outro lado, e mais comum de se encontrar, os elementos fantásticos revelam os problemas e o lado obscuro da modernidade, por exemplo, a tecnologia fora de controle (que acaba se mesclando à anatomia humana) nas narrativas *cyberpunk*. Em um mundo que prefere noções de velocidade e tecnologia, em detrimento da tradição (NAPIER, 1996), a única

opção viável para as personagens é fugir. Na busca por um porto seguro que as abrigue da desordem do mundo moderno, essas personagens, juntamente com o leitor, são levadas a questionar as próprias ideias de progresso e a necessidade dessa fuga.

Se a literatura contemporânea japonesa, principalmente a que faz uso de elementos fantásticos, tem o intuito de buscar a identidade de um povo (muitas vezes, construindo a jornada de um indivíduo tipificado, representando as angústias sociais de uma nação), a literatura de Murakami, em específico, segundo Stretcher (1999), não seguiria a mesma agenda política que as produções literárias latino-americanas. Segundo o autor, a prosa de Murakami busca uma alta individualização do sujeito, rejeitando as investidas do poderio colonial na identidade nacional. O argumento de Stretcher é falho do ponto de vista da constituição de uma subjetividade, ao ignorar o papel do Outro na construção do Ego. É na relação com o entorno que o Eu é constituído, já que é no campo do social que se inscreve o individual: o Outro compõe o espaço na forma de um objeto a ser duplicado ou antagonizado.

Entendendo essa instância do Outro como as instituições que formam a sociedade (família, escola, igreja, Estado), observamos que é por meio dessa relação que o Ego é construído, limitado ou destruído. Esse pensamento é importante para refutar a ideia de Stretcher: por mais que a prosa de Murakami busque uma “alta individualização do sujeito”, esse sujeito continua sendo produto das relações com o mundo ao seu redor. As subjetividades construídas nas narrativas de Murakami, portanto, seriam embaladas pelas trocas simbólicas realizadas entre sujeitos e suas nações, onde a vida cotidiana é fruto da capitalização das vidas pública (principalmente a dos centros urbanos) e privada.

O emaranhado simbólico estruturante da forma composicional do *mýthos* vê na angústia egóica, constantemente elaborada na literatura de Murakami, uma bipartição metafísica a ser mimetizada. Com efeito, faz emergir metaforicamente, de um lado, a fuga do “mundo da consciência” e, do outro, a fuga do “mundo da inconsciência”.

Trilhando a fuga do Ego

Mikhail Bakhtin inicia o ensaio *Os gêneros do discurso* com a assertiva de que os diferentes usos da linguagem estão diretamente ligados aos diferentes campos da atividade humana (BAKHTIN, 2011). Sendo assim, se variam os campos, variam os usos da linguagem. O uso da língua por falantes social e historicamente situados é concretizado a partir do que chamou de enunciados. Sendo um enunciado o produto de uma atividade

social concreta, Bakhtin entende, portanto, que o social, o cultural e o histórico estão entranhados na constituição desse enunciado. Esses enunciados são formados por três elementos principais: conteúdo, estilo e construção composicional.

O conteúdo de um enunciado não é, obrigatoriamente, o assunto abordado, mas as diferentes atribuições de sentido e recortes possíveis de um dado tema no seu contexto. Diretamente ligado ao conteúdo, está o estilo do enunciado. Este é caracterizado como a escolha dos recursos linguísticos e/ou dos elementos narrativos a serem utilizados pelo produtor do enunciado a fim de despertar uma resposta específica no interlocutor. Propondo uma intersecção entre Bakhtin e Ricœur, o estilo seria a concretização do agenciamento dos elementos fraseológicos, de acordo com a semântica da ação. Por fim, construção composicional é a forma como determinado enunciado é organizado, ou seja, a forma composicional na qual determinado conteúdo será elaborado. É importante ressaltar que essas três dimensões que constituem o enunciado concreto são social e historicamente construídas, já que é a partir da posição axiológica do autor-criador no mundo que ele constrói seu objeto artístico (FARACO, 2011).

Na seção anterior, apontamos a posição valorativa que as narrativas japonesas assumem ao reproduzirem uma espécie de luto coletivo pela sua identidade como nação. Um dos principais recursos utilizados por Murakami em suas obras é o espaço. É a partir do espaço que o autor começa a brincar com a realidade dos personagens, não somente em Kino, mas também em outras obras suas. Em *Crônica do pássaro de corda* (2006), o protagonista Toru Okada descobre que seu gato fugiu de casa e, tempos depois, é abandonado por sua esposa. No decorrer da narrativa, lhe é apresentado um poço numa casa abandonada. Quando decide entrar no poço, Toru descobre que consegue viajar através de suas diferentes encarnações, tendo que tomar consciência e assumir responsabilidade sobre atos passados.

Nas obras de Murakami, um local não é somente o ambiente em que determinados eventos acontecem. Na construção do conto Kino, Murakami utiliza-se de locais reais de Tóquio: as cidades de Okayama, Kasai e Kumamoto, assim como o bairro Aoyama (bairro no qual se desenrola boa parte da obra). Após flagrar sua esposa em adultério com um colega de trabalho, decide alugar um apartamento de sua tia e transformar o salão de chá que ficava embaixo em um bar. Por não conseguir pensar em um nome apropriado, Kino decide dar seu próprio nome ao bar. O estabelecimento “Ficava no fundo de um beco atrás do Museu Nezu, o lugar não era nem um pouco apropriado para estabelecimento comercial, mas curiosamente sua tia tinha o dom de

atrair as pessoas [...]” (MURAKAMI, 2015, p. 159). Por mais que o Museu Nezu exista e possua um beco atrás, a localização seria um pouco apropriada para um bar, já que o bairro de Aoyama é um centro comercial e uma das regiões mais ricas de Tóquio.

A construção de um mundo ficcional está sujeita somente ao todo narrativo. Murakami não apenas transpõe, tal qual, a materialidade de Tóquio para as páginas do conto. Ao tematizar o isolamento provocado pelo estado do luto, o autor reelabora Tóquio. Em seu ensaio sobre o luto, Freud aponta que, ao experienciar o estado, o ego retira parte das ligações psíquicas do objeto amado (1917 [2010, v. 12]). O recolhimento das energias psíquicas é necessário para que se dê o trabalho do luto. Nessa fase, é comum que o indivíduo se isole, à medida que o mundo externo não remete mais à imagem do objeto amado. O bar ter o mesmo nome do seu dono, nesse caso, aponta para o espaço físico como extensão psíquica dos estágios mentais pelos quais Kino atravessa.

Analisar como Murakami transforma Aoyama num lugar pouco trafegado e lá situa o bar de Kino, é fazer uma toponálise da subjetividade do protagonista. Se a solidão e o recolhimento são comuns no luto, a reconstrução de Tóquio deve se adequar a isso: um bairro comercial e bastante trafegado é modelado para que se torne um local de pouco movimento. O recolhimento das energias libidinais do protagonista é transposto para o plano físico, na obra, num barzinho no fundo de um beco.

Gaston Bachelard (1994) afirma que a figura de uma casa é uma confluência de memórias e desejos. Portanto, a exteriorização de uma subjetividade também pode ser observada na forma como um autor descreve esses espaços entendidos como casa ou abrigo. Kino escolhe um local pouco movimentado para construir uma nova vida. No entanto, parece haver uma dubiedade de sentimentos, pois se a intenção era o isolamento e uma fuga dos seus sentimentos, a escolha de um bar (um estabelecimento comercial onde se espera um determinado fluxo de pessoas) é um pouco contraditória. É possível encarmos que Kino, ao mesmo tempo que tenta se afastar do mundo, não deseja perder todas as ligações com este.

Além de um símbolo de renovação, o bar também é um espaço de reencontro. Estando consigo mesmo, Kino pode ler os livros e ouvir as músicas que quiser, quando quiser. Aceitando, de início, seu isolamento como algo natural e necessário, Kino vê o bar como uma forma de se manter alheio à realidade de seus sentimentos, como uma forma de não elaborar, de forma apropriada, sua dor. Trabalhar na reconstrução e agenciamento do bar seria uma forma do personagem, por extensão, trabalhar seus

próprios sentimentos. Essa atitude acaba tendo efeito retroativo, já que, nas derradeiras páginas do conto, são apresentadas as consequências de tal atitude.

Quando um enlace amoroso se desfaz, as energias psíquicas que eram investidas no objeto amado retornam, no trabalho do luto, para o ego. O trabalho necessário para recuperar a estabilidade emocional e existencial demanda um extremo dispêndio de tempo e energias psíquicas, frequentemente, provocando ameaças físicas e emocionais (FREUD, 1917 [2010, v. 12]). Para evitar a angústia que o término de seu casamento lhe provocaria, Kino dedica suas energias à reconstrução do bar:

A única coisa que podia fazer, com muita dificuldade, era encontrar um local a que pudesse se prender, para impedir que o coração, que havia perdido a profundidade e o peso, ficasse perdido a esmo. O barzinho chamado Kino no fundo de um beco se tornou esse lugar concreto. E se tornou um espaço estranhamente confortável – o que foi apenas uma consequência. (MURAKAMI, 2015, p. 162).

Tomamos a liberdade de afirmar que a reconstrução do bar é uma forma de aplacar a angústia que experimentar o luto lhe provocaria. No entanto, o personagem o faz “com muita dificuldade”. Nos remetendo à dor que o desligamento das energias causa no enlutado, Murakami descreve o coração de Kino como sem “profundidade” e sem peso. Permanecendo na dubiedade de sentimentos em relação ao bar, por mais que ele seja um símbolo de renovação e reencontro, é um espaço confortável, mas descrito a partir do advérbio “estranhamente”.

Segundo a lógica ricœuriana, a tessitura da intriga faz mediação entre incidentes individuais e a história vista como um todo. Ao analisar os traços da semiótica estrutural, Ricœur entende a análise da operação configurante do *mýthos* como uma análise linguística: a distinção da menor unidade de sentido, em seu contexto de materialidade, da sua função no discurso narrativo (RICŒUR, 1994). Esse dinamismo permite que a narrativa elabore seus elementos heterogêneos numa totalidade inteligível, de forma que seja possível sempre indagar qual é o seu tema (RICŒUR, 1994). Partindo desse princípio, podemos entender que alguns elementos, à primeira vista, passados despercebidos, estão subordinados ao tema do conto.

O primeiro deles é a motivação por trás do uso de referências ocidentais. A literatura de Murakami é um resultado inteligente da assimilação e reelaboração de influências ocidentais na cultura japonesa. Em Kino, é possível encontrarmos inúmeras referências às culturas americana e europeia, principalmente na forma de bebidas (a marca de uísque Johnnie Walker e de vinho Haut-Médoc) e músicos, em sua maioria, de jazz

(Coleman Hawkins, Erroll Garner, Buddy DeFranco, para citar alguns). Para além da influência ocidental na obra de Murakami, algumas destas referências acabam servindo como indicativos para se chegar ao ‘tema’ da narrativa. Em especial, o uso da música *Georgia on my mind*, performada pela cantora Billie Holiday. A música é apresentada quando Kino conversa com uma cliente e esta pede para que ele coloque um disco de Holiday. Na canção, o eu-lírico se abre a respeito da imagem fixada de uma Georgia em sua mente. A letra é elusiva ao ponto de não identificar se Georgia é o nome de uma mulher ou de um dos estados dos Estados Unidos:

[...]
Apenas uma doce e antiga canção mantém Georgia em minha mente
Georgia
Georgia, uma canção sobre você
Vem tão doce e brilhante como a luz do luar através dos pinheiros
Outros braços me alcançam
Outros olhos sorriem ternamente
Ainda em sonhos pacíficos eu enxergo a estrada que leva de volta a você
[...] (HOLIDAY, c2003)⁵⁸

No momento do conto em que a canção é apresentada, Kino vai para a cama com sua cliente, porém “[...] não consegue se lembrar da pulsão que o levou a se deitar com essa mulher nessa noite” (MURAKAMI, 2015, p. 173). Outra característica do luto é a incapacidade de o indivíduo formar outras ligações libidinais. Assim como na canção de Holiday, em que outros braços tentam alcançar o eu-lírico, no conto, outros corpos tentam apaziguar os sentimentos do protagonista. Em *Georgia*, a imagem do objeto-amado ainda está sendo superinvestida, impossibilitando que outras ligações se firmem. No conto, acontece o mesmo: parte do ego do protagonista busca satisfação instintual (o prazer sexual), mas outra parte ainda se opõe a isso. Não é à toa que o narrador afirma que “[...] Kino nem se sentia atraído por aquela mulher” (MURAKAMI, 2015, p. 173). O coito é descrito como se praticado por feras que “[...] devoravam várias vezes a carne do desejo [...]” (MURAKAMI, 2015, p. 174).

⁵⁸No original. No original: “[...] Just and old sweet song keeps Georgia on my mind Georgia Georgia, a song of you Comes as sweet and clear as moonlight through the pines Other arms reach out to me Other eyes smile tenderly Still in peaceful dreams I see the road leads back to you [...]”

Mesmo que o conto caminhe no sentido de uma dilatação temporal do início da elaboração do luto, os acontecimentos narrados começam a caminhar na via contrária. A busca de uma nova satisfação sexual já é uma característica do processo de restauração do ego. Mesmo que não sejam ligações firmes, parte do ego de Kino já se prepara para novos investimentos libidinais.

Outro ponto sutil na história é o papel dos animais. Após aceitar a traição de sua esposa, após achar a tragédia de sua vida como algo merecido e experienciar um sentimento de completa letargia, Kino abre seu bar. Quem primeiro descobre o lugar é uma gata de rua. Na cultura japonesa, gatos são animais que normalmente simbolizam sorte, resultados positivos na vida do seu dono e ofertam proteção. Num primeiro nível de significação, a simbologia que os gatos possuem na cultura japonesa é utilizada, pois a partir do momento que a gata começa a frequentar o bar, fregueses também começam a aparecer: “Talvez essa gata tivesse atraído boas energias. Aos poucos os fregueses passaram a frequentar o bar Kino” (MURAKAMI, 2015, p. 163).

Em outro nível de significação, podemos entender a gata como um sucedâneo de sua ex-esposa. No ensaio *Os instintos e seus destinos*, Freud (1915 [2010, v. 12]) aponta que o objeto-destino de uma pulsão é cambiável, dependendo das vicissitudes que essa pulsão pode sofrer. Um objeto, na formulação que Freud propõe nesse célebre ensaio, existe no campo material (físico) e no campo psíquico, através da representação simbólica na vida instintual do indivíduo. Essas duas noções parecem formar um problema teórico quando lembramos que o luto é identificado pela já mencionada incapacidade de firmar novas ligações. Em contrapartida, por meio do processo de *formação substitutiva*, é possível encontrar a satisfação de um desejo recalcado num objeto que possua ligações associativas com o que ele substitui (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001). Entendendo a gata como um objeto substituto desse afeto recalcado, ela passa a ser o sucedâneo da sua ex-esposa: é uma jovem fêmea que Kino pretende cuidar, construindo até uma porta específica no seu lar para quando ela quiser entrar. No entanto, incapaz de controlá-la.

Voltemos à ideia de Bachelard sobre casas e abrigos. Se entendemos que o bar Kino é uma exteriorização dos estágios mentais do protagonista, somos capazes de entender que as quatro paredes serviriam também de proteção contra as ameaças. Como já demonstramos, o bar seria um meio de Kino se isolar das angústias, novamente tendo uma figura feminina que o acompanhasse: a gata. Esta funciona também como última figura protetora, uma representação de possíveis mecanismos de defesa:

Kino gostava dessa gata, e a gata também parecia confiar nele. Ele lhe oferecia alimento, um lugar para dormir e procurava não incomodá-la. A gata lhe retribuía demonstrando afeição ou não demonstrando hostilidade. Ela parecia desempenhar também o papel de guardiã do bar de Kino. Enquanto ela estivesse dormindo no canto do bar, nada de muito ruim aconteceria. Era a impressão que dava. (MURAKAMI, 2015, p. 179)

A linguagem volta a reforçar o empobrecimento do ego do personagem. Enquanto Kino se preocupa em cuidar do animal em processo de domesticação, o narrador demonstra uma forma peculiar de retribuição de afetos: mesmo que o animal seja posto em uma posição protetiva, o narrador expõe que o que Kino entende como retribuição de afetos é uma aparente confiança e a não demonstração de hostilidade.

Se a proteção desaparece, Kino agora está sujeito às ameaças que vêm de fora e de dentro. Quando a gata deixa de fazer parte da sua vida, assim como sua esposa fez, as cobras aparecem. Sem o objeto amoroso inicial e seu substituto protetor, Kino agora está desprotegido das angústias do mundo.

Como é apontado por Morris Edward Opler (1945), os japoneses tendem a não se referir a cobras. Pelo fato de as temerem, eles acreditam que se não falarem sobre elas, estão evitando encontrá-las. Os japoneses também acreditam que se você atrai uma cobra perigosa, outras a seguirão (OPLER, 1945). A simbologia japonesa é dúbia quando se refere às cobras, já que elas podem representar inveja e vingança, assim como riqueza. Cobras também são responsáveis por mostrar o caminho de coisas que estão escondidas.

A personalidade evitativa de Kino faz com que mecanismos de defesa atuem sobre o ego, evitando que este sinta as dores do trabalho do luto. Seguindo esta linha de raciocínio, o caminho traiçoeiro que as cobras mostrariam é o caminho da elaboração do luto. Quando a gata foge, três cobras aparecem na frente do bar, em uma única semana. Preocupado, Kino telefona para sua tia e pergunta se ela já viu cobras na frente da casa, iniciando uma conversa sobre a simbologia desses animais. Sua tia fala sobre o caráter dúbio das cobras e recorda que, na mitologia antiga, “[...] elas frequentemente guiam os homens.” (MURAKAMI, 2015, p. 180). No entanto, é só depois que as pessoas descobrem se foram guiadas para o lado bom ou ruim. No conto, as cobras funcionam como arautos, indicando uma jornada que Kino deverá trilhar.

É a partir desse momento que o esfacelamento da realidade começa a acontecer. A gata não aparece mais, assim como a cliente com quem Kino se deitou. No entanto, quem não para de comparecer ao bar é seu freguês costumeiro, Kamita. Em uma conversa um tanto existencialista, Kamita diz que Kino deve fechar o bar, pois “[...] muitas coisas ficaram *desgastadas*.” (p. 182, grifo do autor). Kino não entende o que está

acontecendo, muito menos o motivo de ter que fechar seu bar. Sem responder objetivamente, Kamita diz que Kino errou ao deixar de tomar uma posição ativa em relação a um problema. Kino indaga: “[...] você quer dizer que aconteceu um problema grave não porque eu fiz uma coisa errada, mas porque *deixei de fazer* a coisa certa? Em relação a este bar, ou em relação a mim mesmo?” (MURAKAMI, 2015, p. 183, grifo do autor)

A partir desse ponto da conversa, Kamita dá as seguintes instruções a Kino: fechar o bar e fugir para longe, nunca permanecendo no mesmo lugar por mais de dois dias. Além disso, Kino deve enviar, periodicamente, um cartão-postal a sua tia, sem escrever nenhuma mensagem ou identificar o nome do remetente. Colocando o controle de sua vida nas mãos de um estranho, Kino acata as diretrizes de Kamita e foge, dando início à parte final do conto. De início, a fuga de Kino seguia de acordo com o que Kamita indicou. No entanto, o protagonista não conseguia identificar em relação a qual problema deixou de agir. O isolamento de Kino permanece sendo descrito de modo ambivalente, mas tendendo ao letárgico. A fuga que o personagem deve enfrentar se torna um catalisador de sensação negativas:

Era uma noite de tempo ruim. A chuva, típica do outono, não era muito forte, mas não mostrava sinal de que iria parar. [...] Kino não se lembrava mais de quando ela havia começado. Só provocava uma sensação gelada de impotência. Não dava nem vontade de pegar um guarda-chuva e sair para jantar fora. Preferia não comer nada. A janela de cabeceira estava recoberta de gotículas, que eram substituídas por novas sucessivamente. Kino observava com sentimentos incoerentes a sutil alteração da figura no vidro. Por trás das imagens que se formavam as ruas escuras se expandiam indefinidamente. (MURAKAMI, 2015, p. 186)

A água se torna a substanciação dos afetos. Ela é, por si só, a materialização da vida e da morte. Por ser associada à morte, a água é vista, segundo Bachelard (1998), como um elemento *melancolizante*. A garoa que não mostra sinais de que vai parar, descrita como um “tempo ruim”, é um elemento triste que, quando cai do céu e escorre no vidro da janela de Kino, dá o tom de sofrimento à cena. É uma água que causa uma sensação de impotência, letargia, desânimo e falta de apetite. De acordo com Freud (1917 [2010, v. 12]), estes são sentimentos que podem ser encontrados tanto no quadro do luto, quanto no da melancolia. Bachelard (1998) aponta o caráter solvente da água, pois é na dissolução dos sentimentos em lágrimas, que está seu caráter melancólico. A água melancolizante também faz com que a percepção de mundo de Kino seja alterada: as ruas não possuem mais limites, “as ruas escuras se expandiam indefinidamente”.

A angústia sentida pelo personagem faz com que sua percepção de realidade se torne reduzida. As dimensões do quarto onde se encontra são apresentadas em pequena escala:

Teto *baixo*, cama *estreita*, televisor *pequeno*, banheira *pequena*, geladeira *minúscula*. Tudo no quarto era em *miniatura*. Kino se sentia um gigante desajeitado. Mas o tamanho reduzido não o incomodava tanto, e ele ficava o dia inteiro confinado ali. [...] ele sentia que, nesse momento, apenas uma hospedaria desse nível estaria à sua altura. Quietamente em um lugar estreito como esse, não havia necessidade de pensamentos desnecessários [...] (MURAKAMI, 2015, p. 187, *grifos nossos*)

De acordo com Bachelard (1994), tratar sobre miniaturas não é tratar somente sobre as proporções de um objeto. As miniaturas servem como extensões para refletir sobre as coisas grandes da mente humana. Freud aponta que a perturbação da autoestima não é um sintoma presente no quadro do luto. No entanto, anos mais tarde, ao teorizar sobre o estado do enamoramento, o próprio Freud (1921 [2011, v. 15]) aponta que a idealização do objeto amado causa no ego sentimentos de submissão, humildade perante o outro e até mesmo restrições do narcisismo. Sendo assim, é possível extrairmos o seguinte pensamento: no caso de um indivíduo que flagra sua esposa o traindo com um colega, a perturbação da autoestima é quase inevitável. Aquele com quem a amada a traiu pode ser visto como possuindo características superiores às do próprio sujeito traído.

Essa digressão é frutífera para mostrarmos que a percepção diminuta de mundo de Kino faz com que ele considere um quarto de dimensões reduzidas como estando “à sua altura”. A solidão melancólica experienciada reduz as possibilidades: Kino não tem mais consigo as coisas que lhe despertavam prazer (seus livros e vinhos). A bebida, vista por Freud como apaziguadora de sofrimentos (FREUD, 1930 [2010, v. 18]), agora é morna, para combinar com sua languidez. Dessa forma, o quarto de pequenas proporções é uma lente de aumento utilizada para enxergar o claustro que é sua mente.

Nesse ponto da narrativa, Kino continua sem ânimo para mudar de localidade. Ao preencher o cartão-postal endereçado à sua tia, descumprindo as instruções de Kamita e acaba escrevendo uma mensagem: “[...] eu continuo viajando aqui e ali, sozinho. Às vezes sinto que estou meio transparente [...]” (MURAKAMI, 2015, p. 189). O isolamento, o estado de melancolia e a sensação de “estar à deriva” tomam conta da consciência de Kino. Ele afirma não saber por que escreveu isso, diz que “[...] não consegue acompanhar direito sua própria pulsação nesta hora” (MURAKAMI, 2015, p. 189). Os desejos recalçados de Kino fazem pressão em direção à consciência, novamente, e o luto parece

dar mais um passo à frente. Ao tomar consciência do que está fazendo, não retrocede: “A mão de Kino preencheu quase automaticamente o pequeno espaço do cartão-postal com letras pequenas e duras. E, antes que mudasse de ideia, depositou-o apressadamente na caixa de correio mais próxima do hotel” (MURAKAMI, 2015, p. 189, *grifo nosso*). Da mesma forma como quando dormiu com sua freguesa, parte das instâncias psíquicas de Kino, as responsáveis pela autoconservação do indivíduo, anseia por contato humano.

Após descumprir a regra imposta por Kamita, Kino vai dormir, mas acaba sendo despertado por alguém que bate na sua porta. A impressão é que esse alguém sabia que aquele barulho iria arrancá-lo de seu sono e “[...] tornaria a sua consciência completamente consciente” (MURAKAMI, 2015, p. 190). O que se segue é o desfecho do conto, envolto em elementos fantásticos, no qual a realidade se mistura com delírios e a consciência quebra, por completo, as barreiras do recalque. Kino sabe quem está à porta e sabe que precisa levantar-se da cama, já que a figura que o seguiu até ali não pode abri-la por fora. O próprio Kino deve buscar coragem e abri-la com as próprias mãos:

Kino teve de reconhecer que ele ansiava por essa visita, e, ao mesmo tempo, era o que mais temia. Porque essa dubiedade é, no final das contas, o mesmo que carregar um vazio entre dois extremos. “Você ficou pelo menos um pouco magoado, não ficou?”, sua esposa havia lhe perguntado. “Eu também tenho sentimentos, e fico magoado sim”, Kino respondera. Mas não era verdade. Pelo menos não totalmente. *Eu não fiquei tão magoado quando deveria*, Kino reconheceu. Quando eu deveria ter sentido a dor de verdade, reprimi esse sentimento crucial. Como eu não queria assumir algo doloroso, me esquivei de enfrentar os fatos e, como resultado, acabei tendo que carregar esse coração vazio e sem conteúdo. (MURAKAMI, 2015, p. 190, *grifo do autor*)

Sufocando seus verdadeiros sentimentos, fugindo da dor necessária que deveria sentir, Kino reprime totalmente suas emoções. O anúncio do caminho que o personagem deveria trilhar, anunciado pelas cobras, é o da viagem que ele deveria fazer para dentro de si e para encarar o que realmente estava sentindo em relação à esposa. Uma pessoa não consegue lembrar de tudo que foi reprimido. No entanto, esse material acaba sendo materializado e repetido em uma experiência contemporânea, ao invés de ser recordado como algo passado (FREUD, 1996). As emoções reprimidas de Kino são transformadas, na prosa de Murakami, em uma figura que o persegue e que o perseguirá, até que realmente consiga encará-la.

É então que Kino percebe que as batidas não eram na porta do seu quarto: “Estavam batendo na porta do seu coração” (MURAKAMI, 2015, p. 191). O espaço que antes figurava algo material, agora assume traços metafísicos. O quarto minúsculo onde Kino estava deitado se transforma no seu coração angustiado. A chuva continua caindo,

intensificando o tom melancólico da cena. Assim como Bachelard afirma ser possível (1998), a água que cai traz uma corrente de lembranças dolorosas para o coração do personagem: Kino se lembra da gata, das cobras que rodeavam seu bar, dos cartões-postais enviados à sua tia e dos seios de sua esposa. A ideia de que o quarto se transformou num coração é também expressa pela forma como a figura bate na porta: “Apenas o ritmo não mudava. Duas batidas. Depois mais duas. Um pequeno intervalo e mais duas [...]” (MURAKAMI, 2015, p. 191-192).

Novamente fazendo uso da imagem da água para refletir sobre o estado mental do personagem, Murakami vê essa torrente de memórias e sensações que tomam conta do ego de Kino como uma maré. Os mares e as ondas também são símbolos da morte (BACHELARD, 1998). Dessa forma, quando memórias pessoais são alocadas no mesmo plano semântico da palavra “maré”, pode ser sugerida a ideia de uma ameaça psicossomática. Para que mantenha sua integridade, Freud (1996) indica que os sentimentos reprimidos não devem ser experienciados de uma só vez e que o sujeito deve manter um certo grau de alheamento a eles. No entanto, Kino se permite sentir tudo, decidindo não fugir mais dessa pressão interna:

Em um pequeno quarto escuro no profundo interior de Kino, a mão quente de alguém foi estendida e tentou pousar sobre a dele. Com os olhos fortemente cerrados, Kino sentiu o calor dessa mão e sua espessura macia. Era algo de que ele se esquecera havia muito tempo. Era algo que fora afastado dele havia muito tempo. *Sim, estou magoado. Muito, profundamente*, Kino disse a si mesmo. E chorou. Nesse quarto escuro e silencioso. (p. 194)

O tom, no entanto, é outro. Por mais que possa ser doloroso o que o personagem vá sentir, é algo que ele aceita de bom grado. A mão dessa figura é descrita como “quente”, “calorosa” e “macia”. Essa são sensações que o próprio narrador afirma que o personagem já se esquecera de sentir. O luto é visto como um problema no sistema prazer-desprazer, mas logo é entendido que parte das satisfações narcísicas do ego não querem que este tenha o mesmo fim que o objeto amado: o desaparecimento (FREUD, 1917 [2010, v. 12]). O desprazer do luto é tido como necessário, para que só então o prazer seja sentido.

Ricœur lembra que a construção de uma intriga não tem um fim em si mesmo. O percurso da *mimesis* alcança sua plenitude quando restituída ao tempo do leitor, configurando a *Mimesis III*. A *Mimesis I* já seria uma obra de entendimento situada na recepção, fazendo a *Mimesis II* apenas restituir a *Mimesis III* ao que fora tomado da *Mimesis I*. Narrar não é somente contar uma história, mas relembrar ou recriar um evento

ou experiência. É dessa forma que a experiência humana é capaz de integrar um objeto artístico. Bakhtin, a quem esse elemento de restituição não escapou, afirma que:

Se este reconhecimento que penetra em tudo não existisse, o objeto estético, ou seja, o que é artisticamente criado e percebido, fugiria a todas as ligações da experiência, quer seja teórica, quer seja prática, como foge o conteúdo de um estado de anestesia total, do qual nada se pode lembrar, dizer, e que não se pode avaliar [...]. (2010, p. 40)

A restituição de Kino ao campo da experiência humana mostra que os elementos configurados e rearranjados na intriga reforçam a ideia de uma trama protagonizada por um personagem que teme a dor e, portanto, prefere fugir a encarar seus próprios sentimentos, findando, dessa forma, em um profundo estado melancólico. Se a literatura contemporânea japonesa tem preferência por narrativas que trabalhem angústias coletivas na forma de personagens que tendem a fugir, Murakami explora esse tema tanto no plano físico quanto psíquico. Em Kino, no entanto, o autor traça as consequências negativas à integridade do Ego quando um indivíduo não se permite recordar e elaborar seus sentimentos recalcados de maneira apropriada. Esquecer ou fingir que os sentimentos não existem, cria uma maré de angústias, já que é impossível fugir da pressão feita pela figura que bate à porta. Como o próprio Kino reitera: “Além de esquecer, eu preciso aprender a perdoar.” (p. 193).

Considerações finais

Nossa reflexão parte de dois pontos principais. O primeiro, de aspecto mais teórico, caminha pelo sinuoso conceito de *mimesis*. Utilizar a teoria ricœuriana é tomar como arcabouço a ideia de que apreender e narrar uma experiência destacada do campo da vida é recriar um evento a partir de um conjunto de elementos valorativos. Ricœur mostra que o processo de construção de uma intriga parte do mundo e volta a ele, pela restituição cognitiva do leitor. Se, no campo da narração, o autor toma a posição ativa de falar do outro, ele, de forma dialógica, também fala de si.

O que nos leva ao segundo ponto, de caráter social. A literatura contemporânea japonesa, utilizando-se de elementos fantásticos, fala da angústia estruturante de uma imagem da identidade coletiva de uma nação: a crise de valores desencadeada por forças ocidentais. O processo de *mimesis*, neste caso, rearranja elementos estilísticos e composicionais numa grande escapada: protagonistas que tendem a fugir diante de angústias. Tomar Haruki Murakami como *corpus* deste trabalho é

entender que as fugas de seus personagens não são somente físicas, mas também psíquicas. Às vezes, para pensar sobre a realidade, é necessário fugir dela e se deparar com o extraordinário.

Dentre as narrativas que compõem a antologia *Homens sem mulheres* (2015), esperamos ter sido capazes de demonstrar as diferentes facetas de fuga empreendidas pelo personagem-título do conto Kino. Ao tentar fugir da dor de ter sido traído, o protagonista põe em xeque a sua própria integridade mental. A narrativa elaborada por Murakami é sagaz por conseguir ressignificar elementos que, à primeira vista, podem passar apenas como ambientações da história: músicas, bebidas, gatos, cobras, quartos de hotéis... O ego empobrecido e esfacelado, com medo de experienciar a dor, cria distorções na realidade. Fugir é a única solução.

A partir de teorias psicanalíticas e fenomenológicas, buscou-se mostrar que a subversão da realidade, no conto, promove uma espécie de alerta. No conto, a fuga da dor é impossível. As memórias não devem ser esquecidas. Como o próprio Murakami (2015, p. 166) escreve: “A memória muitas vezes nos dá força”.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **The poetics of space**. Boston: Boston Press, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

CHILTON, Myles. Realist magic and the invented Tokyos of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana. **Journal of Narrative Theory**, Estados Unidos da América, v. 39, n. 3, p. 391-415, 2009.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan.-mar. 2011.

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu. *In*: FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13-113. (Obras completas, v. 15).

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *In*: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios sobre metapsicologia e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 170-194. (Obras completas, v. 12).

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In*: FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à Psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-122. (Obras completas, v. 18).

FREUD, Sigmund. Os instintos e seus destinos. *In*: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios sobre metapsicologia e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 51-81. (Obras completas, v. 12).

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). *In*: FREUD, Sigmund. **O caso de Schreber e artigos sobre técnica**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 159-171. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. 12).

HAROOTUNIAN, Harry. **Overcome by modernity: History, culture, and community in interwar Japan**. Estados Unidos da América: Princeton University Press, 2000.

HOLIDAY, Billie. Georgia on my mind. *In*: **Complete Columbia Golden Years Recordings Vol. 5/5**. Estados Unidos da América: Sony Music, c2003. 1 CD. Faixa 2 (3 min 18).

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MURAKAMI, Haruki. **Homens sem mulheres**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

NAPIER, Susan J. **The fantastic in modern Japanese literature**. Londres: Routledge, 1996.

ŌE, Kenzaburo. **Japan, the ambiguous, and myself: The Nobel Prize speech and other lectures**. Estados Unidos da América: Kodansha America, Inc., 1995.

OPLER, Morris Edward. Japanese folk belief concerning the snake. **Southwestern Journal of Anthropology**, Estados Unidos da América, v. 1, n. 2, p. 249-259, 1945.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Papirus Editora, 1994. 1 t.

STRETCHER, Matthew C. Magical realism and the search for identity in the fiction of Murakami Haruki. **Journal of Japanese Studies**, Estados Unidos da América, v. 6, n. 2, p. 263-298, 1999.

TRACKING THE EGO'S ESCAPE: THE AESTHETICIZATION OF THE MOURNING IN THE SHORT STORY KINO, BY HARUKI MURAKAMI

Abstract

The present paper intends, from the understanding of the process of mimesis, analyze how the short story *Kino* (2015), by the Japanese author Haruki Murakami, is capable of aestheticize the mental state of mourning. In a first moment, it seeks to do the course of the mimetic process, proposed by Paul Ricœur (1994), and understand how one author is capable of grasp an event from the life field and transpose it to the aesthetic work field. Then, the contemporary Japanese literature is introduced and situated in the social sphere, so that it can be understood how it reproduce a collective identity anguish. In the third moment of the paper, the short story *Kino*, featured in the collection *Men without women*, is analysed. The Bakhtinian dialogical relationship is the theoretical-methodological link between the previous sections and the analysis itself. In this, it is used the studies proposed by Freud and Bachelard so that it can be understood how the mourning is elaborated in a narrative that imprehends both a physical and a mental escape. That way, it concludes that Murakami, using a set of narrative elements, takes the literary system of which he is part of as a mechanism for the analysis of a discontent that originates in the social sphere and ends in the individual one.

Keywords

Mimesis. Contemporary Japanese literature. Mourning. *Kino*. Haruki Murakami.

Recebido em: 02/07/2021

Aprovado em: 17/08/2021