



## NOVAS EFERVESCÊNCIAS DO MODO FANTÁSTICO: A DUPLICAÇÃO DO TEMPO-ESPAÇO NO EPISÓDIO “CIDADE DOS GATOS” DE 1Q84 DE HARUKI MURAKAMI

Ananda Maria Ferreira Missailidis<sup>1</sup>

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)*

### RESUMO

O presente texto observa o fantástico que se pode adjetivar de moderno, a partir das configurações semânticas e estruturais do episódio “Cidade dos gatos”, que integra a trilogia 1Q84, de Haruki Murakami. Objetiva-se analisar o uso de elementos de espacialização e temporalização para a construção de tensão semântica nesse fragmento que podemos identificar como conto. Na narrativa, o espaço duplica-se a partir das transformações temporais de dia/noite, oferecendo duas ordens de significação: uma metaempírica, outra empírica-racional. Com base nessa estruturação, é possível pensar em uma dupla significação própria desse novo fantástico, assumindo a categorização mais branda do fantástico modo, o qual também engloba o fantástico gênero (ou fantástico tradicional), além de outras variantes ao seu entorno. O conto “Cidade dos gatos” mantém-se em aporia, sendo impossível sua explicação plena, pois nenhuma escolha consegue dar conta de todos os elementos da narrativa, posicionando-o no entre-lugar da incerteza, característica própria da ficção genuinamente fantástica.

**Palavras-chave:** Murakami. “Cidade dos Gatos”. Modo fantástico.

### ABSTRACT

This study looks at the fantastic, that may be described as modern, parting from the semantic and structural configurations of the episode “Town of cats”, framed within the 1Q84 trilogy, by Haruki Murakami. The objective of this article is to analyze the use of elements of spatialization and temporalization to construct semantic tension in the fragment which may be categorized as a short story. In the narrative, due to temporal transformations of day/night, the city can be comprehended on two planes, offering two orders of meaning: a metaempirical order and an empirical-rational order. Based on this structure, the double meaning particular to the fantastic may be considered, taking into account the broader categorization of the fantastic mode that encapsulates the fantastic genre (or traditional fantastic) as well as contemporary works. The story remains in apory, a complete explanation being impossible as no order manages to account for all the elements of the narrative, indicating the in-between place of uncertainty of that is fundamental to the genuinely fantastic.

**Key-words:** Murakami. “Town of Cats”. Fantastic mode.

### INTRODUÇÃO

Uma das questões essenciais ao estudo do fantástico, principalmente no tratamento de textos fantásticos contemporâneos, coloca-se na contraposição de uma concepção genológica ou de uma concepção modal do termo, como levantam Flavio García (2011) e Marisa Martins Gama-Khalil (2013). Podemos, então, traçar um histórico da concepção genológica sendo mais ou menos

---

<sup>1</sup> É mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. E-mail: ananda.missailidis@gmail.com



esquematizada a partir dos estudos de Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (1970), complementada pelas ponderações de Filipe Furtado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980). Por outro lado, a concepção modal é explicitada em *O Fantástico* de Remo Ceserani, e sua base é atribuída às considerações de Irène Bessière em *Le récit fantastique* (1973). Renato Prada Oropeza, no artigo “*El discurso fantástico contemporâneo*” (2006), não indica abertamente uma escolha por uma visão modal, mas sua definição do fantástico lhe é aproximada (GARCÍA, 2011; GAMA-KHALIL, 2011, 2013), parece que ele “adota indiretamente uma visão modal” (GAMA-KHALIL, 2011). A decisão por uma visão de gênero ou de modo implica respostas diferentes em relação a um complexo questionamento que levanta quais características são recorrentes no fantástico e quais seriam determinantes para classificá-lo como parte da categoria literária. Nesse sentido, a visão modal abrange um *corpus* literário muito mais extenso, descrevendo tendências do fantástico mais do que características determinantes.

As delimitações do fantástico, na visão modal, não se atêm, apenas, à apresentação de temas sobrenaturais. O modo pressupõe sistemas temáticos que tendem a se repetir nas obras literárias, porém também engloba procedimentos narrativos de uso recorrente, e algumas características estruturais básicas. Os sistemas temáticos e os procedimentos narrativos, apesar de seu uso frequente, não seriam condições básicas do fantástico na sua concepção modal (CESERANI, 2006). Isso torna-se especialmente evidente nas irrupções mais recentes do fantástico literário, que não tendem a recorrer aos temas do gênero tradicional. As transformações no *corpus* de obras que trabalham com o insólito ficcional<sup>2</sup> ou com material metaempírico levou à configuração de variados gêneros literários que podemos chamar de fantásticos, em um sentido abrangente.

Na definição do fantástico como gênero, Todorov assinala como a primeira condição que “é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (1980, p. 19). A vacilação ou a hesitação<sup>3</sup> do leitor implícito seria, para ele, condição basilar da construção do gênero fantástico, com a condição facultativa de hesitação por parte de algum personagem.

Furtado, que resgata em grande parte o estudo de Todorov, questiona a ideia de vacilação do leitor por ser uma condição demasiadamente subjetiva para o estudo genológico. Ele “procura deslocar a condição necessária ao fantástico da recepção para a estrutura” (GAMA-KHALIL, 2019, p. 47). A leitura que Furtado faz de Todorov seria incompleta ao apontar que a hesitação seria “centrada unicamente no leitor” (c.f. GAMA-KHALIL, 2013, p. 24), visto que Todorov também aponta uma hesitação por parte das personagens. Entretanto, a solução que Furtado encontra é, primeiramente, em considerar a hesitação como uma ação do narratário e, em segundo lugar,

---

<sup>2</sup> O termo insólito ficcional: “[...] formado por derivação prefixal a partir de sólito, o qual significa, em linhas gerais, usado, habitual, costumeiro, frequente, ocorre nas línguas neolatinas tanto como adjetivo, quanto como substantivo, denotando, negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera, etc.” (GARCÍA, 2019). Com base nessa definição o insólito pode ser compreendido como uma categoria da ficção, relacionado ao estranho que vem de “Das Unheimliche” de Freud (1919) (GARCÍA, 2021, p. 276), ou como “denominador de uma categoria da ficção ou de um macro ou arqui-gênero ficcional” (GARCÍA, 2019). Como categoria da ficção, encontrada nos textos de modo fantástico, ela não se limita à descrição de temas, mas representa uma categoria negativa funcional na qual algum elemento da narrativa “não é ou não corresponde ao que se espera/esperava que fosse” (COVIZZI, 1978, apud GARCÍA, 2021, p. 279). Seria, então, “um elemento central e característico da [...] configuração semiótica” (PRADA OROPEZA, 2009, p. 56) do fantástico.

<sup>3</sup> O conceito de vacilação de Todorov é também traduzido como hesitação, sendo os dois termos usados de maneira intercambiável.



valorar a ambiguidade como condição estrutural e estruturante do fantástico. A hesitação do narratário, ao ser indicada no texto, seria possível de verificar de forma objetiva, diferente de uma hesitação por parte do leitor. Como o narratário não é sempre explícito, a vacilação, embora uma característica comum na literatura fantástica, para Furtado, não pode ser considerada uma condição do gênero (FURTADO, 1980, p. 40), sendo essa, talvez, a maior divergência que o autor apresenta em relação ao estudo de Todorov (GAMA-KHALIL, 2013, p. 24).

A segunda solução que Furtado encontra para a subjetividade da vacilação ou hesitação do leitor, é propor o termo ambiguidade como uma alternativa mais objetiva. Para o autor “a hesitação não representa o traço distintivo do fantástico; ela é um reflexo de um recurso que se encontra no plano estrutural da narrativa, a ambiguidade” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 48). A mudança para esse termo implica que, em vez de pensar em uma reação de um indivíduo, observa-se diretamente a estrutura do texto, que deve criar uma ambiguidade que pode ou não levar a uma hesitação. A ambiguidade seria uma condição de possibilidade para a vacilação, condição verificável no próprio texto (FURTADO, 1980, p. 36). Para Furtado, “a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe” (FURTADO, 1980, p. 36). Essa impossibilidade de resolução seria a ambiguidade, condição básica do gênero fantástico.

Em lugar da vacilação proposta por Todorov, Bessière assinala como característica central do modo fantástico a incerteza. A autora tece uma crítica à questão da hesitação, porque ela seria “um traço não específico” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 46) que não poderia, para Bessière, ser utilizada para caracterizar a narrativa fantástica. No lugar da hesitação, a autora propõe a incerteza como característica da organização fantástica. “Para Bessière, a narrativa fantástica instiga a incerteza e esta não estaria relacionada a uma experiência emocional, mas a uma experiência intelectual, em função de expor contradições - entre realidades e irrealidades - e de fazer brotar a indeterminação” (GAMA-KHALIL, 2019, p. 46). Bessière ressalta que no fantástico há duas ordens estabelecidas, essas duas ordens internas são antagônicas, levando a soluções diferentes (2012, p. 314). O fantástico seria a condição de impossibilidade de resolução, de optar por uma das duas soluções apresentadas. A narrativa fantástica “mantém sua inadequação absoluta porque qualquer decisão de solução retorna para a exclusão de um elemento do problema” (BESSIÈRE, 2012, p. 314). A principal distinção entre a incerteza e a hesitação atrela-se à contraposição do exame intelectual em que consiste o primeiro e da resposta emocional que o segundo descreve (GAMA-KHALIL, 2019, p. 46).

Nos termos de Prada Oropeza, a coexistência de duas ordens pode também ser pensada como formadora de tensão semântica. Seria reconhecida a coexistência de uma codificação realista e de uma irrupção do insólito “que não se enquadra na coerência realista, e lhe confere seu próprio valor, contrário à lógica aristotélica-racionalista” (2009, p. 57). No plano da recepção, essa coexistência resultaria na tensão semântica. Em um segundo momento, “Prada Oropeza, evocando D. Quixote, estabelece uma ‘razão da desrazão’ e sugere que o leitor aceite o ‘sem sentido’ discursivizado pelo enredo fantástico. Seria, nesse sentido, um exercício intelectual, à maneira de Bessière” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 56). A tensão semântica e a estética do sem-sentido possibilitariam “pensar no efeito, e na recepção, por meio do próprio discurso da literatura fantástica” (GAMA-KHALIL, 2019, p. 56).

Remo Ceserani, que também opta por uma visão modal do fantástico, acolhe o termo todoroviano de hesitação. Segundo Ceserani, o movimento do fantástico passa por uma “lei narrativa [...] de alternância entre apresentação de elementos inexplicáveis, a hesitação no modo



de explicá-los, a falsa explicação, a reabertura da hesitação, a introdução de novos elementos inexplicáveis e assim por diante” (CESERANI, 2006, p. 31). A hesitação, como ela é compreendida por Ceserani, não tem as mesmas proporções que ela apresenta na sua concepção todoroviana. A tendência por um entendimento mais brando do que seria a hesitação chega a se assemelhar mais ao que Bessière chama de incerteza.

Assim, mesmo na perspectiva ampliada do fantástico modo, podemos pensar em questões estruturais como a incerteza, aproximável aos conceitos de hesitação e ambiguidade dos estudos genológicos, como chaves para a construção do fantástico. Para isso, consideraremos como a ordenação de elementos dentro da narrativa possibilita a dupla configuração própria do modo fantástico em um conto contemporâneo do autor japonês Haruki Murakami. “Cidade dos gatos” é um relato lido por um dos protagonistas da narrativa principal e localiza-se no meio do segundo volume da trilogia 1Q84. Retomado ao longo do segundo e terceiro livro a fim de comparar os protagonistas do conto e do próprio romance, trata de uma conformação contemporânea do fantástico, construindo-se a partir de duas ordens antagônicas da significação empírica e metaempírica.

## 1 O DEBATE ENTRE GÊNERO E MODO

Entre os estudos do fantástico, uma das questões fundamentais que se coloca, especialmente a partir da terceira década do século XX, é relativa a como tratar essa categoria. Por um lado, tem-se a defesa de que o fantástico representa um gênero, por outro, propõe-se que compreende um modo literário. A retomada da discussão é frequente e central para pesquisadores do fantástico, pois, como aponta García, “essa distinção implica diferenças fundamentais no estudo da literatura fantástica, determinando, principalmente, a eleição do *corpus*, muito mais restrito sob a visão genológica e muito mais ampla sob a ótica modal” (2011, p. 2). Assim, a análise de um caso contemporâneo do fantástico já carrega algumas pressuposições sobre como tratar essa categoria.

O estudo genológico da literatura propõe condições de categorização, necessárias para o pertencimento de uma obra a um gênero literário. Além disso, pressupõe certa localização histórica. No caso do fantástico tradicional, podemos pensar uma produção mais ou menos contida ao século XVIII e XIX (TODOROV, 1980; FURTADO, 1980), que poderá ser ligada a novas manifestações do insólito, mas que, em geral, atribui as produções contemporâneas a novas categorias com diferentes nomenclaturas (neo-fantástico, realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo animista, pseudofantástico, etc.).

O estudo do fantástico sob a perspectiva modal, por sua vez, propõe um entendimento mais abrangente do fantástico, sem negar a existência de um gênero propriamente dito. Compreendido como um modo discursivo (FURTADO, 2009) ou como um modo literário (CESERANI, 2006; JACKSON, 1981), a visão modal, como categoria ampliada, permite-nos falar de manifestações diversas ao longo de períodos históricos variados. Como indica Fredric Jameson (1975):

[...] quando falamos de um modo, o que mais poderíamos significar senão esse tipo específico de discurso literário, que não é preso por convenções de uma dada época, nem indissoluvelmente ligada a um dado tipo de artefato verbal, mas, em vez disso, persiste como uma tentação e um modo de expressão ao longo de todo um leque de períodos históricos, aparentemente oferecendo-se, mesmo que apenas de forma intermitente, como uma possibilidade formal que pode ser revivida e renovada. (apud JACKSON, 1981, p. 4)

Para melhor ilustrar a relação do modo e gênero literário, Rosemary Jackson propõe uma comparação com os termos *langue* e *parole*, da linguística saussuriana. Se o modo literário pode ser



equiparado à *langue*, o gênero literário, como a realização concreta do modo, poderia ser comparado à *parole*.

Pensar os critérios dos gêneros teóricos de Todorov seria pensar em três aspectos: verbal, sintático e semântico. A delimitação do fantástico partiria desses três critérios, e optaria por “dar ênfase às diferenças e demarcar territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos, como o estranho e o maravilhoso” (GAMA-KHALIL, 2019b). Por outro lado, pensar o modo fantástico implica pensar em outros modos literários como constituintes e não necessariamente como opositivos ou delimitantes. Essa segunda perspectiva “privilegia não somente a diferença, mas as similitudes” (GAMA-KHALIL, 2019b).

A ideia de definir por delimitação e comparação foi central para o estudo de Todorov, que se propôs a definir o fantástico a partir da distinção entre ele e os gêneros próximos; o maravilhoso e o estranho. O gênero fantástico poderia, para o autor, ser pensado a partir de três condições: a vacilação entre uma explicação natural e sobrenatural, a identificação com uma personagem cumprindo, preferencialmente, a função de narrador como parte dessa vacilação, e a obrigatoriedade de uma leitura que não cai no poético, nem no alegórico (TODOROV, 1980, p. 20). Na visão de Todorov,

[...] nós, leitores, somos conduzidos para o âmago do fantástico na circunstância de leitura em que, pisando no solo de um mundo prosaico, comum às nossas vivências, sem anjos, demônios ou monstros, vemo-nos diante de um evento impossível de ser explicado pelas leis do nosso mundo familiar. (C.F. GAMA-KHALIL, 2019b)

A inserção do estranho no mundo prosaico leva a duas opções de explicação, a empírica e a metaempírica. O movimento entre os dois entendimentos seria a hesitação. Assim, esse cenário mundano é fundamental para a construção da primeira condição do fantástico.

No maravilhoso, ou no que Todorov chama de o maravilhoso puro, diferentemente do gênero fantástico:

[...] os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude para os acontecimentos relatados a não ser a natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 1980, p. 30).

O gênero maravilhoso abdica de qualquer estranhamento em relação ao acontecimento insólito, seja por parte de personagens, seja por parte do leitor real ou implícito. Pelo contrário, o gênero normaliza o sobrenatural e evita qualquer vacilação ou ambiguidade. A naturalização do sobrenatural pode se dar tanto por um tratamento temático quanto pode dever-se à própria construção formal.

O estranho, por sua vez, se constituiria a partir de uma conclusão racional e natural do fenômeno insólito. Apesar de uma aparência inicial que poderia atrelar-se ao metaempírico, a chave para o gênero estranho é a explicação. “Todorov entende o estranho como a narrativa na qual a hesitação ocorre, mas se desfaz em função de informações e argumentos racionais.” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 49). Furtado, retomando a definição de Todorov, defende que o estranho “elabora e exhibe a ambiguidade, mas que ela é desfeita, através de argumentos lógicos, racionais, até o final do enredo” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 49). Esse gênero apresentaria, necessariamente, uma única explicação, completa e racional, que dissolve a aparição insólita a elementos elucidáveis sob uma ótica científica, estabelecendo uma ordem empírica.





O fantástico seria o reino entre o estranho e o maravilhoso. Todorov chega a subdividir o fantástico em categorias intermediárias do fantástico puro, fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso. Segundo o autor, “o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente” (TODOROV, 1980, p. 25). Como resultado, uma narrativa que se conclui com uma explicação sobrenatural sairia do fantástico puro, caindo no fantástico-maravilhoso, e aquele que apresentasse uma explicação racional cairia para o fantástico-estranho. O fantástico puro constituir-se-ia apenas pelas narrativas que mantêm a vacilação até sua conclusão.

O estudo de gênero pressupõe, então, uma visão de continuidades e distinções entre diferentes gêneros, a partir da comparação entre os quais seria possível delimitar o território do fantástico tradicional. A visão modal, no entanto, sugere combinações de constituintes e, até certo ponto, a não independência do fantástico. Segundo Bessière:

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitraria para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (2012, p. 305)

A visão de Bessière localiza o fantástico no entrecruzamento da narrativa tética e não tética, ou entre a narrativa dos *realia* e dos *mirabilia*.

Jackson reforça essa posição, sustentando uma crítica ao uso do gênero o estranho como vizinho do fantástico, que Todorov propõe, pois, para ela, estranho não seria um termo literário equiparável a maravilhoso (2009, p. 19). Por isso, seria mais interessante, segundo Jackson, localizar o fantástico entre os dois pólos do maravilhoso e do mimético, reforçando que ele combina elementos de ambos. Para isso, ela utiliza a imagem do *paraxis*, como termo da ótica, que define um objeto em um dos dois lados da *axis*. “Nesse área, objeto e imagem parecem colidir, mas, de fato, nem objeto nem imagem reconstituída realmente residem nesse espaço, nada lá reside” (JACKSON, 2009, p. 11). A *paraxis* equivaleria à região spectral do fantástico. Segundo Jackson:

Esse posicionamento paraxial determina muitas das estruturas semânticas da narrativa fantástica: seu meio de estabelecer sua ‘realidade’ são inicialmente miméticas [...], mas depois adentra mais em outro modo, que parece ser maravilhoso [...] não fosse sua contextualização inicial no real. (2009, p. 12)

O fantástico localizar-se-ia em um entrelugar, não em termos apenas de vacilação, mas em termos de uma coexistência de acontecimentos e lógicas antagônicas dentro de uma mesma narrativa. Em vez de um reino bem delimitado, o fantástico constituir-se-ia pela sobreposição de mais de um modo literário.

Segundo García, “todo esse movimento contemporâneo de resgate e revalorização antes relegado à marginalidade, como é o caso da ficção fantástica, [...] traz à luz um debate teórico basilar, em que o fantástico tem sido visto ou como gênero literário [...] ou como modo discursivo” (2011, p. 2). Pensar em um caso contemporâneo do fantástico já carrega algumas pressuposições sobre como tratar essa categoria, pois em sua grande maioria, a produção fantástica tradicional está historicamente situada no século XIX, sugerindo o nascimento de gêneros herdeiros do fantástico



nos primórdios da literatura do século XX. O estudo do fantástico a partir da perspectiva modal propõe uma visão mais abrangente, que engloba a produção literária de diferentes gêneros cujo centro seja o fenômeno insólito.

O estudo do fantástico como gênero não se opõe a uma perspectiva modal. Todorov, ao indicar o surgimento de um novo fantástico a partir de Kafka, reconhece a possibilidade de pensar o fantástico fora do gênero delimitado na produção do século XIX. Furtado vai mais longe e aborda o fantástico tanto de uma perspectiva genológica quanto de uma perspectiva modal. Enquanto o gênero fantástico se contrapõe ao gênero estranho e ao gênero maravilhoso (FURTADO 1980), no modo fantástico “as múltiplas obras abrangidas [...] se repartem por diferentes gêneros (entre os quais o maravilhoso, o estranho e o fantástico)” (FURTADO, 2009). O modo abrangeria toda manifestação literária do metaempírico (FURTADO, 2009).

O gênero fantástico pode ser visto como uma entre outras manifestações especialmente efusivas do modo fantástico, ainda atrelada a uma produção histórica e geograficamente específica. Assim, para estudar manifestações modernas do fantástico, embora ainda apoiando-nos nas considerações de pensadores que optam por uma perspectiva genológica, tomaremos o fantástico como “um conjunto de procedimentos retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas, articulações do imaginário historicamente concretas e utilizáveis por vários códigos linguísticos, gêneros artísticos ou literários” (CESERANI, 2006, p.8-9). Não trataremos de condições necessárias para sua formação, mas de características formais e temas recorrentes nas produções artísticas agrupadas por semelhança. Acolhemos uma perspectiva de modo literário que “abrange [...] pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objectivo” (FURTADO, 2009).

## 2 A DUPLICAÇÃO DO ESPAÇO EM “CIDADE DOS GATOS”

Segundo Prada Oropeza, o estabelecimento de tensão semântica na narrativa fantástica realiza-se a partir de quatro elementos de discursivização: 1) a temporalização, sua configuração, sua relação com a ação, os parâmetros impostos pela sua relação com o realismo; 2) a espacialização, sua configuração, sua relação com a ação e seus entrecruzamentos; 3) a actoralização, a natureza das personagens e sua configuração na trama; e 4) as relações pragmáticas, como a enunciação e os elementos da comunicação (PRADA OROPEZA, 2009, p. 59). A conformação desses elementos possibilita a construção de tensão semântica entre expectativas realistas e sobrenaturais.

No caso de 1Q84, o presente trabalho limitar-se-á a investigar um episódio enquadrado no oitavo capítulo do segundo livro da trilogia. Exploraremos, então, um relato fantástico autocontido, embutido na história geral, chamado, segundo o protagonista da trilogia, de “Cidade dos gatos”. A personagem da trilogia, a caminho do hospício no qual seu pai está internado, lê o conto que seria “uma história fantástica de um escritor alemão de quem Tengo nunca tinha ouvido falar” (MURAKAMI, 2009, p. 123). De fato, o conto é outra produção do próprio Murakami e é utilizado posteriormente para construir equivalências entre Tengo e a personagem do conto. Ater-nos-emos a analisar o conto em si, em particular, consideraremos a construção dos elementos de espacialização e temporalização para a instauração da dupla ordem do fantástico.

O episódio é introduzido com uma equivalência direta entre a personagem da trilogia, Tengo, e a personagem do conto. O rapaz, assim como Tengo, viaja de trem:



O jovem viajava sozinho, com apenas uma mala, sem destino certo. Ele seguia de trem e, se encontrasse um local interessante, descia. Procurava um alojamento e conhecia a cidade e ficava no local o tempo que quisesse. Quando enjoava, pegava novamente o trem. Era assim que costumava aproveitar as férias. (MURAKAMI, 2009, p. 123)

A narração, como a recebemos, é impessoal, tratando do relato de uma história lida. “Cidade dos gatos” entra em um sistema costumeiro do fantástico, o sistema de encaixe. “No gênero, são comuns narrativas moldura(s) e emoldurada(s), com uma história subsequente sendo englobada sucessivamente em história(s) anterior(es)” (GARCÍA, 2023, p. 3). O “procedimento é favorecido pelo recurso a novo(s) personagem(ns) ou pela transposição da diegese para outro(s) tempo(s) ou espaço(s)” (GARCÍA, 2023, p. 3). Os acontecimentos nesses novos cronotopos são retomados nas narrativas molduras. O processo de encaixe pode facilitar localizar o narrador em uma posição intradieética (GARCÍA, 2023, p. 3), como acontece em outras instâncias de 1Q84, mas, no caso da “cidade dos gatos”, são construídas paralelas entre a personagem do conto e da trilogia sem este ter participado na narrativa daquele.

A escolha por uma narração extradieética é menos comum ao fantástico. Contudo, ainda evita a autodieese, que Furtado aponta como problemática na construção desse tipo de narrativa. “Isso explica-se tendo em conta o caráter mais comum do protagonista da narrativa fantástica, figura claudicante que perde quase invariavelmente com as forças desconhecidas geradoras da subversão das leis naturais” (FURTADO, 1980, p. 111). A tendência do fantástico tradicional é de tornar a narração autodieética impossível ou, pelo menos, pouco confiável, priorizando um narrador menos central aos acontecimentos (FURTADO, 1980, p. 111). Nós temos acesso à história a partir da narração que Tengo, personagem externo, “reconta-nos”. Exterior à diegese, temos um narrador que parece transmitir-nos os fatos sem a interferência de um interesse próprio, nem a limitação de uma percepção sob o efeito do insólito.

O jovem do episódio não é nomeado, tampouco descrito física ou psicologicamente. Em vez disso, o peso das descrições do conto são sobre o cenário e a rotina da personagem. A abertura nos oferece uma ação rotineira do protagonista, com expectativas mais ou menos limitadas ao dia a dia das férias de um indivíduo que viaja sozinho. O trem funciona de forma automatizada, com um horário previsível e com destinos pré-fixados. A personagem, ao escolher um local para passar as férias, estaria necessariamente limitado aos locais em que o trem passa e o horário de chegada do trem. No entanto, a partir do início da trama, o trem não apenas funciona como uma conexão à trilogia na qual o conto se encaixa, mas, dentro do conto, forma a passagem entre um cotidiano de cunho realista e a experiência fantástica da cidade dos gatos.

Um dia ele viu um rio muito bonito da janela do trem. O rio serpenteava graciosamente por entre as colinas verdejantes, e no sopé de uma delas havia uma pequena cidade que parecia ser muito tranquila, com uma antiga ponte de pedra sobre o rio. O cenário era muito convidativo. “Aqui devem servir uma truta muito boa”, pensou o rapaz. Quando o trem parou na estação, o jovem pegou a mala e desceu. Foi o único passageiro a descer. Tão logo ele saiu, o trem partiu. Não havia nenhum funcionário na estação. (MURAKAMI, 2009, p. 123)

A parada na estação do trem abre a narração do acontecimento insólito. A partir do isolamento da personagem, que carecerá de testemunha, a previsibilidade que o trem assegura no início do conto é rompida. O insólito será construído em dois planos espaciais, instaurando as duas





ordens coexistentes da experiência fantástica. A impossibilidade de coexistência desses dois planos levaria à incerteza, segundo Bessière, ou à tensão semântica, segundo Prada Oropeza. A estação de trem em si, espaço liminal ou transicional, nos leva à primeira introdução à cidade.

Nela imperava o mais absoluto *silêncio*. Não havia viva alma. Todas as lojas estavam com as portas fechadas e não havia ninguém na prefeitura. No único hotel da cidade também não havia ninguém na recepção. O rapaz tocou a campainha e, mesmo assim, ninguém apareceu. Era como uma cidade fantasma. Ou talvez todos estivessem fazendo a sesta. Mas ainda eram dez e meia da manhã; muito cedo para repousar. Ou, quem sabe, acontecera alguma coisa, e todos tiveram que sair da cidade. (MURAKAMI, 2009, p. 123)

A primeira instauração de estranhamento na personagem ainda não tensiona com qualquer questão do sobrenatural. Tampouco podemos atrelar esse espaço a qualquer aparência do metaempírico. Apesar de a categoria do metaempírico abranger, além do próprio sobrenatural, “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), uma cidade abandonada ainda encontra-se dentro do escopo de uma explicação empírica. Ou seja, a cidade abandonada, cidade “fantasma” apenas por vaziez, não por qualquer aparição, não foge da possibilidade de uma explicação racional dentro dos termos de sua própria produção. Pelo contrário, a condição da cidade não nos dá indícios de que uma explicação empírica esgotar-se-á. A cidade, por alguma razão, está abandonada. A própria personagem nos oferece possíveis explicações para a ocorrência. Mesmo que essa ocorrência seja incomum, ainda não se pode descartar uma lógica racional.

Contudo, quando a primeira noite chega, instaura-se um segundo plano para esse espaço de estranhamento, um plano verdadeiramente insólito, pois

[...] na verdade, aquela era uma cidade de gatos. Ao anoitecer, muitos atravessavam a ponte de pedra, de volta para a cidade. Gatos de vários tipos e cores. Eram bem maiores que um gato normal, mas não havia dúvida de que eram gatos. (MURAKAMI, 2009, p. 124).

Os gatos, além de maiores que gatos comuns, conversavam, abriam as lojas, bebiam cerveja e faziam toda sorte de ocupações humanas com completa naturalidade. Instaura-se o insólito na narrativa.

Configuram-se, desse modo, dois planos de leitura para a cidade, sendo ela: de dia, uma cidade abandonada e, de noite, uma cidade insólita dos gatos. A incerteza nascente no modo fantástico seria uma reflexão de outra característica básica: a polissemia. Bessière e Jackson apontam como o fantástico apresenta ordens e verdades concomitantes e antagônicas. Jackson destaca que o fantástico questiona certezas da estrutura cognitiva social ao “introduzir ‘verdades’ múltiplas e contraditórias: tornando-se polissêmico” (1981, p. 13). Isso, de fato, não se dá apenas em um nível semântico, ao introduzir temas insólitos, pois “a apresentação de impossibilidade por si não é uma atividade radical: textos subvertem apenas à medida que o leitor sente angústia pelo deslocamento de suas formas narrativas” (JACKSON, 1981, p. 13). O metaempírico dentro de uma lógica maravilhosa não é uma atividade radical ou questionadora, ela encaixa-se dentro de uma lógica única, e é por ela contida e explicada. No fantástico nenhuma ordem consegue conter e explicar satisfatoriamente todos os acontecimentos da narrativa, duas ordens coexistem apesar de



contraditórias. A dupla existência da cidade dos gatos no plano espacial constrói tensão semântica, cuja inconclusão se mantém até o final do episódio.

### 3 A ORDENAÇÃO DO TEMPO EM “CIDADE DOS GATOS”

A aparição noturna dos gatos levanta outra questão: a temporalização. Todorov, Furtado, Ceserani e outros autores do estudo do fantástico apontam a noite como tema ou tempo próprio do fantástico. A aparição noturna, nesse caso, não surge apenas como tema recorrente do modo, mas também indica um certo intercâmbio entre o tempo e o espaço. A temporalização e a espacialização da cidade dos gatos confundem-se, pois a partir da divisão temporal dia/noite tem-se a transformação do espaço da cidade.

O tempo é também destacado pelo movimento do trem, já que todo dia “o trem parava na estação um pouco antes do meio-dia e um pouco antes do anoitecer” (MURAKAMI, 2009, p. 124). As duas paradas diárias do trem marcam espacialmente a passagem dos dias além da passagem da cidade abandonada para a cidade dos gatos. A primeira parada, ao meio dia, marca o momento de maior normalidade, enquanto a segunda parada dá-se logo antes do anoitecer e da chegada dos gatos à cidade.

O protagonista fica curioso sobre a situação da cidade e a aparição dos gatos antropomorfizados. Por isso ele não retorna no próximo trem, mas esconde-se no hotel e lá reside. Por fim, a presença do rapaz na cidade é percebida pelos gatos, os quais organizam uma busca por ele. Entendendo o perigo, o jovem decide retornar no próximo trem.

No entanto, no dia seguinte, o trem da manhã não parou naquela estação. O trem passou diante de seus olhos sem reduzir a velocidade. O mesmo aconteceu com o trem da tarde. Ele chegou a ver o maquinista sentado na cabine. Chegou a ver os rostos dos passageiros pela janela. Mas o trem não fez menção de parar. (MURAKAMI, 2009, p. 126)

O trem mantinha ainda um ritmo da vida familiar ao rapaz, um ritmo que é interrompido quando o trem não para mais na cidade. O protagonista encontra-se no tempo e espaço insólitos, isolado do seu real. O episódio termina com o jovem perdido nessa cidade, uma vez que “o trem jamais pararia naquela estação para levá-lo de volta ao mundo de que viera” (MURAKAMI, 2009, p. 126). Fora o isolamento naquele mundo estranho, não nos são dadas explicações nem conclusões. Nós, tampouco, podemos oferecer uma explicação que abrange todos os fatos dados. É possível considerar a história pela ótica do fantástico, visto que ela “mantém sua inadequação absoluta porque qualquer decisão de solução retorna para a exclusão de um elemento do problema” (BESSIÈRE, 2012, p. 314).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o fantástico e as manifestações contemporâneas desse modo literário sobrepassa uma temática metaempírica. O próprio modo implica também questões estruturais, mesmo como uma categoria mais expansiva que o gênero fantástico tradicional. O modo abrange toda uma produção que foge das restrições do estritamente mimético, que inclui irrupções do gênero fantástico do século XIX e novas formas de tratamento do metaempírico, como os movimentos de realismo mágico, realismo maravilhoso e neofantástico, etc. Abstendo-nos de apontar distinções entre esses gêneros, seria possível ainda pensar em algumas características compartilhadas por exemplos da modalidade literária, as quais se manifestam também nas produções contemporâneas.



Em especial, podemos pensar na configuração de um duplo plano de significação próprio da modalidade fantástica. A tensão semântica, como apontada por Prada Oropeza, seria um produto no plano semântico dessa dupla conformação. Além disso, podemos realçar que a coexistência de duas ordens ou de duas verossimilhanças contrárias e concomitantes, como indicado por Bessièrre, efetivamente englobam não apenas o nível semântico do texto, mas sua organização lexical e sintática.

Murakami transmite, no conto encaixado na sua trilogia mais reconhecida, uma configuração dupla que podemos chamar de fantástica. Seria possível pensar na dupla significação construída com base na ordenação de um espaço duplicado na cidade, uma cidade abandonada, e uma cidade de gatos, e fundamentada no jogo de dia e noite como duplicador da significação do espaço. O tempo dos trens, que permite uma conexão com uma vida regrada e repetitiva de uma ordem racional do pensamento, impõe-se no espaço insólito até o final do conto, sendo sua presença a única manutenção de um tempo racionalizado em termos realistas.

O autor constrói tensão semântica a partir dos dois elementos de discursivização - temporalização e espacialização - entre os quais se confrontam uma significação de normalidade racional-realista e uma significação maravilhosa metaempírica. Nenhuma das duas explicações seria plenamente adequada a tudo que se apresenta ao longo do conto, porque no “discurso fantástico não há explicação que restabelecerá a ordem realista: esse deve permanecer deslocado e [...] mostrar a fratura, sem maior explicação, arrependimento ou temor ao escândalo” (PRADA OROPEZA, 2009, p. 58) Segundo Prada Oropeza, o lugar do fantástico é o lugar do *sin-sentido* (*non-sense*), é o lugar no qual o sentido em termos lineares e racionais esgota-se. A irresolução do conto, em que a personagem se perde nessa aporia tempo-espacial, sustenta até o fim a duplicidade do fantástico, cujo fundamento é esse lugar do *non-sense*, do vazio de sentido, que demonstra a impossibilidade de arcar com todos os elementos da narrativa a partir de uma lógica única e coesa.

## REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, Irène. Relato fantástico: forma mista do caso e da advinha. **Revista FronteiraZ**, n. 9, dez. 2012.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: EdUFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. **El realismo maravilhoso**: forma e ideología en la novela hispanoamericana. Caracas: Monte Avila Editores, 1983. 236 p. Tradução de: Agustín Martínez e Mária Rusotto.
- FIGUEIRA, Lauro. Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso? **Moara**: Revista dos cursos de pós-graduação em letras da UFPA, Belém, n. 14, p. 21-33, jul./dez. 2000.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FURTADO, Filipe. **Fantástico**: modo. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Acesso em abril de 2023, 2009.
- FURTADO, Filipe. **Metaempírico**. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/metaempirico/>. Acesso em abril de 2023, 2019.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O conceito de hesitação e a construção do fantástico. In: ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernanda Aquino (org.). **O fantástico como textualidade contemporânea**. Uberlândia: Edibras, 2019. Cap. 2. p. 39-66.



GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Fantástico**: gênero. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/fantastico-genero/>. Acesso em abril de 2023, 2019b.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Fantástico**: modo. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/fantastico-modo/>. Acesso em abril de 2023, 2019c.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra Roxa e Outras Terras**: revista de estudos literários, Londrina, v. 26, p. 18-31, dez. 2013.

GARCÍA, Flavio. A construção narrativa do fantástico em "O bugio moqueado" de Monteiro Lobato. **Todas as letras**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 1-10, jan./abr. 2023.

GARCÍA, Flavio. Insólito. IN: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (Eds.). **(Novas) Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Editores Makunaima, 2021, p. 276–291.

GARCÍA, Flavio. **Insólito ficcional**. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolitoficcional/>. Acesso em abril de 2023, 2019.

GARCÍA, Flavio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Centro, Centros - Ética, Estética, 2011. p. 1-8.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the literature of subversion**. London: Taylor & Francis e-library, 2009.

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

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