

ENTRE O ANOITECER E O AMANHECER: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS ESPAÇO- TEMPORAIS DA OBRA “APÓS O ANOITECER”, DE HARUKI MURAKAMI

IN BETWEEN DUSK AND DAWN: AN ANALYSIS OF THE SPACE-TIME ASPECTS OF “AFTER DARK”, BY HARUKI MURAKAMI

Antonio Marcos Bueno da Silva Junior¹

RESUMO

O presente artigo analisa a voz narrativa e os aspectos espaço-temporais presentes na obra *Após o anoitecer*, de Haruki Murakami, publicado em 2004 e traduzido no Brasil em 2009. Dessa forma, espaço e tempo são entrelaçados aos elementos cinematográficos, nos levando a vivenciar a narrativa como uma tela de cinema. Graças a essa alternância que se cria em relação à complexidade do enredo, surgem dúvidas sobre os fatos que ali ocorrem. Portanto, Os espaços produzem diversos sentimentos e sensações.

ABSTRACT

*This article analyzes the narrative voice and space-time aspects present in *After Dark*, by Haruki Murakami, published in 2004 and translated in Brazil in 2009. In this way, space and time are intertwined with the cinematographic elements, leading us to experience the narrative as a movie screen. In according with this alternation that is created in relation to the complexity of the plot, doubts arise about the facts that occur there. Therefore, spaces produce diverse feelings and sensations. Time and space do*

¹ O presente capítulo é resultado do Projeto de Iniciação Científica realizado durante o último ano de graduação pela Unesp, campus de Assis, sob orientação da professora Dra. Sandra Aparecida e co-orientação da professora Me. Joy Nascimento Afonso.

Tempo e o espaço não se separam, e trazem suas funções para o “agora”.

not separate, and bring their functions to the “now”.

Palavras-chave: Tempo; espaço; Haruki Murakami; Após o anoitecer; agora.

Keywords: Time; Space; Haruki Murakami; After Dark; Now.

Introdução

Desde os anos 80, Haruki Murakami conquista fãs ao redor do globo com suas obras que são consideradas para a crítica, uma mescla de elementos da cultura *pop* com personagens inseridas nas megalópoles japonesas. O apreço pela música, os elementos banais do dia a dia fazem parte da grande maioria de suas obras. Esses aspectos nos chamam a atenção desde a primeira leitura de Murakami.

Segundo o crítico e tradutor Jefferson J. Teixeira (2010):

apesar da influência marcante de vários escritores ocidentais, o autor, desenvolveu um estilo iconoclasta original produzindo obras ficcionais únicas que desafiam qualquer classificação. [...] Ousou se afastar dos parâmetros formais exigidos pela *jūbungaku*². [...] As personagens de Murakami são pessoas comuns do mundo cosmopolita do Japão atual. (Revista Cult, 2010)

O comum e os fatos narrados do dia a dia mexem com nossa percepção de mundo. No presente artigo, firmaremos a análise no romance *Após o anoitecer*, publicada em 2004 e traduzida para o Brasil em 2009. A narrativa centra-se na história de duas irmãs: Eri e Mari. A irmã mais velha, Eri, é uma jovem modelo, que entra e permanece em sono profundo. Mari, a mais nova, é estudante de mandarim e vaga pela madrugada, procurando passar o tempo, mas é conduzida a uma detetivesca aventura urbana.

Em *Após o anoitecer*, a relação entre a marcação temporal minuciosa, marcada pela inserção de um relógio ao início de cada capítulo, e ambientes diversificados de circulação

² *Jūbungaku* é um termo utilizado pelos críticos japoneses para se referir a literatura japonesa dita como “pura”.

das personagens, é firmemente conduzida por um narrador envolvente e criativo no tecer de histórias paralelas que, com frequência, se justapõem.

Narrador Câmera

Inicialmente analisamos a voz narrativa em *Após o anoitecer* com base nas teorias propostas por Friedman (2002), que permitem descrever as alterações de foco narrativo empreendidas por Murakami. O narrador assume uma postura onisciente, ora discreta quanto aos detalhes, ora incisiva, ao modo de câmera, centrada nas personagens e nos tempo-espacos em que elas se situam, produzindo uma perspectiva cinematográfica. Com tal entrelaçamento de procedimentos narrativos, Murakami associa as aventuras de Mari e o sono profundo de Eri ao onírico que se mescla ao real, fazendo com que nos questionemos o que seria, portanto, realidade e sonho.

Nas primeiras linhas da narrativa, o narrador afirma: “**Estamos** vendo a imagem da cidade. Ela é captada pelo olhar de um pássaro notívago a sobrevoar bem alto no céu” (MURAKAMI, 2009, p. 7, grifo nosso). No início da narrativa, o verbo “estar” surge conjugado na terceira pessoa do plural do presente do indicativo, que faz referência ao original em japonês, em que é usado o pronome “nós”³. Esse recurso linguístico notado ao início da obra faz com que entendamos a onisciência do narrador-pássaro que nos ofertará as características das personagens e suas ações durante a narrativa.

Este tipo de narrador evita tecer comentários sobre os pensamentos das personagens, o que gera um tom misterioso e enigmático, fazendo com que os leitores estejam à espera das ações ainda não previstas. Esse tom enigmático conduz a obra e cria espaço para reflexões.

Ao avançarmos a leitura, nos deparamos com o seguinte trecho: “**O nosso olhar** escolhe um local com alta concentração de luzes e **ajusta o foco**. Lenta e silenciosamente **des-cemos nessa direção**. Mergulhamos num mar de luzes *neon* multicoloridas” (MURAKAMI, 2009, p. 7, grifo nosso).

Neste trecho, o narrador nos direciona a ajustar o olhar para a cidade que é descrita. “O nosso olhar”⁴ passa a ter um foco, desce do cenário geral e aos poucos vai se ajustando. Neste ponto, podemos verificar o que Friedman (2002) considera o narrador como “câmera”. O narrador parte de um ponto de vista onisciente, centrado nas personagens e nos enredos em que elas se situam, conduzindo-nos por essa perspectiva cinematográfica. Tal

³ Em Japonês: “私たち” (watashi-tachi)

⁴ Em japonês 私たちの視線 (watashi-tachi no shisen)

perspectiva sugerida permeia a presente obra possibilitando um constante jogo entre a realidade e o sonho.

Mari é envolvida em um ciclo de aventuras por intermédio de Takahashi, o moço que reencontra em um bar, e pede a ela para ajudar Kaoru – gerente de um motel – a lidar com caso de espancamento de uma prostituta chinesa. Nesses intervalos entre as aventuras desbravadas por Mari durante a madrugada na megalópole, o narrador assume a onisciência neutra e nos guia perante seus diálogos e suas travessias noturnas:

Ao avistar Mari, parece ter encontrado quem procurava, e a passos largos caminha em sua direção. Sem dizer nada, senta-se em frente a Mari. Apesar de ser grande, seus movimentos são ágeis, rápidos e sem excessos. – Oi... Será que posso? – ela pergunta. Quando Mari, concentrada em sua leitura, levanta o rosto e encontra essa mulher grande sentada bem a sua frente, leva um tremendo susto. (MURAKAMI, 2009, p. 36)

Em contrapartida, Eri encontra-se em seu sono de bela adormecida:

O quarto está escuro. **Nossos olhos** vão gradativamente se adaptando à escuridão (...) Assumimos um ponto de vista para observá-la em perspectiva. O melhor seria dizer que nossa real intenção é a de espioná-la *dissimuladamente*. Nesse ponto de vista, agora, **assume a forma de uma câmera** a pairar no ar, capaz de movimentar-se livremente dentro do quarto. (MURAKAMI, 2009, p. 29, grifo nosso)

Nesse caminho, é com essa fluidez que Murakami cria o foco narrativo que intercala a posição onisciente e o foco como câmera. É possível encontrarmos uma mudança no foco narrativo que brinca com a percepção do leitor:

Nosso olhar retorna para o quarto de Eri Asai. Observamos ao redor e, à primeira vista, o aposento está como antes. Constatamos que, com o passar do tempo, aprofundou-se a noite, e o silêncio tornou-se ainda mais denso.

Não. Não é isso. Alguma coisa mudou. Dentro do quarto ocorreu uma *grande* mudança.

Logo percebemos a diferença. **A cama está vazia. Eri Asai** não está mais nela. E apesar de o edredom não ter sido usado, não nos parece que ela tenha acordado, se levantado e saído do quarto durante a nossa ausência. A cama está arrumada. Não há nenhum vestígio de que Eri esteve dormindo aí. **Mistério. O que será que aconteceu?** (MURAKAMI, 2009, p. 91, grifo nosso)

Eri é envolvida – e conseqüentemente nos envolve no mistério, bem como somos levamos a questionar diariamente as vivências e rotinas. A permanência nas grandes cidades faz com que enfrentemos naturalmente diferenças sociais que passam aos nossos olhos sem percebermos. O questionamento do narrador sobre o que teria acontecido é um questionamento diário do indivíduo. Em certo momento, encontramos-nos em um estado de euforia, mas em outro, no mesmo dia, somos afetados por alguma mudança que faz com que pensemos: “O que será que aconteceu?”.

Nesse sentido, tais reflexões, bem como as dúvidas que surgem sobre o que teria acontecido com Eri, surgem devido a posição do narrador “onisciente-câmera”. Afinal, as informações que temos são as que ele nos fornece, as dúvidas que nos instigam são conseqüências dessa ação narrativa.

Nosso olhar é o olhar do narrador “onisciente-câmera”. Acompanhamos, portanto, toda a construção do enredo por intermédio dessa voz narrativa. Nas palavras de Rosenfeld, os níveis temporais passam a confundir-se “sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem” (ROSENFELD, 1973, p. 83). Podemos ver esta participação do leitor que observa e participa da experiência da personagem no seguinte trecho:

Nós **captamos** através da **nossa câmera imaginária** todas as coisas existentes no quarto – uma a uma – sem pressa, diligentemente. Somos uma espécie de invasor anônimo; invisíveis. Nós podemos ver. E, atentamente, ouvimos tudo. Sentimos os cheiros. Mas fisicamente não estamos aqui, não há nenhum vestígio de nossa presença. **Pode-se dizer que respeitamos e seguimos as mesmas regras de uma autêntica viagem no tempo. Observamos, mas não interferimos.** (MURAKAMI, 2009, p. 31, grifo nosso)

Respeitamos essas regras constantemente. As nossas aventuras, assim como as peripécias das protagonistas, são vivenciadas em dois momentos. Enquanto estamos no Brasil, tendo nossas vivências, o Japão dorme. Há quem esteja acordado de um lado e dormindo de outro. A vida não para, o tempo não para, vivemos nessa espiral constantemente. O foco narrativo, portanto, centra-se não apenas em gerar uma dúvida sobre o que é dito como real ou não, mas nos coloca neste lugar reflexivo sobre o que seria a nossa realidade e como lidamos com o nosso lugar no mundo.

É dentro dessa ação narrativa que encontramos as personagens seguindo avidamente suas aventuras. Logo, a história que acompanhamos é a própria história das personagens que acabam exercendo papéis fictícios. A relação entre as duas irmãs e os desafios que ambas

vivenciam agem como o motor principal do enredo. Por exemplo, é graças a Eri que Mari conhece Takahashi. Alguns anos depois Mari o reencontra e, graças à relação anterior já existente com o rapaz, Kaoru vai ao encontro de Mari pedir ajuda. E, dessa forma, os vínculos entre as personagens são criados e prolongados.

Desta forma, a alternância dos procedimentos narrativos é responsável pela complexidade do enredo e, ao mesmo tempo, recurso que permite ao narrador conduzir o leitor à imersão na narrativa.

Tempo noturno: aspectos temporais

Além da voz narrativa peculiar, outro aspecto que nos chamou atenção na obra foram os aspectos relativos ao tempo. Para Mendilow, “Todo bom romance *tem os seus próprios padrões e valores temporais e adquire a sua originalidade pela adequação com que são veiculados ou expressos*” (MENDILOW, 1972, p. 69, grifo nosso). Para o autor em destaque, o romance é um complexo de diversos valores temporais que se relacionam entre o valor de tempo do leitor, do autor e das personagens. E essa relação produz uma estrutura “muito embaraçada e delicadamente equilibrada” (MENDILOW, 1974, p. 70).

Em *Após o anoitecer* o tempo é visualmente marcado, graças à inserção do desenho de um relógio no início de cada capítulo. Conforme a madrugada avança, as ações das personagens desdobram-se paralelamente. No primeiro capítulo, o desenho do relógio marca 23h55 e nosso narrador assim diz: “A meia-noite se aproxima e, apesar de o horário de pico já ter passado, o metabolismo basal – para a manutenção da vida – continua, sem sinais de desaceleração” (MURAKAMI, 2009, p. 7).

Mesmo com o adentrar da madrugada, o metabolismo não desacelera. As atividades continuam e a vida segue seu ritmo noturno. A marcação temporal na obra é dada não apenas pelo desenho do relógio, mas também encontramos algumas marcações na fala das personagens. Essas marcações fazem com que adentremos aos valores temporais dessas personagens:

– Nós nos conhecemos na piscina de um hotel lá em Shinagawa, **no verão do ano retrasado**. Você se lembra?

– Acho que sim.

– Estavam lá meu amigo, a sua irmã, você e, a propósito, eu. Ao todo éramos quatro. **Tínhamos acabado de ingressar na faculdade** e você, se não me engano, **estava no segundo ano do ensino médio**, não é? Mari concorda sem demonstrar muito interesse. (MURAKAMI, 2009, p.15, grifo nosso)

No tempo presente, vivido pelas personagens, Takahashi reencontra Mari e relembra do tempo do primeiro encontro. Ainda na sequência do diálogo, notamos mais um fato interessante a ser analisado:

- Mas sua irmã **era realmente muito bonita!** – monologa o rapaz. Ela olha pra ele e indaga:
- **Por que diz isso no passado?**
- Por quê? Ué! Digo no passado porque estou contando uma história que já aconteceu! Isso não significa que hoje ela não seja bonita.
- Dizem que ela ainda continua bonita. (MURAKAMI, 2009, p. 17, grifo nosso)

Achamos interessante como Murakami cria tal diálogo, no qual o jogo temporal é visivelmente marcado. O passado é rememorado numa ação aparentemente comum. A narrativa ainda está no início e Takahashi não sabe ainda sobre o que acontecerá com Eri. E, ao nosso ver, a resposta de Mari desmistifica a beleza da jovem modelo baseada no tempo.

Essas ações entram na classificação do tempo conceitual que para Mendilow (1974) ocorrem com base nas nossas experiências, pensamentos e emoções, tão particulares para cada um de nós.

Percebemos, então, que este quarto se assemelha ao escritório em que Shirakawa trabalhava na madrugada. É muito parecido. Talvez até seja o mesmo. (...) Depois disso, a existência deste quarto foi sendo esquecida pelo mundo até afundar nas profundezas do mar. O silêncio absorvido pelas quatro paredes e o **cheiro de mofo** sugerem – a ela e a nós- a **passagem do tempo**. (MURAKAMI, 2009, p. 117, grifo nosso)

O cheiro de mofo é um aspecto que nos mostra que o tempo vivido por Eri nesse momento fantástico é diferente do tempo ficcional vivido pelas outras personagens. O tempo é líquido e a sua passagem relativa a cada vivência, mescla-se aos sonhos de tantas outras pessoas. A percepção do tempo no trecho destacado acima amplia a ideia dita anteriormente sobre estarmos em um local do mundo que dorme enquanto no outro as pessoas acordam e constroem suas vivências. O dormir é o inconsciente latente dos encontros e desencontros, do acordar e do dormir, do cheiro de mofo que existe e que não existia antes.

Mendilow (1972) esclarece a vivência do tempo ficcional da seguinte maneira:

O tempo ficcional implica a duração, uma passagem de tempo durante a qual as coisas permanecem ou eventos acontecem. Durante umas poucas horas de

leitura, vive-se em imaginação um período de tempo que pode ser qualquer um, desde séculos até minutos. (MENDILOW, 1972, p. 79)

Ao mergulharmos na leitura de *Após o anoitecer*, podemos vivenciar não apenas o tempo de uma madrugada em que Mari passa por aventuras em busca de ajuda para Kaoru e Takahashi, vivenciamos paralelamente, o delírio do sono profundo de Eri, nas profundezas de uma viagem temporal diferente e particular a cada um de nós.

Esses efeitos temporais nos parecem característicos dos autores contemporâneos japoneses. Procuramos, portanto, na crítica japonesa alguma explicação sobre essa configuração peculiar sobre o lidar com o tempo. Segundo Kato (2012), na cultura japonesa, coexistem três modos de tempos diferentes: tempo histórico (representado por uma linha reta sem começo e sem fim), o tempo cotidiano (representado por um movimento cíclico sem começo e sem fim) e o tempo universal da vida (com começo e com fim). Portanto, a linha temporal que nasce em uma sequência – seja uma linha reta sem começo ou fim, seja uma linha cíclica – é tomada pela sucessão do presente, denominada por Kato como “agora”: “O ‘agora’ estica e encolhe como um fio elástico. Pode incluir um passado e um futuro próximos, e nele, a abrangência que serve de referencial não muda (...)” (KATO, 2012, p. 49). Ou seja, o tempo para a cultura japonesa se volta para ênfase do viver no “agora”. Assim é o tempo dos encontros entre as personagens na obra, não importando se o encontro é o primeiro, pois o tempo, dentro do “agora”, entrelaça todos os fatos. As ações mesmo pretéritas imiscuem-se no presente. Nas palavras de Kato: “O fluir infinito do tempo é dificilmente captado, e o que se pode apreender é apenas o “agora”, por isso, cada “agora” pode se tornar o centro da realidade no eixo do tempo. Nele, as pessoas vivem o agora” (KATO, 2012, p. 48).

Nesse viés, por conta dessa concepção do “agora” que os fatos vividos por Eri em seu quarto se tornam presentes e acompanham o desenrolar da madrugada guiados pela voz narrativa “onisciente-câmera” que faz com que observemos e possamos vivenciar os fatos de perto.

Entre luz e sombra: aspectos espaciais

Além dos olhares acerca da voz narrativa e dos aspectos sobre o tempo, analisamos ainda as principais características sobre o espaço. Bachelard (1989) designa como topoanálise o “estudo psicológico sistemático dos recantos de nossa vida íntima”. Entretanto, além das contribuições de Kato (2012) para o espaço na cultura japonesa, nos pautamos em Oziris Borges Filho (2007) para analisar o espaço em *Após o anoitecer*. Para Oziris,

a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. (BORGES FILHO, 2007, p. 33)

Borges Filho (2007) elenca diversas funções atribuídas aos espaços. Assim, em *Após o anoitecer* as principais funções encontradas são:

- 1) Situar as personagens em um contexto: para o autor essa função significa “prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram iniciadas no espaço que a mesma ocupa”. Se pensarmos no caso de Eri que está em um quarto dormindo e aos poucos o narrador “onisciente-câmera” nos conduz a elementos fantásticos, podemos pensar em criar hipóteses sobre o que pode acontecer com ela devido ao contexto que esse quarto está inserido;
- 2) Propiciar as ações: O espaço ajuda e é favorável às ações que ali ocorrem. Pensemos em Mari: no início da narrativa está sozinha lendo um livro em uma movimentada lanchonete. A possibilidade de ter de dividir a mesa com alguém é grande. E a possibilidade de encontrar alguém conhecido também é. É o que acaba acontecendo ao reencontrar Takahashi ao pedir para dividir a mesa com ela;
- 3) Representar os sentimentos: Segundo o autor “Esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais”. E nesses espaços transitórios é possível vivenciar uma cena de alegria e/ou de tristeza.

Borges Filho (2008) divide o espaço em três categorias: realista, imaginativo e fantasista. O espaço realista é aquele que se aproxima de um espaço real; o imaginativo é o espaço citado em *Após o anoitecer*, que não existem no mundo real. Já o fantasista é aquele que não segue a regra do mundo natural que conhecemos. Dessa forma, no texto murakamiano em análise, o espaço é basicamente realista e fantasista. As ações se intercalam entre as aventuras de Mari na madrugada da megalópole (espaço realista) com as ações no quarto de Eri (espaço fantasista).

Encontramos ainda na obra macroespaços (espaços abertos e grandes) e microespaços (espaços fechados e menores). Vejamos alguns exemplos:

Estamos no Denny’s.

Nada tem de muito especial, mas a iluminação é adequada; a decoração e as louças são neutras; o projeto do piso foi minuciosamente planejado e padroni-

zado por especialistas de engenharia; a música ambiente é discreta e o volume é baixo; e os funcionários são treinados para atender os clientes corretamente, conforme o manual: ‘Bem-vindos ao Denny’s’. Aqui dentro, todas as coisas são de anônimos e podem ser substituídas. A casa está quase lotada. (MURAKAMI, 2009, p. 8)

Denny’s é a lanchonete onde Mari reencontra Takahashi. É um espaço que situa nossas personagens em um contexto específico e representa o “reencontro” de ambos que irão, ao longo da narrativa, desenvolver um sentimento especial que servirá de base para a busca de suas identidades. Pensando em um espaço contrário ao Denny’s:

Mari e Kaoru caminham por uma rua estreita e pouco movimentada. As duas estão indo para o outro lugar (...).
As duas sentam-se no balcão de um pequeno bar. Não há nenhum outro cliente. Um disco antigo de Bem Webster está tocando. *My ideal*. É de 1950. Na prateleira, em vez de CDs, há uns cinquenta LPs, daqueles antigos. (MURAKAMI, 2009, p. 57)

Na citação acima, temos um espaço mais intimista, estabelecendo outra relação e outros sentimentos dentro da vivência de nossas personagens.

Pensando nas funções do espaço, um exemplo engraçado a ser analisado é quando Kaoru leva Mari até o motel para que ela ajude a prostituta chinesa:

– É bem aí, nesse motel – aponta Kaoru.
– Motel?
– É isso mesmo. Motel. Hotel para casais. Ou melhor, local para encontros amorosos. Está vendo aquele luminoso escrito Alphaville? É lá!
Ao ouvir esse nome, **Mari instintivamente olha** para Kaoru.
– Alphaville?
– **Não se preocupe! Não é um lugar perigoso.** Sou a gerente desse motel.
(...)

As duas entram no motel Alphaville. Logo na entrada, os clientes olham um painel de fotos dos quartos, escolhem o que lhes agrada, apertam o botão correspondente ao seu número e recebem as chaves. Depois, pegam o elevador e se dirigem ao quarto. Esse sistema evita que a pessoa tenha de se expor ou precise conversar com alguém. (MURAKAMI, 2009, p. 39, grifo nosso)

Os espaços na obra se constroem principalmente para representar os sentimentos das personagens. Sejam os espaços fantasistas ou realistas, assim como o tempo, o narrador-câmera nos conduz a esses espaços não apenas para que possamos entender o que eles significam para essas personagens, mas também para que possamos compreender o que os espaços que nós ocupamos significam e como refletem nessa dialética de sonhos *versus* real, ressignificação *versus* estagnação, dormir *versus* acordar.

Mari vive uma série de encontros e desencontros pela madrugada e Eri enfrenta os acontecimentos misteriosos em seu quarto. Na organização da narrativa, esses fatos acontecem separados ao longo dos capítulos, entretanto o mais interessante é notar que no Capítulo 16 há o encontro entre os espaços e entre as ações vividas pelas personagens. Dessa forma, o espaço é um fator de muita importância para a busca das personagens pelo seu “eu” que se desenvolve ao longo da madrugada. A soma dos espaços, assim como do tempo, está na ênfase no “agora” (KATO, 2012). O “agora” expressa no espaço um sentimento (*kokoro*). Nesse raciocínio, de acordo com Suichi Kato (2012):

No mundo de fora do *kokoro*, todos os acontecimentos ocorrem dentro do tempo e do espaço. Porém, o *sonen* (pensamento = sentimento, vontade e razão) que ocorre dentro do *kokoro* pode não estar preso ao tempo e ao espaço, e os relatos dessas ocorrências são incontáveis. (KATO, 2012, pp. 274-275)

O tempo “agora” postulado por Kato nos mostra o porquê do sentimento de algo inacabado ao final de *Após o anoitecer*. Existe a sensação de que não há uma conclusão exata, pois o que acontece dentro do sentimento (*kokoro*) não está preso necessariamente ao tempo e ao espaço. Assim, as ações, sejam pretéritas ou não, se tornam presentes e os universos real e paralelo se tornam um só. Essa função é dada na obra não apenas pelos aspectos espaço-temporais, mas também – e principalmente – pela função do narrador que nos joga para dentro de toda a vivência literária tão única e particular.

Considerações finais

O presente artigo teve como objetivo analisar a voz narrativa e os aspectos espaço-temporais presentes na obra *Após o anoitecer*, de Haruki Murakami. A alternância na voz narrativa, a princípio, parecia algo que vinha do acaso. As questões sobre tempo e espaço nos intrigaram pelo fato de que muitas vezes, mesmo com o relógio inserido ao início de cada capítulo, o tempo que ali nos apresentava não parecia o mesmo.

Espaço e tempo são entrelaçados aos elementos cinematográficos, nos levando a vivenciar a narrativa como uma tela de cinema. Graças a essa alternância que se cria em relação à complexidade do enredo, surgem dúvidas sobre os fatos que ali ocorrem.

Por conseguinte, o narrador anuncia a cada passo do texto que o adensamento da madrugada não faz desacelerar o ritmo. Assim, a trama torna-se uma aventura noturna que abre espaço para pensarmos como a viagem no tempo é um fator do nosso cotidiano. As nossas próprias ações vão se construindo em tempos que se diferem. O que é sonho para um indivíduo, concretiza-se como real para outro.

Devido à ênfase do “agora”, todas as ações se tornam presentes e fazem com que possamos vivenciá-las durante o tempo de leitura que é paralelo ao tempo da madrugada vivido por Mari e seus colegas. O “agora”, conceito defendido por Kato (2012), faz com que as paredes temporais se abram e possamos observar – pela condução do narrador “onisciente-câmera” – o que se passa com aquelas personagens.

Os espaços significam muito para todos nós, e em *Após o anoitecer*, eles produzem diversos sentimentos e sensações. Tempo e o espaço não se separam, e trazem suas funções para o “agora”.

Portanto, o estilo Haruki Murakami elabora todos os detalhes da trama tão minuciosos para falar das coisas mais simples da vida. A oposição reguladora do texto (FIORIN, 1995), se dá entre a compreensão do real \times sonho, encontros \times desencontros, amor \times separação. É dessa forma que Haruki Murakami cria um narrador que funde tempo-espaço e desvela o nosso lugar no mundo.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Benedito. A travessia dos universos de Haruki Murakami. In **Jornal Memai**, 2012. Disponível em: <<http://www.memai.com.br/2012/05/11-literatura-haruki-murakami/>> Acesso em janeiro de 2019.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Para entender o texto**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

FUJITA, Fábio. O Japão ocidental de Haruki Murakami. In FGV, **Revista Getúlio**, São Paulo, edição 09, pp. 44-47, 2008. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/7102/Ed.%2009%20-%20Literatura%20%28site%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em janeiro 2019.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. In **Revista USP** N.53, Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, 2002, pp. 166-182.

ISOTANI, Mina. O Japão pós-moderno: decodificação identitária na obra de Haruki Murakami. In. **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética**, 2011.

KATO, Suichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2004.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Trad. de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo. 1972.

LOUGHMAN, Celeste. No Place I Was Meant to Be: Contemporary Japan in the Short Fiction of Haruki Murakami. In **World Literature Today**, Vol. 71, No. 1, 1997, pp. 87-94.

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

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SILVA JUNIOR, A.M.B; SOUZA, J.N.A. Reflexões sobre a literatura contemporânea na sala de aula: da tradução ao ensino comunicativo da língua. In. **Estudos Japoneses**/Centro de Estudos Japoneses. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, Oficina Editorial, 2013, pp. 10-21.

SILVA JUNIOR, A.M.B; SOUZA, J.N.A. O narrar notívago: considerações preliminares sobre a voz narrativa em *Após o anoitecer*. In: **Anais do Simpósio Internacional de Língua Japonesa como Língua Global - EJHIB/2015**.

TEIXEIRA, Jefferson. J. Ouvindo a canção do vento. In. **Revista Cult**, ed. 80, São Paulo: março/ 2010. Disponível em> www.revistacult.uol.com.br/home/2010/03/ouvindo-a-cancao-do-vento/> Acesso em jan. 2019.

Recebido em 26 de junho de 2018.
Aprovado em 30 de dezembro de 2018.