



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ananda Maria Ferreira Missailidis

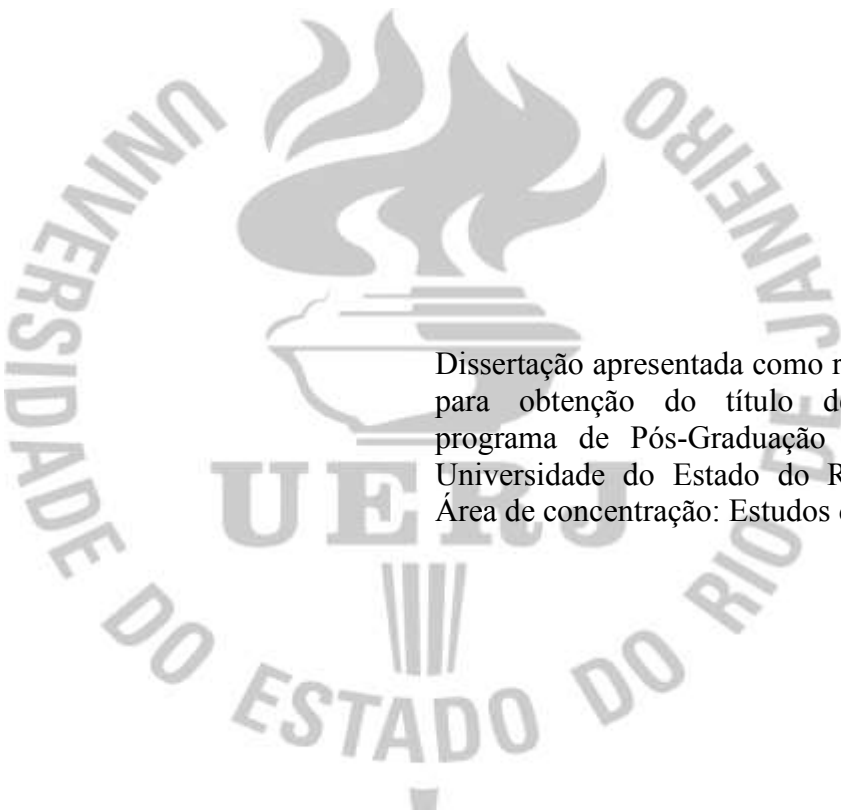
**Mundos Insólitos de Haruki Murakami:
diálogos entre o empírico e o metaempírico**

Rio de Janeiro

2024

Ananda Maria Ferreira Missailidis

**Mundos Insólitos de Haruki Murakami:
diálogos entre o empírico e o metaempírico**



Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre, ao
programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Estudos de Literatura

Orientador: Prof. Dr. Flavio García

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M972 Missailidis, Ananda Maria Ferreira.
Mundos insólitos de Haruki Murakami: diálogos entre o empírico e o
metaempírico / Ananda Maria Ferreira Missailidis. – 2024.
71 f.

Orientador: Flavio García.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Murakami, Haruki, 1949- – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Murakami, Haruki, 1949-. 1Q84 – Teses. 3. Análise do discurso – Teses. 4.
Língua japonesa - Sintaxe – Teses. 5. Língua japonesa – Semântica – Teses.
6. Fenomenologia e literatura – Teses. 7. Literatura japonesa – Teses. I.
García, Flavio, 1982-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
de Letras. III. Título.

CDU 895.6-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
Dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ananda Maria Ferreira Missailidis

**Mundos Insólitos de Haruki Murakami:
diálogos entre o empírico e o metaempírico**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre, ao
programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Estudos de Literatura

Aprovado em 28 de março de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flavio García (Orientador)
Instituto de letras – UERJ

Prof. Dr. Júlio França
Instituto de letras – UERJ

Prof. Dr. André Cardoso
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
2024

AGRADECIMENTOS

Ao professor Flavio García, que trilhou esse caminho comigo e leu e releu este trabalho até aqui chegarmos.

Aos professores André Cardoso e Júlio França, pelas valiosas orientações na qualificação e por aceitarem fazer parte de minha banca.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Aos meus amigos, que tanto me deram apoio durante esse percurso, em especial à Rachel e ao Tiago, que me ouviram mais do que todos.

À minha mãe, Giselle, pelo carinho, pela confiança e pelo exemplo.

RESUMO

MISSAILIDIS, Ananda Maria Ferreira. *Mundos insólitos de Haruki Murakami: diálogos entre o empírico e o metaempírico*. 2024. 71 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O presente trabalho se inscreve no campo dos estudos de literatura, mais propriamente nos estudos narrativos. Apoiando-se em teorias acerca fenomenologia metaempírica, seu objetivo principal é verificar aproximações da trilogia *1Q84*, de Haruki Murakami, com a ficção do metaempírico. Essa macrocategoria abrange uma vasta produção cuja orientação não é estritamente realista. O trabalho investiga relações entre elementos que aparentam uma fenomenologia empírica e outros que dela desviam. Filipe Furtado trata dessas fenomenologias contrapondo o que podem ser explicados pelo conhecimento humano em dado tempo e espaço. Com base nesses pressupostos, leem-se alguns trechos selecionados do primeiro livro da trilogia, destacando-se tensões e conexões manifestadas entre o empírico e o metaempírico, em diálogo com procedimentos que garantem a verossimilhança semântica e sintática do texto.

Palavras-chave: Haruki Murakami; *1Q84*; discursos do metaempírico; verossimilhança sintática; verossimilhança semântica

ABSTRACT

MISSAILIDIS, Ananda Maria Ferreira. *Haruki Murakami's Uncanny worlds: exchanges between the empirical and the metaempirical in 1Q84*. 2024. 71 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This work falls within the field of literature studies, more specifically narrative studies. Relying on theories about metaempirical phenomenology, its main objective is to verify similarities between the *1Q84* trilogy, by Haruki Murakami, and fantasy. This macro category covers a vast production whose orientation is not strictly realistic. The work investigates relationships between elements that appear to belong to empirical phenomenology and others that deviate from it. Filipe Furtado addresses these phenomenologies by contrasting what can be explained by human knowledge in a given time and space. Based on these assumptions, some selected excerpts from the first book of the trilogy are read, highlighting tensions and connections between the empirical and the meta-empirical, in dialogue with procedures that guarantee the semantic and syntactic verisimilitude of the text.

Keywords: Haruki Murakami; *1Q84*; fantasy; semantic verisimilitude; syntactic verisimilitude.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A VEROSSIMILHANÇA NOS DISCURSOS DO METAEMPÍRICO	16
1.1 A verossimilhança sintática	18
1.2 A verossimilhança semântica	21
1.3 Fenomenologia metaempírica	24
1.4 Discursos do metaempírico	27
2 O EMPÍRICO E O METAEMPÍRICO EM <i>1Q84</i>	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS	70

INTRODUÇÃO

Haruki Murakami constrói, na trilogia *1Q84*, um mundo no qual o empírico e o metaempírico são justapostos na experiência de leitura. A narrativa se instaura no Japão do ano 1984, e tanto sua localização histórica, quanto seu título, fazem referência a *1984*, romance de George Orwell. Contudo, apesar de o cenário ser, de certo modo, histórico, a manifestação de fenômenos que destoam do universo realista transporta a história para um outro mundo, que sua protagonista chama de *1Q84*. Esse mundo transgredir as expectativas das personagens e dos leitores. *1Q84*, título da obra e designação do mundo transgressor em que, a princípio, as personagens se encontram, faz um jogo sonoro com a pronúncia de nove, em japonês (Kyû), e Q, em inglês, primeira letra de *Question*, sugerindo, dessa maneira, o recurso ao insólito na linguagem.

A gênese deste trabalho deve-se à leitura da primeira edição brasileira da trilogia, cujo primeiro volume, traduzido por Lica Hashimoto, foi publicado em 2012 pela editora Alfaguara. As traduções do segundo e terceiro volume, também feitas por Lica Hashimoto, foram publicadas pela editora Alfaguara no início e final de 2013, respectivamente.

O primeiro volume tem vinte e quatro capítulos, nos quais revezam uma focalização entre duas personagens: Aomame e Tengo. Cada capítulo se atém a uma personagem, a narração é heterodiegética, centrada na atuação dessas personagens. O segundo e terceiro volume também se organizam a partir de um revezamento da focalização. O revezamento sugere uma equivalência nos tempos narrados. A narração é em terceira pessoa e não se trata de um narrador onisciente. Pelo contrário, o relato se limita às informações disponíveis às personagens que protagonizam o capítulo, o que pode ou não se refletir para o leitor empírico.

Nos primeiros dois livros, a narração focaliza duas personagens que, inicialmente, não parecem interligadas. Doze capítulos do primeiro livro destacam a personagem Aomame, e doze, a personagem Tengo, em um total de vinte e quatro capítulos intercalados. O segundo livro organiza-se da mesma forma. Os capítulos do terceiro livro destacam as personagens Aomame, Tengo e Ushikawa, reunindo, no último dos trinta e um capítulos, Aomame e Tengo.

Aomame, no início da narração, atrasada para um compromisso, desce de uma via expressa da cidade de Tóquio por uma escada de manutenção. A ação, descrita como incomum, embora não seja necessariamente um fenômeno metaempírico, constitui-se o gatilho dos acontecimentos insólitos que seguem.

O termo metaempírico, resgatado por Furtado, foi utilizado por ele para melhor ilustrar o fantástico sem cair no binômio natural/sobrenatural, referindo-se ao fantástico modo, que abrangeria a ficção em que não sobressai necessariamente o sobrenatural. Furtado assinala a aparição metaempírica como característica decisiva para a construção do fantástico modo (2009), englobando “personagens e ocorrências que [...] se revelassem alheias ao mundo empírico, pelo menos na época de produção do texto” (2019). Metaempírico, tomado a partir da concepção de Furtado, alude a um termo mais abrangente que sobrenatural e contrapõe-se a empírico ou científico, delimitando as experiências e expectativas em relação à realidade de dado cronotopo.

Enquanto Aomame desce pela escada da via expressa, Tengo decide reescrever um livro para um concurso literário, em um esquema de fraude, organizado por seu editor. Esse livro, denominado *Crisálida de ar*, discorre sobre um mundo estranho, um mundo que tem duas luas no céu e que está sob a influência do chamado povo pequenino. Ao longo da trilogia, as duas personagens migram para esse mundo insólito, ou melhor, o mundo deles acaba sendo invadido pela lógica desse mundo.

1Q84 enquadra um mundo ficcional dentro de outro, ou seja, um mundo possível em outro, numa intercalação de submundos em submundos. Tomando os mundos possíveis como “possíveis estados de coisas relativos a uma linguagem estabilizada” (Ronen, 1996 apud Reis, 2018, p. 275), os mundos possíveis ficcionais são “artefatos produzidos por atividades estéticas” (Ronen, 1996, apud Reis, 2018, p. 275). Esses mundos problematizam questões referenciais, pois arquitetam duas visões epistêmicas na sua configuração: por um lado, “manifestam-se os chamados sistemas epistêmicos, correspondendo às crenças das personagens (ideologias, atitudes ético-morais, opções axiológicas, convicções religiosas, etc.)” (Reis, 2018, p. 276); por outro lado, “na relação de cooperação interpretativa, o leitor projeta sobre a história, através de mecanismos de inferência e de previsão, as suas próprias atitudes epistêmicas e a sua radicação no mundo real” (Reis, 2018, p. 276).

O enquadramento de um mundo possível em outro, pelo encaixe de um mundo de ficção em outro, radicaliza essa problemática referencial, pois suas personagens demonstram os mesmos processos que o leitor-modelo no encontro de duas visões epistêmicas. Por um lado, encaram uma epistemia própria ao mundo de *Crisálida de ar*. Por outro, comparam-no com uma epistemia de um mundo também ficcional, mas bastante similar ao mundo referencial de base, que se apresenta em correlação com 1984. É justamente o mundo insólito ficcional de *Crisálida de ar* que dá nome à trilogia.

Tendo em vista se tratar de uma trilogia, o que implica, conseqüentemente, grande dimensão textual, foram selecionados como *corpus* deste trabalho apenas os quinze capítulos iniciais do primeiro volume. Esses capítulos garantem a verossimilhança narrativa da trilogia como um todo e determinam a localização espaciotemporal na cidade de Tóquio em 1984, bem como introduzem elementos que deslocam o mundo ficcional para o universo do insólito, promovendo o diálogo entre o empírico e o metaempírico. Esses elementos causam estranhamento, seja devido ao contexto histórico estabelecido, seja em contraste com o paradigma aparentemente realista no qual o texto inicialmente se situa. O primeiro volume também demarca fronteiras entre os mundos ficcionais figurados na narrativa, como se dá na passagem de Aomame pela escada da supervia, ou na possível abstração no caso do Tengo, que também se sujeita a lógicas do mundo de *IQ84*.

Assim, pode-se localizar a trilogia *IQ84* como parte de uma macrocategoria que engloba ficções que apresentam uma fenomenologia metaempírica, em que há fenômenos que não podem ser explicados pela ciência do seu tempo de produção. Furtado expandiu o emprego do termo metaempírico, propondo a expressão discursos do metaempírico e, mesmo, literatura ou ficção do metaempírico, ao sistematizar o conceito do fantástico modo, semelhante e, conseqüentemente, confundido com o fantástico gênero. Evitando a ambigüidade “decorrente do emprego da mesma palavra, para referir quer o continente, quer uma parte do conteúdo” (Furtado, 1987, p. 55), resultado do uso do termo fantástico, a ficção do metaempírico trata de uma “perspectiva mais englobante [...] oponível a outra via fundamental da representação estética geralmente denominada ‘realista’, a qual [...] a todo momento se reclama duma total e exclusiva adequação a referentes do mundo objetivo” (Furtado, 1987, p. 55).

A característica fundamental dos discursos do metaempírico, aqueles que encenam fenomenologia metaempírica, seria justamente a manifestação de fenômenos não explicáveis cientificamente em dado cronotopo. A ficção do metaempírico depende, necessariamente, de uma legibilidade que lhe é garantida pelo recurso à verossimilhança.

Recurso fundamental para a construção da narrativa, a verossimilhança deve ser vista a partir de dois níveis analíticos: 1) intratextual e de gênero, que garante coerência ao texto e 2) extra-literária, que propõe a construção de um efeito de realidade. O primeiro pode ser atrelado ao que Júlia Kristeva chama de verossimilhança sintática, enquanto o segundo pode também se referir à verossimilhança semântica. A verossimilhança semântica revela com mais clareza as expectativas sobre a realidade, pois, segundo Kristeva, o discurso verossímil é aquele que busca se assemelhar à verdade, aproximando-se da realidade (Kristeva, 2005, p.

136). Por outro lado, a verossimilhança sintática revela expectativas de leitura ligadas ao gênero textual. Ambas as verossimilhanças se prendem ao estabelecimento de expectativas, cotextuais ou contextuais.

Em *IQ84*, por um lado, o verossímil se atrela à construção de expectativas de leitura, seja pela semelhança ao discurso da verdade (Kristeva, 2005, p. 136), seja pela semelhança a uma retórica dos discursos dos gêneros textuais (Kristeva, 2005, p. 139) que constituem, nesse caso, a ficção do metaempírico. Por outro, a manifestação do insólito, igualmente fundamental para esse mundo possível, caracteriza-se pela quebra dessas expectativas.

O insólito, em linhas gerais, pode ser traçado a partir de dois sentidos: um nominal, que o liga a uma tradição de macrogênero; e um adjetival (García, 2021, p. 276). O termo se forma por derivação prefixal a partir de *sólito*, palavra agora em desuso, podendo-se atrelá-lo à negação do costumeiro, do habitual, do frequente, do comum (García, 2019). Como a aparição do insólito pressupõe uma quebra de expectativas, “o mundo ficcional em que o insólito irrompe estaria despojado de elementos que sobressaltam o leitor, não havendo nele espaços explicitamente estranhos” (García, 2019). A construção do insólito na narrativa, como conceito negativo, parte da ideia que se tem de sólito, costumeiro, esperável. A ficção do metaempírico depende das interações entre essas construções de expectativa, e os momentos em que elas são colocadas em questão. Em *IQ84*, a manifestação do metaempírico pode ser observada tanto na reconstrução e cíclica da verossimilhança, quanto em momentos em que ela é colocada em xeque por uma fenomenologia alheia à ciência do contexto.

O primeiro capítulo abre com Aomame no banco de um taxi, presa no trânsito da supervia de Tóquio. A situação aponta para um lugar comum, mas, pela descrição da música que toca ao fundo, prenuncia uma ação incomum. Essa primeira cena estabelece expectativas bastante realistas, e a cotidianidade da situação só será rompida pela sugestão do taxista para a protagonista descer por uma escada de manutenção e, dessa forma, escapar do trânsito.

Os capítulos seguintes descrevem a própria descida e uma lenta assimilação das diferenças entre o mundo expectável, ao qual a protagonista estava acostumada, e o mundo insólito de *IQ84*, que rompe com as expectativas. Esse movimento chega a ser esquematizado no capítulo nove, quando a personagem se coloca a tarefa de pesquisar as diferenças entre o mundo no qual se apresenta e o mundo que esperava perceber. Esse momento de pesquisa acaba listando o que seria insólito devido a quebras de expectativa do mundo histórico em que o texto se localiza primeiramente e o que seria insólito por um caráter metaempírico.

O primeiro capítulo, que se centra no outro protagonista, introduz Tengo como personagem isolado e mediano. Professor de matemática em um cursinho e escritor

freelancer, ele pratica a escrita sem ter encontrado um assunto sobre o qual quisesse escrever. Ele recebe um telefonema do seu editor, Komatsu, sobre um livro que indicou para a próxima rodada de um concurso literário. Komatsu avisa a Tengo que não poderá passar o texto adiante no concurso, pois apresenta vários problemas formais. Contudo, Komatsu também admite que, apesar dos problemas, a história é muito interessante, e seu conteúdo, surpreendente. Visando aos problemas textuais, mas querendo levar o livro à publicação, Komatsu pede a Tengo que o reescreva para o enviarem revisado para a próxima rodada do concurso.

O mundo possível desse livro se engaja lentamente no mundo ficcional que as duas personagens vivenciam. O insólito começa a emergir nos capítulos de ambas as personagens, apesar de se destacar nos capítulos de Aomame. Nos capítulos de Tengo, a passagem para *1Q84* se alarga, com a falta de um evento gatilho, sendo a maior diferença entre as experiências dessas duas personagens. Seria possível atrelar as aparições do insólito para Tengo à reescrita de *Crisálida de ar*, mas Tengo demora a perceber essas aparições e não as diferencia do incomum ou de sua memória própria. Entre os encontros com a autora do livro e o editor, dão-se apenas eventos propriamente metaempíricos, que despertarão seu estranhamento. O último capítulo de Tengo apresenta acontecimentos que se encontram na origem do estranhamento para Aomame, os quais são encarados por ele como detalhes ou informações novas.

A tradição crítica sobre *1Q84* não se deu sob a ótica da ficção do metaempírico em particular. Contudo, em alguns estudos têm-se claras tentativas de investigar os recursos e os efeitos de elementos incongruentes nos mundos aparentemente realistas que o autor constrói. Nessa pesquisa, olhamos para esses elementos como pertencentes a uma categoria de fenomenologia do metaempírico, destacando a construção ou não do verossímil, anteriormente estudado a partir do realismo do texto.

Pode-se considerar a categorização da escrita de Murakami, proposta por Christopher Weinberger, como realismo reflexivo na lógica dos gêneros literários. No entanto, tal proposta se centra na ideia de uma ética cinética que marcaria a obra. Uma ética que não tem tradução direta para a realidade, mas funciona como experiência interna à literatura. Weinberger procura entender como a função ética pode ser atrelada à irrealidade dos mundos ficcionais de Murakami, admitindo que “em vez de representar personagens do romance em contextos comparáveis à vida real, Murakami cria mundos e seres ficcionais autoconscientes que devem ser entendidos como tais, mesmo pelos personagens” (2015, p.106). Dentro desses mundos tão abertamente fictícios, Weinberger investiga como as personagens se colocam de forma

ética. O realismo reflexivo que ele identifica em *1Q84* está atrelado a uma concepção de narração auto reflexiva, na qual o narrador tem certa ciência de seu status de personagem.

Ruth Paniagua também investiga os modos a que Murakami recorre para a construção da reflexividade nos seus personagens-narradores, partindo do uso de estratégias de metaficção e intertextualidade como explicações para a aparição de elementos sobrenaturais. Paniagua reflete sobre a metaficção a partir da conceituação de Teresa Gómez Trueba, considerando-a como “o questionamento do limite existente entre a própria ficção e realidade externa, com o consequente convite ao leitor-espectador para considerar e questionar o status de sua própria realidade” (2013, p. 188). A autora classifica como metaficção os questionamentos dos personagens-narradores acerca de seu mundo e o status de realidade desse mundo que explicitam em vários recortes do texto. Ela também levanta a questão da intertextualidade – como a referência direta a outros textos e a peças musicais – para investigar as interseções entre os níveis de realidade do mundo de 1984 e do mundo de *1Q84*.

Alona Guevarra (2018) investiga os temas gerais tratados em *1Q84*, tentando mapeá-los no tempo/espaço. Guevarra destaca, em especial, o questionamento social das possibilidades do indivíduo. Para isso, a autora compara temas do livro com eventos reais da história recente japonesa e com o contexto geral da produção de Murakami. Sua pesquisa se centra na representação da religião na obra, cujos exemplos são grupos extremos de supressão do indivíduo, interligando os relatos literários a casos históricos do Japão, como o ataque bioterrorista do culto Aum Shinrikyo em 1995.

Outra classificação atribuída a *1Q84* é o pertencimento à distopia. Rafaela Francisco propõe essa classificação e explora a forma como a obra de Murakami revoluciona as práticas de localização e temporalização. Em vez de investigar uma conexão com o real, a pesquisa de Francisco ocupa-se em traçar um paralelo entre os mecanismos e as relações de tempo/espaço de *1Q84* e uma distopia com a qual faz intertextualidade: *1984* de George Orwell. Segundo a autora, “aqui o mundo não se situa mais no futuro distante, como é o exemplo na obra de Orwell ou em Huxley e Zamyatin por exemplo, mas em uma temporalidade bem definida” (2015, p.156). Francisco se detém a implicações de um *near-past novel* (romance de passado recente) dentro da série de produções específicas da distopia, quase sem ater-se a elementos sobrenaturais.

Rachel Stewart vê a obra como uma expressão metonímica relacionada a visões de mundos e construções de mundos sobrepostas. Assim, Murakami foi compreendido como um “autor preocupado em como ler e escrever várias perspectivas de mundo em uma literatura mundial” (Stewart, 2015, p.4). A autora propõe uma possível conexão conceitual entre

construir mundos literários e não-literários, buscando localizar o literário no cultural e ligando-o principalmente às particularidades das nações nas quais foi produzido.

Esses estudos sugerem, pela variedade de classificações atribuídas à obra, que uma categorização de *IQ84* por gênero é bastante problemática, ao considerar o leque de tropos, elementos e referências relativos a diversos gêneros. Observar a aparição de elementos metaempíricos permite analisar a obra por uma perspectiva mais ampla e diversificada. Nesse sentido, é oportuno reunir *IQ84* à larga gama de produções abarcadas por Furtado (1992) sob a denominação de ficção do metaempírico.

De uma forma geral, a aparição de elementos metaempíricos em *IQ84* não impede um estudo quanto às suas tensões com expectativas de realidade. Pelo contrário, a reflexão sobre o relacionamento de elementos empíricos e metaempíricos possibilita pensar novas dinâmicas e sobreposições entre concepções de representação do sólito e do insólito.

A leitura de *IQ84*, pela ótica da ficção do metaempírico, sobreleva aspectos dos elementos empírico e metaempírico que compõem a obra, permitindo refletir sobre interações do sólito e do insólito na narrativa. A construção da verossimilhança, tanto semântica, quanto sintática, é necessária à legibilidade e coerência da obra, e permite observar o insólito ligado à aparição do metaempírico em *IQ84*, em conjunto com o insólito que resulta da subversão de expectativas da verossimilhança construída no texto.

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho detalha alguns problemas de conceituação que ficam especialmente claros no caso do estudo da ficção do metaempírico: a distinção entre uma verossimilhança sintática e uma verossimilhança semântica (Kristeva, 2005). Destaca-se, principalmente, a forma como a verossimilhança pode ser balizada no insólito ficcional a partir de dois níveis: um interno à obra e relacionado ao gênero literário; outro ligado a um discurso que se pensa verdadeiro, ou à aparência de verdade. Considera-se ainda como essas verossimilhanças podem ser não apenas construídas, mas também questionadas e confrontadas no texto. A ficção do metaempírico é uma macrocategoria que abrange toda literatura que não se atém a um projeto literário estritamente realista (Furtado, 1987, p. 55).

O segundo capítulo investiga como a fenomenologia metaempírica se manifesta no texto *IQ84* em particular, levantando trechos que fazem menção a elementos que localizam o primeiro volume da trilogia como parte da tradição textual dos discursos do metaempírico. Percebe-se ao longo do capítulo que a fenomenologia metaempírica se apresenta de duas maneiras: em primeira instância, o metaempírico se anuncia na forma de hipóteses que as personagens propõem face aos acontecimentos insólitos que a elas se apresentam; em uma segunda instância, o metaempírico é finalmente confirmado nas descrições que narrador faz,

minando a possibilidade de uma explicação científica que até então competia com a hipótese metaempírica sugerida pelas personagens.

Nesse capítulo, além de verificar o aparecimento de elementos de fenomenologia metaempírica, foi investigada a forma em que esses elementos interagem com elementos aparentemente empíricos. Destacando seções do primeiro volume que justapõem o empírico ao metaempírico, observa-se como os elementos empíricos são utilizados de forma a conceder verossimilhança aos elementos de fenomenologia metaempírica, tornando-os coerentes dentro do contexto da narrativa.

1 A VEROSSIMILHANÇA NOS DISCURSOS DO METAEMPÍRICO

O leitor da trilogia *IQ84* é introduzido em um cenário que, em primeira instância, parece absolutamente realista, porém, no decorrer da narrativa, vêm surgindo várias situações que não podem ser explicadas a partir de uma perspectiva científico-racional. Para dar conta dessa duplicidade, recorre-se a dois termos: por um lado, a concepção de verossimilhança, e, por outro, a de metaempírico. A fenomenologia metaempírica e os discursos que a veiculam dependem da verossimilhança para sua validação, sendo necessária à legibilidade dos fenômenos metaempíricos que aparecem em *IQ84*.

Furtado optou por empírico e metaempírico fugindo do binômio natural/sobrenatural dos estudos tradicionais do fantástico. O deslocamento dá-se, pois, “se em qualquer época histórica, as entidades ou ocorrências ditas sobrenaturais revelam um traço de fato comum, ele consiste não numa efetiva fuga à natureza, mas no fato de se tornar impossível comprovar de modo universalmente válido a sua existência no mundo conhecido” (Furtado, 2009). Se a medida do que seja metaempírico se encontra no conhecimento humano, o termo abrange tudo o que não pode ser explicado pela ciência no cronotopo de produção. A aparição de fenômenos metaempíricos, por sua vez, determinaria toda uma macrocategoria que culmina nos discursos do metaempírico. A ficção do metaempírico seria, portanto, “oponível a outra via fundamental da representação estética, geralmente denominada ‘realista’” (Furtado, 1992, p. 55). *IQ84*, como um texto que apresenta elementos que não podem ser explicados pela ciência de seu tempo de produção, colocar-se-ia como parte desses discursos do metaempírico.

Furtado, Javier Rodríguez Pequeño e Rosalba Campra tratam de dois tipos de verossimilhança. O primeiro, compreendido como verossimilhança de gênero, e o segundo, como efeito de realidade. Este, para Furtado, ligar-se-ia à “opinião pública” (1980, p. 46). Essas duas verossimilhanças podem ser relacionadas àquelas que Kristeva denomina sintática e semântica. Nesse sentido, pode-se pensar a verossimilhança de gênero como sintática, e o efeito de realidade, como produto da verossimilhança semântica.

A oposição da concepção de empírico à de metaempírico pode ser mais aproximada à verossimilhança semântica, que se assemelha ao discurso chamado natural. Segundo Kristeva “o princípio natural [...] nada mais é que o bom senso, o socialmente aceito, a lei, a norma” (2006, p. 138), logo, o assumidamente empírico. Essa condição de verossimilhança pediria, necessariamente, um quadro de referência fora do texto, possibilitando ao leitor colocar-se

diante da atividade de leitura com um quadro referencial análogo ao seu mundo material. Entretanto, a verossimilhança sintática reforça que há uma verossimilhança que não depende desse referencial. Furtado, Rodríguez Pequeño e Campra não são os únicos estudiosos do fantástico que defendem diferentes fatores contribuindo para a verossimilhança (García, 2021; Roas, 2014, 2011; Bessière, 2012; Ceserani, 2006; Áran, 1999; Vax, 1965; entre outros), mas seus textos exemplificam uma clara divisão desses fatores em dois níveis de análise.

Rodríguez Pequeño ainda destaca as duas faces do verossímil nos tratados aristotélicos. *Eikos* aparece tanto na *Poética*, quanto na *Retórica*. Na *Poética*, a visão é predominantemente imanentista, traduzido como “verossimilhança” e ligado à “necessidade”, tendo a ver com uma coerência interna da obra literária (Rodríguez Pequeño, 1993, p. 140). Nessa perspectiva, o recurso à verossimilhança não se desprende, inteiramente, da referenciação mimética, pois, para Aristóteles, a própria coerência interna tem que ser regida pela compreensão do funcionamento do mundo, podendo ser vista como próxima à verossimilhança sintática. No entanto, o emprego na *Retórica* marca mais explicitamente o caráter contextual da construção de verossimilhança, tanto que a tradução de *eikos* torna-se “provável”, sendo esse uso, segundo Rodríguez Pequeño, mais ligado ao efeito de realidade (1993, p. 140), o que permite aproximá-lo à verossimilhança semântica.

É preciso lembrar que, para Kristeva, “o sentido verossímil não tem mais objeto fora do discurso, a conexão objeto-linguagem não se lhes refere, a problemática do verdadeiro e do falso não lhe compete” (2005, p. 136). Com base nisso, Kristeva aponta que a literatura trata de um discurso de objeto secundário (2005, p. 134). Em lugar de contrapor o verossímil ao verdadeiro, ela define a verossimilhança como a aproximação de um discurso ao verdadeiro. Em perspectiva relacional, “a verdade seria um discurso semelhante ao real; o *verossímil*, sem ser o verdadeiro, seria o discurso semelhante ao discurso semelhante ao real” (Kristeva, 2005, p. 136). O verossímil, tanto no seu nível sintático, quanto no seu nível semântico, não tem, portanto, compromisso com a verdade, mas sim com um efeito que se assemelha à verdade, estando sua referência necessariamente no plano discursivo (Kristeva, 2005, p. 134).

A diferenciação do verossímil começa a revelar como seria possível pensar em conexões entre os discursos do metaempírico e os recursos da verossimilhança. Os discursos do metaempírico configuram-se, em primeiro lugar, como discursos negativos, que encenam fenômenos não explicáveis pela ciência em seu tempo e espaço. Esses fenômenos se colocam em oposição à verossimilhança semântica na medida em que essa se baseia em concepções típicas de dado cronotopo em relação ao cientificamente explicável. Apesar disso, os discursos do metaempírico se utilizam do discurso científico para dar legibilidade ao texto.

Assim, os textos “aparenta[m], pelo menos a princípio, reproduzir uma versão minimalista do sujeito-espelho da relação cognitiva da empiria” (Furtado, 2014, p. 280), para depois “enveredarem sempre por percursos ínvios ou inconcludentes” (Furtado, 2014, p.280).

Segundo Kristeva, o texto caracterizado pela verossimilhança semântica é aquele que se assemelha, por artifício, ao verdadeiro (2005, p. 136), “tendo reservada à ciência o domínio da veracidade” (2005, p. 137). Esse domínio implica que a ficção do metaempírico busca a verossimilhança no seu caráter semântico. Procurando se assemelhar, em determinados momentos, aos discursos do empírico, os discursos do metaempírico não são desprovidos de verossimilhança semântica, tampouco podem ser contemplados fora de uma relação com o empírico de seu contexto histórico.

Além de apresentar verossimilhança semântica, os discursos do metaempírico também dependem de verossimilhança sintática. A verossimilhança sintática garante coerência ao texto, seguindo um encadeamento provável de ações. Furtado sugere que os discursos do metaempírico se aproximam mais da verossimilhança sintática do que outros textos, o que demonstram em codificações e “tropos” mais evidentes (1980, p. 48). Segundo ele, à medida em que são evidenciados elementos insólitos ou metaempíricos, o texto “utiliza sobretudo o segundo plano do verossímil (a submissão a regras do gênero) para tornar plausíveis os elementos extranaturais em si” (1980, p. 48). De certa forma, a verossimilhança sintática é mais acentuada em casos em que seja necessário suprir uma falta de verossimilhança semântica. Dessa forma, a aparição de elementos de fenomenologia metaempírica tende a ser complementada por recursos a codificações próprias dos gêneros submissíveis aos discursos do metaempírico.

1.1 Verossimilhança Sintática

No nível sintático, o verossímil tem a ver com a *derivabilidade* “(das diferentes partes de um discurso concreto) do sistema formal global” (Kristeva, 2005, p. 139). Kristeva aponta uma fórmula geral, modelada nas árvores sintáticas dos estudos gramaticais, a partir da qual a forma narrativa poderia ser derivada, sendo a narrativa verossímil (2005, p. 157). Ela ainda propõe que esse nível de verossimilhança possa ser pensado em dois momentos. No primeiro deles, “um discurso é sintaticamente verossímil se podemos fazer derivar cada uma de suas sequências da totalidade estruturada que constitui esse discurso” (2005, p. 139). Em função

disso, é possível, em segundo lugar, pensar em uma “estrutura de normas de articulações particulares de um sistema *retórico* preciso” (2005, p. 139). Kristeva realça, então, um verossímil retórico na verossimilhança sintática, visto que “o verossímil existe numa estrutura fechada e para um discurso de organização retórica” (2005, p. 139).

Dentre estudiosos que se atêm, direta ou tangencialmente, à ficção do metaempírico, é oportuno mencionar Renato Prada Oropeza, que define a verossimilhança como “um valor de coerência interna e de codificação própria do discurso estético em questão: a correspondência com seus níveis, elementos discursivos, suas configurações características internas” (2006, p. 55). Prada Oropeza delimita os papéis intratextuais da verossimilhança e indica uma organização textual no nível sintático. Para ele, a verossimilhança funciona como modo organizador do texto, entendido como obra e unidade. Em sua ótica, a “codificação própria do discurso estético” (2006, p. 55) coliga-se à derivabilidade a partir de um modelo de gênero, que se pode pensar como um tipo de retórica nos termos de Kristeva.

Pampa Arán, outra estudiosa que, direta ou tangencialmente, atém-se à ficção do metaempírico, não distingue de forma explícita diferentes modelos de verossimilhança, mas, ao se referir a Gérard Genette, destaca algumas características que se poderiam aplicar ao nível sintático, tratando da verossimilhança como uma “conformidade de um discurso com outro” (1999, p. 64) e pensando o termo como um diálogo entre textos. Essa abordagem colocaria a verossimilhança como “um conceito teórico que se preocupa com a narrativa artificial cuja verdade é impertinente e cuja semelhança com a realidade é apenas uma máscara com que se desfazem as leis do texto” (ARÁN, 1999, p. 64).

Nesse mesmo plano, David Roas, mais um estudioso que se atêm, direta ou tangencialmente, à ficção do metaempírico, sugere que “cada gênero tem sua própria verossimilhança: colocada como algo normal, ‘real’, dentro de parâmetros físicos desse espaço” (2014, p. 34). É preciso lembrar que o funcionamento da coerência interna de uma narrativa e sua verossimilhança no nível intratextual se apoiam em regras e procedimentos do gênero ao qual o texto pertence. As práticas que se repetem na configuração de um gênero levariam a uma expectativa específica de leitura e de produção. Nesse sentido, Arán sugere que o verossímil seria uma “convenção da escrita e um contrato de leitura” (1999, p. 64), modificando-se segundo a época, ou melhor, segundo as transformações dos gêneros literários.

Como Kristeva indica, há dois momentos que formam o conceito sintático de verossimilhança (2005, p. 139). Em primeiro lugar, a constatação de uma organização das partes interligadas ao todo e entre si dentro do texto, um momento completamente imanentista

da análise textual, como uma busca por coerência interna. Essa organização é derivada do segundo momento da verossimilhança sintática, sendo produto de regras do discurso específico, modelado numa sintaxe geral e regido pelas particularidades do discurso em questão.

Dessa forma, o primeiro movimento da verossimilhança sintática se associa à ideia de coerência intratextual. O segundo movimento indica regras formais do discurso ou gênero que regem o efeito de coerência da primeira instância, delineando o caráter convencional que dá legibilidade ao texto. Alguns autores destacam a primeira característica da verossimilhança sintática, enquanto outros destacam a segundo.

Arán e Prada Oropeza apontam o recurso à verossimilhança sintática como fundamental para a legibilidade de textos não realistas, focalizando na concepção de coerência interna. Por outro lado, nas formulações de Furtado, a verossimilhança sintática seria mais facilmente aproximada ao segundo modelo de verossímil por ele apontado, o verossímil como as “regras do gênero” (1980, p. 46). Rodríguez Pequeño também menciona esse tipo de verossímil, reforçando que “todas as obras literárias devem ser verossímeis de acordo com as leis de seu gênero” (1991, p. 156).

Furtado argumenta ainda que há uma tendência em criar uma relação inversa entre a aparição da verossimilhança de gênero e da verossimilhança de efeito de realidade ou da verossimilhança sintática e da verossimilhança semântica. Desse modo, a construção inicial da ambientação de aparência realista cede à verossimilhança de efeito de realidade, extraliterária, para a verossimilhança de gênero, interliterária, presente, especialmente, no gênero maravilhoso, mas também no fantástico, a partir da irrupção do fenômeno insólito (Furtado, 1980, p. 47). Pode-se compreender que, para ele, não haveria uma transgressão à verossimilhança sintática, pois a obra pertencerá necessariamente ao seu gênero, mas a verossimilhança semântica poderá sofrer alguma transgressão.

Prada Oropeza também sustenta que a verossimilhança sintática, como efeito de coerência interna ou coerência com as regras de um gênero textual, não sofre, necessariamente, transgressão com a aparição de um elemento de fenomenologia metaempírica. Para ele, a coerência interna seria um valor de codificação e uma necessidade da obra literária. Observar a verossimilhança como codificação faz com que a coerência interna de uma obra de ficção do metaempírico não dependa da manifestação do fenômeno insólito.

Eco, em relação à leitura de uma forma geral, aponta que o primeiro passo da compreensão narrativa não questiona, necessariamente, os acontecimentos como verdadeiros

ou falsos (1994, p. 125). Ou seja, segundo ele, na primeira instância de leitura, a obra literária não é medida a partir de parâmetros externos ao texto, mas é primeiramente compreendida nas suas relações internas. Essas relações internas são regidas pela verossimilhança sintática. Assim, em um primeiro momento, a diferenciação entre a narrativa natural, que “descreve fatos que ocorreram na realidade” (Eco, 1994, p. 125) e artificial, que “é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real” (Eco, 1994, p. 126), não se realiza. Em um nível primeiro e formal, torna-se impossível descrever normas universais que regessem a distinção. Pelo contrário, Eco sugere que:

quando ouvimos uma série de frases recontando o que aconteceu a alguém em tal e tal lugar, a princípio colaboramos reconstruindo um universo que possui uma espécie de coesão interna – e só depois decidimos se devemos aceitar esses fatos como uma descrição do mundo real ou de um mundo imaginário (1994, p. 125).

Apesar de a coerência interna ser uma das primeiras instâncias da leitura, Eco descreve formas em que se criam mundos inverossímeis, no sentido do que ele chama de “impossíveis”. Os mundos impossíveis são mundos textuais que “se ‘auto-invalidam’ – quer dizer, textos que demonstram sua própria impossibilidade” (Eco, 1994, p. 87). Lubomir Doležel cita algumas formas nas quais isso pode ocorrer: “a) o mesmo fato figura em várias versões conflitantes; b) o mesmo local [...] é e não é o cenário do romance; c) os fatos são ordenados em sequências temporais contraditórias (A precede B, B precede A); d) a mesma entidade ficcional ressurgue em diversos modos existenciais” (apud Eco, 1994, p. 87). O resultado de processos como esses levaria à invalidação da obra dentro da própria obra, ao questionamento da voz do narrador e do status existencial dos eventos narrados fora de um paradigma real/irreal. Assim, os mundos ficcionais destituídos de verossimilhança sintática seriam mundos impossíveis, que colocam em xeque o próprio pacto de leitura.

1.2 Verossimilhança Semântica

A partir da verossimilhança semântica seria possível considerar um efeito de realidade, aproximando à ideia do provável, apresentada por Aristóteles na *Retórica* (Rodríguez Pequeño, 1993, p. 139). Segundo Kristeva, a característica radical do verossímil semântico, “como designa seu nome, é a semelhança” (2005, p. 137). Segundo ela, “é verossímil todo discurso em relação de similaridade, de identificação, de reflexo com um outro” (2005, p. 137).

Em termos referenciais, a discussão do que se toma por real é mediada pelo discurso que a ele se assemelha. A verossimilhança semântica mantém um caráter discursivo. A literatura, segundo Kristeva, não teria pretensões, tampouco condições, de aproximar o leitor do real, mas, de se assemelhar à verdade que se aparenta com o real, podendo revelar discursos dados como verdadeiros e percepções e representações discursivas construídas a partir da realidade (2005, p. 137). Kristeva sublinha que “o espelho ao qual o verossímil remete o discurso literário é o discurso chamado natural” (2005, p. 138). Esse princípio natural seria o socialmente aceito e a opinião comum (2005, p. 138).

Eco se refere a essa verossimilhança a partir do acordo ficcional. Segundo o autor, “a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chama de ‘suspensão da descrença’” (1994, p. 81). Contudo, esse acordo não significa que todas as normas do mundo real são desconsideradas, pois “quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala; mas, quando o lobo come Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu” (Eco, 1994, p. 83), ou seja, as lacunas de uma narrativa classificável como maravilhosa é preenchida com regras do mundo que se tem por real. Para Eco, “parece que suspendemos nossa descrença perante algumas coisas e não a outras” (1994, p. 83). Mesmo nos mundos da ficção do metaempírico, conforme Eco, “devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real” (1994, p.89).

Por isso, os mundos ficcionais, mesmo aqueles construídos para serem impossíveis, são parasitários do mundo real (Eco, 1994, p. 89). Nas fábulas maravilhosas, de fato, tomam-se as regras do mundo real como implícitas, descartando-as à medida em que são oferecidas informações que delas desviam. O pacto de leitura, que torna o texto legível, não equivale à construção ativa da verossimilhança.

Nos discursos do metaempírico, os procedimentos de verossimilhança tendem a ser destacados tanto pelo contraste de elementos metaempíricos com elementos empíricos, quanto pelos esforços de tornar esses elementos coerentes no decorrer da obra. Após a irrupção de elementos insólitos, as regras e os padrões do mundo real são novamente apresentados. Parte da construção da ficção do metaempírico se apoia na explicitação das normas do mundo real que poderiam, em outros contextos, ser intuídas. As normas e as normalidades são constantemente reiteradas ao longo da narração, trazendo o leitor de volta ao sólito. Em *IQ84*, esse movimento é bastante explícito, diluindo a aparição de elementos que fogem de uma explicação empírica em meio a documentos e informações historicamente precisas.

Rodríguez Pequeño, em relação ao fantástico no seu sentido lato (aproximável à ficção do metaempírico de Furtado, a que ele, mais adiante, vai nomear de fantástico modo) aponta que “cremos que há um conjunto de obras que respondem a regras de um modelo de mundo fantástico verossímil, nas quais o autor tem como um de seus principais objetivos [...] a efetuação de uma verossimilhança que conseguirá criando uma aparência de realidade, um efeito de realidade” (1993, p. 156). Mais do que outros conceitos de verossimilhança, a questão extraliterária acaba sendo basilar para a ficção do metaempírico, precisamente por ser aquela cuja transgressão é mais largamente reconhecida. Contrário ao senso comum, o caráter transgressivo que pode ser atrelado a algumas manifestações de fenomenologia metaempírica depende da construção de um efeito de realidade.

Furtado também fala de um segundo tipo de verossimilhança, que não a de gênero, e se pode identificar com a verossimilhança semântica, ligada à opinião pública:

O emprego e a conjunção de elementos que deem a impressão de que a intriga reproduz o que é normal acontecer, que se identifica com tudo o que o *senso comum*, a *opinião pública* [...] considerem real. Isto equivale a dizer que o verossímil remete o texto, antes de mais nada, para um corpus complexo, basicamente determinado pelas camadas sociais dominantes numa época e num espaço geográfico definido. (1980, p. 46)

Furtado identifica os discursos do senso comum e da opinião pública como constituintes da verossimilhança, que se pode chamar de semântica.

Ele destaca, ainda, como o fantástico gênero, cujo traço distintivo, sob sua perspectiva, é a ambiguidade, tornou-se “possível quando a crença no sobrenatural e o respeito timorato pelo numinoso passaram a enfrentar contrapontos de peso crescente com a disseminação do racionalismo e secularismo” (2014, p. 276). Nesse contexto, os discursos do metaempírico, como discursos anticientíficos, apoiam-se no **cientificismo** próprio da época.

Evitando um choque frontal com o discurso científico que se expandia a partir de meados do século XVIII, o fantástico tradicional “envereda por certas vias epistemológicas não muito diferentes das seguidas pelo pensamento ‘selvagem’ e pelas origens das próprias ciências da natureza” (Furtado, 2014, p. 280). Entretanto, desviando os caminhos dos discursos apropriados, “enquanto os procedimentos científicos visam alcançar algo como respostas unívocas e um elevado grau de certeza [...], o gênero cultiva a ambiguidade permanente, fazendo-a reverberar para além do texto” (Furtado, 2014, p. 280).

Roas nota que “até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural” (2014, p. 46), o que permite falar de uma arte mimética na Antiguidade, baseando-se em textos em que apareciam figuras do possível insólito para leitores modernos. Pensar verossimilhança fora da ficção não consiste em lhe atribuir características estáticas.

Como Kristeva argumenta, a verossimilhança tem caráter histórico (2005, p. 138). Recorrendo à *Retórica* de Aristóteles ao referir ao provável, podem-se propor algumas regularidades e expectativas que orientam uma leitura do verossímil como ilusão do real. Alejandro Rossi se refere a formas a partir das quais “codificamos o possível e o impossível, o normal e o anormal” (apud Roas, 2014, p. 133) com base em regularidades, indo além de definições ontológicas, mas, apesar disso, sendo possível “estabelecer expectativas em relação ao real, e sobre elas construir uma convenção” (Rossi, apud Roas, 2014, p. 132).

A ficção do metaempírico se configura como uma vertente interessante e esclarecedora para investigar diferentes maneiras em que o verossímil se comporta fora de um paradigma puramente realista. A verossimilhança sintática é fundamental na literatura, sendo necessário para a coerência interna e a realização da leitura. Contudo, talvez ainda mais destacada nos discursos que fogem do realismo, impõe-se o verossímil como efeito de realidade, pois a verossimilhança semântica garante a legibilidade como um valor de contraste a elementos que fogem do estritamente realista.

A escolha por caracterizar o *efeito de realidade* como semelhante ao *senso comum* e à *opinião pública* (Furtado, 1980, p. 46) indica o caráter histórico do verossímil, mas sobleva não se tratar de uma imitação direta do real. Kristeva esclarece que o verossímil se assemelha à verdade, logo, nesse sentido, seria fundamental para a legibilidade os discursos do metaempírico se assemelharem aos discursos que se pretendem referenciais ou verdadeiros.

IQ84 se apresenta como um texto comprometido não exclusivamente com a apresentação realista, subordinada ao que se pressupõe como sendo verdade, mas joga com elementos diversos para construir, desconstruir e reconstruir efeitos de realidade. A verossimilhança semântica é essencial para sua construção, apesar de não o ser apenas como regra de configuração, mas, também, como paradigma a ser questionado.

1.3 Fenomenologia metaempírica

O conceito de fenomenologia metaempírica foi proposto por Furtado com base na expressão inglesa “*metempirical*, cunhada pelo polígrafo e pensador positivista britânico George Henry Lewes no primeiro volume de *Problems of Life and Mind* (1874)” (Furtado, 2022), apoiando-se na conceituação filosófica de *meta* como além de: metaempírico, além do empírico. Furtado o propôs para descrever uma vasta gama de situações que caracterizassem

não apenas o gênero fantástico, mas também gêneros contíguos como o estranho e o maravilhoso, por exemplo, que, segundo ele, fariam parte de uma mesma macrocategoria.

Sob o metaempírico, torna-se possível abarcar não apenas aquilo que é sobrenatural, mas tudo que apareça na trama sem que possa ser cientificamente explicável dentro de um determinado contexto histórico. Furtado expande o conceito de discursos ou ficção do metaempírico para dar conta de expressões da ficção científica e de outros gêneros que não se atêm a uma empiria própria de seu tempo. Além de considerar os temas que não podem ser explicados pelo conhecimento sensorial humano, o termo também explicita uma diferença entre elementos não sensíveis, mas que são explicados pela ciência, e elementos não sensíveis que ainda não têm uma explicação científica viável. Face ao metamempírico, esgotam-se os recursos do método científico da indução e da dedução, mesmo que pareçam ser aplicados.

Segundo Furtado, tendo-se em conta a ampla variedade de textos que se enquadram no fantástico modo, designação que abrange a literatura do metaempírico em geral, é “inevitável recorrer a um conceito mais englobante do que o de sobrenatural, não se deixando, embora, de empregar este quando tal se justifique” (2009). Os três gêneros basilares dessa concepção – fantástico, estranho e maravilhoso –, perspectivam de maneiras diferentes

Uma variadíssima panóplia semântica [...] referida pela designação vaga e em certa medida pouco rigorosa de sobrenatural. Este, por seu turno, embora se tenha revelado uma fonte milenar de figuras e situações para o maravilhoso e, mais recentemente, para o fantástico, não cobre, todavia, por completo diversos elementos diegéticos e temáticos que, desde há mais de cem anos, se têm tornado frequentes nestes tipos de textos (Furtado, 1992, p. 54)

Metaempírico, como alternativa, abrangeria “personagens e ocorrências que [...] se revelassem alheias ao mundo empírico, pelo menos na época de produção do texto, ou que, sendo então teoricamente possíveis, não houvessem tido ainda efetiva realização” (Furtado, 2019). Esse “vocábulo adequar-se-ia a designar a grande diversidade de figuras, ações, objetos, cenários e ideias suscetíveis de surgir quer no fantástico quer em gêneros próximos como o maravilhoso, o estranho ou a ficção científica” (Furtado, 2019), os contos de fada, a fantasia, entre outros, abarcando as aparições que se configuram nos gêneros contidos no fantástico modo. Segundo Furtado,

O termo sobrenatural implica a sugestão de que as entidades ou ocorrências por ele qualificadas farão parte de uma ordem diferente de substâncias, sendo, portanto, exteriores e superiores à Natureza. Ora, dada a sua óbvia heterogeneidade, quaisquer manifestações consideradas sobrenaturais (como fadas, querubins, vampiros, divindades, espectros, demônios ou assombrações) apenas revelam, afinal, uma característica comum: a sua exclusiva radicação no imaginário. Acresce que outras classes de textos (como a ficção científica) evocam figuras, objectos e acontecimentos singulares, não raro fabulosos, também decorrentes do imaginário e (por vezes, ainda) não existentes à época da narração. (2019)

Como fator determinante do fantástico modo, a manifestação da fenomenologia metaempírica predica a aparição de qualquer temática cuja referência não possa ser traçada a partir da realidade expectável, mas a partir do conjunto de referências do imaginário. Contudo, o metaempírico não exclui a contextualização da realidade. Na concretude da escrita, tudo o que poderia ser classificado como metaempírico é explicitado e descrito, o restante seria complementado com as expectativas construídas no mundo real.

Furtado sublinha que alguns elementos do metaempírico:

Apesar de inexistentes e desconhecidas à época da sua efabulação, não constituem, de modo algum, dados necessariamente impossíveis, não ultrapassando os limites do mundo empírico nem entrando em choque frontal com a imagem que dele temos. Assim, os géneros aqui referidos evocam uma extrema diversidade de elementos fictícios, nem todos recobráveis pela designação de sobrenatural no seu sentido mais estrito de algo que se situa a um tempo fora e acima da natureza. (Furtado, 1992, p. 54)

O deslocamento do conceito de sobrenatural ao conceito de metaempírico também explicita outra questão importante para caracterizar os discursos que não se pretendem realista. O metaempírico, diferente do sobrenatural, é necessariamente medido pelo seu contexto. Furtado destaca que alguns elementos do metaempírico “nada têm de alheio à natureza nem contraditam em regra os princípios científicos então aceites” (2009), citando, em particular, a ficção científica, que se localiza num futuro distante no qual seria possível que tais ocorrências tivessem coerência empírica. Por isso, ele levanta que “se em qualquer época histórica, as entidades ou ocorrências ditas sobrenaturais revelam um traço de fato comum, ele consiste não numa efetiva fuga à natureza, mas no facto de se tornar impossível comprovar de modo universalmente válido a sua existência no mundo conhecido” (Furtado, 2009). Nesse sentido, o metaempírico explicita uma faceta do sobrenatural: de que ele é medido pelas possibilidades científicas de seu tempo.

Ser medido pelos conhecimentos científicos de dado cronotopo revela outra particularidade do metaempírico: ser classificado em relação a uma subjetividade humana. Admitindo que os temas sobrenaturais não são alheios à natureza, mas alheios à ciência em desenvolvimento, “a tentativa de os qualificar deverá ser deslocada para a perspectiva do sujeito humano do conhecimento, tornando-se, portanto, preferível subsumi-los numa categoria mais ampla e apelidá-los de ‘metaempíricos’” (Furtado, 2009). O termo metaempírico torna explícita essa dependência em uma perspectiva científica e, portanto, humana. A impossibilidade de comprovar pela reprodutibilidade própria da empiria garante maior abrangência à concepção do metaempírico, podendo utilizá-lo para referência a

elementos que não recorrem necessariamente a uma explicação mística, deífica ou mágica, mas que não podem ser simplesmente comprovados pela ciência coetânea.

A fenomenologia metaempírica em *IQ84* pode ser pensada em duas vias: por um lado, é possível destacar elementos que são explicitamente metaempíricos, por outro, é possível pensar em ocorrências cuja explicação, dada pelos protagonistas, tende a ser metaempírica, apesar de não rechaçar, por completo, uma explicação empírica. Por exemplo, 1984 tem uma lua apenas, *IQ84* tem duas luas.

Quando Aomame percebe que os guardas civis estão usando uma arma diferente e, a partir de uma pesquisa, encontra, na sua memória, um ataque terrorista que não aconteceu, sendo estopim para um novo armamento da polícia, é mais difícil falar de metaempírico, pois tanto ataques terroristas, quanto reformas militares e policiais, acontecem de fato. Apesar disso, as conclusões que Aomame tira a partir da pesquisa que faz é de caráter metaempírico, pois em vez de supor algum problema de percepção ou memória de sua parte, conclui que passou a um mundo paralelo bastante similar ao seu mundo originário. Essa primeira conclusão antecede qualquer aparição verdadeiramente metaempírica do livro, mas sua sugestão começa a localizar a trilogia dentro dos discursos do metaempírico.

1.4 Discursos do metaempírico

Aos textos cujas temáticas sejam voltadas à fenomenologia metaempírica, podem-se atribuir a concepção de macrogênero ou macrocategoria. Segundo Furtado, textos desse tipo são, de forma pouco criteriosa, atrelados ao fantástico (Furtado, 1992, p. 51). Esse vasto conjunto ficcional encontra, em língua inglesa, “uma denominação tradicionalmente consagrada: *Fantasy*” (Furtado, 1992, p. 55). No entanto, na falta de um termo equiparável em português, podem-se empregar termos guarda-chuvas como fantástico *lato senso* ou fantástico modo, por exemplo.

Segundo Furtado, seria possível traçar toda uma temática metaempírica a partir do gênero maravilhoso. Esse gênero, além de antecessor de muitos dos gêneros da ficção do metaempírico, é também grande fonte de suas temáticas, pois o maravilhoso “já patenteia grande número dos elementos semânticos que, até nossos tempos, vão acompanhar quer a fortuna literária, quer a dos gêneros e sub-gêneros a ele associáveis” (Furtado, 1992, p. 51). Todos esses discursos são reunidos por uma temática compartilhada que os diferencia de

textos que se pretendem realistas. Apesar de “unidos pelo invariável predomínio temático do sobrenatural, distingue-os, no fundo, a atitude que perante ele veiculam” (Furtado, 1992, p. 54). A atitude perante as temáticas do metaempírico, em concordância com o contexto histórico, determina as atitudes veiculadas pelos diferentes textos e gêneros.

Apesar das diferenças no tratamento das temáticas do metaempírico, “o maravilhoso, o estranho e o fantástico, pelo próprio teor dos elementos semânticos neles dominantes, se integram num *maré magnum* de textos que, embora pertencendo a uma ordem de categorias diferente da pressuposta pelas chamadas ‘formas naturais’ da literatura” (Furtado, 1992, p. 55).

A união de textos cuja temática se centra em elementos do metaempírico implica duas tendências básicas na literatura. Pode-se citar a ficção do metaempírico como uma orientação mimética e, a ela, “seria mesmo oponível a outra via fundamental da representação estética, geralmente denominada de realista, a qual, fechando os olhos à sua inevitável ficcionalidade, a todo momento se reclama duma total e exclusiva adequação a referentes do mundo objetivo” (Furtado, 1992, p. 55). Se uma tendência se abre para uma representação de elementos que não encontram modelos no mundo real, a outra, apesar de também ficcional, luta por uma aparência o mais próximo possível ao mundo empírico, reivindicando que seus elementos tenham referentes nesse mundo.

Furtado ainda ressalta que os dois grandes domínios da literatura, o metaempírico e o realista, já seriam, “de certo modo, [...] prefigurados pelo Platão quando falava de imagens ‘icásticas’ e ‘fantásticas’” (1992, p. 55). As imagens icásticas, comparáveis a uma literatura realista,

Acomoda[m]-se à representação alegadamente literal de conteúdos da consciência e ao pendor normativo, por vezes censório, do princípio de realidade, empenhando-se, com rigor possível, em submeter à noção comum de verdade a escolha, a evocação e a reformulação estética do seu objeto (Furtado, 1992, p. 55)

A essas imagens é atribuída um compromisso com referentes do mundo objetivo e sua fiel representação.

Em oposição a esse domínio literário do realismo, comprometido com a representação fidedigna de elementos advindos da realidade extratextual, contrapõem-se as imagens fantásticas ou a ficção do metaempírico. Nelas, “incluir-se-iam obras abertas a constantes fugas para o imaginário, no decurso das quais largas concessões ao princípio de prazer se tornam patentes, através duma expressão relativamente pouco controlada de elaborações fantasmáticas reportáveis ao inconsciente” (Furtado, 1992, p. 55). Tomada a partir dessa classificação temática, “a ficção do metaempírico adquire o que se pode considerar o seu

sentido mais lato possível, atingindo um grau de generalidade e de subsunção muito superior ao dos gêneros ou, mesmo, dos modos” (Furtado, 1992, p. 55). Além das determinações de modos e gêneros distintos, a ficção do metaempírico acolhe toda uma orientação literária que não se atém à representação realista.

Apesar de seu aparente não comprometimento com a representação de elementos do mundo objetivo, “a ficção do metaempírico revela-se [...] muito menos alheia aos fenômenos do cotidiano e aos movimentos culturais do que, em regra, se supõe” (Furtado, 1992, p. 56). Furtado cita como as inovações técnico-científicas, o surgimento da psicanálise e as obras de alguns pensadores-chave transformaram a temática do metaempírico, alargando ainda mais as possibilidades dessa orientação literária. Apesar de se tratar de literatura não empírica e até anticientífica, a ficção do metaempírico está em constante diálogo com as transformações políticas e, principalmente, científicas, como é refletido na larga gama de gêneros literários a ela atribuíveis, os quais se desenvolvem, renovam e continuam nascendo.

Entre as grandes transformações no tratamento do metaempírico, Furtado destaca seu entrelaçamento com o discurso anticientífico. Com seu auge no século XIX, o discurso anticientífico “com vista ao reforço da fé, impunha-se fomentar, sobretudo entre as classes médias, uma crítica susceptível de sublinhar a falibilidade das ciências, das técnicas e dos princípios que as fundamentavam tal como neles reimplantar os pressupostos inerentes a teologia natural” (Furtado, 2014, p. 275). Os discursos do metaempírico são, por necessidade, anticientíficos, pelo menos de uma empiria própria de seu tempo, sendo alheios a ele. Segundo Furtado, a partir do século XIX, “com certo simplismo, poder-se-ia dizer que no discurso anticientífico o dualismo teológico reagia crescentemente contra o monismo naturalista da ciência” (2014, p. 276). A temática do metaempírico reforça esse dualismo. Assim como outros discursos anticientíficos, ele demonstra um esgotamento do discurso científico.

No século XIX, teria ocorrido a radicalização dos discursos do metaempírico como discurso anticientífico a partir do apogeu do gênero fantástico. Assim como a ficção do metaempírico se transforma a partir de mudanças no âmbito cultural e científico, o gênero fantástico foi herdeiro de um despertar científico de largo alcance. Segundo Furtado:

A existência do fantástico (com o seu traço distintivo, a ambiguidade) apenas se tornou possível quando a crença no sobrenatural e o respeito timorato pelo numinoso passaram a enfrentar contrapontos de peso crescente com a disseminação do racionalismo e do secularismo. O gênero surgiu, assim, numa época em que a aceitação plena do metaempírico começava a ter pouco ou nenhum sentido para uma percentagem, ainda reduzida, mas relevante de leitores que, de algum modo, já reagiam perante ele com a racionalidade herdada do Iluminismo. (2014, p. 277)

Produto de uma época em que a aceitação do metaempírico estava em caminhos de esgotamento, o fantástico encontrou novas formas de resgatar esses elementos que, de várias maneiras, coloca o discurso científico em cheque. Apesar, ou talvez por causa disso, a ficção do metaempírico ganhou poder de “divulgação de um grande número de vetores ideológicos convencionais, tradicionalistas, conservadores e acomodáticos face ao *status quo*, veiculando também uma crítica sutil, mas não menos cerrada aos então já muito celebrados feitos científicos e tecnológicos” (Furtado, 2014, p. 278). Nesse momento histórico, o resgate do metaempírico e o questionamento do científico eram uma ação ainda conservadora.

O auge do gênero fantástico se deu em meados do século XIX, mas a ficção do metaempírico se resguarda herdeira de um caráter anticientífico. Poucos textos questionavam abertamente o estatuto do discurso da ciência, no entanto, “evitando o choque frontal e quase nunca a nomeando em termos unívocos. Faziam-no de forma indireta, furtiva, sinuosa, suscetível de minar vários fundamentos do saber científico, substituindo-os por velhos atavismos e crenças, aos quais atribuíam uma pretensa superioridade” (Furtado, 2014, p. 279). Esse questionamento seguiria as vias epistêmicas da ciência até certo ponto, demonstrando sua relação para com elas (Furtado, 2014, p. 280), pois, mesmo nos discursos do metaempírico, há o recurso a pesquisa, documentos e métodos científicos em face à fenomenologia metaempírica.

Furtado destaca como “uma ou mais personagens descrevem um percurso algo similar ao de uma pesquisa científica. Face a um perturbante problema procede-se a uma investigação mais ou menos sumária, o que torna inevitável a formulação de hipóteses sobre o enigma” (2014, p. 280). Uma cena de Aomame na biblioteca, realizando uma pesquisa em microfilmes, face a acontecimentos insólitos, leva à primeira formulação sobre os eventos a que foi exposta e mostra um primeiro esgotamento de uma formulação empírica sobre esses eventos. O texto constrói uma “ilusão de se estar perante uma abordagem empirista, baseada em inferências ou associações decorrentes de impressões sensoriais e de dados a elas reportáveis” (Furtado, 2014, p. 280-281) que, adiante, dilui-se.

Prada Oropeza aponta quatro elementos de discursivização presentes na construção da narrativa, destacando, em particular, como esses elementos possam ser utilizados na construção da tensão semântica, contrapondo o sórito ao insólito. Trata-se da temporalização, da espacialização, da actoralização e das relações pragmáticas do texto (Prada Oropeza, 2009, p. 59). Para este trabalho, serão observadas as interações da espacialização e da temporalização, apontando sua construção cíclica na naturalização e no estranhamento.

A espacialização, segundo Prada Oropeza, “descreve ou apresenta o *topos* da ação” (2009, p. 59) e pode configurar-se como elemento insólito ao configurar “a incoerência com uma apresentação prévia; sua relação com as ações [...] ou o ‘mundo’ da personagem; o entrecruzamento de espaços diferentes graças à passagem por uma porta, um espelho ou outro elemento” (2009, p. 59). No caso de *IQ84*, seria possível propor a ideia de uma passagem ou fronteira que transforme o espaço de 1984 para sua contraparte levemente distorcida. Nos capítulos de Aomame, essa passagem fica muito mais clara, mas nos capítulos de Tengo também se pode ver uma interseção entre esses dois espaços.

A temporalização, por sua vez, refere-se ao tempo da narração e pode figurar como elemento insólito “no modo que descreve o ritmo da ação” (Prada Oropeza, 2009, p. 59), driblando os padrões realistas pela “relação com as ações e seus espaços (se uma ação quebra a inter-relação ou correspondência com a época de seu desenvolvimento)” (Prada Oropeza, 2009, p. 59). O insólito, pode, ainda, se manifestar a partir da quebra de parâmetros que “a convenção narrativa realista impôs (mesmo com a ruptura convencional do mesmo: analepses e prolepses)” (Prada Oropeza, 2009, p. 59), em que se tem “um passado ou um futuro, que não é o eixo temporal em que as ações ‘reais’ são realizadas, mas que corresponde a outro eixo de ações que se confunde ou se cruza e não estabelece uma distinção precisa entre os dois” (Prada Oropeza, 2009, p. 59).

2 O VEROSSÍMIL E O METAEMPÍRICO EM *1Q84*

Em *1Q84*, tanto a espacialização, quanto a temporalização agem seja para a construção de um mundo que reproduz, de maneira mais comprometida, a realidade apreensível, seja para a encenação de momentos em que a verossimilhança semântica é questionada, promovendo oscilações entre o empírico e o metaempírico.

O primeiro volume de *1Q84* inicia com um capítulo que se centra na personagem Aomame, enquanto ela se desloca pela via expressa de Tóquio em um táxi. A abertura, antes mesmo de descrever o carro ou a personagem, cita que, ao fundo do veículo, toca a *Sinfonietta* de Janáček:

O rádio do táxi estava sintonizado em FM numa estação de música clássica. Tocava a *Sinfonietta* de Janáček. Aquela provavelmente não era uma das músicas mais apropriadas para se ouvir num táxi, em pleno congestionamento. O motorista também não parecia estar prestando muita atenção a ela. Como um experiente pescador que, de pé na proa de seu barco, pressente algo ruim ao observar o encontro das correntes marítimas, esse senhor de meia-idade olhava, em silêncio, a fileira de carros à sua frente. Aomame, confortavelmente recostada no banco de trás, escutava a música com os olhos levemente cerrados. Quantas pessoas no mundo seriam capazes de identificar que aquela era a *Sinfonietta* de Janáček, ouvindo apenas os primeiros acordes? Provavelmente seriam entre “muito poucas” a “quase nenhuma”. Por acaso, Aomame era uma delas. (Murakami, 2011, p. 9)

A passagem, descrevendo a espera em um congestionamento da via, apresenta uma situação absolutamente cotidiana. A música de Janáček talvez seja a primeira pista em relação às transformações que estão por vir, de um espaço que destoe sutilmente do cenário comum apresentado. Essa primeira pista vem da identificação da peça musical pela personagem, uma habilidade que o próprio narrador abertamente admite ser incomum quando pergunta: “Quantas pessoas no mundo seriam capazes de identificar que aquela era a *Sinfonietta* de Janáček, ouvindo apenas os primeiros acordes? Provavelmente seriam entre “muito poucas” a “quase nenhuma”. Por acaso Aomame era uma delas” (Murakami, 2011, p. 9).

Paniagua destaca o uso da referência a essa peça musical para “estabelecer uma primeira e delicada conexão entre os protagonistas” (2013, p. 192). Tengo, quando estudante, participou como timpanista na banda escolar e chegou a tocar essa peça. Aomame não lembra de ouvi-lo tocar, mas, estranhamente, resguarda a capacidade de identificar a peça musical. No capítulo quatorze essa tênue conexão é levantada quando Tengo lembra de seus dias no colegial quando foi acolhido por um professor de música para tocar o tímpano:

O tímpano é um instrumento de difícil execução. Possui expressivos recursos que dão profundidade e intensidade às infinitas combinações sonoras. Naquela época, eles ensaiavam pequenos trechos de alguns dos movimentos da *Sinfonietta* de

Janáček, adaptados para os instrumentos de sopro. Essa seria a música que a banda tocava no concurso musical na modalidade “tema livre”. A *Sinfonietta* de Janáček era uma música de difícil execução para alunos do colegial. A parte introdutória tinha uma grande atuação do tímpano. O professor de música, condutor da banda, a havia escolhido por ter em seu grupo dois excelentes percussionistas, mas, pelos motivos expostos, ele se viu em dificuldades quando inesperadamente ficara sem eles. Ao substituí-los, Tengo assumiu um papel muito importante. Mas nem por isso se sentiu pressionado. Tanto que conseguiu tocar a música com prazer e satisfação. (Murakami, 2011, p. 254)

A importância da peça musical é explicitada pela primeira vez nesse capítulo, mas, curiosamente, a significância não é para Aomame diretamente e sim para Tengo, que, pelo menos inicialmente, não parece ter uma conexão com ela. O texto não detalha explicitamente que Aomame o ouviu tocando, mas como Francisco destaca, não parece haver outro contexto no qual ela possa ter ouvido a *Sinfonietta*. Referências a essa peça aparecem em mais alguns momentos-chaves da trilogia, principalmente na perspectiva de Aomame, ressurgindo no terceiro capítulo, quando Aomame começa a se reorientar depois de cometer um assassinato. Nessa cena o ritmo da peça musical parece parte de um processo de conformar-se com o ato “as batidas de seu coração acompanhavam o ritmo dos trechos iniciais da *Sinfonietta* de Janáček que ecoavam em sua mente” (Murakami, 2011, p. 60).

Limitando-se a esses primeiros momentos, ainda não se têm informações suficientes para conjecturar uma conexão entre Aomame e Tengo pela abertura musical. A própria personagem não se dá conta dessa lembrança. Contudo, a peça, como elemento passível de estranhamento, faz uma distinção entre a protagonista e o cenário cotidiano do trânsito.

A lembrança de Aomame não tem uma motivação traçável. Como ela mesma expõe mais adiante, não lembra de ter ouvido a peça. A identificação não levaria, necessariamente, um leitor-modelo a questionar o estatuto empírico do acontecimento, mas há uma sugestão de que Aomame identifica a peça porque Tengo seria capaz de identificá-la, e não por qualquer conhecimento próprio.

Remo Ceserani destaca como “códigos de expressão não literários, como a música e qualquer das artes figurativas, prestaram serviço ao fantástico” (2006, p. 91), em especial, a música se tornou um importante elemento temático (2006, p. 91). Nesse sentido, a apresentação da música no texto oferece possibilidade de construção de certo sentimento de premonição em relação a acontecimentos futuros, além de indicar uma conexão entre as personagens.

Esse cenário comum, da espera no trânsito, sofre outra interrupção por uma sugestão do motorista do taxi, que é abertamente reconhecida como incomum. Ele sugere que Aomame desça por uma escada de manutenção da via expressa. Essa escada, além de pouco conhecida

e não prontamente visível, é proibida para uso público, sendo apenas para funcionários da manutenção. No entanto, como o taxista informa à Aomame, é possível acessá-la e utilizá-la para escapar do congestionamento, mas adverte que,

- Convenhamos que isso que você vai fazer *não é algo comum*, não é verdade? Uma pessoa comum jamais desceria a escada de emergência de uma via expressa em plena luz do dia. Ainda mais sendo mulher.
- Tem razão - concordou Aomame.
- Quando se faz algo incomum, as cenas cotidianas se tornam... Digamos que se tornam ligeiramente diferentes do normal. Isso já aconteceu comigo. Mas não se deixe enganar pelas aparências. A realidade é sempre única. (Murakami, 2009, p. 18, grifo do autor)

Esse capítulo não apresenta elementos aos quais, em uma primeira leitura, possa ser atribuída qualquer caracterização metaempírica. Os elementos até então apresentados não fogem de uma perspectiva explicável dentro do que se compreende nas noções epistemológicas e científicas (Furtado, 2022) da contemporaneidade.

Apesar disso, ainda se pode sugerir que, nesse primeiro capítulo, haja algo insólito, que futuramente possa ganhar novos questionamentos em relação ao seu estatuto realista, tanto pela peça musical, que é realçada no cenário cotidiano do trânsito, quanto pela passagem por uma escada de emergência, cujo acesso é infrequente e limitado. Nesse caso, não se recorre a elementos abertamente metaempíricos para estabelecer o insólito, mas se entende que o insólito corrói a normalidade proposta (Reis, 2012, p. 55) e, dessa forma, não precisa necessariamente se apresentar como produto do sobrenatural, mas minar o que foi proposto como normal.

Aomame não é a única personagem que começa a se estabelecer como incongruente. Os capítulos que se centram em Aomame e Tengo se intercalam, sugerindo que enquanto Aomame está presa no congestionamento da via expressa, Tengo recebe um telefonema do seu editor. O capítulo dessa chamada se inicia com uma lembrança de Tengo:

A primeira lembrança de Tengo era de quando tinha um ano e meio de idade. Sua mãe tirava a blusa, soltava as alças da camisola branca, e um homem, que não era seu pai, chupava os bicos de seus seios. No berço, um bebê, que possivelmente era o próprio Tengo, observava a si mesmo como uma terceira pessoa. Ou seria aquele outro um irmão gêmeo? Não. Não era. O bebê do berço só poderia ser Tengo com um ano e meio. Ele sabia disso, ainda que intuitivamente. O bebê dormia com um leve ressonar. Essa era a primeira lembrança que Tengo tinha de sua vida. Uma cena de dez segundos nitidamente gravada na tela de sua consciência. Não havia antes nem depois. Era uma lembrança única e isolada, como um campanário que desponta das águas turvas após uma grande inundação na cidade. Toda vez que surgia uma oportunidade, Tengo perguntava às pessoas com quem conversava qual era a primeira lembrança delas, e quantos anos tinham nessa época. A maioria respondia que tinha de quatro a cinco anos. Quando muito, três. Não encontrou ninguém que dissesse recordar de algo com menos idade. Dizem que somente a partir dos três anos é que uma criança consegue discernir uma situação que ela presencia. Antes, todas as cenas que passam diante de seus olhos são caóticas e incompreensíveis: o mundo é como uma papa de arroz, sem estrutura

óssea, difícil de pegar. As cenas passam como que do lado de fora da janela, sem que a mente as registre. (Murakami, 2011, p. 24)

Nessa passagem, a experiência de Tengo e a memória da infidelidade da mãe, que o assombra durante o primeiro volume, estariam completamente fora das expectativas de possibilidade da memória. Além disso, a forma como a rememoração ocorre interrompe a compreensão linear do tempo e objetiva do espaço. Tengo não apenas lembra de uma memória sobre a qual não deveria ter recordação, mas a revive.

Em termos temporais, isso significa que, momentaneamente, Tengo não segue um fluxo natural de acontecimentos, mas volta a um momento de sua primeira infância. Apesar das convenções de uma narrativa realista permitirem tanto o recurso a memórias, quanto sua apresentação pela analepse (Prada Oropeza, 2009, p. 59), a forma como esse recurso interrompe não apenas a leitura, mas a experiência cotidiana da personagem, começa a figurá-la fora dessas convenções. Tengo é temporariamente transportado para o berço infantil, e prende-se lá até a finalização da memória.

A própria personagem questiona a realidade daquilo que vê nos seus “episódios”, nos quais relembra a infidelidade da mãe. A viveza da lembrança comprova sua veracidade, apesar da impossibilidade de ele lembrar dessa época de sua própria vida:

Será realmente possível?

Será que o cérebro de um bebê realmente é capaz de registrar e guardar imagens como aquela? Ou será que isso era apenas uma falsa lembrança? Uma invenção que sua consciência criou aleatoriamente, motivada por um suposto objetivo ou artimanha? Invenção da memória: uma possibilidade que Tengo considerou, e muito. Mas, por fim, concluiu que aquilo não era fruto de sua imaginação. A lembrança era intensamente nítida e de forte apelo persuasivo, longe de ser uma mera invenção. Nela havia luz, cheiro, palpitação... Tudo muito real, impossível que fosse falso. Mesmo porque, ao considerar a lembrança verdadeira, muitas coisas faziam sentido tanto no nível racional quanto no emocional. (Murakami, 2011, p. 25)

O exercício de questionamento sobre o estatuto de realidade daquilo que passa é, de certa forma, modelado na personagem. Trata-se de um caso limiar, não sendo totalmente fora de cogitação, assim como a personagem, um caso estranho, mas não extra-natural. Ele descreve a sensação física de forma que:

Por instantes, o tempo parava. O ar se tornava rarefeito, dificultando a respiração. As pessoas e as coisas ao seu redor desvinculavam-se dele. Uma parede líquida tragava seu corpo. Mas, ainda que sentisse o mundo se fechar em breu, sua consciência não chegava a desfalecer. Era como mudar a posição das agulhas dos trilhos de uma linha férrea. Os sentidos ficavam parcialmente mais aguçados. Não sentia medo. Embora não conseguisse manter os olhos abertos. As pálpebras ficavam pesadamente cerradas. Os sons em seu entorno também soavam distantes. E essa imagem que lhe era tão habitual projetava-se inúmeras vezes em sua tela mental. Seu corpo começava a transpirar. Sob a camisa, sentia o suor brotar nas axilas. O corpo dava leves tremeliques. Os batimentos cardíacos aceleravam, provocando intensa palpitação. (Murakami, 2011, p. 25)

Apesar da memória infantil tão precoce e da viveza desses “episódios” ser incomum, a personagem não pensa em recorrer a uma explicação metaempírica, mas simplesmente aceita a situação, tratando dos momentos de rememoração como “episódios” de vertigem. Ao buscar naturalizar as ocorrências:

Quando estava com alguém, Tengo fingia estar com vertigens. De fato, os sintomas eram semelhantes, e era só uma questão de tempo para seu estado voltar ao normal. Nessas ocasiões, ele tirava o lenço do bolso e, levando-o à boca, mantinha-se quieto. Para tranquilizar quem o acompanhava, costumava levantar a mão sinalizando que estava tudo bem. Às vezes, passava em trinta segundos; em outras, levava pouco mais de um minuto. (Murakami, 2011, p. 25-26)

Tengo apresenta um modelo de não-reação ao incomum da sua própria vivência, naturalizando a situação. De certa forma, como um caso limiar entre empírico e metaempírico, a memória da infidelidade permite essa não adesão a uma explicação metaempírica, mesmo na ausência de uma explicação empírica.

O capítulo de Tengo segue detalhando uma conversa dele com seu editor, Komatsu, em que este pede que reescreva o romance *A crisálida de ar*. Tengo e Komatsu participaram como juízes de um concurso literário: Tengo, na primeira rodada, e Komatsu, na seguinte. Assim, Tengo enviou o manuscrito de *Crisálida de ar* para Komatsu com o aviso de que acredita que o livro deva estar entre os finalistas, apesar de graves problemas de escrita. Tengo defende a obra a Komatsu:

– Como já te falei rapidamente pelo telefone, o principal mérito da *Crisálida de ar* é o fato de ela não imitar ninguém. E é muito raro na obra de uma novata não encontrar trechos com a pretensão de querer ser como alguém – disse Tengo, escolhendo cuidadosamente as palavras. – É claro que as frases estão mal-elaboradas e o vocabulário é infantil. A começar pelo título, em que ela confunde crisálida e casulo. Se o intuito fosse o de apontar os defeitos, a lista seria enorme. Mas o fato é que essa história possui algo que nos encanta. O enredo em si é fantasioso, mas os detalhes são descritos de maneira extremamente objetiva. O equilíbrio entre fantasia e realidade é muito bom. Não sei se o termo mais adequado para isso seria originalidade ou fatalidade. Se você disser que o texto não é isso tudo, vou ter de concordar. Mas só sei que, quando li essa obra, ainda que com muita dificuldade, a minha reação foi a de um reticente silêncio. Um silêncio que provocava uma sensação estranhamente incômoda, eu diria até desagradável, um sentimento difícil de explicar. (Murakami, 2011, p. 28)

A personagem continua sua defesa do livro em outra fala:

– Eu não queria descartá-la simplesmente porque a redação é infantil. Nestes últimos anos, meu trabalho tem sido ler pilhas e mais pilhas de originais. Se bem que o certo seria admitir que eu os lia pulando trechos. Alguns eram bem-escritos, já outros nem valiam a pena serem lidos; e é claro que a maioria se enquadrava neste último caso. Mas, enfim, de tudo que pude ler até agora, a única obra que realmente me fez sentir algo foi a *Crisálida de ar*. E também foi a única que, após o término da leitura, senti vontade de reler desde o começo. (Murakami, 2011, p. 28)

Apesar de aceitar a originalidade do livro, Komatsu recusa a ideia de repassar o manuscrito, alegando que poderia levar a um escândalo para a editora. Ele acredita que se um

texto com graves erros de escrita passar para a final de um concurso literário da editora haveria críticas. A solução que Komatsu sugere é de que os dois troquem o manuscrito por uma versão reescrita, que poderia então ser não só finalista, mas vencedora. Esse manuscrito poderia até ser utilizado para um concurso muito maior, em vez de colocá-lo para concorrer ao prêmio de autor revelação, o colocariam para concorrer ao prêmio Akutagawa. O interesse que a obra desperta nos dois é incomum considerando que a obra é também abertamente criticada por ambos, mas esse interesse é também a primeira introdução ao mundo ficcional que aos poucos se concretiza na perspectiva de Tengo.

Após a conversa sobre *Crisálida de ar*, o capítulo detalha um pouco mais sobre a personagem, Komatsu e parece novamente estabelecer um contexto semanticamente verossímil:

Havia boatos de que, quando Komatsu era estudante da Faculdade de Literatura da Universidade de Tóquio, durante a década de sessenta, ele teria sido um dos líderes do movimento estudantil que lutara contra o Tratado de Segurança que o Japão negociava com os Estados Unidos. Comentavam também que, durante a manifestação, quando Michiko Kamba foi morta pela força policial, Komatsu, que estava por perto, também sofreu ferimentos, ainda que leves. Tengo não sabia se isso era verdade, mas, de certa forma, os boatos pareciam procedentes. (Murakami, 2011, p. 33)

Na passagem, há recurso a eventos históricos, como as manifestações estudantis dos anos 1970 e personagens históricos, como Michiko Kamba, ao mesmo tempo em que a narração localiza os personagens fictícios em relação a esses eventos. Se, “comentavam também que, durante a manifestação, quando Michiko Kamba foi morta pela força policial, Komatsu, que estava por perto, também sofreu ferimentos” (Murakami, 2011, p. 33) personagens históricos e fictícios são apresentados em equidade. Colocar Komatsu, uma personagem criada por Murakami, em um boato junto com uma das verdadeiras fatalidades do enfrentamento entre os movimentos estudantis e as forças policiais japonesas, Michiko Kamba, presta uma sugestão de referenciabilidade de eventos e personagens fictícios que não de fato se concretiza.

O recurso à história poderia ser lido como uma forma de construção de verossimilhança semântica ao tentar assemelhar o texto a fontes referenciais. Kristeva aponta a verossimilhança semântica como aquela que busca se assemelhar ao discurso da verdade (Kristeva, 2005, p. 136), um discurso relacionado ao científico e histórico (Kristeva, 2005, p.138). Nesse caso, o texto faz recurso a esses discursos para tornar acontecimentos e personagens fictícios mais críveis aos leitores.

O capítulo de Tengo começa com uma introdução a uma experiência incomum, que desloca a personagem de uma espacialização e temporalização ordenada. A memória

interrompe um fluxo racional do tempo-espço, mesmo que apenas na perspectiva da personagem. Em contraposição, esse momento, que localiza as personagens histórica e espacialmente, retoma aspectos do realismo.

O verossímil construído pela localização histórica é logo contrastado com a personagem Tengo. Ao escrever textos curtos de horóscopo para uma revista, ele tem um sucesso surpreendente:

Komatsu passava alguns textos curtos para Tengo redigir. Textos sem assinatura para uma revista feminina publicada pela editora em que Komatsu trabalhava. Eram textos variados: respostas do editor, pequenos artigos comentando filmes, lançamentos de livros e até mesmo a elaboração do horóscopo. Suas previsões, escritas conforme lhe vinham à cabeça, conquistaram a fama de serem certeiras. Um dia, ao escrever “Cuidado, esta manhã ocorrerá um terremoto”, realmente naquela manhã ocorrera um grande terremoto. (Murakami, 2011, p. 36)

O detalhe sobre as previsões de Tengo não chegam a impossibilitar uma explicação racional, podem até ser um efeito do acaso, mas a introdução desse detalhe após o reforço dos eventos históricos do Japão moderno cria um certo desencontro entre a personagem e as outras informações do seu contexto. Tengo, diferentemente de Komatsu, não tem uma relação direta com os eventos registrados do seu país, mas seu dia a dia isolado dá espaço para que veja com o mesmo distanciamento tanto os eventos históricos, quanto os fictícios.

No capítulo seguinte a narração volta-se para a descida de Aomame pela escada da via expressa e suas impressões ao retornar às ruas da cidade. Distanciando-se da escada, Aomame percebe uma diferença na arma e no uniforme de um policial:

A caminho da estação de Sangenjaya, Aomame passou por um policial. Era jovem e alto, e caminhava a passos largos para algum local. Por alguns segundos Aomame sentiu-se ligeiramente tensa, mas ele, apressado, nem sequer lhe dirigiu o olhar. Um pouco antes de o policial passar por ela, Aomame notou que o uniforme dele não era o mesmo de sempre. Não era o uniforme que ela costumava ver. A cor da jaqueta era a mesma, azul-marinho, mas o corte era bem diferente. Era um modelo mais informal. Não era mais tão grudado ao corpo como o anterior. O tecido também fora substituído por um mais macio. A gola era pequena e o tom de azul era um pouco mais claro. O tipo de arma também era diferente. A que carregava na cintura era uma pistola semiautomática. No Japão, os policiais normalmente portavam revólveres com tambor. Por ser um país com pouca incidência de delitos com armas de fogo, era raro um policial se envolver em tiroteios, razão pela qual bastava portar os antigos revólveres de seis balas. O mecanismo desse tipo de revólver era mais simples e de fácil manuseio, além de ser mais barato e exigir pouca manutenção. Portanto, era estranho ver esse policial carregando um modelo novo de pistola. Era uma nove milímetros, com capacidade para dezesseis balas. Possivelmente, uma Glock ou Beretta. O que será que aconteceu? Será que o regulamento que determina o uso de uniforme e das armas teria sido alterado sem que ela soubesse? Não. Impossível. Aomame costumava ler atentamente os jornais e, se houvesse tal mudança, isso com certeza teria sido amplamente divulgado. Ela o saberia, pois sempre prestava muita atenção nos policiais. Naquela manhã – questão de algumas horas atrás —, os policiais ainda vestiam os habituais uniformes de aparência áspera e carregavam na cintura os rústicos revólveres com tambor. Ela se lembrava muito bem disso. Que estranho... (Murakami, 2011, p. 52-53)

A diferença relativamente sutil na vestimenta e na arma do policial não necessariamente chamaria atenção. No entanto, como fica evidente no restante do capítulo, Aomame tem uma atenção redobrada para com a força policial. A mudança, embora sutil, foge do sólito, principalmente devido ao estranhamento da própria personagem. Nesse caso, a atenção de Aomame dirige a atenção do leitor.

Essa impressão é aprofundada pelas informações sobre as armas antigas. Além de detalhar que “no Japão, os policiais normalmente portavam revólveres com tambor” (Murakami, 2011, p. 53), a justificativa por essa preferência é também apresentada. No Japão, “por ser um país com pouca incidência de delitos com armas de fogo, era raro um policial se envolver em tiroteios, razão pela qual bastava portar os antigos revólveres de seis balas” (Murakami, 2011, p. 53). É coerente que em países com pouca incidência de delitos com arma de fogo que se tenha armas policiais mais simples.

Além de citar a baixa incidência de crimes com armas de fogo, o texto ainda sublinha que “o mecanismo desse tipo de revólver era mais simples e de fácil manuseio, além de ser mais barato e exigir pouca manutenção” (Murakami, 2011, p. 53). A informação adicional, longe de ser banal, reforça como a visão de um policial japonês carregando uma arma semiautomática seria, no mínimo improvável, se não inteiramente irracional. Revelar a lógica por trás da decisão de estabelecer um revolver como arma padronizada da polícia no Japão reforça a incoerência das novas armas semiautomáticas com o contexto em que uma delas foi vislumbrada.

Esse mesmo capítulo também traz novas revelações acerca da profissão de Aomame que explicam sua atenção especial em relação às forças policiais. Indo aparentemente a caminho de uma reunião muito importante, ela está, na verdade, em trânsito para um assassinato. O profissionalismo do assassinato é marcado ao longo de todos os passos de preparo e, especialmente, durante a cena da morte:

“Não se preocupe, já vai acabar logo”, a Aomame respondeu mentalmente. “Espere só mais um pouquinho. Daqui a pouco, você não vai mais precisar pensar em nada. Não vai mais precisar se preocupar com sistema de refinamento de petróleo, com as tendências mercadológicas do óleo bruto, em ter de apresentar o quarto relatório trimestral para os investidores, reservar o voo para Bahrein, ter de dar propinas aos funcionários públicos, de dar presentes para a amante; enfim, não vai precisar pensar em mais nada. Não deve ter sido fácil pensar em tantas coisas ao mesmo tempo, não é? Por isso, sinto muito, mas peço que tenha um pouco mais de paciência. Estou concentrada, tentando realizar o meu trabalho, então, por favor, não me atrapalhe, é tudo o que peço”.

Uma vez definido o local e preparada para realizar o trabalho, ela ergueu a palma da mão direita e, após prender a respiração por alguns segundos, fincou o objeto pontiagudo, *num só golpe*, segurando-o pelo cabo de madeira. Porém, não o espetou com muita força. Se o tivesse feito, a agulha podia se quebrar; e ela não podia deixar a ponta da agulha dentro da pele. Precisava enfiá-la com suavidade e carinho, num

ângulo correto e com intensidade adequada. Tudo *num golpe só*, sem resistir à gravidade. A extremidade pontiaguda da agulha penetrava naturalmente *no ponto certo* como que sugada por ele. Sugada para bem fundo, sem opor resistência, de modo fatal. O importante era o ângulo e a força utilizada na penetração. Não. O importante mesmo era como se controlava essa força. Se levasse em conta esses cuidados, o resto era simples como enfiar uma agulha num pedaço de queijo de soja. Quando a agulha penetrava na nuca e tocava num ponto específico do cérebro, o coração parava de funcionar, como uma vela que se apaga com um sopro. E isso não levava mais que um segundo. Chegava a ser ridículo. Isso era algo que somente a Aomame conseguia fazer. Ninguém seria capaz de encontrar tal ponto apenas com o toque. Mas ela conseguia. As pontas de seus dedos eram dotadas de uma intuição especial capaz de assegurar-lhe tal proeza. (Murakami, 2011, p. 58)

A cena reforça um desencontro entre a personagem e o espaço. Violenta e metódica, essa é a primeira revelação da profissão incomum da protagonista, mas também sugere uma estranha habilidade particular de “encontrar tal ponto apenas com o toque” (Murakami, 2011, p. 58). Aomame, cuja profissão pública é massagista, tem uma habilidade especial no toque? Seria uma habilidade passível de aprendizagem? Ou sua explicação seria mais complexa?

As descrições de Aomame estão frequentemente no limiar de uma caracterização empírica e uma caracterização metaempírica. A instância com o policial assim como o assassinato destoam de uma normalidade aparente. Apesar disso, não é necessário lhe atribuir alguma explicação metaempírica. Ela, como personagem, é recorrentemente distanciada do comum, mas essa diferença entre ela e seu contexto ainda pode acolher hipóteses diversas. Enquanto o cenário parece reforçar uma leitura realista, a personagem beira outras leituras. Se não há, na literatura, “um insólito em absoluto ou em abstrato, ou seja, fora do contexto” (Reis, 2012, p. 55), seria preciso recorrer a um quadro mental do que seria comum no contexto apresentado em *1Q84*. A justaposição de um congestionamento no trânsito e uma personagem assassina talvez localize a narrativa mais efetivamente no âmbito do insólito, do que se esse assassinato tivesse ocorrido em um beco escuro depois de uma longa descrição da madrugada de uma cidade grande.

A passagem acima, que descreve o assassinato realizado por Aomame, levanta outra questão relacionada ao verossímil: uma relação com uma verossimilhança de gênero. Furtado aponta que há duas verossimilhanças, uma ligada à “opinião pública” e uma ligada ao gênero literário (1980, p. 46). Segundo ele, esses dois tipos de verossimilhança podem ser considerados como dois eixos que dependem da “índole e objetivos de cada texto particular, bem como, naturalmente, do próprio gênero literário sob cuja égide aquele se acolhe de forma prioritária” (1980, p. 46-47).

Entre os gêneros pertencentes aos discursos do metaempírico, Furtado sublinha duas tendências maiores: de priorizar a apresentação codificada dos elementos sobrenaturais sobre

as codificações do senso comum – como se pode verificar no gótico e no maravilhoso – e a de priorizar as codificações da opinião pública, dando menos destaque à codificação do metaempírico – como se pode verificar no fantástico tradicional e no gênero estranho. Outros gêneros também apresentam situações mais frequentemente codificadas, os cenários de assassinatos em histórias de suspense, por exemplo, tendem a ter uma configuração própria. *IQ84* apresenta uma preocupação com a codificação de cenários realistas ou de senso comum, mas também interpela algumas codificações de outros gêneros sob o termo guarda-chuva de discursos do metaempírico.

Os dois eixos do verossímil apresentados por Furtado se ligam ao verossímil semântico e ao verossímil sintático de Kristeva. O verossímil semântico, que se atrela a uma aparência de verdade, tem a ver com a opinião pública e o senso comum, enquanto o verossímil sintático tem a ver com as regras dos gêneros textuais, ou, no caso da ficção, dos gêneros literários, aos quais se assemelha.

IQ84 é um caso de difícil categorização em relação aos gêneros literários, mas pode-se perceber uma preocupação tanto com uma verossimilhança semântica quanto com uma verossimilhança de gênero. Em algumas passagens, pode-se destacar uma priorização de uma construção de verossimilhança semântica, como a preocupação em contextualizar a trilogia historicamente, a localização de personagens com relações diretas a figuras e eventos históricos, o apelo a datas e locais reais e o recurso a documentos e argumentos de autoridade ao longo da apresentação de elementos insólitos.

Ao mesmo tempo, o verossímil sintático também age para a coerência do texto e para a formação de um pacto de leitura em *IQ84*, mesmo que as expectativas levantadas por uma referência a outros gêneros literários nem sempre se satisfaçam. A violência cirúrgica do assassinato parece dialogar com o subgênero de suspense, e torna-se um possível caminho de leitura. Entretanto, a intertextualidade do título sugere um diálogo com o gênero distopia, assim como mencionado por Francisco, sugerindo um caminho muito diferente. A leitura do livro *Crisálida de ar* e a menção de seus elementos fantásticos também parece um possível caminho de leitura para *IQ84*, pois esses elementos começam a se impor no mundo das personagens. Outros gêneros são sugeridos ao longo do texto.

O verossímil age na construção de plausibilidade. Isso se verifica tanto no caso da verossimilhança sintática, quanto no da semântica. Na verossimilhança sintática, plausibilidade é garantida por um encadeamento de ações que não se auto-invalida, esse encadeamento é regido por uma semelhança com outros textos de gêneros entre os discursos do metaempírico. A semelhança a esses outros textos também diminui o estranhamento

perante cenas que, semanticamente, seriam bastante incomuns, como a própria cena de assassinato.

O verossímil semântico, por sua vez, faz com que um elemento fictício “aparenta conformar-se com os dados da opinião corrente no enquadramento epocal e ideológico em que a narrativa é produzida, utilizando-os para tornar admissíveis as personagens e o espaço alegadamente reais em que a ocorrência insólita irá surgir” (1980, p. 48), e leva a “tornar plausíveis os elementos extranaturais em si” (1980, p. 48). Esse uso do verossímil é bastante evidente nos momentos de contextualização de *IQ84*, como na introdução de Komatsu e na frequente menção de lugares e acontecimentos verídicos.

Além de garantir plausibilidade aos acontecimentos, a verossimilhança propõe expectativas sobre o encadeamento das ações, que devem seguir uma lógica natural-realista, enquanto pistas de gêneros específicos, propondo expectativas de encadeamentos próprios do mundo objetivo (no caso de verossimilhança semântica) ou de gêneros específicos (no caso de verossimilhança sintática).

Entre os elementos que podem ser considerados como contribuintes para uma verossimilhança sintática está a peça musical de Janáček. Além da alusão a música ser comum a alguns gêneros dos discursos do metaempírico, a menção parece interligar momentos importantes da narrativa. Assim, na cena do assassinato, a peça de Janáček é novamente citada:

As batidas de seu coração acompanhavam o ritmo dos trechos iniciais da *Sinfonietta* de Janáček que ecoavam em sua mente. Um vento suave e silencioso soprava nas planícies verdejantes da boêmia. Foi então que percebeu que ela se dividia em duas: uma que era extremamente fria e apertava a nuca do morto, e a outra, que era muito medrosa e queria largar tudo e sair em disparada do quarto. “Estou aqui e, ao mesmo tempo, não estou. Estou em dois lugares ao mesmo tempo. Isso vai contra a teoria de Einstein, mas não posso fazer nada. É a sina dos assassinos”. (Murakami, 2011, p. 60)

Nessa passagem, a peça musical introduz um momento de cisão da protagonista, que parece se perder em uma existência simultânea. Aomame é, ao mesmo tempo, assassina e assassinada, sujeito e objeto da ação. Mais adiante na trilogia, essa cisão se torna literal a partir das crisálidas de ar. Quando uma crisálida de ar se forma, é criado um duplo da personagem em contato com o povo pequenino figurando-se em uma cisão da personagem imitada. Essa personagem passa a perder algo de si quando seu duplo surge da crisálida.

Na trilogia, a criação de uma crisálida e a cisão de personagem formam uma passagem entre os mundos *IQ84* e 1984. De forma mais sutil, momentos como o relatado, em que a personagem experimenta uma dupla existência, parecem também coligar esses dois mundos. As meninas sujeitas à duplicação por meio da crisálida de ar formam passagens, de modo tão

literal, que o povo pequenino sai da boca de uma dessas meninas. A existência simultânea, nesse caso, implica a existência nos dois planos espaciais da trilogia, no mundo sólito e no insólito, pertencendo e não pertencendo a ambos.

Uma das meninas, vítima do povo pequenino, foi a autora do livro *Crisálida do ar*: Fukaeri. No caminho para encontrá-la, há outro momento de reconstrução de verossimilhança semântica, recorrendo a uma contextualização espacial referenciada em ruas e lojas da cidade de Tóquio:

Após suas três aulas, Tengo pegou o trem e foi para Shinjuku. Comprou alguns livros na livraria Kinokuniya e rumou para o Nakamura. Na entrada, ao dizer o nome de Komatsu, logo o conduziram para uma mesa tranquila que ficava nos fundos do estabelecimento. Fukaeri ainda não tinha chegado. Tengo falou para a garçonete aguardar por uma pessoa. A garçonete perguntou se ele gostaria de tomar algo enquanto aguardava e ele disse que não. Ela deixou sobre a mesa o copo de água e o cardápio, e se retirou. Tengo começou a ler o livro que acabara de comprar. Um livro sobre feitiçaria, que falava do papel da magia na sociedade japonesa. No passado, a feitiçaria tinha uma finalidade muito importante na comunicação. Sua função era de encobrir e ocultar as falhas e as contradições existentes no sistema social. Devia ser uma época muito divertida. (Murakami, 2011, p. 67)

Esse momento reitera a localização espacial que coincide com uma descrição precisa das ruas de Tóquio. O verossímil de ordem semântica, ou que se baseia no discurso corrente, é fundamentalmente tautológico. Segundo Furtado, o verossímil dessa ordem é “essencialmente comedido e reiterativo” (1980, p. 52), conformando-se ao “conceito comum da realidade” (1980, p. 52). Com a apresentação de elementos que questionam uma lógica racional são ciclicamente reestabelecidos parâmetros empíricos pela apresentação de elementos comuns.

A verossimilhança semântica, no contexto de uma narrativa que não preza pelo estritamente realista, precisa de repetição e reconstrução para se reestabelecer como contexto e pressuposição. O insólito depende do sólito, de que destoa. Se as regras do jogo se tornam totalmente metaempíricas, tal não é mais causa para estranhamento. Nesse sentido, Rosemary Jackson defende que *Fantasy* se torna radical justamente pela oposição de expectativas realistas e elementos maravilhosos (1981, p. 13). Entre os mecanismos comuns para o estabelecimento dessas regras do jogo verossímil, Furtado cita precisamente o recurso a referências reais, como a menção de datas e locais específicos (1980, p. 55).

A primeira introdução de Fukaeri, autora de *Crisálida de ar*, reforça que Tengo pode ser considerado um personagem nas fronteiras. Enquanto Tengo descreve seu gosto pela matemática e pela escrita, parece surgir outro questionamento em relação à existência simultânea:

– O que eu gosto na matemática – Tengo fez a pergunta para tentar desviar os olhos dos dedos e dos seios dela. – A matemática é como a correnteza da água. É claro que existem muitas teorias complicadas, mas o raciocínio básico é muito

simples. Assim como a água que vem do alto sempre corre para baixo pelo caminho mais curto, os números também seguem um único fluxo. Basta observar atentamente o fluxo para que você consiga enxergar o percurso. É só ficar quietinho e observar atentamente. Não é preciso fazer nada. Se você se concentrar e manter os olhos bem atentos, a própria matemática irá se revelar por inteiro. Nada mais neste vasto mundo foi tão gentil comigo como a matemática.

Fukaeri ficou por um bom tempo pensativa, refletindo sobre o que acabara de ouvir.

– Por que escreve romances? – perguntou Fukaeri, sem intonação.

Tengo desenvolveu a pergunta numa sentença bem mais longa:

– Se a matemática te deixa tão feliz, para que sofrer tentando escrever romances?

Não seria melhor se dedicar somente à matemática? É isso que você quis dizer?

Fukaeri concordou.

– Bem, é que... Digamos que a vida real não é como a matemática. Na vida real as coisas nem sempre seguem o percurso mais curto. A matemática é, como eu poderia dizer... é algo por demais natural para mim. É como uma paisagem bonita. É apenas algo que *está*. Não é preciso substituí-la. Por isso, quando estou inserido no mundo da matemática, eu me sinto como que gradualmente transparente. Às vezes, isso me dá medo. (Murakami, 2011, p. 72)

A existência, para Tengo, na matemática, é uma existência tênue, apesar de sua paixão pela disciplina. De certa forma, Tengo sente que perde concretude ao se inserir no mundo da matemática, talvez por ser um conhecimento lógico demais. A literatura, como a vida real, para Tengo, tem uma forma menos perfeita e direta, e essa diferença dá concretude à experiência.

1Q84 faz frequente referência aos processos ligados à escrita e a outros textos. Mais do que uma exibição de erudição, essas referências colocam em evidência os processos ligados à narração e às expectativas que delas decorrem. A intertextualidade, por exemplo, do próprio título, pode ser atrelada a certas expectativas relacionadas ao romance distópico *1984*, de Orwell. Referências ao processo de escrever também colocam ênfase na narração, iluminando a concepção de que a literatura, diferentemente da matemática, não chega do ponto A ao ponto B numa linha reta.

Tengo continua descrevendo a importância do processo de escrita na sua próxima fala. Para ele, a escrita o “certifica sua existência” (Murakami, 2011, p. 73), pela reorganização de seu entorno. Ele descreve que:

– Quando escrevo um romance, eu utilizo as palavras para substituir a paisagem do meu entorno em algo que se torna mais natural para mim. Ou seja, eu a reorganizo. Ao fazer isso, me certifico de que sou um ser humano que realmente existe neste mundo. Isso é um tipo de trabalho bem diferente do que quando estou no mundo da matemática. (Murakami, 2011, p. 72)

A descrição sugere que, mais do que um processo de autotransformação. Tengo percebe, no ato de escrever, uma possibilidade de transformar ou reorganizar o mundo a sua volta. A alusão a outras literaturas não se limita à intertextualidade externa. A reescrita de *Crisálido do ar*, narrativa interna, que se expande sobre a realidade das personagens, é central à perspectiva de Tengo. Com o desenrolar da trilogia, a sugestão de que a escrita reorganiza o

mundo parece não ser apenas figurativa, de uma ordenação mental por parte da personagem, mas pode ser lido como uma reorganização literal. Com a escrita de *Crisálida de ar*, o mundo ao redor de Tengo transforma-se, conformando-se ao mundo literário em que ele se inseriu.

Entre os elementos que mais claramente determinam a interseção está o povo pequenino, introduzido pela primeira vez nesse capítulo:

– Não sei explicar direito, mas toda vez que eu relia a *Crisálida de ar* tinha a impressão de que eu também conseguia ver o que você vê. Principalmente naquela cena em que você fala do Povo Pequenino. Realmente, o seu poder de imaginação é excepcional. Digamos que é autêntico e contagiante.

Fukaeri descansou a colher sobre a mesa e limpou os lábios com o guardanapo.

– O Povo Pequenino existe de verdade - ela disse com a voz serena.

– Existe de verdade?

Fukaeri ficou um tempo em silêncio. E prosseguiu:

– É como você e eu.

– Como nós? - repetiu Tengo.

– Se quiser, você pode vê-los.

O jeito conciso de ela falar tinha um estranho poder de convencimento. Dava a impressão de que cada palavra que ela pronunciava tinha uma cavilha específica, que se encaixava com precisão. Mas Tengo não sabia até que ponto aquela garota chamada Fukaeri podia ser levada a sério. Ela tinha algum parafuso solto, algo que não era normal. Mas poderia ser um dom natural e, naquele exato momento, ele poderia estar presenciando um talento genuinamente verdadeiro. Ou, quem sabe, tudo não passava de mera simulação. Às vezes, garotas inteligentes sabem instintivamente encenar e costumam *se fingir* de excêntricas. E, usando palavras sugestivas, confundem as pessoas. Ele próprio chegou a conhecer alguns tipos assim. Nem sempre era fácil discernir o autêntico da encenação. Tengo achou melhor voltar o assunto para a realidade. Ou, pelo menos, para mais próximo dela. (Murakami, 2011, p. 78-79)

Na primeira menção ao povo pequenino, descobre-se que as personagens podem ser retraçadas a partir da narrativa de Fukaeri, *Crisálida do ar*. Nela, estabelece-se uma conexão direta com esse povo e se diz que recontou sua história a pedido dele. A conversa sobre o livro introduz um primeiro abalo entre seu mundo ficcional e o mundo referencial das personagens.

Assim como Tengo assinala viveza à memória que tem da infidelidade da mãe, ele também destaca a descrição de Fukaeri sobre o povo pequenino, tanto que, ao ler, “tinha a impressão de que [...] também [...] [conseguia] ver o que [...] [ela] via” (Murakami, 2011, p. 78). Logo após, admite que “na vida real as coisas nem sempre seguem o percurso mais curto” (Murakami, 2011, p. 79), percebendo certa estranheza à própria realidade. Tengo, como se esperasse um cenário realista, questiona até que ponto “aquela garota Fukaeri poderia ser levada a sério” (Murakami, 2011, p. 79), se ela não estava acostumada a “*se fingir*” (Murakami, 2011, p.79).

Tengo apresenta um questionamento acerca da possibilidade de o povo pequenino “existir de verdade” (Murakami, 2011, p. 79), duvidando da fonte que o sugere. Esse momento parece colocar Tengo no papel de narratário, modelando uma possível dúvida do

leitor. Apesar da força de convencimento que Fukaeri parece apresentar, segundo ele “ela tinha algum parafuso solto, algo que não era normal” (Murakami, 2011, p. 79). Para Tengo haveria três hipóteses: 1) o povo pequenino existe, e sua história foi relatada por Fukaeri; 2) Fukaeri pode acreditar que o povo pequenino existe, mas seria ligado a uma espécie de loucura dela; 3) Fukaeri acharia certa graça em fingir que acredita que o povo pequenino existe.

Caso a primeira hipótese se verificasse, e o povo pequenino existiria “como você e eu” (Murakami, 2011, p. 79), Fukaeri, autora de *Crisálida de ar*, teria produzido uma obra autobiográfica. Sendo verdadeiro, Fukaeri, além de se configurar como conexão ao mundo insólito de *1Q84*, relatando-o no mundo até então sólito de Tengo e Aomame, é, em parte, pertencente a esse outro mundo, sendo protagonista de *Crisálida de ar*.

O mundo de *1Q84* não parece imediatamente se sobrepor ao de 1984, mas quando o foco da narração volta a Aomame, surgem algumas indicações de que o espaço no qual a personagem está inserida sofreu alterações. O primeiro abalo, a visão do policial com a nova arma de fogo semiautomática e o novo uniforme, foi logo após descer da via expressa. A alteração não seria necessariamente muito marcante para pessoas comuns, mas para Aomame, que percebe detalhes desse tipo, e cuja profissão requer especial atenção aos policiais, a mudança tem certo destaque. Por isso, quando vai até um bar em Akasaka, enquanto bebe um whisky, pergunta, a outro cliente, que a acompanha no Whisky, sobre quando houve essa alteração das armas e dos uniformes dos policiais. Perguntando primeiro ao seu companheiro de bebida, Aomame questiona:

- De uns tempos para cá, o uniforme dos policiais mudou? E o tipo de arma que carregam... também mudou?
 - De uns tempos para cá seria quanto tempo mais ou menos?
 - Cerca de uma semana atrás. O homem esboçou uma sutil expressão de estranhamento.
 - Realmente, o uniforme e a arma dos policiais andaram mudando, mas isso já faz alguns anos. Os uniformes eram mais justos e foram substituídos por modelos mais informais, tipo jaquetas de jérsei, e as armas foram substituídas por modelos novos e automáticos. Fora isso, creio que não houve nenhuma outra alteração significativa.
 - A polícia japonesa andava com revólveres antigos, não andava? Pelo menos até a semana passada... O homem balançou a cabeça, discordando.
 - Não pode ser. Já faz um tempo que os policiais carregam pistolas automáticas. – Tem certeza do que está falando?
- O homem se sentiu acuado com o tom de voz de Aomame. Ele franziu as sobrancelhas e pensou seriamente no assunto, como se vasculhasse a memória.
- Hum... Perguntando desse jeito, você me deixa confuso. Lembro que nos jornais saiu a notícia de que todos os revólveres da polícia seriam substituídos por novas pistolas automáticas. Na época, isso causou uma certa polêmica. Organizações não governamentais fizeram protestos dizendo que as armas eram muito poderosas. (Murakami, 2011, p. 88-89)

A descrença de Aomame leva o homem a chamar o barman para corroborar sua certeza de que a mudança foi há bastante tempo. Por isso ele pergunta há quanto tempo foi a alteração. O barman responde que “foi na primavera, uns dois anos atrás” (Murakami, 2011, p. 89), ainda detalhando que o soube por causa do irmão mais novo, policial, que reclamava do peso e desconforto da nova arma. Quando sugerem que tem ciência da troca por ser um barman em um hotel cinco estrelas ele retruca que:

– Não. Não é isso. É que meu irmão mais novo é policial e eu me lembro bem. Ele não gostava do modelo desse uniforme novo e vivia resmungando. Também se queixava da arma, dizendo ser muito pesada. Ainda hoje vive reclamando. As armas atuais são Beretta nove milímetros, automáticas, e basta mudar uma chave para que fiquem semiautomáticas. Se não me engano, a Mitsubishi é que tem a licença de fabricação dessas armas para todo o país. No Japão, dificilmente há tiroteios, por isso torna-se desnecessário ter esse tipo de armamento de alta tecnologia. E, diga-se de passagem, o risco de ser roubado é muito maior. Mas a diretriz do governo diz que a polícia precisa ser reforçada. (Murakami, 2011, p. 89)

A fonte do barman, seu irmão mais novo, que é policial e que trabalha com a nova arma, dá-lhe autoridade. Aomame, convencida pela concordância dos dois e pela certeza do barman aceita que a alteração realmente houve há alguns anos e houve algum erro por parte dela. A personagem tenta assimilar as novas informações:

Aomame franziu levemente as sobrancelhas. Será que ela não estava regulando bem? Naquela manhã, tinha visto um policial usando o uniforme antigo e carregando na cintura um revólver modelo antigo. Ela mesma nunca ouvira falar da história de que todos os revólveres tivessem sido recolhidos. No entanto, era improvável que aqueles dois homens – o de meia-idade e o barman – estivessem mentindo ou confundindo as coisas. Isso significava que ela é que estava equivocada. (Murakami, 2011, p. 90)

O insólito, nesse caso, não coincide com o metaempírico. Aomame estranha as novas condições dos policiais por uma certeza contextualizada. Como diz Reis, “há um insólito modelado pela ficção a que chamamos realista e de base verossímil, insólito que se manifesta como tal não em si mesmo ou só por si, mas contra uma lógica que nada parece abalar” (2012, p. 55). Nesse sentido, não é o uso de uma arma Beretta modelo 92 que configura o insólito, mas que, nesse espaço, Tóquio de 1984, tal arma não fosse utilizada.

Além de romper com a relação referencial inicialmente proposta, a passagem se utiliza da personagem para reforçar o estranhamento com a alteração das armas e dos uniformes. Não se espera necessariamente que os leitores estejam cientes do tipo de arma e uniforme utilizados pelas forças policiais no Japão em 1984. A atenção do leitor é dirigida a esse fato pela personagem.

Aomame encontra outro evento que lhe causa estranhamento ao assistir ao noticiário:

Na superfície da Lua, as instalações do observatório permanente estavam em fase adiantada. Lá, estranhamente, os Estados Unidos e a União Soviética trabalhavam em cooperação; como daquela vez em que construíram o observatório no continente

antártico. “Um posto de observação na Lua?”, pensou Aomame, desconfiada. Ela não tinha ouvido falar nisso. “O que será que está acontecendo?” No entanto, achou melhor não ficar pensando nisso. Afinal, havia muitos outros assuntos importantes que precisavam ser resolvidos aqui na Terra: o governo tentava descobrir as causas de um acidente ocorrido nas minas de carvão na ilha de Kyûshû que causara inúmeras mortes. O que Aomame não conseguia entender era o porquê de continuarem a extrair carvão das minas numa época em que os homens são capazes de construir uma base na Lua. Os Estados Unidos pediam insistentemente que o Japão abrisse o mercado financeiro. Empresas como a Morgan Stanley e a Merrill Lynch pressionavam o governo a abrir novos mercados e com isso ampliar as possibilidades de seus ganhos. O noticiário também mostrou um gato esperto que morava na província de Shimane. O gato conseguia abrir a janela e, depois de sair por ela, ele próprio a fechava. O dono é que o ensinara a fazer isso. Aomame ficou impressionada ao ver a cena do gato preto e magricela sair da janela, dar meia-volta, esticar a pata e fechar a janela delicadamente, com um olhar expressivo. (Murakami, 2011, p. 96)

A causa de estranhamento, mais uma vez, não é, necessariamente, metaempírica. A primeira viagem à lua e as primeiras construções de observatórios espaciais já haviam sido realizadas em 1984. A construção de um observatório espacial na lua não contraria as possibilidades científicas do momento em que a obra é contextualizada. Apesar disso, é de conhecimento comum que tal observatório não foi construído, e o conhecimento histórico da Guerra Fria reforça uma impossibilidade ou, ao menos, a improbabilidade dessa construção ter sido realizada. O desencontro com uma memória histórica não sugere uma leitura metaempírica, apenas reforça a ficcionalidade do texto, que não deixa de ser verossímil.

No entanto, Aomame também estranha a construção dessa base na lua. Até então as memórias da personagem coincidiram com um conhecimento histórico comum. Precisamente a falta de memória da personagem sobre o ocorrido abre para uma leitura metaempírica, mesmo que esta seja apenas uma entre algumas possíveis hipóteses.

Nesse caso, mais do que em relação ao porte de armas pelos policiais, o conhecimento comum prescreve uma incoerência à cena do noticiário. O leitor muito provavelmente tem conhecimento de que, em 1984, os Estados Unidos e a União Soviética existiam em um estado de guerra iminente e que, além de confrontos armados em diversos territórios, houve uma corrida espacial entre as duas potências, culminando com o fincar da bandeira estadunidense na lua. Não é preciso o estranhamento de Aomame para registrar a incoerência da informação. No insólito “ressoa uma certa historicidade e o timbre do contexto particular” (Reis, 2012, p. 55). No caso de *1Q84*, com o contexto de um passado ainda recente, essa historicidade, além de se reforçar por referências frequentes no texto, tem a presença mais acentuada para seus leitores.

Em contraposição à informação incoerente do observatório na lua, alguns episódios históricos são também citados pelo noticiário, como o acidente ocorrido nas minas de carvão

na ilha de Kyûshû. Caso o leitor não tenha conhecimento desses incidentes, a personagem se torna referência, pois as memórias de Aomame coincidem com os eventos históricos como são registrados. Alguns episódios são de conhecimento comum e reforçam a localização histórica da narrativa. Sua menção recorre tanto ao uso de documentos, como o noticiário, quanto a referências factuais, aumentando a plausibilidade de dado acontecimento (Furtado, 1980, p. 55-56). Em outras palavras, esses recursos servem à retomada da verossimilhança semântica, encaixando episódios de estranhamento em um contexto ao qual se pode atribuir veracidade.

Ao voltar a Tengo, a narração retoma o processo de reescrita e considera o enredo de *Crisálida de ar*, procurando estabelecer a fonte da história. Tengo começa a supor que a história relatada seja realmente autobiográfica:

Tudo levava a crer que a protagonista de *Crisálida de ar* era uma Fukaeri do passado: uma garota de dez anos que vivia numa comuna atípica em meio às montanhas (ou nesses locais que parecem uma comuna) e que cuidava de uma cabra cega. Todas as crianças tinham uma tarefa, e a dela era a de cuidar dessa cabra. A criatura, apesar de velha, tinha um significado muito especial para a comunidade e, por isso, era necessário vigiá-la para que não fosse levada por alguém. Não se podia perdê-la de vista nem por um segundo. Foi isso que lhe disseram. No entanto, sem querer, ela se distraiu e, ao perdê-la de vista, a cabra acabou morrendo. Por conta disso, a garota recebeu uma punição: ficou presa num depósito antigo junto com a cabra morta. Durante dez dias ela ficou completamente isolada, impossibilitada de sair. Não podia falar com ninguém. A cabra servia de passagem entre o mundo de cá e o mundo do Povo Pequeno. Ela não sabia se aqueles homens pequeninos eram bons ou maus – evidentemente, Tengo também não sabia. Durante a noite, eles vinham para o mundo de cá através do corpo da cabra morta. E, ao amanhecer, voltavam para o mundo de lá. A garota conseguia falar com esses seres pequeninos. E foram eles que a orientaram a escrever a *Crisálida de ar*. (Murakami, 2011, p. 105-106)

A passagem resume a narrativa de *Crisálida de ar*, livro que, presumivelmente, relata as primeiras interações do mundo de *1Q84* com o 1984 de Tengo e Aomame. A primeira interseção desses mundos se encontra no cadáver da cabra que Fukaeri tinha que vigiar. Esse corpo se torna passagem do povo pequenino, cuja influência sobre o mundo ficcional o faz insólito. A primeira reação a essas novas informações é da possibilidade de que seja uma invenção ou ilusão de Fukaeri, pois estar presa junta ao cadáver seria uma experiência traumatizante, mas, a partir de outras interrupções no mundo das personagens, a literalidade da história de *Crisálida de ar* começa a ser considerada.

Instaura-se ambiguidade em relação ao acontecimento, pois se pode supor que seja o produto da mente da Fukaeri, como também que há uma explicação metaempírica, a qual tornaria a narrativa literal. Essa, segundo explicação, acordaria que há dois mundos, *1Q84* e 1984, interligados, primeiramente pela cabra morta, e, mais adiante, por algumas jovens como

Fukaeri. Essas passagens levariam a que o mundo de *1Q84* suplantasse o mundo que as personagens antes conheciam.

No dia seguinte ao assassinato, Aomame visita a “velha senhora” (Murakami, 2011, p. 113) que lhe encomendou o assassinato. Nesse capítulo, o leitor descobre que as mortes encomendadas a Aomame não são de característica simplesmente econômica ou aleatória, mas que ela sentencia um tipo de justiça a homens que abusaram física e sexualmente de suas esposas. Na falta de qualquer possibilidade legal de lidar com tais homens, a velha senhora contrata Aomame para o assassinato. Aomame, indo conversar com a velha senhora, questiona a alteração das armas policiais que percebeu, dirigindo-se ao segurança da velha senhora:

- Você poderia me tirar uma dúvida, Tamaru?
 - Qual?
 - Quando foi que o uniforme e a arma dos policiais mudaram?
- Tamaru franziu levemente as sobrancelhas. O tom de voz com que Aomame fez a pergunta possivelmente provocou seu instinto de prudência.
- Por que, de repente, você me pergunta isso?
 - Nenhum motivo em especial. É que acabei de me lembrar.
- Tamaru fitou os olhos de Aomame. O olhar de Tamaru era totalmente imparcial, desprovido de sentimento. Isso lhe dava tempo para pensar na melhor posição a ser adotada.
- Em meados de outubro de 1981 houve aquele grande conflito armado nas proximidades de Motozu, entre a polícia da província de Yamanashi e um grupo extremista. No ano seguinte, houve uma mudança radical na polícia. Isso já faz dois anos.
- Aomame balançou a cabeça, como se aceitasse a informação, sem alterar a expressão do rosto. Ela não se lembrava do incidente, mas achou melhor concordar.
- Foi um incidente sangrento. Os antigos revólveres de seis tiros contra cinco Kalashnikovs AK-47. Aquilo nem poderia ser chamado de enfrentamento. Não havia como. Coitados dos três policiais que viraram peneira. Imediatamente, as Forças de Autodefesa mandaram helicópteros. A polícia ficou desmoralizada. Foi então que, logo depois, o primeiro-ministro Nakasone começou a trabalhar seriamente no sentido de aumentar o poder de fogo da polícia. Ocorreram grandes mudanças na estrutura policial, foi criada uma força armada especial e todos os policiais passaram a portar semiautomáticas mais potentes: as Beretta modelo 92. (Murakami, 2011, p. 127)

Ao estranhamento causado pela aparição dos policiais, utilizando as novas armas de fogo, agora se tem uma explicação que também não se consegue localizar no conhecimento histórico, nem na memória da personagem. Apesar disso, episódios semelhantes colocam esse evento mais próximo da realidade. Em 1995 houve um ataque bioterrorista no Japão, que matou várias pessoas no metrô de Tóquio. O ataque Aum Shinrikyo foi objeto de estudo de Murakami, que chegou a publicar um livro de não-ficção sobre o ocorrido, e sua pesquisa com os sobreviventes, *Underground* (1997). Além do terrorismo ter se configurado como um problema real para o Japão, os anos 1970 foram também marcados por movimentos estudantis em prol do comunismo, e esse grupo terrorista é figurado como resquício dos movimentos sociais da época.

Visto de uma perspectiva histórica, o episódio não aconteceu no mundo objetivo, tampouco no mundo de 1984 de Aomame. No entanto, o episódio não é totalmente incoerente com o momento histórico, e a personagem que o relata também é apresentada como séria e bem informada, fonte confiável. Guevarra postula que essa semelhança não foi apenas para dar plausibilidade aos acontecimentos, senão que uma forma de enfrentar questões éticas reais com situações fictícias (2018, p. 8).

Aomame, em reação às informações de Tamaru, procura não deixar transparecer sua surpresa com o relato, mas, ao mesmo tempo, tenta reorganizar seus pensamentos com as novas informações:

Aomame sentia o olhar dele em suas costas e, por isso, abaixou o queixo, endireitou a postura e andou em linha reta com passos firmes. No entanto, em algum lugar onde a vista não podia alcançar, ela estava confusa. Em algum lugar desconhecido estavam acontecendo coisas de que ela nem fazia ideia. Até bem pouco tempo atrás, tinha o mundo na palma da mão: não havia nenhuma falha ou contradição. Agora tudo estava desmoronando. Conflito armado em Motozu? Beretta modelo 92? O que estava acontecendo? Impossível Aomame ter deixado passar uma notícia tão importante como aquela. Algo no sistema que rege o mundo estava começando a pirar. Enquanto caminhava, o cérebro de Aomame trabalhava a mil. Independentemente do ocorrido, ela precisava agrupar e atar esse mundo num único feixe. Precisava encontrar uma justificativa para tudo, e bem rápido. Senão, algo ruim poderia acontecer. (Murakami, 2011, p.129)

O pensamento de Aomame expõe sua hesitação em relação a uma ambiguidade que começa a se constituir com as diferenças que ela percebe no seu mundo a partir da descida pela escada da via expressa. Por um lado, há uma explicação simples e empírica de que existe algum problema com a memória ou mente dela. Apesar dessa explicação poder englobar o ocorrido, como a memória dela coincide com o conhecimento histórico, a explicação não é tão prontamente aceita. Por outro lado, começa-se a considerar a possibilidade de uma explicação metaempírica para os acontecimentos e as alterações que ela percebe ao seu redor.

A ambiguidade nasceria, então, dessa dupla possibilidade de explicações, da abertura do texto a mais de uma interpretação, seja da personagem, seja dos leitores (Furtado, 1980, p. 36). Isso também, na perspectiva de leitura, pode ser considerado como uma espécie de concorrência entre diferentes tipos de verossimilhança. A verossimilhança semântica levaria a pensar numa explicação empírica do ocorrido em que o mais provável seria uma instabilidade psicológica da personagem. A verossimilhança sintática pediria outras explicações, sugerindo uma história de suspense, com uma explicação racional. Nesse momento do relato, vê-se concorrência entre essas duas ordens de verossimilhança para se instituir a ordem que encadeará o enredo.

Ao voltar novamente a Tengo, a narrativa segue outra reunião com Fukaeri. Dessa vez, ele a encontra na estação de trem, pois concordou em conhecer o professor que a criou. Dependendo desse encontro, a reescrita de *Crisálida de ar* será concluída ou não. O processo de reescrita ganhou nova significância para Tengo:

Por mais que o plano de Komatsu fosse arriscado, àquela altura do campeonato Tengo não queria parar de reescrevê-la. Se não tivesse começado, aí sim conseguiria desistir. Mas agora era impossível. Ele estava enterrado até o pescoço naquela obra. Já estava respirando o ar e gravitando na órbita daquele mundo. A essência do enredo havia se impregnado em suas vísceras. A história requeria que Tengo a melhorasse, e ele sentia isso na própria pele. Era algo que apenas Tengo podia fazer e que não só valia a pena fazer, como também *era preciso fazer*. (Murakami, 2011, p. 145, grifo do autor)

Para ele, o processo de reescrita teria, necessariamente, que ser concluído. A forma que ele detalha que “já estava respirando o ar e gravitando na órbita daquele mundo” (Murakami, 2011, p. 145), parece, em primeira instância, uma expressão para descrever seu fascínio com o processo de reescrita. Contudo, é uma expressão que ganha concretude com as aparições insólitas que posteriormente apresentam-se.

Tengo discute não só sua reescrita da obra, mas o processo de escrita original. Durante essa conversa Fukaeri é reafirmada como um ponto de conexão entre o mundo do povo pequenino e o mundo conhecido das personagens. Para explicar como foi escrita a primeira versão de *Crisálida de ar*, por uma autora que admite ter dislexia, Fukaeri reconhece que foi uma amiga que escreveu a história que ela ditou. Essa amiga, Azami, depois entregou o manuscrito ao concurso literário:

- A Azami escreve exatamente do jeito que você fala? - perguntou Tengo.
- Do jeito que eu falo - respondeu Fukaeri.
- Você fala, e ela escreve o que você falou - perguntou Tengo.
- Mas tenho de falar bem baixinho.
- Por que você tem de falar tão baixinho?

Fukaeri deu uma rápida olhada ao redor. Dentro do vagão havia poucos passageiros: uma mãe e duas crianças pequenas estavam sentadas em um banco à frente, porém um pouco afastadas de onde Tengo e Fukaeri estavam. Mãe e filhos pareciam estar a caminho de algum passeio divertido. No mundo também existem pessoas felizes.

- Para que eles não possam ouvir - disse Fukaeri, num sussurro.
- Eles? – perguntou Tengo.

Como seus olhos não focavam em nenhum lugar específico, era evidente que ela não se referia à mãe e a seus filhos. Referia-se a algumas pessoas concretas que ela conhecia muito bem - e que Tengo não conhecia -, que não estavam ali.

- Quem são eles? – perguntou Tengo, também com a voz ligeiramente baixa.
- Fukaeri nada disse, apenas cerrou os lábios, e uma pequena ruga se formou entre as sobrancelhas. - São o Povo Pequenino? A pergunta continuou sem resposta.
- Será que eles ficarão bravos quando a história sair impressa, for divulgada e se tornar assunto de conversa?

Fukaeri também não respondeu a essa pergunta. Seus olhos continuavam a não se fixar em nada. Após aguardar um tempo e verificar a sua falta de resposta, Tengo mudou de assunto: (Murakami, 2011, p. 145)

Anteriormente, foi sugerido que o povo pequenino, além de inspiração da obra, talvez fosse responsável por pedir sua escrita. Fica claro, no entanto, que a escrita foi contra sua vontade. A própria atribuição de vontade ao povo pequenino reitera uma crença na sua existência no mundo objetivo de 1984. O povo pequenino, que, de alguma forma, atravessava para o mundo de 1984 a partir do cadáver de uma cabra e conversava e pedia favores à jovem Fukaeri, começa a ser caracterizado em *Crisálida de ar*:

Apesar de terem um corpo diminuto, o Povo Pequeno tomava muita água. E a água que eles mais apreciavam não era a encanada, mas a água das chuvas e a que corria num pequeno rio das redondezas. Por isso, durante o dia, a garota ia até o rio encher um balde de água para dar de beber ao Povo Pequeno. Quando chovia, colocava o balde embaixo da calha para colher essa água. Os seres pequeninos preferiam a água da chuva à do riacho, a despeito de ambas serem naturais. Eles sentiam gratidão pela gentil atitude da garota. (Murakami, 2011, p. 146)

A descrição das atribuições físicas do povo pequenino é bastante limitada, reiterando apenas o que está na sua própria adjetivação. No entanto, são admitidos como seres que não pertencem ao mundo de 1984, precisam sofrer uma cisão, que ocorreu na comuna onde Fukaeri cresceu, para conseguirem passar para esse mundo.

No capítulo seguinte, Aomame, preocupada com seu conhecimento inconsistente do mundo que a circunda, decide pesquisar os acontecimentos que lhe são estranhos. Para isso, vai à biblioteca central de Tóquio e pede microfilmes pertinentes aos meses de setembro, outubro e novembro de 1981. O capítulo reúne acontecimentos ficcionais a acontecimentos históricos, todos no contexto do registro de noticiários guardados na biblioteca.

Aomame cita o casamento do príncipe Charles com a princesa Diana, que provocou grande interesse midiático mundo afora, reforçando a contextualização histórica e, consequentemente, a verossimilhança:

No início do outono de 1981 não aconteceu nenhum incidente realmente grave. Em julho daquele ano, o príncipe Charles e a princesa Diana se casaram e as notícias sobre o casal continuavam sendo veiculadas: onde eles estiveram, o que fizeram, as roupas e os acessórios que a princesa usava. Da cerimônia de casamento do príncipe Charles e da princesa Diana, obviamente Aomame se lembrava. Mas não fora algo a despertar especial interesse. Aliás, o que Aomame não conseguia entender era o porquê de as pessoas se interessarem tanto pela vida do príncipe e da princesa da Inglaterra. Para ela, Charles mais parecia um professor de física com problemas estomacais do que um príncipe. Na Polônia, o conflito entre o “Solidariedade” – comandado por Lech Walesa – e o governo estava se agravando, e o governo russo declarou “estado de atenção”. Dito de modo claro, o que os russos estavam querendo dizer é que, se o governo polonês não fosse capaz de controlar aquele grupo, os russos enviariam tanques de guerra como na Primavera de Praga, em 1968. Aomame, ainda que em linhas gerais, lembrava-se do incidente e lembrava também que, após inúmeros acontecimentos, a União Soviética desistiu da invasão. Por isso, não viu a necessidade de ler detalhadamente o artigo, a não ser um trecho em que o presidente norte-americano Reagan declarava – possivelmente com a intenção de intervir na política externa da União Soviética – que “a sua expectativa era de que o projeto de cooperação russo-americano para a construção de uma base permanente na Lua não viesse a ser prejudicado em decorrência da tensão na Polônia”.

Construção de uma base permanente na Lua? Sobre esse assunto, ela nem sequer tinha ouvido falar. (Murakami, 2011, p. 149)

Não é feita apenas menção ao casamento de Charles e Diana. O texto segue mencionando o conflito de Solidariede na Polônia. Esse acontecimento, talvez menos lembrado por não ter chegado a uma invasão da União Soviética, ainda trata, de fato, de um evento verídico.

Em um mesmo artigo acessado por Aomame, apareceria o evento real do conflito entre o Solidariede e o governo polonês, com menção a um projeto de construção de uma base permanente na lua, que nunca foi sugerida no mundo objetivo. A justaposição de algo que o leitor talvez conhecesse como verdadeiro e um evento ficcional coopta o discurso ficcional ao universo do verossímil, com aparência de verdade, apesar de não o ser.

Segundo Eco, a narrativa artificial, aquela que admite ser ficcional, não precisa, necessariamente, referenciar o mundo real, mas é parasitária deste, no sentido em que o que não é explicitado como diferente será regrado pelas mesmas instâncias do mundo objetivo (1994, p. 89). Nesse sentido, tudo que não é explicitamente divulgado como diferente do mundo objetivo seria preenchido pelas informações que temos da nossa vivência. Esse preenchimento, entre as atribuições do papel do leitor, possibilita um pacto de leitura, que torna o texto legível, e seria parte da realização bem-sucedida da leitura de textos diverso. Contudo, o preenchimento, por parte de leitor, de informações não explicitadas por aquelas que temos do mundo objetivo, não equivale à construção ativa da verossimilhança. A reiteração de acontecimentos e regras do mundo objetivo são recursos próprios que localizam o metaempírico em um contexto específico, garantem-lhe a plausibilidade, ou colocam em xeque seu status de verdade.

A pesquisa de Aomame contextualiza e naturaliza informações artificiais em um contexto natural. Ela destaca outra notícia de que não tinha conhecimento, sobre um assassinato de um estudante universitário que foi morto por um cobrador de NHK, que ocorreu no mesmo ano das outras notícias. A NHK é o canal nacional do Japão, e a cobrança nessa época era feita de porta em porta. A referência a um assassinato por um cobrador de NHK parece uma notícia que poderia ser esquecida, quando comparada com outros eventos de grande alcance, mas Aomame, por se prezar como pessoa muito bem informada, estranha a falta de lembrança desse evento.

Aomame não se coloca apenas na posição de cética, mas filtra quais acontecimentos teriam acontecido de fato:

No dia 12 de outubro, no bairro residencial de Itabashi, em Tóquio, um cobrador da NHK, de cinquenta e seis anos, após discutir com um estudante universitário que se recusava a pagar a taxa de recepção da emissora, esfaqueou-o na barriga com uma

faca de cozinha – dessas pontiagudas e de lâmina grossa – que trazia na maleta, deixando-o gravemente ferido. O cobrador foi detido no local pelo policial que atendeu a ocorrência. O cobrador estava parado, segurando em estado de choque a faca ensanguentada, e em nenhum momento tentou resistir à prisão. Segundo um colega de trabalho, o cobrador era funcionário da NHK havia seis anos e, além de ser uma pessoa muito dedicada, seu desempenho no trabalho era excelente. Aomame não sabia daquele incidente. E apesar disso era assinante do jornal Yomiuri e diariamente passava os olhos em todas as páginas. Os noticiários locais – especialmente os relacionados a algum tipo de crime –, ela os lia todos, nos mínimos detalhes. (Murakami, 2011, p. 150)

A passagem reforça o quão seria estranho é Aomame desconhecer o ocorrido. “Aomame não sabia daquele incidente. E apesar disso era assinante do jornal Yomiuri e diariamente passava os olhos em todas as páginas” (Murakami, 2011, p. 150). Algumas possibilidades de explicação do fato são oferecidas. Ela pode não ter prestado atenção ou simplesmente ter esquecido, ou o jornal Yomiuri pode não ter noticiado. De certa forma, o espaço e a história da qual Aomame tem conhecimento não correspondem ao local no qual ela atualmente se encontra. A própria passagem fragiliza recorrentemente a primeira leitura, pela construção de uma personagem que preza pelo cuidado com assuntos dessa natureza. Aomame, além de ter um interesse geral pelo noticiário, arrisca, como assassina, um dia aparecer nele.

A forma como o capítulo se constrói significa que a contextualização garante verossimilhança aos novos acontecimentos, ao mesmo tempo em que a personagem coloca a verossimilhança em xeque. A contextualização histórica, o recurso a documentos e a referência a eventos reais reforçam a credibilidade, ao mesmo tempo que a dúvida da personagem leva a duvidar da veracidade dos fatos, não em relação à realidade si, mas em relação à realidade vivenciada pela personagem.

Esse movimento é retomado com a menção a um incidente em uma mina de carvão em Hokkaido:

No dia 16 de outubro ocorreu um grave acidente nas minas de carvão próximas à cidade de Yūbari, província de Hokkaido. Um incêndio ocorrido numa galeria a mil metros de profundidade matou por asfixia mais de cinquenta trabalhadores. As labaredas que subiram em direção à superfície mataram mais dez trabalhadores. Para conter o fogo, a empresa resolveu inundar a galeria com uma bomba d’água sem verificar se ainda havia sobreviventes. Com isso o total de mortes subiu para noventa e três. Um acidente de cortar o coração. O carvão é uma fonte de energia considerada “suja”, e o trabalho de escavação nessas minas é arriscado. A empresa de mineração não investia em equipamentos adequados, e as condições de trabalho eram péssimas. Os acidentes nas minas eram frequentes e os pulmões eram fatalmente atingidos. No entanto, por ser uma energia barata, sempre existiam pessoas e empresas que precisavam dela. Aomame se lembrava muito bem do acidente.

O acidente ocorreu de fato, com todos os detalhes. A data, o número de mortos e a progressão de eventos são precisos e podem ser encontrados em noticiários reais.

Curiosamente, é o estranhamento de Aomame que coloca alguns desses eventos no insólito. A construção do capítulo, que recorre igualmente a documentos, datas e provas para acontecimentos reais e acontecimentos fictícios, garante verossimilhança a todos os eventos. O estranhamento de Aomame e a comparação de sua memória com aquilo que está registrado são o único indício de se tratar de algo que o leitor também deva estranhar. Logo, a personagem transmite sua dúvida, sua incerteza, seu estranhamento ao leitor, tanto ao ser de papel, presente no próprio texto, que se pode nomear leitor modelo ou narratário, guardadas as diferenças teóricas entre ambos, quanto ao leitor virtual, sujeito de carne e osso.

Nesse contexto, chega a Aomame a notícia que buscava desde que conversou com Tamaru:

O fato que Aomame procurava ocorreu no dia 19 de outubro, em meio à repercussão do acidente de Yûbari. Ela não sabia de nada até Tamaru ter-lhe contado algumas horas atrás. Era difícil acreditar no que aparecia estampado em letras garrafais na primeira página da edição matutina:

TIROTEIO ENTRE GRUPOS RADICAIS E A POLÍCIA NAS MONTANHAS
DEYAMANASHI
– TRÊS OFICIAIS MORTOS –

Havia uma foto bem grande. Uma foto aérea do local do incidente, próximo a Motosu. Havia também um mapa esquematizado da região. O local ficava no meio das montanhas, distante de uma área de veraneio. Os rostos dos três policiais mortos que pertenciam à polícia de Yamanashi também foram divulgados. Helicópteros haviam sido mobilizados para transportar uma equipe do comando de operações especiais das Forças de Autodefesa, com seus uniformes camuflados e seus rifles automáticos com miras telescópicas. (Murakami, 2011, p. 152)

Estava “estampado em letras garrafais na primeira página de edição matutina” (Murakami, 2011, p. 152), sublinhando a importância do ocorrido. A posição de destaque gráfico torna ainda mais improvável que a protagonista, leitora fiel do jornal, tivesse esquecido ou perdido a informação. Ela tenta encontrar uma explicação para o desencontro entre sua memória e os acontecimentos registrados:

Tentou organizar os pensamentos. Deveria haver alguma razão para isso. Ou melhor, tinha de haver uma razão. Ela não poderia ter deixado escapar um acontecimento de tamanha repercussão como aquele incidente que abalara o Japão. Não. E não se tratava apenas daquele incidente. Ela também não se lembrava do caso do cobrador da NHK que esfaqueara o estudante universitário. Era tudo muito estranho. Ela não podia ter deixado passar sucessivamente dois fatos tão graves; era uma pessoa metódica e muito cuidadosa. Era capaz de perceber diferenças milimétricas. Confiava na capacidade de sua memória. E era justamente por ter essa capacidade que jamais cometia erros e conseguia se manter viva mesmo mandando algumas pessoas para o *outro lado*. O fato de ela afirmar que todo dia lia o jornal atentamente significava que “ler atentamente o jornal” era não deixar passar nenhuma notícia, e nisso incluíam-se todas as notícias minimamente significativas. (Murakami, 2011, p. 153)

Fukaeri faz menção ao *outro lado*, do qual vem o povo pequenino. O povo pequenino passava de um lado, que seria o lugar deles, para outro, por meio da cabra morta. Segundo ela,

“a cabra servia de passagem entre o mundo de cá e o mundo do Povo Pequenino” (Murakami, 2011, p. 105). O *outro lado*, nesse caso, referiu-se ao mundo do povo pequenino.

Nessa passagem, Aomame fala do *outro lado* como sendo o lado para o qual envia os homens que mata. Ela “se manter viva mesmo mandando pessoas para o *outro lado*” (Murakami, 2011, p. 153) refere-nos ao momento em que perfura a nuca do homem, no capítulo três, com uma agulha. Não fica claro, contudo, se há um encontro exato entre o lado do povo pequenino e aquele para o qual Aomame manda os mortos.

O perigo, para Aomame, seria a perda da certeza da divisão entre esses dois lados, o que a colocaria em vulnerabilidade por não conhecer as regras do outro lado. Apesar de estarem em uma mesma temporalidade, a escada de manutenção da supervia, o cadáver da cabra em *crisálida de ar* e a própria Fukaeri borram as distinções entre o mundo expectável de Aomame e aquele induzido na leitura.

O texto segue com considerações de Aomame, que explicita um tipo de hesitação possível de ser experienciada pelo leitor. Ela tenta, primeiramente, pensar em uma explicação plausível e empírica para a situação em que se encontra:

Tirando esse incidente de Motosu e o do cobrador da NHK, Aomame se lembrava claramente de todos os demais acontecimentos, incidentes e acidentes ocorridos naquela época. Os únicos fatos de que não se lembrava de jeito nenhum eram aqueles dois. Por que será? Mesmo que houvesse algum problema em seu cérebro, seria possível ter deixado escapar apenas aquelas duas notícias? Ou será que ela habilmente conseguira apagá-las da memória?

Aomame fechou os olhos e, com os dedos, pressionou com força as têmporas. “Espere um pouco... pode ser algo perfeitamente plausível...”, pensou ela. “Talvez minha mente seja capaz de recriar a realidade; quem sabe nela exista um tipo de função cerebral responsável por encobrir – com um véu negro – determinadas notícias de minha vista e, com isso, impossibilitar que minha memória as registre. Notícias como a mudança oficial de armas e uniformes da polícia; que os Estados Unidos e a União Soviética constroem em conjunto uma base permanente na Lua; que um cobrador da NHK esfaqueou um estudante universitário; que houve um intenso tiroteio entre o comando especial das Forças de Autodefesa e um grupo extremista na região de Motosu.”

Mas, afinal, o que todos aqueles acontecimentos tinham em comum? (Murakami, 2011, p. 154-155)

Ela considera a possibilidade de que houvesse alguma falha em sua percepção, que fizesse com que não reconhecesse as notícias do cobrador NHK, da base lunar da União Soviética e dos Estados Unidos e do tiroteio de Deyamanshi. Além de não lhe ocorrer algum problema de percepção ou memória que pudesse explicar a falta de lembrança, o que mais lhe causa estranhamento é serem três acontecimentos em nada aparentemente conectados ou semelhantes.

Na falta de uma falha de percepção, ela considera a possibilidade de uma reação psicológica, ou mesmo loucura:

Mas será que ela não teria inventado a hipótese apenas para se proteger? Será que, na verdade, tudo estava acontecendo simplesmente porque sua cabeça é que estava esquisita? Para Aomame, sua mente estava perfeitamente normal e ela estava certa de não ter nenhum tipo de distúrbio. Mas afirmar que tinha razão enquanto o mundo estava louco não seria uma típica alegação das pessoas com doenças mentais? Será que inventar uma hipótese de mundos paralelos não seria um modo de justificar a própria loucura?

Precisava de uma segunda opinião.

No entanto, não podia procurar um psiquiatra. Sua situação era delicada e havia muitas coisas das quais não podia falar. O “trabalho” que ela fizera outro dia, por exemplo, era totalmente ilegal. Afinal, ela matava certos homens com um instrumento parecido com um picador de gelo feito em casa. Ela não podia revelar uma coisa assim para o médico. Ainda que a vítima fosse um sujeito indecente, repugnante, que merecia morrer.

Mesmo que conseguisse omitir aquela parte ilegal de sua vida, a outra parte, ainda que dentro da lei, tampouco era exatamente digna de elogios. Era como uma mala abarrotada de roupa suja que precisara ser socada para fechar. Nela havia material suficiente para levar uma pessoa a desenvolver distúrbios mentais. Não; havia o suficiente não só para uma pessoa, mas duas ou três. Sua vida sexual, por exemplo, não poderia ser comentada abertamente. “Não posso consultar um psiquiatra”, pensou Aomame. Precisava encontrar uma outra saída. (Murakami, 2011, p. 155-156)

Aomame tenta recorrer a uma explicação que seria empírica e semanticamente verossímil. Contudo, ela não tem como verificar com uma “segunda opinião” (Murakami, 2011, p. 155) devido ao seu próprio modo de viver.

No final ela nega a explicação racional de atribuir a si mesma falta de razão e volta-se para sua segunda hipótese. Nesse momento, pode-se falar de verossimilhança sintática ou propriamente de gênero. A verossimilhança sintática se atrela a uma ação de “estar conforme (conformista) a uma ordem (discursiva) prévia” (Kristeva, 2005, p. 139). A verossimilhança sintática se pauta por tendências e padrões que recorrem a certos tipos textuais. A protagonista segue em seu questionamento, mas, agora, frente ao esgotamento de uma explicação empírica, considera uma explicação metaempírica:

Aomame continuava a bater os dentes na base da caneta. Novamente, parou para refletir.

Após certo tempo, ela se deu conta de que era possível pensar na seguinte hipótese: “O problema pode não ser comigo, mas com o mundo que me cerca. Não há nada de errado com o meu juízo ou minha mente, mas a ação de alguma força desconhecida é que altera o mundo ao meu redor.”

Quanto mais pensava nisso, mais se convencia de que aquela hipótese era a mais coerente. Não conseguia admitir algum tipo de perda de memória ou disfunção mental.

Com base nessa hipótese, desenvolveu o seguinte raciocínio:

Não fui eu que enlouqueci, foi o mundo.

“É isso. Isso mesmo”, pensou.

Em algum momento, o mundo que ela conhecia havia desaparecido e saído de cena, e fora substituído por outro. Era como mudar a posição da agulha numa linha férrea. Ou seja, apesar de sua consciência, aqui e agora, estar conectada ao mundo anterior, o mundo atual era diferente. Em seu mundo anterior, as mudanças dos eventos ainda eram bem restritas. Grande parte dos acontecimentos deste novo mundo ainda não havia migrado para o mundo que ela até então conhecia. Em sua vida cotidiana, a discrepância entre os dois mundos não oferecia – pelo menos por enquanto – um real

transtorno. Mas, com o passar do tempo, “a parte alterada” provavelmente provocaria grandes mudanças à sua volta. A diferença entre os dois mundos aumentaria gradativamente e, dependendo da situação, faria com que suas ações deixassem de ser coerentes, conduzindo-a a um erro fatal. E isso poderia literalmente levá-la à morte.

Um mundo paralelo. (Murakami, 2011, p. 155)

De certa forma, esse momento de dúvida é uma ocorrência codificada em diferentes gêneros do metaempírico, sendo que, se as duas verossimilhanças tratam de dois eixos, nos momentos em que o verossímil semântico enfraquece, o verossímil sintático tende a se sobrepor. Enquanto a verossimilhança semântica tem mais a ver com a localização histórica, quando os fenômenos metaempíricos começam a se sobrepor na narrativa, esses também têm modos de codificação próprios (Furtado, 1980, p. 48), que os tornam legíveis conforme um discurso próprio. Em meio a esses questionamentos, o insólito do eixo semântico precisa de apoio nas codificações do verossímil sintático. A troca do verossímil se dá, então, em resposta à introdução de elementos propriamente metaempíricos. A explicação metaempírica, de um mundo paralelo, engloba, com mais coerência, os acontecimentos que Aomame testemunha.

Como Eco aponta, a compreensão narrativa não depende, em primeira instância, de ser entendida como verdadeira ou não, mas precisa ser coerente em si para possibilitar a formação de um pacto de leitura (1994, p. 125). Isso teria a ver com uma verossimilhança sintática, que garante legibilidade ao texto. A alusão a diferentes obras e elementos de diversos gêneros literários em *IQ84* pode ser considerado como sugestões para a criação de um pacto de leitura. A intertextualidade do título, a cena do assassinato, os elementos metaempíricos apresentados por meio da leitura de *Crisálida de ar*, e até o recurso a uma pesquisa bibliográfica (cena comum dos textos fantásticos e estranhos) levanta certas expectativas que, cumprindo-se ou não, limitam o encadeamento da ação.

A sugestão de que Aomame tenha passado para o mundo paralelo a leva a questionar em que momento e em que lugar tal possa ter ocorrido:

Se ela estivesse correta, ou seja, se o mundo em que estava tivesse sido de fato alterado, restava saber o ponto exato de quando, onde e como isso aconteceu. Aomame novamente concentrou-se para vasculhar suas lembranças. A primeira vez que ela percebera que algo havia mudado tinha sido alguns dias antes, quando dera um jeito naquele especialista em campos petrolíferos no quarto do hotel em Shibuya. Fora no mesmo dia em que deixara o táxi em plena Rota 3 da Rodovia Metropolitana, descera para a Rota 246 utilizando a escada de emergência, trocara as meias e fora para a estação Sangenjaya da linha Tôkyû. No caminho, Aomame passara por um policial e, pela primeira vez, notara que alguma coisa estava diferente. Foi aí que tudo começou. Se tinha sido lá que ela percebeu a mudança, isso significava que o ponto em que ocorrera a alteração do mundo fora um pouco antes. Ainda mais que, na manhã daquele mesmo dia, Aomame havia se deparado com um policial perto de sua casa que ainda usava o uniforme e o revólver antigos. Aomame se lembrou daquela experiência de sentir algo estranho ao ouvir a introdução da Sinfonietta de Janáček naquele táxi em pleno congestionamento. Era como se seu corpo estivesse sendo torcido, sua estrutura corporal apertada como um

pano de chão. Foi então que o motorista do táxi comentou que havia uma escada de emergência na rodovia, ela tirou os sapatos de salto e desceu por aquela escada perigosa. Enquanto descia com os pés descalços em meio aos ventos fortes, a parte introdutória da Sinfonietta não lhe saía da cabeça. “Talvez tudo tenha começado ali”, pensou Aomame. O taxista também tinha algo de estranho. Ela ainda se lembrava muito bem do que ele dissera na hora de ela deixar o táxi. Tentou reproduzir mentalmente aquelas palavras, o mais exatas possível: Quando se faz algo incomum, as cenas cotidianas se tornam um pouco diferentes do normal. Mas não se deixe enganar pelas aparências. A realidade é sempre única. (Murakami, 2011, p. 155-156)

A passagem seria entre o mundo de 1984 e o mundo insólito de *IQ84*, e Aomame suspeita quanto ao tempo que passou no táxi e à descida da escada da via expressa, bem como quanto ao momento e ao local em que se deu. Desistindo da possibilidade de que as lacunas na sua memória possam ser explicadas, bastante pragmática, ela tenta traçar um caminho lógico que explicasse o que mudou. A *Sinfonietta* se destaca como primeiro elemento insólito. Entre todas as suas dúvidas, o reconhecimento da música lhe causa estranhamento:

Como explicar o fato de ela reconhecer de imediato a Sinfonietta de Janáček? Como é que ela sabia que a música fora composta em 1926? O trecho inicial da Sinfonietta não é tão popular a ponto de ser facilmente reconhecida. E ela nunca foi uma assídua ouvinte de música clássica. Era incapaz de distinguir uma música de Händel de uma de Beethoven. Sendo assim, como foi que ela soube, de imediato, que a música que tocava no rádio do táxi era a Sinfonietta de Janáček? Por que será que a música provocara uma reação tão particular e intensa em seu corpo? O modo como a música a afetou era singular. Era como se uma lembrança guardada havia muito tempo em seu subconsciente tivesse sido abrupta e inesperadamente despertada por alguma razão e, nesse despertar, ela sentia como se os seus ombros fossem sacudidos. Isso significava que, em algum momento de sua vida, essa música tivera uma relação profunda com ela. Ao ouvi-la pelo rádio, automaticamente uma chave foi acionada, despertando algumas lembranças para a realidade. Sinfonietta de Janáček. Mas, por mais que vasculhasse o fundo de seu baú de lembranças, Aomame nada encontrou sobre essa possível relação. (Murakami, 2011, p. 159)

Para Aomame, a peça de Janacek não deveria ser reconhecível. No entanto, quando a música toca no interior do táxi, ela reconhece e, mais tarde, vem-lhe à mente enquanto manda um homem para o *outro lado*. Mais do que a passagem da via expressa, parece que a música foi o que conectou Aomame ao mundo insólito de *IQ84*.

Em contraste com o capítulo de Aomame, o de Tengo se volta a um reestabelecimento do verossímil semântico. Esse movimento começa com a apresentação do Professor Ebisuno, que tem a guarda de Fukaeri desde que ela fugiu dos pais. O Professor, antes de aceitar a reescrita de *Crisálida de ar*, tenta explicar a Tengo por que aceitaria a fraude. Ele não depende do dinheiro da fraude, mas desde que Fukaeri o encontrou, não teve notícias dos pais dela. Como o pai era um grande amigo, espera que a publicidade do livro, caso vencesse o concurso, levasse à verdadeira investigação de seu desaparecimento. Ele reconta, então, a história que conhece do pai de Fukaeri:

– Muito bem – disse o professor. – A história tem início nos anos sessenta. O pai de Eri e eu éramos amigos íntimos, de longa data. Apesar de eu ser dez anos mais

velho, lecionávamos no mesmo departamento de uma universidade. Tínhamos personalidades e visões de mundo diferentes, mas, mesmo assim, nos dávamos bem. Tanto ele quanto eu casamos tarde e tivemos uma filha logo depois de casados. Como morávamos no mesmo prédio residencial da universidade, tínhamos também uma convivência familiar, estávamos sempre juntos. Tudo ia bem, inclusive no campo profissional. Naquela época éramos conhecidos como “acadêmicos corajosos” e, de vez em quando, virávamos notícia. Foi uma época muito boa, por inúmeras razões.

“Mas, no final da década de sessenta, o mundo começou a dar sinais de fumaça. Em setenta, o protesto de movimentos estudantis contra a renovação do Tratado de Segurança entre o Japão e os Estados Unidos atingiu o seu clímax, o que acarretou o fechamento de universidades, enfrentamento com o batalhão de choque, rebeliões internas com derramamento de sangue e mortes. Por conta disso e daquilo, a situação se agravou e foi então que resolvi deixar a universidade. (Murakami, 2011, p. 175)

Depois do capítulo de Aomame, que lista os acontecimentos estranhos e destoantes do mundo de *1Q84*, o professor novamente sublinha a contextualização histórica que dá verossimilhança semântica à obra. Os anos de 1970 foram de larga agitação liberal, refletindo movimentos de contra-cultura, que se iniciaram nos Estados Unidos em 1968, e também refletiram embates políticos entre o capitalismo e o comunismo. No caso do Japão, os movimentos estudantis tomaram as universidades durante a década de 1970 e foram avidamente combatidos pelos governantes da época. Apontar esses movimentos como parte da convivência entre o Professor e o pai da Fukaeri reforça um discurso semelhante ao verdadeiro.

Nesse contexto histórico, bastante familiar, o Professor Ebisuno começa a introduzir as particularidades do pai de Fukaeri:

O pai de Eri chegou a organizar no campus um grupo de estudantes para criar um exército radical inspirado no Exército Vermelho, incitando-os a participar de greves na universidade. Estudantes de outras universidades também começaram a participar da organização, tornaram-se seus seguidores. Houve um período em que essa facção atingiu um número considerável de adeptos. A direção da universidade solicitou a intervenção da polícia de choque e, uma vez encurralados, ele e seus alunos foram capturados, interrogados e punidos pela lei. A universidade o expulsou. Eri ainda era muito pequena, ela não deve se lembrar disso. Fukaeri manteve-se calada.

– O nome de seu pai era Tamotsu Fukada. Após deixar a universidade, ele ingressou na Escola Takashima, levando consigo dez alunos que faziam parte do núcleo de seu exército vermelho. Como a maioria dos alunos tinha sido expulsa da universidade, era necessário encontrar um lugar para eles. E, nesse sentido, a Escola Takashima não era uma má opção. Naquela época, o caso chegou a ter um certo destaque na imprensa. Você se lembra?

Tengo balançou a cabeça em negativa:

– Não fiquei sabendo dessa história.

– A família de Fukada também o acompanhou, ou seja, sua esposa e a filha, Eri. A família foi para Takashima. Você já ouviu falar dessa escola?

– Muito superficialmente - respondeu Tengo. – É uma espécie de organização de base comunitária que vive da agricultura. Também trabalham com laticínios em escala nacional. Não admitem o acúmulo de bens pessoais e tudo o que possuem é de propriedade coletiva. (Murakami, 2011, p. 176)

A história sobre o pai de Fukaeri encaixa-se nos movimentos da época em que estão situados, e, visto conhecer as particularidades dos vários movimentos menores, encontram-se fora do conhecimento geral. O relato de Ebisuno não se distancia da verossimilhança semântica, mesmo que não seja historicamente verdadeiro. Tengo acolhe as informações sem nenhum estranhamento. As informações lhe parecem coerentes com seu contexto histórico e com a localização em que são descritas, na universidade japonesa dos anos 1970. Se, nos capítulos de Aomame a leitura é induzida a um estranhamento pela personagem, nos de Tengo, o relato do Professor é naturalizado pela reação do protagonista.

Somado a isso, Tengo lembra de alguns detalhes específicos do relato do Professor, como a escola de Takashima. A escola de Takashima seria a base de onde surgiriam a comuna agrícola de Sakigake, onde Fukaeri foi criada, e o grupo terrorista Akebono, responsável pelo ataque que Aomame tanto estranha. Nesse capítulo, percebe-se uma dissonância entre as memórias de Aomame e as de Tengo. Para ela, Takashima, Sakigake e Akebono são desconhecidas e, por isso, são a raiz de seu estranhamento. Para ele, apesar de se admitir pouco informado das ocorrências gerais, esses nomes não lhe são estranhos, tendo algum conhecimento de sua existência.

O capítulo começa a propor problemas para situar Tengo e Aomame como vindos de um mesmo plano espacial. Se, para Aomame, haveria um momento mais ou menos localizável de passagem, para Tengo, as informações de 1984 e *IQ84* são bem mais confusas. Em vez de uma fronteira pela qual as personagens pudessem ter passado, parece que há sobreposições desses mundos em momentos e locais específicos.

Ebisuno continua seu relato sobre o pai de Fukaeri, agora mencionando a comuna de Sakigake:

O grupo liderado por Tamotsu Fukada encontrou uma vila despovoada que servia para seus propósitos em meio às montanhas da província de Yamanashi. Uma vila praticamente deserta, em que os idosos não podiam dar continuidade aos trabalhos do campo por falta de sucessores. O grupo conseguiu adquirir terras e casas quase de graça, além de algumas estufas. As repartições públicas locais também ofereceram subsídios, com a condição de que eles continuassem a trabalhar com a terra. E, durante os primeiros anos, concederam-lhes descontos fiscais. Além disso, Fukada também tinha um capital próprio. Montante que nem mesmo o professor Ebisuno sabia de onde e como ele teria conseguido. – Sobre a fonte desse dinheiro, Fukada mantinha segredo e não o revelava para ninguém. Mas o fato é que o dinheiro necessário para conduzir a comuna vinha de algum lugar. Foi com esse capital que o grupo comprou máquinas, implementos agrícolas e materiais de construção, além de criar um fundo de reserva. Eles próprios reformaram as casas que já existiam e construíram instalações básicas para que pelo menos trinta deles pudessem viver nelas. Isso foi em 1974. A recém-inaugurada comuna passou a ser chamada de “Sakigake”. “Sakigake?”, pensou Tengo. O nome não lhe era estranho, mas não conseguiu lembrar onde foi que o ouvira. Não conseguir lembrar o deixou irritado. (Murakami, 2011, p. 179)

Novamente, parece que Tengo tem algumas memórias próprias de *IQ84* que não se verificam em 1984. A memória que tem do nome Sakigake, assim como o conhecimento prévio que Aomame tem da *Sinfonietta*, problematizam a ideia de um momento determinado de passagem a *IQ84*. A memória das personagens é utilizada para construir as sobreposições de expectativas de um mundo de 1984, que remeteriam a referências históricas.

Em relação à criação do grupo terrorista de Akebono, o Professor relata que:

Sob o comando de Fukada, a administração da fazenda Sakigake mantinha-se sobre os trilhos, mas, com o tempo, a comuna se dividiu em duas facções bem distintas. Essa divisão era em parte inevitável no sistema adotado por ele. Uma das facções defendia a revolução e era a favor da luta armada; era liderada por aquele antigo grupo de estudantes inspirados no Exército Vermelho criado pelo próprio Fukada. O grupo achava que a vida na comuna agrícola era apenas uma fase preparatória para a revolução. Eles acreditavam que o trabalho agrícola era um tipo de disfarce para que, chegado o momento, pudessem pegar em armas e partir para a ação. Era uma postura inquebrantável. (Murakami, 2011, p. 181)

A descrição retoma certa lógica verossímil, referindo-se ao movimento natural da comunidade de Sakigake, que se dividiria eventualmente em duas facções. O Professor tinha descrito que os primeiros membros de Sakigake foram estudantes que se juntaram a um movimento comunista radical e que, necessariamente, veriam como objetivo último uma revolução armada. Segundo Ebisuno, seria impossível que pessoas com tais ideais se resignassem a uma vida em uma comuna pacífica e totalmente agrícola. Em contraposição a essa facção, nos anos em que Sakigake funcionou, muitas outras pessoas entraram com outra expectativa, a de se manter nas mesmas condições em que entraram. O professor descreve aqueles que entraram mais recentemente em Sakigake:

A outra facção era moderada. Ambas eram contra o sistema capitalista, mas esta não se envolvia com política e tinha como ideal viver em contato com a natureza, mantendo uma vida comunitária centrada na subsistência. Os moderados eram os mais numerosos na fazenda. As facções eram como água e óleo. Em relação ao trabalho na lavoura, partilhavam o mesmo objetivo e por isso não ocorriam problemas graves, mas, quando o assunto envolvia alguma decisão administrativa, as opiniões sempre divergiam. Vez por outra, quando não conseguiam chegar a uma solução, a discussão se tornava violenta. (Murakami, 2011, p. 182)

O resultado é apresentado como natural e, designar-lhe como resultado lógico, significa conceder verossimilhança ao relato. Para o professor “estava claro que a divisão da comuna era apenas uma questão de tempo” (Murakami, 2011, p. 182).

O professor segue indicando os novos nomes das duas facções:

Foi assim que a comuna Sakigake se dividiu em duas. A facção moderada manteve o nome Sakigake e permaneceu na fazenda; já a facção em prol da luta armada transferiu-se para uma outra área, a cerca de cinco quilômetros dali, e, nesse local, estabeleceu a base do movimento revolucionário. Fukada e sua família permaneceram com as demais famílias em Sakigake. A separação foi praticamente amistosa. Dizem que foi Fukada que novamente conseguiu juntar, de alguma forma, o capital necessário para erguer a comuna dissidente. Mesmo após a separação, as

duas fazendas mantiveram formalmente as relações de cooperação: trocavam mercadorias que necessitavam e, por questões econômicas, utilizavam o mesmo meio de distribuição para os produtos. Se as duas pequenas comunas quisessem sobreviver, era necessário manter a ajuda mútua.

– A divisão de Sakigake ocorreu em 1976. No ano seguinte, Eri conseguiu escapar de lá e veio até a minha casa. Desde então, a comuna dissidente passou a ter um novo nome: Akebono.

Tengo levantou o rosto e estreitou os olhos.

– Espere um pouco – disse ele. Akebono. Ele tinha certeza de que já ouvira o nome em algum lugar, mas a lembrança era vaga e não se lembrava de onde. A única coisa que conseguia recordar eram alguns fragmentos vagos que pareciam reais. – Por acaso essa “Akebono” não é aquela que pouco tempo atrás causou um incidente grave?

– Isso mesmo – disse o professor Ebisuno, pela primeira vez olhando para Tengo com uma expressão séria. – Sem dúvida, estamos falando daquela famosa “Akebono” que trocou tiros com a polícia nas montanhas perto de Motosu.

“Tiros”, pensou Tengo. Ele se lembrava. Fora um grave incidente. No entanto, não entendia por que não conseguia se lembrar dos detalhes. As coisas estavam embaralhadas. Tudo parecia muito confuso e, quando tentava ordenar os pensamentos, sentia como se o corpo estivesse sendo torcido. Era como se a metade superior e a metade inferior fossem puxadas em direções opostas. Tengo sentiu uma intensa e aguda dor no centro da cabeça e, de uma hora para outra, o ar à sua volta parecia ter rareado. Ouvia o som amortecido, como se estivesse dentro d’água. A qualquer momento ele poderia ter aquele “ataque”.

– O que aconteceu? – perguntou o professor, preocupado. A voz parecia vir de longe. Tengo balançou a cabeça. Forçando a voz, respondeu: – Está tudo bem. Logo vai passar... (Murakami, 2011, p. 182)

Tengo se lembra dos eventos que Aomame tanto estranha. Akebono é o nome do grupo terrorista do tiroteio em Deyamanashi. Se, para Aomame, todas essas informações são novas e incoerentes com sua memória do ano 1981, para Tengo, esse evento foi suficiente para ser lembrado como um “grave incidente”. Enquanto, por um lado, a percepção de Tengo reforça a normalização do acontecimento, que não demonstra requerer uma explicação metaempírica, a perspectiva de Aomame coloca-o no reino do insólito.

Tentar localizar uma fronteira entre o mundo vivenciado por Aomame e o mundo vivenciado por Tengo complexifica-se ainda mais com a revelação no capítulo doze de que os dois estudaram juntos. Tengo começa a descrever uma aluna no colegial que era filha de pais Testemunhos de Jeová, que sofria bullying na escola devido à prática religiosa dos pais. No final do capítulo é descrita a memória de Tengo da sua única troca com a menina:

Certo dia, a menina segurou a mão de Tengo. Era uma tarde ensolarada de início de dezembro. Da janela, dava para ver o céu alto com faixas de nuvens brancas. Naquele dia, após o término das aulas, os dois estavam sozinhos e tinham acabado de terminar a limpeza da sala. Não havia mais ninguém. A menina, decidida, atravessou rapidamente a sala e se postou ao seu lado. Sem hesitar, pegou sua mão e, sem dizer nada, ergueu a cabeça para fitá-lo (Tengo tinha uns dez centímetros a mais que ela). Tengo a olhou de volta, surpreso. Ela manteve seu olhar. Foi então que ele descobriu uma profundidade translúcida em suas pupilas que jamais tinha visto na vida. A menina ficou um bom tempo segurando sua mão, quieta. Segurava-a firme, sem soltá-la por um segundo sequer. Um tempo depois, ela a soltou, deu uma rápida meia-volta, girando a barra da saia, e saiu correndo. Tengo ficou mudo, petrificado, sem entender nada. A primeira coisa que lhe passou pela cabeça foi a sorte que teve de ninguém tê-lo visto. Não conseguia imaginar o alvoroço que isso poderia

provocar, caso alguém tivesse presenciado a cena. Ele olhou ao redor e ficou aliviado. Logo depois, sentiu-se muito abalado. (Murakami, 2011, p. 218)

O incidente que tanto marcou Tengo é também lembrado por Aomame e ela o menciona quando sai com uma amiga. Ela comenta que:

- Tinha apenas uma pessoa de quem eu gostava – disse Aomame. – Passei a gostar dele quando eu tinha dez anos e segurei a mão dele.
- Aos dez anos você gostava de um menino. E ficou só nisso?
- Só nisso.
- Ayumi pegou o garfo e a faca e cortou o camarão em pedaços bem pequenos enquanto parecia pensar sobre isso. – E onde ele está? O que ele faz hoje? Aomame balançou a cabeça.
- Não sei. Estudamos juntos no terceiro e quarto anos do primário em Ichikawa, província de Chiba, mas na quinta série mudei para uma outra escola aqui da capital e, depois disso, nunca mais o vi. Não ouvi mais falar dele. A única coisa que sei é que, se ele estiver vivo, deve estar com vinte e nove anos. É provável que faça trinta no outono. (Murakami, 2011, p. 268)

Tengo e Aomame estudaram juntos no terceiro e quarto ano do primário, ambos lembram do outro, contudo parece haver dissonâncias nas memórias dos dois e na configuração do mundo que descrevem. O que exatamente desencadeou essa bifurcação não fica tão claro, mas parece que o contato que ambos têm com *IQ84* não foi totalmente simultâneo.

O momento em que os fatos ocorridos de *IQ84* destoam de qualquer plausibilidade empírica se apresenta também em um capítulo de Aomame, havendo, em uma conversa entre Tengo e seu editor, Komatsu, um *link* direto com uma menção ao livro *Crisálida de ar*:

- Como acabei de dizer, a *Crisálida de ar* que você reescreveu está quase perfeita. Muito bom! – disse Komatsu, dando continuidade à conversa. – Mas existe um trecho, um único trecho, que, se possível, gostaria que você mudasse. Não precisa ser agora. Para concorrer ao prêmio o nível do texto está mais que bom. Corrija esse trecho após a premiação, um pouco antes de a obra ser publicada na revista.
- Que trecho?
- Quando o Povo Pequenino termina de fazer a crisálida de ar, aparecem duas luas. A garota olha para o céu e as vê ali. Você se lembra dessa parte?
- É claro que sim.
- Na minha opinião, as referências sobre as luas são insuficientes. Falta explicação. Quero que você as descreva objetivamente, com maior riqueza de detalhes. Este é o único trecho que eu lhe peço para refazer. (Murakami, 2011, p. 244)

A conversa introduz um dos elementos que mais claramente diferencia o mundo de *IQ84* do de 1984: a aparição de duas luas. No caso de Tengo, essa referência é a um mundo ficcional, e não ao seu mundo. Em *Crisálida de ar*, agora reescrito, “aparecem duas luas. A garota olha para o céu e as vê ali” (Murakami, 2011, p. 244). Komatsu pede para Tengo reescrever esse trecho, pois acredita que carece de detalhes. Para os dois, a possibilidade de aparecerem duas luas no céu é longínqua e puramente uma invenção de Fukaeri. Tengo deve complementar a apresentação que ela fez das duas luas com mais detalhes.

No capítulo de Aomame as duas luas deixam de ser uma menção e tornam-se uma aparição. Muito além das expectativas empíricas dela, quando Aomame olha para o céu ela leva um tempo para registrar seu estranhamento: “Aomame demorou para perceber o que estava diferente. Mesmo após constatar o que havia de estranho, sentiu muita dificuldade em aceitar o fato. Sua consciência não conseguia reconhecer o que seus olhos captavam” (Murakami, 2011, p. 276). Ela segue descrevendo o que lhe causou tal impressão:

No céu havia duas luas: uma pequena e outra grande. As duas estavam emparelhadas. A lua grande era a mesma que ela estava acostumada a ver. Era quase uma lua cheia e de cor amarelada. Mas, ao lado dessa, havia uma outra, bem diferente. Uma lua que ela nunca tinha visto antes. Tinha o formato irregular e sua cor era levemente esverdeada, como se tivesse a superfície coberta por musgos. Era o que sua vista captava. (Murakami, 2011, p. 276)

Nesse contexto, as interseções entre acontecimentos desses dois mundos se confundem. A fenomenologia metaempírica é explícita, e não decorrente de uma hipótese para explicar acontecimentos que poderiam também ter explicações empíricas. As descrições de Aomame são de um mundo que não só se parece com o mundo objetivo, mas que se encontra com todos os eventos históricos. O mundo da memória de Tengo inclui fatos que desencontram com a história recente de Japão, mas que não se afastam do universo verossímil ou empírico. O mundo descrito em *Crisálida de ar* não se limita ao empírico, nem ao verossímil. Apesar de ter relações com a descrição do mundo expectável, Fukaeri descreve situações que são decididamente metaempíricas, como o aparecimento das duas luas. Essa descrição invade o mundo até então semanticamente verossímil dos protagonistas no capítulo de Aomame. Em reação:

Aomame estreitou os olhos e observou atentamente ambas as luas. Em seguida, fechou-os longamente, respirou fundo e abriu-os de novo. Sua esperança era de que tudo estivesse de volta ao normal, que encontrasse uma única lua. No entanto, a situação continuava a mesma. Não se tratava de uma ilusão de ótica ou de um problema de visão. No céu havia realmente, sem sombra de dúvida, duas luas flutuando lado a lado. Uma amarela e outra verde. (Murakami, 2011, p. 276)

Aomame tenta encontrar uma explicação racional para a aparição, ela considera a possibilidade de “uma ilusão de ótica ou de um problema de visão” (Murakami, 2011, p. 276). Apesar das tentativas dela, Aomame não consegue conter a visão das luas dentro de uma lógica racional. A aparição das duas luas marca a sobreposição do mundo abertamente ficcional de *Crisálida de ar* sobre o mundo que se pretende realista das protagonistas de *1Q84*. Esse momento marca uma mudança de paradigma na leitura do texto, que até então permitia transitar entre leituras que, por um lado, acatavam uma explicação totalmente empírica, amparada pela constante reconstrução de verossimilhança semântica ao longo do texto, e, por outro lado, de uma leitura metaempírica, cuja legibilidade se apoia na

possibilidade de recorrer a verossimilhança sintática própria dos textos da ficção do metaempírico. Esse momento sobrepõem a segunda leitura à primeira, apesar de a verossimilhança semântica e o recurso à referência histórica e externa ainda serem basilares para a leitura do texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para investigar a interação dos elementos metaempíricos com os recursos que os tornam coerentes e plausíveis durante o pacto de leitura, foram observados dois componentes textuais: a espacialização e a temporalização. A espacialização determina a localização espacial da trilogia e pode se tornar um elemento de estranhamento a partir de diferentes tipos de incoerência com sua primeira apresentação ou da ideia de uma fronteira entre mundos. A temporalização, por sua vez, determina o contexto temporal das ações, o ritmo dos acontecimentos, e pode se tornar um elemento de estranhamento pela quebra de parâmetros dentro das concepções empíricas da temporalidade. Em *IQ84*, ambos os recursos são empregados tanto na construção de plausibilidade e da coerência, quanto em seus questionamentos.

Interpretar criticamente um texto que se supõe pertencer ao domínio literário dos discursos do metaempírico obriga a que, de início, determinem-se quais eventos poderiam ser classificados como pertencentes à fenomenologia metaempírica. Essa classificação se baseia nos estudos de Furtado, que recorre aos termos-conceito empírico e metaempírico para descrever a relação de um fenômeno, em sentido lato, com o conhecimento humano em dado momento histórico. Metaempírico engloba o que foge de uma explicação racional ou sensorial conforme o conhecimento científico de dada época, ou seja, engloba todo evento que não possa ser comprovado pela metodologia científica. A manifestação do metaempírico em um texto equivale à apresentação do que foge do conhecimento geral ou do discurso científico na época de sua produção. Os textos que veiculam esses aspectos se valem dos discursos do metaempírico e, no universo da literatura, são nomeados ficção do metaempírico ou, mais propriamente, literatura do metaempírico.

Esses discursos, apesar de não se subordinarem à lógica racional, não são totalmente desprovidos de verossimilhança. A verossimilhança sempre é necessária à coerência e à plausibilidade narrativa face à apresentação de elementos de fenomenologia metaempírica. Segundo a perspectiva de Kristeva, têm-se a verossimilhança sintática, que participa dos processos que tornam um texto legível, e a semântica, que busca assemelhar um texto à verdade. O recurso à verossimilhança funciona de modo semelhante em narrativas naturais e artificiais, possibilitando uma construção de coerência interna, que é, em um segundo momento, contrastada com os referentes extratextuais. A plausibilidade dos discursos do metaempírico é, portanto, tributária da verossimilhança, que lhe garante legibilidade.

O discurso ficcional de *IQ84* transita entre imagens empíricas, ancoradas nos referentes extratextuais que lhe servem de base, e construções metaempíricas, fragilizando a lógica racional ao subverterem esses referentes. Tal processo se dá, majoritariamente, na composição insólita dos espaços e tempos da narrativa, mas, também, na percepção que as personagens protagonistas, Aomame e Tengo, têm dos acontecimentos à sua volta. Diante de determinados fenômenos e de suas reações, essas personagens estranham-se, deixando, algumas vezes, de se reconhecerem. As imagens empíricas emprestam a verossimilhança necessária à essa ficção que se inscreve nos limiares dos discursos do metaempírico.

Nos trechos analisados, observaram-se, como estratégia central para a configuração do narrativa, a construção e a reconstrução continuadas de verossimilhança semântica. Esse processo se deu de diversas maneiras, começando pela localização espacial e temporal em Tóquio de 1984. As informações verídicas referentes à época foram levantadas em diversos momentos do texto, reforçando a localização histórica aparentemente precisa. Além disso, a utilização de cenários cotidianos contribuiu para a aparência de normalidade, mesmo fora da contextualização histórica, como em cenas no trânsito, na casa das personagens ou em bares e cafeterias. Os recursos das personagens à metodologia científica, configurando argumento de autoridade, foi especialmente importante para o reestabelecimento da verossimilhança semântica a partir do momento em que são revelados dados que não se enquadram com o contexto histórico apresentado.

Murakami, além de imbuir suas personagens de certa metodologia científica, faz frequente uso delas personagens como modelo de reações previsíveis ou previstas de um leitor-modelo. A modelagem de reações por personagens, além de ser comum ao fantástico gênero, tem uma função na construção do verossímil. A dúvida em relação à veracidade de informações que a personagem dá voz torna possível uma resposta direta a dúvidas que poderiam ser levantadas por um leitor-modelo. As respostas a tais dúvidas tornam admissível direcionar a leitura à maior aceitabilidade de eventos de fenomenologia metaempírica em um cenário de formas realista.

Essa modelagem de reações age na construção de outro tipo de verossimilhança, a sintática. Essa segunda verossimilhança é muito importante para a configuração de *IQ84*, justamente por possibilitar a coerência interna do texto. Também chamada de verossimilhança de gênero, a verossimilhança sintática se relaciona a codificações próprias de um gênero. *IQ84* é uma narrativa de difícil classificação genológica, mas é possível apontar semelhanças com diversos textos abarcáveis pela ficção do metaempírico. As personagens transitam amplamente por acontecimentos insólitos na transformação do mundo de 1984 no de *IQ84*.

A verossimilhança, no caso de *IQ84*, não garante apenas a coerência textual, mas participa da construção de expectativas cotextuais que orientam a leitura. O recurso à verossimilhança, tanto semântica, quanto sintática, favorece a que se pense acerca do empírico e do metaempírico. A verossimilhança semântica atribui plausibilidade aos acontecimentos metaempíricos, ao mesmo tempo que a verossimilhança sintática reforça as informações que permitem inferir que uma explicação metaempírica pode ser mais coerente. Em ambos os casos, o empírico se torna elemento de apoio à fenomenologia metaempírica, e não elemento de contraste. Dessa forma, por meio de uma construção reiterativa da verossimilhança, borram-se as linhas aparentemente claras entre o empírico e o metaempírico.

Em diversos trechos, o recurso ao absolutamente empírico concede plausibilidade a eventos ficcionais e os localiza em contextos coerentes com sua ocorrência. Além disso, por meio de recursos de verossimilhança sintática, *IQ84* propõe diálogos sobre aspectos assertivos da realidade empírica. Tal procedimento autoriza outras expectativas de leitura e coerência.

IQ84, pela apresentação de elementos que abertamente, ou apenas possivelmente, apresentam um caráter metaempírico, faz parte da orientação de representação literária que se opõe ao realismo, integrando a vasta gama da ficção do metaempírica. Fenômenos ocorrentes na narrativa podem ser apresentados na forma de percepções imediatas, como, por exemplo, o vislumbre de duas luas no céu por parte da protagonista Aomame.

Apesar desses textos serem, muitas vezes, colocados em contraposição aos propriamente realistas, eles não são, contudo, absolutamente alheios a esse modo de representação. *IQ84*, por meio de processos de verossimilhança, recorre a uma representação bastante semelhante aos procedimentos tradicionais do modo representacional realista. Apesar da aberta ficcionalidade de *IQ84*, que apresenta elementos de fenomenologia metaempírica, não se verifica conflito correlacional.

Murakami, valendo-se de intertextualidades diretas e indiretas, faz menção a vários textos da literatura fantástica e sugere, ainda, diálogos com outros gêneros do macro-universo da ficção do metaempírico. *IQ84* toma parte, portanto, da tradição literária não estritamente realista. A obra se constrói verossímil, utilizando-se de um contexto aparentemente empírico e de uma coerência com textos de diferentes gêneros em que se manifestam os discursos do metaempírico. Pesquisas futuras poderão aprofundar, de modo mais explícito e vertical, diálogos com outros textos da ficção do metaempírico, visando a uma possível classificação genológica da obra.

REFERÊNCIAS

- ARÁN, Pampa. **El fantástico literario: aportes teóricos**. Córdoba: Narvaja Editor, 1999.
- BESSIÈRE, Irène. Relato fantástico: forma mista do caso e da advinha. **Revista FronteiraZ**, n. 9, dez. 2012.
- CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: EdUFPR, 2006.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FURTADO, Filipe. **Metaempírico**. Disponível em: www.insolitoficcional.uerj.br. Acesso em: abr. 2023.
- FURTADO, Filipe. O fantástico e o discurso anticientífico. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (org.). **(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 273-286.
- FURTADO, Filipe. **Fantástico: modo**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Acesso em: abr. 2023.
- FURTADO, Filipe. Os discursos do metaempírico. In: SEIXO, Maria Alzira. **O fantástico na arte contemporânea**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Akarte, 1992.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FRANCISCO, Rafaela da Cunha Duarte. Temporalização e espacialização nas distopias de Haruki Murakami e George Orwell, 1Q84 e 1984. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 147-160, 2015.
- GARCÍA, Flavio. Insólito. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (ed.). **(Novas) Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Editores Makunaima, 2021. p. 276–291.
- GARCÍA, Flavio. **Insólito ficcional**. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolito-ficcional/>. Acesso em: abr. 2023..
- GUEVARRA, Alona Ureta. In a world without love: society, religion, and the individual in Haruki Murakami's 1Q84. **Quest: Studies on Religion & Culture in Asia**, [S. l], v. 3, p. 1-16, 14 jun. 2018.
- JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the literature of subversion**. London: Taylor & Francis e-library, 2009.
- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MURAKAMI, Haruki. **1Q84**. São Paulo: Alfaguara, 2011.

PANIAGUA, Ruth Cubillo. Metaficción e intertextualidad en la novela 1Q84 de Haruki Murakami. **Revista de Lenguas Modernas**, [S. l], n. 18, p. 187-199, 2013.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo. **Semiosis**, v. 2, n. 3, p. 54-76, 2006.

PERSICANO, Léa. O insólito ficcional e o duplo em sono, de Haruki Murakami. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, v.21, n.1, p. 38-57, jan./abr. 2021.

REIS, Carlos. Figurações do insólito em contexto ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 54-69.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Rio de Janeiro: Almedina, 2018. p. 238-239.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2011.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. Referencia fantástica y literatura de transgressión. **Tropelías**, n. 2, p. 145-155, 1991.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. Lo verosímil de Aristóteles y la moderna teoría de los mundos posibles. **Castilla estudios de la literatura**, n. 18, p. 134-144, 1993.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. **Géneros literarios y mundos posibles**. Madrid: Editorial Eneida, 2008.

STEWART, Rachel. World Literature and Japan: Tokyo, worlding and Murakami Haruki. **Literature Compass**, [S. l], v. 12, n. 4, p. 146-160, abr. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980. 192 p.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantástica**. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

WEINBERGER, Christopher. Reflexive Realism and Kinetic ethics: the case of Haruki Murakami. **University of California Press**, California, v. 131, n. 1, p. 105-133, 2015.