

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
BACHARELADO — TRADUÇÃO PORTUGUÊS E JAPONÊS

CLEITON SANTIAGO MADRUGA

O Espelho e O Vampiro Taxista:
tradução comentada dos contos de Haruki Murakami

Porto Alegre
2018

CLEITON SANTIAGO MADRUGA

O Espelho e O Vampiro Taxista:
tradução comentada dos contos de Haruki Murakami

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras — Tradutor Português e Japonês.
Orientador: Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha

Porto Alegre
2018

AGRADECIMENTOS

Ao professor Andrei, pela orientação
À minha família e aos meus amigos
Ao Juquinha.

Do you know how many times I've thought about writing
about the paper I'm writing on?

Doseone

RESUMO

O sucesso de Haruki Murakami e suas histórias permeadas pela mescla entre surrealismo e realismo, metáforas e intertextualidade foi estabelecido através de seus romances que ganharam popularidade no Ocidente. No entanto, o autor, considerado um dos maiores escritores da literatura japonesa pós-moderna, também compôs uma quantidade significativa de contos em que seus elementos estilísticos destoam, possuindo grande valor de análise. Este trabalho visa a comentar o processo tradutório de dois contos de Murakami traduzidos por mim: **O espelho** (1983) e **O vampiro taxista** (1983), levando em conta uma análise do estilo literário apresentado pelo autor utilizando o conceito de estilo proposto por Antoine Compagnon (1999).

Palavras-chave: Estilo literário. Haruki Murakami. Literatura japonesa. O espelho. O vampiro taxista. Tradução comentada.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Relação entre ideogramas, seus significados e o que correspondem na narrativa <i>Kishôtenketsu</i>	31
Quadro 2 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução.....	35
Quadro 3 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução.....	36
Quadro 4 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução.....	36
Quadro 5 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução.....	37
Quadro 6 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução.....	47
Quadro 7 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução.....	48
Quadro 8 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução.....	48
Quadro 9 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução.....	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 APRESENTAÇÃO DO AUTOR	11
3 O ESTILO LITERÁRIO DE HARUKI MURAKAMI.....	16
4 TRADUÇÃO DE <i>O ESPELHO</i>	26
4.1 Análise do conto	30
4.2 Comentários sobre a tradução	35
5 TRADUÇÃO DE <i>O VAMPIRO TAXISTA</i>	38
5.1 Análise do conto	42
5.2 Comentários sobre a tradução	47
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

Haruki Murakami (1949-) é um dos autores japoneses mais conhecidos mundialmente no século XXI. Possui 14 romances publicados, além de diversos ensaios, traduções e uma quantidade significativa de contos, podendo ser considerado o mais aclamado autor da literatura japonesa pós-moderna. O caráter ocidentalizado de suas obras situa-o em uma posição à parte entre os autores japoneses mais tradicionais, tratando de elementos como a melancolia, a solidão e a alienação do homem japonês moderno. As obras de Murakami são permeadas por intertextualidade e surrealismo, e seus textos são simplificados, fugindo de uma escrita rebuscada. Suas obras foram traduzidas para mais de 50 idiomas, e o autor também traduziu livros de vários autores ocidentais renomados para o japonês; dentre estes, Fitzgerald, Salinger e Carver.

Meu primeiro contato com a obra de Murakami foi em 2014, quando li **Kafka à Beira-Mar**¹ (2002) e, desde então, procuro ler todas as suas publicações. A principal característica que me atrai em seus textos é o seu estilo simples, de fácil leitura. Além disso, chamam minha atenção as idiossincrasias dos personagens e a forma como são retratadas nas histórias. Os elementos metafísicos que são comumente inseridos nas histórias, colorindo-as com um tom de estranheza e anormalidade, também são um grande interesse de estudo meu.

Li os contos **O espelho** (1983) e **O vampiro taxista** (1983) pela primeira vez em 2017 enquanto utilizava *Kangaaru Biyori*² — uma coletânea de contos de Murakami — para estudar a língua japonesa e desenvolver minhas habilidades de leitura. Ao ser surpreendido com a escassez de textos acadêmicos no Brasil que dissertam sobre seus contos com maior profundidade, decidi escrever um trabalho tendo como base os que julguei mais interessantes durante minha leitura inicial. Além disso, os contos possuem diversas características marcantes que compõem o estilo de Murakami, elemento de grande importância para meu trabalho.

Assim, o objetivo do meu estudo é realizar uma tradução comentada dos contos **O espelho** e **O vampiro taxista** de Haruki Murakami e analisar os elementos estilísticos que caracterizam o texto dos contos. Os comentários foram colocados em contraste com o texto na língua japonesa e a minha tradução com o objetivo de especificar as escolhas e o processo tradutório, observando o estilo de escrita apresentado pelo autor. Neste estudo, como base

¹ **Kafka à Beira-Mar** (海辺のカフカ, *Umibe no Kafuka*, 2002). A edição brasileira foi publicada em 2008.

² *Kangaaru Biyori* (カンガール日和, “Um Dia Perfeito para Cangurus”, 1983). Não foi publicado no Ocidente.

para a análise de elementos estilísticos, optei pela definição de estilo proposta por Antoine Compagnon (1999), uma interpretação aberta, que abarca diversas acepções do conceito e me permite dissertar com mais liberdade sobre as individualidades do autor.

Este trabalho está dividido em seis capítulos, incluindo esta Introdução e as Considerações Finais. Após a Introdução, apresento o autor, traçando um histórico de suas publicações e contextualizando sua obra. Em seguida, trato de questões relacionadas ao estilo literário e aos elementos estilísticos da obra de Murakami utilizando trechos dos textos de sua autoria para exemplificação. No quarto capítulo, trago a tradução do conto **O espelho** seguida de análise do texto e comentários sobre a tradução. No quinto capítulo, apresento a tradução de **O vampiro taxista**, também seguida de análise e comentários. Por fim, disserto sobre as considerações finais do trabalho.

2 APRESENTAÇÃO DO AUTOR

Haruki Murakami nasceu em Quioto, em 1949. Seu pai era filho de um monge budista e sua mãe era filha de um mercador em Ôsaka; ambos ensinavam literatura japonesa. Murakami entrou na Universidade de Waseda, em Tóquio, em 1968, ingressando no curso de Artes Dramáticas, e lá conheceu sua esposa, Yôko. Os dois casaram-se e abriram um bar de jazz chamado Peter Cat, que, mesmo com inúmeras dificuldades financeiras, foi administrado pelo casal até 1981, quando foi vendido.

Aos 29 anos, em 1978, Murakami começa a escrever sua primeira obra de ficção, **Ouçã a Canção do Vento**³. A inspiração para escrever a obra surgiu enquanto assistia a um jogo de beisebol. Murakami estava no Meiji Jingu Stadium, em Tóquio, enquanto ocorria a partida entre Yakult Swallows e Hiroshima Carp. No momento em que o americano Dave Hilton, naquela época jogador de terceira base do Yakult Swallows, acertou uma bela rebatida, Murakami teve uma espécie de revelação. “E, naquele instante, sem nenhuma conexão ou fundamento, eu pensei: **É, acho que eu podia escrever um romance**” (MURAKAMI, 2016, p. 10, grifo do autor). Murakami escreveu seu primeiro livro na cozinha de sua casa durante a noite, após o expediente de trabalho no bar. A obra ganhou certa popularidade no Japão, sendo premiada com o Prêmio Guinzô para Novos Escritores. Em 1980 e em 1982, Murakami publica as continuações de primeiro romance, **Pinball, 1973**⁴ e **Caçando Carneiros**⁵, respectivamente. As três obras compõem a famosa “Trilogia do Rato”. Os três livros contam a história de um narrador em primeira pessoa que não tem seu nome mencionado e seu amigo, apelidado de “Rato”.

Em 1985, o autor publica ***Sekai no owari to Haado-Boirudo Wandaarando***⁶, que contém uma história dividida em narrativas paralelas. Nesta obra, os capítulos de numeração ímpar e par retratam ambientes distintos e histórias separadas. O livro ganhou o Prêmio Tanizaki no ano de sua publicação e é considerado uma das obras mais surrealistas do autor.

Murakami finalmente ganha grande popularidade em solo japonês com a publicação de **Norwegian Wood**⁷, em 1987, curiosamente a mais realista de suas obras, de forte teor

³Ouçã a Canção do Vento (風の歌を聞け, *Kaze no Uta wo Kike*, 1979). No Brasil, foi publicado em 2016 junto de sua sequência, **Pinball, 1973**, em um único livro, **Ouçã a Canção do Vento & Pinball, 1973**.

⁴**Pinball, 1973** (1973年のピンボール, *1973 no Pinbooru*, 1980).

⁵**Caçando Carneiros** (羊をめぐる冒険, *Hitsuji wo Meguru Bôken*). No Brasil, foi publicado em 2014.

⁶***Sekai no owari to Haado-Boirudo Wandaarando*** (世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド, “O Fim do Mundo e o País das Maravilhas *Hard-Boiled*”, 1985).

⁷**Norwegian Wood** (ノルウェイの森, *Noruei no Mori*, 1987). No Brasil, foi publicado em 2008.

melancólico e sexual. É contada através da narração em primeira pessoa de Toru Watanabe, que relembra sua juventude na década de sessenta em Tóquio e o desenvolvimento de seus relacionamentos com duas mulheres bem distintas: Naoko, emocionalmente instável e marcada por traumas, e Midori, alegre e extrovertida. Ficam evidenciadas na sequência de publicações dos dois livros mencionados acima duas obras de valores bem opostos, em que temos, de um lado, uma história com inúmeros elementos de surrealismo, e de outro, uma completamente realista. Sobre essa versatilidade, o próprio autor afirma em entrevista:

Particularmente não gosto do estilo realista. Prefiro um estilo mais surrealista. Mas com *Norwegian Wood*, decidi escrever um romance cem por cento realista. Eu precisava dessa experiência [...]. Eu poderia ter sido um escritor *cult* se continuasse escrevendo histórias surrealistas. Mas eu queria entrar no *mainstream*, então tive que provar que conseguia escrever um livro realista. Por isso escrevi aquele livro. Foi um *best-seller* no Japão e eu esperava este resultado (MURAKAMI em entrevista a WRAY, 2005 s/p).

Murakami volta a retratar o mundo do protagonista sem nome e o universo da “Trilogia do Rato” em **Dance Dance Dance**⁸, de 1988. O autor afirma que escrever este livro serviu como uma espécie de “processo de recuperação” após a fama inesperada de **Norwegian Wood** e que, por isso, gostou de escrevê-lo mais do que qualquer outro (RUBIN, 2005).

Com **Kokkyô no minami, taiyô no nishi**⁹ (1992), Murakami volta a escrever uma história mais realista, em que o tema da lembrança de um amor antigo é retratado novamente. Nesta história, Hajime, um homem de mais ou menos quarenta anos de idade, recorda um amor de sua juventude: Shimamoto. Muito tempo após seu último encontro, Shimamoto reaparece em sua vida, e Hajime descobre-se tentado a largar sua família para reviver seu romance. Em 1994, publica outro grande sucesso, **Crônica do Pássaro de Corda**¹⁰, recebendo o Prêmio Literário Yomiuri no ano seguinte pela publicação do livro. No final da década, publica ainda **Minha Querida Sputnik**¹¹ (1999).

Em 2002, Murakami lança **Kafka à Beira-Mar**, livro premiado com o World Fantasy Award em 2006. Considerado um de seus romances mais importantes, apresenta dois enredos distintos, porém inter-relacionados, contados através de capítulos alternados. Os capítulos de

⁸**Dance Dance Dance** (ダンス・ダンス・ダンス, *Dansu Dansu Dansu*, 1988). No Brasil, foi publicado em 2005. É importante mencionar que, embora a história se passe no mesmo universo das obras contidas nela, esta obra não faz parte da “Trilogia do Rato”, pois o personagem chamado Rato não aparece no decorrer da história.

⁹**Kokkyô no minami, taiyô no nishi** (国境の南、太陽の西, “Ao sul da fronteira, a oeste do sol”, 1992).

¹⁰**Crônica do Pássaro de Corda** (*Nejimakitori Kuroniku*, ねじまき鳥クロニクル, 1994). No Brasil, foi publicado em 2017.

¹¹**Minha Querida Sputnik** (スポーツニクの恋人, *Supûtoniku no Koibito*, 1999). No Brasil, foi publicado em 2008.

número ímpar contam a história de Kafka Temura, um jovem de 15 anos que foge da casa de seu pai com o objetivo de encontrar sua mãe e irmã. Já os capítulos de número par tratam de um homem idoso chamado Nakata, que possui a peculiar habilidade de conseguir falar com gatos. Em 2004, Murakami lança **Após o Anoitecer**¹², livro em que a história se passa em uma única noite, sendo dividido em vários pequenos capítulos, marcados com a imagem de um relógio que mostra a passagem do tempo e o período da noite em que cada capítulo está situado.

Em seguida, publica **1Q84**¹³, obra composta por três volumes e lançada entre 2009 e 2010. A história é retratada através de dois personagens em realidades alternativas do ano de 1984. Temos, na obra, diversas referências a **1984**, de George Orwell, inclusive um capítulo denominado “O Grande Irmão”. O título do livro é a forma como a protagonista da história nomeia o ano da realidade alternativa em que está inserida. Murakami ainda publicou outros dois romances, **O Incolor Tsukuru Tazaki e Seus Anos de Peregrinação**¹⁴, de 2013, voltando a compor uma obra fundamentalmente realista, e **O Assassinato do Comendador**¹⁵, de 2017.

Apesar de ser mais conhecido por seus romances, Murakami possui vários textos de cunho não fictício. Infelizmente, poucos destes foram publicados no Ocidente. Em 1997 e 1998, lançou dois livros de reportagens: *Andaaguraundo*¹⁶ e *Yakusoku sareta basho de*¹⁷, compostos por diversas entrevistas de Murakami com vítimas do atentado terrorista ocorrido em março de 1995 no metrô de Tóquio. Escreveu também **Do Que eu Falo Quando eu Falo de Corrida**¹⁸ (2007), livro que explora o interesse do autor por maratonas. Desde 1980, Murakami completou mais de vinte maratonas, além de uma ultramaratona.

O autor escreveu também diversos contos, publicando-os em jornais, revistas e na internet. Infelizmente, muitos dos contos não foram publicados em coletâneas, sendo de difícil acesso. A coletânea em que os contos que traduzi estão contidos, *Kangaaru Biyori*, foi publicada no Japão em 1983. A obra, que não foi lançada no Ocidente, contém um ensaio e 17 contos de temas variados publicados anteriormente na revista *Trefle* no período entre 1980 e

12 **Após o Anoitecer** (アフターダーク, *Afutaadaaku*, 2004). No Brasil, foi publicado em 2009.

13 **1Q84** (*1Q84, Ichikyūhachiyon*, 2009, 2010). No Brasil, os volumes foram publicados entre 2012 e 2013.

14 **O Incolor Tsukuru Tazaki e Seus Anos de Peregrinação** (色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年, *Shikisai o Motanai Tazaki Tsukuru to, Kare no Junrei no Toshi*, 2013). No Brasil, foi publicado em 2014.

15 **O Assassinato do Comendador** (騎士団長殺し, *Kishidanchōgoroshi*, 2017). No Brasil, a obra é dividida em três volumes, e o primeiro foi publicado em 2018.

16 *Andaaguraundo* (アンダーグラウンド, "Debaixo da terra", 1997).

17 *Yakusoku sareta basho de* (約束された場所で, "O lugar que foi prometido", 1998).

18 **Do Que eu Falo Quando eu Falo de Corrida** (走ることにして語るときに僕の語ること, *Hashiru Koto ni Tsuite Kataru Toki ni Boku no Kataru Koto*, 2007). No Brasil, foi publicado em 2010.

1983. Em 1993, a coletânea **O Elefante Desaparece**¹⁹ foi publicada, contendo diversos contos escritos entre 1980 e 1991 selecionados por Gary Fisketjon, editor de Murakami na editora Knopf. As histórias possuem temas alheios às obras de Murakami da época, tratando de solidão, melancolia e perda enquanto apresentam uma mistura de realismo e surrealismo.

Em 2000, Murakami volta a retratar na coletânea **Kami no Kodomo-tachi wa Mina Odoru**²⁰ um acontecimento trágico na história do Japão moderno, O Grande Terremoto de Hanshin, que ocorreu em 1995. Todos os contos nesta obra possuem alguma relação direta ou indireta com o desastre. Além disso, curiosamente, os contos são apresentados em uma narrativa em terceira pessoa, e apenas um dos contos apresenta elementos sobrenaturais, diferindo um pouco do estilo já estabelecido do autor. As histórias são situadas em fevereiro de 1995, um mês depois do terremoto e um mês antes do ataque terrorista no metrô de Tóquio.

Ainda outras duas coletâneas foram publicadas no Ocidente: **Mekurayanagi to nemuru onna**²¹ (2006), contendo uma seleção de 24 contos escolhidos pelo próprio autor, e **Homens sem Mulheres**²² (2015), com sete histórias cujos protagonistas são homens que perderam mulheres em suas vidas, seja pela morte ou por relações extraconjugais por parte das parceiras.

Já apresentadas as obras do autor, tratarei do estilo de Murakami no capítulo seguinte, utilizando textos da mesma época de publicação dos contos que traduzi. É importante mencionar também que apenas **O espelho** foi publicado no Ocidente, sendo inserido na coletânea **Mekurayanagi to nemuru onna** (2006). O conto **O vampiro taxista** foi publicado apenas em **Kangaaru Biyori** (1983), não fazendo parte de nenhuma outra coletânea.

19 **O Elefante Desaparece** (象の消滅, *Zô no Shôketsu*, 1993). No Brasil, foi publicado em 2018.

20 **Kami no Kodomo-tachi wa Mina Odoru** (神の子どもたちはみな踊る, "Todas as crianças de Deus dançam", 2000).

21 **Mekurayanagi to nemuru onna** (めくらやなぎと眠る女, "O salgueiro cego e a mulher que dorme", 2006).

22 **Homens sem Mulheres** (女のいない男たち, *Onna no Inai Otokotachi*, 2014). No Brasil, foi publicado em 2015.

3 O ESTILO LITERÁRIO DE HARUKI MURAKAMI

Nesta seção do trabalho, discorrerei sobre o estilo de Murakami em sua obra, de modo que seja possível traçarmos uma linha de comparação entre os contos que traduzi, delimitar suas individualidades presentes no texto e analisá-las por meio de pontos específicos que serão apresentados ao longo deste capítulo. Inicialmente, tratarei do conceito de estilo literário, mencionando as diversas definições que estudei para a composição do trabalho.

Após, selecionarei como base a definição proposta por Compagnon (1999) para realizar uma análise estilística.

Primeiramente, é necessário mencionar que estilo não é um conceito em que uma única definição é universalmente aceita por todos os teóricos. Alguns só consideram a análise de estilo na língua literária; outros aplicam-no à fala, à obra ou até mesmo ao leitor, e de que forma este reage ao texto literário. A natureza do conceito ostenta uma série de conotações ambíguas, de difícil delimitação; contudo, há uma grande margem subjetiva para estabelecer um conjunto de categorias que se encaixam naquilo que podemos afirmar como estilo. Moisés (2004) trata o conceito como fugidio e extremamente amplo, ressaltando as divergências de opinião entre os especialistas de estilística. Murry (1923, p. 3) afirma que se a análise do conceito “[...] fosse intentada com apenas uma fração do rigor de uma investigação científica, englobaria inevitavelmente a totalidade da estética literária e a teoria da crítica. Seis livros não seriam suficientes para o desafio; muito menos seis conferências”.

A noção de estilo como conceito de grande amplitude no estudo da literatura é reforçada pela grande quantidade de fatores que o influenciam: cada contribuição para a vasta e multifacetária disciplina de estudos literários terá um envolvimento com estilo”. Não é exagero afirmar que estudar questões que envolvem o estilo é um caminho espinhoso. O elemento não é unicamente empregado no campo dos estudos de estilística do texto. Quando falamos em estilo, temos uma diversidade grande de áreas em que o termo é utilizado e, por consequência, este assume valores distintos. Exemplificando, o termo possui diversas acepções intrínsecas à história da arte, à antropologia e à filosofia; no entanto, é interessante salientar que mesmo com uma grande quantidade de aplicações, o termo basicamente remete à ideia de um grupo de elementos que nos permitem distinguir as peculiaridades de determinada criação.

Moisés (1985) traça a história da estilística do texto, reiterando que a definição do conceito era debatida já entre gregos e romanos, sendo transmitida à Idade Média como o próprio modo de escrever. Com o advento do Romantismo, começava a surgir a época moderna do conceito de estilo, tendo Buffon como instaurador dessa renovação, proclamando: “O estilo é o próprio homem. O estilo não pode, pois, nem arrebatarse, nem transportarse, nem alterar-se: se ele for elevado, nobre, sublime, o autor será igualmente admirado em todos os tempos [...]” (BUFFON, 2011, p. 11). Esta definição é um tanto quanto ampla, e é necessário aproximá-la do contexto literário, já que o que interessa ao meu estudo são questões relacionadas a estilo nos textos em prosa. Mas há aqui um importante ponto de partida sendo conceitualizado: o estilo como individualidade. A partir do século XVIII, o

conceito de estilo manteve-se como importante tema de estudo entre gramáticos, filólogos e teóricos literários. A ideia de Buffon foi abraçada por diversos estudiosos, sendo utilizada como base para propostas de definições posteriores.

Para Guiraud (1970, p. 107), “[...] estilo é o aspecto do enunciado que resulta da escolha dos meios de expressão determinada pela natureza e intenções do indivíduo que fala ou escreve”. Guiraud classifica, ainda, as diversas acepções de estilo como não conflitantes:

Ora simples aspecto na enunciação, ora arte consciente do escritor, ora expressão da natureza do homem, o estilo é uma noção flutuante, que transborda sem cessar dos limites onde se pretende encerrá-la, um desses vocábulos caleidoscópicos que se transformam no mesmo instante em que nos esforçamos por fixá-los (GUIRAUD, 1970, p. 46).

Alheio às definições acima, Mattoso Câmara Jr. também trata o estilo e a individualidade como inerentes, especificando o conceito como “[...] a definição de uma personalidade em termos linguísticos” (CÂMARA JR., 1978, p. 13). No entanto, Mattoso ressalta a ideia do contexto social modificando o estilo, considerando que “[...] estamos por demais impregnados na atmosfera social por apresentar a esse respeito uma originalidade a cem por cento” e, ainda, “[...] o estilo individual se esbate, assim, no estilo de uma época, de uma classe, de uma cidade, de um país” (CÂMARA JR., 1978, p. 17). Nesta mesma linha de raciocínio, Enkvist contesta: “[...] alguns traços, em geral rotulados como estilísticos, não são absolutamente individuais” (ENKVIST, 1974, p. 33), sendo análogo à Mattoso no que diz respeito à composição de estilo por classes e grupos sociais.

Nas definições supracitadas, estilo surge como um conceito fundamentalmente subjetivo por estar sujeito às individualidades, ou seja, às escolhas e ao julgamento de quem realiza o enunciado. Ainda assim, sem desconsiderar a importância histórica destas, nenhuma diretriz específica que permite distinguir e identificar de forma prática o conceito de estilo literário foi estabelecida, como afirma Picard (1969, p. 111):

Desaprovou-se principalmente o fato de esta corrente [de Guiraud] se apoiar demasiado na estética idealista e de lhe faltar frequentemente um sentido metodológico, o que se repercutia em interpretações muito subjetivas. Avançou-se um argumento ainda mais negativo, a saber: que análises estilísticas deste tipo informavam muitas vezes mais sobre a biografia de um autor, sobre o ‘espírito de uma época’ ou sobre o ‘caráter nacional de um povo’ que sobre os próprios textos.

Neste estudo, na tentativa de abordar o conceito, a barreira da subjetividade descrita por Picard mostrou-se um empecilho. A escolha de tomar uma definição como pressuposto teórico acabou por ser uma tarefa um tanto quanto árdua. No entanto, ficou claro para mim

através do estudo das diversas definições aqui apresentadas que ignorar o aspecto subjetivo seria um erro. Ao optar por aplicar um pouco mais de pragmatismo, continuei na busca por uma acepção de estilo que abordasse o tema de modo aplicável ao meu trabalho. Compagnon (1999), enfim, surge com uma definição para o conceito de estilo literário sem desconsiderar sua amplitude e subjetividade, mas especificando de forma não delimitativa as áreas onde podemos encontrá-lo:

O estilo, pois, está longe de ser um conceito puro; é uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla. Em vez de ser despojada de suas acepções anteriores à medida que adquiria outras, a palavra acumulou-as e hoje pode comportá-las todas: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura, é tudo isso que queremos dizer, separadamente ou simultaneamente, quando falamos de estilo (COMPAGNON, 1999, p. 173).

Utilizar esta definição como base para este estudo me permite dissertar livremente sobre as características das individualidades que compõem o estilo de Murakami, pois é possível observarmos acima uma definição que classifica estilo como um conceito variável e multifacetário; além disso, ela nos apresenta diversos itens que podem ser levados em conta para a análise estilística. Exemplificarei algumas destas subdefinições propostas por Compagnon utilizando excertos dos textos de Murakami. Os itens *tipo*, *sintoma* e *cultura*, mencionados na citação acima, não serão abordados neste trabalho, a fim de priorizar os que julgo mais relevantes para a composição de uma tradução comentada dos contos. Primeiramente, vejamos a definição de estilo como *norma*: “**O estilo é uma norma**. O valor normativo e prescritivo do estilo é o que lhe está associado tradicionalmente: o ‘bom estilo’ é um modelo a ser imitado, um cânone. Como tal, o estilo é inseparável de um julgamento de valor” (COMPAGNON, 1999, p. 173, grifo do autor).

Ao tentar aproximar o estilo de Murakami desta visão mais tradicional de estilo, devemos considerar primeiramente o fato de que Murakami foi durante muito tempo mal visto por considerável parte da crítica literária no Japão (RUBIN, 2005). Ao longo dos anos, sua popularidade cresceu ao redor do mundo, conforme os estudiosos e amantes da literatura internacional foram atraídos gradativamente por suas histórias. Entretanto, muitos críticos renomados estavam incomodados com seu estilo inovador. Outros achavam o estilo urbano de seus personagens superficial e desinteressante. Murakami era “[...] um pouco *cool* demais para a bolha literária daquela época” (STRETCHER, 2014, s/p), não satisfazendo os requisitos para sua inclusão, como ele mesmo afirmou em entrevista: “Era como se eu fosse um estranho comparado aos outros escritores e fui praticamente ignorado pelo círculo literário

japonês. O mundo da literatura [japonesa] não via nenhum valor em mim. Eles disseram que eu iria destruir as tradições da literatura japonesa” (MURAKAMI apud STRETCHER, 2014, s/p).

A dificuldade de Murakami em ser aceito vem possivelmente de sua posição desconstrutora e sua própria recusa em reconhecer a crítica japonesa. “Se o círculo literário japonês deu-lhe os ombros, ele devolveu na mesma moeda” (STRETCHER, 2014, s/p), evitando participar de debates literários e assumindo postura resguardada em relação à mídia.

Por outro lado, seu reconhecimento internacional permite também considerarmos um ponto de vista diferente da crítica literária japonesa. Desde o início de sua carreira, Murakami deixa evidente sua afinidade com a cultura pop americana. Stretcher (2014) afirma que seu senso de ritmo pode ser pelo menos parcialmente atribuído ao seu conhecimento sobre jazz americano. É também fato conhecido que o autor aprendeu inglês lendo ficção estadunidense durante sua adolescência e que sua “[...] abordagem em relação à escrita se aproxima muito à de Chandler, Capote e Salinger, além de outros” (STRETCHER, 2014, s/p), e o fato de Murakami ter traduzido estes autores para o japonês reforça ainda mais esta peculiaridade. O escritor admite ter inclusive experimentado escrever em inglês e traduzir a si mesmo para o japonês numa tentativa de simplificar seu estilo, adaptando a linguagem literária japonesa de um modo que o agradasse. E por mais que a crítica estivesse incomodada com a ausência de uma estética literária japonesa tradicional, não há dúvidas que a proximidade do autor com a cultura popular americana pode ter sido uma das principais razões de seu estrondoso sucesso no Ocidente. Concluindo, por um lado, no que tange à visão literária tradicional japonesa, é inviável classificarmos os textos de Murakami na acepção de estilo tradicional, de modelo a ser seguido. Mas se considerarmos o efeito Murakami no mundo ocidental e pós-moderno, encontraremos um estilo influente e importante para a literatura internacional.

A seguir, temos as definições de estilo como *ornamento* e *desvio*. Compagnon (1999, p. 169) afirma que estes dois traços estilísticos são inseparáveis: “[...] o estilo, pelo menos desde Aristóteles, se entende como um ornamento formal, definido pelo desvio em relação ao uso neutro ou normal da linguagem”. Sobre *ornamento*, o autor descreve: “**O estilo é um ornamento.** [...] O estilo é uma variação contra um fundo comum, efeito, como lembram as metáforas numerosas que jogam o contraste entre o corpo e a roupa, ou entre a carne e a maquiagem” (COMPAGNON, 1999, p. 168, grifo do autor).

A seguir, temos a definição de estilo como *desvio*, sendo possível nela também identificarmos a relação entre *desvio* e *ornamento*:

O estilo é um desvio. A variação estilística, nas mesmas páginas em que Aristóteles o identifica ao efeito e ao ornamento, define-se pelo desvio em relação ao uso corrente: ‘a substituição de uma palavra por uma outra dá à elocução uma forma mais elevada’. Por um lado há, pois, a elocução clara ou baixa, ligada aos termos próprios e, por outro lado, a elocução elegante, jogando com o desvio e a substituição, que ‘dá à linguagem uma marca estranha, pois a distância motiva o espanto, e o espanto é uma coisa agradável’ (COMPAGNON, 1999, p. 168, grifo do autor).

Temos nestas definições o estilo tratado como resultado da criatividade do autor, em que as escolhas lexicais e a formalização do texto surgem como simples recurso estético, ou moldados de forma que causem um efeito específico em relação a percepção do leitor. É possível notarmos a presença do estranho em trechos das obras de Murakami em que há o desvio estilístico para causar essa sensação. Em **Pinball, 1973**, história em que acompanhamos a busca do narrador protagonista da obra por uma máquina de *pinball* pela qual fora obcecado. Esta nostálgica afeição leva-o até um antigo frigorífico para carcaças de frango que funcionava como um grande depósito em um lugar inóspito. Lá, ele tem surreais interações no momento de reencontro com uma das máquinas:

Não quer jogar?, pergunta ela.
 Não quero, respondo.
 Por que não?
 Meu recorde foi 165 000. Lembra?
 Claro que lembro. Foi o **meu** recorde também.
 Não quero estragar ele, digo.
 Ela se cala. Só as dez lâmpadas de bônus continuam piscando, para cima e para baixo. Eu fumo olhando para os pés.
 Por que você veio?
 Porque você me chamou.
 Chamei? Ela fica confusa, depois sorri, sem jeito.
 É mesmo... Talvez eu tenha chamado (MURAKAMI, 2016, p. 250, grifo do autor).

Aqui é retratada uma cena que evoca uma forte sensação de estranheza no texto. Vemos claramente uma espécie de diálogo entre o protagonista e a máquina; no entanto, apenas este trecho é apresentado sem a presença de símbolos que demarcam a fala, um desvio em relação ao que ocorre em todo o restante do romance. Esse efeito leva o leitor a duvidar se este diálogo realmente aconteceu ou não, sendo a origem da sensação de surrealidade. Além disso, apesar da situação incomum, não há nenhum indício de excitação ou estranhamento por parte do personagem principal, e suas transições de diálogo para narração são breves e pouco descritivas, uma característica estilística ornamental recorrente nos textos de Murakami. Comparemos com outro trecho do mesmo livro. A cena trata do outro diálogo entre o

protagonista e sua ex-namorada sobre a descrição de uma cidade em que ela havia morado no passado:

— Seja como for, não chega a ser uma cidade — continuou ela. — Tem uma linha de trem bem retinha e uma estação. É uma estação tão miserável que se estiver chovendo é capaz de o motorista passar direto por ela sem reparar. Assenti com a cabeça. E por trinta segundos inteiros ficamos em silêncio, olhando à toa para a fumaça de cigarro que oscilava em meio aos raios de sol.

— Sempre tem algum cachorro perambulando na plataforma, de um lado pro outro. Esse tipo de estação. Sabe?

Eu fiz que sim.

— Quando você sai da estação, tem uma rotatória e um ponto de ônibus. E algumas lojas... Umas lojas que chegam a dar sono. Seguindo reto por aquela rua, você chega num parque. Lá tem um escorregador e três balanços.

— E tanque de areia, tem?

— Tanque de areia? — Ela pensou com bastante calma para ter certeza e assentiu.

— Tem.

Nos calamos novamente. Meu cigarro chegou ao fim, e eu o apaguei dentro do copo, com cuidado.

— É um tédio horrível. Não sei nem qual o propósito de existir uma cidade tão tediosa assim.

— Deus se revela de diversas formas — respondi (MURAKAMI, 2016, p. 136).

Neste excerto, podemos identificar diversas características ornamentais do estilo de Murakami. Vemos transições de diálogo para narração muito breves neste trecho, e as falas dos personagens nos diálogos também aparecem muitas vezes em sequência direta, sem grandes interrupções por parte do narrador. No entanto, comparando os dois trechos descritos anteriormente, essas características se mantêm inalteradas havendo ou não a presença do recurso da surrealidade. Não há mudança de comportamento e postura no protagonista, estando ele interagindo com esses elementos ou não.

Nos trechos acima vemos características do realismo mágico, gênero literário em que podemos categorizar as obras do autor. No primeiro trecho, o texto cria uma sensação de surrealidade em um possível diálogo entre homem e máquina. O desvio na forma de completa ausência de símbolos que demarcam fala em um único trecho da obra inteira eleva apenas esse fragmento da história para um plano separado, um plano fundamentalmente metafísico. No entanto, ao compararmos os dois trechos, vemos um protagonista que tanto interagindo em um plano real quanto inserido no surreal não apresenta nenhum tipo de estranhamento, agindo como se tudo fosse natural.

As constantes transições complexas entre o plano real e um mundo metafísico presentes nas obras mais famosas do autor, como **IQ84** e **Kafka à Beira-mar**, também aparecem nos textos do início de sua carreira. Os trechos que retratam essas transições apresentam uma descritividade muito maior ao compararmos com outros excertos. Analisarei

agora a transição para o plano metafísico em **Pinball, 1973**, que antecede ao trecho da página anterior. Nesta parte, o protagonista está em um táxi, indo ao encontro da máquina de *pinball* em um depósito que funcionava como frigorífico para carcaças de frango. A transição para o plano metafísico pode ser observada através das descrições feitas pelo narrador protagonista:

Tudo ao redor já estava completamente escuro. Não era um preto monocromático, mas uma sobreposição de espessas camadas de tinta, espalhadas como manteiga. Com o rosto encostado à janela do táxi, fui olhando escuridão por todo o caminho. Era curiosamente plana, como uma matéria sem substância cortada por uma faca muito afiada. A sensação de perspectiva era estranha. Um enorme pássaro noturno bloqueava minha visão, com as asas estendidas diante dos meus olhos. Conforme avançávamos, as casas ficavam cada vez mais esparsas, até que ao nosso redor havia apenas pradarias e bosques, de cujo chão brotavam as vozes de dezenas de milhares de insetos. As nuvens baixas pareciam rochedos, e tudo sobre a terra se encolhia calado, no escuro (MURAKAMI, 2016, p. 241).

Também é possível perceber neste trecho como Murakami evoca uma sensação de surrealidade através de seu estilo ornamental. Inicialmente, chamo atenção para a estranheza das características daquele local que diferem da comum imaginação do leitor, por exemplo, a escuridão dos arredores. A menção do “preto monocromático” como cor padrão ao imaginarmos o escuro, e logo em seguida, a descrição de como o ambiente ao redor do protagonista é diferente deste padrão dificulta a associação com a realidade. O mesmo pode ser dito sobre a sensação de perspectiva do protagonista, a descrição das nuvens baixas, ou como ele classifica o relevo como “curioso”. Todas são características do desvio estilístico. Embora haja no trecho acima uma descrição mais longa, o tamanho das frases permanece curto e sequencial, característica presente em todos os excertos contidos nesta seção do trabalho. Esta particularidade da narração também não muda quando o protagonista está presente em um plano metafísico, pelo fato de o protagonista também cumprir papel de narrador e não se sentir perturbado pela surrealidade do mundo em que é inserido. Segundo Stretcher (2014), esses elementos eram apresentados como secundários em relação à narrativa principal; por isso, nos textos iniciais da carreira de Murakami, não temos uma transição mais explícita da mesma forma que podemos encontrar em suas obras mais famosas.

É importante mencionar que o protagonista dos romances citados nesta seção é apresentado sem nome. Neste estudo, por ser um personagem muito estudado pelos críticos e estudiosos das obras de Murakami, farei referência a este protagonista da mesma forma que estes o fazem: chamando-o de *Boku* (僕). Esta peculiaridade também é apresentada nos contos traduzidos por mim e, embora o personagem não seja o mesmo, os protagonistas são parecidos de diversas formas. Nestes textos, já vimos que o protagonista também cumpre o

papel de narrador da trama. Suas descrições costumam ser simples, apresentadas de forma concentrada, e suas interações são feitas através de frases curtas. Já nos momentos de diálogo, há pouca descrição, como visto nos trechos das páginas anteriores. Vejamos um trecho de **Ouça a Canção do Vento** que nos permite identificar o tipo de narrador que encontramos nas histórias de Murakami. Neste trecho, uma das personagens acorda nua com *Boku* em seu quarto contemplando-a:

— Só que, pra um sujeito dormir com uma menina inconsciente... tem que ser **muito** babaca.
 — Mas eu não fiz nada!
 Ela passou um tempo calada, tentando conter suas emoções.
 — Ah, é? Então por que é que eu estava pelada?
 — Foi você mesmo que tirou a roupa.
 — Não acredito.
 Ela arremessou a escova sobre a cama e enfiou um tanto de coisas na bolsa: a carteira, um batom, um remédio para dor de cabeça.
 — Por acaso você tem como provar que não fez nada, tem?
 — É só você mesma checar, ué.
 — E como você espera que eu faça isso?
 Pelo jeito, ela estava brava de verdade.
 — Eu juro.
 — Não acredito.
 — A única solução é acreditar.
 Ela desistiu de conversar, me expulsou do quarto, saiu e trancou a porta (MURAKAMI, 2016, p. 48, grifo do autor).

Podemos observar no diálogo um tom de insensibilidade e de ironia nas falas do narrador. Vemos que *Boku* não se mostra encurralado ou preocupado com a situação em que se encontra e tampouco realiza maiores esforços para esclarecer um possível mal-entendido.

— Eu não ia te dar um cano. Atrasei porque tive que cuidar de umas coisas.
 — Que coisas?
 — Engraxar uns sapatos.
 — Esses seus tênis de basquete? — perguntou ela, apontando para meus tênis esportivos.
 — Imagina. Os sapatos do meu velho. É uma regra lá em casa: ‘É imprescindível que os filhos engraxem os sapatos de seu progenitor’.
 — Por quê?
 — Sei lá... Devem achar que os sapatos simbolizam alguma coisa. O fato é que meu pai chega todo dia precisamente às oito horas, eu engraxo os sapatos dele e depois saio para tomar cerveja.
 — É um bom hábito.
 — Você acha?
 — Acho. Você devia ser grato ao seu pai.
 — Sou muito grato por ele ter só dois pés.
 Ela riu baixinho.
 — Deve ser uma família muito admirável.
 — E como! Minha família, além de ser admirável, não tem grana nenhuma. É tanta emoção que mal contengo as lágrimas (MURAKAMI, 2016, p. 74).

Neste trecho, *Boku* e uma das personagens do livro encontram-se no J's Bar, um dos cenários principais dos dois primeiros romances de Murakami. Aqui novamente vemos a ironia presente nas últimas linhas deste excerto. Também está sendo descrito um costume inusitado por parte do protagonista, que engraxa o sapato de seu pai pontualmente. Essas situações inusitadas e idiossincrasias dos personagens estão presentes por toda a obra e contribuem para que o leitor se acostume à natureza estranha do texto.

Nesta seção do trabalho, utilizei apenas as duas primeiras obras do início da carreira do autor para a exemplificação de elementos estilísticos. Ao considerarmos que estilo não é um conceito imutável, o tempo como recurso para aprimoramento do estilo do autor surge como uma variável grande demais para ser incluída neste trabalho. Portanto optei apenas por textos que compartilham a mesma época dos contos que traduzi para este trabalho. Já exemplificados diversos elementos estilísticos de Murakami, apresentarei agora a tradução dos contos, seguidas de análise e comentários sobre o processo tradutório.

4 TRADUÇÃO DE *O ESPELHO*

O espelho

Haruki Murakami
Tradução de Cleiton Santiago Madruga

Sim, já tem um tempo que eu ando escutando o relato de experiências sobrenaturais das pessoas, e pude notar dois padrões nesses tipos de histórias. Um deles seria, por exemplo, o tipo de história em que temos algo que atravessa o mundo dos mortos e dos vivos, como nas histórias de fantasmas e tal. Um outro padrão seria aquelas histórias em que alguém tem alguma habilidade ou fenômeno que ultrapassa o senso comum tridimensional, como previsão do futuro, premonições, essas coisas. No geral, acho que dá para dividir essas histórias nessas duas categorias.

Resumindo, parece que as pessoas que têm essas experiências se concentram apenas em uma das categorias. Ou seja, as pessoas que veem fantasmas parecem que nunca têm premonições, e pelo outro lado da moeda, aqueles que frequentemente têm premonições não veem fantasmas. Não sei muito bem o porquê disso, mas acredito que nestas pessoas está presente uma maior sensibilidade para um do que para o outro. Além disso, claro, existem pessoas como eu, que não se encaixam em nenhum dos casos. Eu já tô na casa dos trinta, e mesmo assim nunca vi nenhum fantasma ou algo semelhante, nem tive algum sonho profético ou premonição alguma. Inclusive, até houve uma situação em que eu estava pegando o elevador com dois amigos meus, onde eles juravam ver um fantasma e eu não percebi absolutamente nada. Ambos enxergavam uma mulher vestindo um terno cinza parada de pé ao meu lado, mas nem mulher nem coisa alguma havia subido junto conosco naquele elevador. Eu juro que éramos só nós três. E esses dois amigos meus também não são exatamente o tipo de amigo que prega essas pegadinhas. Pois é, realmente foi uma experiência bem desagradável, mas mesmo assim, não muda o fato de que “eu” não vi nenhum fantasma até agora. Bom, é isso aí mesmo: não vejo fantasmas e o sobrenatural não existe; uma vidinha prosaica, entende?

Mas uma vez — uma única vez — passei por algo que me assustou do fundo do meu coração. Já se passaram mais de dez anos desde esse acontecimento, mas até agora nunca disse nada a ninguém. Até falar sobre isso me assustava, já que eu sentia que ocorreria algo igual ou semelhante caso mencionasse qualquer coisa relacionada a essa experiência. Mas esta noite todos vocês me agradeceram com todas essas histórias assustadoras, e eu, como anfitrião, não poderia acabar a sessão sem ter dito nada, então vou contar.

Tá bom, tá bom, já podem parar com os aplausos. Afinal de contas, nem é uma história tão grandiosa assim.

É como eu tinha dito antes, nessa história nenhum fantasma aparece e não tem nada de sobrenatural também. Não é uma história tão assustadora assim e talvez a reação de vocês talvez será “Quê? Como assim?”. Bem, paciência. De qualquer forma, vou contar.

Eu me formei no colegial no final dos anos sessenta, naquela época dos protestos estudantis. Uma época onde o sistema estava sendo abolido. Eu também fui engolido por essa onda, me recusei a entrar na faculdade e por vários anos vaguei pelo Japão realizando trabalhos braçais. Para mim, essa era uma forma de viver dignamente. Sim, eu fiz muitas coisas, inclusive diversos trabalhos perigosos. Bom, coisa de jovem imprudente, né? Mas pensando agora, era uma vida divertida. Se eu pudesse voltar atrás e reviver aquela época mais uma vez, talvez fizesse tudo igual.

No outono do segundo ano de vida errante trabalhei como guarda-noturno em uma escola de ensino secundário por uns dois meses. Era uma escola num vilarejo em Niigata. Logo naquele verão eu havia trabalhado bem pesado, por isso queria relaxar um pouco e o trabalho de vigia era bem tranquilo, de qualquer forma. Pela tarde, me deixavam dormir na sala do zelador, e durante a noite eu tinha que checar as instalações da escola umas duas vezes e pronto. Quando não estava fazendo a ronda, ficava escutando os discos na sala de música, lendo os livros na biblioteca e jogando basquete sozinho no ginásio da escola e tal. Ficar sozinho na escola de madrugada não era nada mal e nem um pouco assustador. Mas claro, não tem como um jovem no alto dos seus dezoito ou dezenove anos saber o que é medo, né?

Aposto que ninguém aqui trabalhou como guarda-noturno em uma escola, então explicarei mais ou menos como funciona. Eles pediam pra fazer a ronda em dois horários: a primeira às nove da noite e a segunda às três da manhã. O prédio da escola era bem novo e feito de concreto, tinha três andares e tinha de dezoito a vinte salas. Não era uma escola muito grande. Tinha sala de música, laboratório, um ateliê, sala de artes, e também uma sala dos professores e do diretor.

Fora do prédio da escola, tinha que patrulhar também o ginásio e o auditório, mas era só isso. Havia mais ou menos vinte pontos de ronda e eu passava andando por cada um deles, verificando e marcando em uma folha com uma caneta. Sala dos funcionários — OK; laboratório — OK. É claro, eu poderia ficar deitado na sala do zelador marcando “OK”, mas não queria ser tão relapso. Afinal, patrulhar não requer muito esforço, e caso alguém sorrateiramente invadisse o local, quem estaria deitado e desprevenido seria eu. Nos horários de ronda eu empunhava uma lanterna e uma espada de madeira e circulava pela escola. A lanterna com a mão esquerda e a espada com a direita. Na época do colegial eu praticava *kendô*, então tinha confiança nos meus braços. Se meu oponente fosse um amador, mesmo empunhando uma espada japonesa verdadeira, eu não ficaria acuado. Naquela época, sabe? Hoje em dia eu fugiria correndo o mais rápido possível.

Aquilo aconteceu em uma noite de vento forte de outubro. Não estava frio, pelo contrário, sentia o clima meio abafado. Com o anoitecer, os mosquitos apareciam em terríveis quantidades e eu lembro de ter queimado dois repelentes espirais. O vento rugia o tempo inteiro. A porta divisória da piscina tinha quebrado recentemente e o vento passando por ela fazia um barulho de batidas. Pensei em consertá-la mas era impossível com a escuridão da noite, e assim, o barulho repetiu-se durante a noite inteira.

Na ronda das nove horas, não houve nada de anormal. Todos os vinte pontos de ronda foram marcados com “OK”. Todas as portas estavam bem trancadas e tudo estava em seu devido lugar. Não havia nada de diferente. Voltei para sala do zelador, configurei o despertador para tocar às três da manhã e dormi tranquilamente.

Quando o despertador tocou às três da manhã, eu estava me sentindo muito estranho por algum motivo que não consigo explicar. De forma mais específica: era como se eu não quisesse acordar. Sentia como se meu corpo impedisse que eu tivesse alguma vontade de acordar. Era melhor para mim acordar e levantar, então isso é impossível. Após, com todas as minhas forças, acordei, levantei e fiz meu trabalho de vigia. Como antes, o barulho da porta continuava, mas parecia que o som estava diferente de antes, sei lá o motivo. Achei primeiro que era coisa da minha imaginação, mas algo não estava certo. “Que saco, não quero fazer a ronda”, pensei, mas, no fim das contas, me forcei a ir. Porque se eu matasse o trabalho uma vez, abriria um precedente pra eu matar outras vezes, entende? Peguei a lanterna e a espada de madeira e fui fazer a ronda.

Era uma noite ruim. O vento tinha aumentado de força e o ar estava cada vez mais úmido. Minha pele estava arrepiada e eu não conseguia me concentrar direito. Primeiro, fui até o ginásio, depois passei pelo auditório e pela piscina. Marquei todos com “OK”. A porta

abria e fechava fazendo um som, dando a sensação de que parecia um homem louco fazendo sinais com a cabeça. Era um barulho bem irregular. Era tipo... “aham”, “aham”, “não”, “aham”, “não”, “não”, “não”. É uma comparação bem estranha, mas naquela hora era essa a sensação que dava.

Dentro do prédio da escola não havia nada de anormal. Tudo do mesmo jeito, sabe? Fiz a ronda rapidinho e marquei todos os pontos com “OK”. No final das contas, parecia que nada de anormal tinha acontecido. Soltei um suspiro de alívio e pensei em voltar à minha sala. O último ponto da ronda era a sala da caldeira, que ficava no extremo leste do prédio da escola, ao lado do refeitório. Para terem uma noção, a sala do zelador fica no extremo oeste. Por causa disso, eu sempre tinha que caminhar por um longo corredor no primeiro andar para poder voltar à minha sala. Estava tudo escuro, obviamente. Se a lua desse as caras, ficaria um pouco iluminado, mas caso contrário, não dava pra ver nada. Com a lanterna só conseguia iluminar um pouco à minha frente, sabe? Um tufão estava passando perto da cidade, então é claro que a lua não apareceria. Nos raros momentos em que as nuvens se abriam, tudo ficava escuro logo em seguida.

Naquela noite eu caminhei mais rápido por aquele corredor do que normalmente. O chão do corredor era revestido com linóleo, e fazia um rangido quando eu pisava nele com os meus tênis de basquete com sola de borracha. Me lembro até hoje do corredor. Era de linóleo verde.

Exatamente no meio do caminho da minha sala ficava a entrada da escola, e quando estava passando por ela, de repente senti algo de diferente. Achei ter visto alguma coisa no meio da escuridão. Senti um calafrio debaixo dos braços. Segurei firme a espada de madeira e fui naquela direção, e então, subitamente iluminei com a lanterna. Era a parede que ficava ao lado das sapateiras.

Eu estava ali. Na verdade... um espelho. Não tinha nada demais, era só o meu reflexo. Mas até ontem não tinha nenhum espelho ali, portanto colocaram recentemente. É por isso que me assustei. Suspirei e me senti um bobo. “Que idiotice”, pensei. Então, abaixei a lanterna parado na frente do espelho, tirei um cigarro do bolso e o acendi. Dei uma tragada no cigarro enquanto observava a minha imagem. Pela janela entrava um pouco de luz vinda de um poste, sendo também refletida pelo espelho. Daquele lugar, era possível ainda escutar o barulho da porta da piscina.

Após dar três tragadas, repentinamente notei algo estranho: a imagem de dentro do espelho não era eu. Tá, se tratando de aparência era igual a mim, sem dúvidas. Mas definitivamente não era eu e eu sabia disso instintivamente. Não... espera... falando de forma

mais precisa, era sim eu. Mas era um *eu além de mim*. Era um *eu* que não deveria ser daquela forma, não consigo explicar direito.

Mas naquele momento só consegui entender uma coisa: ele me odiava do fundo do coração. Era um ódio como se fosse um iceberg negro. Um ódio que não poderia ser curado por ninguém. Eu só consegui entender isso.

Por um tempo eu fiquei chocado, petrificado na frente do espelho. O cigarro que estava entre os meus dedos caiu no chão. O cigarro dentro do espelho também caiu. Ambos observávamos a imagem um do outro. Meu corpo não se mexia, como se meus pés e mãos estivessem atados.

E então, a mão dele começou se mexer. Com a ponta de um dedo da mão direita tocou o queixo e subiu lentamente, como um inseto. Quando percebi, eu também estava fazendo a mesma coisa. Agora era como se eu fosse a imagem que estava dentro do espelho. Como se ele estivesse tentando me controlar.

Naquele momento, reuni todas as forças que restavam e dei um grito. Com isso, meu corpo paralisado conseguiu se mexer um pouco. E então, com todas as minhas forças joguei a espada de madeira em direção ao espelho. Escutei o som do espelho quebrando. Sem olhar para trás, corri voltando para a sala, tranquei a porta e me cobri com o cobertor. O som da porta da piscina continuou até a manhã seguinte.

“Aham”, “aham”, “não”, “aham”, “não”, “não”, “não”...

Acho que vocês já entenderam o desfecho da história: não tinha nenhum espelho lá. Não tinha nada do tipo. Ao lado das sapateiras na entrada ninguém nunca tinha colocado nenhum espelho.

Portanto: não, eu nunca vi um fantasma. O que eu vi foi... apenas eu mesmo. Vivo sem conseguir esquecer o pavor que senti naquela noite.

A propósito, vocês já notaram que aqui em casa eu não tenho nenhum espelho, não é? Aprender a fazer a barba sem olhar no espelho leva bastante tempo, sério mesmo.

4.1 Análise do conto

O **espelho** é um conto disposto na estrutura **Kishôtenketsu** (起承転結), um recurso bastante utilizado para o desenvolvimento das narrativas japonesas clássicas. O *Kishôtenketsu* tem sua origem na poesia clássica chinesa, onde era utilizado frequentemente em composições

de quatro linhas chamadas *Qiyán jueju* (七言絕句). Não é delimitado apenas à escrita criativa e também é utilizado como modelo organizacional para qualquer tipo de escrita expositiva (MAYNARD, 1997). Para um melhor entendimento do conceito, é necessário esclarecer o significado dos ideogramas que compõem seu nome. Cada um dos quatro ideogramas corresponde a um elemento cumprindo um recurso técnico na narrativa, sendo dispostos desta forma:

Quadro 1 — Relação entre ideogramas, seus significados e o que correspondem na narrativa *Kishôtenketsu*

起 (<i>ki</i>), introdução	Corresponde à introdução de um assunto ou ideia que inicia o discurso. Tratando-se de narrativa em prosa, um exemplo seria a introdução de personagens, do contexto histórico, ou de outras informações relevantes para entender o cenário onde a história acontece.
承 (<i>shô</i>), sucessão	Segue o tópico proposto em <i>ki</i> e o desenvolve, modelando-o de modo que os itens apresentados inicialmente sejam relevantes para o próximo estágio.
轉 (<i>ten</i>), reviravolta	Introduz uma ideia que não é relacionada ou conectada aos pressupostos estabelecidos em <i>ki</i> , resultando em um desenrolar inesperado do enredo.
結 (<i>ketsu</i>), conclusão	Reúne os itens apresentados em <i>ki</i> e <i>ten</i> , concluindo a história.

Fonte: Maynard (1997, p. 159-160).

Neste tipo de narrativa, a moral ou o ponto principal da história revela-se apenas durante o estágio *ketsu*. Este modelo de estrutura combina com a estrutura de sentença do idioma japonês, em que o verbo é apresentado apenas no final das orações. Segundo Maynard (1997, p. 160), “[...] compreender *ketsu* em relação aos estágios anteriores é crucial, pois o início não nos dá nenhuma pista sobre onde o rumo que o discurso está tomando”.

Em **O espelho**, Murakami estabelece o estágio *ki* com um narrador aparentemente cético em relação a qualquer história sobrenatural, que decide contar a experiência mais assustadora pela qual passou. Em diversos excertos, o narrador afirma nunca ter vivenciado nada que possa ser considerado sobrenatural. Este é um trecho muito importante, que será desafiado e colocado em contraste posteriormente, no estágio *ten*. O primeiro estágio segue com o narrador afirmando que a história que será contada por ele, portanto, não terá fantasmas ou qualquer outra coisa de caráter sobrenatural em sua acepção mais tradicional, conduzindo o leitor para longe desse escopo. Ainda assim, ao estabelecer uma roda de conversa à noite como cenário, em que o narrador confirma que várias histórias de cunho sobrenatural já foram contadas até aquele ponto, Murakami conserva o suspense do conto. O estágio *ki* prossegue até o momento em que o narrador conta sobre a época em que viajava pelo Japão trabalhando

em diversos lugares. Aqui surge outro pressuposto importante, em que o narrador, ao se autodenominar um “jovem imprudente” naquela época, também julga que “um jovem no alto dos seus dezenove ou vinte anos não sabe o que é medo”.

O estágio *shō* surge quando o narrador começa a contar sua rotina como vigia noturno em uma escola secundária. Aqui é apresentado o cenário em que o estágio *ten* será retratado. Alguns pressupostos estabelecidos em *ki* são reafirmados e explorados. Dentre estes, a característica imprudente e confiante do narrador quando jovem, que afirma que não teria medo caso encontrasse alguém durante a madrugada na escola, mesmo se o invasor portasse uma espada japonesa. Neste ponto, o conto já está seguindo para sua parte final, mas ainda não é apresentado ao leitor do que exatamente se trata a história.

A transição para o estágio *ten* se dá no momento em que o narrador acorda para fazer sua segunda ronda pela escola. Há uma sensação de estranheza marcada pelas descrições peculiares feitas pelo narrador e pela mudança de sua postura ao acordar para fazer sua segunda ronda. Ao caracterizar a noite em que passou pela experiência, apenas mencionou e não deu muita atenção para o barulho da porta da piscina ou para o clima. Mas ao acordar, a noite adquiriu um certo peso negativo. O barulho da porta incomodava; o clima estava úmido e o vento soprava cada vez mais forte.

O conto chega ao clímax e tem sua reviravolta no momento em que o narrador encontra um espelho na entrada na escola e afirma que não havia nenhum naquele lugar antes. A interação entre o espelho e o narrador é o ponto principal da história, indo de encontro a vários pressupostos iniciais, como a ocorrência de um acontecimento sobrenatural na história de um personagem assertivo sobre seu ceticismo desde o início.

Por fim, temos a conclusão da história no estágio *ketsu*, nos trechos finais do conto. O narrador termina o conto comentando que em sua casa não há mais nenhum espelho, o resultado de um trauma causado por aquela noite. Afirma também que não havia nenhum espelho naquele lugar na escola desde o começo.

Este não é o único conto em que Murakami utiliza do *Kishōtenketsu* como recurso de narrativa para um conto. No conto *Baasudei Gaaru*²³ (2002), o uso é evidente. Além disso, como em *Birthday Girl*, temos a presença da narrativa moldura como recurso. O conto serve de moldura para a história do narrador, distanciando o escritor de sua história e estabelecendo o narrador em primeira pessoa como agente narrativo responsável pela verossimilhança (ou a falta desta), ou por qualquer inverdade presente no conto.

²³*Baasudei Gaaru* (バースデイ・ガール, "Birthday Girl", 2002).

O narrador de **O espelho** compartilha características com diversos outros narradores dos contos de Murakami e também com vários narradores de seus romances. O narrador normalmente é protagonista dos contos, que, em considerável parte, são narrados em primeira pessoa. Além disso, não é apresentado ao leitor qualquer tipo de informação mais específica sobre suas origens, e o personagem raramente é nomeado.

É necessário ressaltar que a presença da interação entre personagem e espelho nas histórias de Murakami não é representada apenas por este conto. Em obras como **Após o Anoitecer**, o reflexo das pessoas por vezes permanece estático, encarando-as mesmo depois delas virarem suas costas ao espelho. Outros autores já utilizaram o espelho como uma referência para uma porta para outro mundo, ou lhe conferiram algum modo de interagir com o mundo sobrenatural. Podemos encontrar exemplos famosos do uso deste recurso na literatura. Em **O espelho**, conto de Machado de Assis, há o reflexo da figura de Jacobina construída pelo olhar do seu grupo de convivência: a imagem do alferes fardado que tantos elogios provocara da parte dos parentes e moradores do sítio. Quando o protagonista perde a companhia destes, a imagem refletida se altera, sendo descrita como “[...] vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (ASSIS, 2016, p. 73).

No conto de Murakami, o narrador protagonista entra em um conflito de identidade na reviravolta do conto, o que é explicitado pela forma confusa com que descreve o reflexo do espelho. O narrador confirma que se tratando de aparência, a imagem do reflexo é igual à sua, mas sabia “instintivamente” que não era ele. Logo após, reconsidera e afirma que era “um eu além de mim” que odiava-o do fundo do coração. Este trecho é de suma importância para classificarmos o narrador como não confiável a partir do momento em que esta retificação não foi feita pelo personagem enquanto vivenciava o acontecimento, quando seria plausível uma confusão causada pela situação absurda em que se encontrou, mas sim muitos anos depois. Além disso, a percepção do narrador é colocada em dúvida através de diversas expressões de incerteza espalhadas pela parte final do conto. As descrições das sensações sempre acompanham expressões como “**気がする**” (*ki ga suru*, “dar a impressão de que...”), e em alguns trechos, o narrador afirma não conseguir explicar ou descrever sensações e detalhes da experiência.

Então, temos no mesmo conto três representações diferentes de “eu” correspondentes ao mesmo personagem: o “eu” narrador, que como construtor da narrativa não relata com exatidão sua experiência e, portanto, não é confiável; o “eu” personagem da história contada pelo narrador; e o “eu” reflexo do espelho. É importante mencionar que apesar do fato de as

três representações corresponderem ao mesmo personagem, elas possuem valores distintos. O “eu” narrador e o “eu” personagem estão diretamente interligados pelo mesmo tópico, mas estão posicionados de forma separada cronologicamente. Por outro lado, o “eu” reflexo do espelho e o “eu” personagem estão no mesmo plano cronológico, evidenciado pela exata aparência de ambos, mas se distancia dimensionalmente das duas representações de “eu”, visto que seu surgimento foi possível após uma transição metafísica realizada pelo “eu” personagem. A distância entre o “eu” narrador e o “eu” reflexo é grande demais, ao ponto de fazer referências ao reflexo do espelho com o pronome “*あいつ*” (*aitsu*, “aquela pessoa”).

No que se refere a gênero literário, Zamora e Faris (1995, p. 471) consideram as obras de Murakami como “[...] bons exemplos de realismo mágico contemporâneo na literatura japonesa”. Sobre este conceito, utilizarei a definição proposta por Spindler (1993), que, tratando o termo como abrangente demais, divide o gênero em três tipologias diferentes: o realismo mágico metafísico, antropológico e ontológico; Spindler também ressalta que “[...] há mais pontos de coincidência entre os três tipos propostos e que eles não são de maneira alguma mutuamente exclusivos”, e “[...] as obras de um mesmo autor podem se encaixar em mais de uma categoria” (SPINDLER, 1993, p. 78).

O realismo mágico metafísico surge em textos nos quais o cenário costuma ser o cotidiano; no entanto, há a ocorrência de eventos que levam o leitor a ter uma sensação de surrealidade. As cenas presentes no texto, que nem sempre são descritas de forma mais detalhada, são apresentadas como se houvesse um fato novo e desconhecido sem a presença explícita do sobrenatural, como em **O processo** de Kafka (1925) e em diversas obras de Jorge Luís Borges, mas nem sempre há alguma descrição ou uma descrição mais detalhada sobre estes elementos introduzidos ao texto. O resultado é que “[...] muitas vezes uma atmosfera estranha e a criação, dentro do texto, de uma perturbadora presença impessoal, que se mantém implícita” (SPINDLER, 1993, p. 79).

O realismo mágico antropológico é essencialmente folclórico e surge através de características específicas do misticismo e da história cultural de alguma etnia ou grupo social, sendo baseado em lendas, crenças religiosas, dentre outros. A palavra “magia”, neste caso, é utilizada em sua acepção antropológica, como uma engrenagem que rege os princípios ocultos ou secretos da natureza. Segundo Spindler (1993), neste tipo de realismo mágico, o narrador normalmente possui “duas vozes”, às vezes retratando acontecimentos de um ponto de vista racional (o “componente realista”) e às vezes do ponto de vista do crente em magia (o “elemento mágico”). Spindler afirma que essa antinomia “[...] é resolvida pelo autor quando

adota ou se refere aos mitos e ao histórico cultural (o ‘inconsciente coletivo’) de um determinado grupo étnico” (SPINDLER, 1993, p. 79).

Por fim, no realismo mágico ontológico, o sobrenatural é narrado de forma realista no texto, sem nenhuma explicação sobre os acontecimentos irrealis presentes nas histórias. O exemplo mais famoso, **A metamorfose** de Kafka (1916), retrata uma situação absurda: a transformação do protagonista em um inseto. Na obra, não há perturbação ou questionamento de qualquer personagem sobre esse fenômeno, sendo este narrado com naturalidade e sem nenhum suspense. O leitor é “[...] simplesmente convidado a aceitar a ‘realidade ontológica do acontecimento’”. “Magia” corresponde, neste caso, a “[...] eventos fantásticos, prodigiosos ou inexplicáveis que contradizem as leis do mundo natural, e não possuem explicações convincentes” (SPINDLER, 1993, p. 82).

Há diversos elementos metafísicos nos contos de Murakami que servem como gatilho para a evocação de uma sensação de surrealidade por parte do leitor. Em **O espelho**, podemos mencionar como exemplo a transição para um plano metafísico feita inconscientemente pelo narrador, portanto podemos classificar o conto como realista mágico metafísico, segundo a definição proposta por Spindler (1993). Este tipo de transição é muito comum nos romances de Murakami e também tem presença em outros contos, como em *Koori otoko*²⁴ (1983), em que a personagem principal e seu companheiro mudam-se para o Polo Sul. A transição metafísica em **O espelho** ocorre durante o sono do protagonista, que se sente esquisito ao acordar para fazer a segunda ronda da noite. A incapacidade do narrador em conseguir especificar o porquê dessa sensação introduz o recurso do estranhamento.

4.2 Comentários sobre a tradução

Murakami compõe o texto do conto em frases curtas, característica bem marcante de seu estilo. Enquanto realizava a tradução, tentei manter na medida do possível o ritmo frasal proposto pelo autor, salvo em circunstâncias em que julguei necessário fundir duas frases, de modo que um bom ritmo de leitura fosse preservado. Vejamos alguns excertos em que utilizei deste recurso:

Quadro 2 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução

²⁴*Koori Otoko* (氷男, "O homem de gelo", 1983).

<p>それに音楽室とか実験室とか裁縫室とか美術室、それに職員室やら校長室なんかがある。校舎以外には給食室とプールと体育館と校舎がある。それだけをざっと見回るわけさ。</p>	<p>Fora do prédio da escola, eu tinha que vigiar também o ginásio e o auditório, mas era só isso, sabe? Tinha sala de música, laboratório, ateliê, sala de artes, e também uma sala dos professores e do diretor.</p>
--	---

Fonte: Elaborado pelo autor.

Aqui (Quadro 2), optei por deslocar o verbo “vigiar”, que aparece como 見回る (*mimawaru*) na terceira frase para a segunda na tradução. Inicialmente, considerei manter o ritmo proposto pelo escritor neste trecho, mantendo a divisão de frases, mas percebi que a leitura seria brevemente interrompida pela segunda frase, perdendo sua fluidez. Ao fundir as frases, o ritmo de leitura foi conservado.

Utilizei o ritmo de leitura em voz alta como mediador para escolhas tradutórias neste conto, considerando que o texto possui várias semelhanças com histórias da literatura oral tradicional (como, por exemplo, a já mencionada narrativa moldura). Optei por esta estratégia tradutória apenas quando a motivação era preservar o ritmo de leitura. As partes do conto que precedem e subseguem o excerto destacado pelo quadro são compostas em frases mais longas, topicalizando e descrevendo a rotina de vigia noturno do protagonista.

Quadro 3 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução

<p>それから、もちろんどちらの分野にも適さないって人もいる。例えば僕がそうだ。僕はもう三十何年生きているけれど、幽霊なんて一度も見たことがない。予知夢とか虫の知らせとか、そういうこともない。。</p>	<p>Além disso, claro, também existem pessoas como eu, que não se classificam em nenhum dos casos. Eu já tô na casa dos trinta, e mesmo assim nunca vi nenhum fantasma ou algo parecido, nem tive algum sonho do futuro ou premonição alguma.</p>
---	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

Neste trecho (Quadro 3), senti novamente a fluidez da leitura sendo comprometida em um primeiro momento na tradução, em que havia optado por “Além disso, claro, também existem pessoas que não se classificam em nenhum dos casos. Como eu, por exemplo.” A solução, mais uma vez, foi reunir as duas primeiras frases para conservar o ritmo de leitura em voz alta.

No entanto, em outros momentos optei por não alterar as pausas na leitura, mantendo na tradução o ritmo de leitura estabelecido pelo autor no texto original, como no trecho a seguir (Quadro 4):

Quadro 4 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução

<p>嫌な夜だった。風はますます強くなって、空気がますます湿っぽくなっていた。肌がちくちくして、気持ちがうまく集中できないんだ。まず最初に体育館と講堂とプールを片付けた。どれもOKだった</p>	<p>Era uma noite ruim. O vento tinha aumentado de força e o ar estava cada vez mais úmido. Minha pele estava arrepiada e eu não conseguia me concentrar direito. Primeiro, fui até o ginásio, depois passei pelo auditório e piscina. Marquei todos com “OK”.</p>
---	---

Fonte: Elaborado pelo autor.

Aqui (Quadro 4), a constante pausa no ritmo da leitura e a sequência de frases curtas ajudam a definir a atmosfera da parte final do conto, que adquire teor de suspense conforme a sensação de surrealidade aumenta. As pausas também estimulam a apreensão do ouvinte na leitura oralizada.

Quadro 5 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução

<p>で、そういったのを総合してみるとさ、みんなどちらか一方の分野だけ集中して経験しているような気がするんだな。つまりさ、幽霊を見ている人はしばしば幽霊は見るんだけど、虫の知らせを感じることはまずないみたいだし、虫の知らせをよく経験する人は幽霊って見ないんだね。</p>	<p>E juntando tudo isso, tenho a impressão de que as pessoas que têm essas experiências se concentram apenas em uma das categorias. Tipo, as pessoas que veem fantasmas parecem que nunca têm premonições, e pelo outro lado da moeda, aqueles que têm frequentemente premonições não veem fantasmas, entende?</p>
---	---

Fonte: Elaborado pelo autor. Grifo meu.

No excerto escolhido no Quadro 5, destaco as partículas de final de oração no texto fonte e a tradução correspondente. Suzuki (1976, p. 58) afirma que “[...] as partículas finalizadoras indicam um envolvimento mútuo entre o falante e ouvinte”, portanto, tentei utilizar expressões que cumprem esta função. Por exemplo, as expressões interrogativas que exigem uma reação por parte do ouvinte que confirmam seu envolvimento, como “entende?” ou “né?”. Decidi utilizar diversas gírias e expressões comuns no português brasileiro falado na tentativa de cumprir a mesma função do recurso no texto original, no entanto, algumas partículas de final de frase não possuem correspondente semântico direto para o português, dificultando o processo tradutório. Podemos perceber no quadro que há mais partes destacadas no texto fonte do que expressões na tradução. Infelizmente, existe um número limitado de expressões que satisfazem essas condições semânticas no português brasileiro. Com um número limitado de opções, optei por tentar não deixar o texto repetitivo demais.

5 TRADUÇÃO DE *O VAMPIRO TAXISTA*

O vampiro taxista

Haruki Murakami

Tradução de Cleiton Santiago Madruga

Coisa ruim às vezes atrai coisa ruim.

Isso, claro, é só uma generalização. Porém, caso realmente as desgraças começarem a surgir umas em cima das outras, já não é mais generalização coisa nenhuma. Se depois de eu ter me perdido da garota com quem marquei um encontro, perdido o botão do casaco, encontrado um conhecido que não queria encontrar dentro do trem, meu dente cariado começado a doer, começado a chover, e o táxi que peguei ficado preso em um congestionamento por causa de um acidente algum engraçadinho me viesse com esse papo de “coisa ruim atrai coisa ruim”, não tenho dúvidas que daria umas bifas no infeliz.

Você faria o mesmo, certo?

As generalizações são assim mesmo, no final das contas.

É por isso que acho difícil me dar bem com as pessoas. Às vezes eu penso o quão bacana seria viver estirado, como um tapete de boas-vindas ou algo do tipo.

Mas até mesmo no mundo dos tapetes de boas-vindas deve haver suas dificuldades e suas generalizações de boas-vindas. Ah, tanto faz.

De qualquer forma, lá estava eu no táxi preso em um engarrafamento. O som da chuva de outono batendo no teto do carro emitia um som característico. O barulho que o taxímetro fazia cada vez que o valor aumentava parecia uma bala de bacamarte sendo disparada no meu crânio.

Mas que saco...

Pra completar, eu estava três dias sem fumar. Tentei pensar em qualquer coisa divertida para passar o tempo, mas não deu em nada. Sem nenhuma alternativa, pensei na ordem em que despiria aquela garota. Primeiro, os óculos, depois o relógio de pulso, o bracelete, e então...

— Senhor... — disse o motorista repentinamente. Eu já estava desabotoando o primeiro botão da blusa dela — Você acha que vampiros existem de verdade?

— Vampiros? — surpreso com a pergunta, olhei para o motorista através do espelho retrovisor. Ele também estava olhando para mim — Vampiros... aqueles que chupam sangue?

— Exato. Acredita na existência deles?

— Você não está falando de gente sanguessuga, ou vampiros metafóricos, ou morcegos-vampiro, ou de ficção científica, mas sim de vampiros de verdade?

— Precisamente — disse o motorista, enquanto avançava o carro mais cinquenta centímetros naquele congestionamento.

— Não sei — eu disse — Não faço ideia.

— “Não sei” não é uma resposta válida. Acredita ou não? Decida-se, por favor.

— Não acredito — respondi.

— Não acredita na existência de vampiros, então?

— Não acredito.

Tirei um cigarro do bolso e o coloquei na boca. Movimentei com os lábios, sem acendê-lo ainda.

— E em fantasmas? Acredita?

— Acho possível que existam.

— Sem essa de “acho”, consegue me responder com “sim” ou “não”, por gentileza?

— Sim — respondi sem saída — Acredito.

— Acredita na existência de fantasmas?

— Sim.

— Mas não acredita em vampiros.

— Não acredito.

— E qual seria a diferença entre fantasmas e vampiros?

— Basicamente, fantasmas são a antítese dos seres de corpo físico — disse qualquer coisa aleatória. Digamos que falar besteira é uma das minhas especialidades.

— É mesmo?

— No entanto, o corpo físico é o que serve de eixo de mudança para vampiros — completei.

— Então o senhor acredita na antítese do corpo físico, mas não acredita quando o corpo físico é um eixo de mudança.

— Quando você começa a acreditar nessas coisas, não há mais limite.

— O senhor é um intelectual, hein?

— É porque eu passei sete anos na faculdade — respondi rindo.

Enquanto o motorista observava a eterna fila de carros, coloquei o cigarro na boca e acendi-o isqueiro. O cheiro mentolado se espalhou por dentro do carro.

— Mas e se os vampiros existirem mesmo?

— Então eu estaria errado.

— Só isso?

— Algum problema?

— Muitos problemas! Crença é um conceito sublime. Se acreditar que existe uma montanha, então ela existe.

— É mesmo?

— Sim, é mesmo.

Com o cigarro não aceso na minha boca respirei fundo. — E você? Acredita que vampiros existem?

— Acredito.

— Por quê?

— Por quê? Porque eu acredito, oras.

— Consegue provar?

— “Acreditar” e “provar” são duas coisas sem relação alguma.

— Talvez...

Desisti e voltei para os botões da blusa da garota. O primeiro, segundo, terceiro...

— Mas eu consigo provar — disse o motorista.

— De verdade?

— Verdade verdadeira.

— Como?

— Bom, é que eu sou um vampiro.

Nós dois nos calamos por alguns instantes. O carro havia se movido apenas cinco metros desde que começamos a conversar. A chuva caindo no teto do carro continuava emitindo um som. O taxímetro havia passado os 1.500 ienes.

— Você poderia me emprestar um isqueiro, por favor?

— Sem problemas.

Acendi o cigarro com o fogo do isqueiro Bic de cor branca emprestado pelo motorista e pela primeira vez em três dias enchi meus pulmões de nicotina.

— Está completamente congestionado. — disse o motorista.

— Pois é... — respondi. — Mas sobre aquele lance de ser vampiro...

— Sim?

— Você é um vampiro de verdade?

— Exatamente. Não tenho motivos para mentir.

— E desde quando é um vampiro?

— Vai fazer nove anos, eu acho. Bom, foi naquele ano das Olimpíadas de Munique.

— Ainda lembro daquele documentário... *Toki wo tomare, kimi wa utsukushii*²⁵.

— Isso, isso mesmo.

— Posso fazer mais uma pergunta?

— Claro.

— Por que trabalha como motorista de táxi?

— Eu não quero que minha aparência de vampiro seja descoberta. Não é bom sair por aí vestindo uma capa, andando de carruagem e vivendo em um castelo. Eu pago meus impostos e tenho meu carimbo registrado no cartório. Até vou em boates e jogo *pachinko*.
Algum problema nisso?

— Não, não necessariamente. Sei lá, só não caiu a ficha ainda.

— O senhor não acredita em mim?

— O quê?

— Que eu sou um vampiro. Não acredita?

— É claro que acredito — confirmei com veemência — Se acreditar que existe uma montanha, então ela existe.

— Certo, então.

— Então, você chupa sangue ocasionalmente?

— Bom, eu sou um vampiro, não é mesmo?

— Até mesmo se tratando de sangue deve ter os gostosos e os de sabor ruim.

— Tem mesmo. O do senhor deve ser ruim. Fuma demais.

— Tentei largar por um tempo, mas não deu certo.

— O melhor sangue é o das garotas.

— Consigo entender o porquê, eu acho. A propósito, se tratando de atrizes, qual você acha que tem sangue bom?

— Kayako Kishimoto parece boa. Kimie Shingyoji também. Mas Kaori Momoi é uma que não me desce.

— Deve ser bom conseguir chupar bem.

²⁵Em inglês, *Visions of Eight*. Filme-documentário americano de 1973 sobre as Olimpíadas de Verão de 1972, em Munique. É dirigido por oito diretores, dentre eles, o diretor japonês Kon Ichikawa, e recebeu o Globo de Ouro de melhor documentário em 1973.

— É bom mesmo.

Nos despedimos quinze minutos depois. Abri a porta do quarto, liguei a luz, tirei uma cerveja da geladeira e bebi. Depois, telefonei para a garota que não consegui encontrar. Escutei a história dela e descobri que o fato de não termos conseguido nos encontrar foi apenas uma infelicidade. Às vezes a vida tem dessas.

— A propósito, é melhor você evitar pegar táxis de cor preta com placa de Nerima.

— Por quê? — ela perguntou.

— Porque um vampiro dirige um desses.

— É?

— É.

— Ficou preocupado?

— Claro que sim.

— Táxi preto com placa de Nerima?

— Isso.

— Obrigada.

— De nada.

— Boa noite.

— Boa noite.

5.1 Análise do conto

Em **O vampiro taxista** é perceptível de imediato um forte tom cômico no texto. Em seu início, a situação descrita no conto e a forma como o leitor é conduzido a acompanhar a série de eventos desafortunados pelos quais o protagonista passou é utilizada como recurso para estabelecer um humor leve, aliado à comicidade, que é permeado por todo o conto.

Se depois de eu ter me perdido da garota com quem marquei um encontro, perdido o botão do casaco, encontrado um conhecido que não queria encontrar dentro do trem, meu dente cariado começado a doer, começado a chover, e o táxi que peguei ficado preso em um congestionamento por causa de um acidente algum engraçadinho me viesse com esse papo de ‘coisa ruim atrai coisa ruim’, não tenho dúvidas que daria umas bifas no infeliz.

Você faria o mesmo, certo? (MURAKAMI, 2000, p. 23).

Ao realizar a descrição no trecho acima, o protagonista busca a empatia do leitor enquanto valida sua possível reação em relação à hipótese que apresentou. Em seguida, conhecemos mais sobre o protagonista e sua personalidade. O trecho a seguir corresponde a uma autodescrição feita por ele:

É por isso que acho difícil me dar bem com as pessoas. Às vezes eu penso o quão bacana seria viver estirado, **como um tapete de boas-vindas ou algo do tipo**. Mas até mesmo no mundo dos tapetes de boas-vindas deve haver suas dificuldades e suas generalizações de boas-vindas (MURAKAMI, 2000, p. 23, grifo meu).

No trecho, o destaque marca a presença de uma descrição inusitada, recurso já explorado no Capítulo 4. Porém, neste recorte específico, Murakami almeja uma reação diferente das apresentadas anteriormente. Em **O espelho**, por exemplo, a descrição tem a função de superlativar um excerto descritivo, contribuindo para o clima aterrorizante do conto:

Mas naquele momento só consegui entender uma coisa: ele me odiava do fundo do coração. Era um ódio **como se fosse um iceberg negro**. Um ódio que não poderia ser curado por ninguém (MURAKAMI, 2000, p. 76, grifo meu).

O termo “iceberg negro” é usado para descrever o ódio do reflexo do espelho em relação ao protagonista do conto. No trecho acima, a associação entre os dois itens, “ódio” e “iceberg negro”, potencializa-se o primeiro. No conto *Supagetii no toshi ni*²⁶ (1981), o recurso também surge em diversos trechos:

Os meus espaguetes são astutos e perspicazes e por isso não posso tirar meus olhos deles. No momento, eles estão na beira da panela, desaparecendo na escuridão da noite. **Como uma borboleta colorida sendo engolida pela eternidade de uma floresta tropical** (MURAKAMI, 2000, p. 172, grifo meu).

A comparação entre os itens “borboleta colorida sendo engolida pela eternidade de uma floresta tropical” e “maços de espaguetes astutos e perspicazes desaparecendo na escuridão da noite” é de difícil associação à realidade, causando uma reação de estranheza ao leitor. Em **O vampiro taxista**, este artifício é apenas um entre vários utilizados pelo autor para simplesmente agregar ao tom cômico presente no conto.

Mais adiante, temos outro excerto que nos permite entender melhor a personalidade do narrador da história:

²⁶*Supagetii no toshi ni* (スパゲティの年に, "O ano do espaguete", 1981).

- E qual seria a diferença entre fantasmas e vampiros?
- Basicamente, fantasmas são a antítese dos seres de corpo físico — disse qualquer coisa aleatória. — Digamos que falar besteira é uma das minhas especialidades (MURAKAMI, 2000, p. 24).

Neste trecho, vemos um resquício do desinteresse do narrador na conversa com o taxista, que só ganha atenção posteriormente ao afirmar ser um vampiro. É importante mencionar também que todas as interações de fala entre os personagens começam pelo taxista até o momento de sua revelação como vampiro. Além disso, as respostas do narrador são curtas e não permitem a discussão sobre o assunto proposto pelo taxista mesmo com a insistência deste, como podemos ver no excerto abaixo:

- Não sei. — respondi — Não faço ideia.
- ‘Não sei’ não é uma resposta válida. Acredita ou não? Decida-se, por favor.
- Não acredito — respondi.
- Não acredita na existência de vampiros, então?
- Não acredito.
- [...]
- Sim — respondi sem saída — Acredito.
- Acredita na existência de fantasmas?
- Sim.
- Mas não acredita em vampiros.
- Não acredito. (MURAKAMI, 2000, p. 24).

Temos neste conto, então, um protagonista que se mostra muito desinteressado em interações e afirma ter dificuldades em lidar com as pessoas. O conto também foi composto em primeira pessoa, tendo narrador como protagonista, e não tem o nome do protagonista apresentado ao leitor, característica em comum com diversos outros protagonistas dos contos de Murakami. Em *Supagetti no toshi ni*, o protagonista do conto também apresenta o mesmo tipo de desinteresse:

- Desculpa, — repeti — no momento estou preparando espaguete.
- O quê você disse?
- Estou preparando espaguete. — repeti, enquanto colocava água imaginária em uma panela e ligava o fogão com fósforos imaginários.
- E? — perguntou ela.
- [...]
- Você pode me ligar mais tarde? — perguntei de forma afobada.
- Você disse que estava preparando espaguete, né? — disse ela.
- Isso mesmo.
- Vai comê-lo sozinho?
- Sim.
- Ela suspirou.
- Eu realmente estou com problemas.
- Sinto muito em não poder ajudar.
- É sobre dinheiro.
- É mesmo?
- Quero que ele me devolva.

- Compreendo.
- Tá bom. Espaguete, né?
- É. (MURAKAMI, 2000, p. 166).

Porém, a motivação por trás desta falta de interesse é provavelmente diferente entre as histórias. Em *Supagetti no toshi ni*, temos um protagonista recluso que tem o espaguete e tudo que este representa para ele como artifício de desconexão entre o indivíduo e o mundo exterior e válvula de escape para qualquer interação pessoal. Já em **O vampiro taxista**, ao considerarmos o ambiente em que o personagem está inserido, podemos encontrar algumas motivações no texto para este comportamento. Primeiramente, o narrador está preso em um engarrafamento após uma série de acontecimentos incômodos, o que torna razoável a recusa por interação. Além disso, é importante mencionar também que, no momento da primeira tentativa de interação por parte do taxista, o narrador estava no meio de um devaneio.

O conto tem o interior do táxi que está em um engarrafamento como cenário durante a maior parte da história. A impressão do protagonista em relação ao cenário do conto é descrita em alguns trechos, com conotação negativa.

De qualquer forma, lá estava eu no táxi, preso em um engarrafamento. O som da chuva de outono batendo no teto do carro emitia um som característico. O barulho que o taxímetro fazia cada vez que o valor da corrida aumentava parecia uma bala de bacamarte sendo disparada no meu crânio.
Mas que saco... (MURAKAMI, 2000, p. 23).

Temos dois elementos enclausuradores sendo apresentados neste trecho. Além do já mencionado engarrafamento, também há menção ao clima adverso na descrição do som da chuva batendo no teto do carro e a impaciência do narrador. Mais adiante, a sensação de enclausuramento e de impaciência é reafirmada através de algumas inserções, como “O carro havia se movido apenas cinco metros desde que começamos a conversar” e “[...] enquanto o motorista observava a eterna fila de carros” (MURAKAMI, 2000, p. 24).

No momento em que o motorista de táxi revela ser um vampiro, temos uma reação um tanto quanto inusitada do protagonista:

- Bom, é que eu sou um vampiro.
- Nós dois nos calamos por alguns instantes. O carro havia se movido apenas cinco metros desde que começamos a conversar. A chuva caindo no teto do carro continuava emitindo um som. O taxímetro havia passado os 1.500 ienes.
- Você poderia me emprestar um isqueiro, por favor?
- Sem problemas (MURAKAMI, 2000, p. 25).

Há aqui um tom de incredulidade por parte do protagonista. Esta incredulidade é questionada pelo motorista de táxi diversas vezes e negada pelo narrador, que afirma acreditar na revelação do motorista de táxi. Esta reação incrédula do protagonista talvez seja motivada pela aparência curiosa de um autoproclamado vampiro, que nega completamente a aparência tradicional do mito.

Em uma das obras mais famosas da literatura de terror, **Dracula**, de Bram Stoker (1897), o personagem principal, Jonathan Harker, descreve o comportamento do vampiro com grande negatividade, a começar pelas descrições das emoções que surgem nas interações com o conde. No excerto a seguir, Harker disserta sobre o comportamento de Drácula antes de sua revelação como vampiro, julgando o sorriso do conde como “[...] um sorriso gentil, leve e diabólico”, afirmando saber “[...] que havia um truque por trás daquela tranquilidade em seu sorriso” (STOKER, 2011, s/p). Sobre sua fisionomia, Harker descreve:

Seu rosto era forte – muito forte – bicudo, com um nariz fino e alto e narinas arqueadas. Sua testa tinha formato de domo e tinha escasso cabelo em volta das têmporas, porém, muito cabelo em sua nuca. Suas sobrancelhas eram muito volumosas, quase se encontravam com seu nariz, e seu cabelo parecia encarracolar-se por si mesmo [...]. Sua notável rudez mostrava uma incrível vitalidade para um homem de sua idade (STOKER, 2011, s/p).

O possível vampiro do conto de Murakami, por outro lado, não tem uma descrição elaborada sobre sua aparência, tampouco sobre suas feições faciais. Podemos atribuir isto a diversos fatores. Por exemplo, o único contato visual entre o motorista de táxi e o protagonista é feito através do espelho retrovisor, e nesta interação não houve qualquer reação fora do comum por parte do protagonista

Mais adiante na história de Stoker, quando a identidade de vampiro é finalmente revelada e o cenário move da Romênia para o Reino Unido, o professor Abraham Van Helsing descreve as fraquezas de um vampiro, afirmando que “[...] o poder dele acaba, como o de qualquer ser maligno, quando o sol nasce” (STOKER, 2011, s/p). O adjetivo “maligno” (*evil*) utilizado pelo autor resume toda a identidade do vampiro: como se o monstro fosse a encarnação da maldade. O professor retalia moralmente o comportamento do conde, pois ele, para saciar o seu instinto natural, mata seres humanos e consome seu sangue, logo, é avaliado como um ser maligno. No conto de Murakami, o protagonista questiona o motorista de táxi vampiro sobre o consumo de sangue:

— Então, você chupa sangue ocasionalmente?
— Bom, eu sou um vampiro, não é mesmo?

- Até mesmo se tratando de sangue deve ter os gostosos e os de sabor ruim.
- Tem mesmo. O do senhor deve ser ruim. Fuma demais
- Tentei largar por um tempo, mas não deu certo.
- O melhor sangue é o das garotas (MURAKAMI, 2000, p. 27).

Vemos que não há nenhum julgamento moral por parte do protagonista, talvez evidência de sua incredulidade. A descrição da vida mundana por parte do autodenominado vampiro do conto de Murakami, negando a maior parte dos princípios que regem em torno do mito, também chama atenção, possivelmente contribuindo para esta postura do narrador.

- Eu não quero que as pessoas achem que eu sou um vampiro qualquer. Não é bom sair por aí vestindo uma capa, em cima de uma carruagem e vivendo em um castelo. Eu pago meus impostos e tenho até meu carimbo reconhecida em cartório. Até vou em boates e jogo *pachinko*. Tem algum problema nisso? (MURAKAMI, 2000, p. 26).

No final do conto, há também uma possível demonstração de crença do protagonista nas afirmações do motorista. Ao conversar com a garota com quem não conseguiu se encontrar, mencionada no início do conto, o protagonista recomenda que ela não entre em “táxis pretos com placa de Nerima”, com o motivo de que “tem um vampiro taxista que dirige um desses” (MURAKAMI, 2000, p. 29).

5.2 Comentários sobre a tradução

Quadro 6 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução

悪いことというのは往々にして重なるものである。 これはもちろん、 一般論 だ。	Coisa ruim às vezes atrai coisa ruim. Isso, claro, é só uma generalização .
---	---

Fonte: Elaborado pelo autor. Grifo meu.

Logo nas primeiras frases do conto, acabei me deparando com um dilema. A primeira frase do trecho do Quadro 6 remete a um 一般論 (*ippanron*), que preferi traduzir como “generalização”, conforme destacado por mim acima. Inicialmente, ao procurar um correspondente direto da expressão para o inglês, de modo que pudesse compreender seu significado, acabei por encontrar a definição “visão prevalente, senso comum”. Não achei satisfatória a versão inicial aplicando este significado na tradução, em que teríamos “isso, claro, é o senso comum”. Embora não pareça incorreta a tradução desta forma, levando em

conta os trechos posteriores que retomam o conceito de *ippanron*, se eu decidisse por utilizar a definição proposta no dicionário, acabaria por complicar demais semanticamente a frase.

Quadro 7 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução

しかしやはり玄関マットの世界にも玄関マット的な一般論があり、苦勞があるのだろう。	Mas até mesmo no mundo dos tapetes de boas-vindas deve haver suas dificuldades e suas generalizações de tapetes de boas-vindas.
--	--

Fonte: Elaborado pelo autor. Grifo meu.

Em uma tradução inicial do trecho do Quadro 7, utilizando a definição de “senso comum” para *ippanron* no trecho acima, obtive “mas deve haver também um senso comum que opera entre os tapetes de boas-vindas, e dificuldades características dos tapetes de boas-vindas”. Achei uma frase complicada em demasia. Devemos considerar que Murakami — como já discutido no capítulo sobre estilo — compõe um estilo ornamental simples. Insatisfeito com a definição proposta pelo dicionário bilíngue, busquei a definição no dicionário japonês *Hyōjun kokugo jiten* (1981), no qual encontrei: “[...] algo que é argumentado da mesma forma por todos, de forma inespecífica e não técnica”²⁷ (YOSHIDA, 1981, p. 57). Então, percebi que poderia encaixar o termo “generalização” de modo que não modificasse muito a estrutura do texto fonte e não dificultasse a compreensão da oração, não alterando também seu significado.

Quadro 8 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução

[...] 悪いことは重なるものだよ、なんて言う奴がいたら、僕はきっと殴り倒してしまうに違いない	[...] algum engraçadinho me viesse com esse papo de “coisa ruim atrai coisa ruim”, não tenho dúvidas que daria umas bifas no infeliz .
--	--

Fonte: Elaborado pelo autor. Grifo meu.

No trecho contido no Quadro 8, chamo atenção para dois pontos. A decisão de traduzir 奴 (*yatsu*, “um cara, alguém”) por “engraçadinho” e 殴り倒してしまう (*naguritaoshiteshimau*, “acabar por nocautear”) por “daria umas bifas no infeliz” foi tomada tendo em mente conservar o tom descontraído do conto. Vale ressaltar que semanticamente a frase perde pouco, mas ganha em comicidade. Ao procurar expressões no português que pudessem satisfazer semanticamente a parte final do trecho, inicialmente optei por “daria uma surra”. No entanto, a expressão não preenche por completo o significado do verbo presente no texto fonte, que tem a definição de “nocautear”, pressupondo socos como golpes para este fim.

²⁷Em japonês: “専門的なことや特別の物を取り上げるのなく、全体を同じように論じること”.

Quadro 9 — Trecho do texto fonte e trecho correspondente da tradução

<p>「幽霊はどうです? 信じます?」 「幽霊はいるような気がするな」 「気がするじゃなくて、イエスカノーで答えてくれませんか」 「イエス」と仕方なく僕は言った。「信じてるよ」</p>	<p>— E em fantasmas? Acredita? — Acho que possam existir. — Sem essa de “acho”, consegue me responder com “sim” ou “não”, por gentileza? — Sim. — respondi sem saída — Acredito.</p>
---	--

Fonte: Elaborado pelo autor. Grifo meu.

No trecho apresentado no Quadro 9, temos no texto fonte a adaptação das palavras do inglês *yes* e *no* para a pronúncia japonesa イエス (*iesu*) e ノー (*nô*). É importante mencionar que apenas a pronúncia é adaptada, o significado permanece o mesmo da língua inglesa. Na segunda fala do motorista (terceiro travessão), o uso dos termos em língua inglesa remete a uma urgência de resposta concreta do protagonista. No português brasileiro, tomar a mesma estratégia não resulta no mesmo efeito. Portanto, optei por manter a tradução dos termos, de modo que não causasse um efeito não almejado pelo autor neste trecho.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há como negar a versatilidade de Haruki Murakami como escritor. Mesmo nas histórias contidas neste trabalho, de características distintas, foi possível perceber o seu estilo de composição textual simples, além de diversas outras características que fazem parte do estilo de Murakami.

No processo de realização deste trabalho, a procura por uma teoria que definisse o conceito de estilo literário e fosse a mais apropriada para ser utilizada na composição de uma tradução comentada foi árdua. Mesmo utilizando a proposta de definição de estilo feita por Compagnon (1999), infelizmente não foi possível abordá-la por completo, e algumas de suas subdefinições não foram apresentadas. A tradução é um processo fundamentalmente pragmático, e decidi por optar pelas subdefinições com maior pragmatismo. No entanto, elementos estilísticos descritos por Compagnon, como *sintoma* e *cultura*, possuem grande potencial para análise, e espero aprofundar-me nesta área. Também é importante mencionar a possibilidade de realizar uma análise estilística dos textos do autor sob a luz de outra teoria.

Murakami possui uma grande quantidade de contos publicados que não foram traduzidos para o português e publicados no Brasil. É fato que o autor também ganhou notoriedade nas livrarias brasileiras pelas histórias de seus romances, mas seus contos são muitas vezes subestimados e não são frequentemente estudados. Acredito que há inestimável valor de estudo nessas histórias e torço para que ganhem maior reconhecimento.

Os contos escolhidos para este trabalho foram publicados na mesma época e estão inseridos na mesma coletânea, portanto, é de se esperar que possuam alguns elementos estilísticos em comum. Porém, Murakami escreveu contos durante toda sua carreira como escritor, e uma análise da progressão de seu estilo por meio de seus contos seria de grande importância para os estudos relacionados ao autor.

Traduzir textos sem alterar o valor estilístico também foi um grande desafio. Colocar em relevância as individualidades pelas quais o autor se expressa foi a prioridade durante o processo tradutório; por conta desta abordagem, acabaram quase sempre se apresentando como elementos restritivos ao fazer as escolhas tradutórias. Mas, no final das contas, acredito que o desafio foi importante para o aperfeiçoamento das minhas habilidades como tradutor.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. d. O espelho. **Papéis avulsos**. São Paulo: Via Leitura, 2016.
- BORGES, J. L. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BUFFON, G. L. L. **Discurso sobre o Estilo**. Covilhão: LusoSofia Press, 2011. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/bufon_george_louis_discurso_sobre_o_estilo.pdf>. Acesso em: 19 out. 2018.
- CÂMARA JR., J. M.. **Contribuição à estilística portuguesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- ENKVIST, N. E.. **Linguística e estilo**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- GUIRAUD, P. **A estilística**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- KAFKA, F. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MAYNARD, S. K. *Japanese communication: Language and thought in context*. Honolulu: University of Honolulu Press, 1997. p. 159-160.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004
- MURAKAMI, H. *1Q84: Books 1, 2 and 3*. Nova Iorque: Vintage Books, 2012.
- MURAKAMI, H. *A wild sheep chase*. Tradução de Alfred Birnbaum. Kôdansha International, 1989.
- MURAKAMI, H. *After dark*. Londres: Harvill Secker, 2007.
- MURAKAMI, H. *After the quake*. Nova Iorque: Vintage Books, 2003.
- MURAKAMI, H. *Afutaadaaku*. Tóquio: Kôdansha, 2004.
- MURAKAMI, H. *Andaaguraundo*. Tóquio: Kôdansha, 1997.
- MURAKAMI, H. *Blind willow, sleeping woman*. Nova Iorque: Vintage Books, 2007.
- MURAKAMI, H. **Crônica do pássaro de corda**. Tradução de Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.
- MURAKAMI, H. *Dance, Dance, Dance*. Tradução de Lica Hashimoto e Neide Hissae Nagae. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- MURAKAMI, H. *Dansu, dansu, dansu*. Tóquio: Kôdansha, 1988.

- MURAKAMI, H. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 1988.
- MURAKAMI, H. *Hitsuji o meguru bôken*. Tóquio: Kodansha, 1982.
- MURAKAMI, H. **Homens sem mulheres**. Tradução de Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- MURAKAMI, H. *Kafka on the shore*. Nova Iorque: Vintage Books, 2005.
- MURAKAMI, H. *Kami no kodomo-tachi wa mina odoru*. Tóquio: Shinchôsha, 2000.
- MURAKAMI, H. *Kangaru Biyori*. Tóquio: Heibonsha, 2000.
- MURAKAMI, H. *Kaze no uta o kike*. Tóquio: Kôdansha, 1979.
- MURAKAMI, H. *Kishidancho goroshi*. Tóquio: Shinchôsha, 2017.
- MURAKAMI, H. *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*. Tóquio: Kôdansha, 1992.
- MURAKAMI, H. *Mekura yanagi to nemuru onna*. Tóquio: Shinchôsha, 2009.
- MURAKAMI, H. *Men without women*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2017.
- MURAKAMI, H. **Minha querida Sputnik**. Tradução de Ana Luisa Borges. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MURAKAMI, H. *Nejimakitori kuroniku*. Tóquio: Shinchôsha, 1994.
- MURAKAMI, H. *Noruei no mori*. Tóquio: Kodansha, 1987.
- MURAKAMI, H. **Norwegian wood**. Tradução de Jefferson José Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MURAKAMI, H. *Onna no inai otokotachi*. Tóquio: Bungeishunjû, 2014.
- MURAKAMI, H. **Ouçã a canção do vento & Pinball. 1973**. Tradução de Rita Kohl. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.
- MURAKAMI, H. **O Incolor Tsukuru Tazaki e Seus Anos de Peregrinação**. Tradução de Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.
- MURAKAMI, H. *Sekai no owari to haado-boirudo wandaarando*. Tóquio: Shinchôsha, 1985.
- MURAKAMI, H. *Sen-kyûhyaku-nanajû-san-nen no pinbôru*. Tóquio: Kodansha, 1980.
- MURAKAMI, H. *Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi*. Tóquio: Bungeishunjû, 2013.

- MURAKAMI, H. *South of the border, west of the sun*. Nova Iorque: Vintage Books, 2000.
- MURAKAMI, H. *Sputnik sweetheart*. Nova Iorque: Vintage Books, 2002.
- MURAKAMI, H. *Supûtoniku no koibito*. Tóquio: Kôdansha, 1999.
- MURAKAMI, H. *The elephant vanishes*. Nova Iorque: Vintage Books, 2003.
- MURAKAMI, H. *The wind-up bird chronicle*. Nova Iorque: Vintage Books, 1997.
- MURAKAMI, H. *Umibe no kafuka*. Tóquio: Shinchôsha, 2002.
- MURAKAMI, H. *Underground: The Tokyo gas attack and the japanese psyche*. Nova Iorque: Vintage Books, 2003.
- MURAKAMI, H. *Yakusoku sareta basho de — andaaguraundo tsû*. Tóquio: Bungeishunjû, 1998.
- MURRAY, M. *The problems of style*. Oxford: Oxford University Press, 1923.
- RUBIN, J. *Haruki Murakami and the Music of Words*. Nova Iorque: Vintage, 2016.
- ORWELL, G. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PICARD, R.. *New Criticism or New Fraud?*. Washington: University of Washington Press, 1969.
- SPINDLER, W. *Magic Realism: a typology*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- STOKER, B. *Dracula*. 2011. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- STRETCHER, M. C. *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2014.
- SUZUKI, R. *The role of particles in Japanese gossip*. In: *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. 1990. p. 315-324.
- WRAY, J. *Haruki Murakami, The Art of Fiction No. 182*. 2013. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/interviews/2/haruki-murakami-the-art-of-fiction-no-182-haruki-murakami>>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- YOSHIDA, S. *Hyojun kokugo jiten*. Tóquio: Ôbunsha, 1981.
- ZAMORA, L. K.; FARRIS, W. B. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995.