



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

## **A Intertextualidade em “Samsa Apaixonado”, de Murakami Haruki**

**Laura Stein Alexandre**

Porto Alegre  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

**A Intertextualidade em “Samsa Apaixonado”,  
de Murakami Haruki**

**Laura Stein Alexandre**

Monografia apresentada 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

## CIP - Catalogação na Publicação

Alexandre, Laura Stein

A Intertextualidade em "Samsa Apaixonado", de Murakami Haruki / Laura Stein Alexandre. -- 2017.

69 f.

Orientador: Andrei dos Santos Cunha.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de  
Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e Japonês, Porto  
Alegre, BR-RS, 2017.

1. Samsa Apaixonado. 2. Murakami Haruki. 3. A Metamorfose. 4.  
Literatura Japonesa. 5. Literatura Comparada. I. Cunha,  
Andrei dos Santos, orient. II. Título.

*There isn't anyone out there who isn't  
Seymour's Fat Lady.*

J. D. Salinger

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, à Babi, à Carolina e à minha família por todo o apoio.

Ao Andrei, à Tomoko e à Maru por toda formação acadêmica.

Aos meus amigos, principalmente à Gisele e aos Guelfos.

Ao Arthur.

Ao Zooney e à Dama Gorda.

## RESUMO

Murakami Haruki, um dos escritores japoneses mais lidos no mundo, faz sucesso com obras carregadas de intertextualidade, metáforas e surrealismo. Seu conto “Samsa Apaixonado” (2015) procura traçar um diálogo direto com a novela **A Metamorfose** (2011 [1915]), de Franz Kafka, na qual Gregor Samsa, um caixeiro viajante, certo dia acorda metamorfoseado em um inseto. Murakami narra a metamorfose de um inseto em Gregor Samsa e, assim, constrói uma nova realidade para a personagem de Kafka. O objetivo deste trabalho é analisar os elementos intertextuais presentes no conto do autor japonês, referentes a **A Metamorfose**. Para isso, proponho uma análise do contexto histórico e literário das obras de Murakami Haruki e, ainda, busco evidenciar por um viés comparatista o diálogo proposto entre as duas obras.

**Palavras-chave:** Murakami Haruki; “Samsa Apaixonado”; Literatura Japonesa; **A Metamorfose**; Franz Kafka; Literatura Comparada.

## ABSTRACT

Murakami Haruki, one of the world's most read Japanese writers, makes his fame through literary works laced with intertextuality, metaphors and surrealism. His short story "Samsa in love" (2015) aims to establish a dialogue with Franz Kafka's "The Metamorphosis" (2011 [1915]), in which Gregor Samsa, a traveling salesman, wakes up one day transformed into an insect. Murakami narrates a metamorphosis of an insect into Gregor Samsa, thusly building a new reality to Kafka's character. The objective of this paper is to analyze the intertextual elements present in Murakami's short story that reference "The Metamorphosis". For this analysis, I will first lay out the historical and literary contexts of Murakami Haruki's works and through a comparativist capacity, analyze the underlying dialogue between these literary pieces.

**Keywords:** Murakami Haruki; "Samsa in love"; Japanese Literature; "The Metamorphosis"; Franz Kafka; Comparative Literature.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Hipertexto .....	36
Tabela 2 — Contexto inicial.....	37
Tabela 3 — Descrição do corpo .....	38
Tabela 4 — Descrição da janela.....	39
Tabela 5 — Incapacidade de falar x incapacidade de pesar .....	40
Tabela 6 — Perspectivas ao se levantar .....	40
Tabela 7 — Desafios do próprio corpo .....	41
Tabela 8 — Café da manhã .....	42
Tabela 9 — Memória.....	43
Tabela 10 — Alguém à porta .....	44
Tabela 11 — Desconforto.....	45
Tabela 12 — Instinto sexual.....	46
Tabela 13 — Desejo .....	49

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 APRESENTAÇÃO DO AUTOR	12
3 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA JAPONESA	16
4 APRESENTAÇÃO DO LIVRO	24
5 ANÁLISE DO CONTO	31
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	53

## 1 INTRODUÇÃO

Murakami Haruki (1949–) é um autor japonês muito popular ao redor do mundo que, até 2014, possuía obras traduzidas para mais de cinquenta línguas (BROWN, 2014). Seu trabalho como escritor marca o cenário da literatura japonesa ao assumir um caráter pós-modernista recheado de intertextualidade, metáforas e surrealismo que criticam o comportamento da sociedade moderna. Seu estilo de escrita foge ao tradicional da língua japonesa, ao propor uma simplificação do pensamento, fugindo da escrita rebuscada e complexa. Esse rompimento, em uma perspectiva literária, parte do ponto onde suas maiores referências se encontram em obras de autores estrangeiros como J. D. Salinger, F. Scott Fitzgerald, Fiódor Dostoiévski, Liev Tostói e Franz Kafka. Seu pouco interesse pela literatura japonesa, sendo cidadão de um país extremamente nacionalista, o torna uma figura original no Japão. A diversidade de influências externas permite que sua obra possua atributos universais.

Entrei em contato com a obra de Murakami em 2013, ao ler **1Q84** (2012). Desde então, procuro ler todos os seus livros a que tenho acesso. O que sempre me chamou a atenção no autor foi a capacidade de contar histórias com personagens extremamente introspectivos, atribuindo significados escondidos em metáforas surreais. A anormalidade que se mescla com o cotidiano real, em lugares reais, faz com que a vida pareça, de certa forma, mágica. Em **1Q84**, por exemplo, a personagem principal é transportada para outra realidade sobreposta à sua, apenas pelo fato de sair pelas escadas de emergência de um viaduto. A magia de Murakami está escondida em pequenos detalhes do cotidiano que se alteram sem motivo aparente.

Meu trabalho consiste em analisar os elementos intertextuais presentes no conto “Samsa Apaixonado” (2015 [2013]), de Murakami Haruki, publicado no Brasil na coletânea de contos **Homens Sem Mulheres** (2015), do mesmo autor<sup>1</sup>. O conto apresenta uma paródia de **A Metamorfose** (2011 [1915]), do escritor tcheco Franz Kafka. Na história de Kafka, Gregor Samsa acorda um dia metamorfoseado em um inseto. No conto de Murakami, ocorre uma transformação inversa: um inseto se metamorfoseia em Gregor Samsa.

“Samsa Apaixonado” é um conto que, em primeiro lugar, mostra a apreciação literária pessoal do autor. Além disso, mostra a sua versatilidade e, principalmente, sua criatividade, ao complementar e ressignificar uma obra tão importante para a literatura mundial como é **A**

---

<sup>1</sup> A coletânea de contos **Homens sem Mulheres** não tem um correspondente exato no Japão, pois inclui textos de mais de uma publicação japonesa. Vide A PARTE TAL para a explicação detalhada.

**Metamorfose.** Me baseio na própria afirmação de Murakami Haruki, que diz: “O meu conto ‘Samsa Apaixonado’ é obviamente baseado em **A Metamorfose**, de Kafka” (MURAKAMI, 2013, p. 370).

Pretendo apresentar o autor, traçando um histórico de suas publicações e contextualizar sua obra no cenário da literatura japonesa e pós-moderna, baseando-me para isso no trabalho de Murakami Fuminobu (2005)<sup>2</sup>. Apresento também dados relativos à publicação do conto a ser analisado e comentários do autor sobre a obra. Em seguida, apresento uma breve comparação entre Murakami Haruki e Franz Kafka e, por fim, toda uma análise intertextual da obra com relação a **A Metamorfose**. Para esta análise intertextual, uso os estudos teóricos das autoras Tiphaine Samoyault (2008) e Sandra Nitrini (1997) sobre intertextualidade. Além disso, para uma análise mais psicológica das personagens, faço referência aos estudos sobre sonhos de Sigmund Freud (1987). Os textos serão cotejados e os trechos de maior relação serão dispostos lado a lado para uma melhor visualização do leitor e contarão com comentários de análise.

Com isso, meu estudo pretende compreender como Murakami Haruki reescreve a novela de Kafka. O objetivo é compreender mais a fundo tanto o conto “Samsa Apaixonado”, como **A Metamorfose**. Desejo ainda propor uma perspectiva para os estudos da obra de Murakami de um modo geral, vendo que o autor é construído, também, a partir de suas leituras pessoais.

---

<sup>2</sup> Como Murakami Fuminobu tem o mesmo sobrenome que o autor estudado, para diferenciá-lo de Murakami Haruki, ele vem referido como “Murakami F.”.

## 2 APRESENTAÇÃO DO AUTOR

Murakami Haruki é um escritor que se destaca não somente na literatura nacional de seu país, mas que também conquistou um lugar de reconhecimento na literatura mundial. O autor chama atenção pela grande produtividade e pela qualidade de sua literatura. Com um vasto leque de obras ao longo de quatro décadas de carreira, seria de se esperar que o autor se tornasse repetitivo e desgastado, mas não é o que acontece. Murakami sempre se atualiza, reinventa e conquista com sua literatura.

Murakami Haruki nasceu em 1949, em Quioto. Em 1968, ingressou no curso de Artes Dramáticas da Universidade de Waseda, onde conheceu sua esposa, Yôko. Os dois se casaram sem terminar a faculdade. Mesmo com pouco dinheiro, conseguiram abrir um bar de jazz, o Peter Cat, que funcionou durante sete anos. Nesse período, passaram por muitas dificuldades financeiras. Entretanto, “ainda assim, era divertido”, conta o autor, no prefácio publicado na edição brasileira de **Ouçã a Canção do Vento e Pinball, 1973** (2016 [1979; 1980], p.7)<sup>3</sup>:

A maioria das pessoas — ou pelo menos a maior parte das pessoas da sociedade japonesa — se forma na faculdade, em seguida arranja um emprego, e só então, depois de algum tempo, se casa. Eu também pretendia fazer isso. Quer dizer, tinha uma ideia vaga de que era assim que as coisas iam acontecer. Mas, na realidade, primeiro eu me casei, depois comecei a trabalhar e só então consegui dar um jeito de me formar, finalmente. Ou seja, acabei fazendo tudo ao contrário. (MURAKAMI, 2016, p. 7)

Murakami começa a escrever sua primeira obra em 1979. Escreve à noite, na cozinha de sua casa. **Ouçã a Canção do Vento**, publicado no Japão no mesmo ano, ganha no o Prêmio Gunzô para Novos Escritores<sup>4</sup>. Isso o incentiva a dar continuidade à sua carreira. Em 1980, publica **Pinball, 1973** como uma continuação do primeiro romance. Em 1982, publica o último livro da chamada “Trilogia do Rato”<sup>5</sup>, **Caçando Carneiros** (edição brasileira de 2007), que foi seu primeiro grande sucesso. Esta última obra teve grande impacto na cena literária japonesa, por quebrar paradigmas da literatura do pós-guerra; refletir sobre filosofias políticas e sociais; possuir referências à cultura popular; e, o mais importante, construir uma narrativa ficcional, alegórica e crítica.

---

<sup>3</sup> É importante ressaltar que, no Brasil, a tradução da obra, feita por Rita Kohl ganhou o 3º lugar no 59º Prêmio Jabuti de melhor tradução. Vide referências.

<sup>4</sup> *GUNZO Prize for New Writers*. Vide referências.

<sup>5</sup> Chamada assim por envolver o personagem Rato, nas três narrativas.

Ainda na década de 1980, publica *Sekai no owari to Haado-Boirudo Wandaarando*<sup>6</sup> (1985). A obra obteve grande destaque, ao narrar duas histórias paralelas: uma sobre uma cidade chamada “Fim do Mundo”, e outra, que seria Tóquio, o “País das Maravilhas”. As duas histórias se convergem, explorando conceitos de consciência, inconsciência e identidade. Em 1987, lança seu primeiro romance de amor, *Norwegian Wood*<sup>7</sup> (edição brasileira de 2008), que narra a história de Watanabe Toru, um jovem universitário que se vê envolvido num drama amoroso e existencial com duas mulheres. No final de 1988, lança **Dance, Dance, Dance**<sup>8</sup> (edição brasileira de 2015).

Na década de 1990, escreve três romances que ganham grande destaque. Em *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*<sup>9</sup> (1992), Murakami retoma as histórias de amor. Como em *Norwegian Wood*, a personagem principal, Hajime, um homem por volta dos 40 anos, vive as lembranças de um amor de sua juventude, Shimamoto. Vinte anos após seu último encontro, Shimamoto reaparece em sua vida e ele, um pai de família, se vê prestes a trocar tudo o que tem para reviver seu romance. O caráter introspectivo e o tema da memória começam a ganhar cada vez mais destaque no estilo literário do autor. Em 1994, escreve mais um grande sucesso, **Crônica do Pássaro de Corda**<sup>10</sup> (edição brasileira de 2017). Seu último romance da década, **Minha querida Sputnik**<sup>11</sup> (edição brasileira de 2008), conta a história de um triângulo amoroso entre o narrador “K”, sua aluna Sumire, pela qual é apaixonado, e Miu, uma mulher mais velha por quem Sumire se apaixona. Sumire começa a trabalhar com Miu e as duas viajam a negócios. Certo dia, Sumire desaparece e sua chefe entra em contato com “K”, pedindo que ele vá à Grécia ajudar a encontrá-la. Sem sucesso em sua busca, Miu e “K” voltam para o Japão e ficam anos sem se ver, sentindo-se vazios sem a presença de Sumire.

No ano de 1997, Murakami Haruki começa um trabalho em um estilo diferente: um livro de reportagens chamado *Andaaguraundo*<sup>12</sup> (1997), sobre o ataque de gás ocorrido em 20 de março de 1995 no metrô de Tóquio. No ano seguinte, lança mais uma coletânea de

---

<sup>6</sup> *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*”]. A edição em inglês, *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, é de 1991.

<sup>7</sup> *Noruei no mori* (1987) [ノルウェイの森, “*Norwegian Wood*”]

<sup>8</sup> *Dansu dansu dansu* (1988) [ダンス・ダンス・ダンス, “*Dance, dance, dance*”]

<sup>9</sup> *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* [国境の南、太陽の西, “Ao sul da fronteira, a oeste do sol”] A edição em inglês, *South of the border, West of the Sun*, é de 1999.

<sup>10</sup> *Nejimakitori Kuroniku* [ねじまき鳥クロニクル, “Crônica do pássaro de corda”]. A edição em inglês, *The Wind-Up Bird Chronicle*, é de 1997.

<sup>11</sup> *Supûtoniku no koibito* (1999) [スプートニクの恋人, “Os amantes de Sputnik”]

<sup>12</sup> *Andaaguraundo* [アンダーグラウンド]. A edição em inglês, *Underground: the Tokyo gas attack and the Japanese psyche*, é de 2000.

ensaios e entrevistas, chamada *Yakusoku saret bashô de — andaaguraundo tsû*<sup>13</sup> (1998) e, em 2000, *Kami no Kodomo-tachi wa Mina Odoru*<sup>14</sup>, uma coletânea de contos inspirados pelo incidente do ataque de gás e pelo Terremoto de Kôbe, que ocorreu em 17 de janeiro de 1995. Estes três últimos trabalhos foram uma tentativa do autor de traçar um imaginário dos cidadãos japoneses do período moderno (ENDELSTEIN, 2008).

Além de *Kami no Kodomo-tachi wa Mina Odoru*, no início dos anos 2000 são lançadas as coletâneas de contos *Mekurayanagi to nemuru onna*<sup>15</sup> (2009) e *Zô no shômetsu*<sup>16</sup> (2005), ambos com contos escritos em diferentes momentos de sua carreira. Com relação aos contos, é importante ressaltar que muitos foram publicados de maneira individual ou em revistas — ou seja, não fazem parte de coletâneas anteriores. Alguns não estão até hoje disponíveis em outras publicações.

Murakami Haruki volta a fazer grande sucesso com o lançamento do romance **Kafka à Beira-mar** (2002 [Japão]; 2008 [Brasil]). Dos trabalhos mais recentes, todos ganharam grande prestígio por todo o mundo. São esses: **Após o Anoitecer** (2009), **1Q84** (2009–2010), **O Incolor Tsukuru Tazaki e Seus Anos de Peregrinação** (2014), e o mais recente *Kishi danchô goroshi* (2017)<sup>17</sup>, ainda sem tradução para o português.

Além da carreira de escritor, Murakami Haruki manteve paralelamente a carreira de tradutor. Em 1981, publica sua primeira coletânea de traduções, *Mai rosuto shitii* (FITZGERALD, 2006 [1981]), que reúne cinco contos e um ensaio de F. Scott Fitzgerald e, ainda, um ensaio autoral do próprio Murakami Haruki. Seu segundo trabalho de tradução é um livro de contos de Raymond Carver. Lança, ainda, as obras completas desse mesmo autor, em oito volumes<sup>18</sup>.

Em 2003, lança a sua tradução de **O Apanhador no Campo de Centeio**<sup>19</sup> e, em 2014, **Franny e Zooney**<sup>20</sup>, ambos de J. D. Salinger. Em 2006, volta a traduzir F. Scott Fitzgerald,

<sup>13</sup> *Yakusoku saret bashô de — andaaguraundo tsû* [約束された場所で— underground 2].

<sup>14</sup> *Kami no Kodomo-tachi wa Mina Odoru* [神の子どもたちはみな踊る]. A edição em inglês, *After the quake*, é de 2002.

<sup>15</sup> *Mekurayanagi to nemuru onna* [めくらやなぎと眠る女]. A edição em inglês, *Blind willow, sleeping woman*, é de 2006.

<sup>16</sup> *Zô no shômetsu tanpensenshû, 1980-1991* [象の消滅 短篇選集 1980-1991]. A edição em inglês, *The Elephant Vanishes*, é de 1993.

<sup>17</sup> *Kishi danchô goroshi* [騎士団長殺し]. A edição em inglês, *Killing Commendatore*, é de 2016.

<sup>18</sup> Vide referências.

<sup>19</sup> *The Catcher in the Rye* (SALINGER, 1951). Tradução de Murakami Haruki: *Kyacchaa in za rai* [キャッチャー・イン・ザ・ライ]. Vide referências.

<sup>20</sup> *Franny and Zooney* (SALINGER, 1961). Tradução de Murakami Haruki: *Furanii to zôii* [フランニーとズーイ]. Vide referências.

com **O Grande Gatsby**<sup>21</sup>. Nos anos seguintes, traduz várias obras de Raymond Chandler. Em 2008, traduziu **Bonequinha de Luxo**<sup>22</sup>, de Truman Capote.

Além de romances, Murakami também selecionou e traduziu contos que foram publicados em forma de coletânea. Dentre esses, é importante mencionar *Koishikute* — *ten selected love stories*, de 2014, pois nele está contido o conto que é objeto da minha análise neste trabalho<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> *The Great Gatsby* (FITZGERALD, 1925). Tradução de Murakami Haruki: *Gureeto gyatsubii* [グレート・ギヤツビー]. Vide referências.

<sup>22</sup> *Breakfast at Tiffany's* (CAPOTE, 1958). Tradução de Murakami Haruki: *Tifanii de asagohan wo* [ティファニーで朝食を]. Vide referências.

<sup>23</sup> Trataremos desse livro com mais detalhes no quarto capítulo.

### 3 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA JAPONESA

No período que vai do fim da Segunda Guerra Mundial até os dias atuais, a criação literária japonesa conta com autores que presenciaram o antes e o depois das duas grandes guerras, como Tanizaki Jun'ichirô (1886–1965) e Dazai Osamu (1909–1948); autores que nasceram entre as guerras, como Endô Shûsaku (1923–1993), Abe Kôbô (1924–1993) e Mishima Yukio (1925–1970); e autores que não conheceram a guerra, somente seus efeitos posteriores, como Murakami Haruki (1949–) e Yoshimoto Banana (1964–). Essa diferença temporal, certamente, é um dos fatores que promovem o distanciamento da obra de Murakami Haruki com relação à literatura japonesa.

Até o final da era Edo (1603–1868), o Japão era um país fechado e que passava por mais de duzentos anos de um regime militar. Com o fechamento dos portos e a falta de troca cultural, o desenvolvimento do país nesse período foi muito pequeno. O Japão se encontrava em considerável atraso tecnológico e econômico, se isolava do resto do mundo e vivia num regime feudal. Foi somente com a abertura forçada dos portos, feita sob a ameaça de um ataque americano comandado pelo Comodoro Perry, que o Japão passou a importar e exportar conhecimento e cultura.

Com a abertura dos portos e a queda do feudalismo, começa no Japão o período Meiji (1868–1912), durante o qual o país começou um processo de desenvolvimento em todas as esferas da sociedade. Nessa época, tudo que fosse moderno ou ocidental era absorvido pelos japoneses. O reflexo disso na literatura foi que, assim como em diversas outras áreas, vários escritores foram enviados à Europa e aos Estados Unidos para estudar e traduzir obras dos lugares que eram considerados como os mais desenvolvidos do mundo. A partir disso, a literatura europeia passa a influenciar muito a literatura japonesa, criando uma mescla de estilos entre o japonês e o europeu.

No período seguinte, chamado de período Taishô (1912–1926), o Japão acompanha a Primeira Guerra Mundial a certa distância, se preocupando em conquistar territórios na China pertencentes à Alemanha. Isto propiciou o desenvolvimento cultural e literário ainda com forte influência externa; entretanto, com a queda do czarismo russo e o crescimento das ideias comunistas, a literatura começou a ganhar traços confessionais e rebeldes com relação à sociedade da época.

É um período de contraste entre os movimentos do neossensorialismo, da literatura proletária e Shirakaba. O grupo Shirakaba era formado por jovens idealistas de uma elite aristocrática que, interessados em Tolstói, mas também em pintores

impressionistas, queriam que suas obras fossem um instrumento de promoção da literatura e da sociedade. (OLIVEIRA, 2016, p. 22–23)

O período Taishô termina em meio a fortes conflitos de política interna. Os grupos de esquerda são fortemente abafados pela democracia parlamentarista. Com a morte do imperador Taishô, inicia-se o período Shôwa (1926–1989). Nesse período, o Japão se vê altamente militarizado e industrializado. Com essa confiança é que se aliam ao Eixo, grupo que contava com a Alemanha nazista e a Itália fascista.

Foi um período de extremo autoritarismo, militarismo, nacionalismo e fascismo no Japão. [...] A] Lei de Preservação da Paz, do fim do período anterior, levou a um início do tolhimento das liberdades individuais. A censura se intensifica, assim como a xenofobia e a caça aos comunistas. Uma volta ao passado tradicional e à figura do imperador buscava reforçar a superioridade do povo japonês, numa tentativa de curar o orgulho ferido pela forma humilhante como o país fora forçosamente aberto ao Ocidente no fim da era Edo. (OLIVEIRA, 2016, p. 22–23)

Após a derrota na Segunda Guerra Mundial, o Japão se vê fracassado. O imperador abdica de sua descendência divina e assina uma nova constituição, formulada pelos Estados Unidos. Entretanto, assinando o Tratado de São Francisco (1952), os japoneses se encontram em paz com os Aliados e, com isso, conseguem se desenvolver economicamente.

Murakami Haruki nasceu numa época em que o país inteiro estava passando por um período de renovação, modernização e intercâmbio cultural, ao contrário dos autores que conviveram com os terrores, decadência e sofrimento da guerra. A literatura moderna, que começou a ser produzida a partir da década de 1940, possuía algumas características que nos permitem compreender a obra de Murakami quase quarenta anos após o começo deste período.

Segundo Campbell (2015), uma das características da literatura japonesa moderna é a quebra forte e intencional com a tradição e os valores de orientação centrados no país e no grupo. Esse rompimento inclui uma forte reação contra as visões religiosas, políticas e sociais estabelecidas. O feminismo, individualismo, internacionalismo, liberalismo e o proletariado emergem durante este período.

Tem-se a crença de que o mundo seja criado no ato de percebê-lo, ou seja, o mundo é o que dizemos que é, ao mesmo tempo em que não existe verdade absoluta e de que todas as coisas são relativas. (CAMPBELL, 2015)

Ainda, de acordo com Campbell (2015), existe um rompimento com a história ou as instituições. A experiência é a alienação, a perda e o desespero. A vida é desordenada e

incompleta. Com essa preocupação com o subconsciente, são usadas formas e estilos literários como, o *shishôsetsu*<sup>24</sup>, um tipo de narração confessional autobiográfica.

Murakami Fuminobu (2005), pensando em como se dá essa passagem entre o modernismo e o pós-modernismo, comenta que tudo o que vai além das características de modernidade em geral é pós-moderno. A modernidade estaria ligada ao racionalismo resultante das ideias iluministas do século XVIII, que culminam “nos sistemas capitalistas globais do período atual” (MURAKAMI F., 2005, p. 9):

[A] “pós-modernidade” se refere a um estilo de pensamento que desconfia das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade; da ideia de progresso ou emancipação universal; de uma única estrutura e de grandes narrativas ou fundamentações finais. Vê o mundo como contingente, sem fundamento, diverso, instável, indeterminado, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas que criam certo ceticismo sobre a objetividade da verdade, a história e as normas, uma visão apriorística da natureza e a coerência das identidades. (MURAKAMI F., 2005, p. 8)

O pós-modernismo nas artes, segundo Murakami F., irá se expressar da seguinte maneira:

[O pós-modernismo é] um estilo de cultura que reflete algo dessa mudança de época, com uma arte sem profundidade, descentralizada, sem fundamento, autor reflexiva, lúdica, derivativa, eclética e pluralista, que encobre as fronteiras entre “alta” cultura e cultura “popular”, bem como entre arte e experiência cotidiana. (MURAKAMI F., 2005, p. 8)

Murakami surge como escritor num momento em que a primeira geração do pós-guerra se torna um grande público de leitores e, pelo distanciamento com as gerações passadas, não se identifica com a literatura dos escritores anteriores. Ele próprio já não vive à maneira tradicional na sociedade japonesa, erguida por essa geração que existia antes dele, nem se sente atraído pela literatura japonesa de sua época. Ele mesmo afirma:

Para falar a verdade, eu adorava romances russos do século XIX ou os romances policiais hard-boiled dos Estados Unidos, e nunca tinha dado atenção à ficção contemporânea japonesa. Então não sabia direito que tipo de literatura as pessoas costumavam ler no Japão da época, nem como eu deveria escrever literatura em japonês. (MURAKAMI, 2016, p. 11)

Justamente por não se identificar com a literatura que era produzida no país naquele momento é que Murakami irá fazer essa ruptura com o que era considerado contemporâneo na sua época. No início da carreira, ao tentar escrever um primeiro manuscrito com uma forma que ele imaginava minimamente adequada à literatura japonesa, encontra um fracasso em si

---

<sup>24</sup> *Shishôsetsu* [私小説, “romance escrito na primeira pessoa”].

mesmo. Suas tentativas de algo elaborado e pré-concebido como romance japonês, o que ele chama de “adotar uma postura ‘literária’” (MURAKAMI, 2016, p. 12), se demonstra algo fora de sua competência. Murakami chega a afirmar que a língua japonesa o influencia negativamente ao escrever um texto:

Como um sujeito nascido e criado no Japão, uso a língua japonesa todos os dias desde criança, e assim inúmeros vocábulos e expressões foram se acumulando dentro do meu sistema, como um galpão abarrotado de coisas. Quando tento transformar em texto sentimentos e imagens que tenho na minha mente, todas essas coisas se agitam e se chocam, até que o sistema dá pane e trava. (MURAKAMI, 2016, p. 13)

Esse sentimento em relação à língua acaba sendo outro fator de distanciamento entre o autor e a cultura e a literatura japonesa. Vindo de um tempo de literatura passional e confessional, no contexto de uma tradição literária que considerava a língua como o mais importante recurso de um autor para se expressar, Murakami enxerga a linguagem literária tradicional japonesa como um obstáculo à concisão. Para condensar suas ideias de uma forma mais fluida, opta por escrever seu texto em inglês e, assim, procura “desbastar as descrições, tirando tudo o que fosse supérfluo, deixar tudo o mais compacto possível” (MURAKAMI, 2016, p. 12), para não se forçar a escrever de uma forma literária (japonesa) que ele mal conhecia:

Minhas habilidades de redação em inglês eram muito restritas, é claro. Isso me obrigava a escrever usando um número limitado de palavras e um número limitado de estruturas sintáticas. Naturalmente, todas as minhas frases ficavam curtas. Não importava quantas ideias complexas e elaboradas eu tinha dentro da cabeça, pois não tinha a menor condição de expressá-las na sua forma original. Era preciso adaptar o texto para que ele coubesse dentro daquele recipiente limitado: substituir todo o conteúdo pelas palavras mais simples que encontrasse, expor as intenções em paráfrases fáceis de entender [...]. (MURAKAMI, 2016, p. 12)

De um lado, temos gerações de autores que escrevem textos extensos, com frases extensas, uma linguagem mais complexa e sentimentos que se confundem e se sobrepõem. O que Murakami faz, por outro lado, é conseguir criar uma complexidade de situações com muita originalidade, mas com uma linguagem mais próxima, acessível e visual, ainda que metafórica e muitas vezes poética: “ou seja, percebi que não é preciso usar um monte de palavras difíceis nem tentar impressionar o leitor com frases rebuscadas” (MURAKAMI, 2016, p. 13).

Sobre a originalidade, Murakami diz que, na sua concepção, esta se dá obedecendo a três critérios: possuir algo próprio e visivelmente distinto de outros criadores; renovar esse estilo por conta própria; e, por último, tornar esse estilo um padrão. Completa sua afirmação afirmando que o avaliador destes três critérios é o tempo, ou seja, por quanto tempo as

peças leram e irão ler a obra, principalmente em se tratando dos dois últimos. (MURAKAMI, 2017, p. 53). Murakami dá a entender que, sendo assim, independente das opiniões da crítica sobre suas obras, seu trabalho deve ser julgado pelo público. Sua consagração no cenário da literatura mundial seria a prova de sua competência como autor.

Murakami acaba tomando para si um estilo de escrita mais despojado. Ainda, dentro da liberdade que sente em seu próprio texto, começa a adicionar elementos surreais, em maior ou menor grau, dentro de sua ficção. Pool (2014, s/p) propõe a seguinte classificação para os livros de Murakami Haruki:

Seus romances até então são geralmente divididos em dois tipos. Há os romances claramente mágico-realistas (**Caçando Carneiros**, **Crônica do Pássaro de Corda; 1Q84**), e os trabalhos em menor escala, nos quais o sobrenatural permanece, na maior parte, sob uma superfície mundana e lúgubre (*Kokkyô no minami, taiyô no nishi*; **Minha querida Sputnik**). (POOL, 2014)

Para melhor compreender o estilo e os principais aspectos que caracterizam a obra de Murakami, apresento neste capítulo, de maneira breve, elementos de duas de suas obras mais conhecidas de seu período inicial: **Caçando Carneiros** (1982), que entra no âmbito mágico-realista; e **Norwegian Wood** (1987), que permanece no mundo real com um toque de fantasia.

Como dito anteriormente, a primeira obra do autor que se destaca com um forte apelo pós-moderno foi **Caçando Carneiros**. Na história, a personagem principal, um executivo marcado pela falta de comunicação com as pessoas à sua volta e um senso de meritocracia bem explícito, vive sua vida livre de sentimentos e significado. Murakami F. comenta que as personagens “não são existencialistas que agonizam sobre a falta de significado da vida; ao contrário, elas gostam de jogar com isso” (MURAKAMI, 2005, p. 25). Certo dia, o protagonista recebe de um amigo, o Rato, uma foto de carneiros. Sem entender o motivo, joga a foto em uma gaveta da escrivaninha. Um tempo depois, descobre que deve ir para Hokkaidô atrás de um carneiro com uma marca de nascença em formato de estrela. No decorrer da história, descobre estar envolvido com uma seita secreta que realiza rituais de possessão com um carneiro que invade os corpos de pessoas e as controla.

Essa característica da personagem, de um sentimento de vazio em relação à vida, funciona tanto como crítica ao sistema da modernidade capitalista, no qual não importam os outros além de si, como uma desconstrução do caráter confessional e passional que Murakami atribui à literatura japonesa.

De modo a dar concretude ao ato pós-moderno nesse tipo de visão, é importante voltar ao ponto em que Murakami Haruki se encontra na história japonesa. A literatura moderna japonesa faz constante referência à tragédia pela qual o Japão passou na Segunda Guerra

Mundial. O fracasso e a rendição aos Estados Unidos, o ataque a Hiroshima e Nagasaki e a negação do caráter divino da figura do imperador, colocaram abaixo o otimismo e o orgulho dos japoneses. Num segundo momento, esse sentimento de vazio é substituído pela necessidade de modernização e o sentimento capitalista de viver para trabalhar e possuir uma vida boa e estável.

Murakami é da primeira geração de japoneses que não havia participado desse processo de esperança e perda. Passou sua juventude em um ambiente de melancolia nacional e, ao mesmo tempo, uma abertura ao ocidente e à modernidade que escapam da tragédia. As personagens de Murakami, que não parecem possuir empatia com nada, nem mesmo com o desespero, evidenciam, em forma de paródia, o vazio da vida sem expectativas.

[O homem moderno quer] alcançar o objetivo de uma vida melhor. Fixar-se um objetivo e trabalhar duro para alcançá-lo é considerado louvável na sociedade moderna. [...] A falta de ambição e competitividade mostrada pelas personagens de Murakami reflete uma atitude antitética aos ideais [do homem moderno], que forçam as pessoas a progredirem para alcançarem um objetivo baseado na racionalidade. (MURAKAMI F., 2005, p. 26)

No pós-modernismo, a paródia das convenções estabelecidas no modernismo é que irá caracterizar o confronto entre o passado e o presente num âmbito político e histórico. Entretanto o pós-modernismo acaba por apresentar um caráter extremamente contraditório, pois depende do passado modernista para sustentar sua existência crítica e irônica. Por esse caráter, a arte pós-moderna encontra-se presente em dois lugares: o de crítica do passado e autocrítica do presente, pois está “profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo” (HUTCHEON, 1991, p. 42-43).

Outra característica da literatura de Murakami Haruki é a forma da narrativa. É possível, conhecendo a biografia do autor, notar que, inúmeras vezes, suas personagens possuem traços de sua vida. Um exemplo disso é o fato de o seu bar, o Peter Cat, aparecer como cenário de seus romances, como em *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* (1992). Outro aspecto que aparece são os gostos musicais e literários das personagens principais que, na maioria das vezes, se repetem e são idênticos ao do autor (JONES, 2017).

Murakami escreve em tal nível de aproximação com o leitor e coloca tantas característica e situações reais, que, em alguns casos, é difícil visualizar onde começa a ficção. Em *Norwegian Wood* (1987), o autor conta a história de Watanabe Toru, descreve toda a juventude da personagem com muitos elementos da sua própria. Também estão presentes a mesma melancolia, a falta de reação e a dificuldade de empatia em relação aos sentimentos dos outros que quase todas as suas personagens masculinas possuem, o que pode ser um sinal

da personalidade do autor. Entretanto, as personagens que estão ao seu redor o fazem vivenciar coisas que parecem não se encaixar no âmbito da realidade como: o envolvimento com Naoko, ex-namorada de seu melhor amigo morto, e todas as situações diante da aparente esquizofrenia dela; e as histórias que Midori, estudante da mesma universidade de Toru, inventa sobre a própria vida que não parecem se encaixar na biografia do autor.

Em *Norwegian Wood* (1987), essas características estão muito relacionadas a técnica literária do *shishōsetsu*. O que se tem em mente ao tratar do tema *shishōsetsu*, é a ideia de que a narrativa irá revelar muito sobre o autor, irá falar sobre ele, mas numa narrativa “semi-disfarçada”, alterando nomes de personagens, lugares, acrescentando ou excluindo algumas coisas, etc. Hijjya-Kirschnerreit (1996, p. 161-162), afirma:

É possível notar que o conceito do gênero permaneceu sendo o mesmo por décadas. A poética *shishōsetsu* da década de 1920 continua a fornecer os principais pontos de referência. Assim, o critério mais importante é o contraste entre “ficção” versus “realidade”. No entanto, obviamente, *shishōsetsu* é categorizado como “realidade”, as interpretações individuais que correspondem ao termo teórico *jitsu* (*makoto*) são muitas e diversas. A “realidade” que caracteriza o *shishōsetsu* refere-se à restrição do assunto a “experiência de vida do autor” como “fato”. Qualquer invenção/mentira (ficção) é imediatamente excluída pela falta de completa sinceridade.

Dentro do conceito de *shishōsetsu*, ainda em *Norwegian Wood* Murakami se transforma em duas personagens: o eu narrador (presente) e o eu personagem (passado), criando:

[u]ma distância psicológica entre o “eu objetivador” e o “eu objetivado”. Este estilo narrativo corresponde significativamente à atitude de muitos dos protagonistas de Murakami, que tentam desconstruir dois opostos e distanciar-se das situações circundantes e subvertê-las. [...] Essas características narrativas resultam em uma distância psicologicamente mais ampla, não entre o narrador e o protagonista, mas entre o próprio narrador-protagonista e autoconsciência, bem como entre o eu e seus arredores. O narrador olha para si mesmo enquanto olha para os outros. Ou seja, ele evita discriminar ele e os outros, além de ser dividido entre oposições binárias polarizadas entre racionalidade e emoção, entre desejo/individualização e totalização. (MURAKAMI, 2015, p. 30)

Tal posição do narrador perante a personagem é um ponto de vista muito comum em suas obras, ainda que com um contraste temporal não tão explícito. O caminho de aproximação entre Murakami e sua personagem é facilitado por essa dualidade do narrador, que ora cumpre papel de escritor/criador de sua própria narrativa, ora de protagonista da mesma.

Acho que, quando escrevia em primeira pessoa, eu muitas vezes considerava o personagem (ou o narrador), como alguém que tinha a possibilidade de ser eu, o autor, em sentido amplo. (MURAKAMI, 2017, p. 129)

De certa forma, ainda se encontra presente o caráter confessional da literatura moderna japonesa. Entretanto, o autor se movimenta no próprio texto de tal maneira que é quase impossível distinguir o que pode ser o seu verdadeiro eu na trama. Deste modo, não é possível afirmar com certeza quais pontos subjetivos são realmente biográficos. Ao escrever mais tarde sobre a criação de suas personagens Murakami afirma:

Naturalmente o “eu” dos romances não é Haruki Murakami (assim como Philip Marlowe não é Raymond Chandler); o “eu” de cada romance é diferente, mas é inevitável que, escrevendo romances em primeira pessoa por muitos anos, a fronteira entre o autor e as personagens fique muito ambígua, tanto para o autor como para o leitor. (MURAKAMI, 2017, p. 126-127)

Analisando alguns elementos paratextuais, podemos notar que este “mistério” em relação ao seu envolvimento real em suas obras, pode ser proposital e, ainda, ser uma criação de uma personagem em si mesmo. Por exemplo, ao fazer uma breve pesquisa a respeito de fotos posadas do autor, é possível notar um padrão de semblantes neutros sempre presentes, fotos em preto e branco, olhares fixos para a câmera, etc. Fotos enigmáticas, que aparente não dão “permissão” ao público de conhecer o seu “verdadeiro” eu. Em entrevista, Murakami conta a Steve Pool que:

Romances em geral, ele diz, são beneficiados por certo mistério. “Se o segredo mais importante não for desvendado, os leitores ficaram frustrados. Isso não é o que eu quero. Mas um certo tipo de segredo permanece secreto, fica uma curiosidade muito boa. Eu acho que os leitores precisam disso.” (POOL, 2014)

Entretanto, Murakami afirma que ele próprio não é misterioso (POOL, 2014).

É importante que ao longo deste trabalho se busque prestar atenção nos pontos levantados neste capítulo. O conto “**Samsa Apaixonado**”, publicado no livro *Koishikute - Ten Selected Love Stories*, cria um diálogo com *A Metamorfose* de Franz Kafka. Seguindo um caminho contrário, ou uma continuação, Murakami escreve sobre a transformação de um inseto em Gregor Samsa. O conto por si só, abarca várias características do autor, desde a referência à um clássico ocidental, à identificação com o “eu” kafkiano; o non-sense em meio a realidade, o diálogo e o mistério perante o leitor.

#### 4 APRESENTAÇÃO DO LIVRO

O conto “Samsa Apaixonado”, que é o foco de análise deste trabalho, possui peculiaridades referentes às suas publicações. Originalmente, em japonês, o conto faz parte de uma coletânea de traduções de Murakami Haruki, intitulada *Koishikute — ten selected love stories*, publicada pela editora Chûôkônshinsha, em 2013. Neste livro, estão reunidas as traduções de nove contos estrangeiros e um autoral de Murakami — “*Koi suru zamuza*” (恋するザムザ, “Samsa Apaixonado”).

No posfácio do livro, Murakami comenta que, como leitor da *The New Yorker*, revista americana de crítica literária na qual ele mesmo publica, encontra muitas vezes contos que o agradam. Neste livro, ele traz dois dos três que ele gostaria de ter traduzido. Estes são: “*The Proxy Marriage*”<sup>25</sup>, de Maile Meloy, escritora americana, e “*Sweet Dreams*”<sup>26</sup>, do suíço Peter Stamm. Murakami, entretanto, encontrou problemas com os direitos autorais do terceiro, “*Miss Lora*”<sup>27</sup>, de Junot Díaz, escritor da República Dominicana e, por isso, não o publicou. Os três possuem (coincidentemente) a característica em comum de serem histórias de amor. O autor comenta que isso não se deve a uma coincidência, mas sim que de alguma forma na dureza do “universo da literatura pós-pós-pós-moderna, pode ser que de repente tenha começado a florescer a era das histórias de amor” (MURAKAMI, 2013, p. 367).

Murakami Haruki afirma ainda que, ao pensar em editar a coletânea, ele tinha um total de onze contos que considerava seguirem a mesma linha de histórias de amor “pós-pós-pós-modernas”. Entretanto, além de “*Miss Lora*”, teve problemas com os direitos autorais de mais um. Acrescentou à coletânea “*Two Boys And A Girl*”<sup>28</sup>, do americano Tobias Wolff. Tentou encontrar no *The New Yorker* e em outras revistas mais contos que seguissem uma linha de leitura fácil, que “aquecesse os corações” e que fossem relativamente recentes, mas não os encontrava (MURAKAMI, 2013, p. 368).

Entretanto, ao ler outros contos, Murakami se pergunta se há realmente uma necessidade de os contos terem características fáceis e diretas, pois acaba entendendo que as pessoas amam de forma diferente e classifica o amor em dois tipos: o amor obediente e simples, para iniciantes; e o amor refratado, para pessoas mais experientes. Sendo assim, há na coletânea romances para iniciantes e romances para pessoas experientes. Murakami Haruki

<sup>25</sup> “*Aishiau futari ni kawatte*” [愛し合う二人に代わって]. Vide referências.

<sup>26</sup> “*Amái yume wo*” [甘い夢を]. Vide referências.

<sup>27</sup> Vide referências.

<sup>28</sup> “*Futari no shônén to, hitori no shôjo*” [二人の少年と、一人の少女]. Vide referências.

inclui em na coletânea os contos “*The Jack Randa Hotel*”<sup>29</sup>, de Alice Munro, e “*Dominion*”<sup>30</sup>, de Richard Ford. Ele considera essas histórias mais adequadas para pessoas experientes, não que isso signifique que iniciantes não possam acessá-las (MURAKAMI, 2013, p. 369).

A coletânea conta, ainda, com os contos “*Theresa*”<sup>31</sup>, de David Kranes, “*L. Debard And Aliette — A Love Story*”<sup>32</sup>, de Lauren Groff, “*A Murky Fate*”<sup>33</sup>, da russa Ludmilla Petrushevskaya, e, por último, “*Love And Hydrogen*”<sup>34</sup>, de Jim Shepard.

Um dado curioso dessa publicação é que, ao final de cada conto, Murakami colocou um medidor de “doçura do amor”. O medidor pode indicar, de uma a cinco estrelas, o grau de “doçura” e o grau de “amargura” dos contos.

A doçura é uma visão brilhante, suave e esperançosa em sobre o amor. A amargura é uma força negativa destinada a trazer o leitor de volta ao chão. Como no caso do chocolate, o grau de composição da doçura e da amargura é indicado. Mas este é o meu julgamento subjetivo até o final, não há como base números ou consistência lógica. (MURAKAMI, 2013, p. 370)

Com relação a “Samsa Apaixonado”, o autor comenta que este também possui um caráter de identificação muito forte com as experiências de amor humanas, inclusive as dele próprio (MURAKAMI, 2013, p. 370). O conto traz uma releitura de **A Metamorfose** (1915), escrito pelo tcheco Franz Kafka. Na obra de Kafka, o leitor é apresentado a Gregor Samsa, um caixeiro viajante que trabalhava para sustentar toda a família. Um dia, ao acordar para ir ao trabalho, encontra-se em sua cama, metamorfoseado em um inseto. Gregor é automaticamente excluído do convívio de sua família, exceto da irmã que o alimentava, e da vida em sociedade. Tratado como uma aberração, vive trancado no quarto, proibido de sair e de se mostrar para as pessoas.

Murakami Haruki afirma: “O meu conto ‘Samsa Apaixonado’ é obviamente baseado em **A Metamorfose**, de Kafka” (MURAKAMI, 2013, p. 370). Para justificar a escolha do conto para o livro, ele diz se identificar com os sentimentos do seu Gregor Samsa, também protagonista de “Samsa Apaixonado”. Além disso, acrescenta: “O ato de apaixonar-se pela filha do chaveiro é algo que pode ser muito bem compreendido mesmo não estando em Praga”

<sup>29</sup> “*Jakku Randa Hoteru*” [ジャック・ランダ・ホテル]. Vide referências.

<sup>30</sup> “*Montoriôru no koibito*” [モントリオールの人]. Vide referências.

<sup>31</sup> “*Teresa*” [テレサ]. Vide referências.

<sup>32</sup> “*Eru Debaado to Arietto*” [L・デバードとアリエット]. Vide referências.

<sup>33</sup> “*Usugurai unmei*” [薄暗い運命]. Vide referências.

<sup>34</sup> “*Koi to suiso*” [恋と水素]. Vide referências.

(MURAKAMI, 2013, p. 370). Este sentimento universal é o mesmo que o autor diz ter com relação à obra de Franz Kafka<sup>35</sup>.

No Brasil, o conto foi publicado na coletânea intitulada **Homens Sem Mulheres** (2016). O livro inclui sete contos do autor e, dentre eles, “Samsa Apaixonado”. Entretanto, no Japão, essa coletânea possui apenas com seis contos inéditos, com características semelhantes, e que dialogam entre si. Ao saber disso, não é possível deixar de imaginar se a inclusão de um conto, tão estrategicamente encaixado numa coletânea anteriormente, não poderia afetar a organização inicial pensada pelo autor nesta segunda coletânea, originalmente chamada *Onna no inai otoko-tachi* (2014). Neste livro, Murakami Haruki traz aos leitores seis contos que falam sobre homens que, cada um a seu modo, se encontram sozinhos, e passam pelo processo de perda de uma mulher.

Depois de nove anos sem publicar uma coletânea de contos seus, Murakami Haruki se vê tentado a fazê-lo ao escrever “Samsa Apaixonado” para publicá-lo em *Koishikute — ten selected love stories*. Cansado de escrever longos romances, Murakami afirma que sentia a necessidade de escrever alguns contos. Decide escrever seis ou sete contos que dessem um bom volume para um livro, na intenção de não “perdê-los”, como acontecia no início de sua carreira, que possui contos praticamente inacessíveis em formato de livro (MURAKAMI, 2014, p. 5-6).

Escrevendo um conto a cada duas semanas, vê-se com um livro em três meses. A vantagem de fazê-lo, afirma, é poder criar uma conexão de histórias coerentes (MURAKAMI, 2014, p. 6). Por isso, parece estranho encontrar um conto avulso em uma edição traduzida. Perguntei-me se essa diferença da publicação brasileira poderia levar o leitor a compreender as obras de uma maneira diferente da pretendida pelo autor. A recepção pelo público, do conto “Samsa Apaixonado” e da coletânea **Homens Sem Mulheres** pode ser muito diferente da do leitor japonês. Inserir um conto que originalmente pretendia mostrar a “doçura do amor” em uma coletânea sobre “homens abandonados” cria uma recepção completamente diferente.

Entretanto, é de extrema importância pensar que “Samsa Apaixonado” dificilmente teria sido trazido ao público brasileiro de outra forma. É importante lembrar o teor da coletânea *Koishikute — ten selected love stories*. Essa é, na realidade, um conjunto de traduções para o japonês de diversos contos estrangeiros escritos por diversos autores com um tema em comum. Pensando que Murakami Haruki é hoje em dia o escritor japonês mais vendido no

---

<sup>35</sup> Vide entrevista contida em UDELL, 2006

Brasil e que faz sucesso com a sua obra original, não me parece que seja conveniente publicar um livro de traduções do inglês para o japonês. O meio de publicação adotado para este conto parece ter sido aquele no qual ele mais se adaptaria em nosso contexto: numa coletânea de contos sobre homens sem mulheres, pois, afinal de contas, esta é uma das características finais da personagem Gregor Samsa.

Murakami acha importante distanciar o significado de sua coletânea **Homens sem Mulheres** da obra de mesmo nome de Ernest Hemingway<sup>36</sup>, pois acredita que esta sugere um sentido diferente do seu, algo como “um mundo só de homens”, enquanto sua coletânea fala de “homens que não têm mulheres [...] Homens que foram deixados por mulheres em várias circunstâncias, ou homens que vão ser” (MURAKAMI, 2014, p. 7).

O primeiro conto, “*Drive My Car*”<sup>37</sup>, conta a história de Kafuku, um ator veterano que, por problemas de visão, se vê obrigado a contratar um motorista particular. É então apresentado a Misaki, uma jovem, nem muito feia nem muito bonita, que dirigia inesperadamente bem. Ao estar no carro com Misaki, o ator se sentia tranquilo, pela segurança da garota ao volante. Nos momentos em que ela o leva de um lugar a outro, Kafuku acaba por contar sobre sua esposa, que havia morrido anos antes devido a um câncer. A relação de Kafuku com mulheres tem seu principal ponto de conflito na morte de sua esposa. Com *flashbacks* ao seu passado, o narrador mostra que, após a morte prematura da filha do casal, sua esposa começa a traí-lo com alguns homens. A grande inquietação de Kafuku é não entender por que sua mulher o traía. Pior ainda, ela morreu sem lhe dar essa resposta.

Um ponto interessante de intertextualidade desse conto com o resto do livro, se dá numa determinada noite em que Kafuku sai com o ex-amante de sua mulher para tomar uísque em um bar, que será o cenário principal do quinto conto do livro, “Kino”<sup>38</sup>.

No segundo conto, “*Yesterday*”<sup>39</sup>, narrado em primeira pessoa, Tanimura conta sua convivência com Kitaru, amigo que conheceu em Tóquio enquanto trabalhava em um salão de chá na época de seus vinte anos. Kitaru tinha uma namorada da idade dos dois, Erika. Entretanto, por ela ter ingressado na universidade e ele não, ele acaba se afastando dela, mesmo que ainda mantivessem o relacionamento. Kitaru se sente muito inseguro por não estar

---

<sup>36</sup> *Men Without Women*. Vide referências

<sup>37</sup> “*Doraibu mai kaa*” [ドライブ・マイ・カー]. Primeira publicação em dezembro de 2013, na revista *Bungeishunjū*. Vide referências.

<sup>38</sup> “*Kino*” [木野]. Primeira publicação em fevereiro de 2014, na revista *Bungeishunjū*. Vide referências.

<sup>39</sup> “*Iesutadei*” [イエスタデイ]. Primeira publicação em janeiro de 2014, na revista *Bungeishunjū*. Vide referências.

no mesmo nível que a garota e, por isso, pede que Tanimura fique com ela, pois assim ela poderia ter um relacionamento bom, e ele não sentiria ciúmes. Tanimura sai com Erika, mas não fica com ela. Depois de alguns dias, Kitaru larga o emprego e Tanimura não tem mais notícias dele. O conto é retomado dezesseis anos depois, quando Tanimura encontra a, agora, ex-namorada do amigo e descobre que ele se mudou para os Estados Unidos. “*Yesterday*” faz referência a uma música dos Beatles de mesmo nome, mas que tem a letra modificada por Kitaru, que diz: “Ontem é o anteontem de amanhã e o amanhã de anteontem” (PÁGINA). Para a personagem, isso pode significar que o presente e o futuro se tornam vazios se não vividos e construídos de maneira plena ao lado da pessoa de quem se gosta. Tudo vira o ontem e nunca se vive o presente ou se constrói um futuro.

No terceiro conto, novamente temos a personagem Tanimura, narrando a desventura de outro homem. “Órgão Independente”<sup>40</sup> conta como o Dr. Tokai, um renomado cirurgião plástico de cinquenta e dois anos, desiste da sua própria vida por não ter um amor correspondido. Tokai, amigo de Tanimura, era o tipo de pessoa meio frívola, que nunca passara por dores na vida. Sempre saía com várias mulheres, mas nunca se envolvia emocionalmente com nenhuma. Acreditava que todas tinham um “órgão independente” que as levava a mentir. Entretanto, acaba por se apaixonar verdadeiramente por uma de suas pacientes, acreditando que ela largaria o marido para ficar com ele, se encontra sem chão ao descobrir que ela fugira com outro homem. Tokai então perde completamente a vontade de viver e morre por inanição após dias sem comer e beber, numa tentativa de se reduzir a nada. Tanimura termina a narrativa comentando que assim como as mulheres teriam, na concepção de Tokai, um órgão independente para mentir, o doutor teria um órgão independente para amar, ou seja, não teria como parar de gostar da mulher a não ser se aniquilando. O autor parece afirmar que só tomamos consciência da própria existência quando algo nos arrebatava.

“*Sherazade*”<sup>41</sup>, quarto conto da coletânea, traz Habara e a mulher que ele chama secretamente de Sherazade. Sherazade é uma mulher de trinta e cinco anos, casada e com dois filhos, e isso era tudo que Habara sabia a seu respeito. O apelido dado à mulher se deve ao fato de que essa vinha à House, lugar de onde Habara não podia sair, fazia sexo com ele e lhe contava histórias. A vinda dela seguia uma rotina: ela chegava, fazia uma lista de compras, os dois transavam, ela verificava o sêmen que ficara no preservativo. Voltava para cama e

<sup>40</sup> “*Dokuritsu kikan*” [独立器官]. Primeira publicação em março de 2014, na revista *Bungeishunjū*. Vide referências.

<sup>41</sup> “*Sheerazaado*” [シェエラザード]. Primeira publicação em fevereiro de 2014, na revista *Monkey*. Vide referências.

contava-lhe histórias até às quatro e meia da tarde. Vestia-se e ia embora. No conto, Sherazade conta para Habara uma história da época em que entrava na casa do menino de que gostava para roubar objetos pessoais dele e lembrava-se de como ficava excitada com os roubos. Após isso, pela primeira vez ela não transa com ele de uma maneira metódica. Habara chega à conclusão de que ela hipnotizara a si mesma com sua história. Ainda, acredita que existe a possibilidade de a pessoa que a envia cortar a relação dos dois, de que mais cedo ou mais tarde ela não venha mais. As informações sobre quem é Habara são insuficientes e criam um mistério. Ao final, a personagem conclui que perder a companhia de Sherazade seria perder “um momento especial que anula a realidade mesmo fazendo parte dela” (MURAKAMI, 2015, p. 153).

O quinto conto, “Kino”<sup>42</sup>, apresenta o protagonista Kino, que, após encontrar a esposa na cama com um colega de trabalho, resolve largar o emprego e restaurar um bar antigo, que pertencia a sua tia, para administrá-lo. Leva os seus discos de jazz para ficar ouvindo durante o trabalho (característica comum ao autor) e ganha a companhia de uma gata cinzenta que fica dormindo no local. O cliente mais frequente do bar é um homem alto e careca com um ar misterioso chamado Kamita, que, no início, Kino suspeitava ser alguém da máfia japonesa. Certo tempo, depois de dormir com uma freguesa e assinar o divórcio com a mulher, a gata vai embora do bar e cobras começam a aparecer diariamente. Kamita aparece uma noite e diz que Kino deve sair da cidade e não ficar em no mesmo local por muito tempo. Uma noite, durante a viagem Kino, ouve batidas na porta, mas decide que não irá abrir. Só então percebe que as batidas são de alguém tentando entrar em seu coração. Kino, que tratara o divórcio de uma maneira fria e despreocupada, se vê em confronto consigo mesmo e se dá conta de que realmente sente dor por ter perdido a esposa.

Na edição brasileira, o sexto conto da coletânea é o texto de análise deste trabalho, “Samsa Apaixonado”, que, como dito anteriormente, foi publicado originalmente em outro livro no Japão. Este conto, narrado em terceira pessoa, retoma a novela **A Metamorfose**, de Franz Kafka. Nele, Murakami recria a metamorfose de Gregor Samsa, ao fazer com que ele se metamorfoseie não em inseto, mas sim, em um ser humano. Como veremos no próximo capítulo deste trabalho, ao se adaptar à nova vida humana, Samsa se apaixona pela filha do chaveiro que, certa manhã, aparece à sua porta. Após averiguar o estrago de uma fechadura, vai embora e deixa o rapaz, que espera que ela volte um dia.

---

<sup>42</sup> “Kino” [木野]. Primeira publicação em fevereiro de 2014, na revista *Bungeishunjū*. Vide referências.

No contexto que Murakami cria para a coletânea **Homens Sem Mulheres** (2015), o conto, inserido posteriormente na obra em sua tradução para o português, destoa da tragédia dos homens vistos até então. Enquanto nos outros contos os homens passam por uma verdadeira tragédia e perda real por morte ou abandono da pessoa amada, em “Samsa Apaixonado” esse sentimento de perda não é tão forte. Gregor, como veremos no próximo capítulo, acaba a história com um sentimento mais otimista de que, mesmo a filha do chaveiro indo embora, ainda assim vale a pena descobrir esse sentimento exclusivamente humano.

O último conto, sétimo da tradução brasileira e sexto da publicação japonesa, é o conto que dará nome a obra. Em “Homens Sem Mulheres”<sup>43</sup>, o narrador anônimo conta que recebe a ligação do marido de uma ex-namorada dando a notícia de que ela morreu. Essa seria a terceira ex-namorada do narrador que tira sua própria vida. A reflexão que se segue brinca com o presente e o passado, o real e a metáfora. O narrador afirma ter ficado arrasado por tê-la perdido anos atrás, ao terminarem o relacionamento, mas diz agora que é o segundo homem mais solitário do mundo, porque, com certeza, o marido dela deveria ser o primeiro. O conto não possui uma história tão concreta quanto os outros, mas serve para deixar claro os sentimentos de todas as personagens masculinas do conto e resumir o que, no final das contas, são os homens sem mulheres: “Somente os homens sem mulheres conseguem compreender o tamanho da dor e do sofrimento de ser homens sem mulheres” (MURAKAMI, 2015, p.231). O texto afirma ainda que, para ser um homem sem mulheres, basta amar profundamente uma mulher e ser deixado por ela, seja por traição, suicídio ou falta de interesse.

Esse último conto, que explica e contextualiza o conceito de homens sem mulheres, deixa claro que “Samsa Apaixonado” não deveria fazer parte da coletânea. Em primeiro lugar, como já explicado acima, o conto não é trágico. Samsa não é abandonado e nem entra em sofrimento com o fato de ver a mulher voltando para casa. Além disso, a personagem feminina não o abandona ou o rejeita completamente. Veremos também que o texto não é por isso leve. O texto é sério e reflete sobre questões profundas — entretanto, a característica que Murakami atribui aos homens abandonados, não me parece que seja do mesmo teor do amor redentor de Samsa.

---

<sup>43</sup> “*Onna no inai otokotachi*” [女のいない男たち]. Primeira publicação na coletânea *Onna no inai otokotachi* (2014). Vide referências.

## 5 ANÁLISE DO CONTO

O conto “Samsa Apaixonado”, publicado no Japão 2013 em uma coletânea de contos traduzidos por Murakami Haruki e, no Brasil, incluído 2015 em uma coletânea de contos do autor, traz um texto rico em elementos comuns com a obra **A Metamorfose** (2011 [1919]) de Franz Kafka.

Primeiramente, acredito ser interessante traçar um breve paralelo entre Murakami Haruki e Franz Kafka. Nascido em 1883, na cidade de Praga, ainda dentro do Império Austro-Húngaro, Kafka era filho de judeus e fazia parte da minoria tcheca que tinha o alemão como língua materna (BACKES, 2011, p. 1). Começou sua carreira de escritor ao mesmo tempo em que trabalhava como funcionário público numa companhia de seguros (1908–1922). Em 1914, viu seu país declarar guerra à Sérvia após o atentado que matou Francisco Ferdinando, príncipe do Império Austro-Húngaro — evento que foi o estopim da Primeira Guerra Mundial (1914–1918).

Kafka era um ser solitário e que possuía várias características que não o deixavam se adaptar ao seu lugar na sociedade: “Era judeu, escrevia em alemão, nascera na Boêmia e devia submissão ao Império Austro-Húngaro” (BACKES, 2011, p. 8). Esse sentimento de deslocamento também pode ser notado em Murakami Haruki que, como visto no primeiro capítulo deste trabalho, tinha a sensação de estar fazendo tudo ao contrário do que era comum à sociedade japonesa de sua época (MURAKAMI, 2017, p.7).

Além disso, existem nos dois escritores elementos de aproximação em relação à escrita. Kafka marca a literatura ao expor de maneira realista e, ao mesmo tempo, fantástica e sombria, as perturbações do homem moderno em relação à própria existência: “Seus personagens são vítimas de um enigma insolucionável — a própria vida. Com sua obra, Kafka assinala o evangelho da perda, assinala o fim da picada” (BACKES, 2011, p. 8-9).

Em sua obra, Murakami consegue criar um efeito semelhante. O escritor aponta, de maneira diversificada, uma dificuldade das personagens de se encontrarem no mundo. Isso se demonstra muito bem em **Homens Sem Mulheres** (2015), no qual homens, já com uma visão muito introspectiva da vida, são levados à contemplação de algo além deles mesmos: mulheres que surgem em suas vidas e, de forma abrupta, os deixam.

Backes comenta que, ainda que a literatura de Kafka seja carregada de ironia e um pouco de comicidade em relação ao absurdo, sua obra está sempre marcada por uma grande seriedade. Usando parábolas, fala de fundamentos existenciais (BACKES, 2011, p. 9). Com esta definição, pode-se facilmente traçar um paralelo com as obras de Murakami Haruki,

classificadas por Pool (2013) como mágico-realistas (conforme comentado no primeiro capítulo). Encontrar-se metamorfoseado em inseto em uma manhã qualquer, como em **A Metamorfose**, ou metido na trama de uma seita liderada por um carneiro possessivo (como em **Caçando Carneiros** [MURAKAMI, 1982]), serve como um meio para criticar seriamente sistemas sociais.

Outro ponto de contato entre os dois autores, é o fato de Murakami ter recebido o Prêmio Franz Kafka em 2006, concedido pela Sociedade Franz Kafka a escritores do mundo inteiro. Baseando-se nos seguintes critérios, os escritores são escolhidos quando demonstram uma semelhança com a obra kafkiana:

Qualidade e exclusividade do trabalho artístico; seu caráter humanista e contribuição para a tolerância cultural, nacional, linguística e religiosa; seu caráter existencial, atemporal; sua validação da condição humana geral e sua capacidade de dar um testemunho sobre nossos tempos. (FRANZ, 1990 - 2005)

Ao ser entrevistado sobre a homenagem, Murakami afirma:

O trabalho de Kafka é tão notável [...] apresenta um tipo de valor universal [...]. Eu entendo que ele é especialmente central na cultura europeia. Mas ao mesmo tempo nós compartilhamos seus trabalhos. A primeira vez que li seu livro **O Castelo**, quando tinha 15 anos, eu não pensei, “este livro pertence ao centro da cultura europeia” —eu apenas senti, “este livro é meu, este livro é para mim”.. (MURAKAMI em entrevista a UDELL, 2006)

Esse traço de universalidade também pode ser notado na obra de Murakami. Assim como visto, seu texto acaba por se distanciar das características da literatura japonesa de um modo geral. Além disso, o grande sucesso que faz ao redor do mundo também deixa evidente a empatia que os leitores sentem, independente da nacionalidade.

Em “Samsa apaixonado”, uma criatura se encontra metamorfoseada em Gregor Samsa. Essa criatura, provavelmente um inseto, não possui memória, só sabe que é Gregor Samsa. Está num quarto sem adornos, que conta somente com uma cama. O papel de parede está desbotado e, na janela, estão pregados pedaços de madeira pelos quais só se viam pequenas frestas. Se encontra em um corpo frágil, nu, flácido, correndo risco de ser atacado por aves.

Decide que precisa levantar-se da cama, mas não consegue movimentar seu corpo com a força e destreza necessária. Sentia uma dor extrema enquanto tentava se movimentar. Questiona-se se irá sobreviver ao mundo sem uma casca para protegê-lo e o porquê de não haver se transformado em um girassol ou um peixe. Se apoiando no colchão, consegue levantar e aprender a caminhar.

Ao sair do quarto, vai em busca algo para comer e, seguindo o cheiro de comida quente, desce as escadas para chegar à sala de estar, que apresenta uma mesa posta em um

café da manhã para quatro pessoas perfeitamente preparado e intocado. Surge a dúvida em sua cabeça de para onde aquelas pessoas deveriam ter ido, o que deveria ter acontecido para terem deixado a mesa e sumido. Então, sem mais demora e faminto, devora tudo que encontra de comestível.

Permanece muito tempo sentado à mesa, sentindo uma estranha dualidade no tempo: “Parecia que ele observava o próprio presente estando no futuro, como se fosse uma lembrança” (MURAKAMI, 2015, p. 202). Ao se encontrar mais tranquilo, sente frio e tem a percepção de que precisa se vestir, até porque as pessoas que estiveram ali anteriormente poderiam voltar. Ao olhar pela janela, percebe que os homens e as mulheres andavam vestidos com muitas roupas, e sente-se miserável e franzino, ao compará-los com sua imagem flácida e suja de comida no espelho.

Volta ao andar de cima e percebe que todos os outros quartos que havia na casa eram perfeitamente mobiliados e possuíam camas impecavelmente arrumadas. Entra no maior dos quartos e veste um roupão que encontrara no armário, pois era a única peça que ele considerava ser capaz de vestir. Depois disso, deita-se na cama e adormece.

Algum tempo depois, ouve a campainha da porta e sai de seus sonhos para ir atendê-la. Ao abrir, se depara com uma mulher baixinha e corcunda, que pergunta se esta é a casa do Senhor Samsa. A mulher se desculpa pela demora, e diz ter vindo consertar uma fechadura. Gregor a leva para os quartos e ela descobre que o interior da fechadura do quarto vazio onde Samsa havia despertado aquela manhã estava muito danificada.

Ao ver a mulher trabalhando, Samsa começa a sentir-se excitado. No entanto, não entende o que está acontecendo com seu corpo. No início, a mulher julga que Samsa tem um fetiche especial por mulheres corcundas, mas, ao final, acredita que ele deve ter algum problema mental. A mulher, ainda, comenta sobre os soldados, os tanques de guerra e o mundo que está desabando à volta deles, e acha estranho alguém estar preocupado com uma fechadura, nesse contexto ela faz menção de ir embora, para levar a fechadura para o conserto, mas Samsa se encontra apaixonado por ela e pede, num tom de inocência, que retorne para conversar com ele.

A conclusão do livro se dá quando Samsa percebe que não entende nada do mundo à sua volta, mas que, mesmo assim, deseja estar com a mulher por muito tempo. Agora, se sente agraciado por não ser um girassol e nem um peixe, porque, desta forma, não sentiria esse calor no coração. Decide, então, que é a hora de aprender a viver nesse mundo no qual foi inserido.

“Samsa Apaixonado” traça um paralelo com **A Metamorfose**, na medida em que vai aproximando situações, como o fato de alguém/algo acordar transformado em algo/alguém. Além disso, a representação de alguns personagens está presente nas duas narrativas: Gregor Samsa, e a atualização da irmã, Greta Samsa (em **A Metamorfose**) na mulher corcunda (em “Samsa Apaixonado”)<sup>44</sup>.

No posfácio de *Koishikute — ten selected love stories* (2013), obra na qual “Samsa Apaixonado” foi publicado, o autor escreve que, obviamente, se baseou na obra de Kafka para escrever seu conto (MURAKAMI, 2013, p. 370). Essa relação pode ser vista a partir de uma leitura geral dos dois textos; entretanto, o conto de Murakami Haruki é tão rico em elementos intertextuais que uma análise mais meticulosa poderá demonstrar de uma forma mais concreta a semelhança entre eles.

Antes de continuar, creio que devo esclarecer o que entendo por “intertextualidade”. Utilizo a definição de Julia Kristeva, que afirma que a intertextualidade é o “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”, e, ainda, a “transposição [...] de enunciados anteriores ou sincrônicos” (apud SAMOYAUULT, 2008, p. 15). Ainda:

[T]odo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla. (KRSITEVA apud NITRINI, 1997, p.161)

A análise que irei realizar neste trabalho consiste em não somente mostrar onde Murakami se inspirou em Kafka, mas tentar, com isso trazer algum significado de “Samsa Apaixonado” que possa, muitas vezes, passar despercebido a uma simples leitura. O texto de Murakami permite que o leitor extraia algum significado, mesmo sem o conhecimento da novela de Kafka. Entretanto, o leque de interpretações possíveis alcança níveis extraordinários quando se leva em conta ainda essa camada de significados.

Criar um discurso a partir de outro é intrinsecamente humano, pois, numa perspectiva macro, “tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam” (LA BRUYÈRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 68).

Tiphaine Samoyault aponta referenciais teóricos que ajudam a entender o processo de análise do intertexto. Estes processos são classificados em um primeiro momento como tipológico e descritivo, segundo a aceção de Genette (2010); e um segundo processo que é um “fenômeno de co-presença e derivação a partir do leitor” (SAMOYAUULT, 2008, p. 43).

---

<sup>44</sup> Trataremos disso mais tarde.

Gérard Genette, sugere uma maneira de formalizar as teorias do intertexto. Na tarefa de formalizar os estudos da intertextualidade, Genette acaba por dissociar conceitos e atribuir classifica es ao texto. Das suas contribui es,   importante observar, em primeiro lugar, a diferencia a que ele faz entre intertexto e hipertexto. Para Genette, o intertexto   a presença de dois textos em um. O texto de referência estaria contido no novo texto em formato de **cita a, plágio** ou **alus a**:

Contrariamente às características desta presença efetiva de um texto em outro, que   uma maneira de impor uma biblioteca de maneira horizontal, a hipertextualidade torna-a presente de maneira vertical. (SAMOYAULT, 2008, p. 31)

O hipertexto estaria classificado como “todo texto derivado de um texto anterior por simples transforma a [...] ou por transforma a indireta: diremos imita a” (GENETTE apud SAMOYAULT, 2008, p.31), ou seja, reescritura de um texto anterior. Essa reescritura apareceria em forma de pastiche ou paródia. O conceito de Genette permite compreender que um dos mais importantes motores da história da literatura são a imita a e a transforma a (SAMOYAULT, 2008, p. 33).

Para este trabalho, acredito ser importante observar esse autor, pois a obra de Murakami Haruki analisada neste trabalho se encontra nos aspectos de seu conceito de hipertextualidade. Percebo, por exemplo, que “Samsa Apaixonado”, se encaixa muito bem em seu conceito de paródia — uma transforma a de um texto anterior, no caso, **A Metamorfose**. Samoyault, excluindo seu caráter pejorativo, rotulado pela literatura não especializada, define a paródia da seguinte maneira:

A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricatur -la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transforma a ou deforma a, ela exibe sempre um liame direto com a literatura existente. (SAMOYAULT, 2008, p. 53)

Outra característica importante da paródia   o fato de esta permitir que o leitor reconheça de maneira clara a obra que está sendo parodiada. “Samsa Apaixonado”, como veremos ao decorrer deste capítulo, apresenta elementos de grande evidência desse tipo de intertextualidade. Isto já perceptível desde o título do conto, que faz uso do mesmo nome do protagonista de **A Metamorfose**, Gregor Samsa.

Como visto um pouco acima, o termo paródia, para uma literatura não especializada, muitas vezes está carregado de um significado c mico, satírico ou pejorativo. A fim de evitar este tipo de confusão, Samoyault (2008) indica que Genette monta o seguinte quadro:

Tabela 1 — Hipertexto

regime: relação:	lúdico	satírico	sério
transformação	paródia	disfarce burlesco	transposição
relação	pastiche	charge	falsificação

(Fonte: GENETTE apud SAMOYAULT, 2008, p. 53)

Acredito que o texto de “Samsa Apaixonado” encontra-se tanto na “paródia” quanto na “transposição”. O texto contém sempre um caráter de referência à **A Metamorfose**, por vezes em forma de dificuldades ordinárias que a personagem de Gregor Samsa sofre, a fim de exercitar o imaginário do leitor à reflexão das consequências da metamorfose da personagem. Já em outras existem questões que não passam perto de serem divertidas, possuem um caráter de reflexão e sentimentos complexos.

Ainda retomando a discussão sobre pós-modernidade iniciada no terceiro capítulo deste trabalho, Samoyault traz um comentário muito pertinente sobre como isso se dá na intertextualidade.

A palavra de ordem naquilo que se chama de pós-modernidade reside, com efeito, na valorização da multiplicidade, em nome do relativismo dos fatos e dos fenômenos, da valorização dos textos heterogêneos, tanto visíveis quanto lisíveis, misturando materiais e elementos de natureza diferente, transformando os hábitos de leitura e os usos da narração. (SAMOYAULT, 2008, p. 135–136)

A liberdade que se tem a partir de estudos pós-modernos na criação literária, permite à intertextualidade que essa não seja subjugada como uma obra inferior, por ter se baseado em algo existente. Fica evidente que a intertextualidade não é somente cópia, imitação, num sentido negativo, mas sim, um salto para a criatividade. Dentro da análise da obra de Murakami, será possível ver os efeitos dessas relações.

A análise será realizada a partir da leitura de **A Metamorfose**. Os pontos serão divididos dentro das três partes da novela de Kafka, trazendo juntamente os pontos de intertextualidade criados por Murakami Haruki. Para melhor visualização, os trechos que se convergem serão dispostos lado a lado em uma tabela e, ainda, contarão com uma nota de análise.

A primeira parte de **A Metamorfose** apresenta Gregor Samsa ao leitor. Samsa é um jovem caixeiro-viajante que se descobre metamorfoseado em um inseto. Em sua cama, Gregor reflete sobre sua condição, culpando o trabalho e o chefe que exige muito dele. Sua irritação se deve ao fato de que sabe que provavelmente será demitido ao chegar atrasado ao trabalho. Gregor Samsa mora com os pais e a irmã mais nova. De todos na casa, ele é o único que trabalha para sustentar a família.

Preocupados com o atraso do filho, seus pais insistem que ele abra a porta do quarto, mas o próprio tem dificuldades em se locomover e sair da cama. Eis que o gerente do seu trabalho chega ralhando com ele e, a fim de se defender, Gregor consegue se levantar da cama, abre a porta e horroriza a todos com sua aparência. Com isso, é aprisionado em seu quarto e, exausto, adormece.

Com relação a essa parte, se tem a constatação evidente do fato de Murakami escrever sobre a mesma personagem de Kafka, Gregor Samsa, ao apresentá-lo na primeira frase do conto. Nesta, ainda temos uma demonstração de imitação, ao ver que Murakami narra a metamorfose da personagem da mesma maneira. Entretanto, a situação é inversa:

**Tabela 2** — Contexto inicial

Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. (KAFKA, 2011, p.13)	Quando certa manhã acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em Gregor Samsa. (MURAKAMI, 2015, p. 195)
---	--

(Fonte: elaborada pela autora)

Cionarescu (apud NITRINI, 1997, p.127–128) considera a imitação como um contato localizado e circunscrito que se reconhece por um simples cotejo de textos: “a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados” (NITRINI, 1997, p. 128). O termo “imitação”, se não bem compreendido, pode soar como algo negativo, pois, muitas vezes é visto como um fator de falta de originalidade. Entretanto, é importante observar que a imitação, na verdade, funciona com um processo de criação literária que emula grandes modelos do passado. Ou seja, é a maneira pela qual o autor demonstrará o quão original pode ser, usando uma outra obra como meio, e não como fim (NITRINI, 1997, p.128-129).

Murakami narra a transformação de forma inversa à de Kafka. Na história de Kafka, Gregor Samsa se transforma em um inseto; na de Murakami, não fica claro nesta parte que um inseto é que sofre a metamorfose. Entretanto, mais adiante no conto, o autor vai dando pistas disso com algumas características: “Será que com esse corpo irracional e frágil (sem uma casca para proteger nem arma para atacar) eu consigo sobreviver neste mundo?” (MURAKAMI, 2015, p.198).

Num segundo momento, se tem uma semelhança na localização das cenas. Os dois Gregor se encontram deitados de barriga para cima em suas camas (ainda que, no conto de Murakami, Gregor não saiba que aquele é o seu quarto). O Gregor de Kafka repara no seu corpo e o narrador mostra a percepção dele a fim de situar o leitor. A autopercepção de Gregor, em Murakami, se dará alguns momentos depois. Esta é uma das características da

transposição proposta por Murakami: ainda que as coisas não se deem em momentos exatamente iguais, ainda assim acontecem.

**Tabela 3** — Descrição do corpo

<p>Estava deitado sobre suas costas duras como couraça. Quando levantou um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido em segmentos arqueados, sobre o qual a coberta, prestes a deslizar de vez, apenas se mantinha com dificuldade. Suas muitas pernas, lamentavelmente finas em comparação com o volume do resto de seu corpo, vibravam desamparadas antes seus olhos.</p> <p>(KAFKA, 2011, p.13)</p>	<p>Deitado de barriga para cima, ele observava o teto do quarto.</p> <p>(MURAKAMI, 2015, p. 195)</p> <p>Que corpo mais desajeitado! Samsa não conseguiu deixar de pensar nisso quando rapidamente olhou o próprio corpo nu e tocou as partes que não conseguia ver. Não era só desajeitado. Estava extremamente vulnerável. A pele branca e lisa (coberta com um pouco de pelo), o abdômen flácido completamente desprotegido, os genitais com um formato incrivelmente esquisito, braços e pernas longos e compridos — ele só tinha dois de cada! —, frágeis veias salientes que formavam linhas azuis, pescoço fino, comprido e instável que parecia poder se quebrar com facilidade, uma grande cabeça deformada, coberta por longos e duros cabelos emaranhados. As orelhas brotavam abruptamente dos dois lados da cabeça, como conchas.</p> <p>(MURAKAMI, 2015, p. 198)</p>
--	---

(Fonte: elaborada pela autora)

Existe uma diferença bem grande entre as duas descrições, além do claro caminho inverso. No conto de Kafka, Gregor nota que há algo de diferente em si, mas o trata como sonho ou exaustão num primeiro momento. Somente mais tarde percebe a gravidade do ocorrido, pois ele está prestes a ser demitido do trabalho. Outra característica de sua descrição é que ela é breve. Cria uma sensação de mal estar no leitor, ao fazê-lo imaginar que poderia ser ele próprio dentro de um corpo de inseto. Já em Murakami, Gregor sente-se abalado por estar com uma aparência frágil e desprotegida. A descrição possui mais elementos e leva o leitor a pensar na sua própria estranheza e fragilidade como ser humano. Trata o que consideramos normal como bizarro.

Em **A Metamorfose**, após conhecer sua condição, Gregor Samsa, a fim de ver se estava sonhando, olha em volta e percebe que continua em seu quarto. Seu material de trabalho, o retrato na parede e seus móveis continuam no lugar. Já o Gregor Samsa de Murakami encontra-se em um lugar vazio: um quarto sem nenhum adorno onde não havia nenhum móvel, a não ser a cama onde estava deitado. Os elementos de imitação mais evidentes nesta parte são: a dualidade do quarto cheio *versus* o quarto vazio e a descrição a seguir da janela.

**Tabela 4** — Descrição da janela

<p>O Olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela, e o tempo nublado — ouviam-se os pingos da chuva baterem sobre a calha da janela — deixou-o bastante melancólico. “Que tal se eu seguisse dormindo mais um pouco e esquecesse de toda essa bobajada” (KAFKA, 2011, p. 14)</p>	<p>Em uma das paredes (à esquerda dele) havia uma janela comprida, mas estava tapada por dentro. A cortina que deveria estar ali havia sido removida, e espessas tábuas estavam pregadas horizontalmente na esquadria. Entre as tábuas havia frestas de alguns centímetros — talvez tivessem sido deixadas de propósito —, por onde a luz matinal penetrava e formava linhas paralelas e ofuscantes no chão. Por que a janela estava tão bem protegida assim? Seria para impedir a entrada de alguém? Ou para impedir a saída (dele, por acaso)? Ou será que uma grande tempestade ou um tornado estava prestes a assolar a região?  (MURAKAMI, 2015, p. 195)</p>
--	---

(Fonte: elaborada pela autora)

Além da diferença entre uma janela aberta e uma janela lacrada com tábuas de madeira, é possível notar um caráter perceptivo das duas personagens. Enquanto em **A Metamorfose** Gregor tem a reação de voltar a dormir e adiar o problema, o Gregor de “Samsa Apaixonado” questiona tudo o que está acontecendo à sua volta. O fato de que este acorda sem memória, é o que leva a tudo ser novo para ele; entretanto, isso evidencia o quanto o Gregor de Kafka está numa posição completamente alienada de sua própria vida.

A narração segue em **A Metamorfose** descrevendo os pensamentos de Gregor a partir da consciência de sua transformação. Gregor tenta voltar a dormir, põe a culpa de sua condição em seu emprego e só se preocupa com a grande chance de ser demitido. É possível compreender, também, que ele possui um senso de dever que o leva a pensar mais nas consequências financeiras da sua situação do que nas consequências pessoais desta transformação.

Em “Samsa Apaixonado”, Gregor não possui outra preocupação a não ser descobrir quem ele era antes daquela manhã e de quem ele é a partir deste momento. Preocupa-se com o presente e com ele mesmo: alimentar-se, não passar frio, vencer as dificuldades do próprio corpo e explorar o novo mundo que lhe é apresentado.

Outra semelhança entre se dá no fato de que nas duas obras as personagens de Samsa possuem uma barreira para resolver os problemas que mais os incomodam. Gregor Samsa de Kafka possui uma barreira na fala, o que o leva a não conseguir se comunicar com as pessoas de sua família e o gerente da empresa. Essa dificuldade o leva a ser excluído do convívio de todos, algo que o condiciona mais ainda em sua situação bestial.

Já para o Samsa de Murakami, existe um bloqueio da mente que o impede de pensar em seu passado e descobrir o que ele era ou quem ele é. Além de ser uma frustração para com

sua necessidade de respostas, isto irá atrapalhar sua relação com a filha do chaveiro, pois, mesmo ela acreditando em sua inocência, ainda o trata como louco.

**Tabela 5** — Incapacidade de falar x incapacidade de pensar

<p>— Gregor — alguém chamou; era sua mãe —, já são quinze para as sete. Não queria ter partido a essa hora? — A voz suave! Gregor assustou-se quando ouviu a sua voz respondendo; e era inconfundivelmente a mesma voz de antes, mas ela misturava-se, como se vindo de baixo, um ciar doloroso, impossível de evitar, que só o primeiro momento mantinha a clareza anterior das palavras, para destruir seu som de tal forma quando acabava de sair, a ponto de fazer com que não se soubesse ao certo se havia ouvido direito.</p> <p>(KAFKA, 2011, p.18)</p>	<p>“Então, antes de me tornar Gregor Samsa, quem fui eu? O que fui eu?” Mas, quando começou a pensar nisso, sua cabeça ficou pesada. E surgiu, dentro dela, algo como uma sombria nuvem de mosquitos, que ficou cada vez maior, mais densa, e se moveu para a parte frágil do cérebro, produzindo um leve zunido. Então Samsa parou de pensar. Certamente, no momento, pensar muito em alguma coisa era uma sobrecarga para ele.</p> <p>(MURAKAMI, 2015, p. 196)</p>
---	--

(Fonte: elaborada pela autora)

De maneiras diferentes, a incapacidade de falar de um, e a de raciocínio do outro irá colocá-los em uma situação de incompreensão.

Após algum tempo refletindo em suas camas, as duas personagens decidem que já é hora de levantar. O Gregor de Kafka busca ser razoável com o que está acontecendo, um ato mais sensato e humano para toda a situação. Entretanto, é interrompido pela insistência de sua família que o estressa de tal forma que ele perde a tranquilidade que desejava.

Murakami descreve a cena de Gregor decidindo sair da cama por estar vulnerável demais e exposto daquela forma, em um corpo frágil, nu, num ambiente de características hostis. Diferente do outro Gregor, não se encontra cercado de perguntas insistentes de familiares, podendo agir de forma tranquila, entretanto, com um receio de ser atacado por predadores.

**Tabela 6** — Perspectivas ao se levantar

<p>Antes de mais nada queria levantar com calma e sem ser perturbado, vestir-se e, sobretudo, tomar o café da manhã e só aí pensar no que haveria fazer, pois, isso ele percebia bem, na cama não chegaria a nenhuma solução razoável de suas reflexões.</p> <p>(KAFKA, 2011, p. 19)</p>	<p>Em todo caso, ele precisava aprender a mover o corpo. Não podia ficar deitado ali indefinidamente, olhando o teto sem fazer nada. Estava vulnerável demais. Se inimigos o encontrassem nessa situação — se fosse atacado por aves de rapina, por exemplo —, não teria chance de sobreviver.</p> <p>(MURAKAMI, 2015, p. 196)</p>
--	--

(Fonte: elaborada pela autora)

Algo curioso que Murakami faz com as intenções de Samsa é permitir que o seu Samsa usufrua dos desejos do outro. Como já visto, o Samsa de Murakami levanta com calma, toma o seu café da manhã, veste-se, reflete e volta a descansar, ao passo que o outro só encontra confusões com sua família, não come, e fica trancado no quarto.

Isso mostra uma relação entre a solidão e o tumulto. Em **A Metamorfose**, Gregor, se vê cercado de sua família, curiosa e assustada com sua transformação. Até mesmo o gerente da empresa vem ver o que se passava com ele. Enfrenta o julgamento e a repulsa de todos. Já em “Samsa Apaixonado”, ao sair do quarto, Gregor se encontra sozinho. Não há nenhum espectador na casa para ver a sua forma normal em um ambiente humano.

Na tentativa de sair da cama, as duas personagens encontram dificuldades para se adaptarem ao novo corpo. Enquanto o que virou inseto se encontra em um corpo duro, pesado, inflexível e sensível, o outro, que se encontra no corpo de Gregor Samsa, se acha frágil e vulnerável.

**Tabela 7** — Desafios do próprio corpo

<p>Jogar a coberta para o lado foi bem simples; ele precisou apenas inspirar um pouco e ela caiu sozinha. Mas os passos seguintes se mostraram muito mais difíceis, sobretudo porque ele estava incommumente largo. Teria necessitado fazer uso dos braços e das pernas, a fim de se levantar; ao invés delas, no entanto, ele possuía apenas várias perninhas, que se movimentavam sem parar em todas as direções e que ele, além de tudo, não conseguia dominar. Quando queria dobrar uma delas, a mesma era a primeira a se esticar; quando enfim lograva fazer o que intencionava com a referida perna, todas as outras trabalhavam, como se fossem livres, na maior e mais dolorosa das agitações.</p> <p style="text-align: right;">(KAFKA, 2011, p. 20)</p>	<p>Primeiro, tentou mover os dedos das mãos. Tinha cinco dedos compridos em cada uma, tanto na direita como na esquerda, totalizando dez. Cada dedo tinha várias articulações, e a combinação de suas ações era complexa. Além do mais, todo o corpo estava meio dormente (como se estivesse imerso em um líquido viscoso de alta densidade), e ele não conseguia transmitir a força de forma eficiente até as extremidades. Mesmo assim ele fechou os olhos, concentrou-se e, depois de várias tentativas e erros persistentes, conseguiu mexer livremente os dedos das mãos. Ainda que devagar, passou a mover as articulações. À medida que os dedos funcionavam, a dormência que envolvia todo o seu corpo recuava e diminuía. Mas como se preenchesse essa ausência — como uma rocha escura e sinistra que aparece quando a maré baixa —, uma dor intensa passou a torturá-lo.</p> <p style="text-align: right;">(MURAKAMI, 2015, p. 197)</p>
--	--

(Fonte: elaborada pela autora)

As características comuns às duas personagens são a extrema sensibilidade e a falta de controle sobre o próprio corpo. Quando tentam sair da cama, os dois Samsa sentem uma dor extrema na tentativa de realizar o menor dos movimentos. Quando Kafka afirma que seu personagem necessitava de braços e pernas para se levantar, Murakami mostra que essa necessidade é relativa, pois, em “Samsa Apaixonado”, o personagem tem braços e pernas, mas não consegue usá-los.

No decorrer da história, ao encontrar-se sem saber o que está acontecendo de extraordinário com o filho, o Senhor Samsa pede à filha que chame um serralheiro para arrombar a porta trancada do quarto do filho (KAFKA, 2011, p. 31). No entanto, como Gregor mesmo percebe, o serralheiro nunca chega a aparecer na novela (KAFKA, 2011, p. 49).

No conto de Murakami, a mulher corcunda que aparece na casa de Samsa se diz filha do chaveiro, que foi chamado para consertar a maçaneta de uma porta, e logo em seguida descobre-se que é a fechadura do quarto onde ele tinha acordado no início do conto (MURAKAMI, 2015, p. 208). Ela acrescenta ainda que demorou a vir, pois mora do outro lado da cidade e que seu pai a mandou por estar muito ocupado (MURAKAMI, 2015, p. 212).

Estas duas informações aparecem em momentos diferentes do desenvolvimento das duas tramas. Além disso, Murakami dá mais destaque a esse detalhe do que Kafka. Enquanto em **A Metamorfose** esse pode ter sido somente um dado corriqueiro, Murakami se utiliza dessa informação para criar um enredo totalmente novo. Mais do que isso, a informação do atraso da vinda da moça se torna um dos maiores indícios de que o conto trata de um momento logo após o final de **A Metamorfose**, como uma continuação.

Pensando agora no contexto das histórias, em “Samsa Apaixonado”, Murakami dá diversos indícios da situação de guerra na cidade de Praga. A filha do chaveiro se refere a postos de controle da polícia, os soldados, os tanques de guerra, acrescentando frases como: “No meio desse terrível acontecimento, tive o trabalho de vir aqui, atravessando a cidade e a ponte. Colocando em risco a minha vida” (MURAKAMI, 2015, p. 209), ou ainda “[A] cidade está cheia de soldados armados, e grandes tanques de guerra estão parados em vários lugares” (MURAKAMI, 2015, p 216).

Como já dito anteriormente neste capítulo, Kafka escreve sua obra no início da Primeira Guerra Mundial e, ainda, justamente no país onde o conflito começou, em 1914. Sobre o mundo a sua volta, Gregor Samsa descreve somente o dia nublado, o prédio cinza do hospital na frente de sua casa e a difícil situação econômica, ao perceber que, perdendo o emprego, seria difícil a família.

Ao abrir a porta para falar com seus familiares e o gerente, Gregor Samsa, metamorfoseado em inseto, analisa a rua pela porta aberta da sala a mesa do café da manhã e justifica-se perante a família e o gerente demoradamente. Entretanto, nesse meio tempo, todos já estão em pânico ao verem sua imagem.

**Tabela 8** — Café da manhã

<p>Os talheres do café da manhã jaziam em abundância sobre a mesa, pois para o pai, o café era a refeição mais importante do dia, e ele se demorava nela durante horas a ler diferentes jornais. (KAFKA, 2011, p. 35)</p>	<p>Na grande mesa oval havia pratos já servidos. Em torno havia cinco cadeiras, mas ninguém estava sentado nelas. Ainda saía um pouco de vapor da comida. No centro da mesa havia um vaso de vidro com uma dúzia de lírios brancos. Talheres e guardanapos brancos para quatro pessoas estavam dispostos na mesa, mas não havia sinal de que tinham sido usados. O café da manhã estava pronto, as pessoas estavam prestes a iniciar a refeição, mas de</p>
---	---

	<p>repente ocorreu algo inesperado, e todas elas se levantaram e foram para algum lugar — era essa a impressão que dava. E não tinha passado muito tempo desde então.</p> <p>(MURAKAMI, 2015, p. 201)</p>
--	---

(Fonte: elaborada pela autora)

Aqui, existe mais uma evidência de que os dois Gregor Samsa são a mesma pessoa. A mesa farta em “Samsa Apaixonado” retoma a ideia da família burguesa à qual Gregor pertencia. Uma mesa feita para pessoas que pudessem ficar horas nela, enquanto ele próprio deveria acordar e ir correndo para o trabalho.

Ao sair do quarto tentando explicar-se para o gerente, Samsa causa um rebuliço em toda a casa. As pessoas não o compreendem e fogem dele. Ao aproximar-se da mãe, esta se assusta e, tentando sair de perto dele, esbarra na mesa.

**Tabela 9** — Memória

<p>—Socorro, pelo amor de Deus, socorro!— Mantinha a cabeça inclinada como se quisesse ver Gregor melhor, mas, contrariando a suposição, correu para trás sem refletir; havia esquecido que às suas costas estava a mesa, ainda coberta; sentou-se com rapidez e distraidamente sobre ela, quando sentiu que a tocava; pareceu nem sequer ter notado que, a seu lado, o café saía aos borbotões do bule imenso, que ela havia virado, e jorrava sobre o tapete.</p> <p>(KAFKA, 2011, p. 39)</p>	<p>Em seguida, pegou um bule de metal e despejou café numa xícara branca de porcelana. O cheiro forte o fez se lembrar de algo. Não era uma lembrança direta, já passara por várias modificações. Parecia que ele observava o próprio presente estando no futuro, como se fosse uma lembrança: havia essa estranha dualidade do tempo. Parecia que a experiência e a lembrança circulavam dentro de um ciclo fechado, indo e vindo.</p> <p>(MURAKAMI, 2015, p. 202)</p>
---	---

(Fonte: elaborada pela autora)

Esse traço de memória é muito importante, pois viam-se até aqui fatores externos que relacionam as duas personagens como sendo uma só. Na situação criada por Murakami, fica claro de que não são personagens que só compartilham um mesmo lugar, mas também uma mesma consciência.

A primeira parte do conto de Kafka se encerra no momento em que Gregor é posto à força de volta em seu quarto e, exausto, dorme no chão do quarto. O mesmo se repete em “Samsa Apaixonado”. Samsa, após comer toda a mesa de café da manhã, percebe que tem frio e decide vestir alguma coisa. Por isso, volta ao andar de cima e vasculha os quartos, procurando uma roupa. Encontra um roupão e adormece em uma cama confortável.

Os dois Gregor Samsa acordam ao ouvir alguém à porta. Em **A Metamorfose**, acorda com o barulho de alguém saindo e o trancando no quarto. Em “Samsa Apaixonado”, alguém toca a campainha.

Tabela 10 — Alguém à porta

<p>Apenas no crepúsculo Gregor despertou de seu sono pesado, semelhante a um desmaio. Com certeza também não teria acordado muito mais tarde, ainda que não tivesse sido perturbado[...] pareceu-lhe que fora acordado por um passo fugidio e um trancar cauteloso da porta que levava a sala de espera. [...] Ele deslocou-se de vagar[...] Uma das perninhas, aliás, fora ferida com gravidade no curso dos acontecimentos matutinos — era um milagre que apenas um tinha sido ferida — e era arrastada inerte atrás das outras.</p> <p>(KAFKA, 2011, p. 43)</p>	<p>Quando a campainha tocou, ele estava cochilando na cama do quarto mais espaçoso (que tinha também a maior cama da casa) debaixo do edredom. [...] Ele saiu da cama, apertou o nó do roupão, colocou as pantufas azul-marinho, pegou a bengala preta e desceu devagar a escada, segurando-se no corrimão. Já conseguia descer com muito mais facilidade do que antes.</p> <p>(MURAKAMI, 2015, p. 206)</p>
--	---

(Fonte: elaborada pela autora)

Nestes trechos das obras, existem alguns elementos importantes de serem analisados. O primeiro é o local onde acordam. O Samsa de Kafka é jogado em seu próprio quarto com tanta violência que chega a machucar a perna. Dorme no chão e está preso ali como em um cativeiro. Seu quarto deste ponto em diante, até em “Samsa Apaixonado”, é o seu lugar de opressão que, como veremos mais tarde, vai se moldando à sua figura animal. Em Murakami, Gregor tem a liberdade de escolher onde vai dormir. Escolhe o maior quarto, provavelmente o do dono da casa, seu pai. Dorme em uma cama confortável com um status mais digno que poderia ter naquele lugar.

Outro elemento presente neste trecho é a dualidade de alguém que vem até ele (em “Samsa Apaixonado”) e alguém que se afasta (em **A Metamorfose**). Sabe-se que em **A Metamorfose** a única pessoa que entra em seu quarto é a irmã mais nova de Gregor, Greta. Ela, ainda que não se aproxime muito e, ainda, o repudie, torna-se o seu único contato humano. O mesmo acontece em relação à mulher corcunda, filha do chaveiro. Entretanto, o contexto, primeiramente, é o de aproximação.

Por último, é importante notar outro elemento de imitação que Murakami usa ao descrever a dificuldade de Gregor ao andar. Um pouco antes de subir ao quarto, logo após o café da manhã, ele passa na chapelaria da casa e arranja uma bengala, pois tem muita dificuldade em movimentar as pernas: “No saguão, havia um suporte de metal para guarda-chuvas, e nele havia também bengalas. Ele pegou uma delas, preta e de carvalho, e resolveu usá-la como apoio para caminhar” (MURAKAMI, 2015, p. 205). Esse elemento faz alusão à perna machucada de Gregor em **A Metamorfose**.

Seguido desses atos, é possível perceber um desconforto do Gregor das duas obras em relação ao lugar em que está, como uma sensação de não pertencimento.

**Tabela 11** — Desconforto

<p>Mas o quarto alto e vazio, no qual era obrigado a ficar deitado de bruços sobre o chão, causava-lhe medo, sem que pudesse descobrir a causa, visto que o quarto era seu, e nele habitava há cinco anos. (KAFKA, 2011, p. 45)</p>	<p>— É a casa do sr. Samsa?— [...] Depois de hesitar um pouco, Samsa respondeu decidido: — É, sim. Como ele era Gregor Samsa, essa casa deveria ser dos Samsa. Não teria problema em afirmar isso (MURAKAMI, 2015, p. 206)</p>
---	--

(Fonte: elaborada pela autora)

O Gregor de **A Metamorfose** sente um desconforto por já não sentir que aquele quarto humano pudesse ser seu, enquanto o outro não ainda não se sente acostumado o suficiente como humano para, também, chamar aquela casa de sua.

Além do quarto, Gregor Samsa, agora inseto, tem que lidar com adaptações mais radicais a sua nova condição. Ao entrar em seu quarto, Greta traz a Gregor uma tigela de leite, até então sua bebida favorita, com alguns pedaços de pão. Entretanto, ele recusa, e passa a comer somente coisas podres e estragadas.

Ao perceber que o Gregor das duas obras é a mesma pessoa e, vendo também que as condições em que Gregor ressurgem em Murakami são menos indignas, pode-se pensar que “Samsa Apaixonado” narra a redenção do Gregor Samsa criado por Franz Kafka. Os fatos de não ser mais um inseto, dormir em um local adequado, não sentir frio e se alimentar com algo que não esteja podre deixam isso claro.

Seguindo adiante nas duas histórias, começam a ser traçados sinais da sexualidade e afetividade das personagens. Em **A Metamorfose**, isso se evidenciará na figura da irmã, enquanto em “Samsa Apaixonado”, isso será visto na sua relação com a filha do chaveiro.

A irmã aparece pela primeira vez, como Gregor nota: “quase totalmente vestida” (KAFKA, 2011, p. 46). Num primeiro momento, ela se assusta com a visão de seu irmão transformado em inseto, mas volta atrás e traz sua comida. Backes comenta que a posição do narrador de reparar no detalhe da roupa da irmã pode “expressar, de maneira indireta, aquilo que poderia ser um desejo, ou um medo dela” (BACKES, 2011, p. 46). Anteriormente, Gregor já havia demonstrado preocupação com a nudez da irmã quando, ainda tentando levantar da cama, ouve o barulho das saias da irmã enquanto ela corre e se pergunta, no meio da confusão, como a irmã teria se vestido tão rápido.

Em Murakami, Gregor atende a porta e recebe a filha do chaveiro. Em um primeiro momento, o narrador somente analisa suas roupas e características físicas de maneira descritiva. A mulher se sente desconfiada em relação a Gregor, mas acaba entrando em sua casa. Os dois Gregor, a fim de evitar o afastamento das moças, assumem uma postura de discrição e passam a observá-las com certo distanciamento.

Outro elemento de aproximação das duas mulheres é a relação com a família e o trabalho. Greta, desde que seu irmão Gregor se transformara em inseto, precisou começar a trabalhar fora para ajudar os pais a sustentar a casa. A mulher corcunda, devido à situação de guerra, também precisa trabalhar para ajudar os pais e os irmãos mais velhos a atenderem os clientes.

À medida que vão convivendo, Greta e a filha do chaveiro começam a dar mais confiança aos Gregor. Em Kafka, a irmã de Gregor começa a perceber sua necessidade de espaço para subir pelas paredes e, mais tarde, junto com a mãe, retira os móveis do quarto para que Gregor possa subir mais facilmente pelas paredes, deixando apenas o canapé onde ele se escondia quando ela vinha alimentá-lo (KAFKA, 2011, p. 60). Entretanto, Gregor fica aflito por perder seus pertences. O que a princípio para Gregor era uma demonstração de compreensão, acaba por se tornar uma confirmação de que ele já não era mais Gregor Samsa, e sim, um inseto monstruoso.

Em uma atitude impulsiva, Gregor se atira em frente ao quadro da mulher vestida em peles, pois não aceita a ideia de perdê-lo também. Cobre-o com o próprio corpo, com a barriga colada ao vidro e faz o propósito de saltar sobre a irmã, caso ela tente lhe tirar o quadro também. Gregor não havia permitido, desde o incidente com o gerente, que alguém olhasse para ele, principalmente a mãe, pois esta caía em desgosto ao vê-lo. Ao perceber que Gregor saiu de seu esconderijo, Greta tenta desviar o olhar da mãe para fora do quarto, entretanto, não obtém sucesso. A partir de então, Greta passa a ter raiva do irmão. Neste momento é que se tem a cena mais evidente de sexualização de Gregor.

**Tabela 12** — Instinto sexual

<p>Desde a metamorfose eram essas as primeiras palavras que a irmã endereçava diretamente a ele. Ela correu ao quarto a fim de buscar uma essência qualquer com a qual pudesse despertar a mãe de seu desmaio; Gregor também quis ajudar — para a salvação do quarto ainda avia tempo — mas estava colado firmemente ao vidro e necessitou se livrar dele com violência.</p> <p>(KAFKA, 2011, p. 67)</p>	<p>Ao observar as costas da garota se contorcendo, o corpo de Samsa começou a reagir de forma curiosa. Ele ficou repentinamente mais quente, e parecia que as cavidades nasais se dilatavam. O interior da boca ficou seco e, quando engoliu a saliva, ouviu o barulho bem alto no seu ouvido. Por alguma razão sentiu coceira no lóbulo da orelha. Os genitais que estavam suspensos de forma relaxada começaram a endurecer, comprimir, engrossar, crescer e se levantar gradativamente. Surgiu uma protuberância na frente do roupão. Mas Samsa não fazia a menor ideia do que isso significava.</p> <p>(MURAKAMI, 2015, p. 211)</p>
--	---

(Fonte: elaborada pela autora)

O tradutor comenta sobre a posição Gregor em relação ao quadro:

A posição sexual — copular — de Gregor em relação ao retrato da dama libidinosamente vestida em pele, que já era clara desde o início da cena, agora fica

evidente. A razão que o fez recortá-la da revista também fica mais clara de uma vez por todas. (BACKES, 2011, p. 67)

Já em Murakami, a sexualidade irá se demonstrar no momento em que a mulher corcunda está justamente mexendo na fechadura de seu quarto. A moça estende no chão diversos instrumentos longos e finos e testa um por um dentro da fechadura, contorcendo o corpo; pergunta se Gregor possui a chave, mas ele afirma que não. Neste momento, Gregor percebe-se tendo uma ereção — ainda que não faça ideia do que isso significa.

Nesta parte, é possível traçar um paralelo do conto com escritos de Freud em **A Interpretação dos Sonhos** (FREUD, 1987). Em primeiro lugar, se tem a imagem do quarto que, assim como objetos ocultos, “[o]s quartos, nos sonhos, costumam ser mulheres; quando se representam as várias entradas e saídas deles, essa interpretação dificilmente fica sujeita a dúvidas.” (FREUD, 1987, p. 386). Gregor, de “Samsa Apaixonado”, frágil, indefeso e perdido, já acorda inserido na figura da mulher, representada pelo quarto de características hostis. A mulher será para ele alguém que não permite familiaridade, de aparência não considerada bela, mas da qual ele pode transpor as barreiras das “paredes” ao perceber que sua “porta” está “destrancada”. O quarto/mulher, deixa de ser o seu cativo, como era em **A Metamorfose**.

Ainda a partir de Freud, é possível notar o caráter simbólico da fechadura danificada. Ao analisar o primeiro sonho de Dora<sup>45</sup>, Freud explica que “o interesse em saber se o quarto está aberto ou trancado é facilmente inteligível” (FREUD, 1987, p. 386). Ao passar alguns dias na casa do amigo de seu pai, o Sr. K, homem que lhe fizera propostas amorosas, Dora afirma que tinha necessidade de trancar-se no quarto para não ser surpreendida pelo mesmo. Entretanto, a chave do quarto some em uma tarde e Dora resolve sair da casa dele. Em seu sonho, Dora se encontra fugindo de um incêndio em sua casa e acorda somente quando se vê do lado de fora. Freud associa os acontecimentos da seguinte forma:

Você como que disse a si mesma: “Não terei tranquilidade, não poderei ter um sono tranquilo enquanto não estiver fora desta casa.” É o inverso disso que você diz no sonho: “Logo que me vi do lado de fora, acordei.” (FREUD, 1987, p. 70)

Como visto anteriormente, os dois Gregor Samsa decidem sair do quarto a fim de encontrar alguma resposta para suas situações. Em “Samsa Apaixonado”, a fechadura danificada pode significar o seu acesso às emoções referentes a mulher, primeiramente, representada pelo quarto e que, mais tarde, surge na figura da filha do chaveiro. Essa representação da mulher como filha do chaveiro, como alguém que vem até ele consertar esse

---

<sup>45</sup> **Fragmento da Análise de um Caso de Histeria** (1987) [Vide referências]

acesso danificado às emoções, esta diretamente ligada à concepção de Freud, onde diz que: “em sua balada do Conde Eberstein, Uhland utilizou o simbolismo de fechaduras e chaves para compor um encantador exemplo de obscenidade” (FREUD, 1987, p. 386).

Ao relatar a percepção de Dora sobre a relação com o Sr. K, Freud deixa evidente que a figura feminina seria uma fechadura (podendo se fazer até mesmo uma metáfora da virgindade), enquanto o homem seria uma chave, que abriria essa fechadura. Isso se daria tanto pela forma dos órgãos sexuais, quanto pelos papéis de atividade e passividade no relacionamento sexual.

Mais uma vez, Murakami dá um salto pós-modernista ao propor uma mescla dos “papéis” concebidos às suas personagens. Com sua metáfora, fica muito claro que, em “Samsa Apaixonado”, a figura da chave, ativa e fálica, é representada pela mulher corcunda; enquanto, a figura da fechadura, passiva, é representada por Gregor. A partir desse entendimento, pode-se pensar ainda no fato de que a fechadura do quarto de Gregor encontrava-se completamente danificada; metaforicamente, um indício de que não existira uma inocência (ou uma virgindade) ali anteriormente, e que ele próprio se encontrava maculado. A figura da mulher como uma chave que vem conserta-lo, surge como uma redenção do amor humano. O ser nojento e monstruoso que ele fora, se torna alguém digno de amar e não só de ter desejos sexuais com própria irmã.

Retomando **A Metamorfose**, após a cena de em que Gregor aparece diante da mãe e da irmã, Gregor é preso e isolado em seu quarto pelo pai, que o fere durante a confusão. Nessa terceira parte da narrativa, até mesmo a irmã passa a tratá-lo com indiferença. A maior crítica que fazem à situação é o fato de precisarem trabalhar para conseguirem se sustentar, mais um indício do aburguesamento da família à custa de Gregor. Tanto o pai, quanto a mãe e a irmã começam a trabalhar fora, dispensam a empregada e, ainda, alugam um quarto para três inquilinos. Sobre isso o narrador comenta a percepção da família sobre seus problemas: “O que o mundo exigia das pessoas pobres, eles cumpriam ao extremo” (KAFKA, 2011, p. 77).

Com a vinda dos novos inquilinos, Gregor é obrigado a ficar em seu quarto fingindo que não existia. Tentava muitas vezes chamar a atenção da irmã, que ainda o ignorava. Ouvia muitas vezes os lamentos da família, que não tinham a menor preocupação em poupa-lo de suas reclamações e desventuras.

Em “Samsa Apaixonado”, Gregor passa também por um tipo de incompreensão por parte da mulher corcunda. Ao perceber sua ereção, ela se irrita com a possibilidade de Gregor possuir algum tipo de fetiche por mulheres como ela. Gregor o nega, e diz que não sabe explicar o porquê de seu corpo se comportar dessa forma.

Após terminar seu trabalho, a mulher decide que deve voltar para casa e levar a fechadura junto com ela, para o conserto. Ao levar a fechadura, leva junto o coração de Gregor, pois, como já dito anteriormente, esta é a representação de sua sexualidade e seus sentimentos. Ao explicar sua ereção para a chaveira, por exemplo, fica nítido que Gregor tem um “problema em seu coração”.

Samsa olhou a protuberância novamente.

— Não consigo explicar direito, mas acho que isso não tem relação com o meu sentimento. Isso provavelmente é um problema do coração.

— É mesmo? — disse a garota, impressionada. — Problema do coração? É uma opinião bem interessante. É a primeira vez que ouço isso.

— É uma coisa que não consigo controlar.

(MURAKAMI, 2015, p. 217)

Cabe aqui, também, uma análise sobre o formato do corpo da mulher. A corcunda é o elemento mais característico de sua forma física e, ela mesmo diz, que muitos homens pensam em coisas pervertidas com isso (MURAKAMI, 2015, p. 215). É possível também relacionar o formato de suas costas com a carapaça do inseto em que Gregor Samsa se transforma em **A Metamorfose**. Assim sendo, Gregor se vê familiarizado com aquela imagem e não a repudia, a admira.

Samsa observou por entre as cortinas a chaveira com o corpo dobrado se distanciar a pé na rua de pedras redondas. À primeira vista, o modo como ela caminhava parecia desajeitado, mas ela andava muito rápido. Para os olhos de Samsa, cada movimento dela era encantador. Parecia um besouro aquático que se move na superfície da água. Parecia bem mais natural e lógico caminhar daquele jeito do que estar instável sobre as duas pernas. (MURAKAMI, 2015, p. 220)

Gregor se vê angustiado ao notar que perderá a sua companhia. O mesmo sentimento é retratado em **A Metamorfose** quando, ao ouvir sua irmã tocar o violino para os inquilinos, ao ouvir a música, Gregor descobre sente uma atração muito forte à música e comenta um desejo desesperado de trancar a irmã no quarto e pagar para que ela tocasse para ele.

**Tabela 13** — Desejo

<p>Gregor rastejou mais um pedaço á frente e manteve a cabeça colada ao chão, no provável intuito de encontrar os olhares dela. [...] Estava decidido a chegar até a irmã, puxá-la pela saia a fim de lhe indagar com isso se ela não queria talvez vir a seu quarto com o violino, pois ninguém na sala pagava por sua música tanto quanto ele desejava pagar. Não queria mais deixá-la sair de seu quarto, pelo menos não enquanto estivesse vivo; sua figura assustadora pela primeira vez teria de se tornar útil; [...] a irmã não deveria ficar com ele obrigada, mas de livre e espontânea vontade; ela deveria ficar sentada ao lado dele sobre o canapé, o ouvido inclinado para ele, e</p>	<p>Ele sabia apenas que o seu coração desejava encontrar mais uma vez aquela garota corcunda. Desejava muito. Queria ficar frente a frente e conversar com ela até se satisfazer. Queria desvendar com ela, aos poucos, o mistério deste mundo. Queria observá-la ajustando o sutiã, de vários ângulos, contorcendo o corpo. E, se possível, queria tocar as várias partes de seu corpo. Queria sentir diretamente, com os próprios dedos, a textura, o calor da sua pele. E queria subir e descer, junto com ela, as diferentes escadas do mundo. [...] Enquanto ele pensava nela e se lembrava de sua imagem, seu coração foi se aquecendo levemente. E a alegria por não ser peixe</p>
--	---

<p>ele queria lhe confiar então que havia tido o firme propósito de mandá-la ao conservatório[...]. Depois dessa explicação a irmã haveria de romper em lágrimas de comoção e Gregor se ergueria até alcançar os seus ombros para beijar seu pescoço, que ela trazia livre, sem fita ou colarinho, desde que passara a trabalhar na loja.</p> <p>(KAFKA, 2011, p. 87-88)</p>	<p>nem girassol foi aumentando aos poucos. Andar sobre as pernas, vestir-se e comer usando garfo e faca realmente dão trabalho. Ele precisava aprender coisas demais neste mundo. Mas se ele fosse peixe ou girassol, e não gente, provavelmente não sentiria esse calor curioso no coração. Ele teve essa impressão.</p> <p>(MURAKAMI, 2015, p. 221)</p>
--	---

(Fonte: elaborada pela autora)

Em **A Metamorfose**, a atração pela irmã será sua perdição. Ao invadir a sala a fim de ter sua atenção, Gregor cria uma terceira confusão com sua família e, depois da completa rejeição da irmã, que o chama de monstro, ele é novamente trancafiado em seu quarto, para, então, morrer. Ao receber na manhã seguinte a notícia de sua morte pela nova empregada, sua família demonstra alívio. Tiram o dia de folga para passear, deixando os restos mortais de Gregor no quarto. O pai, a mãe e a irmã fazem planos de uma vida normal, sem a menor condolência. Murakami, em relação ao final de abandono narrado por Kafka, estabelece uma relação com o início de seu conto, quando Samsa acorda abandonado em seu quarto e sozinho em casa, o que sugere que seu despertar acontece logo após a sua morte em **A Metamorfose**.

Ao contrário do que acontece na obra de Kafka, em “Samsa Apaixonado”, o amor que Gregor tem pela chaveira o levará à sua salvação. Percebe como é bom estar apaixonado e que, sendo um girassol ou um peixe, como desejara antes, não seria capaz de ter essa experiência, o que sugere que a redenção do homem só se dá através do amor.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O talento de Murakami Haruki para referenciar e ressignificar outras obras em seu trabalho é realmente notável. O processo de criar uma metáfora sobre a existência humana a partir de outro autor é constante em suas obras. Em “Samsa Apaixonado”, esse processo pode ser visto de uma forma mais clara, por trazer elementos evidentes aos leitores de **A Metamorfose**, de Franz Kafka.

No decorrer deste trabalho, procurei traçar um percurso do estilo literário de Murakami, contextualiza-lo em seu país, cultura e precedentes literários. Para isso, foi necessário também situar a sua obra num contexto pós-moderno, ainda que, hoje em dia, o próprio autor acredite que já nos encontramos na “pós-pós-pós-modernidade” (MURAKAMI, 2013, p. 368). Também fez parte do processo analisar as coletâneas que continham “Samsa Apaixonado”, tanto em português, quanto em japonês. E, principalmente, fazer um cotejo de **A Metamorfose** juntamente com o conto de Murakami.

Tendo em vista o processo de tradução e publicação do conto no Brasil, acredito ter sido de extrema importância analisar o livro **Homens Sem Mulheres** (2015) como um todo. Descobrir que “Samsa Apaixonado” não pertencia à publicação original do mesmo, me fez levantar alguns questionamentos sobre a recepção do conto para o público brasileiro. Murakami o classifica em *Koishikute — ten selected love stories* (2013) como um conto de amor não muito “doce”, e que possui um grau de “amargura” um pouco mais alto (MURAKAMI, 2013, p. 365). Entretanto, ainda assim, o conto não me parece apropriado para uma coletânea cujo tema são histórias de grande sofrimento amoroso. O mesmo aconteceu na publicação em inglês<sup>46</sup> do conto e do livro, mas este foi traduzido somente dois anos após a publicação brasileira.

A proposta de Murakami ao escrever a o conto é ousada. A obra de Kafka é consagrada na literatura mundial e possui peculiaridades e reflexões humanas únicas. Entretanto, como citado no trabalho, Murakami recebe em 2006 o prêmio Franz Kafka, cujos critérios de premiação sugerem candidatos que tenham uma aproximação com a obra do escritor. Além disso, Murakami Haruki tem como Kafka um de seus escritores de maior referência literária.

“Samsa Apaixonado”, consegue atingir um nível bastante elevado de discussões relativas à existência humana. Toda a perspectiva de fragilidade do corpo, inutilidade de

---

<sup>46</sup> *Men Without Women* (2017). Vide referências.

alguns membros, etc., colocam o leitor em uma posição de reflexo da própria natureza. Esse tipo de perspectiva é a mesma que Franz Kafka propõe ao escrever **A Metamorfose**: enxergar a bestialidade, desta vez não tanto física, mas psíquica da sociedade. Entretanto, onde Kafka propõe a completa perdição do homem, com a morte de Gregor Samsa, Murakami convida à análise do homem a partir de um viés positivo e “pós-pós-pós modernista”. Eu, aqui, interpreto como: onde no pós-modernismo se tem a atividade de quebrar limites e paradigmas sociais regidos por tradições, o conceito que Murakami chama de “pós-pós-pós-modernista”, está em fazer as pazes com o passado e permitir-se inserir o romance e a pureza, a “doçura do amor”, em suas obras e, ainda assim, manter a quebra do convencional.

## REFERÊNCIAS

- BROWN, Curtis. **Haruki Marukami now available in 50 languages**. 2014. Disponível em: <<https://www.curtisbrown.co.uk/news/haruki-marukami-now-available-in-50-languages>>. Acesso em: 05 dez. 2017.
- BUNGEISHUNJŪ**. Japão: Bungeishunjū, dez. 2013
- BUNGEISHUNJŪ**. Japão: Bungeishunjū, fev. 2014.
- BUNGEISHUNJŪ**. Japão: Bungeishunjū, jan. 2014.
- BUNGEISHUNJŪ**. Japão: Bungeishunjū, mar. 2014.
- CAPOTE, Truman. **Bonequinha de luxo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAPOTE, Truman. *Breakfast at Tiffany's*. Nova Iorque: Random House, 1958.
- CAPOTE, Truman. **Tifanii de asagohan wo**. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Shinchōsha, 2008. [ティファニーで朝食を]
- CARVER, Raymond. *Ai ni tsuite kakaru toki ni wareware no kataru koto: The Complete Works Of Raymond Carver*. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Chûôkônshinsha, 1990. 2 v.
- CARVER, Raymond. *Daiseidô: The Complete Works of Reymond Carver*. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Chûôkônshinsha, 1990. 3 v.
- CARVER, Raymond. *Eiyû o utaumi: The Complete Works of Raymond Carver*. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Chûôkônshinsha, 2002. 7 p. 7 v.
- CARVER, Raymond. *Faiazu: The Complete Works of Raymond Carver*. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Chûôkônshinsha, 1992. 4 v.
- CARVER, Raymond. *Hitsuyô ni nattara denwa o kakete: The Complete Works of Raymond Carver*. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Chûôkônshinsha, 2004. 8 v.
- CARVER, Raymond. *Mizu to mizu to ga deau tokoro; Urutoramarin: The Complete Works of Raymond Carver*. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Chûôkônshinsha, 1997. 5 v.
- CARVER, Raymond. *Tanomu kara shizukani shite kure: The Complete Works of Raymond Carver*. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Chûôkônshinsha, 1991. 1 v.
- CARVER, Raymond. *Zô; Taki e no atarashii komichi: The Complete Works of Raymond Carver*. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Chûôkônshinsha, 1994. 6 v.
- DÍAZ, Junot. **Miss Lora**. 2012. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2012/04/23/miss-lora>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

FITZGERALD, F. *Mai rosuto shirii* [マイ・ロスト・シティー]. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Chûôkôronshinsha, 2006 [1981].

FITZGERALD, F. Scott. **Gureeto Gyatsubii**. Tóquio: Chûôkôronshinsha, 2006. [グレート・ギャツビー]

FITZGERALD, F. Scott. **O grande Gatsby**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FITZGERALD, F. Scott. **The great Gatsby**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1925.

**FRANZ Kafka Prize**. In: **The Franz Kafka Society**. 1990-2015. Disponível em: <<http://www.franzkafka-soc.cz/cena-franze-kafky/>>. Acesso em: 6 nov. 2017.

FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GROFF, Lauren. *L. Debard and Aliette: A love story*. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2006/08/1-debard-and-aliette/305035/>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

**GUNZO Prize for New Writers**. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2017. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Gunzo\\_Prize\\_for\\_New\\_Writers](https://en.wikipedia.org/wiki/Gunzo_Prize_for_New_Writers)>. Acesso em: 2 nov. 2017.

HIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. *Rituals of self-revelation: shishōsetsu as literary genre and socio-cultural phenomenon*. Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

HUTCHEON, Linda. **A Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JONES, Josh. **A 3,350-song playlist of music from Haruki Murakami's personal record collection**. 2017. Disponível em: <<http://www.openculture.com/2017/04/a-3350-song-playlist-of-music-from-haruki-murakamis-personal-record-collection.html>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

KAFKA, Franz. **A metamorfose e O veredicto**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

KAFKA, Franz. *Henshin*. Tradução de Takahashi Yoshitaka. Tóquio: Shinchôsha, 1952.

KRANES, David. *Theresa*. In: **Louder than words**. San Diego: Harcourt Brace, 1994.

MELOY, Maile. *The proxy marriage*. 2012. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2012/05/21/the-proxy-marriage>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

**MONKEY**. Tóquio: Switch Publishing, fev. 2014.

MUNRO, Alice. *The Jack Randa Hotel*. 1993. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/1993/07/19/the-jack-randa-hotel>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

MURAKAMI, Fuminobu. *Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture: a reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin*. Abingdon: Routledge, 2005.

MURAKAMI, Haruki. **1Q84**. Tóquio: Shinchōsha, 2009. 1 v.

MURAKAMI, Haruki. **1Q84**. Tóquio: Shinchōsha, 2009. 2 v.

MURAKAMI, Haruki. **1Q84**. Tóquio: Shinchōsha, 2010. 3 v.

MURAKAMI, Haruki. *1Q84: Books 1, 2 and 3*. Nova Iorque: Vintage Books, 2012.

MURAKAMI, Haruki. *A wild sheep chase*. Tradução de Alfred Birnbaum. Kōdansha International, 1989.

MURAKAMI, Haruki. *After dark*. Londres: Harvill Secker, 2007.

MURAKAMI, Haruki. *After the quake*. Nova Iorque: Vintage Books, 2003.

MURAKAMI, Haruki. *Afutaadaaku*. Tóquio: Kōdansha, 2004.

MURAKAMI, Haruki. *Andaaguraundo*. Tóquio: Kōdansha, 1997.

MURAKAMI, Haruki. *Blind willow, sleeping woman*. Nova Iorque: Vintage Books, 2007.

MURAKAMI, Haruki. *Chūgoku iki no surou bōto*. Tóquio: Chūōkōronshinsha, 1983.

MURAKAMI, Haruki. *Colorless Tsukuru Tazaki and his years of pilgrimage*. Tradução de Philip Gabriel. Nova Iorque: Vintage Books, 2015.

MURAKAMI, Haruki. *Crônica do pássaro de corda*. Tradução de Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

MURAKAMI, Haruki. *Dance Dance Dance*. Tradução de Alfred Birnbaum. Kōdansha International, 1994.

MURAKAMI, Haruki. *Dance, Dance, Dance*. Tradução de Lica Hashimoto e Neide Hissae Nagae. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MURAKAMI, Haruki. *Dansu, dansu, dansu*. Tóquio: Kōdansha, 1988.

MURAKAMI, Haruki. *Hard-Boiled Wonderland and the end of the world*. Tradução de Alfred Birnbaum. Kōdansha International, 1991.

MURAKAMI, Haruki. *Hear the wind sing*. Tradução de Alfred Birnbaum. Kōdansha International, 1987.

- MURAKAMI, Haruki. *Hitsuji o meguru bôken*. Tóquio: Kodansha, 1982.
- MURAKAMI, Haruki. **Homens sem mulheres**. Tradução de Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- MURAKAMI, Haruki. *Kafka on the shore*. Nova Iorque: Vintage Books, 2005.
- MURAKAMI, Haruki. *Kami no kodomo-tachi wa mina odoru*. Tóquio: Shinchôsha, 2000.
- MURAKAMI, Haruki. *Kaze no uta o kike*. Tóquio: Kôdansha, 1979.
- MURAKAMI, Haruki. *Kishidancho goroshi*. Tóquio: Shinchôsha, 2017. 1 v.
- MURAKAMI, Haruki. *Kishidancho goroshi*. Tóquio: Shinchôsha, 2017. 2 v.
- MURAKAMI, Haruki. *Koishikute — ten selected love stories*. Tóquio: Chûôkônshinsha, 2013.
- MURAKAMI, Haruki. *Kokkyô no minami, taiyô no nishi*. Tóquio: Kôdansha, 1992.
- MURAKAMI, Haruki. *Mekura yanagi to nemuru onna*. Tóquio: Shinchôsha, 2009.
- MURAKAMI, Haruki. *Men without women*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2017.
- MURAKAMI, Haruki. **Minha querida Sputnik**. Tradução de Ana Luisa Borges. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MURAKAMI, Haruki. *Nejimakitori kuroniku*. Tóquio: Shinchôsha, 1994.
- MURAKAMI, Haruki. *Noruei no mori*. Tóquio: Kodansha, 1987.
- MURAKAMI, Haruki. *Norwegian wood*. Tradução de Alfred Birnbaum. Kôdansha International, 1989.
- MURAKAMI, Haruki. **Norwegian wood**. Tradução de Jefferson José Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MURAKAMI, Haruki. *Onna no inai otokotachi*. Tóquio: Bungeishunjû, 2014.
- MURAKAMI, Haruki. **Ouçã a canção do vento & Pinball. 1973**. Tradução de Rita Kohl. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.
- MURAKAMI, Haruki. *Pinball, 1973*. Tradução de Alfred Birnbaum. Kôdansha International, 1985.
- MURAKAMI, Haruki. **Romancista como vocação**. Tradução de Eunice Suenaga. São Paulo: Alfaguara, 2017.

- MURAKAMI, Haruki. *Sekai no owari to haado-boirudo wandaarando*. Tóquio: Shinchôsha, 1985.
- MURAKAMI, Haruki. *Sen-kyûhyaku-nanajû-san-nen no pinbôru*. Tóquio: Kodansha, 1980.
- MURAKAMI, Haruki. *Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi*. Tóquio: Bungeishunjû, 2013.
- MURAKAMI, Haruki. *South of the border, west of the sun*. Nova Iorque: Vintage Books, 2000.
- MURAKAMI, Haruki. *Sputnik sweetheart*. Nova Iorque: Vintage Books, 2002.
- MURAKAMI, Haruki. *Supûtoniku no koibito*. Tóquio: Kôdansha, 1999.
- MURAKAMI, Haruki. *The elephant vanishes*. Nova Iorque: Vintage Books, 2003.
- MURAKAMI, Haruki. *The wind-up bird chronicle*. Tradução de Jay Rubin. Nova Iorque: Vintage Books, 1997.
- MURAKAMI, Haruki. *Umibe no kafuka*. Tóquio: Shinchôsha, 2002.
- MURAKAMI, Haruki. *Underground: The Tokyo gas attack and the japanese psyche*. Nova Iorque: Vintage Books, 2003.
- MURAKAMI, Haruki. *Yakusoku sareta basho de — andaaguraundo tsû*. Tóquio: Bungeishunjû, 1998.
- MURAKAMI, Haruki. *Zô no shômetsu*. Tóquio: Shinchôsha, 2005.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.
- OLIVEIRA, Ariel Lara de. **A mulher de Villon: tradução comentada do conto de Dazai Osamu**. 2016. 80 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- PETRUSHEVSKAYA, Ludmilla. *A murky fate*. In: **There once lived a girl who seduced her sister's husband, and he hanged himself: love stories**. Londres: Penguin, 2012.
- POOL, Steven. **Haruki Murakami: 'I'm an outcast of the japanese literary world'**. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2014/sep/13/haruki-murakami-interview-colorless-tsukur-tazaki-and-his-years-of-pilgrimage>>. Acesso em: 25 out. 2017.
- SALINGER, J. D.. **Franny and Zooey**. Nova Iorque: Little, Brown And Company, 1961.
- SALINGER, J. D.. **Franny e Zooey**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1970.
- SALINGER, J. D.. **Furanii to Zôii**. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Shinchôsha, 2014.[フラニーとズーイ]

SALINGER, J. D.. **Kyacchaa in za rai**. Tradução de Murakami Haruki. Tóquio: Hakusuisha, 2006. [キャッチャー・イン・ザ・ライ]

SALINGER, J. D.. **O apanhador no campo de centeio**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

SALINGER, J. D.. **The catcher in the rye**. Nova Iorque: Little, Brown And Company, 1951.

SHEPARD, Jim. Love and hydrogen. In: **Love and hydrogen: new and selected stories**. New York: Vintage, 2004.

STAMM, Peter. *Sweet dreams*. 2012. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2012/05/14/sweet-dreams>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

SUZUKI, Tomi. *Narrating the self: fictions of Japanese modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

UDELL, Emily. *Franz Kafka society lauds japanese writer Murakami*. 2006. Disponível em: <<http://www.radio.cz/en/section/curaffrs/franz-kafka-society-lauds-japanese-writer-murakami>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

WOLF, Tobias. *Two boys and a girl*. Londre: Bloomsbury, 1996.

ENDELSTEIN, Wendy. **What Haruki Murakami talks about when he talks about writing**. 2008. Disponível em: <[http://www.berkeley.edu/news/berkeleyan/2008/10/15\\_murakami.shtml](http://www.berkeley.edu/news/berkeleyan/2008/10/15_murakami.shtml)>. Acesso em: 03 dez. 2017.

Apêndice A – OBRAS CITADAS DE HARUKI MURAKAMI: RELAÇÃO DAS PRIMEIRAS PUBLICAÇÕES E EDIÇÕES

1979. *Kaze no uta wo kike* (風のを聴け). Tóquio: Kôdansha.
1980. *1973-nen no pinbôru* (1973 歌年のピンボール). Tóquio: Kôdansha.
1982. *Hitsuji o meguru bôken* (羊をめぐる冒険). Tóquio: Kôdansha.
1985. *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). Tóquio: Shinchôsha.
1987. *Noruei no mori* (ノルウェイの森). Tóquio: Kôdansha.
1988. *Dansu, dansu, dansu* (ダンス・ダンス・ダンス). Tóquio: Kôdansha.
1992. *Kokkyô no minami, taiyô no nishi* (国境の南、太陽の西). Tóquio: Kôdansha.
- 1994-1995. *Nejimaki-dori kuronikuru* (ねじまき鳥クロニクル). Tóquio: Shinchôsha.
1997. *Andaaguraundo* (アンダーグラウンド). Tóquio: Kôdansha.
1998. *Yakusoku sareta basho de — Andaaguraundo tsû* (約束された場所で—underground 2). Tóquio: Bungeishunjû.
1999. *Kami no kodomotachi wa mina odoru* (神の子どもたちはみな踊る). Tóquio: Shinchôsha.
1999. *Supûtoniku no koibito* (スプートニクの恋人). Tóquio: Kôdansha.
2002. *Umibe no Kafuka* (海辺のカフカ). Tóquio: Shinchôsha.
2004. *Afutaa daaku* (アフターダーク). Tóquio: Kôdansha.
2005. *Zô no shômetzu* (象の消滅). Tóquio: Shinchôsha.
2009. *Mekura yanagi to nemuru onna* (めくらやなぎと眠る女). Tóquio: Shinchôsha.
- 2009-2010. *Ichi-kyû-hachi-yon* (1Q84). Tóquio: Shinchôsha.
2013. *Shikisai o otanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi* (色彩を持たない多崎つくると、彼の巡り礼の年). Tóquio: Bungeishunjû.
2013. *Koishikute — ten selected love stories* (恋しくて — ten selected love stories). Tóquio: Chûôkônshinsha.
2014. *Onna no inai otokotachi* (女のいない男たち). Tóquio: Bungeishunjû.
2015. *Shokugyô to shite no shôsetsuka* (職業としての小説家). Tóquio: Switch Library.
2017. *Kishidancho goroshi* (騎士団長殺し). Tóquio: Shinchôsha.