

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO**

JÉSSICA MEGUMI NAKAMURA

**JORNALISMO, LITERATURA E HARUKI MURAKAMI:
ESTUDO DO NARRADOR EM UNDERGROUND**

Porto Alegre

2017

JÉSSICA MEGUMI NAKAMURA

JORNALISMO, LITERATURA E HARUKI MURAKAMI:
ESTUDO DO NARRADOR EM *UNDERGROUND*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa

Coorientação: Anna de Carvalho Cavalcanti

Porto Alegre

2017

JÉSSICA MEGUMI NAKAMURA

JORNALISMO, LITERATURA E HARUKI MURAKAMI:

ESTUDO DO NARRADOR EM *UNDERGROUND*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa

Coorientação: Anna de Carvalho Cavalcanti

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa

Orientadora

Prof^a Dr^a Silvana Copetti Dalmaso

Examinadora

Ms. Maria Rita Berta Horn

Examinadora

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL FACULDADE DE
BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado “Jornalismo, literatura e Haruki Murakami: estudo do narrador em Underground”, de autoria de Jéssica Megumi Nakamura, estudante do curso de Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, ____ de _____ de 2017.

Assinatura:

Nome completo da orientadora: Cassilda Golin Costa

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Cida e à Anna, pela receptividade, pelo apoio e, principalmente, pela paciência em me ajudar a me encaminhar para o ato final desta sinfonia.

Em segundo lugar, sou eternamente grata pelas reviravoltas que me guiaram até Porto Alegre, onde montei minha primeira casa e me dei conta de que sou meu próprio lar.

Destaco a participação das seguintes personagens na narrativa que estamos prestes a adentrar:

Minha mãe, por basicamente ter protagonizado a abertura da sinfonia da minha vida, além de ter fornecido grande parte das minhas características básicas;

Meu pai, por me ter conduzido durante a maior parte do primeiro ato, me ensinando a correr atrás dos meus objetivos (“Diferentemente de sonhos, os objetivos são tangíveis”, defendia);

Nityan (do japonês, “meu irmão mais velho”), por desempenhar tão bem o papel de alívio cômico, me conferindo certo senso de humor, por ser um grande protetor de irmãzinhas, por me ensinar várias habilidades úteis (como cuspir catarro, arrotar voluntariamente e me livrar de um leg lock) e por ter presenteado a família com um pedacinho de si, que nas atuais circunstâncias tem a forma de uma menina de nove anos e o nome de uma flor muito utilizada em chás calmantes;

Poyô, por ter me fornecido referências musicais e audiovisuais, além das ferramentas necessárias para enfrentar algumas batalhas da vida e por possibilitar momentos ao som de Lighthouse Family;

Paula e Lari, por seguirem sendo minhas âncoras em São José dos Campos mesmo após mais de 10 anos de plot twists mundo afora;

Danillo, meu primeiro namorado, por ter me ensinado a dizer “não” ao invés de “pode ser” quando eu não quero alguma coisa;

Caio, por ter me apresentado o Murakami e me acompanhar durante os primeiros passos dessa nova dança.

Bruna, pela companhia sombria todo dia na esquina boladona esperando o Gabriel passar pra nos dar carona até o cursinho, pelos livros que nunca devolvi, pelos cafés com mineirinho na Padaria da Árvore e por ser minha referência em tudo que envolve feminismo asiático;

Amanda, uma madrinha melhor do que eu poderia merecer, sem a qual este novo capítulo em minha trajetória universitária sequer teria começado;

Vitória, por me mostrar outro lado da vida e por seguir me acompanhando apesar da nossa disparidade emocional, rumo às velhinhas do comercial daquele banco;

Nonino, pela (in) compreensão mútua deficitária de atenção, pelos pitacos piscianos, pelas discussões construtivas, por acidentes em noites estreladas e por ser o melhor Huguiho que uma Palmirinha poderia querer.

Cássia, pela parceria na Fabico, no Café República, na natação e nas agruras da vida – e por ser a única ariana legal desse universo.

Lennon, por ter me concedido a honra dessa dança que dividimos ao longo de 3 anos e 9 meses.

Paulo, por me ajudar a dar os primeiros passos ao som de uma nova música;

E, por último mas não menos importante, Maru, Ponkan (in memoriam) e Olívio, por me ensinarem a amar acima de qualquer arranhão na cara.

Dedico este trabalho ao meu pai, primeiro personagem do sexo masculino a desempenhar na minha vida a mesma função atribuída às personagens femininas nos romances de Haruki Murakami: a de fazer a narrativa fluir, seja em vida ou em sonho.

“Não se preocupe. Você realmente é parte daqui, mesmo. Sempre foi, sempre será. Tudo começa aqui, tudo termina aqui. Este é o seu lugar. É o nó. Está ligado a tudo. [...] Coisas que você perdeu. Coisas que você vai perder. Tudo. É aqui que tudo se conecta.”

(Homem-carneiro, personagem de
Dance, Dance, Dance, tradução nossa¹)

¹ Don't worry. You really are a part of here, really. Always have been, always will be. It all starts here, it all ends here. This is your place. It's the knot. It all starts here, it all ends here. This is your place. It's the knot. It's tied to everything. [...] Things you lost. Things you're gonna lose. Everything. Here's where it all ties together. (MURAKAMI, 1994, p.83)

RESUMO

Esta monografia visa a estudar o narrador de *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*, de Haruki Murakami. Lançado em 1997, o livro reúne entrevistas feitas pelo escritor japonês com vítimas do ataque de gás sarin arquitetado e posto em prática no metrô de Tóquio pela organização religiosa Aum Shinrikyo em 1995. Primeiramente, foi feita uma revisão bibliográfica a fim de compor uma breve biografia a partir das reflexões de um dos principais tradutores das obras de Murakami para o inglês e de estudiosos de cultura e literatura japonesas, cuja razão de ser é contextualizar e apresentar o objeto deste estudo. Em seguida, reunimos ponderações de Borges (2013), Bulhões(2006), Cosson (2001) e Ponte (2005) para apresentar os movimentos de aproximação vividos por jornalismo e literatura no decorrer da história, que levaram ao Jornalismo Literário, gênero híbrido de cujas expressões mais notáveis podem-se destacar o New Journalism e o romance-reportagem, que responsáveis por abrir espaço para o surgimento de criações como *Underground*. Para tanto, optamos por adotar como metodologia a análise interna da narrativa, também chamado de narratologia. Apoiamo-nos em Culler (1999) para pincelar alguns elementos básicos da teoria da narrativa e da narratologia e, após, apresentamos as ferramentas esquematizadas por Reuter (2002) para a análise da organização interna de uma narrativa, as quais aplicamos nas histórias de duas personagens-femininas de *Underground*, a fim de investigar os modos e instâncias narrativos utilizados pelo narrador-Murakami.

PALAVRAS-CHAVE: Haruki Murakami. Literatura Japonesa. Jornalismo literário. Narrativa. *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*.

ABSTRACT

This monograph aims to study the narrator in *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*, by Haruki Murakami. First published in 1997, the book gathers interviews conducted by the Japanese writer with victims of the a sarin gas attack architecture and put into practice by members of the religious organization Aum Shinrikyo in 1995. First, a bibliographical review was made in order to compose a brief biography from the reflections of one of the main translators of the works of Murakami into English and of scholars of Japanese culture and literature, whose goal is to contextualize and introduce the object of this study. Afterwards, we gathered weightings from Borges (2013), Bulhões (2006), Cosson (2001) and Ponte (2005) to present the movements of approximation between journalism and literature that led to Literary Journalism, a hybrid genre whose most notable expressions worth mentioning are the New Journalism and the nonfiction novel, responsible for making space for the emergence of creations such as *Underground*. For that purpose, we chose to adopt as methodological approach the internal analysis of the narrative, also known as narratology. Supported by Culler (1999), we went through some of the basic elements of narrative theory and narratology, and then presented the tools outlined by Reuter (2002) for the analysis of the internal organization of a narrative, which we applied in excerpts from *Underground* to investigate the modes and instances used by the narrator-Murakami to construct the narratives of two female characters.

KEYWORDS: Haruki Murakami. Japanese Literature. Literary journalism. Narrative. *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 AUTOR E OBRA	15
2.1 Haruki Murakami: um breve mergulho	16
2.2 O fenômeno Haruki	28
3 JORNALISMO E LITERATURA	31
3.1 Algumas considerações	31
3.2 O chamado Jornalismo Literário	37
3.3.1 O New Journalism	38
3.3.2 O romance de não-ficção	42
3.4 Underground: Haruki Murakami enquanto jornalista literário	43
4 NARRATOLOGIA	47
4.1 A narrativa	47
4.2 A narração	51
4.2.1 Modos narrativos	51
4.2.2 Instâncias narrativas	51
5 O NARRADOR EM UNDERGROUND	53
5.1. Análise	53
5.1.1 O padrão apresentado por Kiyoka Izumi	54
5.1.2 A Disneilândia de Shizuko Akashi.....	56
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	62

1 INTRODUÇÃO

Soube da existência de um escritor chamado Haruki Murakami há cerca de cinco anos, na mesma época em que pisei pela primeira vez em solo porto-alegrense. Na ocasião, passei uns dias na cidade em visita ao meu então namorado, que conheci em 2010, quando éramos calouros no curso de Jornalismo da Unesp (Universidade Estadual Paulista), em Bauru, interior de São Paulo. Natural de Guaratinguetá, Caio havia acabado de se mudar para o Rio Grande do Sul a fim de estudar Medicina na UFCSPA (Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre).

Foi Caio quem me recomendou, em 2012, um livro de um escritor japonês. A obra lhe havia sido indicada por Elisa, intercambista alemã que também alugava um quarto na casa de uma terapeuta holística no bairro Jardim Botânico, evidência da popularidade de Murakami, considerado por Yoshio Iwamoto (apud KAWAKAMI, 2002, p. 309) o mais lido em todo o mundo dentre os “escritores japoneses minimamente respeitados”.

Há cinco anos, porém, a busca pela minha identidade expressava-se em forma de uma aversão, muitas vezes inconsciente, a tudo que fosse relacionado ao Japão, de onde meus avós paternos e maternos partiram rumo ao Brasil no século passado. Cansada de ser vista como japonesa em meu próprio país e como brasileira na terra de meus antepassados, não dei muita atenção à história da tumultuada relação entre um jovem japonês e a namorada de seu melhor amigo que acabara de cometer suicídio.

Minha atenção foi se voltar a *Norwegian Wood* somente em 2013, quando desembarquei de mala e cuia em Porto Alegre para dar mais uma chance ao curso de Jornalismo, após experimentar dar aulas de inglês e estudar Teatro Musical, Publicidade e Propaganda e Engenharia de Alimentos em minha natal São José dos Campos, na capital paulista e em Barão Geraldo, distrito de Campinas, respectivamente.

Pouco mais de um ano após meu pai decidir, por conta própria, dar fim ao enredo² de sua vida, assisti à adaptação cinematográfica do livro, dirigida pelo cineasta vietnamita Tran Anh Hung³ no primeiro encontro com aquele que viria a ser meu próximo namorado. Com Lennon dividi uma cama de solteiro, um apartamento, alguns gatos e um box com os três volumes de *1Q84* (2010), romance que é o real motivo da paixão que hoje nutro por Murakami, a quem só pude me conectar graças a Caio, responsável por me apresentar *Norwegian Wood* (1987), cuja história é ambientada no Japão dos anos 60, década em que jovens do mundo inteiro engajaram-se em protestos contra o sistema.

Estudante de Teatro na Universidade de Waseda à época, o jovem Haruki também se opunha ao regime político, econômico e social vigente, refletindo ao som de The Beatles, Jim Morrison e Bob Dylan – um dos músicos preferidos de Paulo, que me conduz atualmente na coreografia dos elementos da minha vida⁴. Na primeira parte deste trabalho, damos um mergulho superficial nas trajetórias pessoal e profissional de Haruki Murakami, apresentando algumas influências que atuaram durante sua caminhada em direção à literatura.

Vencedor do Nobel de Literatura em 2016⁵, Bob Dylan foi um dos responsáveis por soprar ao vento algumas das ideias libertárias que levaram à resposta apresentada por repórteres como Gay Talese, Jimmy Breslin e Tom Wolfe ao padrão norte-americano de jornalismo: o chamado New Journalism.

Na seção seguinte, partimos da experiência do realismo literário surgido no século 19 para expor alguns movimentos de aproximação entre jornalismo e literatura que, entre outros, culminou na inauguração, em 1965, do que Truman Capote considera um novo gênero literário, a que denomina romance de não-ficção.

² Traço mais básico da narrativa que, segundo Aristóteles (apud CULLER, 1999), deve ter um começo, um meio e um fim.

³ *Como na canção dos Beatles: Norwegian Wood (2010)*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1270842/>>. Acesso em: 17.dez.2017.

⁴ Assim como os protagonistas das obras de ficção de Murakami costumam ser conduzidos por personagens do sexo feminino ao longo de suas narrativas, a minha também foi sendo percorrida por meio de figuras masculinas.

⁵ *Bob Dylan recebe seu prêmio Nobel de Literatura em Estocolmo, diz imprensa*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/bob-dylan-recebe-seu-premio-nobel-de-literatura-em-estocolmo-diz-imprensa.ghtml>>. Acesso em: 16.dez.2017.

Assim como a tendência norte-americana do Novo Jornalismo, como é chamado por Rogério Borges (2013), a novidade, chamada por Rildo Cosson (2001) de romance-reportagem, é uma manifestação do que Borges defende que seja classificado como um gênero autônomo: o Jornalismo Literário, sobre o qual ouvi falar pela primeira vez em uma disciplina do curso de Jornalismo da Unesp, ministrada por Marcelo Bulhões. Além de ter sido meu professor, Bulhões também é o autor de *Jornalismo e Literatura em Convergência* (2006), que, ao ser indicado ao amigo Gabriel Brum pela professora Cida Golin, acabou me conectando àquela que viria a ser, ao lado de Anna Cavalcanti, responsáveis por orientar o trabalho que encerra este. O estudo que se desenvolve nas páginas seguintes é fruto dessa complexa combinação de encontros, desencontros e coincidências (ou não) que, se não tivessem de fato acontecido comigo, poderiam ter sido tirados de um dos romances ficcionais de Murakami.

Perto de se completarem 40 décadas desde a publicação de *Ouçã a canção do vento* (1979), obra que marcou a estreia de Murakami como romancista, tomo a liberdade de me apropriar de conceitos e ferramentas da teoria literária para realizar um estudo a respeito de *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*, embora a obra se encaixe na categoria de não-ficção. Visto que o interesse deste trabalho repousa no estudo do objeto enquanto texto autônomo, estando suas relações com o chamado “mundo real” em segundo plano, optei pela análise interna da narrativa como abordagem metodológica. Nesta fase do trabalho, procuro compreender alguns conceitos básicos da teoria da narrativa a partir de Jonathan Culler (1999) e Yves Reuter (2002), com foco na narratologia. Em seguida, munida das ferramentas esquematizadas por Reuter, parto para a análise da organização interna dos elementos da narrativa, em busca de respostas para questionamentos acerca dos modos e instâncias narrativos utilizados pelo narrador-Murakami em *Underground*.

Além de contribuir para os estudos acerca das experiências nascidas do fértil encontro entre jornalismo e literatura, o presente trabalho também procura cumprir um propósito extracurricular: deixar-me um passo adiante na missão de me firmar, assim como o Jornalismo Literário, enquanto expressão autônoma, ainda que herdeira de origens distintas que continuam se cruzando na grande teia que nos conecta a todo o resto.

2 AUTOR E OBRA

Para entender as narrativas⁶ criadas por Murakami, é necessário dar-se a oportunidade de, ao menos, molhar os pés no rio que corre no que Matthew Strecher (2014, tradução nossa⁷, p. 5) chama de “mundos proibidos de Haruki Murakami”:

Para aqueles interessados no autor em si, deve-se notar que este “outro mundo”, geralmente metaforizado pelo autor como uma espécie de “submundo” em sua mente, também parece desempenhar um papel indispensável em seu próprio processo de criação.

A imersão no universo que reside nas camadas mais profundas da mente de Haruki Murakami torna-se evidente ao observarmos a metáfora escolhida para descrever o que significa, para ele, a escrita (Ibid.⁸, p. 7):

Conforme notado recentemente por Uchida Tatsuru, as descrições metafóricas de Murakami para o processo de escrever invariavelmente envolvem algum tipo de escavação: “Murakami consistentemente utiliza ‘cavar um buraco’ como sua metáfora para a criação. Ao expressar metaforicamente o ato de construir algo, poder-se-ia dizer algo como ‘construir uma casa’ ou ‘cultivar plantas’, ou ‘fazer o jantar’, mas Murakami usa nada mais, nada menos que ‘cavar um buraco’.

Cavando o buraco de seu próprio (in) consciente, Murakami “desenterrou” 14 romances, quatro coletâneas de contos, 11 livros de não-ficção, uma antologia e um livro infantil. Além de ter tido parte de sua obra traduzida para mais de 40 idiomas, também foi responsável por levar à compreensão de leitores japoneses obras de escritores norte-americanos como F. Scott Fitzgerald, Raymond Carver e Truman Capote, autor de *A Sangue Frio* (1966), uma das obras mais representativas do hibridismo entre jornalismo e literatura – tema que será abordado no capítulo seguinte. Devido a esse apelo internacional, Murakami tornou-se, segundo o especialista em língua e literatura do leste asiático Yoshio Iwamoto (apud

⁶ Trataremos do assunto com mais profundidade em capítulos posteriores.

⁷ *For those interested in the author himself, it should be noted that such an “other world,” usually metaphorized by the author as some sort of “underworld” in his mind, seems to play an indispensable role in his own creative process as well.*

⁸ *As Uchida Tatsuru has also recently noted, Murakami’s metaphorical descriptions of the writing process invariably involve digging of some kind: “Murakami consistently uses ‘digging a hole’ as his metaphor for cre-ation. Metaphorically expressing the act of building something, one could just as well say ‘building a house,’ or ‘raising plants,’ or ‘making dinner,’ but Murakami uses nothing but ‘digging a hole.’*

KAWAKAMI, 2002), o mais lido em todo o mundo dentre os escritores japoneses minimamente respeitados.

Para Strecher, a preferência metafórica de Murakami não é meramente acidental. Muito pelo contrário. Serve para expressar a poderosa e recorrente imagem de mergulhar abaixo da superfície, “atravessando as misteriosas profundezas da consciência interior e desenterrando coisas que normalmente permanecem escondidas de nosso olhar consciente e físico.” (Ibid.⁹, p. 7).

Nas próximas páginas, daremos um breve mergulho na trajetória pessoal e profissional do atual favorito a suceder Ōe Kenzaburō (1994) e Kawabata Yasunari (1968) no rol de japoneses premiados com o Nobel de Literatura. Nossas reflexões são baseadas em relatos narrados pelo próprio autor em *Romancista como vocação* (2017), com contribuições teóricas de Reiko Abe Auestad (2006), Jiwoon Baik (2010), Chiyoko Kawakami (2002), Jay Rubin (2003), Megumi Yama (2016) e Kenzaburo Oe (1995).

2.1 Haruki Murakami: um breve mergulho

Nascido na província japonesa de Kyoto em 1949, apenas quatro anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, Haruki Murakami (2017) considera a si mesmo um rapaz comum. Filho único de um professor universitário e de uma dona de casa e neto de um monge budista, descreve ter crescido em um bairro residencial pacato sem causar maiores problemas, embora não tenha sido um aluno exatamente exemplar. O tempo, para o pequeno Murakami, era mais bem utilizado no exercício de suas duas paixões: literatura estrangeira (talvez uma forma de rebeldia frente à literatura japonesa, área de estudo de seu pai) e música (que compartilha com a escrita o ritmo). Por meio do jazz e dos livros de Dostoiévski, Franz Kafka e Raymond Chandler, Murakami podia viajar para São Petersburgo ou para Hollywood em sua imaginação, já que as viagens internacionais não eram acessíveis a todos em sua infância e juventude.

⁹ *His choice of metaphor is, I would argue, no accident; rather, it expresses his powerful and recurring image of going beneath the surface, burrowing into the mysterious depths of the inner consciousness, and rooting out things that normally remain hidden from our conscious, physical gaze*

Embora Murakami tente, até mais insistentemente do que deveria, na opinião de Strecher (op. cit.¹⁰, p. 3), apresentar-se como “um cara ‘normal’, que teve uma infância ‘normal’, a consciência de um acesso ao inconsciente interno não é nada normal”, caracterizando Murakami como “uma pessoa extraordinária”,

[...] uma espécie de gênio que possui a raríssima combinação de ser um narrador talentoso e um homem capaz de ver um mundo oculto do qual a maioria das pessoas é apenas vagamente consciente, em geral quando estão sonhando, seja dormindo ou acordadas.

Essa habilidade de cavar túneis no inconsciente pode estar relacionada a um episódio de sua infância: quando tinha cerca de três anos, Murakami foi sabotado por um rio congelado, que não resistiu ao seu peso e quebrou, fazendo-o ficar submerso sob a camada de gelo por tempo suficiente para ter um vislumbre da morte já no início de seu desenvolvimento, conforme reconta Megumi Yama (2016). Somando-se a essa experiência suficientemente traumática o suicídio de seu avô, que se deitou nos trilhos de um trem para ser atropelado, é possível entender por que a morte (em especial a auto-infligida) é um tema tão recorrente em sua obra, pondera Yasuhisa Yoshikawa (apud YAMA, 2016).

No período em que se deram os ocorridos acima descritos, a família de Murakami havia acabado de se mudar para as proximidades de Kobe, região portuária que sofria influência direta da cultura ocidental trazida pelos seus residentes estrangeiros (YAMA, op.cit.), marca registrada de seus universos, o que pode explicar a dificuldade que teve para se firmar como romancista na rígida estrutura da literatura japonesa. “Ele simplesmente não joga o jogo japonês de acordo com as regras japonesas”¹¹, afirma Strecher (op. cit., p. 4), que supõe ser esse o motivo da aversão inicial dos críticos: a dificuldade em classificá-lo.

Ele não correspondia a nenhum dos “tipos” familiares da literatura japonesa contemporânea. Seu estilo de escrita era esquisito [...] e seu mundo ficcional era bizarro. Leitores e críticos japoneses já tinham certa familiaridade com o bizarro; Abe Kōbō, Nakagami Kenji e até mesmo

¹⁰ [...] a kind of genius who possesses the extremely rare combination of being a gifted storyteller and a man capable of seeing an inner world of which most people are only vaguely aware, usually when dreaming or daydreaming.

¹¹ He simply does not play the Japanese game by Japanese rules.

Õe Kenzaburō os havia preparado para o surrealismo, o realismo mágico e o grotesco. (Ibid.¹²)

Mas escritores considerados sérios no Japão, especialmente no período pós-guerra, comenta Strecher (op.cit.), tinham que se encaixar em uma ou mais de duas categorias das seguintes categorias: ou tinham uma agenda social, política ou filosófica específica, como os jovens Õe, Nakagami e Abe; ou eram puros astetas, criadores de “arte literária”, caso dos mais velhos Tanizaki Jun’ichirō e Kawabata Yasunari.

Modernista clássico, Õe pertence ao time dos acreditavam que o que fazia de uma obra um romance era a disposição para criar em torno de si um mundo que integre situações políticas e sociais. Para o escritor (1995), os apáticos protagonistas de Murakami são apenas exemplos de que uma pessoa sem atitude pode viver uma vida tranquila na sociedade de consumo sem se envolver com problemas sociais. Universalmente chamados de *Boku* (o pronome “eu” em sua forma masculina), esses personagens parecem representar, de certa forma, as almas perdidas do universo de Murakami.

Eles são jovens do sexo masculino entre o fim dos 20 e o início dos 30 anos, tentando descobrir como eles conseguiram chegar onde estão, mas ainda assim encontrando nada para mostrar. Esses jovens inventam desafios para si mesmos ou têm alguma missão atribuída a eles por outrem, mas, invariavelmente, suas aventuras acabam sendo pouco mais do que a busca sem fim pela auto-compreensão. (STRECHER, op.cit., p.14, tradução nossa¹³).

O professor de literatura norte-americana Tatsumi Takayuki (apud AUESTAD, op.cit.), por outro lado, elogia a sensibilidade de Murakami em capturar o movimento do que ele chama de literatura global pós-moderna. Tayako acredita que, enquanto na era pós-Guerra Fria o muro servia para dividir o mundo em dois polos distintos com separações bem definidas, na sociedade hipermidiática do capitalismo

¹² *He did not really match any of the familiar “types” of contemporary Japanese literature. His writing style was odd [...] and his fictional world was bizarre. Japanese readers and critics were not wholly unfamiliar with the bizarre; Abe Kōbō, Nakagami Kenji, even Õe Kenzaburō had prepared them for surrealism, magical realism, and the grotesque.*

¹³ They are young men in their late twenties or early thirties, trying to figure out how they managed to get to where they are, and yet having virtually nothing to show for it. These young men either invent quests for themselves or have such quests thrust upon them, but invariably their adventures end up little more than the aimless pursuit for self-understanding.

avançado a distinção entre direita e esquerda, sonho e realidade, sujeito e objeto passa a ser desconstruída, criando um novo tipo de protagonista, que em nada lembra os heróis do romance pós-guerra no Japão.

Buscando determinar se Murakami poderia ou não ser classificado em gêneros já existentes na literatura japonesa, Strecher conclui que seu estilo não é sofisticado o bastante para ser classificado como *jun bungaku* (alta literatura) nem simplório o suficiente para ser considerado *taishū bungaku* (literatura popular). Voltado ao entretenimento das massas, este estilo tem como característica principal a repetição infinita de fórmulas prontas e, conseqüentemente, a previsibilidade.

Já nos romances de Murakami, segundo Strecher (op.cit., p. 4), não há nada de previsível. O que o escritor japonês faz é brincar com as fórmulas exaustivamente repetidas na literatura de massa, subvertendo sua lógica no último minuto para deixar o leitor refletindo sobre o que acabou de acontecer, causando uma sensação peculiar normalmente sentida ao final das obras de Murakami, descrita por Strecher como um misto de empolgação e desânimo.

O autor considera essa suposta “falta de estilo” uma resposta natural vinda de um homem intensamente individualista que se mudou para a cidade grande em um momento particularmente turbulento na história do Japão. Aprovado para estudar Artes Dramáticas na Universidade de Waseda em 1967, um ano após a visita dos Beatles ao Japão, Murakami mudou-se para a capital durante a era do chamado *Zenkyōtō*, marcada por protestos da frente unida de estudantes contra o Tratado de Cooperação Mútua firmado com os Estados Unidos em 1960, a presença contínua de tropas norte-americanas no Japão, o uso de bases localizadas no Japão para atividades militares no Vietnã, a presença da marinha norte-americana em portos japoneses e a ocupação contínua da ilha de Okinawa pelos Estados Unidos (op.cit. p. 9, tradução nossa¹⁴).

Era um momento de tensão política, um momento em que os jovens japoneses – na verdade, jovens de todo o mundo – estavam mais

¹⁴ *It was a time of political tension, a time when Japan's young people—indeed, young people throughout the world—were more involved in the political process than at any other time in history, before or since. In those heady days there was nothing particularly unusual about a dull lecture being interrupted by helmeted, masked student demonstrators, passing out leaflets and lecturing their fellow students—probably with equal dullness—on the merits of Marxist thought; about a university dormitory being taken over by student radicals; about campus closures.*

envolvidos no processo político do que em qualquer outro momento da história, anterior ou posterior. Naqueles dias impetuosos, não havia nada particularmente estranho em uma palestra maçante ser interrompida por estudantes de capacete e máscara distribuindo folhetos e instruindo os colegas – provavelmente de forma tão maçante quanto – sobre os méritos do pensamento marxista; em um dormitório universitário ser assumido por radicais estudantis; em fechamentos do campus.

As turbulências políticas e sociais não eram exclusividade do Japão nos anos 60. O movimento anti-guerra nos Estados Unidos e o levante comunista francês de maio de 1968 foram alguns pontos de resistência que moveram a atmosfera da década no restante do planeta. Em 1962, o Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos estava esquentando e a Crise Cubana dos Mísseis alertava para a possibilidade de uma terceira Guerra Mundial. Foi neste ano que se tornou popular no mundo a canção *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan, que serviu de inspiração para *Ouçã a Canção do Vento* (1979), primeiro livro publicado por Murakami.

Lá estava eu, no meu período mais vulnerável, imaturo e precioso da vida, respirando todas as influências dessa década, embriagado por toda aquela loucura. Havia portas que tínhamos que arrombar, cerradas à nossa frente, e pode apostar que nós as chutamos! Com Jim Morrison, Beatles e Dylan tocando a trilha sonora de nossas vidas. Havia algo especial nos anos 60. Isso parece verdadeiro agora, em retrospecto, mas eu estava convencido disso mesmo quando estava no meio do furacão. Mas se você me perguntar agora o que é que havia de tão especial nos anos 60, eu não acho que poderia fazer mais do que balbuciar uma resposta trivial (MURAKAMI, 2006, p. 61, tradução nossa¹⁵).

No auge da revolução, o admitidamente recluso Murakami recusou-se a se filiar a facções políticas, pois não gostava de “andar em bando” nem de pertencer a grupo algum. Ainda assim, apoiava a causa como podia, “jogando pedras na polícia” por conta própria. Até o momento em que as tensões começaram a esquentar. Embora lutassem contra o mesmo inimigo, diferentes facções entraram em um conflito que culminou no assassinato de um estudante apolítico na sala de aula da faculdade de Letras da universidade em que ele estudava. Depois desse episódio,

¹⁵ *So there I was, during the most vulnerable, most immature, and yet precious period of life, breathing in everything about this live-for-the-momento decade, high on the wildness of it all. There were doors we had to kick in, tight in front of us, and you better believe we kicked them in! With Jim Morrison, the Beatles, and Dylan blasting out the sound track to our lives. There was something special about the sixties. That seems true now, in retrospect, but even when I was caught up in the whirlwind of it happening I was convinced of it. But if you asked me to be more specific, to pinpoint what it was about the sixties that was so special, I don't think I could do more than stammer out some trite reply.*

Murakami ficou desiludido com o movimento, perdendo o respeito pelos estudantes radicais e o interesse nas discussões políticas por eles incitadas.

Eles não tinham imaginação alguma... Tipo, alguns deles eram marxistas. Eu não tinha nada contra o marxismo naquela época, mas as palavras que aqueles caras estavam proferindo não eram deles. Eles só falavam em slogans o tempo inteiro, excertos de livros, esse tipo de coisa. Eu não gostava daquilo. Quer dizer, as palavras que eles usavam eram fortes e belas, mas não pertenciam a eles. Desde então, eu parei de acreditar em belas palavras, belos slogans e belas teorias. Eu acredito apenas em palavras honestas, vindas de mim mesmo (apud STRECHER, op. cit., p.10, tradução nossa¹⁶).

Seu maior ato de rebeldia foi ter contrariado a vontade de duas famílias: a sua e a de sua namorada Yoko, que conhecera aos 22 anos na faculdade. Para desgosto dos pais, os noivos se casaram antes de terminar a faculdade, desviando do caminho tradicional habitualmente escolhido pela maioria dos cidadãos, que se forma antes de começar a trabalhar e, só então, se casa. Fruto da quebra de paradigmas dos anos 60, o casal continua junto atualmente – segundo o autor (Ibid.), nenhum dos livros é publicado sem passar pelo olhar criterioso de Yoko.

Nos anos 70, o Japão já era próspero como os Estados Unidos, que, por sua vez, já havia consolidado sua cultura de consumo no país oriental. Nessa época, a população já era rica o bastante para deixar o cabelo crescer, usar jeans e camisetas e ouvir música pop norte-americana. (IZUKA, 2002).

Criados na abundância dos anos 50 e aliciados no fim da adolescência pela emoção do espírito revolucionário, Murakami e outros “filhos dos anos 60” encararam a década de 1970 como um momento de letargia e confusão, ainda mais comparada à montanha-russa de emoções diárias que era representada anteriormente. Foi nesse período de transição que essa geração se formou e foi obrigada a trabalhar. A ficção do início da carreira de Murakami busca entender como foi que eles se perderam do caminho. (STRECHER, op. cit.).

Murakami (2017) relembra que, assim como a maioria dos jovens de seu tempo, ele e sua esposa não tinham interesse em se sujeitar ao sistema. Em vez de

¹⁶ *They had no imagination . . . Like, some of these guys were Marxists. I had nothing against Marxism at that time, but these guys weren't speaking their own words. They just talked in slogans all the time, excerpts from books, that sort of thing. I didn't like that. I mean, the words they used were strong and beautiful, but they weren't their own. So, since then I stopped believing in beautiful words, beautiful slogans, and beautiful theories. I just believe in honest words, from myself.*

buscar uma posição de destaque em uma multinacional como a Mitsubishi, o casal optou por abrir instalar, na saída de uma estação de trem em Tóquio, o *Peter Cat Jazz Cafe*. Inaugurado em 1974, três anos após o casamento, o bar batizado em homenagem a um dos gato de estimação do casal oferecia servia bebidas e comidas ao som de jazz – estilo musical que influencia não apenas a “trilha sonora” desenhada pelo escritor, mas também o ritmo de seu estilo de escrita.

Endividados com amigos, familiares e bancos, Murakami (Ibid., p. 20) e sua esposa trabalhavam da manhã até a noite, não tinham TV, rádio ou despertador e utilizavam os gatos como sistema de aquecimento no inverno.

Certa noite caminhávamos na rua cabisbaixos e preocupados porque não tínhamos conseguido arranjar dinheiro para pagar a prestação mensal do banco, e acabamos encontrando no chão notas de dinheiro amassadas. O curioso é que era o valor exato de que precisávamos, e não sei como chamar isso: sincronicidade, orientação... dessa vez escapamos por pouco, pois, se não tivéssemos depositado o dinheiro no dia seguinte, teríamos ficado sem capital algum (casos curiosos como esse aconteceram algumas vezes na minha vida, por alguma razão).

A história da misteriosa coincidência que permitiu ao casal quitar seus débitos é narrada na autobiografia *Romancista como vocação* (2017) com o mesmo estilo utilizado pelo autor para escrever seus trabalhos de ficção, fazendo com que o episódio pareça ter sido extraído diretamente de um de seus romances repletos de reviravoltas mágicas.

Também possui uma aura sobrenatural o episódio que fez com que Haruki Murakami considerasse, pela primeira vez na vida (segundo o próprio), escrever profissionalmente. O estalo veio em uma tarde ensolarada de abril de 1978, durante a abertura do campeonato nacional de beisebol, Yakult Swallows (para quem torcia) contra Hiroshima Carp. Mais precisamente, "no momento em que Dave Hilton acertou uma bela e forte rebatida dupla no estádio Jingu" (Ibid., p. 26).

O som agradável do taco atingindo a bola ecoou em todo o estádio. Ouviram-se alguns aplausos. Nesse momento pensei subitamente, sem nenhum contexto e sem nenhum fundamento: É, talvez eu também possa escrever romances. (...) Foi como se algo tivesse caído do céu lentamente e eu o tivesse recebido com as duas mãos. (...) O que aconteceu comigo nessa tarde foi uma epifania, que é algo difícil, uma "manifestação súbita da essência" ou uma "compreensão intuitiva dos fatos".

Murakami recorda que, após o jogo do qual seu time saiu vencedor, dirigiu-se imediatamente a uma papelaria para adquirir papel e caneta-tinteiro. Numa época em que processadores de texto e computadores ainda não eram tão populares, foi à mão que ele começou a escrever, sentado à mesa da cozinha, noite após noite. Insatisfeito com a primeira versão, resultado de uma certa “postura literária” que o autor credits à escolha de ferramentas, tirou uma máquina de escrever Olivetti do fundo do armário e começou a reescrever tudo do início. Na busca de fazer “qualquer coisa que não fosse normal” (Ibid., p.27), decidiu fazer a segunda prova em inglês, idioma que limitava sua capacidade de escrever, reduzindo seu repertório a um certo número de palavras e estruturas gramaticais, o que resultava, naturalmente, em frases curtas.

Por mais que tivesse ideias incontáveis e complexas, eu não conseguia expressá-las diretamente. Tive que convertê-las nas palavras mais simples possível, parafraseá-las de forma compreensível, eliminando a gordura desnecessária das descrições e tornando o texto compacto, além de organizá-las e colocá-las em um recipiente limitado. O texto ficou muito rústico. Mas, com custo, à medida que fui escrevendo, começou a surgir algo com um ritmo próprio. (Ibid., p.28)

Em seguida, voltou a empunhar a caneta-tinteiro para, diretamente no papel, traduzir o conteúdo de volta para o japonês, fazendo um “transplante livre” do texto. Buscando distanciar -se da linguagem da chamada alta literatura, Murakami acabou por se aproximar mais de uma voz própria, desenvolvida com base na tradução.

Pode ser que algumas pessoas considerem o meu texto um insulto à língua japonesa. Já recebi esse tipo de crítica. Mas a língua é, por natureza, vigorosa. Possui uma força cultivada ao longo da sua longa história. Por mais que a tratem de forma rude e grosseira, não perderá sua autonomia. Todos os escritores têm o direito de experimentar as possibilidades da língua através de todas as formas imagináveis e ampliar ao máximo o limite de sua eficácia. Sem esse espírito aventureiro, nada de novo será criado. (MURAKAMI, 2017, p. 29)

Ao fim da temporada de beisebol, o Yakult Swallows vencera o campeonato pela primeira vez em 29 anos e Murakami concluíra a única cópia do primeiro romance de sua vida, enviada diretamente para o departamento editorial da Gunzô, revista literária publicada mensalmente pela editora Kodansha.

Certa manhã de domingo de primavera, o editor da publicação ligou anunciando que seu nome estava entre os cinco finalistas ao prêmio responsável por revelar novos nomes da literatura contemporânea japonesa.

Nessa hora senti subitamente que eu ganharia o prêmio de novos talentos da Gunzô. Que eu me tornaria romancista e conquistaria certo sucesso. Pode parecer um grande atrevimento, mas por alguma razão eu tive essa certeza. Bem claramente. Foi mais uma intuição do que algo lógico. (MURAKAMI, 2017, p. 31)

Ouçã a canção do vento acabou se revelando, de fato, o grande vencedor do prêmio, sendo publicado em forma de livro pela editora Kodansha em 1979, fator determinante para a consolidação da trajetória de Haruki Murakami como romancista. A continuação da narrativa do protagonista do romance de estreia do agora escritor é publicada no ano seguinte sob o título *Pinball, 1973*.

Mas foi o terceiro romance que marcou uma virada na postura e, conseqüentemente, na carreira de Murakami. Para aprofundar a história do mesmo protagonista anteriormente retratado, o característico estilo seco e evasivo que marcou suas duas primeiras obras teve que dar lugar a uma escrita mais madura, a fim de conferir peso ao texto sem perder a leveza alcançada com sua técnica (Ibid., p. 139).

De alguma forma eu sabia que, se continuasse escrevendo sob o pensamento “qual é o problema em me sentir bem?”, eu acabaria num beco sem saída como escritor profissional. Os leitores que gostavam do meu estilo e o consideravam inovador certamente se cansariam se fossem obrigados a ler coisas parecidas. Naturalmente eu também ficaria cansado.

Uma mudança dessas exigiria a reestruturação da narrativa, o que tomaria do escritor muito mais tempo do que ele tinha à disposição. Por isso, antes de começar a escrever, Murakami tomou a drástica decisão de fechar as portas do Peter Cat Jazz Cafe, embora o negócio ainda fosse mais lucrativo do que a venda dos livros. Aos 35 anos, o agora escritor mudou-se de Tóquio para o subúrbio para se dedicar exclusivamente à continuação da história do protagonista de seu primeiro romance. Longe da metrópole, mudou por completo seus hábitos e sua rotina: passou a acordar e dormir cedo e começou a correr diariamente para manter o

condicionamento físico. Resultado dessa combinação de esforços, *Caçando Carneiros* foi lançado em 1982, tendo sido muito bem aceito pelo público, apesar de ter sido recebido com frieza pela crítica.

Assim, fui bem-sucedido logo que passei a me dedicar exclusivamente à escrita. Consegui ter a clara sensação de que o que eu estava tentando fazer não estava errado. Nesse sentido, a minha carreira como romancista teve início com *Caçando carneiros*. (MURAKAMI, 2017, p. 141)

Terceira parte da chamada “Trilogia do Rato”, *Caçando carneiros* também marca o início de sua projeção internacional, com a publicação, no fim da década de 1980, da inovadora tradução de Alfred Birnbaum pelo selo Kodansha International: “Na época, a editora japonesa Kodansha mantinha o escritório da Kodansha International no bairro central de Manhattan e contratou editores locais para entrarmos com força na indústria editorial americana.” (Ibid., p.151)

Lançada em 1989, *A Wild Sheep Chase* (versão em inglês de *Caçando Carneiros*), teve aceitação acima do esperado, graças, segundo Murakami (Ibid.), à divulgação feita pelo *The New York Times* e à elogiosa resenha publicada por John Updike na revista *The New Yorker*. Ainda assim, sua venda ficou longe de ser um sucesso. O autor atribui o resultado ao fato de tanto ele quanto a editora terem acabado de chegar nos Estados Unidos, reduzindo suas chances de ser colocado nas prateleiras de destaque.

Em seguida, mais dois romances foram publicados. Em 1985, *O impiedoso país das maravilhas e o fim do mundo* e, três anos mais tarde, *Dance dance dance* (1988). Apesar de terem sido relativamente bem aceitas, Murakami acredita que as obras não tenham vendido tanto quanto esperado por terem sido consideradas “místicas”. Embora o Japão já tivesse lugar de destaque na economia, a cultura japonesa nesse momento ainda era pouco conhecida. “Ou seja, a imagem do Japão para os americanos nessa época era a de ‘um país estranho com muito dinheiro’” (MURAKAMI, op.cit., p. 152). Haruki Murakami viveu na Grécia, na Itália e no Reino Unido de 1986 até 1989, ano em que a tradução de *Norwegian Wood* foi publicada pela primeira vez nos Estados Unidos (YAMA, 2007).

Em 10 de setembro de 1990, Murakami realizou o sonho de ler seu primeiro na revista *The New Yorker*, da qual é fã confesso. Nos anos seguintes, mais 27

foram impressos nas páginas da publicação. Somando a visibilidade na imprensa norte-americana ao sucesso das vendas de *Norwegian Wood* e ao fato de Murakami ter introduzido as obras de Raymond Carver no Japão por meio de suas traduções, o autor conseguiu contratar um agente local para publicar seus livros por meio de uma editora americana. Assim começou, de fato, sua trajetória de sucesso no mercado internacional. (MURAKAMI, op.cit., p.154).

Ao retornar da Europa em 1991, o autor foi convidado a passar uma temporada na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Foi lá que escreveu *Crônica do Pássaro de Corda* (1995).

Dos primeiros tempos para cá, Murakami expandiu consideravelmente sua paisagem ficcional, escrevendo romances que combinam figuras de linguagem básicas do **realismo mágico** com **ficção científica** (*O impiedoso país das maravilhas e o fim do mundo*, 1985), **romance** (*A sul da fronteira, a oeste do sol*, 1992; e *Minha querida Sputnik*, 1999), **thriller psicológico** (*A crônica do pássaro de corda*, 1995) e até com **o quase-espiritual** (*Kafka à beira-mar*, 2002, e *1Q84*, 2009-2010). (STRECHER, op.cit., p. 14, tradução nossa¹⁷, grifo nosso)

Strecher (op.cit., p. 15, tradução nossa) argumenta, a partir dos exemplos acima, que Haruki Murakami merece ao menos o título de principal escritor japonês de “ficção mágico-realista”, isto é, um estilo de ficção que se desenrola em um cenário construído a partir de moldes realistas, mas que também comporta elementos sobrenaturais, os quais, por sua vez, devem ser encarados pelo leitor como parte integrante do mundo “normal” habitado pelos personagens.

Após tantos anos “fugido” de sua terra natal, é bem provável que Murakami tenha vindo a se reconhecer como japonês pela primeira vez na vida, sentindo um certo senso de responsabilidade quanto a sua terra e a seu povo. Foi essa a impressão que Strecher (op.cit.) extraiu de outubro de 1994, quando o escritor disse estar começando a sentir um senso de responsabilidade em relação a seus leitores e à literatura japonesa: “Eu já estou com 45 anos, sabe, não posso ser um rebelde

¹⁷ *Since those early days, Murakami has expanded his fictional landscape considerably, writing novels that combine the basic tropes of magical realism with science fiction (Sekai no owari to hādo-boirudo wandārando, 1985; translated as Hard-Boiled Wonderland and the End of the World), with romance (Kokkyō no inami, taiyō no nishi, 1992, translated as South of the Border, West of the Sun; and Supūtoniku no koibito, 1999, translated as The Sputnik Sweetheart), with the psycho-logical thriller (The Wind-Up Bird Chronicle), and even with the quasi-spiritual (Umibe no Kafka, 2002, translated as Kafka on the Shore; 1Q84, 2009–10, translated as 1Q84).*

pelo resto da vida. Eu acho que este momento pode ser um ponto de virada para mim.” (apud STRECHER, p. 20, tradução nossa¹⁸).

Em 17 de janeiro de 1995, um terremoto atingiu a região de Kobe, ocasionando mais de 5 mil mortes. Dois meses depois, em 20 de março de 1995, mais 5 mil pessoas saíram feridas de um atentado de gás sarin ao sistema metroviário de Tóquio. Para Strecher, é um erro atribuir a esses dois episódios a tomada de uma posição mais proativa frente à sociedade, visto que o “ponto de virada” foi sugerido pelo escritor quatro meses antes do sismo. Mas seria razoável sugerir que os dois incidentes reafirmaram no escritor um senso de compromisso com o povo japonês e um senso de dever em assumir um papel ativo na melhoria da sociedade. Qualquer que seja o motivo no novo interesse de Murakami, é seguro dizer que, após esse ponto de virada, os narradores de suas histórias deixaram para trás o antigo hábito de, frente a uma situação inexplicável, simplesmente “deixar para lá” e afogar as mágoas em cerveja quente (STRECHER, *Ibid.*)

Segundo o autor (*Ibid.*), a partir de então, o protagonista de *Crônica do pássaro de corda* ganha não só um nome para chamar de seu (Okada Tōru), como também uma nova atitude frente aos desafios, da mesma forma que seu criador fez ao retornar ao Japão para observar, relatar e questionar, tanto em forma de contos (*After the quake*, 2000), quanto em uma coletânea de relatos de vítimas (*Underground: The Toyko gas attack and the Japanese psyche*, 1997), para onde a sociedade japonesa estava se encaminhando (RUBIN apud AUESTAD, 2006).

Mas foi somente entre 2009 e 2010, com o lançamento dos três volumes que compõem *1Q84* – uma clara referência ao mundo distópico de George Orwell –, que Haruki Murakami consolidou-se enquanto fenômeno pop internacional. Desde então, os olhares do mundo se voltaram ao misterioso escritor, que, apesar do sucesso alcançado, segue vivendo de acordo com sua rígida rotina de corredor e escritor – detalhados no ensaio autobiográfico *Do que eu falo quando falo de corrida* (2010).

¹⁸ I am forty-five years old, you know, and I can't be a rebel all my life. I think right now may also be a turning point for me.

2.2 O fenômeno Haruki

Strecher (op.cit.) reforça que a inovação de Murakami começa e termina na linguagem. Herança dos anos 70, o “tom norte-americano” de seu trabalho também é evidente, fazendo com que suas criações fossem inicialmente comparadas às de Kurt Vonnegut e John Irving. Sua noção de ritmo pode ser parcialmente atribuída ao seu já mencionado amor e interesse pela música, tema a que se dedicado o livro *Absolutely on music: Conversations with Seiji Ozawa* (2017), que reúne trechos de conversas entre Murakami e o músico Seiji Ozawa sobre este que, além de ser um de seus assuntos preferidos, também funciona como fio condutor de muitas de suas narrativas.

A sensação que eu tinha quando escrevia era mais próxima à de tocar um instrumento musical do que à de escrever. [...] talvez eu utilize as sensações corporais e não a cabeça para escrever: garantir o ritmo, encontrar um belo acorde e acreditar no poder da improvisação. (MURAKAMI, 2017, p. 30)

Esse ritmo próprio encontrado por Murakami ficaria conhecido posteriormente como *mukokuseki*, um estilo “sem-nacionalidade”, independente de tradições regionais, cuja ideia é resumida por Ōe Kenzaburō (apud STRECHER, op. cit., p.12, tradução nossa¹⁹) em conversa com o escritor britânico Kazuo Ishiguro²⁰, em 1993: “Haruki Murakami escreve em japonês, mas sua escrita não é exatamente japonesa. Se traduzida para o inglês norte-americano, pode ser lida muito naturalmente em Nova York.”

Embora já tenha proferido inúmeras críticas a certas obras de Murakami, Strecher (op.cit.) acredita que, neste caso, Ōe não esteja tão focado em criticar o autor quanto em expressar sua surpresa frente ao estágio de internacionalização com que escritores de sua geração jamais poderiam imaginar. Conforme seu comentário sugere, a atmosfera de tradução que paira sobre a narrativa de Murakami foi um dos fatores decisivos para que seu texto se tornasse legível em outros idiomas, sem perder tanto em termos de estilo.

¹⁹ “Murakami Haruki writes in Japanese, but his writing is not really Japanese. If you translate it into American English, it can be read very naturally in New York.”

²⁰ Descendente de japoneses, Kazuo Ishiguro é o vencedor do Nobel de Literatura de 2017.

Ainda que a simplicidade fosse o objetivo final de Murakami na busca por um estilo próprio, Masao Miyoshi, crítico literário japonês radicado na Califórnia, considera seu trabalho uma mera sofisticação de situações banais frente ao tédio do cotidiano (apud AUESTAD, 2006). Amigo e admirador de Ōe, Miyoshi segue considerando-no o único escritor sério do Japão.

E, mesmo que alguns críticos ocidentais tenham se irritado com a ausência de elementos japoneses estereotipicamente quantificáveis na ficção de Murakami, o estilo *mukokuseki* mostrou-se um passaporte bastante eficiente para o ingresso de Murakami nas culturas mundo afora, em especial no leste asiático. Segundo Strecher (2014), Murakami é o primeiro escritor japonês a conquistar admiradores em países como China e Coreia do Sul, que ainda mantêm na memória os longos anos de opressão do colonialismo japonês. Transformando a história da década de 1960 de uma história do Japão pós-guerra em um objeto de nostalgia abstrata e universal, Murakami conseguiu atender ao desejo latente dos asiáticos orientais, que sofriam com a dissolução de suas ideologias, no momento em que eles mais precisavam. Essa é a essência do chamado “Fenômeno Haruki” que emergiu na Ásia Oriental na última década (BAIK, 2010).

O crítico Chang Mingmin (apud STRECHER, op.cit.) afirma que o escritor causou a primeira renovação do interesse taiwanês na literatura japonesa desde o reconhecimento da República da China pelo Japão, em 1972. Kim Yang-su (apud STRECHER, op.cit.) chama atenção para o fato de Murakami ter conseguido fazer com que leitores coreanos superassem, ao menos parcialmente, meio século de rancor nascido de meio século de domínio colonial.

Desde a publicação de *Norwegian Wood* (1987), Haruki Murakami tornou-se, segundo Baik (op.cit.), o escritor mais influente entre os coreanos no século 21 e o responsável por satisfazer as necessidades culturais da classe média chinesa. Lançado em 22 edições diferentes, o romance de Murakami que contém menos elementos mágicos vendeu mais de um milhão de cópias na China, onde romances, em geral, não costumam ultrapassar a marca média de 10 mil cópias.

Adquirir ou ler os livros já não é mais o suficiente para alguns de seus fãs asiáticos, que chegam a incorporar o perfil psicológico dos protagonistas de

Murakami, imitando seu jeito de ser, vestir, falar, agir e buscando desenvolver as mesmas preferências gastronômicas, alcoólicas e musicais.

Essas mudanças nas relações sociais possuem relação direta com a urbanização e o desenvolvimento econômico dos países do leste asiático, o que contribuiu para que o fenômeno se espalhasse pelo restante do continente e do mundo. Com a globalização, afirma Arjun Appadurai (apud BAIK, op.cit.), os limites culturais deixam de ser determinados pelas fronteiras geográficas nacionais. Para o autor, o alcance das obras de Murakami é uma evidência de que o imaginário do mundo está se tornando cada vez mais homogêneo.

É importante ressaltar também o fato de Murakami ter aprendido inglês por meio da leitura de ficção popular norte-americana, o que faz com que seu trabalho incorpore influências de escritores como Kurt Vonnegut, Raymond Carver e Raymond Chandler (STRECHER, op.cit., p. 17, tradução nossa).

Seu objetivo principal sempre foi reinventar a linguagem literária japonesa de uma maneira que se adequasse a ele, e esse novo estilo incorpora elementos filtrados em suas próprias traduções de Capote, Fitzgerald e Salinger para o japonês²¹.

Agora, Murakami encontra-se, segundo Yang-su (op.cit.), na vanguarda de um novo corpo de escritores do leste asiático – muitos deles influenciados pelo próprio Murakami –, cujo objetivo é criar uma zona cultural autônoma em que possam interagir livremente, longe do peso do nacionalismo. Exatamente como propõe o mukokuseki, estilo que influencia e, ao mesmo tempo, é influenciado pelo longo relacionamento do escritor com a literatura traduzida, tanto na condição de leitor quanto na de tradutor.

²¹ *His ultimate goal has been to reinvent the Japanese literary language in a manner that suits him, and this new style filters into his own translations into Japanese of Capote, Fitzgerald, and Salinger.*

3 JORNALISMO E LITERATURA

Conhecida a trajetória de Haruki Murakami, podemos partir para uma tentativa de compreensão das influências que tornaram possível que um escritor japonês pudesse dar vida a uma produção como *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche* (1997).

Embora nunca tenha estudado formalmente com o intuito de se tornar romancista, o fato de Haruki Murakami dedicar-se exclusivamente à escrita nos permite tomá-lo como parte integrante do escopo da literatura. Ainda que tenha sido criado e produzido por um romancista, o objeto de estudo desta monografia aproxima-se do jornalismo não só por sua capacidade de produzir um registro da sociedade em transformação por meio do particular dos indivíduos (BULHÕES, 2007), mas também pelo fato de seu autor ter admitido, em rodapé no prólogo da obra, ter se inspirado nos trabalhos do jornalista norte-americano Bob Greene, cujas reportagens iniciais, por sua vez, eram admiradas por Tom Wolfe, que, na década de 60, encabeçou, ao lado de outros repórteres de “reportagens especiais”, uma tendência literária que acabou ficando conhecida como New Journalism.

Além do Novo Jornalismo praticado na imprensa dos Estados Unidos, também abordaremos neste capítulo o romance-reportagem, outra importante expressão do hibridismo entre jornalismo e literatura, encontro cujos frutos mais significativos começaram a ser plantados no século 19, a partir da experiência do realismo literário. Nas páginas seguintes, buscaremos apresentar brevemente algumas experiências decorrentes do Jornalismo Literário, defendido por Rogério Borges (2013) como um gênero autônomo, “emancipado” tanto do jornalismo quanto da literatura. O objetivo desta seção é tentar esboçar uma imagem do fértil terreno que permitiu o florescimento de nosso objeto de estudo, *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese psyche* (1997).

3.1 Algumas considerações

Quanto ao surgimento do jornalismo, José Manuel Tengarrinha (apud PONTE, 2005, p. 36) o atribui à confluência do progresso da tipografia, da melhoria das condições de comunicação e do interesse do público pela notícia. Combinados a

uma abertura de pensamento e de iniciativa individual e coletiva que tomava forma em uma nova ordem social e econômica baseada no incremento de trocar, esses três fatores teriam sido os responsáveis por propiciar as condições necessárias para o nascimento do primeiro jornal diário. Seu registro data de 1609, em Praga, importante centro administrativo e comercial à época (ALCADE apud PONTE, 2005, p. 36). Os periódicos que nasceram a partir de então denominavam-se, em sua maioria, gazetas, e disponham em suas páginas temas de interesse para os poderes e as elites, como guerra, diplomacia e negócios.

Embora tenha havido uma certa estabilidade nos temas tratados pelas publicações, Barillaud et al (apud PONTE, op. cit., p. 38) atenta para temas privilegiados em cada época, de acordo com o interesse do público. No século XIX, as publicações designadas por Balzac como Canards relatavam eventos com monstros, milagres, catástrofes naturais, crimes, massacres. No período de tensão religiosa compreendido entre os séculos XVI e XVII, emerge a obsessão pelo diabo, corpos deformados tidos como monstruosos e relatos de possessão. No século seguinte, um quadro mais humanista somado a ideias revolucionárias permite a celebração de atos de heroísmo cometidos por pessoas comuns (até então, apenas pessoas magnânimas seriam capazes de tais feitos).

Cristina Ponte (2005) relembra que a luta entre a imprensa e os outros poderes não é exclusiva de nosso tempo. Quando o médico Renaudot, amigo e protegido do rei Luís XIV e do cardeal Richelieu, fundou a Gazeta da França, não tardou a se confrontar com os poderes político e religioso. Cunhador do termo Editorial, Renaudot foi o responsável pela definição da informação em seu sentido moderno: “uma apresentação de factos de forma despojada de conotações afetivas, para evoluir no sentido de uma exposição seca, reclamando apenas a verdade como sua única paixão.” (Ibid., p. 37)

Considerado, por isso, o pai do jornalismo moderno, Renaudot tem sua definição fortalecida no modelo anglo-americano de jornalismo que se firma a partir do século XIX, de forma concomitante à afirmação do realismo como forma de expressão literária. Ao propor a descrição da forma mais objetiva possível, o realismo estimula a percepção da vida tal como ela é, erguendo-se contra as distorções idealizadas pelas tradições do classicismo e do romantismo. No âmbito

literário, procura-se caracterizar o realismo em dimensões estéticas e sociais, com foco nos processos de descrição (grifo nosso) como formas de representação da realidade (Ibid.).

Mitterand (apud PONTE, op. cit., p. 44) chama a atenção para uma espécie de código de realismo, construído pelas marcas de sujeito, personagem, composição, tempo, espaço e escrita. “Esse código sustenta-se no imaginário de um narrador obrigado a dar à ficção as aparências da realidade e que, simultaneamente, reivindica a liberdade do seu olhar e do seu julgamento” (PONTE, op. cit., p. 44).

É na crença de que o repórter seria capaz de se utilizar de procedimentos e ferramentas infalíveis para captar e transmitir "os contornos exatos do real efêmero da vida" (Ibid., p. 21) que reside a base do jornalismo praticado no século 19. Nessa época, a cultura ocidental, cada vez mais desencantada com o universo de mitos, lendas e religiões, "afirmava sua crença na ciência e na observação empíricas como únicas estratégias legítimas de conhecimento do mundo e reformistas das estruturas sociais" (Ibid., p. 22), apostando todas as suas fichas na razão como ferramenta de melhoramento do homem. Foi assim que o jornalismo acabou adquirindo "o estatuto de vigilante do poder político e de porta-voz da sociedade", assumindo um compromisso com a verdade factual (Ibid, p.25).

Essa posição mediadora, discreta, desapaixionada e desinteressada assumida pelo narrador não significa, no entanto, que os escritores não se deem conta de quão ilusório é este reflexo da realidade. Tanto é que Émile Zola, “pai” do naturalismo, defende o estilo realista como arte, porque “distorce precisamente na medida em que confere à natureza a máxima ilusão de verdade” (apud PONTE, Ibid., p. 45). A corrente literária do realismo marca ainda a passagem da personagem do anonimato para o protagonismo e a influência de um repertório intertextual que vai de configurações arquetípicas a estruturas canônicas de relato.

Orientado para o relato dos fatos da atualidade, o jornalismo emergente no século 19 encontra no realismo literário algumas de suas metáforas fundadoras, como o “espelho da vida” proposto por Stendhal ou o estudo dos acontecimentos como mimesis dos seres e das coisas, avançado por Balzac (Ibid., p. 45). Nesse contexto político marcado pelos paradoxos entre dinâmicas de conservação e transformação, o jornalismo também passa a se apoiar em seus ideais de

intervenção cívica para assumir tomadas de posição. Eça de Queiroz defendia, por exemplo, que o grande dever do jornalismo é

fazer conhecer o estado das coisas públicas, ensinar ao povo os seus direitos e as garantias da sua segurança, estar atento às atitudes que toma a política estrangeira, protestar com justa violência contra os actos culposos, frouxos, velas pelos nocivos, pelo poder interior da pátria, pela grandeza moral, intelectual e material em presença de outras nações, pelo progresso que fazem os espíritos, pela conservação da justiça, pelo respeito do direito, da família, do trabalho, pelo melhoramento das classes infelizes. (apud PONTE, 2005, p. 46)

Essa convivência entre jornalismo e literatura reforça a percepção do sociólogo Michael Schudson (apud PONTE, 2005, p. 43) de que as rotinas dos jornalistas não são apenas sociais, fruto das relações entre fontes, repórteres e editores, mas também literárias, emergindo da relação dos escritores com as tradições literárias de suas respectivas épocas.

No século 20, no entanto, influenciado pelo negativismo derivado de duas grandes guerras, o jornalismo desloca seu foco da crença em uma verdade inquestionável para a ênfase em procedimentos e métodos de apuração e veiculação das informações que fossem capazes de atingir um ideal de objetividade, sustentando uma ideia de credibilidade no cenário social: "ouvir e registrar versões opostas, reproduzir citações, dispor informações na ordem de importância etc." (BULHÕES, 2007, p. 25):

Imbuída desse papel, a linguagem verbal na atividade jornalística deveria, em princípio, assumir um estatuto radicalmente oposto ao da expressão literária, sendo marcada pela transparência e limpidez, uma vez que sua meta é a eficácia comunicacional.

Se a literatura habitava o espaço permissivo da ficcionalidade, o jornalismo parecia ter diante de si o horizonte prescritivo daquilo que é razoável, crível ou admissível, a partir do qual deverá recolher o factual consumado, efetivado, a ser transformado em informação. Nesse sentido, consolidou-se a noção de que a transgressão de seus métodos e procedimentos – os da suposta objetividade – não pode ser admitida, afigurando-se intoleráveis a falsidade e o embuste.

Em termos de narratividade, segundo Bulhões (2007), a busca da confluência entre jornalismo e literatura atinge os gêneros narrativos em prosa. No caso da literatura, o romance e o conto. No do jornalismo, a notícia e a reportagem.

Diferentemente do romancista, que desenrola um vasto painel, o contista apresenta “um flash da vida, um instantâneo do tempo” (Ibid., p. 41). Para o autor, é justamente na capacidade de imprimir exatidão e precisão verbais em uma breve extensão que reside a força expressiva do conto.

Tal brevidade narrativa foi uma das grandes conquistas do desenvolvimento textual do jornalismo na modernidade. Neste campo, a notícia escrita “é a forma da máxima condensação jornalística, marcada por uma rigorosa seleção de unidades verbais com vistas à maior potência informativa.” (Ibid., p. 42). Mas é na reportagem, modalidade ampliada da notícia, que o fruto do cruzamento com o conto pode render mais, pela possibilidade de realização da “progressão narrativa, na qual se dá o processamento de uma mudança de estados no tempo.”

Anteriormente exclusivamente associado “à frivolidade, à evasão e à inverossimilhança narrativa” (Ibid., p. 42), o romance muda de tom principalmente a partir da segunda metade do século XIX, demonstrando mais afinidade com o jornalismo. Com “a incursão às tendências de análise da realidade social e contundência crítica lançada ao comportamento humano, em uma investida de desmascaramento”, o romance adquire uma feição de crítica social, no movimento conhecido como realista-naturalista (Ibid., p. 43), que se “ergue contra o classicismo e o romantismo enquanto expressões de vidas idealizadas.” (PONTE, 2005, p. 43).

Enquanto o romance realista deixou de legado às potencialidades escritas da reportagem um repertório instrumental de captação dos quadros sociais de seu tempo, por meio de uma postura documental ou fotográfica, a literatura naturalista estabeleceu, por meio das bases lançadas por Émile Zola, uma espécie de “metodologia” que propunha a recusa da imaginação, que deveria ser substituída pela observação e pela pesquisa da realidade (BULHÕES, 2007, p. 44).

É também no século 19 que se consolida a reportagem na história do jornalismo, evidenciando um aspecto que acabou tornando-se um traço essencial do gênero: a necessidade de um repórter para servir de testemunha ocular dos

acontecimentos, garantindo a veracidade do relato. Tal posição se fortaleceu na Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865), episódio que mobilizou correspondentes de jornais ao campo de batalha (BULHÕES, op.cit., p. 45). Essa mudança fortaleceu a reportagem como o ambiente mais inventivo da textualidade informativa, por conferir ao jornalista uma certa autoralidade quanto ao seu texto.

Na dilatação do evento noticioso, a reportagem pode estender-se como uma realização descritiva, na composição astuciosa de um personagem ou na coloração de um cenário. Ou desdobrar-se plenamente na narratividade, em que estão implicados personagens em processo de mudança de estado. É desse modo que ela ensaia alguma proximidade com realizações da prosa de ficção ou transporta marcas da própria literariedade.

No transcorrer do século 20, esses horizontes de possibilidades permitem o desenvolvimento da grande-reportagem, cujo marco inicial se configura na revista americana Time, que servirá de modelo para tantas outras que surgirão posteriormente. Designações mais recentes, como livro-reportagem, romance-reportagem e conto-reportagem são a materialização do hibridismo de gêneros do jornalismo e da literatura (BULHÕES, op.cit., p. 46).

Se, em uma perspectiva histórica, de início coube à literatura ser a matriz fornecedora de sugestões formais à narrativa jornalística, o desenvolvimento do jornalismo foi aos poucos construindo uma autêntica e nada desprezível tradição de textualidade que também se ofertou à realização literária. Com isso, sugestões e procedimentos típicos de uma vivência calcada na factualidade jornalística podem ser assimilados pelo aparato ficcional da literatura, o que faz supor uma relação interdependente.

Se no século XX os teóricos se esforçavam para deixar claras as distinções entre jornalismo e literatura, afirmando as oposições entre os campos, no século XXI o movimento é de aproximação, mas, ao mesmo tempo, de independência. O cenário atual da confluência entre jornalismo e literatura se configura, portanto, como um campo rico de realizações narrativas, resultado de influências mútuas ao longo da história, não importando se o fluxo da influência parte da literatura em direção ao jornalismo ou o oposto.

3.2 O chamado Jornalismo Literário

Um dos frutos desse contexto, o Jornalismo Literário é, para Rogério Borges (2013), mais do que uma simples mistura de elementos do jornalismo com traços da literatura. Borges propõe que o Jornalismo Literário seja encarado como um discurso realmente autônomo e independente. Em lugar de opor real e ficcional, esse novo discurso trabalha as duas faces da moeda simultaneamente. Trata-se de um terceiro discurso, compromissado em enunciar a realidade dos fatos como o jornalismo tradicional, mas inspirando-se em técnicas da criação literária.

Para se constituir como um discurso autônomo, o Jornalismo Literário rompe com paradigmas do jornalismo tradicional, mas também se diferencia da literatura de ficção. Há, assim, um duplo afastamento. Essa flexibilidade permite diferenciar o Jornalismo Literário da literatura realista no que se refere a enfoque e objetivos, além de torná-lo independente de um jornalismo tradicional que, muitas vezes, interrompe uma maior criatividade.

Quando encarado como uma via independente, o Jornalismo Literário estabelece fissuras ao admitir o fator subjetivo como elemento constitutivo de seus estatutos e métodos, sem perder, com isso, credibilidade. As interpretações, subjetividades e representações que acompanham o Jornalismo Literário não devem ser vistas como ameaça ao intuito de informar da melhor forma possível, mas sim como aliadas, possibilitando visões mais amplas e retratos mais ricos de um mundo também repleto de subjetividades e representações, admitindo, assim, o caráter negociado da construção noticiosa. Privado da liberdade de criar seu próprio mundo e suas próprias verdades, o Jornalismo Literário se ocupa de recriar, narrativa e discursivamente, situações que de fato ocorreram, mas que podem ser mostradas de outro ângulo: “Jornalismo Literário não é ficcionalizar irresponsavelmente a informação, mas poder enriquecê-la com outros olhares que não se apequenem diante da crença de uma verdade irrefutável” (BORGES, 2013, p. 310).

Guardadas as devidas proporções e as respectivas especificidades, ponderamos, apropriando-nos de termos matemáticos, que o Jornalismo Literário estaria para o jornalismo tradicional assim como a medicina tida como alternativa estaria para a medicina convencional ocidental. O tratamento alternativo ou complementar não visa a uma negação ou uma substituição do tratamento tido como

“tradicional”, mas sim a uma adição. Da mesma forma, o Jornalismo Literário não surgiu para eliminar e suplantando uma forma padronizada de se produzir notícias, mas sim para oferecer e acrescentar outros ângulos e pontos de vista a respeito de um mesmo ocorrido.

Não se trata, portanto, de uma busca pela objetividade, mas sim pelo esforço por uma intersubjetividade, ou seja, um cruzamento de diferentes pontos de vista, impressões, emoções sobre um mesmo fato, permitindo a ampliação da compreensão do acontecimento por parte do leitor. De forma análoga à cena de um filme, resultante do processo de montagem cinematográfica realizado a partir de planos distintos capturados por câmeras de vídeo posicionadas em diferentes ângulos em relação a um mesmo acontecimento, como poderemos observar no capítulo de análise.

É nos Estados Unidos da década de 60 que se desenvolvem os movimentos mais notórios que promoveram a hibridização dos discursos jornalístico e literário, de acordo com Rogério Borges (2013). São dois os que mais interessam ao presente estudo: o New Journalism (Novo Jornalismo) e o livro-reportagem (romance-reportagem ou romance de não-ficção).

3.3.1 O New Journalism

Apesar da nomenclatura utilizada por Borges, Tom Wolfe defende, em *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (2005, p. 41), que a principal tendência que afrontou os limites do jornalismo convencional não foi um movimento propriamente dito:

Não havia manifestos, clubes, salões, nenhuma panelinha; nem mesmo um bar onde se reunissem os fiéis, visto que não era nenhuma fé, nenhum credo. Na época, meados dos anos 60, o que aconteceu foi que, de repente, sabia-se que havia uma espécie de excitação artística no jornalismo, e isso em si já era uma novidade.

Para Bulhões (op.cit., p. 145), o que pode haver de movimento no que o New Journalism representa reside na tomada da palavra como sinônimo de agitação, animação e abalo, posto que a novidade “agitou o epicentro do jornalismo mundial e abalou estruturas fossilizadas da textualidade jornalística”. Para Borges (2013, p. 255), “o Novo Jornalismo estica a corda bamba em que se equilibra o Jornalismo Literário ao testar seus limites, ao colocar à prova suas possibilidades”. Não é de se

surpreender que tal agitação tenha ocorrido nos Estados Unidos na década de 60, um contexto que resultou no abalo de estruturas fossilizadas da política e da sociedade de diversos países ao redor do mundo.

No país em que o jornalismo mais se desenvolveu como sinônimo de prática textual pré-moldada, cujos produtos redacionais passam por uma estrutura similar à linha de produção, compreende-se que o New Journalism tenha adquirido o sentido de uma postura libertária. (Ibid., p. 146)

Na ausência de uma organização formal, Wolfe se diz incapaz de afirmar com certeza quando nem por quem exatamente foi cunhada a expressão “Novo Jornalismo”, vista pelo escritor com certo preconceito. Pelo que ele se lembra, foi no fim de 1966 que começou-se a usar o termo em conversas (WOLFE, Ibid., p. 40).

Seymour Krim me conta que ouviu essa expressão ser usada pela primeira vez em 1965, quando era editor do *Nugget* e Pete Hammil o chamou para dizer que queria um artigo chamado ‘O Novo Jornalismo’ sobre pessoas como Jimmy Breslin e gay Talese.

Um dos responsáveis por bater de frente contra o jornalismo praticado pelos chamados “repórteres de furos”, Wolfe integrava, como repórter do *New York Herald Tribune*, o time dos “escritores de reportagens especiais” (expressão utilizada para identificar uma matéria que escapava à categoria da notícia pura e simples), que encaravam a vivência na redação como um mero rito de passagem rumo ao objetivo final de escrever “O Romance”(Ibid., p. 13).

Hoje em dia – em parte devido ao Novo Jornalismo – é difícil explicar o que a ideia de escrever um romance significava nos anos 40, 50 e até no começo dos 60. “O Romance” não era uma mera forma literária. Era um fenômeno psicológico. Era uma febre cortical. Fazia parte do glossário da *Introdução geral à psicanálise*, em algum ponto entre narcisismo e neurose obsessiva. [...] “O Romance” parecia um dos últimos desses grandes golpes de sorte, como encontrar ouro ou achar petróleo, com que um americano podia, num relance, transformar inteiramente seu destino (Ibid., p. 16).

A paixão que os “escritores de reportagens especiais” nutriam pelo O Romance inicia, segundo Wolfe, na década de 1930, quando os romancistas pareciam explodir para o estrelato da noite para o dia. Duas décadas depois, O Romance chegara a nível de disputa nacional: “havia a noção de que o fim da Segunda Guerra, em 1945,

constituía o alvorecer de uma nova idade do ouro no romance americano” (WOLFE, op.cit., p. 18). Naquela época, (Ibid., p. 19),

não existia algo como um jornalista literário trabalhando para revistas ou jornais populares. Se um jornalista aspirava a status literário, o melhor era ter o bom senso e a coragem de abandonar a imprensa popular e tentar entrar para a grande liga.

Por “grande liga”, entende-se o time que ocupava o topo da pirâmide social literária vigente no contexto de surgimento desse movimento: os já consagrados romancistas. Tratava-se, segundo Bulhões (op.cit, p. 147), de uma espécie de distinção de castas sociais: “o topo da pirâmide sendo ocupado pela alta literatura, a do poeta, do romancista, enquanto a ralé da escritura seria preenchida pelos jornalistas”.

Ao longo de todo o século 20, os literatos haviam se acostumado a uma estrutura de status muito estável e aparentemente eterna. Era mais ou menos semelhante a uma estrutura de classes em moldes do séculos 21, na medida em que você tinha, sim, a chance de competir, mas apenas com as pessoas de sua própria classe. (WOLFE, op.cit., p. 41)

Na tradição do realismo norte-americano da década, cuja imprensa contava com colaborações regulares de escritores como Ernest Hemingway, os jornalistas que assinavam reportagens reivindicavam também um lugar de topo na hierarquia da redação”. Entre os repórteres que passaram a ameaçar essa distinção estavam Jimmy Breslin, Gay Talese e o próprio Wolfe, entre outros, que haviam descoberto que era possível escrever jornalismo para ser lido como um romance, esforço que buscava homenagear, de certa forma, o famigerado Romance e seus criadores, os romancistas (op.cit., p. 19).

Nem mesmo os jornalistas pioneiros nessa direção duvidavam sequer por um momento de que o romancista era o artista literário dominante, agora e sempre. Tudo o que pediam era o privilégio de se vestir como ele... até o dia em que eles próprios chegassem à ousadia de ir para a cabana e tentar para valer... Eram sonhadores, claro, mas uma coisa eles nunca sonharam. Nunca sonharam com a ironia que vinha vindo. Nunca desconfiaram por um minuto que o trabalho que fariam ao longo dos dez anos seguintes, como jornalistas, roubaria do romance o lugar de principal acontecimento da literatura.

De fato, é do realismo literário que vem a inspiração e os recursos que os jornalistas usavam para dar aos textos seu poder único, que se originava sobretudo de quatro recursos: construção cena a cena, registros de diálogos completos, ponto de vista da terceira pessoa e registro de detalhes como gestos, trejeitos, decoração, mobília etc. As ferramentas emprestadas da literatura são tão essenciais na perspectiva de Wolfe que o escritor chega a afirmar que “qualquer um que tente, na ficção ou na não-ficção, melhorar a técnica literária abandonando o realismo social será como um engenheiro que tenta melhorar a tecnologia das máquinas abandonando a eletricidade” (Ibid., p.8).

O que interessava a Wolfe, porém, não era apenas a descoberta de que era possível utilizar técnicas literárias em geral associadas ao romance e ao conto para escrever não-ficção. O que realmente importava para ele eram as inúmeras possibilidades de transgressão que poderiam ser feitas com esses recursos, a quatro níveis, conforme colocado por Ponte (2005, p.60):

1) Na recolha de informação, indo além de fontes e perspectivas oficiais, encaradas profissionalmente com alguma desconfiança; procura-se exaustividade, ouvir vozes não-oficiais, prestar atenção ao pormenor, ao ambiente, ao contraditório, num tempo de preparação da peça longo e dificilmente enquadrável num jornalismo de imediato; 2) na relação entre o tempo da história e o tempo da narrativa, com este misturando de forma dinâmica elementos como a ordem, a duração e frequência das cenas, trabalhando tanto a descrição de ambientes físicos como de estados de alma; 3) na profusão de vozes, apresentadas por vezes sob a forma de diálogos, no recurso a focalizações internas e a focalizações omniscientes assumidas pelo autor; 4) na adequação dos acontecimentos À realidade, construindo um quadro de coerência nos limites do verossímil, numa estética de intensa proximidade (de atracção como de repulsa) entre leitores, personagens e acções reportadas.

Essas transgressões buscavam instigar o leitor, tanto intelectual quanto emocionalmente, buscando resolver o que Wolfe considerava um problema frequentemente relacionado ao narrador de não-ficção (Ibid., p. 32):

A voz do narrador, na verdade, era um dos maiores problemas na escritura de não-ficção. A maioria dos autores de não-ficção escrevia, sem saber, dentro da tradição britânica centenária, na qual fica entendido que o narrador tem de assumir uma voz calma, cultivada e, de fato, polida. A ideia era que a voz do próprio narrador fosse como as paredes branco-cru ou cor de massa que Syrie Maugham popularizou na decoração de interiores... um “fundo neutro” contra o qual ressaltavam toques de cor. O negócio era o understatement [discrição].

Segundo Wolfe (Ibid., p. 32), o problema nada tinha a ver objetividade e subjetividade, ou com assumir uma posição ou compromisso, questões basais à discussão do jornalismo praticado pelo que ele chama de “repórteres de furos”. Tratava-se de uma “questão de personalidade, de energia, de tendência, de bravura... numa palavra, de estilo... A voz-padrão do autor de não-ficção era como a voz-padrão do locutor... arrastada, monótona...”

Para Wolfe, Talese e outros integrantes da corrente, o New Journalism implicava em ir além das práticas utilizadas no jornalismo mainstream, valendo-se de técnicas para captar diálogos, gestos, expressões faciais, qualquer detalhe que ajudasse a compor uma descrição objetiva completa, acrescida de um elemento que os leitores sempre tiveram que recorrer aos romances para encontrar: a vida subjetiva ou emocional dos personagens. É aí que reside, para Lima (apud BORGES, op.cit.), o mérito do New Journalism, na capacidade de mergulhar “cada vez mais fundo na realidade em rápida transformação, sentindo de perto e por dentro o pulsar da sociedade americana em conflito consigo mesma para nascer de mais uma de suas múltiplas faces contemporâneas”.

Inovações estilísticas à parte, o propósito do Novo Jornalismo permanece sendo, segundo Borges (op.cit., p. 256), o de informar, tendo a “consciência de que um discurso que se apoie na verdade é algo mais complexo que a reunião de dados comprováveis. Um caminho de rupturas e riscos.”

Publicado em 1966, *A sangue frio* inaugura nos Estados Unidos o que o romancista Truman Capote, seu autor, classifica, segundo Bulhões (op. cit.) como um novo gênero, intitulado “romance de não-ficção” (do inglês *nonfiction novel*).

3.3.2 O romance de não-ficção

Outro exemplo das possíveis confluências entre literatura e jornalismo é o que Capote denominou romance de não-ficção, tomado como sinônimo de livro-reportagem (BORGES, op. cit.) ou romance-reportagem (LIMA apud BORGES, op.cit).

Rildo Cosson (2001) defende o romance-reportagem como um gênero nascido do cruzamento entre o gênero literário e o gênero não-literário reportagem. Lima (op.cit.), por sua vez, prefere tratar o livro-reportagem como extensão do jornalismo, beneficiando-se, assim como o New Journalism, de influências literárias. Para o autor, o livro-reportagem conserva caráter jornalístico por tratar não da atualidade, mas da contemporaneidade. Borges (op.cit.) relembra que, em muitos casos, o livro-reportagem conta uma história ocorrida há muito tempo, mas que ainda traz implicações para o presente.

Rogé Ferreira (apud BORGES, 2013), no entanto, diferencia livro-reportagem de romance-reportagem, situando o primeiro no campo do jornalismo e o segundo no espectro da criação literária, a exemplo do citado *A sangue frio*. O autor louva a forma com que John Hersey trabalha as vozes narrativas em *Hiroshima* sem que haja dúvidas sobre a autenticidade dos depoimentos colhidos pelo escritor.

3.4 Underground: Murakami como jornalista literário

Em 1946, um ano após o bombardeio atômico à cidade japonesa de Hiroshima, John Hersey publicou na revista *The New Yorker* o livro homônimo que recupera o drama de seis sobreviventes do episódio, buscando entender a dimensão e o significado por trás do ataque do governo norte-americano contra o Japão (BORGES, 2013, p. 264). Em 1997, um ano após o ataque de gás sarin ao metrô de Tóquio, Haruki Murakami publica pela editora Kodansha o drama de sessenta sobreviventes do episódio, buscando entender a dimensão e o significado por trás dos ataques de uma organização religiosa japonesa contra sua própria nação.

A conexão entre o jornalista John Hersey e o romancista Haruki Murakami não se limita ao fato de ambos terem publicado obras literárias que conectam relatos de sobreviventes de um episódio traumático na história do Japão. Assim como *Hiroshima*, *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche* também pode ser aproximado do que Rogério Borges (2013) denomina espectro Jornalismo Literário, uma proposta de discurso autônomo que engloba desde as experiências de João do Rio com suas crônicas de um Brasil marcado pelas mudanças trazidas pela reforma urbana do início do século XX até as inúmeras manifestações

jornalísticas e literárias inspiradas nas reportagens publicadas por jornalistas norte-americanos durante a década de 60 em revistas como a *The New Yorker*, em cujas páginas Murakami também já publicou contos e artigos.

No prefácio da edição publicada pela Vintage Books em 2003, Murakami (p.3, tradução nossa) inclui uma nota de rodapé em que se lê a seguinte ressalva: “Eu gostaria de deixar claro que tomei emprestadas ideias úteis de Studs Terkel e Bob Greene para a composição deste livro”²². O autor não especifica essas ideias nem explica como exatamente elas influenciam sua obra. Mas podemos conjecturar algumas conexões em torno das aproximações entre jornalismo e literatura.

Falecido em 2008 aos 96 anos, o escritor norte-americano Studs Terkel foi, segundo William Grimes (2008), um dos responsáveis por estabelecer a história oral como um gênero sério. Em suas histórias orais, a que chamava “jornalismo de guerrilha”, Terkel confiava em seu estilo simultaneamente entusiástico e gentil para trazer à tona, em detalhe, as experiências e os pensamentos dos cidadãos de seu país natal, os Estados Unidos, em sua maioria trabalhadores.

Bob Greene, por outro lado, continua vivo, embora o mesmo não possa ser dito sobre sua carreira²³. Aclamado pelos já citados precursores do New Journalism Jimmy Breslin e Tom Wolfe, que chegou a afirmar, em 1983, que “Bob Greene é um virtuoso das coisas que trazem o jornalismo à vida: talento literário, reportagem” e um gosto por se meter com gente de todo tipo (apud COBURN et.al, 2003).

Vivos ou mortos, pertencentes à casta privilegiada dos romancistas ou à classe emergente dos “novos jornalistas”, os escritores cujas ideias inspiraram Murakami na composição de *Underground* nos permitem considerar que seu esforço assemelha-se ao trabalho de um jornalista. Mais especificamente, de um jornalista literário. Partindo desse pressuposto, também podemos tomar a liberdade de considerar *Underground* um livro-reportagem. Ou, para não sermos injustos com Capote, o auto-proclamado criador do gênero, um romance de não-ficção.

²² *I would like to make clear that I borrowed useful ideas towards the composition of this book from the works of Studs Terkel and Bob Greene.*(MURAKAMI, 2003, p. 3)

²³ Bob Greene ainda sofre as consequências da denúncia feita por uma mulher de que havia mantido relações sexuais com o jornalista depois de tê-lo entrevistado para um trabalho do Ensino Médio, quando a jovem tinha 17 anos (COBURN et. al, 2003).

Assim como Capote foi instigado a produzir *A sangue frio* por uma notícia de jornal, a produção de *Underground* (op.cit., p. 3) foi motivada pela leitura de uma carta publicada na seção de comentários de uma revista feminina folheada por Murakami em uma tarde qualquer. Esposa de um trabalhador comum que estava indo para o trabalho de metrô no dia em que os membros da organização religiosa Aum Shinrikyo liberaram gás sarin na linha metroviária de Tóquio, a leitora lamentava sobre a dificuldade que seu marido teve para se reajustar à rotina de trabalho após o episódio. Ainda afetado por efeitos mais leves do gás, ele passou a se sentir pressionado e excluído por seus colegas de trabalho, que passaram da tolerância ao bullying com o passar do tempo, forçando-o a pedir demissão. “Como isso foi acontecer conosco?”, questiona, de maneira retórica, a respeito da vitimização secundária sofrida pelo esposo, como se já não bastassem os ainda presentes efeitos do gás. Compelido a buscar alguma espécie de resposta, Murakami foi atrás dos sobreviventes do ataque para entrevistá-los. Com a ajuda de dois assistentes, conseguiu rastrear 700 nomes. Ao longo do processo, essa lista foi diminuindo até chegar a 62 pessoas, que foram entrevistadas pelo escritor entre o início de janeiro e o fim de dezembro de 1996.

Gravadas, as conversas duraram, em média, de uma a duas horas, e todas começaram com Murakami (op. cit., p. 6, tradução nossa) perguntando aos entrevistados detalhes como local de nascimento, relação com a família, emprego, entre outros detalhes banais. Depois, as entrevistas foram transcritas, cortadas, editadas e enviadas para revisão dos entrevistados, processo repetido exaustivas vezes, conforme conta Murakami (op.cit., p. 5, tradução nossa²⁴):

No processo de modelar as entrevistas transcritas, rascunhos foram enviados para os respectivos entrevistados para checagem de fatos. Eu anexei um recado pedindo para que me dissessem se houvesse algo que não “quisessem ver impresso” e como os conteúdos deveriam ser alterados ou cortados. Quase todos pediram algumas mudanças, e eu concordei. Frequentemente o material perdido tinha detalhes iluminados sobre as vidas dos entrevistados, o que eu, como escritor, lamentava perder. De vez em quando, eu apresentava uma contra-proposta para aprovarem. Algumas entrevistas foram e voltaram umas cinco vezes.

²⁴ *In the process of shaping the written interviews, drafts were sent to the respective interviewees for fact-checking. I attached a note asking them to let me know if there was anything they “didn’t wish to see in print” and how the contents should be altered or bridged. Almost everyone asked for some changes or cuts, and I complied. Often the forfeited material had illuminated details about the interviewees’ lives, which I, as a writer, was sorry to lose. Occasionally I came back with a counter-proposal for them to approve. Some interviews went back and forth as many as five times.*

Todo esse esforço foi empreendido a fim de evitar uma exploração do assunto ao estilo da mídia de massa, que bombardeou o público com perfis profundos dos causadores da tragédia, deixando as vítimas em segundo plano. Murakami reflete que, com isso, a imprensa objetivava criar uma imagem coletiva do “inocente sofredor japonês”, muito mais fácil de retratar dentro da clássica dicotomia entre os vilões “feiosos e maldosos” e a “saudável população sem rosto”.

O que Murakami busca, em *Underground*, é justamente atribuir a cada um dos entrevistados um rosto, distanciando-se tanto quanto possível de fórmulas em busca de “reconhecer que cada pessoa que estava no metrô naquela manhã tinha um rosto, uma vida, uma família, esperanças e medos, contradições e dilemas” (MURAKAMI, op. cit., p. 6, tradução nossa²⁵), isto é, uma narrativa própria.

²⁵ *Besides, the classic dichotomy of ugly (visible) willains versus the “healthy (faceless) populace” makes for a better story. Which is why I wanted, if at all possible, to get away of any formula; to recognize that each person on the subway that morning had a face, a life, a family, hopes and fears, contradictions and dilemmas.*

4 NARRATOLOGIA

Iniciamos este capítulo delineando alguns conceitos básicos da teoria da narrativa com foco na narração, a partir das contribuições de Jonathan Culler (1999) e de Yves Reuter (2002). Em seguida, apresentamos a esquematização proposta por Reuter para a análise interna da narrativa, explicitando as ferramentas que serão utilizadas para responder a uma das questões-chave que, segundo Culler, identificam uma variação significativa na narração: “quem fala?”. A partir das ferramentas propostas por Reuter, buscaremos identificar quem é e como se coloca o narrador de *Underground*.

4.1 A narrativa

No século 20, segundo Jonathan Culler (1999), o romance eclipsou a poesia que, até então, havia sido a forma dominante na literatura. Desde os anos 60, a narrativa também passou a dominar a educação literária. Para Culler, o motivo não é difícil de compreender: há um impulso humano básico em ouvir histórias, pois elas “são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo.” (1999, p. 84).

Nossa cultura, afirma Yves Reuter (2002, p. 9), “reserva um largo espaço às narrativas, dos mitos e lendas – antigos e modernos – a todas as narrativas cotidianas da vida familiar, passando pelas narrativas da imprensa ou dos romances literários.” Culler invoca Frank Kermode (1999, p. 85) para reforçar a ideia de que as narrativas estão por toda parte, inclusive em atos aparentemente banais. Para Kermode, quando dizemos que um relógio faz “tique-taque”, por exemplo, estamos atribuindo ao ruído uma estrutura ficcional, diferenciando o som de ida (tique) do som de volta (taque): “Considero o tique-taque do relógio como um modelo do que chamamos de enredo, uma organização que humaniza o tempo dando-lhe forma.”

No esforço de compreender e interpretar essas narrativas múltiplas, desenvolveu-se um grande número de teorias diferentes. Indo além do campo acadêmico, a teoria da narrativa poderia ser concebida como uma tentativa de explicar detalhadamente a competência narrativa básica que permite, por exemplo, que as crianças entendam, inconscientemente, quando uma história contada antes de dormir terminou ou não de forma “adequada” (CULLER, op. cit., p. 85).

A teoria da narrativa ('narratologia') é um ramo ativo da teoria literária e o estudo literário se apóia em teorias da estrutura narrativa: em noções de enredo, de diferentes tipos de narradores, de técnicas narrativas. A poética da narrativa, como poderíamos chamá-la, tanto tenta compreender os componentes da narrativa quanto analisa como narrativas específicas obtêm seus efeitos.

O elemento básico da narrativa, segundo Culler (op.cit), é o que costumamos chamar de "enredo". Diferentemente de como ocorre na poesia, o enredo pode ser preservado na tradução de um idioma para outro ou de um meio para outro, e pode ser pensado de duas maneiras (Ibid., p. 87). De um ângulo, o enredo é o modo de dar forma a acontecimentos para torná-los uma história genuína, a forma como escritores e leitores configuram os acontecimentos na tentativa de buscar o sentido das coisas. De outro, o enredo é a história dada, o material bruto que é configurado de diferentes formas pelas narrativas. Essas apresentações variadas da mesma história são chamadas de discursos de um texto. O que o leitor realmente encontra, ao se confrontar com um texto (seja ele escrito ou em qualquer outra mídia), é, em verdade, o discurso de um texto: "o enredo é algo que os leitores inferem a partir do texto, e a ideia dos acontecimentos elementares a partir dos quais esse enredo foi formado é também uma inferência ou construção do leitor." (Ibid., p. 87).

A teoria da narrativa debruça-se, portanto, sobre os efeitos das diferentes configurações desses três elementos (acontecimentos, enredo/história e discurso), partindo de *duas distinções básicas*: entre *enredo e apresentação*, ou seja, como se configuram os acontecimentos que integram o *material bruto* do enredo, como se faz o recorte do chamado "mundo real"; e entre *história e discurso*, ou seja, como essa configuração se constrói a partir de diferentes discursos, isto é, de diferentes pontos de vista (Ibid., p. 87).

Culler pontua algumas questões-chave que identificam *uma variação significativa* em termos de *narração*:

a) *Quem fala?* Por convenção, diz-se que toda narrativa tem um narrador, que pode se colocar em primeira ou terceira pessoa. Os narradores em primeira pessoa podem estar do lado de dentro da narrativa, sendo protagonistas ou personagens secundários da história que contam, ou então observadores externos, cuja função é descrever os acontecimentos para os leitores, sem agir dentro da história. Os

observadores em primeira pessoa podem ser personagens desenvolvidos que seguem até o fim da história ou simplesmente desaparecerem à medida que a narração caminha, se ocultando depois de introduzir-la.

b) *Quem fala para quem?* Quer sejam explicitamente identificados ou não, a narrativa implicitamente constrói um público “através daquilo que sua narração aceita sem discussão e daquilo que explica.” (Ibid., p. 88). Esse público do narrador é muitas vezes chamado de narratário.

c) *Quem fala quando?* A narração pode estar situada na época em que os eventos ocorrem, como geralmente acontece em entradas ao vivo televisivas, em que o repórter aparece *in loco* mostrando o que acontece em tempo real. Também pode se seguir imediatamente a acontecimentos específicos, tratando de episódios que aconteceram até determinado momento. Ou, como é mais comum, a narração pode ocorrer depois dos acontecimentos finais da narrativa, à medida que o narrador olha em retrospecto para a sequência inteira.

d) *Quem fala que linguagem?* As vozes narrativas podem narrar tudo na história, a partir de sua própria linguagem distintiva, ou então na qual narram tudo na história, ou então podem adotar e relatar a linguagem de outros personagens (uma escritora pode narrar uma história como se fosse uma criança do sexo masculino, por exemplo). Para o teórico russo Mikhail Bakhtin, o romance é polifônico e dialógico: “a essência do romance é sua encenação de diferentes vozes ou discursos e, portanto, do embate de perspectivas sociais e pontos de vista.” (Ibid., p.89)

e) *Quem fala com que autoridade?* Para o autor, narrar uma história é reivindicar uma certa autoridade, concedida pelos leitores ou ouvintes, que não costumam duvidar do que está sendo afirmado na narrativa, aceitando a informação até que lhes seja dado algum motivo para pensar de outra forma. Por vezes, os narradores são chamados de não confiáveis, quando nos dão motivo para duvidar de suas interpretações dos fatos ou de seus interesses. Quando os narradores demonstram que sabem que estão narrando uma história, discutindo sobre o fato ou então refletindo sobre como contá-la, os teóricos falam em uma narração auto-reflexiva. Esse tipo de narração realça o problema da autoridade narrativa.

f) *Quem vê?* A questão de “quem vê” é diferente da de “quem fala”. A perspectiva a partir da qual os acontecimentos são enfocados pode ser ou não do narrador. Culler (op. cit., p. 90) cita o romance *What Maisie Knew*, de Henry James, como um exemplo de um narrador adulto que apresenta a história em terceira pessoa, porém a partir do entendimento de mundo da protagonista que dá nome ao livro, que é, no caso, uma criança.

Aqui, o autor parte para a discussão das variações em termos de focalização, isto é, a partir da perspectiva de quem os eventos são enfocados, das quais destaca:

Temporal: a narração pode focalizar os acontecimentos de diferentes distâncias cronológicas em relação aos acontecimentos. Pode, por exemplo, partir da mesma época do ocorrido, logo depois ou muito tempo depois, comparar percepções em diferentes momentos da vida do focalizador. A escolha da focalização temporal faz bastante diferença nos efeitos da narrativa.

Distância e velocidade: a história pode ser focalizada de longe ou de perto, avançando rápida ou lentamente. Quanto à velocidade, há variações em frequência (pode se contar algo que aconteceu numa ocasião específica ou o que acontece cotidianamente).

Limitações de conhecimento: em um extremo, se encontra a focalização da história através de uma perspectiva bastante limitada, como uma câmera fixa num ponto só, “relatando as ações sem nos dar acesso aos pensamentos do personagem” (op. cit., p. 91). No outro, há a narração onisciente, “em que o narrador é uma figura demiúrgica que tem acesso aos pensamentos mais íntimos e às motivações mais ocultas das personagens (op. cit.), comum a contos tradicionais e romances modernos, em que a escolha do que será realmente contado é crucial.

Para Culler (op. cit., p. 92), essas e outras variações na narração e na focalização das histórias são responsáveis por determinar o efeito global dos romances.

As complicações da narrativa são ainda mais intensificadas pelo encaixe de histórias dentro de outras histórias, de modo que o ato de contar uma história se torna um acontecimento na história - um acontecimento cujas consequências e importância se tornam uma preocupação principal.

Das discussões teóricas acerca da função das narrativas, podemos apreender, em nível superficial, que elas são responsáveis não apenas por proporcionar prazer aos seus fruidores, mas também por ensinar sobre o mundo, buscando mostrar como as coisas funcionam a partir dos estratagemas da focalização.

4.2 A narração

Segundo Reuter (op.cit., p. 22), a análise da narrativa pode ser dividida em três níveis: a ficção (ou diegese), que remete ao universo criado pelo texto; a narração, que remete às escolhas técnicas e de criação que organizam a ficção na narrativa; e a produção do texto, que remete “às escolhas lexicais, sintáticas, retóricas, estilísticas por meio das quais a ficção e a narração se realizam”.

Nossa análise atém-se apenas ao nível da narração, regida, segundo Reuter, por cinco grandes escolhas técnicas: *modo narrativo*, *voz*, *perspectivas*, *instância narrativa* e *gestão do tempo*. Neste trabalho, focaremos a análise em apenas dois destes pontos: o *modo* e a *instância* narrativos.

4.2.1 Modos narrativos

Segundo Reuter (op.cit.), existem dois grandes modos narrativos para os quais as narrativas costumam inclinar-se: contar/diegese, em que o narrador é aparente e não dissimula sua presença; e mostrar/mimese, em que a narração é menos aparente, dando ao leitor a ilusão de que a história se desenrola diante de seus olhos. Esses dois modos se realizam mediante a escolha de técnicas, das quais o autor destaca a oposição entre *cenários e sumários*, a forma como são colocadas *as falas das personagens*, as variações de *perspectivas* e as *funções do narrador*.

4.2.2 Instâncias narrativas

1. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador: é o caso do narrador onisciente, que se localiza do lado de fora da narrativa e sabe mais do que todas as personagens a respeito do universo que cria;
2. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem: aqui, as possibilidades do narrador se reduzem, podendo ocorrer a poliscopia, isto é, a alternância de perspectivas de várias personagens, centralizando o texto em um ator por vez;
3. Narrador heterodiegético e perspectiva “neutra”: neste caso, o narrador em terceira pessoa apenas apresenta o universo ao leitor;
4. Narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador: combinação típica das autobiografias, em que o narrador confessa sua própria vida de forma retrospectiva, também podendo se tornar poliscópica, com personagens diferentes dando suas visões sobre o ocorrido;
5. Narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem: nesta instância, o narrador conta o ocorrido no momento em que ele acontece, dando a impressão de simultaneidade.

A instância narrativa, segundo Reuter (op. cit.), articula as relações entre as formas fundamentais do narrador e as três perspectivas possíveis, resultando em cinco combinações possíveis: *Narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador*; *Narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem*; *Narrador heterodiegético e perspectiva “neutra”*; *Narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador*; e *Narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem*.

No próximo capítulo, aplicaremos as ferramentas apresentadas para identificar o narrador e seus modos e instâncias narrativos, ressaltando que tais classificações não passam de tendência desenvolvida para simplificar as análises. Na realidade dos textos, as instâncias costumam alternar e se combinar entre si, tornando-se de difícil distinção. Sendo assim, não estamos buscando uma categorização rígida e fossilizada, mas sim uma identificação de traços que possam dar pistas sobre algumas escolhas feitas pelo narrador.

5 O NARRADOR EM UNDERGROUND

Neste capítulo, buscaremos entender, conforme as contribuições de Culler e Reuter, quem é e como se coloca o narrador de *Underground: The Tokyo Gas Attack and The Japanese Psyche*. Neste capítulo, aplicaremos os critérios de análise propostos pela narratologia quanto ao narrador e aos modos e instâncias narrativos a partir das quais ele conduz os relatos selecionados para este estudo. Como recorte, optamos por focar nas histórias de duas mulheres retratadas no livro em capítulos diferentes. Às narrativas de Kiyoka Izumi e Shizuko Akashi²⁶, cujo único ponto em comum é o fato de terem sofrido as consequências do ataque de gás sarin arquitetado pelo grupo religioso Aum Shinrikyo, aplicamos as ferramentas explicitadas no capítulo anterior conforme esquematização de Reuter, buscando elucidar algumas questões relacionadas ao papel do narrador em *Underground*. Nosso objetivo é identificar, com base nos questionamentos de Culler (op.cit.), “quem fala” para, a partir daí, refletir acerca de suas escolhas no que tange a modos e instâncias narrativos, conforme esquematizado por Reuter (op.cit.).

5.1 Análise

Em termos de estrutura, Murakami abre o livro com uma imagem do mapa metroviário de Tóquio, destacando as linhas que foram atingidas pelo atentado. Depois, em um breve prefácio, apresenta suas motivações e as etapas de produção envolvidas na produção da obra. Já editados, os depoimentos foram organizados de acordo com a posição que a vítima ocupava no momento do ataque. Dessa forma, Murakami refaz, de certa forma, a trajetória do gás, desta vez guiada não pelos integrantes da Aum, mas sim pelas vozes das vítimas.

Em seguida, o livro divide-se em sete capítulos, nomeados de acordo com a linha, o sentido e o trem em que foram deixadas as sacolas de gás sarin: Chiyoda, Marunouchi sentido Ogikubo, Marunouchi sentido Ikebukuro, Hibiya partindo de Naka-Meguro, Hibiya partindo de Kita-Senju, Hibiya e Kodemmacho. Cada um desses capítulos é composto por tantos subcapítulos quanto o número de depoentes, variando de dois a oito depoimentos por seção.

²⁶ Os pseudônimos dos Akashi foram criados por Murakami a pedido da família da vítima.

Murakami abre cada uma dessas seções com uma narração de como se deu o atentado na referida localidade a partir do ponto de vista de seus perpetradores. Em seguida, parte para as vítimas. Cada depoimento é precedido de uma breve descrição em terceira pessoa, sempre começando por nome, idade e uma frase marcante dita pelo entrevistado. Depois, adiciona informações que considera relevante apontar antes de passar a palavra ao entrevistado.

Por fim, em um capítulo final intitulado “O pesadelo cego”, Murakami reflete sobre os possíveis motivos que levaram o Japão a passar por tal tragédia. A seguir, partirei de duas personagens para tentar demonstrar como o narrador-Murakami se adapta para contar a história. A história de Kiyoka Izumi, primeira personagem apresentada, serve para apresentar a estrutura básica da maior parte dos capítulos, o padrão narrativo seguido por Murakami ao longo da obra. O caso de Shizuko serve para destacar uma quebra neste padrão.

5.1. O padrão apresentado por Kiyoka Izumi

Assim como no prefácio da maior parte das seções nomeadas, Haruki Murakami mantém aqui o padrão na estruturação das seções – embora alegue não seguir nenhum roteiro específico na hora de compor os depoimentos.

O título de cada uma das seções é uma fala transcrita de modo direto, entre aspas, da personagem que será retratada, seguida de seu nome ou pseudônimo e sua idade. Em seguida, como se introduzisse à plateia a atração que passará a assumir o holofote dali em diante, Murakami apresenta a personagem. Nesta seção, analisaremos o narrador das duas partes do subcapítulo sobre Kiyoka Izumi, que se assemelha à grande maioria dos demais capítulos do livro.

Na manhã do dia 20 de março de 1995, Kiyoka Izumi embarcou, como de costume, no trem A725K a caminho do trabalho. Ex-funcionária da Japan Railway, companhia responsável por administrar o metrô de Tóquio Izumi acabara de ser contratada como Relações Públicas de uma companhia aérea internacional. As 10 linhas que Murakami (op.cit., p. 12, tradução nossa) utiliza para apresentar Kiyoka Izumi nos permite concluir rapidamente que se trata de uma jovem solteira de 26 anos, nascida em Kanazawa, e que

após a graduação foi trabalhar para a Japan Railway (JR), mas depois de três anos decidiu seguir seu sonho de trabalhar em aviação. Embora as transferências para companhias aéreas seja extremamente difíceis no

Japão – apenas uma em cada mil inscrições de meio de carreira são aceitas –, Izumi superou as expectativas, apenas para encontrar o ataque de gás pouco depois de começar a trabalhar²⁷.

A figura do mestre de cerimônias cai bem ao narrador do trecho que abre o resumo da vida de Izumi até o momento da entrevista. Murakami dedica as primeiras linhas deste subcapítulo a apresentar a personagem à plateia: “A senhorita Kiyoka Izumi nasceu em Kanazawa, na costa norte-central do Mar do Japão. Ela trabalha no setor de Relações Públicas de uma companhia aérea estrangeira” (MURAKAMI, op. cit., p. 12). Por apresentar em terceira pessoa, de forma resumida (*sumário*), a história de Izumi, podemos classificar este trecho no *modo narrativo do contar*.

No que diz respeito à *instância narrativa*, podemos classificar o narrador deste trecho como heterodiegético com a perspectiva passando pelo narrador. Localizado, como o nome diz, do lado de fora da história, ele “sabe mais do que todas as personagens, conhece os comportamentos e também o que pensam e sentem os diferentes atores, podendo sem problema estar em todos os lugares e dominar o tempo.” (op.cit., p. 76). É o chamado narrador “onisciente”, cujas visões não são limitadas pela perspectiva de uma personagem, permitindo com que tenha uma visão do todo e, conseqüentemente, uma maior liberdade para assumir diferentes funções ao longo da narração, deixando sua presença evidente ao leitor, mas de forma externa à história contada.

Já na segunda parte do subcapítulo, a impressão é de que quem toma as rédeas da narrativa é a protagonista da história, no caso, a própria Izumi. Esta ilusão é causada pelo uso do modo *mostrar, que*, diferentemente do *contar*, é caracterizado pela presença constante de falas (REUTER, op.cit., p. 62), muitas vezes presentes sem a mediação do narrador, como se fossem diretamente pronunciadas pelas personagens e reproduzidas, sem alteração, sob a forma de monólogo ou de diálogo, com uma predominância do discurso direto.

De fato, a segunda parte do subcapítulo de Izumi (e de muitos outros no decorrer do livro) é toda baseada na fala da protagonista, dando a impressão de que Murakami lhe passou o microfone, abrindo espaço para que ela contasse, em forma

²⁷ After graduation she went to work for Japan Railway (JR), but after three years she decided to pursue her childhood dream of working in aviation. Even though the transfers to airline companies are extremely difficult in Japan – only one in a thousand “mid-career” applications is accepted – she beat the odds, only to encounter the Tokyo gas attack not long after starting to work.

de monólogo, sua história, que inicia da seguinte maneira: “Na época, eu estava vivendo em Waseda. Minha empresa ficava em Kamiyacho, então eu sempre ia e voltava do trabalho de metrô” (MURAKAMI, op.cit., p.12).

Quatro parágrafos antes do fim do relato de Izumi, como que para marcar sua posição, o narrador-Murakami insere, em itálico, uma pergunta direcionada à entrevistada. Ainda assim, é com uma frase em primeira pessoa que o narrador-Murakami decide encerrar sua narrativa.

Apesar de parecer contada pela voz da protagonista, que apresenta seu depoimento em primeira pessoa, o verdadeiro narrador continua sendo, portanto, o mestre de cerimônias anteriormente citado, responsável por transformar cerca de duas horas de conversa em cerca de 5 páginas. A diferença é que, após entregar o microfone a Izumi, o narrador-Murakami sai de cena, traçando uma linha divisória entre o resumo que ele conta da personagem e o relato que se segue, como se colocasse uma cortina entre o público e o espetáculo.

O narrador só poderia ser classificado como homodiegético se analisássemos o relato de Izumi de forma autônoma, independente de sua introdução. Nesse cenário, Izumi seria a narradora que organiza sua história para contá-la a um ouvinte, como na ocasião da entrevista que Murakami realizou para a produção do livro.

Ou seja, apesar de se manter o narrador heterodiegético, o modo narrativo muda de contar para *mostrar*, baseando-se quase unicamente na fala da personagem. A instância narrativa passa a corresponder, portanto, à segunda combinação proposta por Reuter: narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem.

5.2 A Disneilândia de Shizuko Akashi

Última das seis histórias apresentadas por Murakami na seção dos sobreviventes do trem A777 da linha Marunouchi, Shizuko Akashi teve o azar de estar no trem A777 da linha Marunouchi com destino a Ogikubo na manhã do dia 20 de março de 1995, por volta do momento em que Ken'ichi Hirose cutucou uma sacola cheia de gás sarin. Dos sete relatos deste capítulo, dois são utilizados para contar a história de Shizuko Akashi, apresentada primeiramente na entrevista de Murakami com seu irmão, Tatsuo. Como nosso interesse reside na relação do

narrador com a personagem, vamos nos ater apenas ao subcapítulo que trata do encontro entre Shizuko Akashi e Murakami, guardando o depoimento de seu irmão, Tatsuo, para uma outra oportunidade.

Shizuko é a única personagem de *Underground* cujo capítulo a que dá nome é narrado pela perspectiva do narrador. Neste caso em particular, Murakami escreve sobre a experiência em primeira pessoa, tanto na introdução ao depoimento quanto no depoimento em si. A introdução começa como de costume, com alguns parágrafos contextualizando o leitor a respeito do que o aguarda nas páginas seguintes. A diferença é que, ao invés de simplesmente contar a história de outra pessoa, como Murakami faz nos outros subcapítulos, neste caso o autor conta ao leitor a história de como ele conta a história de outra pessoa. Na experiência narrativa deste subcapítulo em particular, o narrador passa a ser homodiegético, já que Murakami passa a fazer parte da história de forma ativa. Essa mudança pode ser percebida logo na abertura da introdução, cujo texto inicia como uma espécie de diário da busca de Murakami (op.cit., p. 84, tradução nossa²⁸) por Shizuko:

Falei com Tatsuo, irmão mais velho de Shizuko Akashi, no dia 2 de dezembro de 1996, e o plano era visitá-la em um hospital do subúrbio de Tóquio na noite seguinte. Eu não tinha certeza se Tatsuo permitiria ou não a entrevista até o último minuto. No fim das contas ele consentiu, ainda que depois do que deve ter sido uma quantidade considerável de deliberação angustiada.

Além de exemplificar a instância narrativa formada pela combinação de um narrador homodiegético e uma perspectiva passando pelo próprio narador, típica, segundo Reuter, das autobiografias e confissões contadas de forma retrospectiva pelo narrador, o trecho acima também evidencia uma maior reflexão de Murakami a respeito das consequências de suas escolhas dentro e fora da narrativa. É possível observar o predomínio da função metanarrativa no relato do narrador-Murakami nesse subcapítulo, tanto na introdução quanto no relato que se segue à abertura.

Como se abrisse o coração aos leitores, Murakami (op.cit., p. 84) confessa, fazendo uso da função modalizante, que não tinha certeza se seria capaz de escrever sobre ela sem ferir os sentimentos de alguém. “Agora, enquanto escrevo à minha mesa, na tarde após vê-la, me falta confiança. Eu só posso escrever o que vi,

²⁸ I talked to Shizuko Akashi's elder brother Tatsuo on 2 December, 1996, and the plan was to visit her at a hospital in a Tokyo suburb the following evening. I was uncertain whether or not Tatsuo would allow me to visit her until the very last momento. Finally he consented, though oinly after that must have been a considerable amount of anguished deliberation.

rezando para que ninguém se ofenda. Se eu conseguir definir sua história bem o bastante em palavras, talvez...”, conjectura, encerrando a introdução.

A combinação de narrador homodiegético com perspectiva passando pelo narrador se mantém na segunda parte do subcapítulo que, ironicamente, contém a maior quantidade de diálogos entre o narrador-Murakami e a personagem-título, evidenciando o predomínio da função modalizante ao mostrar a forma como é mantida a comunicação com Shizuko, a fim de captar os leitores pela emoção, como é possível observar no seguinte trecho (MURAKAMI, op.cit., p. 89, tradução nossa²⁹):

“O que você quer fazer quando melhorar?”, penso em perguntar.

“Eah-ahh”, ela diz. Eu não entendo.

“Viajar, talvez?”, sugere Tatsuo após pensar por um momento.

“Ihm [Sim]”, concorda Shizuko com um aceno de cabeça.

“E aonde você quer ir?”, pergunto.

“li-ye-aan”. Isso ninguém entende, mas com um pouco de tentativa e erro, fica claro que ela quis dizer “Disneilândia”.

“Ihm”, diz Shizuko, com um aceno empático.

Embora Murakami busque reproduzir com o máximo de fidelidade possível os diálogos supostamente ocorridos entre ele e as personagens citadas, buscando deixar impressa a voz da personagem em sua fala, a perspectiva do narrador-Murakami segue sendo homodiegética passando pelo narrador, já que, neste caso em particular, a abertura, normalmente utilizada para descrever a personagem-título, trata das angústias do narrador-Murakami quando às escolhas narrativas. Depois, ao invés de entregar o microfone para a protagonista e se retirar, Murakami segue ainda mais presente, mantendo a cortina visível para lançar ao leitor suas dúvidas existenciais.

²⁹ “What do you want to do when you get well?”, I think to ask her.

“Aeh-ehh”, she says. I don’t understand.

“Travel, maybe?”, suggests Tatsuo after a moment’s thought.

“Ehf [Yes],”, concurs Shizuko with a nod.

“And where do you want to go? I ask.

“li-yu-nii-an.” This no one understands, but with a bit of trial and error it becomes clear she means “Disneyland”.

“Ehf”, says Shizuko with and emphatic nod”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da insistência de Haruki Murakami em se vender como um cara normal, que teve uma infância normal em um país normal, o breve mergulho que demos em sua biografia já foi suficiente para nos darmos conta de que não há nada de ordinário em sua trajetória, que, da forma com que é narrada pelo autor, parece ter sido guiada pelas forças mágicas do universo, com um empurrãozinho de sua teimosia e auto-didatismo.

A partir das viagens feitas através dos livros dos escritores norte-americanos durante sua infância e adolescência, a literatura foi adquirindo espaço na consciência e na inconsciência do então proprietário de um bar que considerava suficiente passar suas noites ouvindo jazz. Por meio de uma tacada bem dada em um jogo de beisebol, o empresário descobriu que podia escrever. Depois de desenvolver e praticar um estilo próprio, descobriu que podia fazer sucesso mundo afora. Quando foi morar fora de seu país natal, descobriu que era hora de voltar e escrever sobre ele. Ao não se dar por satisfeito frente à incompletude da cobertura desempenhada pela mídia tradicional japonesa em relação ao ataque de gás sarin à linha metroviária de Tóquio em 1995, descobriu que podia, assim como os escritores que costumava traduzir para o japonês, escrever um romance de não-ficção. Ao se aproximar dos personagens que buscou retratar em seu primeiro livro-reportagem, descobriu mais sobre si mesmo do que sobre as protagonistas.

Mesmo não sendo jornalista nem tendo se proposto a ser o trabalho que Murakami fez em *Underground* foi cobrado como tal, tendo sido criticado como parcial por ouvir apenas o lado das vítimas, quando seu objetivo era justamente fixar a câmera em um ponto determinado. Frente a isso, o escritor publicou, posteriormente, uma segunda parte, apenas com entrevistas de membros da Aum. Ao ser obrigado a refletir a respeito das implicações das escolhas narrativas na hora de contar uma história baseada em pessoas de carne e osso, Murakami sentiu na pele as exigências que costumam acompanhar a avaliação de trabalhos cujo conteúdo se aproxime, ainda que pouco, do discurso jornalístico.

O esforço jornalístico empenhado pelo escritor japonês durante a apuração das informações, na etapa de produção, condução e edição das entrevistas, não se faz tão presente em etapas posteriores. Até por se tratar de um evento traumático capaz de afetar a forma como as pessoas se recordam dos acontecimentos, a

preocupação do autor na hora de conectar as histórias não é em entregar ao leitor uma verdade factual absoluta, mas sim um retrato verdadeiro de todos os sobreviventes, severamente traumatizados ou não, a fim de oferecer uma melhor compreensão de todo o acidente. A interpretação dos fatos, conforme colocado pelo próprio autor, não cabe ao escritor, mas sim ao próprio leitor. Independentemente dos esforços empenhados pelo autor para narrar uma obra, quem dá a palavra final sobre o julgamento dos acontecimentos, no fim das contas, é o leitor.

Ao refazer a trajetória do gás na malha metroviária de Tóquio a partir da perspectiva dos entrevistados, Murakami os resgata, um a um, da massa homogênea e sem rosto na qual a imprensa tradicional japonesa os havia pintado. Ao conferir a cada um deles um nome (ainda que falso), uma idade, uma profissão e outras características que permitem identificá-los enquanto indivíduos, colocando-os no centro do palco, o escritor oferece aos leitores um retrato mais amplo e diversificado do episódio, mostrando que a sociedade japonesa tem mais facetas do que se costuma esperar. Ao permitir que os entrevistados tenham a última palavra sobre o que e quanto de seu relato será publicado, Murakami confere a eles autonomia para conduzir sua própria narrativa, diferente daquela escrita pelos grandes veículos de imprensa internacionais, em uma espécie de remapeamento dos acontecimentos e uma ressignificação do que representou, para a sociedade japonesa, aquela manhã de 20 de março de 1995.

O subcapítulo sobre a história de Shizuko Akashi revelou-se o maior desafio para Murakami em diversos sentidos. Um desafio metodológico, considerada a dificuldade de se entrevistar alguém cuja capacidade de comunicação foi afetada pelo atentado, um desafio ético e moral, já que o assunto sobre o qual Murakami precisava perguntar era justamente o episódio que a colocou naquela situação, e um desafio narrativo, de conseguir se descolar de suas próprias subjetividades, dificuldades e conjecturas para oferecer aos leitores um retrato o mais heterogêneo possível, oferecendo uma alternativa à narrativa impessoal e homogeneizadora oferecida pela mídia.

De forma análoga, a construção dessa monografia revelou-se meu maior desafio em diversos sentidos. Um desafio prático, dada a dificuldade de conciliar jornadas de trabalho em um jornal diário com a profundidade necessária a uma

reflexão acadêmica. Um desafio cronológico, devido à minha incapacidade de calcular corretamente quanto tempo o tempo leva. E, principalmente, um desafio psicológico, que me levou a uma viagem ao interior não só das estruturas narrativas, mas de mim mesma. Por meio da análise dos modos e das instâncias narrativas desempenhadas pelos narradores nas histórias compiladas por Murakami em *Underground*, lembrei-me da existência da minha própria narrativa, que procurarei narrar, daqui pra frente, de uma postura mas homodiegética.

REFERÊNCIAS

AUESTAD, Reiko Abe. **Implications of Globalization for the Reception of Modern Japanese Literature**: Murakami Haruki. In: The Global Literary Field. GUTTMAN, Anna; HOCKX, Michel; PAIZIS, George (org.). Newcastle: Cambridge Scholars, 2006.

BAIK, Jiwoon. **Murakami Haruki and the historical memory of East Asia**. In: Inter-Asia Cultural Studies, Vol. 11, No. 1, pp. 64 -72. London: Routledge, 2010.

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro (trad.). São Paulo: Edições 70, 2011.

Bob Dylan recebe seu prêmio Nobel de Literatura em Estocolmo, diz imprensa. São Paulo: Portal G1, 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/bob-dylan-recebe-seu-premio-nobel-de-literatura-em-estocolmo-diz-imprensa.ghtml>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

COBURN, Marcia F. C.; RHODES, Steve. The Sad Saga of Bob Greene. In: Chicago Mag, 3 Mar. 2003. Disponível em: <<http://www.chicagomag.com/Chicago-Magazine/March-2003/The-Sad-Saga-of-Bob-Greene/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Como na canção dos Beatles: Norwegian Wood (2010). International Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1270842/>>. Acesso em: 17 dez. 2017.

GRIMES, William. Studs Terkel, Listener to Americans, Dies at 96. New York: The New York Times, 31 oct. 2008. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2008/11/01/books/01terkel.html>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

KAWAKAMI, Chiyoko. **The unfinished cartography**: Murakami Haruki and the postmodern cognitive map. In: Monumenta Nipponica, Vol. 57, No. 3, pp. 309-337. Tokyo: Sophia University, 2002.

MURAKAMI, Haruki. **A folklore for my generation**: a pre-history of late-stage capitalism. Philip Gabriel and Jay Rubin (trad.). In: Blind Willow, Sleeping Woman, pp. 61–80. New York: Alfred A. Knopf, 2006.

MURAKAMI, Haruki. **Jazz Messenger**. The New York Times, New York, 08 jul. 2007. Jay Rubin (trad.). Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/07/08/books/review/Murakami-t.html>>. Acesso em: 7 mai. 2017.

MURAKAMI, Haruki. **Underground**: The Tokyo Gas Attack and the Japanese psyche. Haruki Murakami (trad.). London: Vintage, 2003.

MURAKAMI, Haruki. **Hear the wind sing/Pinball, 1973**. Ted Goossen (trad.). New York: Vintage books, 2015.

MURAKAMI, Haruki. **Dance dance dance**: a novel. Alfred Birbaum (trad.). New York: Vintage books, 1995.

MURAKAMI, Haruki. **Romancista como vocação**. Eunice Suenaga (trad.). 1ª ed. São Paulo: Alfaguara, 2017.

OE, Kenzaburo. **Japan, the Ambiguous and Myself**: the Nobel Prize Speech and Other Lectures. Tokyo: Kodansha International, 1995.

PONTE, Cristina. Jornalismo e literatura. In: PONTE, Cristina. **Para entender as notícias**: linhas de análise do discurso jornalístico. Florianópolis: Insular, 2005, p. 25-83.

RUBIN, Jay. **Haruki Murakami and the Music of Words**. London: Vintage International, 2003.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. José Rubens Siqueira (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

YAMA, Megumi. **Haruki Murakami**: Modern-Myth Maker beyond Culture. In: Jung Journal, San Francisco, Vol. 10, No. 1, pp. 87-95, fev. 2016. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19342039.2016.1119003>>. Acesso em: 18 mai. 2017.