



SEÇÃO: ARTIGOS

Após o anoitecer, de Haruki Murakami: uma análise sob a perspectiva da fotografia

After Dark by Haruki Murakami: An Analysis from the Perspective of Photography

Después del anochecer, de Haruki Murakami: un análisis desde la perspectiva de la fotografía

Felipe Antônio Gugel¹

orcid.org/0009-0007-2842-6678

Felipegugel2@gmail.com

Michele Savaris²

orcid.org/0000-0002-8439-8532

michele.savaris@bento.ifrs.edu.br

Recebido em: 25 jun 2025.

Aprovado em: 11 ago. 2025.

Publicado em: 11 dez. 2025.

Resumo: A análise literária, associada a aspectos de outros campos, pode nos fornecer novas interpretações de uma obra. Nesse sentido, o romance *Após o anoitecer*, de Haruki Murakami, é o ponto de partida deste estudo, cujo objetivo é verificar de que forma a estética fotográfica pode ser percebida na narrativa, de modo explícito, por meio de termos do campo fotográfico ou por meio de metáforas visuais. A metodologia utilizada é de cunho bibliográfico e o *corpus* teórico está ancorado, principalmente, em Barthes (2022), Busselle (1979), Carvalho (2003), Dondis (2007), Duchemin (2015) e Moisés (2006). Os resultados mostram que a obra analisada pode ser lida a partir do campo fotográfico, tendo em vista a quantidade de termos e metáforas que colaboram para a composição da narrativa, da ambientação, da construção das personagens e do efeito imagético das suas ações. O narrador utiliza, explicitamente, termos como "ponto de vista", "ângulo", "foco" e "captação", claramente associados ao campo fotográfico. Valendo-se de metáforas, o narrador, frequentemente, assume o comportamento de câmera. Além disso, é possível perceber que a construção da narrativa remete aos conceitos de ponto de vista, enquadramento, composição e exposição, pois em alguns momentos o leitor parece estar diante de uma fotografia, em razão da organização e do detalhamento do espaço, dos objetos que o compõem e pela caracterização das personagens. A comparação entre os campos fotográfico e literário possibilitou um olhar particular sobre o romance, pois percebemos como os elementos da fotografia conferiram visualidade à obra.

Palavras-chave: literatura e fotografia; Haruki Murakami; literatura comparada.

Abstract: Literary analysis, when associated with aspects of other fields, can provide us with new interpretations of a work. In this regard, the novel *After Dark* by Haruki Murakami serves as the starting point for this study, whose objective is to examine how photographic aesthetics can be perceived in the narrative—either explicitly through terms from the field of photography or through visual metaphors. The methodology used is bibliographic in nature, and the theoretical framework is primarily based on Barthes (2022), Busselle (1979), Carvalho (2003), Dondis (2007), Duchemin (2015), and Moisés (2006). The results show that the novel can be interpreted through the lens of photography, considering the number of terms and metaphors that contribute to the composition of the narrative, the setting, the construction of characters, and the visual impact of their actions. The narrator explicitly uses terms such as "point of view," "angle," "focus," and "capture," clearly associated with the field of photography. Through metaphors, the narrator often adopts the behavior of a camera. Furthermore, it is possible to perceive that the narrative construction refers to the concepts of point of view, framing, composition, and exposure, as in certain moments the reader seems to be in front of a photograph, due to the organization and detail of the space, the objects within it, and the characterization of the characters. The comparison between the photographic and literary fields allowed for a unique



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade de Caxias do Sul (UCS); Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, Brasil.

² Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, Brasil.

perspective on the novel, as we observe how elements of photography lend visuality to the work.

Keywords: Literature and photography; Haruki Murakami; Comparative Literature.

Resumen: El análisis literario, asociado a aspectos de otros campos, puede proporcionarnos nuevas interpretaciones de una obra. En este sentido, la novela *Después del anochecer*, de Haruki Murakami, es el punto de partida de este estudio, cuyo objetivo es verificar de qué manera la estética fotográfica puede percibirse en la narrativa, ya sea de forma explícita, a través de términos del campo fotográfico, o mediante metáforas visuales. La metodología utilizada es de carácter bibliográfico y el corpus teórico se basa principalmente en Barthes (2022), Busselle (1979), Carvalhal (2003), Dondis (2007), Duchemin (2015) y Moisés (2006). Los resultados muestran que la obra analizada puede leerse desde el campo fotográfico, considerando la cantidad de términos y metáforas que contribuyen a la composición de la narrativa, la ambientación, la construcción de los personajes y el efecto visual de sus acciones. El narrador utiliza explícitamente términos como "punto de vista", "ángulo", "foco" y "captación", claramente asociados al campo fotográfico. A través de metáforas, el narrador asume con frecuencia el comportamiento de una cámara. Además, es posible percibir que la construcción de la narrativa remite a los conceptos de punto de vista, encuadre, composición y exposición, ya que en algunos momentos el lector parece estar frente a una fotografía, debido a la organización y al detalle del espacio, los objetos que lo componen y la caracterización de los personajes. La comparación entre los campos fotográfico y literario permitió una mirada particular sobre la novela, pues observamos cómo los elementos de la fotografía otorgaron visualidad a la obra.

Palabras clave: literatura y fotografía; Haruki Murakami; literatura comparada.

Introdução

A literatura pode ser um meio de exploração estética e criação de novos significados, permitindo abordagens sob diversos prismas. Quando considerada sob essa perspectiva, é comum que a análise literária desenvolva diferentes estudos das obras a partir de vieses psicológico, histórico, musical, cinematográfico e, como no presente artigo, fotográfico. Para ilustrar conexões como essa, temos o exemplo do fotógrafo Brassai (2005) ao analisar, sob o viés fotográfico, o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, tendo encontrado na narrativa aspectos que puderam ser interpretados a partir dessa estética.

Brassai identificou na obra de Proust o que ele chamou de "metáforas fotográficas". Os termos recorrentemente utilizados por Proust referem-se "[...] ao 'instantâneo', à 'pose', à 'impressão', ao

'clichê', à 'câmara escura', à 'revelação', à 'fixação'" (Brassai, 2005, p. 15). Nesse sentido, o fotógrafo afirma que, ao analisar a obra literária sob a ótica da fotografia, um novo Proust lhe apareceu, "[...] uma espécie de fotografia mental, considerando seu próprio corpo como uma placa ultra-sensível que soube captar e armazenar em sua juventude milhares de impressões [...]" (Brassai, 2005, p. 16).

Inspirado nas metáforas fotográficas e na possibilidade de criar uma imagem estática através da narrativa literária, este artigo propõe uma análise da obra *Após o anoitecer*, do autor japonês Haruki Murakami (2009), sob a perspectiva da fotografia. Originalmente, o romance foi publicado no Japão em 2004 e, no Brasil, seu lançamento ocorreu em 2009, pela editora Alfaguara, com tradução de Lica Hashimoto. Os acontecimentos da narrativa se passam em uma única noite, entre 23h56min e 06h52min, na cidade de Tóquio, e giram em torno das personagens Mari Asai, uma jovem que vaga pela cidade na madrugada, sem querer voltar para casa; Takahashi, um conhecido de Mari que a encontra durante a noite; Eri Asai, irmã de Mari Asai, que misteriosamente se encontra em um sono profundo e cheio de enigmas há dois meses, vigiada por um "homem sem rosto"; Shirakawa, o agressor de uma prostituta chinesa vinculada a uma organização criminosa; e Kaoru, a gerente do hotel Alphaville, local onde ocorre a agressão e que serve de pano de fundo para outros acontecimentos na narrativa.

A ambientação noturna e a personalidade das personagens fazem com que a história crie uma atmosfera de mistério e solidão. Acrescenta-se ainda que, na narrativa, estão presentes traços que dialogam com o fantástico. Na acepção de Todorov (2014, p. 31) "[o] fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural". Essa experimentação entre o que é conhecido e o que é estranho pelo personagem gera nele a sensação de descompasso.

Assim, por meio deste estudo, busca-se verificar de que forma a estética fotográfica pode ser percebida em *Após o anoitecer*, de modo explícito ou por meio de metáforas, levando

em consideração que literatura e fotografia são dois campos distintos, mas que, no entanto, sua combinação pode sugerir outra forma de ler a narrativa. Para atingir esse objetivo, a presente pesquisa se propõe a investigar os mecanismos narrativos que permitem a relação entre fotografia e literatura; localizar a ocorrência de termos e de metáforas fotográficas no romance; identificar pontos de diálogo entre a técnica fotográfica e a técnica narrativa presentes no texto; e discutir os resultados do diálogo entre a fotografia e a obra literária em análise.

O tipo de abordagem metodológica proposto no presente trabalho é o de pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico. Após a leitura atenta da obra, realizou-se uma revisão bibliográfica para buscar textos que abordassem o tema da fotografia e da literatura, bem como o da relação entre ambas as áreas. O aporte teórico para a análise neste trabalho está baseado, principalmente, em Barthes (2022), Brassã (2005), Busselle (1979); Carvalhal (2003), Dondis (2007), Duchemin (2015) e Moisés (2006). Por fim, para fins de delineamento analítico, levou-se em conta os conceitos de composição, ponto de vista, enquadramento e exposição, usados, principalmente, no campo fotográfico, de forma a percebê-los ao longo da narrativa. Isso se verifica, por exemplo, através da voz do narrador, da caracterização dos espaços e das personagens.

Os resultados demonstram que a obra possui inúmeras metáforas fotográficas, possibilitando uma outra leitura, no âmbito da visualidade. Destaca-se que este estudo é um recorte, e foram abordados apenas alguns dos principais aspectos que indicam, na obra, uma aproximação com a fotografia. Além disso, o estudo se insere no campo da literatura comparada, visto que se trata de um diálogo entre imagem e literatura.

2 Literatura e Fotografia

Literatura e fotografia, embora possuam técnicas próprias, são campos que se pautam na narrativa. Segundo Barthes *et al.* (2011, p. 19), "A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou

móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias". Para os autores, a narrativa está presente na lenda, na fábula, no conto, no romance, no cinema e na conversação. Logo, infere-se que ela também pode estar presente na fotografia.

No texto ficcional, é possível perceber aspectos relacionados à composição da história, levando-se em conta o enredo, o narrador, as personagens, o ambiente e o tempo.

Vista como unidade textual, a narrativa literária tem por base a representação de ações que, vivenciadas por personagens situados em determinado tempo e espaço, instituem um universo fictício como se fosse real. Entretanto, ela não existe sem o ato comunicativo que lhe dá forma, exigindo a presença do emissor e do receptor do relato para configurar-se. Portanto, a narrativa comporta três elementos fundamentais: o narrador — aquele que narra —, o acontecimento narrado e o narratário — a quem o narrador se dirige —, os quais se definem pelo estatuto da ficcionalidade (Saraiva, 2001, p. 52).

No texto literário, o narrador nos descreve, por meio de palavras, determinada imagem e seus elementos, podendo gerar efeitos visuais ao leitor. Na fotografia, por sua vez, o fotógrafo usa alguns dos recursos compositivos visuais para produzir sentidos por meio dessa linguagem, como o enquadramento, o equilíbrio da luz e da sombra, o ângulo e a profundidade de campo. Nesse sentido, o fotógrafo é responsável por criar uma narrativa que também será lida. Em ambas as áreas, a leitura é influenciada pelo ponto de vista do criador e, portanto, "[o]s resultados das decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual [...]" (Duchemin, 2015, p. 116).

Dessa forma, se falamos em sintaxe da língua escrita ou oral, também podemos falar em sintaxe e alfabetismo visual:

Em termos linguísticos, sintaxe significa disposição ordenada das palavras segundo uma forma e uma ordenação adequadas [...] Mas, no contexto do alfabetismo visual, a sintaxe só pode significar a disposição ordenada de partes, deixando-nos com o problema de como abordar o processo de composição com inteligência e conhecimento de como as

decisões compositivas irão afetar o resultado final (Dondis, 2007, p. 29).

Também é possível relacionar a técnica narrativa literária, à luz da fotografia, com os conceitos de *Operator*, *Spectator* e *Punctum* propostos por Barthes (2022). De acordo com o estudioso, "O *Operator* é o Fotógrafo" (Barthes, 2022, p. 19), ou seja, é ele quem decide o que e de que forma fotografar a partir da sua visão. É, portanto, o responsável pelo produto final: a imagem concreta (seja impressa ou digital). Nesse sentido, a figura do *Operator* pode se aproximar à figura do narrador, que é capaz de, por meio do seu ponto de vista, contar o que enxerga e registrar por meio das palavras, possibilitando a construção de uma espécie de fotografia mental.

Assim, considerando a possibilidade da inserção do narrador literário no papel de fotógrafo, ele é capaz, analogicamente, de controlar o quadro de uma câmara, a qual Machado (2015, p. 90) compara a uma espécie de tesoura: "[...] que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis".

Na literatura, o narrador, elemento criado narrativamente, decide o que comunicar por meio do texto escrito, assim como o fotógrafo pode decidir o que comunicar por meio da fotografia. Nesse sentido, Duchemin (2015, p. 59), ao analisar a possibilidade de seleção de elementos e decisões do fotógrafo, afirma: "Uma vez que tenhamos visto algo e levantado a câmera até o olho com a intenção de criar uma fotografia — isto é, temos algo a dizer e em nossas mãos está a ferramenta para fazê-lo — o restante resume-se a palavras e gramática".

David Company (2012, p. 6) observa que a fotografia é "[...] uma arte ou uma ciência da síntese. Um trabalho que envolve discernimento, seleção, enquadramento, edição, avaliação e reavaliação". No âmbito da literatura, segundo James Wood (2012, p. 17), o narrador tem o papel de realizar essas ações: "A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma

história na primeira ou na terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e talvez na primeira do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo".

Por sua vez, o *Spectator*, para Barthes (2022, p. 19) "[...] somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos e coleções de fotos". O *Spectator* é o indivíduo que visualiza e lê uma fotografia, ou seja, é afetado por ela. Na linguagem escrita, especificamente no texto literário, o leitor é o *Spectator* que, embora não esteja de fato em frente a uma fotografia, a partir dos elementos textuais pode formular uma representação mental fotográfica. Nosso objetivo e nossa metodologia, nesse sentido, repousam em demonstrar que Haruki Murakami utiliza, na obra em análise, metáforas e termos do campo fotográfico que corroboram essa ideia.

Por fim, Barthes (2022, p. 31) também nos traz o conceito de *Punctum*, definido como um detalhe que atrai, mas que também é "[...] picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte [...]". O *Punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)". Na narrativa em análise, poderemos associar o conceito de *Punctum* às cenas em que se observam os olhares fixos, quando há opacidade de determinadas personagens, ou nos detalhes mal definidos de um objeto que, de certa forma, pungem o leitor.

Nesse sentido, ao entrelaçar as categorias barthesianas com o texto literário, podemos analisar este sob a perspectiva de quem descreve (*Operator*), de quem observa ou lê (*Spectator*) e, além disso, daquilo que, no meio de tudo, atinge o âmbito do sensível, ligado aos efeitos da leitura (*Punctum*).

Levando em conta essas informações, poder-se-ia supor que a comparação entre literatura e fotografia é frequentemente realizada, entretanto, Mateus *et al.* (2021, p. 7) afirmam que a relação da literatura com a música e o cinema, por exemplo, é objeto de vários estudos especializados, mas o mesmo não tem acontecido com a fotografia, que "[...] tem merecido menos atenção, porventura explicável pelo aceso debate que desde há

mais de um século envolve a fotografia e a sua (possível) inclusão no domínio das artes”.

A análise comparativa entre literatura e fotografia é possível, uma vez que a literatura “[...] pode aspirar a plasticidade da escultura tanto quanto a sugestividade da música. Isto é, como uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra sem perder a sua especificidade” (Carvalho, 2003, p. 40). Dessa forma, uma mesma obra literária pode ser analisada considerando diferentes aspectos e campos artísticos.

A narrativa literária faz parte do modo narrativo e integra-se às diferentes modalidades desse discurso, que podem apresentar-se sob múltiplas matérias de expressão, assumir diversas funções socioculturais e variados enquadramentos pragmáticos. O ato de narrar manifesta-se não só através do recurso à linguagem oral ou à escrita, mas também por meio do desenho, da pintura, da fotografia, da dança, da escultura (Saraiva, 2001, p. 51).

Ao longo da leitura de *Após o anoitecer*, chama a atenção a recorrência do uso de termos que possuem grande reconhecimento no campo fotográfico. Eles podem ser observados no texto de forma explícita ou apresentados por meio de metáforas que remetem à fotografia. Dessa forma, a presente análise busca comparar como ambos os campos, literário e fotográfico, podem dialogar para encontrar outras representações visuais.

3 Após o anoitecer à luz da linguagem fotográfica

Após o anoitecer estabelece uma relação explícita com a fotografia. Tal afirmação se alicerça, principalmente, pela presença de diversos termos que o leitor pode associar com o contexto fotográfico: “A **câmera** afasta-se lentamente para trás e **capta a imagem** de todo o quarto” (Murakami, 2009, p. 30, grifo nosso); “O nosso olhar escolhe um local com **alta concentração de luzes** e **ajusta o foco**” (p. 01, grifo nosso). Além disso, dois momentos sugerem uma aproximação com o processo de revelação fotográfica: no primeiro, Mari está no banheiro do restaurante Skylark lavando as mãos; depois, aproxima-se do espelho

e encara o reflexo de seu rosto, fecha os olhos e se encara novamente esperando que algo aconteça. Sem observar qualquer mudança, ela sai do local, e algo inusitado acontece:

[...] quando nossos olhos se voltam para o espelho, reparamos que a imagem de Mari ainda continua refletida nele. E ela está olhando para o lado de cá, de dentro do espelho. Está séria e parece aguardar algo acontecer. No entanto, do lado de cá, não há mais ninguém. Somente a imagem dela permanece no espelho do Skylark (Murakami, 2009, p. 69).

A criação da imagem que permanece no espelho pode ser relacionada com a ideia de *Punctum* de Barthes (2022). Além de transcender a lógica, a cena provoca no leitor um efeito de estranhamento e inquietação, como se o olhar da personagem avistando o lado de cá correspondesse ao *Punctum*, experimentado pelo leitor. O mesmo ocorre quando, em outro momento, Shirakawa, que agrediu a prostituta chinesa, está no banheiro e se encara “[...] com um olhar fixo e severo, sem mover os músculos da face” (Murakami, 2009, p. 137) e sem piscar os olhos. Assim como ocorre com Mari, mesmo após sair do banheiro, “[a] imagem de Shirakawa continua lá; Shirakawa — ou melhor, a imagem de Shirakawa — está olhando de dentro do espelho para o lado de cá. Sua expressão não muda e ele não se move” (p. 137). Além de a imagem continuar no espelho, o olhar fixo, a imobilidade dos músculos e do piscar de olhos evidenciam tratar-se de uma imagem estática.

Além desses exemplos, nos subcapítulos a seguir, serão analisados outros elementos da narrativa que podem ser lidos à luz da fotografia, como a composição, o ponto de vista, o enquadramento e a exposição, com o fim de investigar como eles dialogam com o texto literário.

3.1 Composição

A análise da composição de um texto literário envolve elementos que o autor precisa considerar para organizar a história. Moisés (2006, p. 273) cita a pluralidade simultânea de “células dramáticas”, situadas em planos diferentes da narrativa e que, assim, “[a]s técnicas de composição, em número

ilimitado, nascem dos arranjos possíveis dessas células dramáticas, tudo dependendo da imaginação e do talento do romancista". Ao analisar a estrutura de um romance, por exemplo, podemos observar a ação, o espaço, o tempo, o narrador e as personagens.

Quanto à ação, o romance apresenta uma série de dramas ou conflitos sem limite específico e, "lalo ficcionista, cabe selecionar os que possuem a virtualidade de se organizar harmonicamente" (Moisés, 2006, p. 172). O espaço, por sua vez, é o lugar dos acontecimentos, ou seja, das ações, e o ficcionista, "Inlum extremo, pode fazer que as personagens viajem constantemente, e noutro, que fiquem encerradas numa casa e mesmo num só cômodo" (p. 176). Além disso, o tempo também é um elemento compositivo a ser observado, já que "[...] pode acompanhar as personagens desde o nascimento até a morte, detendo-se nos aspectos que julgar relevantes para a narrativa abranger 8 ou 80 anos da vida de suas personagens", com restrições apenas à coerência interna da obra (p. 181).

Considerando esses conceitos, em uma análise macro, podemos entender a composição de *Após o anoitecer* da seguinte maneira: a história se passa em Tóquio e os ambientes predominantes da narrativa, onde as ações acontecem, são as ruas da cidade, o restaurante Denny's, o Motel Alphaville, bem como o quarto em que dorme profundamente Eri Asai. As células dramáticas giram em torno da vida de Mari na madrugada, seus diálogos com o antigo conhecido Takahashi, além da sua relação com Kaori, funcionária do motel em que Mari auxilia na comunicação com a prostituta chinesa agredida por Shirakawa.

Quanto ao elemento tempo, a narrativa começa à noite e termina ao amanhecer, ou seja, em um único turno do dia marcado com exatas seis horas e 56 minutos. Ainda, verifica-se que, no começo de cada capítulo da narrativa, há o desenho de um relógio, funcionando como um elemento compositivo visual que determina o horário em que as ações acontecem. O tempo da narrativa, portanto, é marcado a todo momento por meio da imagem dos relógios que estão representados

de forma física na parte superior de cada início de capítulo. Além disso, pode-se fazer uma analogia ao considerar que cada capítulo se assemelha a uma fotografia, e, em conjunto, a um álbum.

Podemos verificar como a composição pode estar em uma única imagem: "Outro relógio, mas em outro lugar. É um relógio redondo, elétrico, pendurado na parede. Os ponteiros indicam 4h31. É a cozinha da casa de Shirakawa" (Murakami, 2009, p. 158). A descrição nos indica as características do relógio e o horário que ele marca, como uma fotografia de um relógio em uma parede. Em seguida, o narrador descreve onde o relógio se encontra, como se fosse outra fotografia, da cozinha inteira, com o objeto sendo apenas um dos componentes da imagem, uma vez que, agora, trata-se de uma fotografia do ambiente inteiro. Em outro momento, quando Mari e Takahashi andam pela cidade às 4h da madrugada, os objetos espalhados pela rua são evidenciados, correspondendo a elementos visuais:

Muitos objetos estão espalhados pela rua: latas de cerveja em alumínio, jornais vespertinos pisoteados, caixas de papelão amassadas, garrafas pet, pontas de cigarro. Fragmentos de um farol traseiro [...] Quase todas as luzes neon estão apagadas, exceto as das lojas de conveniência que funcionam 24 horas (Murakami, 2009, p.146).

No excerto, é possível verificar como os elementos estão dispostos de uma maneira que, ao fim da citação, é possível afirmar que estamos diante de uma fotografia, na qual são descritos os seus elementos composicionais. Ainda, é anunciado que são 4h da madrugada, e, considerando as luzes neon, podemos perceber a estética dessa hora do dia. As ruas estão tranquilas, sem pessoas, e são evidenciados os objetos espalhados pelo chão. Somente as lojas de conveniência encontram-se iluminadas, e a maior parte da cidade dorme. As personagens que caminham pela rua, entretanto, permanecem acordadas, de modo que a ambientação melancólica da noite dialoga com a personalidade desses indivíduos.

Acerca da composição no campo da fotografia, ela "[...] nada mais é do que a arte de dispor elementos do tema — formas, linhas, tons e cores

— de maneira organizada e agradável" (Busselle, 1979, p. 16). Além disso, "Na maioria dos casos, não só sentimos mais prazer em olhar para uma fotografia mais organizada, como também uma maior facilidade em entendê-la" (p. 16). Ainda dentro do campo visual, de acordo com Dondis (2007, p. 29), "Iols resultados das decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual e têm fortes implicações com relação ao que é recebido pelo espectador"; nesta fase da criação, o comunicador visual pode expressar o estado de espírito que a obra se destina a transmitir.

Nesse sentido, na literatura e na fotografia, a organização das informações do texto é responsável por determinar o objetivo da narrativa quanto aos efeitos visuais e estéticos, como no excerto a seguir, em que o narrador descreve detalhadamente o espaço e os objetos presentes no quarto de Eri, local onde ela vive, misteriosamente, em sono profundo:

Não há bonecas, bichinhos de pelúcia ou algum tipo de enfeite [...]. De frente à janela há uma mesa velha de madeira e uma cadeira giratória. [...] Sobre a mesa temos uma luminária bem simples, na cor preta, e o mais recente modelo de notebook [...] No canto da parede há uma cama simples de solteiro, de madeira [...]. Na prateleira na parede oposta à cama, há um aparelho estéreo compacto e alguns CDs empilhados. [...] Em frente ao espelho temos apenas um creme protetor para lábios e uma pequena escova redonda de cabelos [...] (Murakami, 2009, p. 30-31)

Da mesma forma que um fotógrafo é responsável pela organização dos elementos quando fotografa, na perspectiva da criação literária, é através da voz do "narrador" que temos a descrição de forma visual e organizada das imagens da narrativa, ou seja, do espaço, dos objetos e das personagens; assim, ao lermos, é como se estivéssemos observando uma fotografia com inúmeros elementos reunidos no recorte. Essa característica é também encontrada nos conceitos analisados a seguir, de modo que eles também fazem parte da composição visual do texto.

3.2 Ponto de vista

O ponto de vista adotado pelo narrador é um dos responsáveis pela condução da narrativa literária, seja na obra inteira, seja em um único momento. Em *Após o anoitecer*, o narrador assume uma postura externa: descreve ações, cenários e diálogos sem, entretanto, acessar os pensamentos das personagens. Pode-se, assim, associar à categoria de foco narrativo proposta por Carvalho (1981, p. 05) o "autor-observador", aquele que "[...] apresenta os fatos externos e os eventuais diálogos [...]" e "[...] não penetra na mente os personagens para nos pôr a par de seus pensamentos e sentimentos".

De acordo com Moisés (2006, p. 66), na literatura – no conto, na novela ou no romance –, o ponto de vista, também chamado de ângulo visual, diz respeito a quem testemunha a história, quem a conta e em que perspectiva se situa. Ao analisar o conceito de ponto de vista na literatura, Friedman (2002, p. 171) levanta as seguintes questões-chave: "Quem fala ao leitor? [...]; 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? [...]; 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? [...] e 4) A que distância ele coloca o leitor da história?".

No campo fotográfico, o ponto de vista e a perspectiva podem ser observados, por exemplo, em efeitos de profundidade, perspectiva linear e pela escala dos objetos (Busselle, 1979, p. 20-21). Ainda, Duchemin (2015, p. 141) constrói um exemplo capaz de demonstrar como o manuseio da câmera fotográfica pode modificar a imagem criada: "Quando movemos nosso corpo, e a câmera com ele, ou inclinamos a câmera para cima, para baixo, para a esquerda ou direita, alteramos a perspectiva que, por sua vez, muda o relacionamento dos elementos". O narrador, atuando metaforicamente como uma câmera, pode nos narrar as ações das personagens literárias e, assim, o leitor é capaz de criar uma imagem mental do que lhe foi narrado.

Na obra analisada, várias passagens nos remetem ao conceito de ponto de vista, como no primeiro parágrafo, em que o narrador relata: "Estamos vendo a imagem da cidade. Ela é captada

pelo olhar de um pássaro notívago a sobrevoar bem alto no céu. A cidade, em perspectiva, é um ser vivo gigante" (Murakami, 2007, p. 7). O "olhar de um pássaro notívago" é o instrumento de captação (termo fotográfico) da imagem descrita, podendo se assemelhar a uma lente. Em outras passagens, é possível observar a forma como a câmera se movimenta em busca de um ponto específico para o olhar ser fixado, ou fotografado, o que também possibilita uma aproximação com a estética cinematográfica: "Assumimos um **ponto de vista** para observá-la em **perspectiva** [...] Nosso **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, grifos nossos); "Após uma observação minuciosa, **nossa câmera** se distancia e novamente capta o quarto em **perspectiva**. Nesse amplo **campo visual**, fixamos nosso olhar num ponto específico" (p. 32, grifos nossos); "O nosso **ponto de vista** afasta-se do céu sobre o centro da cidade e se transfere para o céu que cobre uma área residencial tranquila" (p. 202, grifo nosso).

Além disso, o texto está permeado de "fixação de olhares" que podem remeter ao foco ou ao clique fotográfico de um ponto específico: o narrador, ao visualizar o ambiente interno da lanchonete Denny's, relata: "Após observarmos todo o interior do estabelecimento, nossos olhos fixam-se numa garota sentada ao lado da janela", e o narrador questiona: "Por que ela? Por que não outra pessoa? Não saberíamos responder. Mas o fato é que essa garota — não se sabe por quê — atraiu o nosso olhar, de um modo extremamente espontâneo" (Murakami, 2009, p. 8). Em outra passagem, o termo fotográfico "foco" é utilizado quando há uma descrição minuciosa do quarto de Eri Asai: "Fixamos nosso olhar num ponto específico [...] de repente, lembramos que há uma TV no canto do quarto e, imediatamente, nosso foco recai sobre ela" (p. 32).

Nos trechos citados, o olhar do narrador se direciona a um ponto específico que chama a sua atenção e destoa do restante dos elementos, e o leitor o acompanha, através do texto escrito e da imagem mental criada. Acerca dessa caracteris-

tica, pode-se pensar em uma aproximação com o conceito de *Punctum*, de Barthes (2022, p. 31), entendido como uma marca, um ponto em uma fotografia que chama a atenção do espectador como uma ferida, uma picada; segundo ele, é "[...] esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)". As personagens, por sua vez, também fixam o olhar em determinado ponto em diversos momentos: "A garota percebe sua presença, desvia a atenção do livro e, comprimindo um pouco os olhos, fixa-os no jovem que está em pé" (Murakami, 2009, p. 11); "Mari coloca os óculos e olha fixamente para o rapaz" (p. 27); "Takahashi caminha em direção ao caixa, mas no trajeto seus olhos fixam-se no pacote de *hapen* — bolinhos de farinha de peixe" (p. 89). "Depois, Shirakawa examina seu rosto refletido no espelho do banheiro. Por um longo tempo, ele se encara com um olhar fixo e severo, sem mover os músculos da face" (p. 136). Ainda, o olhar também remete ao ângulo, como no momento em que Takahashi, na loja de conveniência, "[...] dirige-se à gôndola de frutas. Pega uma maçã. Examina minuciosamente todos os seus ângulos sob o brilho da luz" (p. 89), ou quando ele "[...] observa o rosto de Mari de perfil" (p. 145). A metáfora do olhar fixo, assim como o foco, gera o efeito de conduzir o leitor a observar detalhes, ligados à formulação de uma imagem mental.

Outro aspecto que pode ser analisado sob o conceito de ponto de vista é a percepção do narrador quando descreve as ações de certas personagens. Ao não acessar o pensamento da protagonista, por exemplo, o resultado é uma espécie de análise daquilo que ele visualiza. Essa técnica narrativa gera a impressão de estarmos analisando uma fotografia, como no excerto a seguir, em que Mari está na lanchonete Denny's e o narrador a introduz na história:

Mari continua sentada lendo seu livro grosso. Um sanduíche vegetariano está sobre a mesa, praticamente intocado. Pelo visto, ela só pediu o sanduíche para fazer hora e não porque está com fome. De vez em quando, ela muda de postura: às vezes apoia o cotovelo na mesa, em outras, afunda-se na cadeira. De vez em quando levanta o rosto, respira fundo e observa o movimento da loja. Fora isso, está sempre concentrada na leitura. Arriscaríamos dizer que

o seu poder de concentração é uma de suas principais habilidades (Murakami, 2009, p. 35).

O narrador presume que Mari está sem fome pelo fato de visualizar o sanduíche intocado, mas não houve a descrição do pensamento da personagem. Além disso, o narrador presume que Mari possui grande habilidade de concentração, mas por consequência da percepção visual, ou seja, por notar que a personagem está sempre concentrada em sua leitura. Em outros momentos, tais constatações são deduzidas por meio de expressões faciais, como quando o personagem Shirakawa examina peças de roupas da prostituta agredida por ele: "Shirakawa examina cada peça cuidadosamente e faz uma expressão de quem diz: 'O que essas coisas estão fazendo aqui?' É uma expressão de desconforto, com uma pitada de desagrado" (Murakami, 2009, p.138). Nesse sentido, o lugar a partir do qual o narrador olha, descreve ou comenta as imagens da trama determina a profundidade das ações que envolvem as personagens e seu entorno.

Podemos, considerando outro exemplo, perceber que a técnica narrativa empregada em *Após o anoitecer* conversa diretamente com a técnica fotográfica. É como se o narrador observasse uma fotografia e criasse uma descrição em forma de texto escrito, através da sua interpretação da imagem, de modo que o leitor possa reproduzi-la mentalmente. Tal característica fica evidente quando observamos algumas descrições feitas pelo narrador que deixam certo ar de dúvida ou de abertura para interpretações: "**Temos a impressão** de que adentramos a noite" (Murakami, 2009, p. 33, grifo nosso); "A seriedade com que **lê nos faz supor** que se trata de um assunto denso. Ela **parece** ser o tipo de leitor que procura saborear intensamente cada linha [...]" (p. 09, grifos nossos); "Pelo tamanho de sua cabeça o boné **deve ser** um pouco largo. Na cadeira ao lado há uma bolsa a tiracolo de couro marrom e, pelo formato de seu volume, **podemos imaginar** que nela foram colocadas diversas coisas" (p. 09, grifos nossos).

É possível observar, assim, que o ponto de vista no romance em questão é o do narrador que, em

analogia à técnica fotográfica, e usando os termos criados por Barthes (2022), é nosso *Operator*, e o leitor, o *Spectator*. Entretanto, é necessário destacar que, quando o narrador utiliza a primeira pessoa do plural nos momentos de caráter visual da obra, ele se aproxima do papel de *Spectator*. Portanto, pode-se verificar que o narrador, por vezes, se aproxima do papel de leitor, conforme se pode ver no excerto seguinte, em que o leitor e o narrador se transportam para o outro lado da tela que transmite a imagem sem movimento de Eri Asai: "[...] transformamos em um *ponto de vista* conceitual, desprovido de matéria", "[...] capazes de transpor qualquer tipo de parede" (Murakami, 2009, p. 112). Nesse sentido, o narrador e o leitor parecem compartilhar do mesmo ponto de vista.

3.3 Enquadramento

O ponto de vista determina o enquadramento que, na fotografia, de acordo com Duchemin (2015, p. 116), "[...] é o palco no qual contamos nossa história"; dessa forma, o corte e a orientação, por exemplo, são determinantes para como a história de uma fotografia é lida. O corte é tudo aquilo que se permite que esteja dentro do enquadramento, em decorrência de tudo aquilo que poderia ter sido considerado, mas não foi; o corte diz ao leitor: "veja isso" (p. 118). A orientação, por sua vez, "[...] determina a direção na qual a imagem é lida" e "diz ao leitor: 'a história acontece desta maneira'" (p. 118). Por fim, a proporção diz respeito à intensidade com que a imagem flui, levando em conta a orientação, ou seja, diz respeito a comprimento, largura ou altura de um elemento dentro da fotografia (p. 120).

Na narrativa literária, como dito anteriormente, o narrador colabora na determinação daquilo que será mostrado, a ambientação da história, levando em conta a caracterização e a composição do espaço. Assim como o corte fotográfico, cada momento é um recorte, e as informações trazidas pelo narrador são definidas a partir daquilo que ele quer mostrar ao leitor sob o seu viés, a fim de produzir uma imagem mental. No exemplo seguinte, o narrador de *Após o anoitecer* caracteriza o espaço — o quarto do motel em que Mari vai

auxiliar na comunicação das funcionárias com a prostituta chinesa — como se descrevesse uma fotografia:

O quarto não tem janelas e por isso o ambiente é abafado. A cama e a televisão são tão grandes que ficam desproporcionais às dimensões do cômodo. Num dos cantos, uma mulher nua está toda encolhida e agachada no chão. Ela esconde o corpo com uma toalha e, cobrindo o rosto com as mãos, chora sem emitir sons. Há uma toalha tingida de sangue sobre o chão. Vemos, também, sangue no lençol. O abajur de pé está tombado. Sobre a mesa há uma garrafa de cerveja pela metade e um único copo (Murakami, 2009, p. 41).

Pela descrição, que funciona como recorte, temos um ambiente "organizado" de modo a fazer o leitor reproduzir a imagem mentalmente. Os objetos estão dispostos de maneira a criar a atmosfera do quarto: a mulher encolhida e agachada em um dos cantos do quarto, a toalha tingida de sangue sobre o chão, o abajur tombado. O narrador nos conduz não apenas a observar os detalhes físicos do local, mas também a sentir a sua tensão, ou seja, transforma os elementos visuais em uma narrativa do ambiente.

Em determinado momento da madrugada, ao voltar à lanchonete Denny's, o narrador descreve individualmente algumas das pessoas que estão no local. A forma como ele, a cada frase, foca em um indivíduo e no que está fazendo naquele instante gera um efeito que pode ser interpretado como um "clique", ou seja, enquadramentos específicos e, conseqüentemente, diferentes fotografias.

Observamos que aumentou o número de pessoas desacompanhadas: uma está digitando alguma coisa no notebook; a outra envia mensagens pelo celular; uma outra, assim como ela, está concentrada em alguma leitura; há aquela que está absorta em seus pensamentos, olhando a rua pela janela (Murakami, 2009, p. 35).

Além disso, algumas imagens estáticas deixam claras as relações da descrição com o estilo de foto retrato, como quando Kaori, gerente do motel em que se ambienta parte da narrativa, parece posar para um fotógrafo ao entrar no Denny's: "Ela é robusta, mas não chega a ser gorda. Tem

ombros largos e, à primeira vista, parece ser bem forte. Veste uma touca preta de lã puxada até os olhos, uma jaqueta grande de couro e calça laranja" (Murakami, 2009, p. 35-36).

A descrição contempla corpo, rosto e ombros, sem privilegiar o que está no seu entorno. O narrador continua a descrição minuciosa da personagem quando ela pede para se sentar com Mari:

A mulher tira a touca de lã. Seus cabelos são de um loiro vivo, berrante; o corte é bem curtinho e bem aparado, como grama recém cortada. Suas feições são de uma pessoa aberta e sua pele rija lembra uma capa de chuva que durante muito tempo ficou exposta às intempéries. Não há simetria entre a face direita e a esquerda, mas, ao observá-la atentamente, notamos que inspira confiança. Tem carisma. E, em vez do tradicional cumprimento, ela sorri entortando a boca para um dos lados, enquanto coça com a mão grossa seus cabelos curtos e loiros (Murakami, 2009, p. 36).

Langer (2008, p. 7), ao analisar os retratos do fotógrafo August Sander, cita que a forma como o indivíduo se posiciona na frente da câmara, suas posturas e os acessórios usados falam em seu nome. Assim, da mesma forma como podemos identificar essas características fotografando ou lendo uma fotografia, podemos percebê-las por meio do relato do narrador que está no papel de possível fotógrafo e descreve a imagem, em forma de palavras, ao leitor da narrativa.

Ademais, as características do recorte e da ampliação também estão presentes na narrativa, como quando Kaoru examina as câmeras de segurança do motel em busca da identidade do homem que agride a prostituta chinesa: Kaoru "[...] passa a fita quadro a quadro até encontrar uma imagem que possa identificar melhor o homem" e, ao imprimir a imagem, "O rosto sai impresso em cores, bem ampliado" (Murakami, 2009, p. 76-77). Embora a personagem esteja diante de uma filmagem, sua base ou matéria-prima é a fotografia, uma vez que o movimento, quadro a quadro, é o efeito de uma sequência fotográfica. A personagem encontra o momento perfeito e capta o rosto do agressor. Depois, imprime as imagens e as entrega para um dos participantes da máfia que trabalha com a prostituição de mu-

lheres chinesas. Esses registros correspondem a fotografias que revelam uma informação importante na narrativa, um instante decisivo, qual seja, a descoberta do rosto do agressor.

O trecho a seguir também nos remete à ampliação da imagem, ora se aproximando, ora se afastando dos objetos:

O lápis é prateado, comprido e tem uma borracha na ponta. Nele está escrito o nome da empresa: Veritech. Há outros seis lápis prateados dispostos cuidadosamente, lado a lado, sobre um porta-lápis retangular. Todos têm o mesmo comprimento. Todos estão tão perfeitamente apontados, e seria impossível deixá-los com a ponta mais fina (Murakami, 2009, p. 83).

Por fim, o elemento moldura é um recurso fotográfico também presente em alguns momentos da narrativa destacados pelo enquadramento, como no trecho em que a janela serve de moldura para o ponto de vista do narrador que se dá de fora para dentro do estabelecimento: "Pelo lado de fora da janela podemos enxergar o salão iluminado. Um grupo de moças e rapazes, possivelmente universitários, está sentado ao redor de uma mesa grande dando gargalhadas" (Murakami, 2009, p. 69). Em outro momento, "Takahashi segura a xícara com as mãos e a fita, contraindo levemente os olhos. É como se estivesse espiando o interior de um quarto pela fresta de uma janela" (p. 98). Ainda, na imagem em que Shirakawa pega um táxi, "[o] motorista olha para ele através do espelho retrovisor" (p. 140). Assim, a janela, a fresta e o retrovisor funcionam como molduras, concentrando ainda mais o olhar do leitor em tais imagens.

A partir dos trechos evidenciados, consegue-se vislumbrar de que forma o enquadramento está presente na fotografia e também no texto literário. Em uma foto, há a delimitação do campo visível da imagem e os elementos são dispostos de modo a chamar mais ou menos atenção de quem a olha. Na literatura, podemos dizer que o enquadramento se dá pelas escolhas narrativas associadas ao ponto de vista do narrador, cujo objetivo é direcionar o olhar do leitor para os pontos considerados mais relevantes.

3.4 Exposição

A exposição, na arte fotográfica, possui um fim estético essencial para criar o efeito na imagem final e consiste em "[...] obter a quantidade certa de luz na câmera" (Duchemin, 2015, p. 175). Assim, "[c]ada exposição escolhida tem implicações potenciais no visual e significado de nossas fotografias. Apenas nós sabemos qual combinação criará a fotografia que vemos e sentimos no olho da nossa mente" (p. 176). Dessa forma, a quantidade de luz presente em uma fotografia pode gerar imagens diferentes.

Em *Após o anoitecer*, em razão de a narrativa se passar à noite, é possível relacionar as características presentes no texto literário com aquelas da fotografia noturna. Ao longo da história, o narrador menciona constantemente as cores da cidade em que a história está ambientada: "O nosso olhar escolhe um local com alta concentração de luzes e ajusta o foco. Lenta e silenciosamente descemos nessa direção. Mergulhamos num mar de luzes neon multicoloridas" (Murakami, 2009, p. 7). Na narrativa, ainda, percebemos um jogo de luzes que se manifesta, em alguns momentos, em maior ou menor intensidade: Mari e Takahashi "[c]aminham em silêncio. Expirando o ar condensado, eles sobem as escadas mal-iluminadas e chegam em frente ao Alphaville. As luzes roxas de neon fazem com que Mari se sinta nostálgica" (p. 152); "Os passos de Kaoru são rápidos e Mari tenta segui-la. Passam por uma escadaria mal-iluminada e pouco frequentada e chegam a outra rua [...] [o]s letreiros de alguns bares ainda estão acesos [...]" (p. 38-39). Percebe-se, assim, como a luz é parte integrante de *Após o anoitecer*, informando o leitor acerca da atmosfera daquele instante.

Sobre a cor das fotografias à noite, Busselle (1979, p. 95) cita: "As fotografias de cidades tiradas à noite sempre despertam a atenção graças às suas características cores de néon". Ademais, as fotografias noturnas podem ser um desafio ao apresentarem menos detalhes. Ainda, na fotografia "[a] luz altera a atmosfera e aumenta o impacto emocional, revela e oculta para fornecer ou obscurecer informações" (Duchemin, 2015, p. 100). Em diversos pontos da narrativa, há o jogo

entre luz e sombras, utilizadas como instrumento para ocultar determinadas informações, como no mistério sobre a identidade do homem que acompanha Eri Asai, denominado "homem sem rosto", no quarto onde se encontra em sono profundo:

Não podemos ver-lhe o rosto. A imagem que a câmera da TV nos mostra é parcial: as costas e partes de seu corpo. Talvez isso tenha a ver com o ângulo de incidência da luz ou — quem sabe — seja até intencional seu rosto estar na penumbra, para que não possamos identificá-lo. [...] Enfim a câmera se desloca para frente do homem e nos mostra seu rosto. Mas, mesmo assim, não conseguimos identificá-lo. O mistério apenas aumenta, pois eis que uma máscara semi transparente encobre seu rosto [...]. Ela reflete o brilho tênue da luz e, ao mesmo tempo, oculta-lhe feições e expressões faciais (Murakami, 2009, p. 54).

O fato de o narrador e o leitor não conseguirem "ver" o rosto do homem corresponde a uma sombra que encobre parte da imagem. A máscara, combinada com a penumbra e o ângulo desfavorável, causa o efeito de incompletude e mistério. Isso reforça o tom de opacidade da obra, que exige leitura e interpretação do que está oculto a todo instante.

Assim como, nos trechos citados, há locais claros e outros mal iluminados, na fotografia, "A luz, em uma circunstância, fará as cores brilharem internamente, e em outros momentos do dia, ela fará as mesmas cores parecerem chapadas e sem vida". Ainda, ao lermos uma fotografia, podemos questionar: "O que a luz revela? Que sombras ela cria? Como a qualidade da luz afeta a atmosfera da imagem?" (Duchemin, 2015, p. 100). São perceptíveis tais elementos da linguagem fotográfica também na narrativa em análise: ao citar um misterioso homem que trabalha em frente à tela do computador, o narrador descreve o local destacando a luminosidade e o seu possível efeito de solidão: "A sala está escura e somente sobre sua mesa é que as lâmpadas fluorescentes do teto estão acesas. Um cenário digno de um quadro de Edward Hopper com o tema 'Solidão'" (Murakami, 2009, p. 81).

Outro elemento presente no texto são os olhos funcionando como uma lente: "O quarto está escuro. Nossos olhos vão gradativamente se

adaptando à escuridão" (Murakami, 2009, p. 29). Busselle (1979) faz uma analogia entre o olho humano e o processo fotográfico: "Na verdade, o olho possui uma abertura automática — a íris —, e esta abre-se e fecha-se, a fim de exercer o máximo de controle possível sobre a luminosidade [...]"; e, na fotografia, "[...] um determinado filme fotográfico exige uma quantidade bastante exata de luz [...], afetada por diversos fatores — em especial, a duração da exposição e o diâmetro da abertura" (p. 44). A adaptação dos olhos à escuridão remete ao processo fotográfico do controle de luminosidade, uma vez que, assim como a íris se adapta para permitir a entrada adequada de luz, a câmera regula a exposição para registrar uma imagem nítida e equilibrada.

Por fim, é possível perceber que as luzes dos ambientes internos dialogam com o efeito a ser causado no leitor: "A iluminação é azulada, deixando o ambiente na penumbra" (Murakami, 2009, p. 39); "A sala está escura e somente sobre sua mesa é que as lâmpadas fluorescentes do teto estão acesas" (p. 83); "Assim como o brilho do luar banha a relva inabitada, a luz emitida pela TV ilumina o quarto. Todas as coisas, sem exceção, estão expostas em maior ou menor grau a esse campo magnético" (p. 91).

Portanto, no aspecto relativo à exposição, as luzes e as sombras são constitutivas da ambientação da história e do modo como as personagens se relacionam com o ambiente em que estão inseridas. Além disso, a iluminação da cidade, a iluminação dos ambientes internos e a metáfora da sombra com o objetivo de ocultar determinados detalhes podem causar efeitos estéticos associados a solidão, agonia ou mistério, por exemplo.

4 Considerações finais

Ao analisar a obra *Após o Anoitecer* sob a ótica da fotografia, foi possível verificar que ambos os campos, literatura e fotografia, embora possuam características próprias, são pautados pela narrativa e possuem pontos em comum. No campo visual, o fotógrafo seleciona, compõe e enquadra uma fotografia de acordo com o seu

ponto de vista, por meio da lente de sua câmera. Na literatura, por meio das palavras, o narrador também direciona a leitura, descreve o espaço, as personagens e aponta o decorrer do tempo, sob o seu ponto de vista. Percebe-se, assim, como as linguagens escrita e visual possuem um liame capaz de ser identificado pelo leitor.

Na obra analisada, o narrador utiliza de modo explícito termos pertencentes, principalmente, ao campo fotográfico, como a câmera, o ângulo, o foco, a captação e as luzes. Além disso, é possível perceber que a construção do texto remete a conceitos fotográficos de ponto de vista e enquadramento, uma vez que, em alguns momentos, o leitor parece estar diante de uma fotografia, em razão da organização e do detalhamento do espaço, dos objetos que o compõem, bem como pela caracterização das personagens descrita pelo narrador.

É importante ressaltar que a presente pesquisa, embasada no caráter seletivo da imagem fotográfica como técnica, propôs-se a analisar algumas possibilidades de aproximação entre a fotografia e a obra de Murakami. Fez-se uma seleção de conceitos e trechos da obra considerados mais ilustrativos, a fim de demonstrar de forma mais direta a relação entre texto e visualidade. A comparação entre os campos fotográfico e literário possibilitou um olhar particular sobre o romance, e percebeu-se que a visualidade do texto, embora não altere os rumos da trama, permite enxergar de que forma o uso de técnicas da linguagem fotográfica pode delinear personagens e imagens para além de simples elementos narrativos.

Verifica-se, portanto, que a literatura possui um caráter maleável, no sentido de dialogar com conceitos utilizados em outros campos do conhecimento para criar uma estética passível de múltiplas interpretações. Além disso, poder-se-ia pensar na interpretação sob o viés fotográfico em outros textos literários, ou, até mesmo, como instrumento de letramento literário, uma vez que a sintaxe visual possibilita novas formas de leitura, enriquecendo a experiência interpretativa e ampliando as camadas de significados do texto literário.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BRASSAÏ. *Proust e a Fotografia*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. Tradução: Vera Amaral Tarcha. Rio de Janeiro: Thomson Learning, 1979.
- CARVALHAL, Tania. Teorias em literatura comparada. In: O PRÓPRIO e o alheio: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CAMPANY, David. Prefácio. In: HACKING, Juliet (org.). *Tudo sobre fotografia*. Tradução: Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUCHEMIN, David. *Falando fotograficamente*. Tradução: Raphael Bonelli. Balneário Camboriú: Fotos, 2015.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 4 nov. 2024.
- LANGER, Susanne. *August Sander*. Tradução: Carmen Artal. Barcelona: Lunewerg Editores, 2008.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MATEUS, Isabel Cristina Pinto; MARTINS, José Cândido de Oliveira; BELO, Duarte. Literatura e Fotografia: Olhares Cúmplices. *Revista 21*, Braga, v. 3, n. 4, p. 7-16, 2021. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/75748>. Acesso em: 11 nov. 2024.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MURAKAMI, Haruki. *Após o anoitecer*. Tradução: Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
- SARAIVA, Juracy Assmann. Narrativa Literária: aspectos composicionais e significação. In: SARAIVA, Juracy Assmann. *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naifh, 2012.

Felipe Antônio Gugel

Possui graduação em Direito pela Universidade de Caxias do Sul, (2020); é graduando em Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa pelo Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS); possui Pós-Graduação em Língua Portuguesa e Literatura no Contexto Educacional e em Metodologias do Ensino de Língua Portuguesa, ambas pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER).

Michele Savaris

Possui graduação em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008), mestrado em Letras (2011) e doutorado em Letras (2017) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Especialização em Literatura Infantil e Juvenil pela UCS (2021). É professora do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, *Campus* Bento Gonçalves.

Endereço para correspondência

FELIPE ANTÔNIO GUGEL

Rua Benigno Perizzollo, n. 40, Bairro Universitário
Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, Brasil

MICHELE SAVARIS

Rua Olavo Bilac, n. 997, Bairro Imigrante
Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.