

OS TONS DA LEITURA: A MUSICALIDADE DE MURAKAMI COMO
PROPOSTA PARA UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA EM *APÓS O ANOITECER*
*THE TONES OF READING: MURAKAMI'S MUSICALITY AS A PROPOSAL FOR
A READING EXPERIENCE IN AFTER DARK*

Vagner Bozzetto¹

RESUMO: Tomando como objeto de análise a obra *Após o anoitecer*, de Haruki Murakami, o artigo discorre sobre a presença de aspectos musicais e de referenciação em narrativas literárias ficcionais, abordando também o interesse que tais recursos despertam no público leitor. A pesquisa discute o conceito de transtextualidade (GENETTE, 2006) e intermedialidade (CLÜVER, 2011), além de propor uma possível experiência de leitura levando em consideração aspectos como ritmo, tonalidade, jogo de palavras e referenciação (LARROSA, 2014; JOUVE, 2002; PETIT, 2009).

Palavras-chave: experiência de leitura; Murakami; musicalidade.

ABSTRACT: Taking as an object of analysis Haruki Murakami's work *After dark*, the article discusses the presence of musical and referential aspects in fictional literary narratives, also addressing the interest that these resources arouse in the reading public. The research discusses the concept of transtextuality (GENETTE, 2006) and intermediality (CLÜVER, 2011), in addition to proposing a possible reading experience, considering aspects such as rhythm, tone, word play and referencing (LARROSA, 2014; JOUVE, 2002; PETIT, 2009).

Keywords: reading experience; Murakami; musicality.

Este é um artigo que emergiu basicamente a partir de duas epifanias. A primeira delas ocorreu há cerca de quarenta anos, durante um evento esportivo realizado em Tóquio, no Japão. Um ilustre desconhecido estava na arquibancada, acompanhando a partida de beisebol entre *Yakult Swallows* e *Hiroshima Carp*, sem maiores pretensões. Num dado momento, o bastão de um dos jogadores acertou a pequena bola. Essa

1 Mestrando, UNISC.

rebatida, curiosamente, operou como um dispositivo de ignição para o desconhecido espectador: aqueles breves segundos em que a bola viajou pelo ar foram suficientes para que ele decidisse escrever um romance². O fruto da inspiração foi *Ouçã a canção do vento*, primeira obra de Haruki Murakami e ganhadora do Prêmio Gunzou de Literatura para escritores iniciantes em 1979. A partir desse impulso inicial, vieram outras obras aclamadas como *Norwegian Wood* (1987), *Kafka à Beira-Mar* (2002), *Sono* (2010) e a trilogia *1Q84* (2009). Além disso, Murakami escreveu diversos trabalhos de não-ficção. Após o terremoto de Hanshin e o ataque de gás sarin no metrô de Tóquio, em 1995, ele entrevistou vítimas, assim como membros do culto religioso responsável pelo atentado. A partir dos relatos, publicou dois livros que foram seletivamente combinados para formar a obra intitulada *Underground* (1997). Ele também escreveu uma série de ensaios pessoais que se encontram em *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2010). O trabalho do autor foi traduzido para mais de cinquenta idiomas, inclusive português. No Brasil, sua obra tem sido publicada, sobretudo, pela Alfaguara, selo pertencente à Editora Objetiva. A mais recente de suas honrarias literárias é o Prêmio Jerusalém (2009), cujos vencedores anteriores são John Maxwell Coetzee, Milan Kundera e Vidiadhar Surajprasad Naipaul.

Nascido em Kyoto, no ano de 1949, Murakami cresceu em Kobe e depois mudou-se para Tóquio, onde estudou literatura e teatro gregos na Universidade de Waseda. Fortemente influenciado pela cultura ocidental, uma das marcas do autor é a referência constante às artes, especialmente à música. Em *Norwegian Wood*, encontramos alusões aos *The Beatles*, *The Doors*, *Cream*, ao jazz de *Miles Davis*; em *Kafka à Beira-Mar*, nos deparamos com *Prince* e *Led Zeppelin*, por exemplo; já nas páginas da trilogia *1Q84*, a música em suas mais variadas vertentes marca presença com *Sonny & Cher*, *Leos Janacek* e *Johann Sebastian Bach*, dentre outros artistas.

² Esta e todas as demais informações biográficas foram extraídas de seu *website* oficial, disponível em: <http://www.harukimurakami.com/author>.

Em *Após o anoitecer* (2009), foco da reflexão aqui apresentada, essa abordagem se mantém constante do início ao fim da obra. O enredo é desenvolvido basicamente a partir de duas perspectivas que se intercalam. De um lado, acompanhamos a trajetória de Mari Asai, uma jovem universitária que abandona a casa dos pais e decide passar a noite pelas ruas de Tóquio. Em condição oposta se encontra Eri, sua irmã, modelo de relativo prestígio que se encontra numa espécie de coma há dois meses. A moça deitou-se para repousar e não mais despertou. No desenrolar da trama, surgem outros personagens como uma prostituta chinesa, o músico Takahashi, a gerente de motel Kaoru e o funcionário de escritório Shirakawa. Direta ou indiretamente, todos interagem com Mari até o amanhecer, enquanto a garota tenta, sem sucesso, continuar a leitura do seu livro numa lanchonete. As cenas são construídas de modo dinâmico e fluido, sendo que em vários momentos Murakami se apropria de elementos cinematográficos em sua narrativa. Assim, por exemplo, ao descrever um ambiente, o autor fornece sugestões de como é possível compor o local, sugerindo, inclusive, os movimentos mais apropriados que a “câmera imaginária” do leitor — como fica evidente no início do segundo capítulo — deve executar para que não se negligencie nenhum detalhe. Além disso, todos os capítulos se iniciam com a ilustração de um relógio que indica o avanço da madrugada. Esse recurso aparentemente simples se configura como um aparato eficiente auxiliando o progressivo deslocamento do leitor para o ambiente ficcional. Isso porque a narrativa se desenvolve “em tempo real” e o relógio, além de marcar o tempo da ação, funciona como uma ferramenta imersiva.

No entanto, como citado anteriormente, a proposta estética do autor só adquire a sua completude com as devidas referências. Em *Após o anoitecer*, quase todas as cenas possuem a devida trilha sonora. Na lanchonete Denny's, em que Mari inicia sua jornada, por exemplo, observa-se o uso de referências explícitas: “A música de fundo é *Go away little girl*, de Percy Faith e sua Orquestra. É claro que ninguém está ouvindo isso. Gente de tudo que é tipo faz refeições e toma café na madrugada do Denny's [...]”.

(MURAKAMI, 2009, p. 10, grifo no original). Nesse cenário, a música ambiente é citada em mais duas ocasiões, de modo semelhante, ou seja, o artista e a música em questão são informados. O mesmo ocorre na descrição de um bar para o qual Mari se desloca ao longo da noite:

O disco termina, a agulha da vitrola se levanta automaticamente e o braço volta ao suporte. O barman se aproxima do toca-discos para substituir o LP. Retira-o cuidadosamente e, sem nenhuma pressa, guarda-o dentro da capa. Em seguida, pega outro disco e, para conferir qual lado irá tocar, aproxima-o da luz. Após verificar o lado certo, encaixa-o no prato. Ao acionar o botão, a agulha se posiciona sobre o disco. Ouve-se um ruído bem sutil: é o contato da agulha na superfície. E, em questão de segundos, o ambiente é preenchido pela melodia *Sophisticated Lady*, de Duke Ellington. O solo de clarinete baixo, interpretado por Harry Carney, é pura sensualidade. (MURAKAMI, 2009, p. 67, grifo no original).

Dois fatos corroboram com a hipótese de uma suposta “obsessão” do escritor pelos elementos sonoros. O primeiro pode ser resgatado de uma entrevista concedida ao G1 (2011) por Lica Hashimoto, tradutora das obras do autor no Brasil. Ela explica que a relação de Murakami com a música ultrapassa a questão das referências e que há esmero até mesmo na escolha das palavras e na construção do ritmo de sua narrativa, o que se constitui como um desafio no processo de tradução para o português. Nas palavras de Hashimoto, o texto do escritor “[...] lembra uma partitura musical e suas frases podem ser comparadas a compassos alternados que possibilitam o desenvolvimento de um ritmo frasal flexível — ora mais dinâmico ora mais lento —, o que explica o caráter incisivo de sua narrativa” (G1, 2011, on-line). É possível detectar o uso desta estratégia envolvendo o ritmo já nas primeiras linhas de *Após o anoitecer*:

A cidade, em perspectiva, é um ser vivo gigante; um aglomerado de vidas que se entrelaçam. Inúmeros vasos sanguíneos estendem-se às mais recônditas extremidades do corpo, circulando o sangue e substituindo células, ininterruptamente. Através deles, novas informações são transmitidas e as antigas, recolhidas; novos desejos de consumo são transmitidos e os antigos, recolhidos; novas contradições são transmitidas e as antigas, recolhidas. Esse corpo, ritmado pela pulsação, emite por toda a parte pequenos lampejos de luz,

produz calor e se move discretamente [...]. O *gemido* da cidade soa como uma melodia em baixo contínuo. Um gemido monótono e constante que incuba a percepção do porvir. (MURAKAMI, 2009, p. 07, grifo no original)

Na primeira parte da citação destacada acima, percebe-se que o escritor busca impor um ritmo através da repetição da palavra “recolhidas” e valendo-se de frases curtas, bem como de uma estrutura textual semelhante em cada repetição. Aqui, o ritmo ajuda a desenvolver a noção de movimento, isto é, de um fluxo urbano constante na construção imagética da cidade. Na sequência, Murakami continua a desenvolver a ideia de um ambiente urbano ritmado e pulsante através da analogia com o corpo humano. Essa construção se ampara em aspectos musicais, com destaque para o som da cidade, que, nas palavras do autor, “soa como uma melodia em baixo contínuo”. Observa-se, a partir de então, que a narrativa avança sempre entremeada por esses motivos sonoros.

O segundo fato que alimenta a hipótese de uma relação de proximidade entre o escritor e a música pode ser detectado através da análise de sua biografia. Após concluir sua formação, Murakami abriu um pequeno bar de *jazz*, em Tóquio, que administrou junto de sua esposa durante sete anos. Assim, verifica-se que a paixão pela música esteve presente em outros empreendimentos, não apenas na escrita, sendo elemento importante na trajetória pessoal do autor.

De modo inicial, é possível refletir sobre essa particularidade de Murakami através do viés da transtextualidade e também da intermedialidade. Por transtextualidade, Gerard Genette (2006, p. 07), entende “[...] tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos”, ou seja, nessa concepção, uma obra se constitui, inevitavelmente, através de um diálogo com outras obras. Para Genette, é possível identificar cinco formas de relações transtextuais. Uma delas seria a intertextualidade, que pressupõe sempre a relação de co-presença entre textos distintos. No trabalho do escritor japonês, isso ocorre comumente através de citações e alusões a diversas manifestações artísticas como a literatura, o cinema, a pintura e,

principalmente, a música. Essa relação de co-presença está inserida tanto de modo implícito quanto de modo explícito em sua narrativa. As demais formas de transtextualidade compreendidas por Genette seriam a paratextualidade, isto é, a relação do texto com seus elementos acessórios, como a ilustração do relógio no início de cada capítulo; a metatextualidade, condição do texto que reflete sobre sua própria textualidade; a arquitextualidade, que consiste numa relação mais implícita, indicando, por exemplo, o gênero do texto; e a hipertextualidade, ou seja, a relação que presume que todo texto é derivado de um texto anterior por um procedimento de transformação simples ou por transformação indireta, esta última entendida pelo autor como imitação.

Sob o prisma da intermidialidade, termo relativamente recente, Claus Clüver argumenta que se trata de “todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2008, p. 09). Em tal concepção, pressupõe-se que esses processos intermediáticos decorrem de um “alargamento” ou “cruzamento de fronteiras” entre as mídias (CLÜVER, 2008). Cabe salientar que a concepção de mídia adotada pelo autor envolve tudo o que transmite um signo através de distâncias temporais e/ou espaciais. Sob esse prisma, seu significado não se restringe às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais, mas abrange um amplo leque de possibilidades.

Irina Rajewsky³ (2005 *apud* CLÜVER, 2008, p. 15) estabelece três tipos de intermidialidade: a combinação de mídias, a transposição midiática e as referências intermediáticas. Na combinação de mídias, verifica-se a presença de duas ou mais mídias em variadas formas e camadas de combinação. Uma combinação midiática muito comum é a “título-imagem”, recorrente no cinema e na fotografia, por exemplo.

³ RAJEWSKY, Irina. Intermediality, intertextuality, and remediation. A literary perspective on intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermedialities: history and theory of the arts, literature and techniques*, n. 6, p. 43-64, 2005. Trad. brasileira: Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In DINIZ, Thaís F. N.; REIS, Eliana Lourenço de Lima (org.). *Intermidialidade e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte. No prelo.

O título, aqui encarado como mídia verbal, integra-se à imagem, auxiliando na criação de sentido. Já na transposição midiática, o texto originalmente composto para uma mídia específica passa por um processo de transformação, a fim de se adaptar aos recursos materiais de uma outra mídia cuja linguagem é distinta. Nessa situação, o texto “original” serve como base do novo texto na outra mídia. Esse conceito aplica-se ao processo de adaptação de um romance para o cinema, por exemplo, situação na qual o texto novo conserva elementos do texto original. Por fim, temos as referências intermediáticas, ato recorrente na narrativa de *Após o anoitecer*. Nesse caso, de acordo com Clüver, “se trata de textos de uma mídia só, que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia” (CLÜVER, 2008, p. 17). Essa concepção é consonante com a perspectiva da intertextualidade, mas, ao que tudo indica, parece mais adequada ao entendimento do fenômeno da musicalidade em Murakami.

Como abordado na introdução, este artigo nasceu de duas epifanias. Uma delas diz respeito ao impulso que levou Murakami a tornar-se escritor e sem a qual não haveria a obra *Após o anoitecer*. Sucede-se, então, a segunda epifania, que está na gênese da presente investigação: ao que tudo indica, esse processo de referenciação intermediática não pode ser reduzido apenas a um capricho do autor, uma vez que parece se constituir como estratégia determinante na construção de uma experiência de leitura. Desse modo, por exemplo, quando o narrador nos informa que: “Do alto-falante instalado no teto ouve-se, bem baixinho, um antigo sucesso do Pet Shop Boys, *Jealousy*.” (MURAKAMI, 2009, p. 69, grifo no original), o leitor é levado — caso seu conhecimento prévio ou curiosidade possibilitar — a imergir, com auxílio da música, naquela atmosfera de solidão e descompasso em que se encontram os personagens.

Jorge Larrosa comenta que é possível definir experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA, 2014, p. 10). Essa noção de experiência ressalta a importância do sujeito no acontecimento, a sua percepção. Inúmeras coisas

se passam, mas o que acontece com o sujeito? O que o toca? Nesse sentido, o autor verifica que há uma escassez de experiência (em seu sentido pleno) na contemporaneidade, atribuindo esse problema a quatro fatores, basicamente: o excesso de informação, o excesso de opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho.

A obsessão pela informação limita as possibilidades de experiência? Busca-se tomar nota das novidades, ao mesmo tempo em que há um excesso de informação disponível e circulando incessantemente. Inevitavelmente, consome-se cada vez mais conteúdo. No entanto, nem sempre algo “acontece”, nem sempre o indivíduo é tocado pela informação. De acordo com Larrosa, “[...] uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (LARROSA, 2014, p. 11). Além disso, o sujeito moderno está constantemente opinando, ou seja, parece haver a sensação implícita de que ele precisa emitir o seu parecer sobre tudo aquilo que lhe é informado. Trata-se de uma lógica pautada pela reação, um automatismo cuja gênese pode ser rastreada especialmente no sistema escolar já que, segundo o autor, o indivíduo é desde muito jovem submetido a um padrão de ensino que consiste em adquirir informação e opinar sobre aquilo que foi absorvido.

A falta de tempo também parece se estabelecer como forte entrave para a experiência. Atualmente, a dinâmica da vida pressupõe “agilidade”, “velocidade”, “otimização”. Isso porque o sujeito moderno utiliza o tempo como uma mercadoria e ceder a certas experiências seria um risco, uma ameaça de prejuízo dentro dessa lógica. Ele busca o que lhe é “útil” — independentemente da experiência —, ou o que lhe parece mais cômodo, em função da escassez de tempo. Esse frenesi, segundo Larrosa, impede a conexão significativa entre acontecimentos e impacta também o processo de memorização, uma vez que os acontecimentos são substituídos por outros rapidamente. Há um excitação fugaz, um constante estado de insatisfação, incompletude e agitação que interfere na experiência, enfraquecendo-a ou mesmo impedindo-a. Sobre o excesso de trabalho, por fim, Larrosa comenta que “nós somos

sujeitos ultrainformados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece.” (LARROSA, 2014, p. 15).

Fica evidente na abordagem do autor que a experiência requer exclusividade para que aconteça em sua plenitude, requer que o indivíduo se dedique a ela com a atenção e o tempo que forem necessários. Em síntese, intui-se que é necessário atitude e, mais do que isso, ação consciente diante do acontecimento. Mas, afinal, que impacto essa ação de entrega e engajamento pode vir a ter na experiência de leitura em *Após o anoitecer*? Murakami, como discutido anteriormente, parece sugerir uma experiência de leitura ao dedicar especial atenção às referências e ao ritmo de sua narrativa. Esse “acontecimento literário” pode vir a ser muito mais significativo caso o leitor se doe a ele em suas múltiplas possibilidades. É possível ler, olhar e *escutar* a obra do escritor. Será que essa experiência não seria amplificada caso, por exemplo, além da leitura, houvesse a possibilidade de ouvir a *playlist* sugerida ao longo do enredo? É possível propor uma “leitura intermediática”? Como seria a fruição da obra?

“Voltamos ao Denny’s. A música ambiente é *More*, de Martin Denny. O número de clientes é visivelmente menor do que trinta minutos antes. Não se ouve mais o burburinho. Temos a impressão de que adentramos a noite.” (MURAKAMI, 2009, p. 35, grifo no original). Ao realizar a leitura de um dos inúmeros trechos com referências, como o citado acima, seria conveniente acessar as plataformas de música *online* à procura das canções? Nesse panorama, na expectativa de uma proposta mais imersiva e sensorial, seria possível escutá-las simultaneamente com a leitura da obra, a fim de se obter uma amostra sonora dos ambientes narrados. Trata-se de imaginar a passagem da noite pelas ruas de Tóquio com o *jazz* exótico e rarefeito de Martin Denny, com o *blues* em ritmo moderado de Sonny Rollins e os solos de trombone de

Takahashi, com o *rock 'n' roll* do Southern All Stars em contraponto ao som erudito de uma interpretação de Bach. Trata-se de uma experiência de solidão e de foco. Trata-se de um momento de permissão, de total entrega à arte.

Como teoriza Michèle Petit (2009) de modo sensível, os textos agem em diversos níveis: por meio do conteúdo que comunicam, das associações que originam, das discussões que possam vir a promover e também por meio de suas melodias e ritmos. Nessa perspectiva, toda obra literária abrigaria de modo intrínseco em sua própria constituição uma camada cujo elemento é a musicalidade. Essa camada se desenvolve a partir de estratégias adotadas pelos autores, mas que precisam ser “acionadas” pelo leitor. Petit comenta também que “haveria um texto subjacente em certas obras ‘que não é verbal, mas rítmico’, ou um canto, e é sobre ele que os leitores inseririam suas emoções e suas experiências.” (PETIT, 2009, p. 62).

Assim, a cadência, o tempo, o jogo de palavras, as referências, entre outras particularidades, influenciam consideravelmente na experiência de leitura. Murakami, ao que parece, utiliza de algumas dessas ferramentas na tentativa de estabelecer uma conexão mais significativa com o leitor. Ele o chama para “dançar” e coloca os elementos sonoros como veículos na busca de uma sintonia mais profunda. Ajustada essa sintonia, detectam-se as nuances de cada ambiente, assim como os sentimentos, os anseios e o estado de espírito dos personagens. Os “tons” empreendidos pelo autor, em síntese, amplificam a fruição.

Ainda conforme Petit: “Se a literatura está, em parte, distante do carnal, próxima da especulação, está também próxima da vivacidade dos sentidos, e isso não tem a ver com o tema tratado, mas com a escrita... ou com a ‘leitura’, o ângulo de aproximação” (PETIT, 2009, p. 64). O corpo, de modo geral, não pode ser esquecido quando se fala de leitura. Não se trata apenas de uma atividade mental, mas também de uma atividade física, ou seja, uma experiência que abarca corpo e mente. Vincent Jouve comenta que a leitura é uma experiência “[...] porque, de um modo ou de outro, o texto age sobre o

leitor” (JOUVE, 2002, p. 123). E o leitor também age diante do texto com todos os seus sentidos, em um esforço de construção coletiva.

Diante do exposto, verifica-se que é possível propor uma dinâmica de leitura mais aberta, que alargue fronteiras midiáticas e que permita novas experimentações. Um fruir que é alimentado pelo diálogo circular entre o que se lê, o que se vê e o que se ouve. Uma prática que resulta da harmonia entre a atividade mental e a atividade física. Uma experiência, em suma, de conjecturas, de descobertas, de arrepios, de danças e dos mais diversos tons.

REFERÊNCIAS

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 08-23, nov. 2011.

G1. '1Q84' tenta conquistar ocidente dois anos após fenômeno no Japão. *G1 Pop & Arte*, São Paulo, 25 out. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/10/1q84-tenta-conquistar-ocidente-dois-anos-apos-fenomeno-no-japao.html>. Acesso em: 16 set. 2018.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

JOUVE, Vincent. *A Leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MURAKAMI, Haruki. *Após o anoitecer*. Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2009.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed. 34, 2009.

Recebido em: 16/01/2019

Aceito em: 08/04/2019