
**(DIS)SIMULAÇÕES E OS MEANDROS DO FAZER LITERÁRIO EM CENA:
ASPECTOS METAFICCIONAIS EM *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*, DE
BERNARDO CARVALHO**

Giselia Rodrigues Dias¹

Resumo: Neste estudo objetiva-se investigar alguns procedimentos metaficcionais empregados na construção do romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho (2007), dentre os quais, a configuração de um personagem-escriptor. A metodologia contempla os estudos teórico-críticos formulados por Hutcheon (1984), Lepaludier (2002), Faria (2012), Resende (2008), Carneiro (2005), Santiago (2002), dentre outros. Esperamos que as discussões contribuam com as provocações sobre o estético, o político/ideológico e estabeleçam um princípio de diálogo com outras obras da série literária brasileira contemporânea que também colocam em cena os meandros do próprio fazer ficcional.

Palavras-chave: Metaficção. Narrador-escriptor. Bernardo Carvalho.

Abstract: In this study we aim to investigate some metafictional procedures used in the construction of the novel *O sol se põe em São Paulo*, by Bernardo Carvalho (2007), among which, the configuration of a character-writer. The methodology considers the theoretical-critical studies formulated by Hutcheon (1984), Lepaludier (2002), Faria (2012), Resende (2008), Carneiro (2005), Santiago (2002), among others. We hope that the discussions contribute to the provocations about the aesthetic, the political/ideological and establish a principle of dialogue with other works of the contemporary Brazilian literary series that also put on the scene the create fiction as well.

Keywords: Metafiction. Character-writer. Bernardo Carvalho.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Publicado em 2007 pela Companhia das Letras, o romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho coloca em questão, dentre uma diversidade de aspectos, a própria condição de artifício, uma vez que, de modo explícito, se volta para o próprio processo de composição e recepção. A tentativa de examinar a apreensão e a elaboração estética desta autorreflexividade no romance de Carvalho (2007) consiste no recorte temático proposto para este trabalho. Tal propósito conduziu-nos, inicialmente, à

1- Doutoranda em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás e professora da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: giseliardias@gmail.com

problemática da metaficcionalidade e a outros procedimentos ligados a ela, dentre os quais, a configuração de um narrador-personagem-escritor.

Nas palavras de Hutcheon (1984, p. 1), metaficção “é ficção sobre ficção, isto é, ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria identidade narrativa e/ou linguística”. Nesta compreensão, o texto literário será metaficcional “se envolver uma consciência crítica sobre si mesmo ou sobre outros textos” (LEPALUDIER, 2002, p. 10). Neste processo de autorreflexividade em que se imbrica teoria, crítica e ficção, o leitor é evocado a assumir o papel de coparticipante do ato de criar. Em outros termos, o leitor é chamado a recompor o texto, a preencher lacunas, a desvencilhar-se de “armadilhas” e a juntar estilhaços. Por um lado, o leitor “é forçado a reconhecer o artifício do que está lendo; por outro lado, são criadas demandas explícitas sobre ele, como cocriador, para respostas intelectuais e afetivas comparáveis em teor e intensidade às de sua experiência de vida” (HUTCHEON, 1984, p. 5).

Guardadas as devidas proporções, esse procedimento, como observa Faria (2012), tem sido recorrente nas narrativas ficcionais desde o século XVI. *D. Quixote de la Mancha*, por exemplo, uma das obras precursoras do romance moderno, já problematiza o seu próprio artefato e questiona a constituição dos romances de cavalaria. Entretanto, ainda de acordo com Faria (2012), será a partir da década de 1970 que a produção ficcional assistirá a uma “verdadeira proliferação desse tipo de texto não só na Europa, particularmente no chamado ‘Novo romance francês’, mas em toda a América, particularmente nos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970 e inclusive na América Latina e no Brasil” (FARIA, 2012, p. 238).

É consenso entre significativa parte da crítica a observação de que entre as múltiplas linhas de força da ficção brasileira contemporânea está a narrativa metaficcional: aquela que, como vimos, volta-se sobre os próprios aspectos linguísticos/narrativos, expondo ao leitor os próprios mecanismos de composição/recepção. Na assertiva de Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2011, p. 210), “criar situações que desafiem a interpretação ou que mostrem o caráter ilusório das interpretações é uma estratégia recorrente na arte contemporânea”. Neste sentido, uma estratégia recorrente nas narrativas metaficcionalis, já apontada por teóricos e críticos,

[...] tem sido a inclusão, na obra, de um personagem-escritor que está escrevendo uma obra ou projetando escrevê-la. Tal estratégia é uma das que

mais caracterizam a mimese do processo, ou que a colocam em marcha, na medida em que podemos acompanhar os meandros da criação, podemos observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses de seu questionamento do como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a realizar (FARIA, 2009, p. 261).

Este recurso estético, com todas as suas implicações ideológicas no decorrer de uma prosa ficcional, também é empregado no romance *O sol se põe em São Paulo*, , romance que será objeto deste estudo. A opção por um narrador que, além de personagem, assume-se como escritor da ficção a que o leitor empírico tem acesso, coloca em relevo, não só os fios narrativos que se tenta reconstruir, mas os procedimentos de composição do próprio texto ficcional.

Enquanto figura autoral de um romance em processo de constituição, esse narrador aproxima-se daquele que, segundo Adorno (2003, p. 55), lida com a impossibilidade de narração, pois o “preceito épico da objetividade” que provocava nas narrativas “a sugestão de real” já fora solapado. Resultado disso, fazendo uso das palavras de Patricia Waugh (1984, p. 4), é “uma escrita que mostra consistentemente sua convencionalidade, o que explicitamente e abertamente apresenta sua condição de artifício, e que, portanto, explora o relacionamento problemático entre vida e ficção”.

Dessa forma, o que se observa no romance de Carvalho (2007) é uma verdadeira proliferação de olhares para um mesmo evento narrado que relativizam as possíveis “certezas”. Esta narrativa, como pondera Beatriz Resende (2008, p. 91): “[...] vai se desdobrando, uma versão gerando outra, lugares e personagens saindo uns de dentro dos outros nessa história que começa no Japão da Segunda Guerra Mundial para terminar em São Paulo”. A artificialidade desse processo, repetido à exaustão, coloca em questão, como veremos nas discussões que se seguem, não apenas o discurso narrado, mas o próprio ato de narrar.

Além da configuração de um personagem-escritor que se desdobra sobre o fazer ficcional, outro aspecto que merece ser colocado em relevo, no que diz respeito à tessitura dos romances metaficcionalis, é o caráter híbrido destes textos. Flávio Carneiro (2005), ao refletir sobre uma parte da prosa brasileira, especialmente daquela produzida nos anos 80 e 90, constata que:

Divagações ficcionais sobre criação estética, em geral, e literária, em particular, norteiam as obras de autores já consagrados e também dos que estão em início de carreira, no plano geral de nossa ficção na atualidade.

Nesse campo, reencena-se o encontro da ficção com o ensaio, marcante na prosa dos anos 80 e 90, como a relativização de conceitos como autoria e, por extensão, originalidade e cópia. O desempenho ficcional passa a ser o protagonista da própria ficção, para além de personagens, cenários e enredos (CARNEIRO, 2005, p. 309).

Nas intersecções entre “ficção e ensaio”, os mecanismos do processo de construção da narrativa não apenas são trazidos à tona, como também aspectos da teoria/crítica literária são confrontados. Dito de outro modo, o hibridismo entre ficção e teoria do fazer ficção ganha espaço de elaboração estética nos textos em que o ato de escrever torna-se, de modo explícito, o foco da criação ficcional. Ao confrontar com este espaço literário, o leitor, “enquanto lê, vive em um mundo que ele é obrigado a reconhecer como fictício” (HUTCHEON, 1984, p. 7).

Assim, há que se sublinhar, neste processo de reafirmação da obra literária como artifício, a ruptura com a “ilusão da realidade” (FARIA, 2012, p. 26) ou, nas palavras de Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2011, p. 227), o questionamento das “fronteiras entre os mundos criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem, inclusive o que se imagina ser o mundo real”.

Nesse sentido, é curioso observar como o questionamento da/pela linguagem em *O sol se põe em São Paulo* já se instaura desde a epígrafe, de Paul Valéry, que abre a narrativa: “[...] estranhos discursos, que parecem feitos por um personagem distinto daquele que os diz e dirigir-se a outro, distinto daquele que os escuta”. O excerto coloca em questão não apenas as fissuras que dilaceram a identidade destes sujeitos, mas evidencia modos de resistência pela linguagem. Enquanto elemento paratextual, é possível notar que há na afirmação de Valéry a antecipação do intrincado jogo de construções discursivas e reduplicações identitárias que se desdobram no enredo da narrativa de Carvalho (2007).

Já constatou-se que a identidade, conforme pondera Kathryn Woodward (2007, p. 9), “é relacional”, pois depende “de algo fora dela”, para existir. Assim, será nas relações estabelecidas entre as personagens que povoam o universo fictício, que buscaremos apreender a marcação da diferença das identidades que as constituem, tendo em mente o aparente distanciamento do sujeito em face de si mesmo e do outro sugerido por Valéry.

Em entrevista concedida à Beatriz Resende, Bernardo Carvalho (2007b), quando indagado sobre o modo como caracterizaria o romance *O sol se põe em São Paulo*, recém-lançado no momento da entrevista, tece a seguinte apreciação:

O Sol se Põe em São Paulo não é a ilustração de uma tese prévia. Mas, de fato, tem um lado militante. De algum jeito, acabou sendo resultado de uma inquietação diante da perda do interesse dos leitores pela ficção na literatura. O romance é uma máquina desvairada de produção de ficção. (CARVALHO, 2007b, s/p).

Decorre desta colocação alguns questionamentos que podem ser tomados como o ponto de partida para a condução das discussões que aqui se desenvolvem: de que modo o fazer ficcional assume o “protagonismo” em *O sol se põe em São Paulo*? Quais as estratégias de composição empregadas para promover o (auto)questionamento do status de ficcionalidade neste romance? Sabe-se que a crítica literária em torno da produção Bernardo Carvalho já observou que em grande parte da “obra do autor, há enigmas e não há explicações senão o próprio reconhecimento da tragicidade da condição humana, ambígua, inexplicável, incontrolável” (RESENDE, 2008, p. 31-32). É o modo como *O sol se põe em São Paulo* apreende e a elabora ficcionalmente estes e outros “enigmas”, como o de um personagem-escritor, que buscaremos, nas considerações que se seguem, refletir.

O encenar da escrita em *O sol se põe em São Paulo*

O romance *O sol se põe em São Paulo* organiza-se em dezoito capítulos e institui como narrador o personagem protagonista que, saberemos no decorrer da narrativa, também assume a função de escritor. Quando a narrativa se inicia tem-se a seguinte colocação por parte deste narrador que não é identificado por um nome próprio: “Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo. É como se tudo estivesse na sombra. Houve um tempo em que eu frequentava um restaurante obscuro, que não existe mais, chamado Seiyoken, numa mal-afamada da Liberdade” (CARVALHO, 2007, p. 9). Essa consciência da opacidade discursiva do narrador soa como uma “advertência” ao leitor, uma vez que, minimamente, para adentrar no “sombreado” universo ficcional, será preciso deslocar-se do conforto daquilo que é “palpável”,

“visível” ou apreensível com clareza, a fim de tatear algumas possibilidades de interpretação.

A situação inicial instaurada no enredo coincide com a reconstituição memorialística dos tempos em que o narrador, em um restaurante chamado Seiyoken, se reunia com os amigos da faculdade e, em meio a “jantares inflamados” (CARVALHO, 2007, p. 10), também discutiam literatura. É a volatilidade do tempo da memória que permite a esse narrador contrastar/avaliar momentos distintos vivenciados no referido restaurante e, numa frágil tentativa de compreensão de como se tornara escritor, o que se observa é um complexo jogo de autodesnudamento do próprio fazer ficcional:

Só dez anos depois de uma daquelas noites, na qual a discussão tinha girado em torno da minha pífia ambição de escritor (que hoje me causaria grande embaraço se por uma infelicidade eu viesse a reencontrar um daqueles colegas e lhe fosse permitido constatar o que virei, embora saiba que eles também não se saíram muito melhor), foi que notei pela primeira vez a dona do restaurante. (CARVALHO, 2007, p. 11).

Os traços que inicialmente compõem esse narrador, até então, aspirante a escritor, são aqueles marcados pela ideia de fracasso e de negatividade: “eu estava desempregado. Para completar, fazia um ano que a minha mulher tinha me deixado, sem nenhuma explicação [...]. (CARVALHO, 2007, p. 19). Às margens do mercado de trabalho e sem nunca ter publicado um livro, a possibilidade de tornar-se escritor é vislumbrada pelo narrador como forma de dar algum sentido aos estilhaços identitários e, de certo modo, de escapar àquilo que, para ele, seria “perpetuar o fracasso e o erro” de seus antepassados que experimentaram a decadência no Japão pós-guerra.

Essa paradoxal dificuldade de narrar ligada à necessidade de atribuir algum sentido à existência por meio da materialidade do texto ficcional desafia esse narrador-personagem-escritor à narração de uma intrincada história contada pela dona do restaurante Seiyoken, cuja “autenticidade”, desde o início, é colocada sob suspeita:

Conforme avançava e se empolgava com o relato que me fazia, Setsuko também rebuscava as imagens. Esquecia a hesitação inicial. Eu podia não saber até que ponto ela inventava a história (não me preocupava, por exemplo, com a imagem improvável de um círculo de ciprestes ainda de pé depois da guerra, como um castelo de areia prestes a desmoronar, quando tudo em volta já se convertera em cinzas), mas não gostava do estilo “respingado” e agradecia em silêncio por ela nunca ter escrito nada (aparentemente, tinha consciência dos próprios limites; talvez fosse só ao

meu mau gosto que se referisse quando repetia: “O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada”. (CARVALHO, 2007).

Afeito a relatos de viagem e inicialmente acreditando na necessidade de “vivenciar” algo para narrar, esse narrador-escritor é logo desiludido pela senhora japonesa quando lhe diz: “O Japão que eu conheci não existe mais. Se eu quisesse dar o meu testemunho, podia contar sozinha. Preciso de alguém que nunca foi ao Japão. Preciso que você imagine. E o que você imagina nunca vai ser o que foi” (CARVALHO, 2007, p. 31). Soma-se a esta primeira desilusão, sucessivas frustrações, no decorrer da narrativa, desencadeadas por uma verdadeira obsessão pela busca da “autenticidade” dos eventos que ouve da senhora japonesa e toma notas para escrever.

Desse modo, ganha relevo, para além daquilo que seria o conteúdo da história que o narrador-escritor tenta reconstruir os procedimentos da própria composição ficcional. Este narrador-personagem-escritor aproxima-se muito do narrador contemporâneo estudado por Adorno (2003, p. 55): aquele que lida com a impossibilidade de narração pela corrosão da pretensa objetividade que conferia às narrativas o efeito ou “a sugestão de real”. Logo, o que se observa no romance de Carvalho (2007) é a disseminação de olhares para um mesmo aspecto narrado por meio da artificialidade de um processo que será repetido à exaustão.

A focalização em Setsuko, a senhora japonesa, apresenta para o narrador e, simultaneamente, para o leitor, um obscuro triângulo amoroso que teria ocorrido em território japonês, envolvendo ela mesma, o marido Jokichi e o ator Masukichi, suposto amante e ainda uma confidente chamada Michiyo. Entretanto, o que sobressai nessa tentativa de atribuir sentido a um passado distante e conturbado é um complexo jogo permeado de sombras, lacunas, simulações e falsas pistas ao leitor. Oriunda de uma família de comerciantes dos arredores de Osaka, Setsuko é matriculada numa oficina de bonecas onde se torna amiga/confidente de Michiyo, quatro anos mais velha, filha única de comerciantes da cidade de Kansai. Quando Michiyo se casa com Jokichi, Setsuko não só deixa a família para morar com Michiyo, como se torna um importante elo entre a amiga e aquele que possivelmente seria o amante desta, o ator Masukichi: “no começo, sem que tivesse podido prever o que sentiria, Setsuko ficou constrangida de ter de passar da posição confortável e privilegiada de confidente a elo entre Michiyo e o suposto amante” (CARVALHO, 2007, p. 55).

A aproximação entre Michiyo e Setsuko desfaz-se, tão logo a primeira, motivada por ciúmes do amante, dispensa os serviços de Setsuko. Há que se sublinhar que é possível observar nos traços que compõem estes personagens inúmeras contradições, farsas, e contínuas reduplicações de identidades. Jokichi, por exemplo, é aquele que, antes de casar-se com Michiyo, passou por uma nebulosa troca de identidade quando convocado para a guerra. O pai de Jokichi, como estratégia para salvá-lo da guerra, escondeu a convocação e escolheu um, dentre seus empregados, que julgavam-no retardado – Seiji – para assumir a identidade do filho. Somente com a morte do pai, incendiado em uma de suas fábricas, é que Jokichi descobre estar oficialmente morto “num acidente em Java, em fevereiro de 45” (CARVALHO, 2007, p. 46). A partir daí, desdobram-se tentativas múltiplas de assumir uma nova identidade. Jokichi chega a comprar uma nova certidão, mas é chantageado e nunca a usa. Até que supostamente desaparece numa mata localizada nos arredores de Koyasan, deixando um bilhete de despedida para Michiyo com os seguintes dizeres:

Pensei que pudesse vencer o fantasma que me tornei. Foi um erro. Pensei que estava livre. Não tinha o direito de envolvê-la. Nunca deveria ter me casado. Não posso carregar um nome que em tempos piores outro homem carregou no meu lugar, pagando com a vida para que eu pudesse viver. (CARVALHO, 2007, p. 82).

É curioso notar que o sumiço deste personagem ocorre em seguida à publicação, no cenário literário japonês, de nove capítulos, abruptamente interrompidos, de um romance chamado “Kyogen”, cuja identidade do escritor não é revelada. Coincide também com este momento o desaparecimento da figura de Setsuko enquanto porta-voz de uma história que, segundo ela, precisava ser narrada para que não morresse com ela. Setsuko instiga a curiosidade do narrador, aspirante a escritor, sobre as possíveis memórias que busca resgatar e sai de cena deixando o desfecho em suspense. Quando o narrador a procura novamente em sua casa, no bairro Paraíso da cidade de São Paulo, já não a encontra mais. Desse modo, ao passo que Setsuko sai de cena, as reflexões sobre o fazer ficcional ganham relevo na narrativa. A configuração de um narrador-personagem-escritor, contribui, nesse processo, com a exposição da artificialidade do próprio construto ficcional: “Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui. Quando voltei na semana seguinte, para o nosso quarto encontro, a casa de Setsuko já não existia” (CARVALHO, 2007, p. 93).

Assim, o que se observa nos capítulos que estruturam a segunda metade da narrativa de Carvalho (2007) é o deslocamento contínuo desse narrador a fim de perseguir os rastros daquilo que ele supõe ser o “real”. Entretanto, o que mais uma vez se evidencia é o entrelaçamento entre ficção e vida operado pela narrativa metaficcional. O leitor, nesse processo, “só pode ser levado a perguntar a si mesmo se a sua própria vida não seria escrita por algum autor insensível que puxasse as cordas de trás do palco” (SOHIER, 2002, p. 43). É, nesse sentido, que as descobertas feitas pelo narrador instauram mais nós que desenlaces na história contada por Setsuko. O primeiro deles é a constatação de que Setsuko também era Michiyo:

Foi preciso ir ao interior do estado para me dar conta de que nunca tinha ouvido o nome dela na boca dos empregados. Foi ela quem me pediu para chama-la de Setsuko, quando me propôs narrar a história, mas também nunca disse que era esse o seu nome. [...] Fiquei mudo ao ouvir de novo o mesmo nome, a confirmação, Michiyo, que agora retumbava na minha cabeça, abafando tudo o que vinha seguir, todos os outros sons ao meu redor. Afinal, quem era aquela mulher? Por que tinha me pedido para chamá-la de Setsuko? (CARVALHO, 2007, p. 101).

As reduplicações de identidades dos personagens potencializam as ambiguidades e enigmas que se desdobram no universo ficcional. Como um embaralhado quebra-cabeça, a urdidura do enredo, ao tornar explícito os procedimentos de sua composição, “chama a atenção do leitor para o funcionamento do artifício da ficção, da sua criação, da sua recepção e da sua participação nos sistemas de significado da cultura” (LEPALUDIER, 2002, p. 10). Ao passo que Setsuko/Michiyo sai de cena, as engrenagens do fazer ficcional ganham relevo. Como observa o narrador-escritor: “Michiyo (Setsuko, afinal, não existia, era apenas uma dela) havia calculado o tempo certo para me contar a história, escondida por trás de um nome falso, enquanto preparava a sua saída de cena (CARVALHO, 2007, p. 97).

A rede de relações intertextuais que o romance de Bernardo Carvalho (2007) estabelece é bastante sutil. A suspeita, por parte do narrador, de que o escritor japonês mencionado por Setsuko/Michiyo pudesse ser Junichiro Tanizaki, tradutor do *Conto de Genji* para o inglês moderno e autor dos romances *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*, cujos enredos se aproximam da história contada pela personagem, desencadeia múltiplos questionamentos que soam como enigmas para o leitor. Movido pela inquietação a respeito de tal similaridade, o narrador chega a visitar a sobrinha de

Tanizaki em São Paulo. Entretanto, a sobrinha de Tanizaki não confirma a suspeita de que o escritor envolvido no emaranhado de fios narrativos tecidos por Setsuko/Michiyo pudesse ser o autor dos romances *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*. De modo que, é possível afirmar que na narrativa de Bernardo Carvalho “a abolição de fronteiras entre a realidade narrada pela obra e a realidade exterior não repousa apenas na crença de uma interação entre elas, mas decorre também do questionamento da própria natureza do que chamamos de mundo real [...]” (FERNANDES, 2011, p. 228).

Nesse processo, as buscas do narrador pela comprovação da veracidade dos relatos de Setsuko/Michiyo, agora desaparecida, tornam-se uma obsessão. A casa de Setsuko/Michiyo fora demolida e o restaurante fechado. As (falsas) pistas deixadas por ela – um endereço na cidade Promissão em São Paulo e um envelope destinado ao Japão para Masukichi – são tomadas como um desafio pelo narrador:

Ela (Michiyo) pode ter calculado tudo, mas menosprezou o alcance da minha obsessão. Só me restava ir ao Japão, encontrar o ator de Kyogen e lhe entregar o envelope. Só ele podia provar a veracidade daquela história. Só me restava voltar para onde eu nunca tinha ido. Apesar de todas as prevenções (minhas e da minha irmã, que tentou me dissuadir de todas as maneiras quando lhe falei dos meus planos), vendi o carro e comprei uma passagem para Osaka. (CARVALHO, 2007, p. 104).

As provocações de Michiyo/Setsuko que, por conseguinte, se estendem ao leitor, desencadeiam um percurso labiríntico de leitura que apontam para múltiplas possibilidades de ressignificação e recomeço. Uma carta deixada por Michiyo/Setsuko a Masukichi, originalmente redigida em língua japonesa é traduzida para o inglês por um homem de lábio leporino e a versão desta carta a que o leitor tem acesso, no penúltimo capítulo do romance, por sua vez, aparece em língua portuguesa.

A inserção desta narrativa epistolar que, por sua vez, consiste na tradução de uma tradução, intensifica o jogo de (dis)simulações na narrativa. O conteúdo da carta apresenta um distanciamento temporal de quase cinquenta anos em relação aos supostos fatos relatados por Setsuko/Michiyo ocorridos no Japão. Além de reavaliar alguns nós e tentar estabelecer possíveis desenlaces, também são colocadas em cena, pela instância enunciativa da carta, diversas reflexões sobre o processo de narração:

Caro Masukichi, devo-lhe esta carta há anos. Não sei se estará vivo para recebê-la. Mas ainda lhe devo uma explicação. Ainda sou movida pela vingança. Esta carta dependia da morte dele. E provavelmente da minha. Uma vez escrita, não terei motivo para seguir vivendo. Ela também é minha morte. Talvez por isso eu tenha esperado tanto para começá-la, por simples egoísmo – e outras explicações para o silêncio não passam de desculpas. (CARVALHO, 2007, 135).

Nestas obscuras intersecções entre arte e vida, o ato de narrar se afigura como uma complexa missão. Escrever para vingar, ou ainda, para salvar as memórias do esquecimento. Nesse sentido o processo da escrita se aproxima da tarefa a que Gagnebin (2009, p. 79) denomina “transmissão e reconhecimento” daquilo que “há de ser transmitido porque não pode ser esquecido”. Para além de um relato de desventuras, o processo de narração evidencia uma consciência não apenas metaficcional, mas altamente política, pois “lutar contra o esquecimento e o recalque” é, de acordo com Gagnebin (2009, p. 79), “lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração”.

Não só escrita da carta a Masukichi, como também a transmissão oral da sombria história de Michiyo/Setsuko ao narrador-escritor, acontecem após a morte de Jokichi. Curiosamente, Michiyo/Setsuko atribui à tentativa de encontrar Jokichi o seu deslocamento do Japão para o Brasil, este “país que é o posto de tudo, onde é dia quando devia ser noite” (CARVALHO, 2007, p. 139). No Brasil, Michiyo chega a localizar Jokichi, agora com uma nova identidade: Teruo. É, no entanto, o nascimento de uma filha de Teruo, fruto de um relacionamento com uma personagem que, saberemos mais tarde ser a moradora de Promissão, o motivo pelo qual Setsuko alega ter se afastado de Teruo/Jokichi até quando ele a procura, três meses antes de morrer.

Assim, o endereço de Jokichi localizado na cidade de Promissão, deixado pela antiga dona do restaurante Seyoken, pode ser tomado como uma sugestiva peça de um complexo quebra-cabeça. Este enigmático endereço, mais uma vez frustra as obsessões do narrador-escritor ávido por provas. A cada deslocamento desse sujeito, novos questionamentos e múltiplas refrações desdobram-se em reflexões que se voltam para o próprio fazer literário. Desse modo, a construção do universo diegético leva às últimas consequências o processo designado por Jacques Sohier (2002, p. 43) como o explorar das “regras fictícias para descobrir o papel das ficções na vida”.

Há que se sublinhar que o percurso realizado pelo narrador até a cidade de Promissão ocorre antes do acesso à tradução da carta e é nesta narrativa epistolar que a

farsa do suicídio de Jokichi e a nova faceta que a sua identidade estilhaçada assumirá no Brasil – Teruo – serão reveladas. O diálogo estabelecido pelo narrador e pela esposa de Teruo, falecido há dois meses quando do encontro de ambos, instaura mais alguns nós se entrelaçam na trama da narrativa:

“Michiyo me disse que eu podia contar com o senhor. E que um dia o senhor me encontraria”. Eu? Não conseguia entender do que aquela mulher estava falando. Já não era pouco ouvi-la dizer o nome de Michiyo. O que eu poderia lhe contar? [...] Eu era o mais estúpido dos homens. Não conseguia juntar as peças, embora tudo tivesse diante de mim. Eu a segui até a porta. “O senhor me dirá, quando for o momento?” E, ainda sem entender exatamente qual era o meu papel naquilo tudo, por inércia, respondi: “Claro, claro”, prometi contar tudo, antes de entrar no carro e pegar a estrada pelo caminho que ela havia indicado. (CARVALHO, 2007, p. 99).

Algumas possibilidades para estes enigmáticos questionamentos podem ser apreendidas, de modo latente, no capítulo que encerra o romance. Esta parte da narrativa constrói-se sob um distanciamento temporal, de pelo menos dois anos, em relação ao retorno da viagem realizada pelo narrador ao Japão. Como o final da narrativa fica em aberto, o que se percebe, mais uma vez, é a evocação do leitor, enquanto “cocriador”, na acepção de Hutcheon (1984), para recompor alguns estilhaços que adensam o construto ficcional. Há que se colocar em destaque o fragmento de diálogo estabelecido entre o narrador e a filha de Teruo/Jokichi quando ela o procura em São Paulo para saber a história de seu pai que, até então, não lhe havia sido contada:

“O homem com lábio leporino terminou de ler a carta, em silêncio, em Tóquio, olhou para a mulher ao meu lado e, ao lhe estender as folhas manuscritas, repetiu o mesmo que eu tinha 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”. (CARVALHO, 2007, p. 164).

A filha de Teruo desempenha, juntamente com o leitor, a função de receptores da narrativa. As tentativas de explicitar para os receptores as condições que desencadearam a produção do romance mais instalam possibilidades do que elucidatões. Contudo, ao avaliar alguns pontos obscuros da história na qual se viu enredado, o narrador-personagem-escritor pondera:

O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. Deve ter reconhecido em mim a insatisfação que também a fez correr até onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se pôr, para revelar tempos sombrios. Deve ter reconhecido o desacordo em mim. [...] E me fez esc rever na frente de batalha [...]. Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar que só pode existir na imaginação em nome da qual ela me contou uma história que pergunta sem parar a quem a ouve como é possível ser ou coisa além de si mesmo. (CARVALHO, 2007, p. 163-164).

Invariavelmente estas reflexões se estendem ao leitor empírico que, como pária, compartilha da sensação de desabrigo diante dos estilhaços do texto ficcional a que é evocado a recompor. O narrador, enquanto “produtor” do romance, ao chamar à atenção do leitor para a percepção de si como um sujeito marcado pela condição de “estrangeiridade”, pelos sentimentos ligados à noção de deslocamento e solidão, coloca em cena, para além de questões metaficcionalis, as tentativas de atribuir algum sentido às “sombrias”, ao “belo”, à vida, pois o “belo nada mais é que um desenho de sombras” (CARVALHO, 2007, p. 164). Nesse sentido, o próprio título do romance – *O sol se põe em São Paulo* – dentre múltiplas possibilidades significativas, para além da recorrente antítese do sol nascente – o Japão – pode ser tomado como um questionamento sobre o próprio movimento de pôr do sol e, por extensão, à artificialidade das convenções.

Considerações finais

Neste estudo, o recorte proposto centrou-se na problemática da “metaficção” e nos desdobramentos estéticos/ideológicos deste procedimento ficcional empregado no romance de Bernardo Carvalho (2007). Enquanto uma narrativa metaficcional, *O sol se põe em São Paulo*, por meio da configuração de um narrador que também é personagem e escritor, explicita o próprio processo de construção textual. Todavia, para além da incorporação das marcas do processo de criação ficcional, a complexa estrutura narrativa suscita reflexões sobre múltiplas questões, dentre as quais, as fronteiras entre ficção e o suposto “real”, as complexas relações entre arte e vida, como também, as marcas de um passado histórico fissurado pelo horror e a barbárie da segunda guerra mundial.

Nesse processo, vislumbra-se a disseminação de estratégias diversas de duplicação, multiplicação e espelhamentos na composição das fluidas personagens que povoam o universo ficcional. Setsuko é a velha japonesa que se dispõe a contar uma história ao narrador para que salvá-la do esquecimento. Ao sair de cena deixando o desfecho em aberto, o que se constata é que ela, curiosamente, não era Setsuko, mas Michiyo. Se Setsuko constitui um duplo de Michiyo ou, de fato, tenha sido uma outra personagem, são apenas conjecturas que solapam qualquer possibilidade de certeza. O fato de a voz narrativa ressentir de uma visão “privilegiada” que se sobreponha ao olhar dos demais personagens, instaura, no entretecer de “fios” narrativos, uma infinidade de lacunas, fragmentações, ambiguidades e diversos mecanismos de manipulação ao leitor.

As tentativas desse narrador, não identificado por um nome próprio, de conferir organicidade ao embaralhado e incompleto relato, supostamente biográfico, de Setsuko/Michiyo, do qual ele inesperadamente passa a fazer parte, desestabilizam as complexas noções de “verdade”, “ficção” e aquilo que se suspeita ser o “real”. O agente enunciativo do discurso ficcional, nesse sentido, opta pela exploração de uma verdade irra proliferação de focalizações. De modo que, a atribuição de diferentes olhares às fugidias personagens que povoam o universo ficcional intersecciona múltiplas versões a respeito de um mesmo evento narrado e acabam por fornecer uma diversidade de (falsas) pistas ao leitor.

Como um laborioso quebra-cabeça, o romance reconfigura, dentre uma miríade de outras ocorrências que se poderia mencionar, as perspectivas de Setsuko/Michiyo, Jokichi/Teruo e Masukichi, a respeito de um provável triângulo amoroso ocasionado no desagregador espaço do Japão pós-guerra. Entretanto, as versões de Setsuko/Michiyo ou ainda de Jokichi, seu ex-marido, e até mesmo de Masukichi, seu provável amante, contraditoriamente ao que se poderia esperar, não preenchem as lacunas instauradas no/pelo discurso, mas multiplicam as ambiguidades, os deslocamentos de sentido, e as (des)construções de hipóteses passíveis de se levantar. Cômico de suas limitações, o narrador-escritor coloca sob suspeita as próprias certezas e expõe, assim, as fragilidades daquilo que narra.

As obscuras relações estabelecidas, sobretudo entre estes personagens mencionados, culminam na desintegração profunda de suas identidades e efetivam o permanente deslocamento de Setsuko/Michiyo e Jokichi/Teruo. Soma-se ao conturbado relacionamento desenvolvido entre estes sujeitos a misteriosa figura de um escritor

japonês responsável pela publicação de um romance inacabado, intitulado “Kyogen”, cujo conteúdo o leitor empírico não tem acesso, mas que conjectura-se trazer à tona possíveis segredos e/ou distorções sobre a vida destes fluidos personagens, que talvez não pudessem ser revelados.

Desse modo, ganha relevo na sinuosa tessitura da narrativa de Carvalho (2007) os procedimentos sutis de um complexo jogo de ocultamentos e revelações, máscaras e disfarces, sugestões duvidosas e pistas questionáveis, que soam como um verdadeiro desafio à efetiva participação do leitor. O desdobramento da ficção em muitas outras ficções aponta para o aspecto ilusório de cada versão e coloca em crise o próprio ato de narrar. Nesse jogo de reduplicações e multiplicações, o leitor a todo o instante é desafiado a reconfigurar novas possibilidades de interpretação.

Setsuko, já velha e buscando salvar do esquecimento uma história que, segundo ela, não poderia “morrer”, estrategicamente, coloca em questão a própria identidade. Como porta-voz das marcas de passado devastador, os estilhaços que compõem os sujeitos envolvidos na história de Setsuko/Michiyo, permitem entrever, para além de desencontros amorosos, a dor e o dilaceramento dos sujeitos ante as fissuras instauradas, principalmente, pelos incontáveis efeitos nefastos da guerra.

Nesse sentido, a urdidura dos densos “fios” narrativos, em meio a avanços e recuos temporais, tão voláteis quanto a percepção subjetiva de cada personagem, se afigura também como um enigma para o narrador-personagem-escritor. A multiplicação de lacunas, ambiguidades, distorções e (dis)simulações no construto ficcional, desdobra-se, assim, dialeticamente, em provocações múltiplas sobre o estético, o político/ideológico, e sobre a necessidade de se reconfigurar verdades e certezas, por causa da falta de lastro que oferece ao leitor.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

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

_____. Entrevista concedida à Beatriz Resende. *Revista Z Cultural*, abr. 2007.
Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho/>
Acesso em: 10 out. 2017.

_____. Para que serve a literatura? *Folha de S. Paulo*, agost. 1999. Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07089916.htm>. Acesso em: 03 out. 2017.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. *Revista Signótica*, v. 24, jan./jun. 2012, p. 237-231. Disponível em:
[file:///C:/Users/Sony%20Vaio/Downloads/18739-87527-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Sony%20Vaio/Downloads/18739-87527-1-PB%20(2).pdf). Acesso em:
10 out. 2017.

_____. A rainha dos cárceres da Grécia: metaficção e mise en abyme. In: FARIA, Z.; FERREIRA, Ermelinda (orgs.). *Osman Lins – 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York; London: Methuen, 1984.

LEPALUDIER, Laurent. (Org.). *Métatextualité et métafiction: théories et analyses*. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2002.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Texto /Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOHIER, Jacques. Les fonctions de la métatextualité. In: LEPALUDIER, L. (org.). *Métatextualité et métafiction: Théories et analyses*. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2002, p. 39-44.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2007.