

O INTERTEXTO EM “SONO”: “ANNA KARENINA” E A LEITURA COMO LEMBRETE DE UMA VIDA NÃO VIVIDA

INTERLUDE IN “SLEEPING”: ANNA KARENINA AND READING AS A REMINDER OF AN UNLIVED LIFE

Adriana Falqueto Lemos¹

Rossanna dos Santos Santana Rubim²

RESUMO

Apresenta um estudo da obra *Sono*, de Haruki Murakami, em contraponto com *Anna Karenina*, de Liev Tolstói, com o objetivo de identificar como essas obras se relacionam a partir de claros indícios de intertextualidade e de identificação psicológica entre as protagonistas de cada narrativa. A análise do intertexto em *Sono* se dá a partir da observação de marcas materiais na obra, que remetem ao romance russo, e, posteriormente, por meio do cotejo entre os pontos de interseção nas narrativas, referentes aos dramas vividos e às escolhas feitas pelas personagens, com o intuito de compreender os anseios da mulher insone retratada por Murakami. Culmina com o entendimento

ABSTRACT

It presents a study of “Sleeping”, by Haruki Murakami, in counterpoint with Anna Karenina, by Leo Tolstoy, in order to identify how these works relate based on clear evidence of intertextuality and psychological identification between the protagonists of each narrative. The analysis of the intertext in Sleeping is done from the observation of material marks in the work, which refer to the Russian novel, and, later, through the comparison between the points of intersection in the narratives, referring to the lived dramas and the choices made by the characters, in order to understand the aspirations of the sleepless woman portrayed by Murakami. It culminates with the understanding that the tale is strongly tied to the narrative of Anna Karenina,

¹ Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES (2018). Professora do Instituto Federal do Espírito Santo. E-mail: adriana.lemos@ifes.edu.br

² Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: rossanna@ifes.edu.br

de que o conto está fortemente atrelado à narrativa de *Anna Karenina*, e que sua correta interpretação está condicionada ao conhecimento do clássico literário. Também discorre sobre as protagonistas como leitoras e sobre como elas lançam mão da leitura como um importante exercício de alteridade.

Palavras-chave: Intertexto; Alteridade; Mulheres na literatura.

and that its correct interpretation is conditioned to the knowledge of the literary russian classic. It also discusses the protagonists as readers, and how they use reading as an important exercise of otherness.

Keywords: *Interlude; Otherness; Women on Literature.*

Introdução

Publicado no Brasil pela Alfaguara, desde 2008, Haruki Murakami vem se consolidando como um dos escritores mais lido no Brasil. Ele é considerado um dos grandes expoentes da literatura japonesa, com obras traduzidas para mais de quarenta idiomas e com premiações como o Yomiuri, o Franz Kafka Prize e o aclamado Hans Christian Andersen Literature Award, em 2016.

O título *Sono* foi publicado, em 2015, e vem sendo matéria de estudos e publicações, como o trabalho de conclusão de curso de Louise Shizue Kanefuku (2015), intitulado *A água, o sonho e a insônia: possibilidades poéticas no desenho*, e os artigos *Lendo o silêncio: o incolor Tsukuru Tazaki e Sono de Haruki Murakami*, escrito por Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa e Patrícia Trindade Nakagome (2017), e *A biopolítica do corpo que dorme*, de André Brayner de Farias (2017).

Apesar da publicação ser recente e de sua extensão ser limitada (já que se trata de um conto), a obra tem demonstrado fôlego e suscitado leituras atentas. Além disso, o trabalho gráfico seduz de pronto o leitor. A encadernação, a qualidade das ilustrações e o trabalho minucioso de diagramação, que se encerram sob uma capa dura finalizada com guardas, com projeto de arte ousado, são capazes de incitar a curiosidade de leitores de variadas faixas etárias. São apenas cem páginas entremeadas com ilustrações impactantes, o que certamente pode servir de estímulo à leitura daquele jovem estudante que se mantém decidido na resolução “não gosto de ler”.

A leitura é fluida, é possível lê-lo de uma só vez. Mas, sendo assim, seriam perdidos aqueles momentos de pausa necessários para se refletir sobre o que o escritor quis deixar a ver ou o que o narrador está realmente querendo dizer. Isso porque, escrito em primeira pessoa, o conto trata da história de uma mulher de trinta anos, cujo nome não é mencionado, que não dorme há dezessete dias. Ela tem uma vida confortável e estável, casamento tranquilo, um filho e uma rotina amena. A partir da experiência insone aliada à leitura de Anna Karenina, do escritor russo Liev Tolstói, a mulher passa a viver uma vida descolada da cotidianidade de seu âmbito familiar. Ela trafega como que flutuando entre os afazeres diários, atravessando, incólume, noites e noites consigo própria, no silêncio da madrugada.

O desabrigo que se sente durante a leitura se escancara ao final dela, e é como se algo houvesse se perdido, como se parte do texto tivesse sido retirado do volume e algo ficasse para trás. De acordo com Sousa e Nakagome (2017, p. 90), a experiência do cotidiano da personagem é a própria existência da personagem, repleta de repetições que chegam a perder o sentido em si mesmas. Para as autoras, “a impossibilidade de dormir modifica a rotina, a relação com o tempo, o olhar para si e para o outro. Isso porque, cercada de silêncio, a personagem deve se encontrar consigo mesma, a única desperta enquanto todos repousam” (SOUSA; NAKAGOME, 2017, p. 91).

É a partir da insônia que a protagonista parece rebelar-se contra o status quo das amenidades cotidianas repletas de repetições sem sentido.

As poucas breves cochiladas eram acompanhadas de uma nítida impressão de que minha consciência, sempre vigilante, observava-me atentamente do quarto ao lado, separada por uma fina parede. O meu corpo pairava relutante na penumbra, sentindo na pele sua respiração e seu olhar. Da mesma forma que o meu corpo desejava dormir, minha consciência queria igualmente me manter alerta. (MURAKAMI, 2015, pp. 6-7)

A protagonista percebe, nesses episódios de insônia, oportunidade para se descolar da sua realidade presente e mergulhar num mundo particular, envernizado pelo que ela acredita que seja sua libertação, seu encontro consigo mesma. E vai, aos poucos, notando-se e percebendo-se em frente ao espelho: “Não havia me enganado. Eu realmente estava bonita” (MURAKAMI, 2015, p. 77).

Mesmo privada de sono, a personagem não parece sofrer fisicamente: o tempo que tem para si mesma parece permitir que ela se redescubra. A protagonista de Sono aproveitava-se das horas particulares e insones para permitir-se certos prazeres, tais como a leitura do grosso volume de Anna Karenina, ora acompanhada por uma dose de conhaque, ora por um

chocolate. Essa mulher “[...] sente pouco a pouco seu corpo ser invadido por uma vitalidade inteiramente nova, que vai atingir obviamente sua mente e sua consciência” (FARIAS, 2017, p. 118).

A leitura de “*Sono*” termina num beco sem saída. Desafiando avisos da polícia, a protagonista de Murakami estaciona o carro num porto, um lugar ermo e que já foi palco de assaltos e tentativas de estupro. Alheia a tudo que faz parte do mundo dos “dormentes”, ela ignora os alertas e estaciona o carro sob a luz de um poste, solitária, na escuridão da madrugada. Quando criminosos se aproximam, pouco falta para que a leitura do conto se finde. As páginas se vão, o conto se encerra e o leitor se depara com um *cliffhanger*: o que aconteceu com essa esposa e mãe de trinta anos?

A impressão é de que algo na leitura se perdeu, pois não há indícios que apontem para uma resolução concreta que parta do texto em si. Com isso em mente, buscamos a leitura do romance de Tolstoy, já que “[...] as fortes referências com *Anna Karenina* (1878) na história de Murakami forçam o leitor atento a ver a óbvia conexão com o texto russo”³ (WILLIAMS, 2015, p. 30, **tradução nossa**).

Para Koch e Elias, “a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção. Isto é, ela é condição mesma da existência de textos, já que há sempre um já-dito prévio a todo dizer” (KOCH & ELIAS, 2007, p. 86). Assim, poderíamos dizer que, ao explicitar de forma tão contundente a conexão de seu texto com o de Tolstói, Murakami nos convida a ler *Anna Karenina*, quase que como uma chave de leitura para *Sono*. Isso ocorre, principalmente, porque

O autor, ao produzir seu texto recorrendo implicitamente a outro(s) texto(s), espera que o leitor não só identifique o texto-origem como também - e principalmente – perceba o efeito de sentido provocado pelo deslocamento ou transformações de “velhos” textos e o propósito comunicacional dos novos textos constituídos. (KOCH; ELIAS, 2007, p. 95, destaque do autor)

É a partir dessa conexão explícita que propomos uma discussão desse conto de Murakami, compreendendo que a crítica intertextualizada da obra produzirá uma leitura que pode preencher as lacunas propositalmente deixadas pelo autor. A leitura intertextual com *Anna Karenina*, proposta por Murakami, pode provocar reflexões que fogem ao texto base, *Sono*, e que só poderiam se concretizar comparativa e dialogicamente. Com isso em mente, na próxima seção, discutimos brevemente a respeito do conceito de intertextualidade e seus

³ “The strong references to *Anna Karenina* (1878) in Murakami’s story forces the discerning reader to see obvious connection with the Russian text”.

estudos, a fim de que construir subsídios para as análises que serão empreendidas na terceira seção deste texto.

A materialidade como texto

Importa-nos pensar sobre os aspectos materiais de “*Sono*”, e não apenas na narrativa, pois coadunamos com o postulado por Chartier no que diz respeito à indivisibilidade entre o texto e a forma na qual ele se apresenta, quando este diz que

[...] As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos ordinários, de linguagens, de práticas rituais ou cotidianas [...]. Referem-se, mais fundamentalmente, às relações múltiplas, móveis, instáveis, amarradas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. [...]. (CHARTIER, 2010, p. 40)

A configuração material da apresentação de “*Sono*”, no formato da publicação da Alfabeta, possibilita que um tipo de narrativa curta – uma característica do conto –, habitualmente publicada em coletâneas, chegue às mãos do leitor como exemplar bibliográfico de porte médio, com tratamento editorial diferenciado. Nesse esteio, algumas características materiais chamam a atenção:

- o exemplar é impresso em papel couche fosco, com 150 g/m² de gramatura, diferenciando-se das impressões mais corriqueiras e contribuindo para apresentação mais “encorpada” do livro, considerando a maior espessura das folhas;
- o miolo é coberto por uma capa dura azul marinho, apresentando guardas como acabamento, as quais também são ilustradas. Para a ilustração e fontes da capa são utilizadas a cor branco e a prateada;
- a diagramação textual deixa margens largas, tanto superiores quanto laterais, com espaçamento entre linhas aparentemente de 1,5 pontos, sendo que as fontes são impressas não em preto, mas em azul marinho;
- das 115 páginas que compõem o livro, 20 trazem ilustrações feitas por Kat Menschik, ilustradora alemã, e que evocam o sentido de alteridade desejado pelo autor (MURAKAMI, 2015, p. 214). Tais ilustrações guardam o mesmo esquema de cores do restante do livro: azul, branco e prateado.

Essa apresentação, que denota projeto de arte cuidadoso, convida e impulsiona o leitor a conhecer a narrativa e faz com que o conto, por si só, tenha *status* de obra literária, em

decorrência da apresentação material que o individualiza e lhe confere uma presença que um folheto de poucas páginas não teria. Esses detalhes configuram-se como inerentes aos protocolos de leitura editoriais dos quais fala Chartier (1996), que nada mais são do que os procedimentos inerentes ao processo de produção dos livros e que colaboram com a forma que os leitores receberão os textos. Em certa medida, consideramos que trabalho editorial ora posto em evidência, desperta a atenção de leitores atentos a detalhes e que, na nossa concepção, estarão mais propensos e sensíveis aos indícios do intertexto em *Sono*. Vestígios esses que levam o leitor, ao fim da leitura do texto de Murakami, a sentir falta de algo, como se o fio narrativo simplesmente se esgarçasse e se partisse, sem aviso prévio; como se fosse preciso, de alguma forma, algum complemento.

As imagens que ilustram o texto nem sempre correspondem exatamente ao próprio *Sono* – e tampouco se bastam apenas em diálogo com essa obra de Murakami. Dessas, três trazem importantes implicações de *Anna Karenina* para o leitor, sendo que duas dizem da materialidade da obra em intertexto e a terceira diz de componente dessa narrativa.

A primeira ilustração nos mostra um volume do romance *Anna Karenina*, nas mãos da leitora protagonista de *Sono*. Ele parece estar sendo removido de um corpo d'água flutuante, como se, até aquele momento, ele estivesse submerso e longe do alcance e dos olhos da personagem. Isso pode ser inferido pelo fato de que a ilustração ocorre logo após a personagem anunciar, no texto, que retirou o livro da estante com a clara intenção de reler especificamente aquela obra:

[...] Escolhi *Anna Karenina*. Minha intenção era ler um **romance longo** de um escritor russo. Fazia muito tempo que eu tinha lido aquele livro. Se não me engano, estava no ensino médio. Não me lembro exatamente do enredo. Os únicos trechos dos quais me lembro são o início e o fim, quando a protagonista se suicida na linha de trem [...]. E, logo no começo, havia uma cena que sugeria o posterior suicídio da protagonista, a heroína do romance. Ou será que isso era de um outro livro? (MURAKAMI, 2015, p. 44, grifo nosso)

Na segunda ilustração que traz o livro *Anna Karenina*, inserida na página 79, vemos a personagem de *Sono* concentrada na leitura de grosso volume, enquanto o que pensamos ser a figura do “espírito” que a visitou, em sua primeira noite insone, se avizinha, como uma memória pulsante, que não se deixa esquecer. A imagem vai ao encontro da necessidade de imersão pela leitura, mencionada em trecho anterior, pela protagonista: “[...] O que eu quero é apenas ficar sozinha e ler tranquilamente um livro” (MURAKAMI, 2015, p. 78). É possível, além disso, que a menção reiterada do tamanho do volume de *Anna Karenina* seja indicativa

da propensão que esse tipo de leitura, pela sua materialidade, tem de transportar o leitor para um universo particular, ao mesmo tempo em que o apreende num casulo de papel. Podemos relacionar, aqui, a fala da protagonista de *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector, que declara que estava apaixonada por aquele que “era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o” (LISPECTOR, 1991, p. 16).

Essa ligação física com a materialidade de livros extensos se justifica pela imersão e o engajamento⁴ do leitor, já que esse reconhece repetidamente padrões de esquemas narrativos encadeados que produzem efeitos de familiaridade. Livros difíceis também podem parecer desafiadores e, portanto, engajadores (DOUGLAS; HARGADON, 2000). Outro efeito físico é o prazer de ler, que em *Somo* se funde a apreciação do chocolate; neste sentido, a leitura é prazerosa como declara Barthes: “na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, mescladas, enroladas: o fascínio, a vacância, a dor, a volúpia [...]” (BARTHES, 1984, p. 35).

Essas duas ilustrações, que apresentam livros de grande porte, e a menção feita pela mulher, cujo nome não se informa, da necessidade de se ler um livro longo, evocam a importância da presença material do livro, que incomoda e que, ao fim, insinua-se num processo de mediação de leitura, o qual, em tempos de proliferação de leituras eletrônicas, ocorre de maneira bem mais eficiente com os materiais impressos. Tal premissa encontra sentido nos achados de Naomi S. Baron (2015), que ao estudar práticas de leitura de jovens universitários em diferentes países, identifica, dentre outras coisas, como os aspectos físicos do livro impresso são determinantes. A autora afirma que

A tangibilidade de um livro [impresso] também permite usá-lo de maneiras específicas. Você pode colocar três dedos em partes diferentes do volume e avançar e voltar facilmente o texto. Você pode encontrar o caminho de volta para uma passagem, lembrando que ela está cerca de um quarto do caminho, na parte superior esquerda, pouco antes do final do capítulo. Você pode deixá-lo sobre sua mesa de cabeceira, onde ver a capa pode motivá-lo a ficar acordado até tarde para descobrir como a história termina⁵. (BARON, 2015, p. 131, tradução nossa)

A última figura trata-se de uma representação de cena que evoca o desfecho do romance *Anna Karenina*, quando a personagem comete suicídio, jogando-se nos trilhos de um trem.

⁴ Não adentramos essa seara, neste artigo, pois o curto espaço disposto para o tratamento do tema intertextualidade não nos permite outras considerações igualmente importantes. Para maiores considerações acerca do tema de engajamento em leitura, recomendamos o artigo de Douglas e Hargadon (2000).

⁵ “A book’s tangibility also lets you use it in particular ways. You can stick three fingers into different parts of the volume to easily shuttle back and forth in the text. You can find your way back to a passage by remembering it’s about a quarter way through, on the upper left-hand side, just before the end of a chapter. You can leave it on your bedside table, where seeing the cover might entice you into staying up late to discover how the story ends”.

A ilustradora produz uma imagem composta de dois planos. Ao fundo, vemos um rosto feminino, com uma expressão de pavor, e, em primeiro plano, detalhes de uma locomotiva que se move na direção do rosto. A imagem está disposta logo depois da primeira ilustração que mencionamos, acentuando a única lembrança da personagem de Sono a respeito do enredo do romance russo, antes de relê-lo.

Para além das questões de materialidade inerentes à forma do livro e às ilustrações nele inseridas, destacamos também os protocolos de leitura depositados pelo autor (CHARTIER, 1996), a fim de produzir determinada leitura, ou seja, “senhas” inseridas por Murakami para solidificar a ligação entre o seu conto e *Anna Karenina*. Nesse caso, observamos que, não bastasse ter dito que a protagonista lia o romance russo, o título dele é mencionado 14 vezes no decorrer da narrativa. Entendemos essa repetição como um demarcador da presença do romance e da importância a ele reservada no teor da narrativa, devendo ser levado em consideração para correta compreensão dos desdobramentos das ações da personagem que nos conta dos seus dias e noites insones.

Tendo destacado as questões materiais que permeiam as possibilidades de construção de sentido, quando do ato da leitura, na seção seguinte nos atemos à identificação de relações intertextuais a partir de leitura de *Sono*, em cotejo com *Anna Karenina*.

Narrativas entrelaçadas

Expoente do Realismo literário, *Anna Karenina*⁶ foi publicado em sua totalidade, pela primeira vez, em 1878. Antes, foi publicado em partes, de 1873 a 1877, em periódico russo intitulado Mensageiro Russo, cujo editor recusou-se a publicar os capítulos finais do romance, devido a discordâncias de cunho nacionalista, como informa Figueiredo (2017). Essa narrativa apresenta-nos nuances da sociedade aristocrata da Rússia czarista a partir da descrição dos caminhos percorridos por dois protagonistas que se encontram apenas uma vez no decorrer de toda longa narrativa: Anna Karenina e Konstantin Levin. Tolstói constrói a trama de forma paralela, alternando o foco entre o universo de cada um dos dois personagens, com notada atenção à hipocrisia das relações familiares.

Embora o romance leve o nome da protagonista feminina, ela surge em importância apenas no capítulo XVIII, da primeira parte. Antes, o nome dela aparece de maneira inciden-

⁶ A edição mais recente em Língua Portuguesa é uma tradução revisada do original russo, inicialmente publicada pela Cosac Naify, em 2010, e pela Companhia das Letras, em 2017, com mesmíssimo projeto editorial (em decorrência do encerramento das atividades daquela editora), a qual tivemos acesso para leitura, tem como título traduzido: *Anna Karenina*.

tal nas conversas entre familiares, sem que o foco seja a personagem em si. Curiosamente, a aparição de Anna, descrita pelo olhar de Vrónski, que viria a ser o seu amante, é um dos raros momentos românticos da narrativa, como verificamos no excerto a seguir, o que inferimos ser um recurso utilizado por Tolstói para justificar o desenrolar do relacionamento entre eles:

[...] Nesse breve olhar, Vrónski teve tempo de perceber uma vivacidade contida, que ardia em seu rosto e esvoaçava entre os olhos brilhantes, e o sorriso quase imperceptível, que arqueava os lábios rosados. Parecia que o excesso de alguma coisa inundava seu ser e, a despeito da vontade dela, se expressava, ora no brilho do olhar, ora no sorriso. Intencionalmente, a mulher apagou a luz dos olhos, mas essa mesma luz cintilou, à sua revelia, no sorriso quase imperceptível. (TOLSTÓI, 2017, p. 72)

Na medida da abordagem paralela da narrativa, assim que ocorre o suicídio de Anna, o romance não se finda, pelo contrário, a oitava e última parte do romance se desenrola, sendo ela concluída com foco em Konstantin Levin. Seja pela escolha do título ou pelo drama vivido pela personagem Anna, é sobre ela que residem os interesses de leitores no decorrer dos anos que seguiram a primeira publicação de tal clássico. Interessa, assim, ao leitor: a vida, o drama, as dúvidas, as insatisfações, a infidelidade e o fim de Anna Karenina. E é, principalmente, no prisma de dúvidas e insatisfações que percebemos possíveis cotejos com a personagem de *Sono* e consequente delineamento de indícios de intertexto com a narrativa russa.

Mulheres insatisfeitas e o despertar de desejos

Eu caminhava, me alimentava e conversava em permanente estado de sonolência. Mas o estranho é que as pessoas ao meu redor não pareciam notar meu estado crítico. Em um mês emagreci seis quilos. E, apesar disso, ninguém - da família ou entre os amigos - notou a diferença. Ninguém percebeu que eu estava vivendo em estado de sonolência. (MURAKAMI, 2015, p. 8)

A mulher insone abre-se para o leitor, dizendo de insatisfações e dúvidas do seu viver, mas não de maneira flagrante. É no descrever do seu dia a dia e das coisas que dão (ou não) significado à sua existência, que ela se apresenta insatisfeita e adormecida, desprovida de sentimentos positivos, “[...] como um corpo afogado” (MURAKAMI, 2015, p. 8). Sua rotina parece mecânica, nem ao menos memoriza a face do homem com quem vive, há anos; seus

interesses são os do marido e do filho; não há evidências de prazer e de autorrealização. Parece ela resignada, nada resolvida em relação aos seus quereres, possivelmente dormentes.

A solidão da personagem também é demarcada pela sua fala, principalmente quando ela aponta para o fato de que ninguém a nota, mesmo estando em evidente estado de sofrimento, e quando ela afirma que “eles não sabem de nada” (MURAKAMI, 2015, p. 13) a respeito das dezessete noites sem sono.

Os sentimentos que percebemos na mulher insone estão latentes também em Anna Karenina, que parece despertar de um estado de sonolência a partir do momento que se encontra com Vrónski, passando a externar e perceber detalhes de sua vida cotidiana que dão conta da incompletude de seu viver, como a insatisfação consigo mesma experimentada ao encontrar o marido. “[...] Tratava-se de um sentimento antigo, conhecido, semelhante à condição de hipocrisia que Anna experimentava nas relações com o marido; mas, se antes ela não se dera conta desse sentimento, agora o percebia de forma clara e dolorosa” (TOLSTÓI, 2017, p. 113).

No discurso de Anna Karenina também está evidente seu enfado e descrença nas relações sociais corriqueiras da aristocracia, chegando ela a afirmar, frente à empolgação de uma jovem, que para ela já não existiam bailes onde se sentisse alegre: “Para mim há bailes menos árduos e enfadonhos...” (TOLSTÓI, 2017, p. 83).

Nas relações das duas personagens ora em evidência, Anna e a mulher insone, notamos que estão presentes: o sentimento de enfado, a insatisfação, o relacionamento destituído de cumplicidade real com um marido que parece ser distante e absorto em seus próprios interesses. Contudo, ambas personagens experimentam, em determinado ponto, um despertar para desejos próprios.

Enquanto Anna Karenina percebe-se envolvida com outro homem, pelo qual realmente se interessa, a ponto de abdicar da convivência com o filho; a mulher insone descobre-se absorta com horas de prazer próprio, realizando pequenas atividades que a satisfazem: relendo vorazmente o romance de Tolstói, que fala de alguém insatisfeita também como ela; sorvendo, desacompanhada, um conhaque esquecido no armário; comendo chocolates, em atendimento a um desejo incontrolável despertado a partir da identificação de resquícios do doce no exemplar do livro que havia lido quando ainda estava no ensino médio. A intensidade de tal desejo é retratada no seguinte trecho: “Todas as células do meu corpo **desejavam ardentemente** comer esse doce, a ponto de eu sentir a respiração curta e os músculos retesados” (MURAKAMI, 2015, p. 57, grifo nosso). A partir da manifestação desse desejo, poderíamos inferir que há uma relação metafórica da necessidade de satisfação sexual por parte da mulher insone, satisfação essa que talvez Anna Karenina tivesse alcançado ao se relacionar

com o seu amante, Wrónski. A apreciação do chocolate, funde-se ao prazer da leitura, sendo ela prazerosa, indo ao encontro do proposto por Barthes, que afirma: “na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, mescladas, enroladas: o fascínio, a vacância, a dor, a volúpia [...]” (BARTHES, 1984, p. 35).

Ao mesmo tempo, temos a inserção da água como meio pelo qual os corpos perdem seu peso. O trabalho de Kanefuku (2015, p. 11) nos fala sobre a suspensão do corpo no sono, mas “está firmado no imaginário popular que o sono é para os justos, logo, perder o sono traduz a falta de tranquilidade, a dívida, a ansiedade”. As reflexões da artista parecem coadunar com a forma como Murakami aborda o sono em seu texto, já que Kanefuku entende que

[...] o sono não deixa de ser um momento em que o peso da existência se encontra em suspensão. Na obra *O mundo como vontade e representação* Schopenhauer desenvolve a tese de que a existência é extremamente dolorosa e nós estamos condenados a essa dor e ao fardo de sermos nós mesmos até o fim das nossas vidas. (KANEFUKU, 2015, p. 20)

Kanefuku (2015) relaciona a água a uma melancolia cotidiana, que corrói o ser insone. A água materializa a suspensão corpórea do sono, libertando a mente para flutuar, deixando a materialidade do físico distante, impalpável.

Se a protagonista de “*Sono*” fica confortável com sua falta de sono, enxergando nisso a possibilidade de uma vida mais livre, a vida de Anna se torna cada vez mais difícil à medida em que o romance avança, recorrendo ela à morfina para que possa dormir, incapaz de lidar com os conflitos inerentes ao término de seu casamento e ao início de vida com o amante.

[...] Não há um dia, uma hora em que eu não pense e não me censure pelo que penso... porque tais pensamentos podem enlouquecer. Enlouquecer - repetiu - repetiu. - Quando penso nisso, não consigo dormir sem morfina. Mas está bem. Vamos conversar com calma. Dizem-me: o divórcio. Em primeiro lugar, ele não me concederá o divórcio [...]. (TOLSTÓI, 2017, p. 642)

O sono, em ambos os textos, apresenta-se como uma impossibilidade para essas duas mulheres, visto que parece não haver paz para nenhuma delas.

Assim, assumimos que o intertexto de *Anna Karenina* em *Sono*, no que se refere à insatisfação da vida de casada e do despertar de seus desejos, se dá no campo da identificação das minúcias sobre o modo de ver a vida das personagens. Mas a percepção desses detalhes somente é possível a partir do momento em que verificamos os protocolos autorais pensados

por Murakami, como pistas para a associação da sua narrativa com a de Tolstói, seja na presença marcante da imagem do livro impresso, na constante repetição do título do romance, ou mesmo na escolha pela repetição de outras palavras (tal como “dormir”) no decorrer de pequenos trechos, artifício este que também era comumente utilizado pelo autor russo como um “[...] esforço geral de alcançar um tipo especial de coesão: uma coesão que não esteja subordinada, necessariamente, a uma simetria ou a uma trama” (FIGUEIREDO, 2017, pp. 10-11).

A morte circundante e o arrependimento tardio

[...] Nesse exato momento, tive a impressão de ter visto alguma coisa no pé da cama. Parecia uma sombra negra e indistinta. Contive a respiração. Por instantes, meu coração, meus pulmões, enfim, todos os órgãos do meu corpo pareciam congelados. Forcei os olhos para tentar enxergar aquela sombra. [...] Os contornos se tornaram nítidos, na forma de um corpo, e revelaram seus detalhes: era um velho magro de agasalho preto. Seus cabelos eram grisalhos, curtos, e as bochechas, fundas. O velho estava em pé, parado, na beira da cama. Fitava-me em silêncio com um olhar penetrante. Seus olhos eram grandes e com os vasos sanguíneos vermelhos e dilatados. Seu rosto, porém, era desprovido de expressão. Ele não se dignava a falar comigo. Era vazio como um buraco. (MURAKAMI, 2017, pp. 33-34)

O conto de Murakami traz à tona um imaginário sobrenatural, no formato de um espírito que aparece à mulher insone, no decorrer da primeira das dezessete noites não dormidas dela. Um velho magro, com as faces encovadas e vestido de preto, poderia facilmente ser relacionado à morte, que circunda a narrativa de Sono, e é indiretamente prenunciada quando do desfecho dela.

O velho silencioso traz consigo um antigo regador de cerâmica e despeja sobre a mulher assustada, em estado de semiconsciência e tomada pelo medo, a água nele contida, deixando-o encharcada e temerosa de que seus membros pudessem apodrecer. No ápice do terror daquele momento, depois de um grito dilacerante, a personagem chega a dizer: “[...] Alguma coisa dentro de mim havia morrido. Como a onda que se segue à explosão, esse grito silencioso queimou muitas coisas relacionadas à minha existência, arrancando-as abruptamente pela raiz” (MURAKAMI, 2017, p. 37).

Nesse ponto, identificamos clara relação intertextual com Anna Karenina, cuja heroína também tem uma experiência com uma visão, no privado do seu quarto de dormir, de uma

figura assustadora. Isso ocorre em momento entre o sono e um despertar semiconsciente, como podemos ver no excerto a seguir:

[...] Tive um sonho já faz muito tempo. Vi que eu corria para dentro do meu quarto de dormir, que eu precisava pegar alguma coisa lá, descobrir alguma coisa; você sabe como são os sonhos – disse, arregalando os olhos com pavor. - E no quarto, num canto, havia uma coisa. [...] – E essa coisa virou-se e eu vi que era um mujique, com a barba desgrenhada, pequeno e horrendo. Eu quis correr, mas ele curvou-se sobre um saco e, com as mãos, remexeu algo lá dentro... [...] E eu, de medo, quis acordar, acordei... mas acordei só no sonho. E passei a me perguntar o que aquilo significava. E Korniei me disse: “No parto, no parto a senhora vai morrer, mãezinha...[...]. (TOLSTÓI, 2017, p. 368)

Anna narra um encontro com um homem, ao qual chama de “coisa”, com aparência horrenda, identificando-o como um mujique, trabalhadores do campo do período histórico russo retratado no romance de Tolstói. Ela também não consegue se mover, diz que quis correr, mas parece paralisada ao ver o homem remexer algo dentro do saco que carrega.

No sonho de Anna a morte é claramente anunciada, sem subterfúgios, e ela se apodera do sentimento desse final anunciado: “– Você perguntou quando? Em breve. E eu não sobreviverei a isso. Não interrompa! – E Anna apressou-se a falar. – Eu sei disso, sei com certeza. Vou morrer, **e fico muito feliz de morrer, e, assim, libertar a mim e a vocês**” (TOLSTÓI, 2017, p. 367, grifo nosso). Ela vê a morte como a única possibilidade de encerramento de suas dúvidas e angústias, do sofrimento inerente às suas escolhas, já que não consegue lidar com o fluxo de sentimentos inerentes ao despertar de quererem pessoais e consequentes insatisfações. Tanto o faz que, repetidamente, diz da iminência do seu próprio fim, no decorrer de todo o romance.

Outro aspecto comum entre as narrativas, no que tange à morte circundante, é a presença do elemento inspirador. Em *Sono*, tal elemento é sutil, pois a personagem que sai a esmo em seu carro, em suas noites sem dormir, é “inspirada” em relação ao seu ato final (pelo menos o último descrito na narrativa), quando é informada por um policial que a área onde ela estava – um estacionamento nas proximidades do porto – foi palco de um homicídio, no mês anterior. Mesmo avisada do perigo inerente ao local, algumas noites depois, a mulher insone dirige-se ao mesmo lugar, como que para ir ao encontro morte, ou mesmo para facilitar que aquela a encontrasse.

Sigo até o porto ouvindo música no rádio [...]. Para o carro num parque, no estacionamento amplo desmarcado com linhas brancas, e desligo o motor. Escolho

um lugar bem iluminado, debaixo de um poste. No parque há um único carro estacionado. (MURAKAMI, 2015, pp. 104-105)

Naquele estacionamento, ocorre um reencontro com a morte simbolicamente anunciada em seu sonho de outrora. Dessa vez, não mais um velho em vestes pretas, mas sombras negras, cujos rostos a mulher não consegue ver, e que se aproximam do seu carro, tentando abri-lo, sacudindo-o, como uma ameaça à vida dela.

Meus dedos tremem. Fecho os olhos e, tentando manter a calma, giro novamente a chave. Não adianta. O único som que se ouve é um rangido, como unhas arranhando uma parede gigante. O motor gira sem pegar. Gira sem pegar. Os homens ou as sombras continuam a balançar o carro. Eles balançam cada vez mais forte. Devem estar tentando virar o carro [...]. Desisto de pegar a chave, encosto no banco e cubro o rosto com as mãos. E choro. A única coisa que resta a fazer é chorar. As lágrimas não param de cair. Estou presa nesta caixinha e não tenho para onde ir. É a hora mais escura da noite e os homens continuam a sacudir o carro. O que eles querem é virar o meu carro. (MURAKAMI, 2015, pp. 109-110)

Já em *Anna Karenina*, a protagonista encontra a inspiração para o ato suicida em um evento que ocorre quando de sua primeira aparição no romance, ao chegar na estação de trem: “E de repente, ao lembrar do homem que fora esmagado pelo trem no dia do seu primeiro encontro com Vrónski, Anna compreendeu o que tinha de fazer [...]” (TOLSTÓI, 2017, p. 767). Com isso, ela toma a última decisão de sua vida, voltando a ser visitada por um pequeno mujique, quando enfim se apaga a última vela:

[...] E no exato instante em que o ponto intermediário entre as rodas dianteiras e traseiras passava à sua frente, Anna livrou-se da bolsa vermelha, encolhendo a cabeça entre os ombros, caiu embaixo do vagão apoiada nas mãos e, com um movimento ágil, como que se preparando para erguer-se logo depois, ajoelhou-se. E, nesse exato instante, **horrorizou-se com o que fazia**. “Onde estou? O que estou fazendo? Para quê?” Quis levantar-se, jogar-se para trás; mas algo enorme, inexorável, empurrou sua cabeça e arrastou-a pelas costas. “Deus, perdoe-me tudo!”, disse, percebendo que era impossível lutar. Um pequeno mujique trabalhava num ferro, enquanto falava alguma coisa. E a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de aflições, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre. (TOLSTÓI, 2017, p. 768)

Não obstante, notamos nas duas narrativas uma nota de arrependimento, tardio, incontornável. No conto, ele é sutil, mostra-se no tremor e lágrimas da mulher presa no carro; no romance, é enunciado claramente diante da percepção de Anna da característica horrível do seu ato. Considerando que a culminância dos dois enredos é precedida de sentimentos complexos, por vezes intensos, que têm lugar no âmbito de mulheres inquietas e insatisfeitas consigo mesmas e com suas vidas, é possível inferir que o arrependimento que experimentaram, cada qual em seu tempo e espaço, não teria sido menos importante. É como se ambas estivessem, em seus momentos de vida, frustradas com as opções que fizeram e que as trouxeram à uma sensação de infundável falta de identificação com suas rotinas e com as pessoas que as cercam.

A protagonista de Murakami não se comporta mais como uma pessoa que se importa com sua família ou consigo própria, há um automatismo engessado pela rotina massacrante. Na vida diária, ela se lembra de que o estado atual das coisas foi possibilitado pelas escolhas anteriormente feitas, a clínica do marido, o filho, a escolha por não trabalhar para cuidar da casa. É como se essa mulher não pudesse dizer que gostaria que tudo fosse diferente, afinal, ela também optou por essa vida. Ao mesmo tempo, a insatisfação é perene, e ela duvida que essa seja a existência a qual estava destinada. O seu corpo e a sua consciência vivem desassociados, ela está fisicamente presente mas mentalmente ausente (MURAKAMI, 2015) e afirma: “naqueles momentos o que eu mais desejava era ficar ali, prostrada no chão, dormindo profundamente. Mas não. Minha consciência estava sempre ao meu lado. Eu sentia a presença dessa gélida e indiferente sombra. Minha própria sombra” (MURAKAMI, 2015, p. 8).

A exposição das frustrações vividas por ambas as personagens permite ao leitor, por empatia ou por solidariedade (num sentido de alteridade) uma vontade de resgate, uma possibilidade de continuidade de narrativa que desse conta de uma mulher insone que finalmente desperta e percebe que viveu um sonho e, agora, está na segurança do seu quarto; ou de uma delirante Anna, que acorda de um tenebroso e doloroso torpor, permeado de dúvidas e de angústias. Mas, paradoxalmente, se o assim o fosse, provavelmente elas retornassem à sonolência da vida cotidiana e das relações hipócritas e insuficientes das quais gozavam, com os seus sentidos, de novo, adormecidos. Elas precisam chegar ao limite para encontrar o sentido que buscam.

Lembrete de uma vida não vivida

Temos, então, um cenário incontestado de relação intertextual de Sono com *Anna Karenina*, no qual o leitor prévio do clássico do realismo por certo será capaz de se enveredar,

dando conta do cerzido tão harmoniosamente feito na narrativa contemporânea, identificando aqui e ali os pontos de intersecção que ora destacamos, em diferentes tensões. Contudo, além dos protocolos inseridos por Murakami, que dão a ver nuances da narrativa de Tolstói, estão delineadas não somente mulheres, em seus mundos particulares, mas também mulheres que são leitoras e que compreendem como tais leituras permitem enxergar a partir dos olhos de outros, em diferentes níveis de experiência.

Entendemos que a mulher insone se identifica com a personagem de *Anna Karenina* por compreendê-la como uma cúmplice leitora, que entende dos conflitos inerentes à vida de uma mulher casada e que goza de certo status e conforto na sociedade, ao passo que Anna confere o ritmo e o sentido da leitura para a mulher do conto de Murakami.

Anna Arcádievna lia e compreendia, mas não tinha gosto em ler, ou seja, em seguir o reflexo da vida de outras pessoas. Sentia uma desmedida vontade de viver por si mesma. Se lia como a heroína do romance cuidava de um doente, tinha vontade de entrar, com passos inaudíveis, no quarto do doente; se lia como um membro do parlamento discursava, sentia vontade de fazer ela mesma o discurso; se lia como Lady Mary saía a cavalo atrás da matilha numa caçada, como provocada a cunhada e surpreendia a todos com a sua coragem, Anna **sentia vontade de fazer tudo isso ela mesma**. Mas nada havia para ela fazer e Anna, revirando a espátula lisa em suas mãos pequeninas, redobrava o esforço para ler. (TOLSTÓI, 2017, p. 109, grifo nosso)

Consideramos que, ao descrever como se dava a leitura inquieta de Anna, Tolstói queria dizer da ciência da sua personagem do potencial de alteridade inerente à prática da leitura, esta que pode tanto proporcionar momentos de fruição, quanto inquietar aos que não estão satisfeitos com o que realidade pode proporcionar. Manguel (2017, posição 1755) corrobora essa premissa ao afirmar que “Anna Karenina não vê na ficção que lê nem personagens ideais nem ideais de conduta, mas simplesmente vidas imaginárias que zombam dela e a atormentam com a vida que ela própria está vivendo”. Nem tampouco a insone de Murakami é ideal; nem seu marido e nem seu filho o são e, portanto, com eles nos identificamos.

A mulher insone, mãe, esposa do dentista, protagonista sem nome de Sono, com sua leitura contumaz do romance russo parece querer buscar uma identidade que a faça ser lembrada, já que repete alguma vezes que os que estão ao seu redor parecem não notá-la, não percebem que ela sofre. Ao mesmo tempo, sabe que sua ansiedade e melancolia são inerentemente suas e que é ela mesma quem precisa resolver (MURAKAMI, 2015, p. 13). Assim o faz, assumindo primeiramente o papel de leitora, e como Anna, parece empreender

esforço maior na leitura, sentindo “**vontade de fazer tudo isso ela mesma**”, a partir de uma abertura de consciência sobre suas insatisfações pessoais e sobre o que ela poderia fazer em relação a si mesma.

Nesse prisma, assumimos que a leitura feita pela mulher insone é um ato de replicação, trazendo à tona a perspectiva da leitura como um lembrete de uma vida não vivida que a observa e a incomoda, fazendo surgir vontades e fortalecendo decisões, implicando até mesmo num certo bovarismo, e favorecendo a permanência da clássica figura de Anna Karenina no imaginário contemporâneo.

Referências bibliográficas

BARON, Naomy S. **Words onscreen: the fate of reading in a digital world**. New York, NY: Oxford University Press, 2015.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução Cristina Antunes. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Ensaio geral).

_____. Do livro à leitura. In: _____ (Org.). **Práticas de leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 77-105.

DOUGLAS, Yellowlees; HARGADON, Andrew. The Pleasure Principle: Immersion, Engagement, Flow. **Hypertext**, San Antonio, TX, 2000. Disponível em: <ftp://ftp.cse.buffalo.edu/users/azhang/disc/disc01/cd1/out/papers/hypertext/p153-douglas.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2018.

FARIAS, André Brayner de. A biopolítica do corpo que dorme. **Kalagatos**, Fortaleza, v. 14, n. 2, maio-ago, p. 109-120, 2017.

FIGUEIREDO, Rubens. Apresentação. In: TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução revista e apresentação: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 6-11.

KANEFUKU, Louise Shizue. **A água, o sonho e a insônia**: possibilidades poéticas no desenho. 2015. 47 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender os sentidos do texto**. 2.ed. Contexto: São Paulo, 2007.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: _____. **Felicidade clandestina**. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 15-18.

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora**: o viajante, a torre e a traça. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc, 2017. E-book.

MURAKAMI, Haruki. **Sono**. Tradução do japonês: Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara [Objetiva], 2015.

SOUSA, Regina Claudia Garcia Oliveira de; NAKAGOME, Patrícia Trindade. Lendo o silêncio: O Incolor Tsukuru Tazaki e Sono de Haruki Murakami, **Revista Cerrados**, n. 44, ano 26, p. 80-96, 2017.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução revista e apresentação: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WILLIAMS, Mukesh. Representations of Self-Actualizing Women in Haruki Murakami and Leo Tolstoy. **Studies in the English Language & Literature**, No. 77, p. 29-51, 2015.

Recebido em 14 de novembro de 2018.
Aprovado em 30 de dezembro de 2018.