

LEONARDO LIMA CAVALLI

A NARRATIVA NARCISÍSTICA EM *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*, DE
BERNARDO CARVALHO

CURITIBA

2014

LEONARDO LIMA CAVALLI

A NARRATIVA NARCISÍSTICA EM *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*, DE
BERNARDO CARVALHO

Trabalho de conclusão curso apresentado ao IX programa de Literatura Brasileira e História Nacional da Universidade Federal Tecnológica do Paraná sob a orientação do profa. Naira Nascimento.

CURITIBA

2014

RESUMO

Este artigo procura investigar de que maneira a narrativa do romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, coloca em evidência aspectos de sua condição enquanto gênero textual em sua própria trama. O narrador do romance deixa explícito que o que leitor tem em mãos é um retrato parcial e incompleto de uma história, cuja organização será compartilhada entre ambos. O debate acerca de seu aspecto discursivo e artificial dentro do próprio romance é para a estudiosa da literatura Linda Hutcheon uma das características mais marcantes da ficção contemporânea. Ela denomina este tipo de metaficção de *narrativa narcisística*, utilizando a imagem mitológica grega do personagem que apaixonou-se por seu próprio reflexo. Da mesma maneira, o romance moderno seria obcecado por discutir a si mesmo, ao invés de ambicionar a mimese completa da realidade pretendida em seu estágio de afirmação durante o século XVIII. Assim, esta pesquisa pretende identificar elementos do romance de Bernardo Carvalho que justifiquem seu alinhamento às narrativas narcisísticas contemporâneas.

ABSTRACT

This article intends to investigate how the narrative of the novel *O sol se põe em São Paulo*, by Bernardo Carvalho, brings into evidence aspects of its condition as a textual genre inside its own plot. The narrator of the novel makes explicit that what the reader has in his hands is a partial and incomplete portrait of a story, whose organization will be shared between both of them. The debate over its discursive and artificial nature inside the novel itself is for the scholar Linda Hutcheon one of the most distinguishing characteristics of contemporary fiction. She calls this kind of metafiction *narcissistic narrative*, making use of the mythological Greek image of the character who falls in love with his own reflection. Likewise, the modern novel would be obsessive about discussing itself, instead of coveting the wholesome mimesis of reality intended in its rise during the XVIII century. Therefore, this research intends to identify elements in the Bernardo Carvalho's novel that justify its aligning to these contemporary narcissistic narratives.

SUMÁRIO

1-INTRODUÇÃO.....	6
2-NARRATIVA NARCISÍSTICA.....	12
3-O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO.....	17
4-CONCLUSÃO.....	31
REFERÊNCIAS.....	33

1- INTRODUÇÃO

Ao se contar uma história, procura-se recriar e, em certa medida, reviver um momento que não pode mais ser resgatado em sua totalidade. As constrações da memória, da subjetividade e mesmo da linguagem tornam cada relato a respeito de um acontecimento um discurso singular e parcial. *O sol se põe em São Paulo* (2007), oitavo romance do escritor Bernardo Carvalho (Brasil / 1960), é composto por uma sobreposição de relatos. A partir de um pedido da protagonista que deseja ter sua história registrada ao contá-la ao narrador – para que este então a escreva – o leitor é levado a reorganizar uma miríade de versões que, como em todo discurso, estão filtradas pelo olhar de quem as percebe. As personagens, que contam umas as outras suas impressões de uma história, oferecem ao leitor um todo que manifestamente não pretende ser fiel a uma realidade já inatingível.

Na trama, Setsuko, uma imigrante japonesa, pede a um rapaz, o narrador em primeira do romance, que escute e escreva uma história que ela deseja contar. Durante os anos em que ainda vivia no Japão, logo após a Segunda Guerra Mundial, ela teria testemunhado o desenrolar de um triângulo amoroso. Contudo, a narrativa se desdobra em diferentes níveis. Não só a história de Setsuko tem suas outras camadas, já que ela teria também ouvido grande parte do que sabe a partir das confissões de uma amiga, quanto o romance em si é em grande medida sobre como o próprio personagem narrador organizou as informações que lhe estavam disponíveis. A maneira explícita como este trata sua desconfiança da veracidade do relato de Setsuko e sua confessa falta de experiência como escritor trazem constantemente à tona o fato de que aquilo a que o leitor tem acesso é apenas um fragmento distorcido de uma história que não pode mais ser apreendida em sua totalidade. Como ele mesmo admite logo no início do romance: “De todo modo, o Japão que ela ia me contar já não existia. Se é que um dia existiu.” (CARVALHO, 2007, p. 21)¹

As situações labirínticas e a forte presença do narrador são uma marca constante na produção de Bernardo Carvalho. O autor estreia na literatura com

¹ Daqui em diante todas as citações ao romance analisado serão feitas somente pelo número da página.

a coletânea de contos *Aberração*, de 1993, mas desde então, dedica-se majoritariamente ao romance, tendo já publicado dez obras do gênero. Dentre estes podem ser destacados *Nove noites* (2002) e *Mongólia* (2003), pelos quais recebeu respectivamente os prêmios Portugal-Telecom e Jabuti, dois dos mais importantes prêmios literários do país. *O sol se põe em São Paulo* é o romance que sucede estas duas obras que tornaram o autor uma figura de destaque no cenário literário brasileiro. Para este trabalho, será importante perceber como não apenas os três livros citados, mas também os que os seguem, *O filho da mãe* (2009) e, em menor medida, *Reprodução* (2013), guardam entre si uma unidade estilística que diz muito sobre as características de Carvalho como escritor.

Suas tramas costumam ter como mote um mistério que deve ser revelado, como, por exemplo, o paradeiro de uma pessoa desaparecida ou o que de fato aconteceu em uma determinada ocasião. No entanto, esta fórmula com ares detetivescos está muito distante das convicções dos pioneiros do gênero, como Arthur Conan Doyle e Edgar Allan Poe; tendo em vista que, enquanto seus detetives clássicos desvendavam mistérios a partir do simples raciocínio lógico, as personagens de Carvalho vagam em buscas de respostas que nunca põem realmente fim a seus questionamentos. Seu universo não é abstrato ou científico como o do romance policial tradicional, ao invés disso, é sensorial – na medida em que a sexualidade é habitualmente a força que conduz as personagens ao conflito – e fragmentário – já que o desfecho nunca preenche todas as lacunas abertas durante o texto. O escritor argentino Jorge Luis Borges afirma em uma conferência que o romance policial garantiria a ordem em uma época de desordem. (BORGES, 2011, p.65). Contudo, assim como ele próprio se apropriou do formato do gênero e o parodiou com toques fantásticos em alguns de seus contos, Carvalho se utiliza deste molde (entre outros como o do relato de viagem e do romance epistolar) para construir seu labirinto narrativo.

As influências não só de Borges, mas também de Franz Kafka – outro hábil criador de abismos literários em que não há muita esperança de solução – são nítidas e muitas vezes explicitadas pelos narradores dos romances. Do primeiro, há não só evidente gosto pelo labirinto e suas significações, mas também o questionamento de o que efetivamente compõe a veracidade de um

relato. Não que o mundo das personagens de Carvalho seja como uma Tlön mítica, suas referências são sempre bastante verossímeis. No entanto, o único acesso que temos a elas são relatos parciais e obscurecidos pelo esquecimento. O Japão do pós-guerra de *O sol se põe em São Paulo* é mais um artefato construído através dos textos de autores como Junichiro Tanizaki, do que um relato fiel dos costumes do país. De Kafka, percebe-se a recorrência de personagens enredados em tarefas ou situações que fogem ao seu controle, digladiando-se com uma realidade exterior que eles não podem compreender por completo. Assim como os protagonistas de *O processo* ou *A metamorfose*, as personagens de Carvalho se veem subitamente engendradas em uma situação que gradualmente se complica e da qual elas parecem não poder retroceder. Desta forma, no romance que será analisado, o narrador protagonista desenvolve uma obstinação por dar um desfecho à história que lhe é narrada, e então interrompida, pela imigrante japonesa.

Os romances de Carvalho partem geralmente da premissa de uma personagem que precisa viajar a uma localidade distante para encontrar alguém ou descobrir uma informação que irá desvelar uma história cujos fatos não são bem conhecidos. Este deslocamento para longe de suas referências cotidianas faz com que estes tenham que lidar com regras e ritos aos quais não estão acostumados, o que acentua sua sensação de estar perdido em um labirinto. Além disto, um agravante para esta percepção é o fato de que há sempre o elemento de uma língua estrangeira incompreensível, que cria ainda mais uma barreira entre a personagem e seu acesso à realidade. Assim, em *Nove noites*, um protagonista com nuances autobiográficas vai ao Alto Xingu investigar entre os índios krahô a morte de um antropólogo norte-americano. Em *Mongólia*, é um diplomata brasileiro que deve partir ao país homônimo em busca de um jovem fotógrafo desaparecido. Já em *O sol se põe em São Paulo*, a narrativa se divide em duas etapas, e, na segunda, temos o narrador viajando ao Japão na vã tentativa de entregar uma carta a um ator de quem quase nada sabe. Em *O filho da mãe*, seu romance seguinte, que se passa em grande parte na Rússia, uma mãe chechena deve ir a São Petersburgo em busca seu filho exilado. Este processo de organização de uma realidade estranha é sempre dividido com o leitor, que compartilha com as personagens a sensação de desorientação.

Estas buscas invariavelmente infrutíferas evidenciam que em Bernardo Carvalho não encontramos a narrativa clássica dos romances de viagem ou policiais que ele em certa medida parodia. O leitor tem dificuldade em se deixar levar pelo relato, já que é regularmente instado a duvidar do que está sendo dito. Longe da figura de um narrador onisciente, temos um que compartilha com o leitor o fato de que ambos estão a decifrar signos. Em seus romances o que há é uma voz consciente de seu papel de organizadora incompleta de uma realidade, e que divide com seu leitor essa consciência. “Meu romance começa aqui” (p.93) comenta a certa altura o narrador de *O sol se põe em São Paulo*.

A proposta deste artigo é analisar em que medida este narrador autoconsciente do romance vai ao encontro das formulações da estudiosa canadense Linda Hutcheon, que afirma que tal forma narrativa, a que ela denomina *narcisística*, é uma das características mais marcantes da produção contemporânea. A autora faz um estudo do que ela considera um traço definidor para a produção artística literária da segunda metade do século XX: a ficção que tematiza sua própria realização. Esta metaficção seria uma das mais recorrentes preocupações dos romancistas contemporâneos. Apesar de ser conhecida por seus estudos sobre o pós-modernismo, a autora evita o termo em seu livro *Narcisistic Narrative: The metafictional paradox* (1980), e opta por denominar esta produção apenas metaficcional. Para Hutcheon, não apenas o termo pós-modernismo seria limitador em face a um fenômeno tão amplo quanto a metaficção, como ele poderia evocar discussões de cunho filosófico (HUTCHEON, 1980, p. 2-3). Portanto, ela comenta:

I have deliberately rejected the term ‘post-modernism’ and chosen to limit my discussion to metafiction, that is, to restrict my analysis to the textual form of self-consciousness, and only then to allow myself to consider their literary critical implications. (HUTCHEON, 1980, p.4).^{2 3}

Talvez o grande tema de *O sol se põe em São Paulo* seja o da perda da identidade cultural. O narrador do romance é um descendente de imigrantes

² Eu deliberadamente rejeitei o termo pós-modernismo e escolhi limitar minha discussão à metaficção, ou seja, restringir minha análise à forma textual da auto-consciência, para apenas então me permitir considerar suas implicações críticas e literárias.

³ Todas as traduções neste artigo são de minha autoria e tem fins meramente didáticos.

japoneses que, apesar de ter passado a vida a rejeitar suas raízes, se vê conduzido a revisitá-las. No início do romance ele comenta:

Durante muito tempo eu tentei fugir como o diabo da cruz de tudo o que fosse japonês (vinha daí a minha repulsa e a minha ignorância da literatura japonesa). Eu podia nunca ter pisado no Japão, mas por muito tempo tentei acreditar que era onde ficava o inferno. (p.28-29).

Sem conseguir identificar-se com a identidade de seus antepassados, ele se digladia com sentimentos ambíguos. Para o estudioso da pós-modernidade Stuart Hall: “No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em umas das principais fontes da identidade cultural.” (HALL, 2006, p.47). Todavia, ele alerta para o fato de que estas identidades são também discursos construídos através de uma complexa rede de relações sociais. (HALL, 2006, p.50).

No romance de Carvalho tão importante quanto o retrato desta alienação por que passa o narrador (ou mesmo que a trama amorosa que conduz o enredo) é a forma como ele conta seu processo de organização do texto que o leitor tem em mãos. Desde o princípio, ele informa ao leitor que não é um escritor profissional e de que na verdade esta é sua primeira tentativa de produzir um romance. Na verdade, grande parte do texto é composta não da reprodução da história que lhe é contada pela imigrante, mas sim da descrição de como elas lhe foram contadas e conjecturas sobre sua acuidade. Da mesma forma, note-se como Hutcheon descreve seu objeto de estudo:

The fiction that is discussed in *Narcisistic Narrative* is, in some dominant and constitutive way, self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception. (HUTHCEON, 1980, p.xii)⁴

A autoconsciência crítica do narrador, as estruturas em abismo e a relação intertextual com outros romances são alguns dos artifícios encontrados em *O Sol se põe em São Paulo* que possibilitam sua leitura pelo prisma da narrativa

⁴ A ficção que é discutida em *Narrativa Narcisística* é, de uma maneira dominante e constitutiva, auto-referencial ou auto-representacional: ela fornece, em si mesma, um comentário sobre sua própria condição como ficção e linguagem, e também sobre seu próprio processo de produção e recepção.

narcisística. Pretende-se, portanto, após um breve panorama das propostas de Hutcheon, identificar como o romance de Bernardo Carvalho parece ser organizado de forma semelhante aos analisados pela autora em sua poética.

2- NARRATIVA NARCISÍSTICA

O romance é um gênero que se consolida com a ascensão da burguesia capitalista no século XVIII e que, segundo o célebre estudo de Ian Watt, *A ascensão do romance*, se caracteriza neste período pelo “realismo formal”. Em sua tese ele relata como a nova classe ascendente passa a valorizar ideologicamente obras que pretendam reconstruir mimeticamente a realidade. Para o autor, grandes precursores do gênero como Daniel Defoe e Samuel Richardson haviam acatado a premissa:

(...) de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1990, p.31)

O gênero teria, portanto, a intenção de representar fielmente uma realidade empírica através de uma forma artística. Ao leitor caberia o papel de ler o livro como quem é colocado no ponto de vista de espectador privilegiado de uma cena na qual se tem acesso a tudo. A onisciência narrativa e a descrição extensiva seriam algumas das técnicas utilizadas com o intuito de criar esta ilusão de realidade. Ler deveria ser como partilhar aquele fato de uma posição quase divina, em que se conhece mais do que os próprios sujeitos da ação.

No entanto, não são poucas as exceções a este modelo, mesmo na história pregressa do gênero. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, escrito por Laurence Sterne, cujos volumes são publicados no século XVIII (ou seja, contemporaneamente aos apontados por Watt como precursores do realismo formal), é repleto de auto-referencialidade e constantes provocações dirigidas diretamente ao leitor. Hutcheon localiza no próprio *Dom Quixote*, de Cervantes, um precursor não apenas do romance em si, mas do romance que questiona seu próprio *status* como literatura. A obstinação de seu protagonista por romances de cavalaria o leva a interpretar a própria realidade pelos filtros da ficção. *Dom Quixote* alerta seu leitor dos riscos de se considerar a ficção uma mimese perfeita da vida. (HUTCHEON, 1980, p. 4-5).

Na prática, o que Hutcheon sustenta é que o caráter auto-referencial do romance nunca deixou de existir, ainda que tenha ficado obscurecido com a

valorização de um realismo formal ilusório. Partindo do princípio de que a ficção necessita do filtro da linguagem para poder existir, ela será sempre uma construção linguística antes de uma representação fiel. Segundo a autora, o realismo formal era aceito como o objetivo da ficção: “Character, action, morality, representation of reality – not words – were its conscious concerns.” (HUTCHEON, 1980, p.11).⁵ Entretanto, já a partir do romantismo há uma crescente tendência à reflexão do romance sobre sua própria condição. Utilizando a imagem do Narciso que se admira no espelho, ela afirma que esta produção torna-se gradativamente obcecada com consigo própria e com sua própria beleza e particularidade. O romance realista prospera ao longo do século XIX, até que:

(...) it became Romantically intrigued with its own reflection. Now even more self-conscious, the novel increasingly took this image as thing in itself worthy of literary treatment: the novelist and his novel itself became legitimate subject matter. The progress of narration began to invade fiction's content. (HUTCHEON, 1980, p.11)⁶

Neste ponto, é interessante notar como Hutcheon localiza nos romances epistolares os primeiros sinais de uma literatura que alerta o leitor para o ato de sua própria escrita. (HUTCHEON, 1980, p.12) Uma carta possui um autor declarado, com intenções subjetivas e destinatário conhecido – a que o produtor do texto muitas vezes se refere diretamente. Ela, portanto, evidencia elementos de sua composição formal em seu próprio texto. Em Bernardo Carvalho é recorrente o recurso da carta como documento que dá acesso à história. *Nove noites* é composto de capítulos que se alternam entre a correspondência de uma personagem e o seu narrador principal; *Mongólia* reproduz trechos de um diário que cumpre papel análogo. A partir da segunda metade de *O sol se põe em São Paulo*, o narrador irá procurar sem sucesso entregar uma carta a um ator japonês do qual ele não sabe o paradeiro. E é a leitura desta, quando traduzida do japonês para o inglês para o personagem brasileiro – note-se a barreira extra da língua estrangeira dificultando o acesso à realidade – que compõe o desfecho do livro em seu penúltimo capítulo. A certa altura, em um meta-comentário

⁵ Personagem, ação, moral e representação da realidade – não palavras – eram suas preocupações conscientes.

⁶ (...)ela se tornou Romanticamente intrigada com seu próprio reflexo. Agora ainda mais auto-consciente, o romance de modo crescente assumiu sua imagem como algo merecedor de tratamento literário por si só: o romancista e seu próprio romance se tornam assunto legítimo. O progresso da narrativa começa a invadir o conteúdo da ficção.

bastante característico, o narrador comenta que as pessoas que descreve, mesmo vivendo em mundo em que meios mais modernos de comunicação estavam disponíveis, haviam se acostumado à: “extemporaneidade epistolar dos *personagens de romance*.” (p. 65, grifo nosso).

A partir do auge do realismo formal, Hutcheon localiza como pouco a pouco um novo paradigma começa a se impor. Ela identifica em Gustave Flaubert, Henry James e Alessandro Manzoni alguns dos pioneiros desta virada foco do romance, que passa a expor e analisar questões de sua própria elaboração. Um romance como *Madame Bovary* – de maneira semelhante a *Dom Quixote* – traz em seu enredo uma crítica ao seu próprio meio e apresenta um narrador inovador que contesta a fórmula supostamente isenta de seus predecessores. O modernismo de autores como James Joyce, Samuel Beckett e Marcel Proust irá radicalizar este processo e elevar a linguagem ao cerne da composição do romance. (HUTCHEON, 1980, p. 15). Obras como *Ulisses* e *Em busca do tempo perdido* não buscam recriar uma realidade mimética, mas explorar nos limites da linguagem uma das suas infinitas possibilidades de representação. Esta proposta, que ela chama de *realismo subjetivo*, já questiona a noção de uma realidade total e evidencia seu aspecto formal, a linguagem, como uma de suas preocupações. A partir dos 1960 e 1970, a presença hegemônica de obras com caráter meta-ficcional, em geral dialogando com sua própria tradição literária, parece querer selar o fim do ciclo do romance realista. Neste ponto, a autora defende em que medida esta produção contemporânea, para qual ela cunha o termo *narrativa narcisística* é diversa da ficção anterior. Ela reconhece que o germe da proposta literária de autores como Jorge Luis Borges, John Fowles e John Barth – que pretendem transformar as propriedades formais da ficção em seu próprio tema – já podia ser encontrado desde Laurence Sterne a Luigi Pirandello. E portanto: “What we today refer to as this kind of literary formalism has always existed; the more modern textual self-preoccupation differs mostly in its explicitness, its intensity, and its own critical self-awareness.” (HUTCHEON, 1980, p.18).⁷ Desta forma, o que caracterizaria a produção

⁷ Ao que nos referimos hoje em dia como este tipo de formalismo literário sempre existiu; a auto-preocupação textual moderna difere principalmente em sua explicitação, sua intensidade e sua própria auto-consciência crítica.

contemporânea seria seu caráter metaficcional manifesto. O romance descobre em si próprio não só um tema, mas um campo para discussão.

Hutcheon divide então a produção metaficcional em quatro categorias distintas. Em primeiro lugar, ela separa obras em que o caráter auto-reflexivo encontra-se no nível da *narrativa*, das que ele se encontra no nível da *linguagem*. No primeiro, há a tematização do caráter ficcional do romance ao nível de sua trama. É seu narrador, ou mesmo seus personagens, que trazem à tona o aspecto formal de sua realização. No segundo, é a exploração dos recursos da linguagem que fazem com que o leitor perceba que aquela ficção não se propõe a ser uma fotografia de uma situação, mas está ela mesma em primeiro plano. Em seguida, estes dois níveis poderiam ser combinados em uma segunda divisão entre *manifesto* e *encoberto*.⁸ Obras auto-reflexivas de caráter manifesto explicitamente tematizam o fazer ficcional. A discussão frequentemente faz parte da própria história e muitas vezes a voz narrativa dirige-se ao leitor do texto e o convoca a participar da organização do que está sendo lido. Já as encobertas exigem também do leitor que ele participe na criação dos significados do texto, mas o faz a partir de códigos compartilhados entre este e o gênero. O texto é certamente auto-reflexivo, mas não necessariamente se mostra consciente desta característica.

A partir do cruzamento destas categorias a metaficção narcisística poderia ser dividida em quatro modos. A metaficção narrativa manifesta é composta pelos romances em que o fazer literário é tematizado em sua própria trama. É a mais facilmente identificável pois lida com a questão meta-literária em seu cerne. Um exemplo disto seriam textos paródicos (como, por exemplo, *A mulher do tenente francês*, de John Fowles), que ao serem construídos na relação com outros romances, tornam-se um dos artifícios mais utilizados por escritores contemporâneos para tematizar a tradição em que estão inseridos. Já o modo linguístico manifesto seria aquele em que é o estranhamento no nível da frase e da palavra que convocaria o leitor a participar na atribuição de sentido do texto. Ao organizar, por exemplo, as contradições de um texto absurdo, o leitor é obrigado a dar sentido novo e subjetivo ao que lê. Já obras narrativas encobertas

⁸ No original estes termos em itálico são referidos por: *narrative*, *language*, *overt* e *covert*.

são aquelas em que o leitor partilha um acordo de decodificação com o autor, que faz com ambos participem juntos de uma espécie de jogo. Entre os exemplos que Hutcheon levanta para este tipo de ficção estão os romances policiais e de fantasia. O leitor que lê uma história de detetive já partilha com o gênero uma série de signos implícitos, com os quais os autores contemporâneos podem se permitir brincar. As histórias modernas de detetive seriam um caso de um gênero que se aproveita de seus próprios clichês para subvertê-los com a cumplicidade do leitor. Por fim, a metaficção linguística encoberta seria a menos óbvia e abarcaria a produção em que o jogo de palavras não evidenciado teria o papel de instigar o leitor a procurar novos significados. Textos baseados em anagramas e trocadilhos exigiriam de seu leitor um trabalho de criptografia no desvelamento de todos seus signos.

Neste artigo procuraremos demonstrar como o romance de Bernardo Carvalho parece encaixar-se na primeira categoria definida por Hutcheon, a de metaficção narrativa manifesta. O narrador anuncia desde o princípio sua condição de escritor estreante: “Nunca pediu para ler os meus livros, que não existiam, é claro”. (p. 20). Também recorrente o comentário meta-literário e avaliativo sobre os temas tratados. Ao longo do romance são debatidos elementos não só de autores japoneses como Yukio Mishima e Junichiro Tanizaki, mas também de autores ocidentais como William Blake e Jorge Luis Borges. Ainda, em vários momentos refere-se ao fato de o que temos em mãos é um romance, o que fica ainda mais explícito em seu trecho final: “(...) e lhe entreguei este *romance*: ‘Leia isto’”. (p. 164, grifo nosso).

3- O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO

O primeiro capítulo do romance se abre com o narrador anônimo em primeira pessoa contando como ele conheceu a imigrante japonesa que irá lhe

narrar a história do triângulo amoroso que é o centro da trama. Este conta como dez anos antes do que denominaremos de tempo presente da narrativa ele frequentava um restaurante japonês no bairro da Liberdade em São Paulo enquanto era estudante universitário. É importante neste ponto notar que o narrador é estudante de literatura e que ambiciona tornar-se escritor. A escolha de um narrador que frequentemente reflete sobre o fazer literário é o primeiro fator que explicitará o caráter metaficcional do romance. Ao longo da trama este irá constantemente questionar os limites entre verdade e ficção; e em que medida o livro que ele está escrevendo é mais próximo de um conjunto de discursos do que de uma mimese fiel da realidade.

Em meio às discussões literárias com seus colegas estudantes, ele alardeia que é escritor, mas somos logo informados que ele termina por nunca escrever nada. E, que durante os anos que separam este episódio do presente da narrativa ganhou a vida trabalhando como redator de comerciais. No entanto, é graças a esta afirmação que a dona do restaurante o aborda com a pergunta que colocará o enredo em curso: “O senhor é escritor?” (p.11). Após uma resposta negativa inicial do narrador, este, movido pela curiosidade, se dispõe a ouvir e escrever a história desta imigrante que diz se chamar Setsuko. Hutcheon caracteriza o que ela chama de narrativa narcisística como o processo tornado visível. (HUTCHEON, 1980, p.6). Neste caso, a atitude do narrador ao relatar que está ouvindo a história ao mesmo tempo que a escreve, e suas reflexões sobre o caráter artificial e imaginativo desta ação não permitem que o leitor simplesmente se deixe levar pela trama. Este é constantemente instado a considerar que a história que está sendo contada é resultado não só da imaginação e da memória de Setsuko, mas também da própria influência do narrador (que mente ao dizer ser romancista) e sua relação meta-literária com outros romances japoneses dos quais a imigrante pode estar copiando fatos e inserindo-os em sua própria história:

E foi preciso que ela desaparecesse, dois meses depois do nosso primeiro encontro, para que eu me visse obrigado a apelar a outras fontes e, passando por acaso pelo nome de um entre os vários escritores japoneses de uma lista de livros que eu nunca lera, acabasse ouvindo de um ex-colega de mestrado, que havia se especializado na obra daquele autor, que minha história mais parecia um dos seus romances. (p. 24-25).

Mais tarde, no romance, o narrador informará ao leitor que este autor é Junichiro Tanizaki, um dos mais importantes autores da literatura japonesa moderna. Mais pistas deste caráter meta-literário da obra são dadas quando o narrador revela que antes de começar a contar sua história, Setsuko faz questão de confirmar que ele não conhece muitos autores japoneses, e, portanto, não poderia identificar em seu relato elementos extraídos de outros romances.

Os dois primeiros capítulos do livro ambientados no presente da narrativa estabelecem este cenário em que o narrador conhece a imigrante, escuta sua história e tece comentários sobre o ato de escrevê-la. É apenas a partir do terceiro capítulo que o narrador passa a reproduzir a história contada a ele por Setsuko. Neste momento, o tempo da narrativa retrocede até o Japão após a Segunda Guerra Mundial. Setsuko conta que, em 1947, começou a trabalhar em uma fábrica de bonecas, onde conheceu uma jovem chamada Michiyo. Estas teriam se tornado amigas e a segunda então relata à primeira sua história de amor. O leitor é levado a organizar os níveis narrativos que vão se justapondo. Michiyo conta sua história a Setsuko, que a conta ao narrador, que por sua vez a reproduz para o leitor. À medida que o enredo se desenvolve, fica-se progressivamente mais emaranhado nesta teia de relatos orais cuja veracidade não pode ser comprovada. Como o próprio narrador comenta a certa altura:

Num dos encontros na casa do Paraíso, ela me disse que nunca lhe ocorrera que Michiyo pudesse estar embriagada pelo que dizia e pela própria relação entre as duas, que suas confidências já não correspondessem à realidade mas a uma espécie de vício. Na verdade, estavam ambas embriagadas. Nunca lhe ocorrera, simplesmente porque não podia pensar em outra coisa. Tinha que continuar escutando. Como eu. (p.73)

E, em um primeiro momento, este narrador comporta-se talvez como o próprio leitor do romance, que, em uma leitura inicial do texto, procura apenas satisfazer sua curiosidade acerca de como a história de amor de Michiyo irá terminar. Porém, sua insistência na elaboração do relato e suas particularidades acabam por colocar em primeiro plano a sobreposição de discursos. A relação de espelhamento se completa na figura do leitor, para quem o texto está sendo escrito e que é última instância organizadora do texto. Contudo, não só este próprio é alertado pelo narrador de que a versão por ele escrita não é confiável, como a própria Setsuko já havia chamado a sua atenção sobre isto

anteriormente. “Preciso que você imagine. E o que você imagina nunca vai ser o que foi.” (p.31). Este foco sobre a figura do leitor como elemento fundamental na criação de sentidos de um texto é característico da contemporaneidade, vide o desenvolvimento das chamadas Teorias da Recepção. Hutcheon também valoriza sua importância na ordenação dos diversos níveis de obras meta-literárias: “By reminding the reader of the book’s identity as artifice, the text parodies his expectations, his desires for verisimilitude, and forces him to an awareness in his own role in creating the universe of fiction.” (HUTCHEON, 1980, p.139).⁹

Este tipo de organização em diversas camadas que se espelham é conhecido pelo termo em francês *mise-en-abyme*. De autoria atribuída a André Gide, este é apontado como uma estratégia recorrente a partir da Segunda Guerra Mundial por autores que desejam provocar a reflexão sobre seu próprio texto. (MOISÉS, 2004, p. 297). Para Hutcheon, esta projeção ao infinito, que se assemelha à estrutura das bonecas russas conhecidas como *matrioskas* – em que a cada vez que se abre uma boneca encontra-se outra semelhante dentro – é um dos recursos mais frequentemente utilizados na tematização do que ela chama de narrativa narcisística aberta (HUTCHEON, 1980, p.55-56). A *mise-em-abyme*, que irá ocorrer em diversos níveis ao longo do romance de Bernardo Carvalho, é uma estratégia que demanda do leitor uma participação mais ativa na reorganização do texto. É exigido deste não apenas a compreensão dos diversos níveis narrativos, mas também uma aceitação de que estas histórias estão sendo reconstruídas a cada vez que são contadas. Cada vez mais, a narrativa se afasta de uma realidade concreta para se evidenciar como um artifício moldado pela interferência de seus sujeitos. Para Hutcheon: “Often, the *mise-en-abyme* contains a critique of the text itself.” (HUTCHEON, 1980, p.55).¹⁰

Antes mesmo de passar ao tempo da narrativa que ocorre no Japão do pós-guerra, o romance nos fornece mais um símbolo da artificialidade da construção (e aqui o termo não poderia ser mais apropriado) de Setsuko. Após

⁹ Ao lembrar o leitor da identidade do livro como um artefato, o texto parodia suas expectativas, seu desejo por verossimilhança, e o obriga a uma consciência sobre o seu papel ao criar o universo ficcional.

¹⁰ Com frequência, a *mise-em-abyme* contém uma crítica ao próprio texto.

um par de conversas no escritório do próprio restaurante, ela decide-se a contar sua história ao narrador e o convida à sua casa. Quando ele lá chega, descobre-se em frente a um típico sobrado no bairro Paraíso. Toca o interfone, entra na casa e só então percebe que está dentro de uma caixa vazia. O sobrado é só uma fachada sem paredes nem móveis, que ele cruza até sair pelas portas dos fundos e dar-se com uma realidade totalmente diversa. Na pequena quadra interna, protegidos do mundo por árvores, bambus e pelos fundos de outros prédios, há um jardim e uma casa de madeira com painéis de papel em estilo tradicional japonês. Estes reproduzem em escala uma realidade que a própria Setsuko admite não mais existir. O absurdo daquele pequeno Japão em miniatura espelha sua necessidade de reconstruir algo que ficou para trás, mas cujo resultado nunca é natural ou verossímil, como explicita o narrador:

O que a velha dona do restaurante me contava, em geral impassível, era um espetáculo encenado só para mim. A explicação do acaso não me convencia. Não era possível que o nosso encontro tivesse sido apenas uma coincidência. Queria acreditar que havia outra razão para ela me contar a história de um mundo que eu não conhecia e não conseguia ver, ainda mais por ela narrá-lo como se dele também não fizesse parte, sentada diante de mim, numa típica casa japonesa, um disparate escondido no fundo dos prédios, numa rua do Paraíso. (p. 61).

Deste momento até o fim do nono capítulo é apresentada a trama central do livro pontuada por pequenas interferências do narrador. Michiyo é uma jovem de boa família que vive em Osaka e que trabalha na mesma fábrica que Setsuko. Quando era jovem, havia se apaixonado por um ator dois anos mais novo que ela, chamado Masukichi. Por sete anos os dois mantêm um relacionamento entre platônico e de dependência. Michiyo sabe que ele não a ama, mas que a mantém sobre sua influência por alguma espécie de capricho. Masukichi é convocado para a guerra e Michiyo termina por se casar com Jokichi, um homem mais velho de uma família abastada, mas que carregava consigo uma mácula dos tempos do início da guerra.

A história de Jokichi fará com o tempo da narrativa retroceda mais uma vez, para um terceiro tempo narrativo, até 1941, logo após o ataque a base naval norte-americana Pearl Harbor, quando muitos jovens japoneses estavam sendo convocados. Filho único, cuja mãe faleceu pouco antes da guerra, ele se dispõe a lutar à revelia da ideologia avessa ao nacionalismo militarista do pai.

Desesperado, com medo de perder o filho, este inventa um stratagem para salvá-lo. Envia-o ao interior sob o pretexto de que precisa de alguém para resolver certos negócios. Neste ínterim entra em contato com um jovem operário de suas fábricas e propõe que este vá à guerra assumindo a identidade de seu filho. Quando o pai morre em um bombardeio em 1945, Jokichi retorna à cidade e então descobre que, oficialmente, ele também está morto – já que o jovem se alistou em seu nome havia falecido em combate. Ao perceber a farsa engendrada pelo pai, Jokichi não se perdoa pela desonra de que alguém foi mandado à morte em seu lugar e irá a partir de então buscar alguma forma de reparar o dano pelo qual se considera responsável.

A trama é contada por Setsuko ao narrador do romance, que a reproduz narrando em terceira pessoa eventos que não presenciou e que pode apenas imaginar pela mediação de Setsuko. Em vários momentos, este nos chama atenção para o fato de que o estilo de Setsuko é floreado e artificialmente pomposo. No entanto, não é assim que ele repassa a história em sua narrativa. Através de seu filtro de ouvinte, a história que nos chega pode até guardar os mesmos dados, mas é empiricamente diferente da que ele ouviu da imigrante. Apenas pontualmente podemos acessar nas reproduções do discurso direto de Setsuko a maneira como ela havia contado sua versão: “ ‘Foi assim que três destinos disparatados se uniram numa combinação explosiva’, me disse Setsuko no seu estilo respingado”. (p.50).

A tensão do triângulo amoroso se intensifica quando Masukichi, após retornar da guerra, descobre que Michiyo está para se casar. Este volta a procurá-la e eles passam a trocar correspondências que são entregues com o auxílio de Setsuko. No entanto, a relação entre os dois nunca chega a ser propriamente carnal, mas de uma dependência psicológica mútua. Certo dia, ao entregar uma carta, Setsuko flagra Masukichi dormindo com outro na cama, e insinua-se que talvez ele seja homossexual. Em seguida, o ator mostra interesse em conhecer Jokichi, assim quando estes passam a ser vistos juntos. Michiyo teme que seu marido e seu suposto amante estejam por sua vez também tendo um caso.

Uma nova camada é acrescentada à narrativa quando, sendo responsabilizada por ter servido de portadora das correspondências entre as três personagens envolvidas na trama amorosa, Setsuko é demitida e consegue um emprego com um escritor em Kyoto. O nome do escritor não é claramente mencionado a princípio, mas mais tarde no romance revela-se que este é provavelmente Junichiro Tanizaki. É dito que o autor residia em Kyoto e trabalhava na tradução para o japonês moderno de uma obra clássica da literatura nacional, o *Conto de Genji*, o que são efetivamente dados biográficos de Tanizaki. Da mesma forma como está fazendo ao narrador de *O sol se põe em São Paulo* cerca de 50 anos depois, Setusko conta a este escritor real, transformado em personagem no romance, a história do triângulo amoroso que ela presenciou – incluindo sua impressão de que os dois homens envolvidos também mantinham uma relação amorosa.

O escritor japonês passa então a escrever esta história e publicá-la em forma de folhetim em uma revista. Percebe-se aqui outra estrutura em espelho que vai sendo utilizada no romance, já que a história que ele escreve é basicamente a mesma que até este ponto é contada pelo narrador de *O sol se põe em São Paulo*. As personagens do romance leem e reagem ao mesmo enredo que o leitor tem em mãos. A revelação de uma aventura amorosa com conotações homossexuais provoca grande repercussão na sociedade em que as personagens estão envolvidas, e Masukichi procura Setsuko para lhe esclarecer a verdadeira natureza de sua relação com Jokichi. Este estaria interessado apenas em uma possível conexão entre o ator, durante os anos em que esteve na guerra, e o jovem que morreu em seu nome. Setsuko volta a procurar o escritor e suplica que este interrompa a publicação do romance – já que os nomes reais das pessoas envolvidas na trama já estavam sendo identificados pela sociedade e um escândalo se anunciava. Contudo, parece ser tarde demais, pois Jokichi desaparece deixando apenas um suposto bilhete suicida para Michiyo pedindo que esta tome conta de suas cinzas. (p.83).

No entanto a superposição de camadas – à maneira típica dos romances de Bernardo Carvalho – não termina por aí. Enquanto trabalha com Tanizaki e a ele conta o que presenciou, Setsuko passa a ler seus livros e a identificar neles elementos de sua própria história. Realidade e ficção confundem-se em sua

imaginação e memória e é dado a entender que elementos dos romances de Tanizaki passam a interferir no que ela em seguida narra de volta a ele:

Identificou-se de imediato com os personagens. Via correspondências sem fim com sua própria vida. (...) E agora as correspondências entre os livros e sua vida se estendiam também ao que tinha visto (ou suposto ver) nos últimos meses, nas relações entre Michiyo, Masukichi e Jokichi. (p. 81)

Neste momento é produtivo perceber como o próprio romance de Bernardo Carvalho é uma espécie de paródia das obras de Tanizaki que ele próprio cita no texto. O autor deixa claro que a trama amorosa e os aspectos da cultura japonesa que são retratados dizem muito mais respeito a um acesso a informação que é mediada pela ficção, e não pela experiência empírica. A certa altura, o narrador nos conta que um colega de universidade, do departamento de língua orientais, chama sua atenção para a semelhança entre a história de Setsuko e os romances *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*, todos de Tanizaki. (p.101-102). E, assim como o leitor também é tentado a fazer, ele confronta os fatos narrados por Setsuko – que em nenhum momento menciona o nome do escritor japonês – com a biografia de Tanizaki, que, como já pode-se prever a este momento, coincidem.

Um breve resumo do enredo destes três romances ajuda a iluminar a maneira pela qual Bernardo Carvalho desenvolveu seu próprio romance. Tanizaki foi um dos mais importantes nomes da literatura moderna japonesa. Retratando a influência ocidental e as mudanças de costumes no Japão do século XX, ele tematiza a sexualidade e as relações sociais de um país tradicional em confronto com novos paradigmas. A abertura forçada após a Segunda Guerra Mundial gera no país uma crise de identidade e um choque de valores que são explorados por Tanizaki não só em suas tramas, mas mesmo em seu estilo com inspiração muitas vezes europeia. Além disto, o elemento erótico e seus desdobramentos na esfera pública são um motivo recorrente. Tabus como o a homossexualidade, a traição matrimonial e o impulso sexual são alguns dos temas constantemente explorados em seus romances.

Assim, em *Voragem*, romance publicado em capítulos em uma revista (assim como o livro escrito pelo romancista personagem no romance Carvalho), uma jovem casada voluntariosa envolve-se amorosamente com uma colega de

seu liceu artístico, que frequenta para ocupar seus dias enquanto o marido está em seu escritório. Oriundas de famílias tradicionais, o escândalo da relação homossexual ameaça arruinar a reputação e a honra de ambas. A trama se adensa não apenas porque a jovem solteira também possui um amante que parece querer aproveitar-se de toda situação, mas também porque o próprio marido traído passa a se interessar pela amante da esposa. Da mesma forma como em *O sol se põe em São Paulo* estão presentes a estrutura do triângulo amoroso, o tabu da homossexualidade na sociedade japonesa e troca de cartas entre as personagens como elemento que coloca a trama em movimento.

Já *As irmãs Makioka* retrata a vida de uma família abastada, porém decadente, composta por quatro irmãs. As duas mais velhas são casadas e têm filhos, enquanto as mais novas estão a receber propostas matrimoniais. Seguindo a tradição japonesa em que as filhas devem se casar por ordem de idade, a família vai gradativamente mergulhando em uma crise à medida que não consegue encontrar um par ideal para a mais velha, causando o descontentamento da mais nova. Entre os motivos da obra presentes no romance de Carvalho é notável a semelhança da história contada pela imigrante japonesa a respeito de sua juventude. Assim como a personagem Taeko do romance de *As irmãs Makioka*, ela seria a filha mais jovem de uma família cuja filha solteira mais velha não encontra um pretendente. Desiludida pela situação e pressionada pela crise financeira da família, ela também teria encontrado emprego em uma fábrica de bonecas. Mais adiante no romance de Carvalho o leitor descobrirá que Setsuko nunca existiu, e que a imigrante é na verdade a própria Michiyo, que se esconde atrás de uma identidade falsa para se proteger. Portanto, percebe-se que Michiyo ao inventar Setsuko se apropriou de elementos da biografia da personagem do romance. Sua realidade confunde-se com a ficção borrando as fronteiras entre os referenciais empírico e artístico dentro do mundo ficcional de Carvalho. A intertextualidade entre os dois romances é explicitada pelo autor não apenas quando o personagem narrador descobre que a história de Setsuko se parece muito com as tramas de Tanizachi, mas também quando o romance japonês é utilizado como elo que conduzirá ao desfecho da trama. Ao pegar um trem já no Japão, enquanto lia a tradução para inglês de *As irmãs Makioka*, o narrador é abordado por uma senhora japonesa.

Esta o convida a ir a sua casa, pois o marido fala muito bem inglês e eles poderão conversar. Descobre-se então, que como no romance que ele lia no trem, a senhora está interessada em conseguir um pretendente para sua irmã mais nova – o que o narrador não chega a considerar. É com o auxílio do marido desta senhora que ele poderá ler a carta em japonês que carrega consigo e que constituirá o penúltimo capítulo do livro.

Por fim, *A chave* é um romance composto pelos dois diários de um casal em que é novamente explorado o tema das relações eróticas na sociedade japonesa. Ele conta a história de um marido que incita a relação extraconjugal da esposa com um rapaz mais jovem como uma forma de revitalizar o próprio casamento. Há aqui novamente o motivo do triângulo amoroso formado, assim como em *O sol se põe em São Paulo*, por um marido mais velho, uma esposa jovem e bonita e um elemento externo que atrai tanto o desejo da mulher, como desperta também o interesse – ainda que não necessariamente erótico – do marido.

“O meu romance começa aqui” (p.93), alerta o narrador no início do décimo capítulo. Ao retornar à casa de Setsuko uma semana após seu terceiro encontro ele encontra tanto a tradicional casa japonesa quanto o casarão oco demolidos. Ele é informado que Setsuko havia se mudado há uma semana, mas que ninguém sabia para onde teria ido. Ao retornar ao restaurante na Liberdade para procurar mais informações, o encontra fechado. Um funcionário que cuidava dos últimos detalhes no escritório lhe conta que a imigrante havia vendido o restaurante e enviado o dinheiro para um endereço no interior do estado. Havia também um envelope para ele, o pagamento pelo romance que deveria escrever. Contudo, não há pistas sobre para onde a ex-proprietária teria se mudado e sua história permanecia inacabada.

A partir deste ponto a narrativa passa a seguir o narrador enquanto este busca descobrir mais sobre o relato colocado em suspenso com o desaparecimento de Jokichi o tempo passado da narrativa e de Setsuko no tempo presente. A narrativa, que se mantém agora no tempo presente (com a exceção do penúltimo capítulo epistolar) coloca o leitor e o narrador lado a lado ao desvelar os segredos omitidos por Setsuko. Obcecado com a história, sua

primeira peregrinação é à cidade de Promissão, para onde Setsuko teria enviado o que ganhou vendendo o restaurante. É ao chegar lá que Ihe é revelado que Setsuko na verdade se chama Michiyo. No endereço ele encontra uma mulher cujo marido recém faleceu, e que Ihe diz: “Michiyo disse que o senhor viria, que muito provavelmente o senhor viria.” (p. 96). Ele então descobre que o marido da mulher era também japonês e chamava-se Teruo, havia morado no Brasil desde os anos 50 e pediu que a mulher informasse a Michiyo (de quem ela nunca havia ouvido falar) sobre sua morte. Decidido a por entender melhor o que aconteceu, ele retorna ao restaurante e ainda encontra um funcionário terminando de limpar e fechar o escritório. Este Ihe confirma o nome de Michiyo e diz que se ele quiser pode ficar com um envelope havia retornado do Japão. A carta era endereçada a Masukichi e havia sido devolvida pois o endereço, em Kobe, não havia sido encontrado. Com o desaparecimento da imigrante, a carta é a única conexão do narrador com o história que ele pretende decifrar, e ele então decide gastar as últimas economias para viajar ao Japão em uma tentativa que ele mesmo admite remota de encontrar Masukichi e Ihe entregar a carta.

Se até este ponto do romance, o que predominava eram as considerações do narrador sobre o ato de contar e de escrever, e a trama paródica de Setsuko/Michiyo, daqui para frente este se aproxima de uma reprodução paródica do gênero policial. Apesar do caráter quixotesco de sua jornada, o narrador tem uma pequena esperança de encontrar o ator e, por conseguinte, descobrir o que aconteceu com Jokishi. Aqui o romance dá uma guinada na direção de um motivo caro às tramas de Bernardo Carvalho, o do estrangeiro em um país distante tentando localizar algo ou alguém e tendo na barreira da língua um grande obstáculo. A presença central desta figura narrativa consciente de seu papel e de suas limitações é outro elemento do que que Hutcheon considera fundamental na produção narcisística: “Narratorial (not authorial) self-consciousness such as this often takes the form of a parodic awareness of literary conventions (...). The ‘rules’ of fiction-making come into play as the overt subject matter of much modern metafiction.” (HUTCHEON, 1980, p. 52).¹¹

¹¹ Auto-consciência narratorial (não autoral) como esta frequentemente toma a forma de percepção paródica das convenções literárias (...) As “regras” do fazer literário entram em jogo como o assunto manifesto de muito da metaficção moderna.

A imagem do labirinto vem à tona logo em sua chegada ao Japão, quando ele se perde e passa muito tempo tentando encontrar seu hotel. Nenhum dos transeuntes fala inglês para que ele possa pedir informações, e mais do que isso, todos parecem evitar o estrangeiro como a um pária. Durante os dias em que permanece no país, suas peregrinações em busca de Masukichi se mostram infrutíferas e sempre pontuadas por dificuldades de comunicação e desentendimentos culturais. O tema da crise da identidade cultural se acentua, já eu ele não encontra no país de origem de seus antepassados nenhum ponto de apoio confiável. Ele se desloca ao endereço escrito na carta e descobre que a casa mencionada havia sido destruída em um terremoto; faz buscas vãs na internet com o auxílio de sua irmã, que trabalha em uma fábrica no Japão; visita um cemitério e assiste a uma peça de teatro. Por todos estes lugares ele é perseguido por alucinações ou cenas inusitadas. Ao sair do cyber café vê um grupo de bêbados a idolatrar e fazer medidas a mulher que sai de uma boate (p.116), já no cemitério tem a impressão de avistar Michiyo entre os frequentadores. “Via fantasmas por todos os lados.” (p.119).

Como já havia sido mencionado, é um elemento literário que permitirá ao narrador a solução, ainda que incompleta, de seu enigma. Ele falha em encontrar Masukichi, mas ao conhecer no trem a mulher que o aborda por ele estar lendo *As irmãs Makioka* acaba por conseguir a conexão que o permitirá superar a barreira da língua, que até então o tinha impedido de obter um progresso maior. Através de uma comunicação entrecortada e precária, ela lhe conta que seu marido fala inglês muito bem, e que o narrador seria bem vindo para jantar na casa deles. Desamparado e sem outra alternativa, ele aceita o convite mesmo com certo temor por estar indo a casa de estranhos completos. Perceba-se como mais uma vez a relação meta-literária é tornada evidente ao leitor. O processo empírico tentado pelo narrador para descobrir o desfecho da história é fútil, sua viagem ao Japão não lhe traz nenhum grande esclarecimento, só reforça sua sensação de isolamento e perda. São os documentos escritos, o romance de Tanizaki e a carta que ele carrega, que irão lhe proporcionar um vislumbre – ainda que novamente subjetivo – da realidade factual.

Durante o jantar na casa do casal, o narrador eventualmente descobre a razão por ter sido convidado, uma vez que sua irmã o havia alertado que no

Japão não é o hábito convidar as pessoas a sua casa, ainda mais um desconhecido. (p.127). A semelhança do enredo de Tanizaki, o casal está a procura de um marido para a irmã mais nova da mulher, e talvez um ocidental pudesse ser um boa opção. Aliviado por entender a situação, ele afirma que ainda está apaixonado pela ex-mulher e pede ao marido que abra e leia a carta endereçada a Masukichi.

O décimo sétimo capítulo do romance, notadamente mais longo que os anteriores, é composto em sua totalidade pela carta escrita por Michiyo ao ator japonês. Ela esclarece os últimos fatos sobre a história do triângulo amoroso e sobre o desaparecimento de Jokichi. A primeira característica que chama atenção no documento é que o estilo não é o rebuscado e floreado de que o narrador a acusa na primeira metade do romance. A carta é composta de frases curtas e objetivas que lançam luz aos fatos que ainda desconhecidos tanto de Masukichi, quanto do narrador, e obviamente do próprio leitor que participa da reconstrução da história. Michiyo parece fazer uma distinção entre os dois discursos. Enquanto associa à literatura o mundo da linguagem da grandiosa, reconhece em sua carta um instrumento prático. Mais uma vez, a própria natureza do texto e suas intenções são trazidas ao primeiro plano do romance.

Jokichi teria descoberto que o jovem que assumiu seu nome para ir à guerra em seu lugar não apenas tinha sido morto em combate, mas teria sido vítima de mais outra farsa relacionada a sua identidade. Um primo do imperador que era comandante durante a guerra, temendo as punições por seus crimes quando as tropas ocidentais já avançam irremediavelmente sobre o país, havia se aproveitado da condição incomum do jovem com um nome que não era seu. O comandante havia apresentado o corpo do falso de Jokichi como o seu próprio e fugido para o Brasil. Ao descobrir toda a impostura, movido por um sentimento de honra e vingança, Jokichi também assume uma nova identidade e parte atrás do assassino do jovem que, por utilizado seu nome, havia acabado por salvar sua vida. As múltiplas identidades das personagens acrescentam mais um elemento em abismo à trama de Carvalho, pois comandante japonês utiliza o nome do morto, que havia utilizado por sua vez o nome de Jokichi. Este, agora assumindo o nome Teruo, aproxima-se do criminoso de guerra no interior de São Paulo e eventualmente o mata. Neste momento, já casado com outra mulher no

Brasil, é salvo por uma nova farsa. Seu sogro, um influente proprietário de terras na região, encobre seu crime para proteger a filha. Michiyo, que descobre parte da trama ainda no Japão ao contatar a família do jovem morto durante a guerra, vem ao Brasil atrás de Jokichi, e o encontra casado vivendo sob seu novo nome. É então que ela se estabelece no bairro da Liberdade em São Paulo e só resolve revelar sua história quando recebe a notícia da morte do ex-marido.

De repente, me vi de novo cega pela vingança, na falta de um nome melhor para um sentimento que eu pensava ter esquecido. De repente, tinha que contar de novo. Tinha que retomar o romance abortado há cinquenta anos. Precisava reparar o que eu mesma havia criado com a minha fantasia. Não me lembro de ter sido tão inconsequente desde que fui a Kyoto contar ao velho escritor uma história que só existia em minha cabeça, achando que era real e que assim podia afastá-lo de Jokichi. (p.154).

Um último jogo de espelhos ainda se estabelece na sobreposição das tramas narradas no romance. Michiyo vê no narrador um duplo do escritor japonês, supostamente Tanizaki, a quem ela havia contado a história pela primeira vez ainda no Japão. “Queria rever nele o velho escritor em Kyoto. Perguntei se era escritor como se minha palavra também pudesse inventá-lo. Teria sido uma bela coincidência.” (p.155).

O capítulo final do romance funciona então como uma espécie de coda sinfônica. O narrador retoma alguns elementos-chave da trama enquanto retorna ao Brasil. Sua alienação cultural é confrontada pela súbita empatia que sente pelos passageiros de seu voo. E, seu papel como perpetuador da história de Michiyo, Masukichi e Jokichi, se fecha quando a filha brasileira deste último o procura para entender qual era a relação do pai com o a misteriosa senhora a quem ele confiou suas cinzas. A organização em níveis se evidencia mais uma vez na relação entre a carta lida para ele no Japão, e o romance que ele escreve e oferece a filha de Jokichi:

“O homem com lábio leporino terminou de ler a carta, em silêncio, em Tóquio, olhou para a mulher a meu lado e, ao lhe estender as folhas manuscritas, repetiu o mesmo que eu havia lhe proposto no início da noite e que agora peço a você também”, eu disse à filha mais velha de Teruo – em nome de quem ele havia deixado de contar – quando ela me procurou em São Paulo, e lhe entreguei este romance: “Leia isto”. (p.164)

Note-se como o desfecho da saga de Jokichi oferece uma solução subjetiva para seu enigma. Com um desenlace em certa medida anticlimático, já o narrador falha em sua busca por Masukichi e não seria necessário ir ao Japão para que a pudesse ler a carta, esta é ainda a única forma que ele possui de acessar esta história. Jokichi está morto, e tanto Michiyo quanto o ator japonês estão desaparecidos – e não há nem certeza se este realmente existiu. O elo com a família brasileira de Jokichi é seu único referencial concreto de que lhe resta, e portanto, é para ela que ele produz seu documento.

4-CONCLUSÃO

Retomando a frase de abertura do romance de Carvalho: “Não vejo nenhuma metáfora naquilo que eu digo” (p. 9), concluímos este artigo destacando que *O sol se põe em São Paulo* não permite que em momento algum seu leitor se esqueça do fato de estar lendo um produto subjetivo e parcial. O constante questionamento do fazer literário em sua trama põe em evidência que seu próprio meio é um de seus principais temas. O grande objeto de Carvalho não é um triângulo amoroso empírico ou mesmo a saga de um escritor estreado, mas a maneira singular e artificial a partir da qual uma história pode ser contada.

Os blocos narrativos que compõem o romance podem ilustrar esta ênfase não na trama policiaesca de Michiyo, mas na maneira como o documento que o leitor tem em mãos foi organizado. Os dois primeiros capítulos tratam de como o narrador e a imigrante se conhecem e como ela o escolhe para contar sua história. Ou seja, eles organizam e explicitam o cenário em que aquilo está sendo contado. Há a relação de espelhamento entre o narrador e o leitor, ambos

ouvintes de Michiyo. Em seguida, durante os sete capítulos seguintes, é narrada a trama amorosa no Japão. O narrador a reproduz em terceira pessoa a partir do que haveria escutado, e pontua seu texto com diversos comentários a respeito do contexto e da forma como isso lhe é narrado – como nos comentários sobre a casa em estilo japonês e o falar floreado de Michiyo. Quando a imigrante desaparece ao fim do nono capítulo, e o narrador anuncia (e nada poderia ser mais explícito) que ali começa seu romance, o que a primeira vista seria a trama principal do romance é colocada em suspenso. Do décimo ao décimo sexto capítulo acompanha-se a viagem do narrador, que mesmo ao partir já desconfia da futilidade de sua jornada. A sensação de perda se acentua em meio ao ambiente desconhecido e sua peregrinação se mostra infrutífera. A maneira como o desfecho ocorre no décimo sétimo capítulo com o recurso de um trecho epistolar é, como havíamos mostrado, outra técnica que expor suas próprias características evidencia seu caráter artificial. Por fim, no curto capítulo que se segue, ele refere-se novamente ao seu texto como este “romance” e pede a filha de Jokichi – um outro espelho do leitor – que o leia.

O que para Hutcheon define a produção meta-ficcional a que ela denomina narcisística é o processo tornado visível (HUTCHEON, 1980, p. 6). Ao invés de tentar mimetizar uma realidade através de técnicas literárias para que o leitor não reflita sobre o fato de estar lendo um texto organizado subjetivamente, o autor se propõe a tornar isto o cerne de sua obra. A organização de *O sol se põe em São Paulo* mostra como a proposta de Carvalho vai ao encontro das formulações da autora. Não só seu foco principal é na maneira como o narrador produziu aquele texto, como a própria trama amorosa é colocada em perspectiva a partir de sua relação intertextual com os romances de Junichiro Tanizaki. A utilização de recursos estilísticos como o *mise-en-abyme*, a narrativa epistolar e a paródia, além das perspectivas variadas, acentuam este papel central do leitor na interpretação dos dados que lhe são fornecidos.

Explicitamente narcisístico, *O sol se põe em São Paulo* é um romance sobre o gênero a que pertence. Ele se utiliza de séries de recursos meta-literários para tematizar sua própria condição. A ênfase dada ao longo do romance ao ato do contar é um sumário de sua preocupação. Há mil maneiras de se contar uma

história, todas parciais e incompletas, mas são apenas a estas versões que temos acesso. O romance é um discurso que as organiza de uma das infinitas formas possíveis, e o que parece ser uma das características da produção contemporânea é o reconhecimento e a celebração desta condição.

REFERÊNCIAS

BORGES, J.L. *Borges oral & Sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____ *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. *Narcisistic Narrative: The metafictional paradox*. London: Routledge, 1991.

TANIZAKI, J. *As irmãs Makioka*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____ *The key*. Tradução para o inglês de Howard Hibbett. London: Vintage, 2004.

_____ *Voragem*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

WATT, I. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.