

SELMA APARECIDA DIAS FAVORETO

**OS NARRADORES E OS NARRATÁRIOS EM O
SOL SE PÕE EM SÃO PAULO, DE BERNARDO
CARVALHO**

**TRÊS LAGOAS - MS
2011**

SELMA APARECIDA DIAS FAVORETO

**OS NARRADORES E OS NARRATÁRIOS EM O
SOL SE PÕE EM SÃO PAULO, DE BERNARDO
CARVALHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Historiografia Literária:
Recepção e Crítica

Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

**TRÊS LAGOAS – MS
MARÇO/2011**

TERMO DE APROVAÇÃO
SELMA APARECIDA DIAS FAVORETO

OS NARRADORES E OS NARRATÁRIOS EM *O SOL SE*
***PÕE EM SÃO PAULO*, DE BERNARDO CARVALHO**

Dissertação aprovada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) do Câmpus de Três Lagoas, pela seguinte banca examinadora.

Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon
Coordenador e orientador

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto
Membro Efetivo (convidado)

Profa. Dra. Kelcilene Grácia Rodrigues
Membro Efetivo (da Instituição)

TRÊS LAGOAS – MS

A minha família: meu equilíbrio, meu auxílio e
minha forlaleza.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha família, sempre presente.

Ao meu orientador, professor Doutor Antonio Rodrigues Belon, pela generosidade, pelas valiosas observações, pela ajuda no meu crescimento, pela atenção durante todo o período de nosso trabalho: a ele minha gratidão.

À professora Doutora Kelcilene Grácia Rodrigues, sempre disposta a ouvir-me. A ela agradeço pela paciência e amizade construída. E por sempre acreditar em mim; espero ter chegado próximo ao que ela idealizou.

Aos professores Dr. Aroldo José Abreu Pinto e Dr. Danglei de Castro Pereira, por suas valiosas leituras e sugestões.

A todos os professores do Programa de Mestrado em Letras pelo auxílio nas dúvidas e informações valiosas.

Aos amigos que sempre acreditaram.

Aos meus colegas e amigos de Mestrado por compartilhar opiniões, dificuldades e pela compreensão em todos os momentos: Juliana, Luciana e Lucimara.

Ao meu querido José Milton Favoreto, por sua compreensão, companheirismo, por entender minhas ausências, por sua expectativa diante de cada passo conquistado, enfim por seu amor.

Aos meus filhos José Milton Favoreto Filho e Selma Regina Dias Favoreto, pelo carinho e pelo amor.

À CAPES pela bolsa de pesquisa, fundamental para o andamento e conclusão deste trabalho.

Ao Claudionor e funcionários da Secretaria da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul Campus de Três Lagoas.

[...] Quando Ira vinha para nossa casa, Lorraine o levava para brincar com suas bonequinhas russas que ficavam umas dentro das outras. Ira tinha dado as bonecas para ela de presente de aniversário. Você sabe, uma mulher com trajes tradicionais russos de babushka, uma bonequinha dentro da outra, em série, até que a gente chega à boneca do tamanho de um noz, lá no centro. Os dois criaram histórias para cada uma das bonequinhas e histórias como aquela gente simples na Rússia dava duro para viver.

Philip Roth

RESUMO

FAVORETO, Selma Aparecida Dias. *Os narradores e os narratários em O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. 2010. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Câmpus de Três Lagoas Três Lagoas.

Esta dissertação tem como objetivo realizar um estudo sobre os narradores e os narratários, personagens principais em *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho (2007). Os narradores são considerados como os agentes integrados no texto, responsáveis pela narração do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distintos do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo, pela amplitude narrativa, como orientam os trabalhos dos teóricos Tzvetan Todorov (1979), Gérard Genette (1995), Yves Reuter (2002). É um romance que apresenta uma tendência comum às narrativas contemporâneas que faz da fragmentação do homem moderno seu eixo. Nos desdobramentos dos dois pólos da narração, os narradores e os narratários em movimento posicionam-se em interpenetração, configurando a organização em estruturas narrativas da temática da migração japonesa para o Brasil. A multiplicação das histórias, no plano da ficção, ocorre em uma multiplicidade de espaços e tempos. A abordagem dialética do romance nos aspectos sociais e históricos, e nos estruturais, considera as tensões entre o interno e o externo à narrativa. Consideramos na análise algumas características do *Sturm und Drang* presentes na contemporaneidade e segundo essa perspectiva, pretendemos apontar para o aspecto precursor que se encontra nas reflexões dos jovens do *Sturm* com ênfase na visão do homem focalizado no romance de Bernardo Carvalho. Considerando-se o caráter sociológico e estético no romance busca-se uma abordagem dialética face às características do *Sturm und Drang* e do romance *O sol se põe em São Paulo*.

Palavras-chave: ficção brasileira; literatura contemporânea; teoria da narrativa; modos de narrar.

ABSTRACT

FAVORETO, Selma Aparecida Dias. *The narrators and the readers in The sun sets in São Paulo*, by Bernardo Carvalho. 2010. 145 f. Dissertation (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Câmpus de Três Lagoas Três Lagoas.

This dissertation has as objective to carry out a study about narrators and readers, main characters in *The sun sets in São Paulo*, by Bernardo Carvalho (2007). The narrators are considered agents, integrated in the text responsible by narration of fictitious world, being due this, distinct from the empiric author and even from characters of this world, by the narrative amplitude, as the works of the theoretician Tzvetan Todorov (1979), Gérard Genette (1995), Yves Reuter (2002). It's a novel that presents a common tendency to the contemporary narratives that makes of the modern man fragmentation its axis. In the developing of the two poles of narration, narrators and readers in movement take place in interpenetration, configuring the organization in narrative structures of the set of themes of the Japanese migration to Brazil. The multiplication of the stories, in the fiction plan, occurs in a multiplicity of spaces and times. The dialectic boarding of the novel in the social and historic aspects, and in the structural aspects, considers the tensions between the intern and the extern to the narrative. We consider some features in analysis of *Sturm und Drang* present in the contemporaneousness and according to this perspective, we intend to point to the precursor aspect that is found in the youth reflections of *Sturm* with emphasis in the man's vision focused in Bernardo Carvalho's novel. Considering the sociological and esthetic in the novel we seek a dialectic boarding in face to the characteristics of *Storm and Drag* and the novel *The sun sets in São Paulo*.

Key-words: Brazilian fiction; contemporary literature; theory of the narrative; ways to narrate.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. A NARRAÇÃO EM DESDOBRAMENTOS.....	13
1.1. Entre dois pólos, muitas histórias.....	15
1.2. Descrição do <i>Corpus</i> e Considerações Iniciais.....	19
1.3. A primeira questão: Digressões e Encaixes.....	37
1.4. Narradores e Narratários em Movimento.....	69
2. A MULTIPLICAÇÃO DAS HISTÓRIAS.....	87
2.1. (I)migração japonesa: da história para a ficção	89
2.2. A multiplicidade de espaços e de tempos.....	97
2.3. <i>Sturm und Drang</i> e a modernidade: contatos.....	103
2.3.1 A interpenetração dos narradores e dos narratários.....	108
3. NAS TENSÕES ENTRE O EXTERNO E O INTERNO.....	121
3.1. O que está dentro está fora.....	123
3.2. O que está fora está dentro.....	132
CONCLUSÃO.....	135
REFERÊNCIAS.....	140

INTRODUÇÃO

Diante da livre manipulação dos elementos da realidade existentes no romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, para comunicar a visão dos narradores e dos narratários, nossa dissertação busca, primeiramente, analisar a narrativa na perspectiva da elaboração dos textos literários contemporâneos.

Dessa forma, discutimos a fragmentação da narrativa (fragmentação do homem e temporal), o jogo como recursos fundamentais para a criação da narrativa, enfatizando os narradores e os narratários em *O sol se põe em São Paulo* e de que maneira essas personagens estão relacionadas com o homem e o mundo em que se encontram.

Nosso trabalho aborda o discutível "fim das grandes narrativas" (BENJAMIN, 1994, p. 201) em sua definição clássica de epopéia, pois, viabilizamos que na narrativa de Setsuko, personagem do romance de Bernardo Carvalho, há elementos que representam acontecimentos que a narradora busca preservá-los por muitos anos para, enfim, poder legá-los, pela escrita, aos interessados. Ela poderia narrar seguindo a tradicionalidade, no entanto, lança mão de uma técnica que representa fragmentos de narrativas encaixadas. E ao escritor sem nome – narradores e narratários – caberá compor as partes (a fragmentação do homem, a fragmentação temporal e a subjetividade, dentre outras) em que se constitui a narrativa.

A narrativa transfere, ao final, não a experiência, mas a sua significação. São cargas textuais que podem, mesmo quando as pessoas parecem não querer mais trocar suas experiências, proporcionar a interpenetração dos que ouvem e dos que podem ouvir (sejam quais forem as suas razões).

Nesse sentido, a proposta de nossa pesquisa é realizar uma reflexão sobre as possíveis ligações entre o romance e as características estéticas e influências do movimento do *Sturm und Drang* (Tempestade e Impulso), movimento pré-romântico que surgiu na Alemanha, por volta de 1770.

Expostas as considerações sobre esses elementos do romance, objetiva-se por meio desta pesquisa:

a) Realizar um levantamento, por meio do diálogo entre presente e passado e do movimento *Sturm und Drang* para interpretar o romance de Bernardo Carvalho;

b) Explicar sobre a origem, o desenvolvimento e os objetivos das personagens – narradores e narratários – sob uma visão contemporânea e contribuir para a formação de uma fonte bibliográfica no âmbito da crítica literária no romance de Bernardo Carvalho;

c) Discutir a maneira como as personagens-narradores, participantes da sociedade contemporânea, interpenetram-se e relacionam-se com o tempo e a memória;

d) Perscrutar as personagens do romance, sob um olhar cuja impressão é a de encontrar essas personagens diluídas no mundo contemporâneo;

No decorrer de nosso trabalho procuramos comprovar as seguintes hipóteses:

a) A interpenetração de narrativas que privilegia o jogo que está distribuído ao longo da narrativa da personagem Setsuko;

b) A função comunicativa é destacada nos narradores do romance *O sol se põe em São Paulo* e assistimos à interpelação, ora a narratários extradiegéticos – o escritor-narrador sem nome e o leitor também inominado – ora narratários intradieгéticos – Setsuko e Masukichi.

A dissertação desenvolver-se-á em três partes:

Na primeira parte, intitulada “A Narração em Desdobramentos”, iniciamos com a biografia e bibliografia do escritor Bernardo Carvalho. Em seguida, apresentamos a descrição do *corpus* selecionado para a análise, com a síntese e a construção dos capítulos do romance *O sol se põe em São Paulo* pelos narradores e narratários, com organização ora memorialística, ora com transgressão no caráter memorialístico, já que é o narratário sem nome que se propõe a escrever as memórias de Setsuko.

Abordamos o romance e as personagens do romance de Bernardo Carvalho, seguindo os pressupostos teóricos de Anatol Rosenfeld (1969, 1991, 2002), Antonio Candido (1971, 1976, 1987, 1990, 2002a, 2002b, 2002c) entre outros. A nossa análise do procedimento de digressão procurou seguir a classificação estabelecida por Gérard Genette (1995) e os conceitos de encaixe (cada personagem acrescenta uma nova narrativa a narrativa primeira) de Tzvetan Todorov (1979).

Discorremos sobre os modos de focalização na narrativa, e de que maneira as perspectivas diegéticas se encontram ao alcance das personagens. A focalização é um recurso usado pela personagem Setsuko para gerir as informações dadas ao escritor-narrador sem nome¹, condicionando-o a posicionamentos sobre personagens, espaços, informações.

Na segunda parte – “A Multiplicação das Histórias” – para compreendermos a extensão das vidas cujas histórias irão multiplicando-se, fazemos um pequeno retrospecto da imigração japonesa no Brasil com o intuito de melhor ilustrar o panorama político e cultural que envolveu os dois países, Japão e Brasil.

Nessa parte, ainda discutimos alguns aspectos da formação da cidade de São Paulo, cujos migrantes contribuíram para um resultado multifacetado da cidade.

Pode-se perceber que personagens, ações, espaços e tempos acabam por se entrelaçarem na narrativa. Esses entrelaçamentos são lançados sob a perspectiva do modo de elaboração dos textos contemporâneos, dialogando com algumas características da tradição do *Sturm und Drang*, postulando que haja posicionamentos críticos próximos entre os mesmos.

Acreditamos que a interpenetração dos narradores e dos narratários seja outro aspecto relevante para a leitura do romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, pois as personagens têm em sua composição elementos que são o equilíbrio, a ordem, dos que aprenderam e acumularam experiências e que puderam contá-las ou mesmo transformar as experiências e informações em literatura.

A terceira parte – “Nas Tensões Entre o Externo e o Interno” – discurremos sobre as possibilidades de leitura e interpretação para as quais se abrem o romance. Entendemos que essas leituras podem ou não ter afinidades com a intenção do autor Bernardo Carvalho.

Comentamos sobre as personagens Junichiro Tanizaki, Yukio Mishima trazidas nessa parte da dissertação para alcançarmos a interpretação mais fluída destas personagens e para reforço da leitura e interpretação dos narradores e dos narratários.

¹ Devido a fatores como focalização, situações relativas, nível narrativo, entre outros, ora a personagem será mencionada como: escritor sem nome, narrador sem nome, escritor-narrador, narrador-autor, ou mesmo, como escritor. Toma-se o termo narrador-autor, sob a perspectiva teórica de Gérard Genette (1995, p. 229)

Viabilizamos a possibilidade dessa interpretação, pois as personagens dizem respeito aos escritores homônimos, Tanizaki que nasceu no centro de Tóquio (1886 – 1965), considerado um dos maiores e mais populares autores da literatura japonesa moderna e Yukio Mishima, escritor, que a exemplo de Junichiro Tanizaki, é personagem homônima do escritor japonês – Yukio Mishima – nome artístico de Kimitake Hiraoka.

Antonio Candido (2002a) afirma que na vida procuramos interpretar cada pessoa buscando sua unidade na “diversificação essencial” (CANDIDO, 2002a p. 58), mas no romance o escritor estabelece a “lógica da personagem” (CANDIDO, 2002a, p. 58) que é mais coesa e menos variável. O crítico afirma que a nossa interpretação dos seres vivos é mais fluída, “variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta” (CANDIDO, 2002a, p. 58), enquanto que no romance podemos variar nossa interpretação da personagem, desde que não fuçamos da delimitação imposta pelo autor. Apropriamos desse conceito de Antonio Candido, mas, às avessas, pois, expressamos a tentativa de uma leitura mais ampla, mais “fluída” sobre as personagens principais e sobre as personagens Junichiro Tanizaki e Yukio Mishima, os escritores; almejamos uma interpretação delimitada pelo romancista, mas uma leitura que também possa ser feita a partir dos seres vivos, encontrados em qualquer lugar, e ainda através desses escritores japoneses. Seguindo essa linha, apresentamos alguns aspectos da tradição japonesa, sobre os *dekassequis* e focalizamos a história do teatro *noh* e *kyogen*. Entendemos a delicadeza desse caminho e ressalvamos a importância de uma interpretação em que esteja diluído o caráter teórico, descritivo e também averiguando o sentido de um contexto cultural e do autor na sua integridade estética.

No subitem “O que está dentro está fora” abordamos, na instância narrativa, as possibilidades para os significados proporcionados ao escritor sem nome e Setsuko e também as possibilidades proporcionadas aos descendentes de Jokichi/Teruo ao lerem o romance. E na instância literária as possibilidades para os significados proporcionados com a leitura do romance de Bernardo Carvalho.

Em “O que está fora está dentro” discutimos sobre o enquadramento acerca dos possíveis mundos concebidos a partir das personagens.

Finalmente, na última parte do trabalho, apresentamos as conclusões obtidas no decorrer da pesquisa.

1. NARRAÇÃO EM DESDOBRAMENTOS

A vida humana não pode ser apresentada por completo em nenhuma forma que a imaginação assume. É necessário selecionar os dados da realidade e organizá-los.

Edwin Muir

Nossa cultura reserva um largo espaço às narrativas dos mitos e lendas – antigos e modernos –, a todas as narrativas cotidianas da vida familiar, passando pelas narrativas da imprensa ou dos romances literários, afirma Yves Reuter (2002). E inúmeras são as teorias que dão acesso para a compreensão e interpretação dessas variedades de narrativas, o que deve ser um sinal de alerta para o percurso de nossos estudos. Em nossa dissertação buscamos, primeiramente, uma abordagem narratológica, que dispõe de conceitos aplicáveis, explicáveis e não contraditórios, e por ser uma análise que também fornece embasamento para um estudo que possibilite auscultar impulsos de caráter individual e coletivo do comportamento humano.

Após a apresentação e contextualização do escritor Bernardo Carvalho, – na parte, “Entre dois pólos, muitas histórias” – seguidamente, sob o subtítulo “Descrição do *Corpus* e Considerações Iniciais”, trazemos o *corpus* estudado. Nessa organização desenvolvem-se momentos de descrições que assumem importância na caracterização das personagens e situações.

Sob o subtítulo “A primeira questão: Digressões e Encaixes”, relatamos a diegese no romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo de Carvalho e abordamos as digressões e as várias narrativas encaixadas no romance, quando salientamos o desdobrar de narrativas montadas inicialmente pelo encaixe narrativo da octogenária Setsuko e após pelo escritor-narrador sem nome. Essa característica do romance tem um vínculo explicitamente ligado aos homens-narrativas de Tzvetan Todorov (1979, p. 119-133). Os narradores e os narratários no romance estão imbuídos de ações, e as ações importam por si mesmas e não como indício de caráter das personagens. O teórico

discorre sobre a ligação entre a ação e as personagens na narrativa e a tendência da literatura

na qual as ações não existem para servir de “ilustração” à personagem mas onde, pelo contrário, as personagens estão submetidas à ação; e onde, por outro lado, a palavra “personagem” significa coisa bem diversa de uma coerência psicológica ou de uma descrição de caráter. (TODOROV, 1979, p. 120).

E essa tendência é encontrada no romance de Bernardo Carvalho: o freqüentador do Bar Seiyoken recebe a narrativa de Setsuko e as personagens são conduzidas pelo ritmo e pela memória desta narradora. A narrativa do escritor-narrador sem nome, embora conduzida em primeira pessoa, é impessoal. E Setsuko também buscará realizar sua narrativa marcada pela “impessoalidade”; criará uma personagem para entregar a sua narrativa ao escritor do bar, que no entendimento deste, ao menos no momento inicial, aparece totalmente desprovida de objetivos, os quais vão definindo-se e redefinindo-se ao longo do texto.

Tzvetan Todorov afirma que “a personagem é uma história virtual que é a história de sua vida. Toda uma nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas” (TODOROV, 1979, p. 123). A aparição de uma nova personagem, assevera Todorov, provoca a interrupção da história precedente, para que uma nova história, de uma nova personagem nos seja contada e conclui que a presença dos homens-narrativas é uma justificativa, embora não a única, de encaixe. As histórias “encaixadas servem como argumentos” (TODOROV, 1979, p. 124), sentencia Todorov.

Esse recurso proporciona um constante diálogo, mesmo que tenso e incompleto, entre a tradição, que pode ser representada pelo Japão da Segunda Guerra Mundial, e a contemporaneidade, o século XXI das megalópoles de São Paulo e Tóquio. O diálogo entre Setsuko – às vezes monólogos dela – e o escritor sem nome integra o que há de comum entre suas vidas, criando narrativas que não rompem, mas antes integram as personagens.

Para analisarmos os narradores e narratários, no subitem “Narradores e narratários em movimento”, escolhemos uma abordagem amparada pelos conceitos de Gérard Genette (1995) que dá conta da superfície formal desses conceitos projetados no

romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. O enfoque será sobre os narradores principais, Setsuko e o escritor-narrador sem nome e narratários; os narradores são considerados como os agentes integrados no texto, responsáveis pela narração do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distintos do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa. Gérard Genette (1995) explica que assim como o narrador, o narratário, termo criado e difundido pelo teórico, não é mero interlocutor passivo e espectador, é um dos elementos da situação narrativa e com funções variáveis, e coloca-se, necessariamente no mesmo nível diegético. Não se confunde *a priori*, com o leitor. O mesmo ocorre com o binômio narrador/autor.

Os narradores e os narratários terão total liberdade para apresentar o universo ficcional de *O sol se põe em São Paulo*. E o escritor Bernardo Carvalho terá liberdade em contar as histórias proporcionadas por meio das “múltiplas identidades” (REUTER, 2002, p. 19), seja de Setsuko, Michiyo, o escritor-narrador sem nome, Jokichi ou Masukichi.

1.1. Entre dois pólos, muitas histórias

Nascido em 1960, no Rio de Janeiro, Bernardo Teixeira de Carvalho é jornalista e escritor. Sua estréia literária aconteceu no início dos anos 90 com o livro de contos *Aberração* (1993), trabalho traduzido na França, com o título *Aberration* – França, Editions Rivages, 1997.

Foi editor do suplemento de ensaios *Folhetim* e correspondente, em Paris e em Nova York, da *Folha de S.Paulo*, jornal em que escreve uma coluna semanal sobre literatura.

Seu segundo livro, o romance *Onze*, foi publicado em 1995. Nele, Bernardo Carvalho aponta dois grupos de onze pessoas, um no Rio de Janeiro e outro em Paris, e propõe ao leitor – através da construção de um denso emaranhado – o desafio de descobrir quais seriam os pontos de interseção entre cada personagem nos dois grupos.

O romance *Os Bêbados e os Sonâmbulos*, publicado em 1996, também foi editado na França, como o título *Les ivrognes et les sonambules* – França, Editions Rivages, em 1998. Em 1998, o autor publicou o romance *Teatro*, o qual foi editado em Portugal – Cotovia em 1999. Em seguida vieram os romances *As Iniciais* e *Medo de Sade*, publicados, respectivamente em 1999 e 2000.

Bernardo Carvalho obteve com o romance, *Nove Noites* (2002), juntamente com Dalton Trevisan, com *Pico na Veia*, o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, edição 2003.

O livro *Mongólia* (2003) foi distinguido com o Prêmio APCA da Associação Paulista dos Críticos de Arte, edição 2003 e pelo Prêmio Jabuti de 2004.

Em agosto de 2007, Bernardo Carvalho foi o quinto convidado da temporada do *Paio Literário*, projeto realizado pelo *Jornal Rascunho*, criado em Curitiba, em abril de 2000, pelo editor e jornalista Rogério Pereira. O jornal é distribuído para todo o Brasil, alcançando aproximadamente 12 mil leitores, em parceria com o Sesi Paraná e a Fundação Cultural de Curitiba. Na entrevista, disponibilizada no *site*, rascunho.rpc.com.br/index.php, Bernardo Carvalho, a partir de uma pergunta inicial – “Qual a importância da literatura na vida cotidiana?” discutiu a sua obra, e explicou que o livro *Aberração* (1993) é uma sucessão de sinopses de romances em que cada frase poderia ter sido desdobrada em várias outras, e em várias outras páginas. Discutiu ainda sobre a força do mercado e afirmou que acredita na produção literária, embora constata que para a sua literatura há cada vez menos espaço, pois a importância do mercado literário é um negócio proeminente. E que há um mercado em que os escritores produzem em função das exigências do mesmo. Bernardo Carvalho não se prende as essas exigências mercadológicas das editoras, nem em relação à temática nem em relação à periodicidade de publicação. E afirmou que a literatura “É uma ilusão que dá sentido” para a sua vida.

Em 2007, o escritor carioca publicou *O sol se põe em São Paulo*. Em algumas declarações, Bernardo Carvalho afirmou que os romances *Nove noites* e *Mongólia* foram lidos, não como baseados em história real, mas sim como história real. Dessa forma, o romance *O sol se põe em São Paulo* nasceu da inquietação do escritor por acreditar na perda do interesse do leitor pela ficção. *O sol se põe em São Paulo* não é a ilustração de uma tese prévia, mas há um lado militante, segundo o autor, conforme

entrevista disponibilizada em *site* do *Jornal Rascunho - Paiol Literário*, no *site* rascunho.rpc.com.br/index.php.

Em 2009, Bernardo Carvalho publicou o romance *O Filho da Mãe*, que é o segundo volume da coleção Amores Expressos. Amores Expressos é um projeto da Companhia das Letras, iniciado em 2007, o qual objetivava levar dezessete escritores a dezessete cidades de diferentes partes do mundo pesquisando sobre uma história de amor, porém nem todas as histórias seriam publicadas. Segundo o autor, em seu *blog* não atualizado – www.blogdobernardocarvalho.blogspot.com. – o romance traz uma temática voltada ao que já acostumamos a ver seus trabalhos; o estrangeiro, o viajante sem lugar em uma história de idas e vindas, deslocamentos, viagens inúteis, e de um encontro amoroso em meio às ruínas. Esses são temas em romances considerados ótimos pela crítica como *Nove Noites* (2002) e *Mongólia* (2003) e também tema de *O sol se põe em São Paulo* (2007).

O romance *O Filho da Mãe* (2009) pela primeira vez tem um narrador em terceira pessoa, um narrador onisciente, segundo o autor em seu *blog*. O *blog* serviu ainda como descrição para o processo de criação e divulgação do romance, que aborda a história paralela de dois jovens em 2003, período em que a segunda guerra da Chechênia estava no auge e também a data em que São Petersburgo completava 300 anos. Esse romance, segundo a crítica, reforçou a posição de Bernardo de Carvalho entre um dos inovadores e de comprovada solidez da literatura brasileira contemporânea.

Bernardo Carvalho configura-se como exemplo típico da literatura com caráter social, voltada para as personagens que parecem de alguma maneira estar fora do lugar, em famílias e países que não são seus. Desses contextos, podem emergir a reparação, a memória, o sonho, podendo ou não ser rejeitados pelo homem.

Embora aclamado desde o primeiro livro, Carvalho nunca foi apontado como o sucessor natural de nenhum grande escritor nacional, o que permitiu que sua escrita se aprimorasse sem comparações e expectativas desnecessárias. À primeira vista, suas personagens vagantes assemelham-se com as do escritor gaúcho Gilberto Noll. Entretanto, diferem em um aspecto essencial. Enquanto as personagens de Noll são errantes, as de Carvalho têm a obsessão de uma busca sempre muito clara e definida,

embora, na maioria das vezes, absurdas e fadadas ao fracasso desde o início. Outra característica de sua escrita é desenvolver-se em enredos intrincados e quase novelescos.

O romance *O sol se põe em São Paulo* é em formato de brochura, possui 164 páginas, as quais estão divididas em 18 capítulos que são numerados – números arábicos seguidos por ponto final. São oito capítulos – 1, 4, 6, 11 e 13 aos 16 – formados por uma única parte. Os demais são divididos em partes, contendo espaços, com ou sem asteriscos; destes, seis são capítulos formados por 2 (duas) partes, sem asteriscos; há um único capítulo – o número 3 – formado por 3 (três) partes, sem asteriscos; dois capítulos formados por 4 (quatro) partes, sendo uma delas indicada com asteriscos; o capítulo 9 é formado por 5 (cinco) partes, sendo 3 indicadas por asteriscos – (da 1ª para a 2ª), (da 2ª para a 3ª) e (da 3ª para a 4ª).

A capa é de autoria de Raul Loureiro e na capa e contracapa vê-se a imagem da cidade de São Paulo encoberta por nuvens, em fotografia de Antônio Gaudério/Folha Imagem. A preparação coube a Márcia Copola e a revisão é de Marise Simões Leal e Isabel Jorge Cury. Da primeira para a segunda aba há um texto não assinado e na metade inferior da segunda aba existe um esboço bibliográfico do autor. Há dedicatórias do autor à mãe Beatriz e a Henrique. Aos, há uma citação de Paul Valéry “[...] estranhos discursos, que parecem feitos por um personagem distinto daquele que os diz e dirige-se a outro, distinto daquele que os escuta.”.

O *Novo Dicionário Aurélio* (1986) define a palavra epígrafe, nos itens 2 e 3, respectivamente, como “Título ou frase que serve de tema a um assunto” e como “Sentença ou divisa posta no frontispício de livro, capítulo, princípio de discurso, conto, composição poética”. Diante disso, entendemos que a epígrafe no romance de Carvalho poderia resumir as prováveis hipóteses de leitura para o texto. A citação de Paul Valéry seria um dos caminhos para aclarar e reforçar os significados prováveis nas interpretações aqui discutidas. Temas como os desarranjos entre a história e a política, as relações entre a literatura e a crítica literária, as considerações das condições da vida contemporânea sobre o resultado dos projetos humanos, entre outros, também foram abordados pelo poeta francês que possuía verdadeira obsessão pelo trato com as palavras. Paul Valéry afirmava que devaneios não eram necessariamente objetos do fazer poético e que se fosse formado dessa maneira, ao acaso, somente eventualmente poderia resultar em uma produção harmoniosa, informações conforme Pimentel (2008).

Bernardo Carvalho já demonstrou que escrever se faz com palavras, palavras que carregam um sentido intrínseco a elas, mas que contam também com sentido extrínseco, capaz de suscitar a multiplicidade de significados que fogem a uma essência primeira. As palavras devem ser trabalhadas no rigor da disciplina, ao contrário, resultam vazias de significado e ficariam presas a uma história.

Carvalho, de acordo com a entrevista ao *Jornal Rascunho - Paiol Literário*, de Curitiba, afirmou haver no romance *Nove noites* dois tipos de escrita, sendo que uma é deliberadamente banal e que alguns leitores, não se apercebendo, acham que está mal redigido, que não seja literatura. Informou que o romance *O sol se põe em São Paulo*, em seu processo de escrita, foi reescrito vinte vezes e que o mesmo foi rotulado em alguns momentos de ser mal elaborado. Ainda sobre o fazer literário, afirmou que “A literatura que serve para alguma coisa é a que o mercado quer [...] Não servir para nada é um negócio radical e muito importante, permite que se faça uma literatura de ruptura, que não obedece a demandas preexistentes; cria uma nova demanda.” (CARVALHO, 2007). Escrever, conclui Bernardo Carvalho “É fundamental, é a minha vida.”. (CARVALHO, 2007).

1.2. Descrição do Corpus e Considerações Iniciais

O percurso narrativo do escritor-narrador inominado, em *O sol se põe em São Paulo* começa em São Paulo, passa pelo Japão e termina no Brasil, porém, ele, o escritor-narrador sem nome, não interverte na ordem dos acontecimentos. Sua narrativa condensa, em poucas páginas, alguns anos anteriores e posteriores de sua vida.

Os capítulos 1 e 2 são escritos em primeira pessoa. O que há são as narrativas do escritor do bar, quando ele retoma alguns fatos de anos atrás sobre a sua própria vida. No tempo inicial da narrativa ele está no bar e os momentos recordados referem-se a encontros nesse mesmo local quando era mais jovem, com amigos da faculdade: “Sempre que estava sozinho, eu preferia ficar no balcão. Pelo menos tinha a companhia do sushiman.” (CARVALHO, 2007, p. 11).

O narrador até então nunca havia percebido a proprietária, que ficava “no seu canto debaixo da escada” (CARVALHO, 2007, p. 11), na caixa registradora. “Uma vez, lá pelas tantas, quando já não restava ninguém no restaurante, a velha que eu nunca tinha percebido saiu de trás da caixa registradora onde passava as noites” (CARVALHO, 2007, p. 11). O narrador tem o primeiro encontro com Setsuko, que lhe pergunta se ele era escritor. Nesse contato, o narrador teve a impressão de que ela estivera chorando. “Eu não podia saber que naquela noite, [...] ela recebera a pior notícia da sua vida.” (CARVALHO, 2007, p. 12). “Não” (CARVALHO, 2007, p. 12), ele responde um pouco bêbado, não era escritor. Ele procurou sair o mais rápido do restaurante, “Saí sem olhar para trás.” (CARVALHO, 2007, p. 13).

“Voltei ao Seiyoken na semana seguinte.” (CARVALHO, 2007, p. 15), e o escritor se decepcionou quando não encontrou Setsuko, pois ele a percebera como um misto de esperanças e redenção para as suas preocupações – ambicionava ser escritor. As informações que ele obteve, através do *sushiman*, sobre a proprietária eram vagas,

Ele não estava certo das datas, trabalhava ali fazia pouco tempo. Ouvira histórias. O restaurante existia com outro nome desde meados dos anos 50, quando ela o teria comprado. Até onde ele sabia (e talvez não fosse muito, mas pelo menos era mais do que eu), tudo o que ela possuía fora conquistado com esforço próprio. Não dizia como. E eu preferi não perguntar. Pensei o pior. (CARVALHO, 2007, p. 16).

O funcionário ainda informou que a japonesa “(tinha ido ao interior)” (CARVALHO, 2007, p. 17) e em breve retornaria.

Quando voltou a encontrar a japonesa, o pseudo-escritor “Embora eu não fosse escritor” (CARVALHO, 2007, p. 17), suspeitava que a japonesa tivesse uma história e procurava alguém para escrevê-la. Ele acreditava que “aquela mulher tinha o poder” (CARVALHO, 2007, p. 17) de transformá-lo num escritor. “Só me restava mentir. [...] puxei conversa como o *sushiman* e, na primeira oportunidade, disse-lhe que era escritor.” (CARVALHO, 2007, p. 17). Ele falava alto, como no tempo em que era estudante. E a japonesa “esperava o dia em que, sentado diante do balcão, eu voltasse a dizer [...] que era escritor, como no tempo da faculdade” (CARVALHO, 2007, p. 18).

No capítulo 2, o narrador e Setsuko travarão mais conhecimento após o convite da japonesa para que ele escrevesse a história dela.

Ele estava angustiado, solitário, ensimesmando-se com sua existência e sobre as decepções que marcaram sua vida, desde a adolescência até os dias em que teve seus primeiros encontros com Setsuko. E considerava uma vaga esperança ao que poderia resultar a partir do encontro com a japonesa.

A velha me recebeu na sobreloja do restaurante. Era uma quinta-feira, e o som de uma televisão ligada no vizinho a obrigava a falar alto para que eu a ouvisse. [...] Os primeiros contatos exigiram bastante da minha paciência (e da dela), mas não demorou para entendermos que era preciso vencer as diferenças se quiséssemos continuar. (CARVALHO, 2007, p. 20).

Eles percebiam que o interesse era mútuo, mesmo que não sabendo exatamente o que um queria do outro. Ele ainda não sabia nada sobre ela. Ela observava criteriosamente o pseudo-escritor que era de fato mentiroso, (não era escritor e dissera que o era), “Acreditou nas minhas mentiras, porque já não podia não acreditar.” (CARVALHO, 2007, p. 21).

Essas mentiras podem resultar da intenção deliberada de multiplicar o jogo de troca de identidades, o que já se tornou, conforme apontado pela crítica, característica nos romances de Bernardo Carvalho. A japonesa aceitou o escritor não pelo conhecimento dele, mas por sua ignorância “Eu devia ter desconfiado desde o início que, ao contrário das expectativas mais plausíveis, tudo dependia da minha ignorância” (CARVALHO, 2007, p. 24).

“Tivemos dois encontros antes de ela se decidir. Em duas semanas, eu tinha conquistado a sua confiança.” (CARVALHO, 2007, p. 21), ela fazia perguntas sobre a vida de escritor e ele prosseguia mentindo. “E eu mentia.” (CARVALHO, 2007, p. 22).

Após o segundo encontro Setsuko passou a recebê-lo em sua casa no Bairro Paraíso. O escritor e a velha dona do restaurante definem de que maneira escreveriam o romance.

Perguntou se eu estava pronto. E eu senti o peso da brincadeira. A responsabilidade era minha. Eu tinha firmado um pacto com a velha japonesa. Não havia nenhuma graça. Eu era o escritor. Ela estava pronta. Precisava contar a história antes de morrer. (CARVALHO, 2007, p. 30).

No capítulo 3, tem início o discurso narrativo da japonesa que começa no Japão, por volta da década de 1940 e termina em São Paulo, no século 21. Ela regressa mais de meio século, para expor e justificar a sua necessidade de contar.

O escritor sentia que a velha japonesa não podia revelar tudo simultaneamente, “Ela estava imbuída de uma missão. Não queria que eu me adiantasse e buscasse na realidade as respostas para o que ela me dava a conta-gotas, como se a realidade pudesse contradizê-la. Protegia alguém”. (CARVALHO, 2007, p. 32).

Ele conjecturava que a hesitação da octogenária só podia ser explicada por ela proteger alguém. “Só não podia imaginar que protegia a si mesma.” (CARVALHO, 2007, p. 32).

Ele prosseguia a sua análise sobre a japonesa:

Ao mesmo tempo que tinha pressa de contar, guardava as informações, e os nomes, como se um imprevisto ainda pudesse mudar o curso das coisas e libertá-la daquele ônus. Só muito depois fui entender a razão do seu pudor. [...] Não se sentia a vontade para contar com o próprio nome. [...] Ela já tinha me pedido que a chamasse de Setsuko. (CARVALHO, 2007, p. 33).

O escritor sem nome será narrador e será também narratário; ele escutará as histórias da japonesa. Setsuko vai fornecendo a ele as informações e o tempo de acordo com a reconstrução de sua memória. Ele anotava silenciosamente o que a velha japonesa lhe contava. Recebeu a narrativa e funcionará como deslizamento para os níveis narrativos de Setsuko.

Yves Reuter (2002) observa que há uma distinção entre leitor e narratário; leitor é o receptor da narrativa é um ser humano que existe, existiu ou existirá, no nosso universo e sua existência situa-se “no não-texto”. (REUTER, 2002, P. 20) Reuter conclui que não é uma distinção puramente técnica, tem conseqüências práticas e dá liberdade “fundamental para o escritor: a de construir textualmente a imagem de seu

leitor e de jogar com ele, seja qual for o público real que leia o livro” (REUTER, 2002, p. 20).

Nessas recuperações narrativas da japonesa, o narrador sem nome não pertencia ao mundo dela. Trata-se de um narrador extradiegético. Gérard Genette afirma que dessa forma ele “não pode senão visar um narratário extradiégetico, que se confunde aqui com o leitor virtual, e a quem qualquer leitor real pode identificar-se” (GENETTE, 1995, p. 259). Esse leitor é indefinido, podendo eventualmente, ganhar contornos.

Genette afirma que o narrador extradiegético pode também fingir não se dirigir a ninguém e que essa é uma atitude bastante difundida no romance contemporâneo. Porém alerta que tal atitude nada pode “contra o facto de uma narrativa, como todo o discurso, se dirigir necessariamente a alguém, e contar sempre em oco o apelo ao destinatário” (GENETTE, 1995, p. 259).

O narrador passa a fazer parte, mesmo que por um curto período, da vida de Setsuko. Dessa forma, tornara-se narrador intradieético.

Há, ao longo da narrativa, um processo de personalização do narratário sem nome, mesmo que ele seja e continue inominado.

Segundo Genette (1995), o narrador intradieético visa a um narratário também intradieético, assim como o narrador extradiegético a um narratário extradiegético. O narratário extradiegético pode identificar-se com o leitor, não se confundindo, entretanto, com o leitor real do texto, o receptor. Entenda-se, então, o receptor como leitor que não é necessariamente aquele a quem o texto está destinado. O narratário existe ainda que não apareça mencionado no discurso do narrador. O narratário intradieético é uma personagem concreta podendo ou não interferir na intriga.

O narratário do bar, contracenando com a velha Setsuko, ao final, entenderá o dialogismo que há entre a sua existência e a existência da japonesa.

É nesse capítulo 3 que, em 1947, Setsuko, matriculada em uma oficina de confecção de bonecas, “conheceu Michiyo, que estava prestes a se casar. Logo ficaram amigas. Michiyo era quatro anos mais velha” (CARVALHO, 2007, p. 35). Michiyo encontra na colega de dezenove anos a sua confidente “precisava de alguém que a

ouvisse e a quem a sua história fascinasse” (CARVALHO, 2007, p. 36). Setsuko parecia ser a narratária perfeita para Michiyo.

Análogo ao processo de personalização do narratário que escuta Setsuko, ela, Setsuko também se personifica enquanto narratária da história de Michiyo. De início ela era vista por Michiyo como “solteira e sem dinheiro uma confidente e tanto para o seu drama amoroso” (CARVALHO, 2007, p. 36), mas Setsuko evoluirá; se quando adolescente cabia a ela o papel de simplesmente testemunhar “Viera ao mundo para ouvir.” (CARVALHO, 2007, p. 37), velha, diante do narratário ela quererá “contar a sua” (CARVALHO, 2007, p. 37) história.

Em 1948, perto do casamento, Michiyo sai da vida de Setsuko; “Simplesmente desapareceu”. (CARVALHO, 2007, p. 36-37). Setsuko, que freqüentava as aulas apenas pela perspectiva de trabalho, ao contrário das outras moças “que freqüentavam as aulas como passatempo ou fantasia, para incrementar suas prendas aos olhos dos futuros maridos” (CARVALHO, 2007, p. 37), sente o peso de sua condição social, após o abandono da amiga.

Com a saída de Michiyo, tomou consciência não só do seu lugar, e do peso da sua condição social, mas do abandono e da solidão que nem mesmo a ausência de pretendentes tinha podido despertar. Viveria como as testemunhas. Viera ao mundo para ouvir. Entendera que as histórias eram sempre dos outros. Agora, velha, diante de mim, queria contar a sua. (CARVALHO, 2007, p. 37).

Após um período de mais ou menos um ano, Michiyo voltou a procurar Setsuko e falou do casamento e da falta do amante. Setsuko era “confidente e principal testemunha da farsa” (CARVALHO, 2007, p. 37) que Michiyo protagonizava e esta confessava que “Fazia mais de um ano que não se viam.” (CARVALHO, 2007, p. 39) referindo-se ao amante Masukichi.

Anteriormente ao processo de personalização de Setsuko, por muitos anos a ela caberia o papel de ouvinte apenas. “Aos poucos, Setsuko passou a depender das confidências da amiga. [...] agora precisava ouvi-la.” (CARVALHO, 2007, p. 39). Na relação entre ela e Michiyo os papéis eram naturalmente definidos “uma confidenciava seu desejo, a outra era só ouvidos” (CARVALHO, 2007, p. 39). Entretanto, Setsuko

galgará diversos papéis, sem perder seu posto de narratária. Passará de confidente de Michiyo a elo entre os amantes, “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), passando a ter um papel ativo na traição. Passou a ter contato com Masukichi, pois levava as correspondências trocadas entre os amantes. Setsuko foi tomada por uma sensação de liberdade, após ter tido contato com Masukichi e ele foi lhe servindo como “carta de alforria” (CARVALHO, 2007, p. 59) fazendo com que ela deixasse de ser dependente das confidências de Michiyo.

A presença de Masukichi era forte para Setsuko e esta passou a ver Michiyo, que antes lhe era imprescindível, como uma mera “atriz coadjuvante, um brinquete, como um boneco de bunraku na mão dos verdadeiros atores, os marionetistas vestidos de preto que lhe insuflam vida com suas manipulações”. (CARVALHO, 2007, p. 59).

Setsuko não era mais uma interlocutora passiva de Michiyo, fadada ao silêncio, tornara-se uma narratária que poderia interagir com Michiyo e mesmo com Masukichi. Ela se sentia como a personagem de romance. “Trazia um segredo. Já representava o medo mais do que sentia, interpretava o papel que lhe atribuíram. E essa descoberta veio como uma epifania”. (CARVALHO, 2007, p. 59).

As narrativas vão aparecendo sob o olhar obtuso e “móvel” (BOSI, 1999, p. 10) de Setsuko que, “Falava do alto de sua ignorância e me pedia para acompanhá-la. Falava em nome dos outros.” (CARVALHO, p. 32).

Todorov (1979) afirma:

Toda narrativa deve tornar explícito seu processo de enunciação; mas para tanto é necessário que uma nova narrativa apareça, na qual esse processo de enunciação é apenas uma parte de enunciado. Assim a história contante torna-se também uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra a sua própria imagem. Por outro lado, toda narrativa deve criar outras; no interior dela mesma, para que suas personagens possam viver; e no exterior dela mesma, para que seja consumado o suplemento que ela mesma comporta inevitavelmente. (TODOROV, 1979, p. 132).

Considerando essas observações em *O sol se põe em São Paulo*, isto é, os códigos discursivos arranjados intencionalmente por Bernardo Carvalho, as constantes

digressões, as interpelações aos narratários, entendemos que esses recursos nos mostram que entre o que nos é contado e o nosso modo de percepção e recepção há os olhares de filtragem e mediações. Setsuko expõe através de sua memória comprometida pelo tempo, uma narrativa que passa pelo crivo de sua seleção.

Entretanto, as vozes de Masukichi, o ator de teatro, de Jokichi, marido de Michiyo, e o narrador sem nome também têm força e se fazem ouvir; e as suas histórias desenvolvem-se dentro da narrativa inicial de Setsuko e refletem as vivências da japonesa como os mesmos.

Ao término do capítulo 3, Setsuko deixará a sua família, encerrando uma etapa que ela considerava uma farsa imposta pelas convenções de um Japão que já não existia. Nem “o desgosto do pai” (CARVALHO, 2007, p. 40) foi suficiente para dissuadi-la.

O capítulo 4 traz a narrativa de Jokichi; ele era filho único de uma família abastada de mercadores, estabelecida na cidade de Kobe desde o final do século XVII. Quando o Japão entrou em guerra em 1941, ele manifestou desejo de alistar, no que foi desestimulado pelo pai, que pediu que o filho o ajudasse na administração de uma propriedade longe. Em 1945, Jokichi retorna a Kobe, motivado pela morte do pai, e descobre que seu pai, por medo de perdê-lo na guerra, havia forjado a morte do filho. Outra pessoa morreu na guerra em seu lugar e Jokichi “Tentou corrigir a impostura e recuperar sua identidade.” (CARVALHO, 2007, p. 46). Passou a ser um homem “sem vontade e sem vida.” (CARVALHO, 2007, p. 48). Após dois anos conheceu Michiyo e, “contra todas as expectativas, ele se apaixonou” (CARVALHO, 2007, p. 48).

O escritor sem nome cita, em uma analepse, “(“Só os outros podem contar as histórias [...]”)” (CARVALHO, 2007, p. 48), lembrando o que a octogenária havia dito a ele, na casa do Paraíso, sobre o silêncio de Jokichi.

O capítulo 5 retoma os anos 40, quando Michiyo, com dezesseis anos conhece Masukichi, então com catorze anos. Ele era ator de *kiogen*, arte teatral clássica do Japão. A moça, contra todas as convenções, apaixonou-se pelo menino; eles passaram “a se ver às escondidas. A guerra logo os separou” (CARVALHO, 2007, p. 51). Quando Masukichi completou dezoito anos, em 1944, foi convocado para a guerra.

Após sobreviver ao “massacre de mais de cem mil japoneses e cerca de cinquenta mil americanos ao longo de três meses de campanha” (CARVALHO, 2007, p.

51), volta a ver “Michiyo, no início de 46” (CARVALHO, 2007, p. 53), mantendo com ela um relacionamento no qual ele a manipulava de acordo com seu prazer.

“Era a sua maneira imatura de fazer justiça. A forma que tinha achado para se vingar do mundo” (CARVALHO, 2007, p. 53), que o havia mandado a guerra para morrer. Essas são observações feitas sob o olhar da narradora.

Com a dissolução da companhia de teatro, Masukichi passou a “representar em cabarés e bas-fonds. Já não podia se dar ao luxo de ser ator de kiyogen. E assim continuou depois da guerra” (CARVALHO, 2007, p. 53).

Setsuko sentencia ao narratário sem nome, referindo-se a profissão e beleza de Masukichi “Com todas as restrições impostas aos membros da companhia, Masukichi passou a viver da própria beleza”. (CARVALHO, 2007, p. 53).

O casal (Masukichi e Michiyo) tinha um relacionamento conturbado, doentio e envolvido em escândalos.

É no ano de 1947 que Setsuko, Michiyo, Jokichi e Masukichi estão com suas vidas interligadas. No capítulo 3 o narrador já antecipava que Michiyo seria amante de Masukichi mesmo depois de casada. Setsuko era a confidente de Michiyo que contava “à pobre confidente as intimidades e as vicissitudes do casamento” (CARVALHO, 2007, p. 39).

Michiyo decidira trair o marido e se tornar amante de um homem que não a queria. O curioso é que a própria Michiyo resolvera deixar de vê-lo meses antes do casamento, como se assim pudesse afastar todo riso ou ameaça. E agora depois de um ano casada, sonhava revê-lo. (CARVALHO, 2007, p. 39).

Setsuko, submetida à sua condição de confidente, não sabia o nome do amante de Michiyo e nem mesmo nunca o tinha visto. “Quando afinal o encontrou, teve de baixar os olhos para não se trair diante da beleza dele”. (CARVALHO, 2007, p. 55).

Após um rápido desaparecimento Masukichi reapareceu e demonstrou interesse por Jokichi, antes mesmo do casamento deste com Setsuko. Masukichi devia ter se informado sobre o passado de Jokichi e afirmava “Esse homem está morto!” (CARVALHO, 2007, p. 56).

A narratária Setsuko passa a ser consciente de seu protagonismo na relação que lhe fora imposta por Michiyo e sabia que os encontros dela, Setsuko, com Masukichi lhe serviram de “carta de alforria” (CARVALHO, 2007, p. 59), e percebia que “Estavam todos ligados. Tudo funciona por contaminação.” (CARVALHO, 2007, p. 59).

A narradora octogenária declarou que tudo era um jogo. O escritor sem nome ao final do capítulo 5 informou que não sabia o seu papel no jogo que Setsuko impôs a ele. “Das três vezes que saí da casa de Setsuko pelas ruas de São Paulo, depois de ouvi-la falar por mais de duas horas seguidas, foi sem compreender o meu papel naquele jogo.” (CARVALHO, 2007, p. 61).

No capítulo 6, a narradora Setsuko estava morando com o casal Michiyo e seu marido. À personagem cabia o papel de mensageira entre os amantes, entregava as cartas, sem, entretanto saber o conteúdo das mesmas. E essa situação não mais a incomodava, como também não a incomodava o silêncio de Michiyo. “Ela havia conquistado um lugar.” (CARVALHO, 2007, p. 62).

No capítulo 7, Setsuko não mantinha mais a dependência com relação à amiga devido ao fascínio que Masukichi exercia sobre ela, Setsuko. Novamente Michiyo abandona Setsuko que “Fez as malas e foi embora de manhã. Perdeu duas casas em menos de um ano. Já havia abandonado os pais sem se despedir, agora saía de Shukugawa sem ao menos se defender, pois lhe faltavam argumentos.” (CARVALHO, 2007, p. 70). E novamente estava desorientada. “Tentava retomar as rédeas da sua vida e a cada vez era surpreendida por um novo imprevisto. O destino vivia de lhe passar a perna.” (CARVALHO, 2007, p. 71-72). No momento da enunciação, a octogenária confessa ao escritor do bar 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. (CARVALHO, 2007, p. 73).

No capítulo 8, “Elas voltaram a se ver, [...] Michiyo se dizia arrependida” (CARVALHO, 2007, p. 74). Contou a Setsuko que dois meses após mandá-la embora, “terminou por ceder ao assédio e à insistência de Masukichi e concordou em apresentá-lo a Jokichi” (CARVALHO, 2007, p. 74).

E pouco mais de um mês do encontro das duas, Masukichi mandou uma carta a Setsuko e narrou os encontros com o marido de Michiyo. “Não revelava nada.” (CARVALHO, 2007, p. 77) e discorria sobre os sentimentos dele por Jokichi, mas “Não mencionava os de Jokichi. Era a carta de um apaixonado, escrita como um relatório de prestação de contas.” (CARVALHO, 2007, p. 77). A japonesa julgava que se tratava de um jogo, no qual Masukichi queria usá-la.

Setsuko foi trabalhar com o velho escritor, seu trabalho era o de transcrever “o que ele lhe ditava” (CARVALHO, 2007, p. 78). A narradora passou a interessar-se pelos romances do escritor e “identificou-se de imediato com os personagens. Via correspondências sem fim com a sua própria vida. [...] Aquele era o seu mundo. E ao mesmo tempo o mundo onde gostaria de viver” (CARVALHO, 2007, p. 81).

A narradora-secretária cheia de coragem pela leitura dos romances, disse ao escritor “que gostaria de lhe contar uma história” (CARVALHO, 2007, p. 81). Ela acreditava que eram muitas as correspondências entre a ficção e a vida dela.

No capítulo 9, a história fantasiosa da narradora é publicada “Setsuko estava em Tóquio fazia mais de um ano quando o romance começou a ser publicado, em capítulos semanais, numa revista feminina de Osaka.” (CARVALHO, 2007, p. 82).

Foram apenas nove capítulos. E, assim como havia começado, foi interrompido de repente, sem maiores explicações. Numa pequena nota, o velho escritor se desculpava aos leitores, alegando que fora obrigado a cessar a publicação por razões alheias a sua vontade. (CARVALHO, 2007, p. 82).

Setsuko foi informada por Masukichi que fora Michiyo que pedira “humilhada, que o escritor desse um fim à publicação do romance” (CARVALHO, 2007, p. 83) e também foi informada de que “Jokichi havia sumido logo antes de o escritor abortar o romance.” (CARVALHO, 2007, p. 83). No encontro com o velho escritor, Michiyo esclarece que nada dito a ele por Setsuko era verdadeiro. “E o escritor lhe respondeu: “Só me interessam as mentiras”.” (CARVALHO, 2007, p. 84).

A octogenária conta ao narratário sem nome que a história interrompida chamava-se *kiogen*.

Era o título da história que o escritor abandonou no nono capítulo, a pedido de Michiyo. “Kyogen, como no teatro?”, perguntei. “Como no teatro. Kyogen quer dizer farsa, artimanha, simulação. Esse romance que nunca foi escrito e que nunca terminou”, disse Setsuko. (CARVALHO, 2007, p. 84).

Jokichi revela a Michiyo “o verdadeiro motivo dos encontros” (CARVALHO, 2007, p. 85) entre ele e Masukichi, que não eram encontros sexuais, como ela acreditava e sim encontros que objetivam levar Jokichi a encontrar “um modo de compensar os pais de um soldado morto” (CARVALHO, 2007, p. 82) na guerra, no lugar de Jokichi. Michiyo, até então acreditava que o marido e o autor do teatro *kiogen* mantinham um relacionamento amoroso.

Michiyo não podia entender o interesse súbito do marido pelo autor. Achava que tinha caído na própria armadilha, e foi isso que ela contou a Setsuko quando soube que os dois se encontravam para beber em Umeda. Passou a acreditar nas insinuações do ator de kyogen – que, por sua vez, agia mais por respeito a Jokichi, para preservar o segredo que os unia e a promessa que lhe havia feito, do que por algum tipo de perversão. Michiyo passou a acreditar numa versão inverossímil dos fatos, deturpada pela imaginação e pelo ciúme. Suas suspeitas não a deixavam ver o que de fato ligava o marido ao autor. Vivia uma realidade doentia, masoquista, atormentada pelo que não podia possuir e atraída pelo que estava prestes a perder. [...] Não conseguia imaginar nenhuma outra explicação para os encontros além de uma paixão entre os dois. (CARVALHO, 2007, p. 87).

No capítulo 10, o narrador do bar retomará a narrativa: “Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui.” (CARVALHO, 2007, p. 93). Dessa forma ele faz a abertura do capítulo e retoma o discurso em primeira pessoa. Enfim escreverá o seu romance.

O escritor Bernardo Carvalho utiliza os modos de encaixe para efetuar a passagem entre os níveis narrativos das personagens. A imbricação entre as narrativas de Setsuko e o do escritor sem nome tem um destaque a mais no capítulo 10. Nele, o

escritor interferirá buscando prováveis soluções para as lacunas deixadas nas narrativas da octogenária e prováveis soluções para transformar a sua própria existência.

Setsuko desde adolescente percebia que as pessoas viviam saindo de sua vida – “Da primeira vez que Masukichi sumiu, abandonando-a depois de uma briga numa pensão de Dotombori” (CARVALHO, 2007, p. 54) – e agora velha, fazia com o escritor o mesmo “repetia comigo o que tinha sofrido na mão dos seus personagens, que desapareciam” (CARVALHO, 2007, p. 93). A casa da velha também havia desaparecido “Em apenas uma semana, puseram-na abaixo. Na frente, onde antes ficava a fachada do sobrado oco, havia uma cerca de tapumes.” (CARVALHO, 2007, p. 93). O antigo funcionário da japonesa não tinha informações sobre ela, nem mesmo para onde tinha ido. “Ela vendeu tudo. Ele disse, sem dar muita atenção.” (CARVALHO, 2007, p. 94).

A japonesa havia vendido restaurante, casa e fechado a conta de banco. E havia deixado uma quantia em dinheiro ao escritor sem nome “Era o pagamento pelo romance que eu devia escrever.” (CARVALHO, 2007, p. 94). O *sushman* sugeriu “Por que você não tenta no interior?” (CARVALHO, 2007, p. 94), e entregou “um pedaço de papel com um endereço em Promissão, no oeste de São Paulo, onde o sol se põe: “Ela mandou todo o dinheiro da venda do restaurante para essa gente”.” (CARVALHO, 2007, p. 94).

E o escritor sem nome vai até Promissão e foi recebido pela japonesa, mulher de Jokichi, e mesmo antes de terminar a apresentação foi interrompido por ela que explicava referindo-se a Setsuko “Michiyo disse que o senhor viria” (CARVALHO, 2007, p. 96).

“Se agora eu sabia o nome, era porque já não precisava não saber.” (CARVALHO, 2007, p. 97). Dessa forma é aberto o capítulo 11. Tudo o que se referia à Setsuko estava sendo desconstruído. A máscara sobre a qual ela entregara a história ao narrador, até o capítulo 10, caiu “(Setsuko, afinal não existia, era apenas uma invenção dela)” (CARVALHO, 2007, p. 97). O escritor descobrirá os nomes possivelmente verdadeiros das personagens, “Já não havia razão para eu não saber os nomes depois da morte do marido da senhora que me recebeu em Promissão.” (CARVALHO, 2007, p. 97).

Setsuko escondeu fatos do escritor sem nome. Ela não dissera que Jokichi tinha um novo nome “Chamava-se Teruo.” (CARVALHO, 2007, p. 97). A japonesa sabia que Jokichi estava doente, “Sua morte era esperada.” (CARVALHO, 2007, p. 98) e não disse nada ao escritor. Deixar de contar ajudou-a inclusive a calcular o tempo correto para poder sair de cena. “Teruo morrera fazia dois meses, na mesma noite em que Michiyo (Setsuko) se aproximou de mim no restaurante para perguntar se eu era escritor, quando achei que ela tivesse chorado.” (CARVALHO, 2007, p. 98).

A viúva de Teruo conta, ao escritor sem nome, que “Tinham se casado em 55. A fazenda de Promissão pertencia ao pai dela desde os anos 30. Teruo a comprara um ano antes de se casarem. [...] O pai dela havia decidido se desfazer das terras de café.” (CARVALHO, 2007, p. 99). Ela ainda afirma ao escritor: “Michiyo me disse que eu podia contar com o senhor.” (CARVALHO, 2007, p. 99) e ele mesmo ainda sem entender o seu papel acaba por concordar com ela.

No capítulo 12 o escritor sem nome de volta a São Paulo retorna ao restaurante onde encontrou o *sushiman* na sobreloja e este “Revolvia as últimas pendências.” (CARVALHO, 2007, p. 100) e entregou a ele, escritor, o envelope endereçado a Masukichi no Japão, que o correio havia devolvido, alegando ser o destinatário “desconhecido” (CARVALHO, 2007, p. 101).

O escritor afirma que poderia simplesmente abrir o envelope, mas preferiu ir ao Japão “encontrar o ator de kyogen e lhe entregar o envelope. Só ele podia provar a veracidade daquela história”. (CARVALHO, 2007, p. 104). Ele vendeu o carro e comprou uma passagem para Osaka.

Michiyo desapareceu.

“Cheguei na hora do almoço.” (CARVALHO, 2007, p. 105). O escritor sem nome faz a abertura do capítulo 13 informando de sua chegada ao Japão. Sua irmã havia tentado dissuadi-lo da idéia de procurar pelo ator do teatro, tinha dito que seria impossível, “que eu levaria meses para achar o ator de kiogen, no caso improvável de ele ainda estar vivo, se é que havia realmente existido, e eu não tinha meios de permanecer meses no Japão”. (CARVALHO, 2007, p. 109).

O escritor sabia que a única forma de ele sobreviver no Japão seria se se “afundasse” (CARVALHO, 2007, p. 109) como a irmã no mundo operário. Ele se recorda como era diferente o mundo que a família e ele próprio sonhavam para a irmã

ainda pequena, “todos imaginavam a mulher que ela seria. Todos esperavam o cumprimento de uma promessa” (CARVALHO, 2007, p. 109).

O escritor falará de sua errância para conseguir informações e da errância de algumas personagens anônimas que perambulavam pela cidade e da forma como as mesmas, em muitas ocasiões, eram evitadas. Seja por serem estrangeiras, seja por serem pedintes, mendigos. Ele ao dirigir-se aos transeuntes para pedir informações também era evitado “desviavam-se de mim como do demônio” (CARVALHO, 2007, p. 106); “fugiu de mim assim que percebeu que eu era estrangeiro” (CARVALHO, 2007, p. 106).

Andei por Dotombori, pelas ruas atrás do teatro. Uma prostituta de meia-idade, muito maquiada e um pouco gorda, com uma minissaia clara e blusa azul-celeste combinando com a bolsa, puxava pela mão um homem tísico, mais moço que ela, de óculos e terno. Ela ria com a perspectiva de um cliente como se tivesse tirado a sorte grande [...] e ele se deixava levar, já não lhe restava escolha. (CARVALHO, 2007, p. 110).

E o escritor sem nome se pôs a observar a cena do casal que ia de hotel em hotel, “correndo e rindo pelas ruas” (CARVALHO, 2007, p. 111) e a imaginar “se procuravam o hotel mais barato ou algum que simplesmente os aceitasse” (CARVALHO, 2007, p. 111).

À noite, às 10 h, encontrou-se com sua irmã em Nagóia em um *cybercafé* para juntos procurarem por Masukichi na *internet*. Ela ajudaria o irmão a decifrar a carta de Setsuko escrita em japonês. “Decifrar era bem o termo. Em dois anos no Japão, ela ainda não falava japonês. [...] não conversava com ninguém além das colegas brasileiras” (CARVALHO, 2007, p. 109).

No capítulo 14, após ter passado a noite com a irmã no *cybercafé*, ele sai pelas ruas “nas primeiras horas” (CARVALHO, 2007, p. 108) do dia. E o escritor constatou, que mesmo com luzes escurecidas ou no escuro total do ambiente em que passaram toda a noite, que a sua irmã estava muito esgotada. “Eu não ousava perguntar como ela estava. Eu estava vendo. Talvez tivesse marcado o encontro ali justamente para que eu não pudesse vê-la na escuridão.” (CARVALHO, 2007, p. 113).

O encontro entre a irmã e o escritor poderia significar também um balanço pela relutância que sempre houve entre ele aceitar a vinda da irmã ao Japão para

trabalhar e o próprio desligamento voluntário dele das raízes de sua ascendência. Ele a reencontra magra, esquálida e pálida, como um “fantasma” (CARVALHO, 2007, p. 113).

Também tinha se convertido na miniatura de uma promessa. Ela me abraçou. Dos dias debaixo do sol escaldante a caminho de Bastos e das cidades minúsculas, onde ninguém pode caber, só estava o silêncio entre nós dois. O corpo dela havia ficado tão pequeno. Também ia desaparecer no escuro, como todos os outros, para mostrar aos bisavós que de nada tinha adiantado fugir para o outro lado do mundo, para viver debaixo do sol e de toda claridade ofuscante. A sombra sempre estaria no nosso encalço. (CARVALHO, 2007, p. 113).

Nesse fragmento, o escritor continuava com seus pensamentos, ora (re)vivenciando os seus “pesadelos de infância” (CARVALHO, 2007, p. 27) quando ele e irmã eram obrigados a percorrer, debaixo do sol, horas de estrada, pelo menos uma vez por ano, “no Ano-Novo, até Bastos” (CARVALHO, 2007, p. 27), para visitar os tios. Nesse trajeto eles viam construções que recriavam imagens e jardins em miniaturas de um Japão que vivia na memória dos japoneses que aportaram no Brasil. Ora, como numa miragem, misturando à imagem da irmã que se encontrava com ele no *cybercafé*, os seus pensamentos no tempo presente da narrativa.

No início do capítulo 15, no trem para Tóquio, apesar de muitas dificuldades, representadas pela língua, o escritor conheceu uma professora de canto tradicional de uma universidade de Nagóia. Ele tentou perguntar a ela sobre Masukichi, mas não obteve sucesso, tiveram dificuldades devido ao idioma. Ela explicou que seu marido falava muito bem inglês. O escritor entregou à professora o endereço do hotel em que ficaria hospedado em Tóquio.

No dia seguinte, o escritor sem nome foi ao teatro assistir a uma apresentação de *kiogen* e não entendeu nada “o programa estava escrito em japonês. Chamavam aquilo de comédia” (CARVALHO, 2007, p. 123). Sob sua perspectiva, as personagens conviviam como se estivessem em planos separados, não viam e nem ouviam uns aos outros, “No Japão, eu não via, mas também não era visto.” (CARVALHO, 2007, p. 124).

No capítulo 16, o escritor sem nome buscava “alguém que tivesse ouvido falar de Masukichi” (CARVALHO, 2007, p. 125), sem, entretanto, conseguir nada. “Todas as expectativas de encontrar o velho ator de kiogen tinham ido por água abaixo” (CARVALHO, 2007, p. 126).

O recepcionista do hotel entregou um recado do marido da mulher que o escritor sem nome conheceu no trem. O casal o convidou para jantar. O escritor lembrou-se de que sua irmã o prevenira que “No Japão, ninguém convida ninguém para ir a sua casa”. (CARVALHO, 2007, p. 127). Apesar de todos os seus receios ele aceitou o convite.

O homem o aguardava na saída da plataforma do metrô. O escritor contou que procurava um velho ator de teatro e mencionou sobre o romance interrompido e “sobre Tanizaki em Kyoto” (CARVALHO, 2007, p. 129). No apartamento do casal só havia velas acesas e o escritor concluiu em pensamento que nunca tinha “entrado num lugar tão lúgubre” (CARVALHO, 2007, p. 130).

N’O *elogio da sombra*, Tanizaki escreveu a propósito dos orientais: “Não temos nenhuma repulsa pelo escuro; nós nos resignamos ao inevitável. [...] Os ocidentais, ao contrário, sempre à espreita, agitam-se sem parar à procura de um estado melhor do que o presente”. (CARVALHO, 2007, p. 130).

O escritor diante do ambiente que julgou “soturno” e “mórbido” (CARVALHO, 2007, p. 130) estava apreensivo e com medo em relação a sua sorte no apartamento do casal. Enfim, ele entendeu que o homem tinha a intenção de casar a cunhada.

O escritor descobriu em seu anfitrião a sua última oportunidade para compreender o conteúdo da carta antes de voltar ao Brasil. E entregou o envelope ao marido da professora de canto e disse “Leia isto”. (CARVALHO, 2007, p. 132). “O homem de lábio leporino” (CARVALHO, 2007, p. 132) tentou escapar do que lhe era proposto, comentando inclusive do tamanho da correspondência.

No capítulo 17, Setsuko se irrompe novamente, agora em uma carta “Não é uma carta; é um romance” (CARVALHO, 2007, p. 133) observara o homem de lábio leporino no final do capítulo 16. Na carta, Setsuko se dirigia a Masukichi, e nela a

narradora explicava que estava tudo terminado. “Mas faltava escrever esta carta.” (CARVALHO, 2007, p. 135), na qual a octogenária não sabia o quanto inventou, “Não sei o que é memória e o que é imaginação. Só me lembro do ódio e da vergonha.” (CARVALHO, 2007, p. 137).

Nesse capítulo, não há a presença de Setsuko, personagem que Michiyo usa para entregar a história ao velho escritor e personagem também usada pela octogenária para revelar a narrativa ao escritor do Bar Seiyoken.

Michiyo revela a Masukichi que quando achou que estava perdendo o marido pela publicação do romance, decidiu procurar o velho.

E foi com essa convicção que também voltei a Kyoto para visitar o velho escritor, disposta a me contradizer e me humilhar, e me reconhecer naquele personagem e naquela história que eu mesma lhe narrara um ano antes, sem medir as conseqüências (por imaturidade, por não conseguir dizer de outro modo o que sentia na época, e para me vingar de você), na tentativa de salvar o meu casamento. Mas agora, ao contrário de quando o procurei pela primeira vez, com a desculpa de que me candidatava a secretária substituta, só para dizer que tinha uma história pela qual ele certamente se interessaria, porque parecia com seus romances, o velho escritor não me recebeu em sua casa. Mal nos conhecíamos. Eu não passava de uma estranha inconseqüente e mentirosa que o havia procurado um ano antes para contar, como se fosse real, uma história de desejos disparatados que só existiam na minha cabeça. Nos reencontramos em Tadsu-no-Mori, no bosque onde as mentiras se revelam. E foi lá que lhe revelei que a protagonista do romance que ele escrevera baseado no que eu havia contado não era a dona da casa onde eu trabalhava, como lhe dissera da primeira vez, mas eu mesma. Eu não me chamava Setsuko. (CARVALHO, 2007, p. 148-149).

No último capítulo, o escritor sem nome, de volta ao Brasil, faz suas considerações finais. Reconhece que o “aprendizado” e o “desafio” (CARVALHO, 2007, p. 163) propostos por Michiyo, deviam-se ao fato da japonesa ter reconhecido nele “a insatisfação” e o “desacordo” (CARVALHO, 2007, p. 163). E volta a citar Junichiro Tanizaki para falar dos opostos.

N’*O elogio da sombra*, Tanizaki diz que a beleza oriental nasce das sombras projetadas no que em si é insignificante. O belo nada mais é do que um desenho de sombras. Os ocidentais são translúcidos; os orientais são opacos. Ninguém veria a beleza da lua de outono se ela não estivesse imersa na escuridão. (CARVALHO, 2007, p. 164).

Nessa citação parece conter a síntese da bipartição entre Oriente e Ocidente, no romance representado respectivamente pelo Japão e pelo Brasil e pelas personagens que transitam entre esses locais.

1.3. A primeira questão: Digressões e Encaixes

Gérard Genette afirma que estudar “a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão destes mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história” (GENETTE, 1995, p. 33). O teórico completa que a ordem temporal pode ser indicada explicitamente ou ainda ser inferida através de indícios indiretos. As diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa, chamou de *anacronia*. A *anacronia* não é uma invenção moderna, “é, pelo contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária” (GENETTE, 1995, p. 35).

O teórico designa por “*prolepse* toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (GENETTE, 1995, p. 38, grifo no original). E *analepse* “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (GENETTE, 1995, p. 38). O termo geral de *anacronia* (GENETTE, 1995, p. 38, grifo no original) deve ser reservado para nomear quaisquer formas de discordância entre as duas ordens temporais. Discorre também que uma *anacronia* pode ir, “no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento “presente”, isto é, do momento da história em que a narrativa interrompeu para lhe dar lugar” (GENETTE, 1995, p. 46), recebendo o nome de “*alcance*” (GENETTE, 1995, p. 46, grifo no original) da *anacronia* a essa distância temporal. Quando recobre uma duração de história mais ou menos longa é denominada *amplitude* (GENETTE, 1995, p. 46).

No romance *O sol se põe em São Paulo*, o escritor sem nome adota em sua narrativa a disposição dos acontecimentos conforme a ordem cronológica do ocorrido, mas ele não exclui as *anacronias*.

Para Genette, “Toda anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere – na qual se enxerta – uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira” (GENETTE, 1995, p. 47). Dessa maneira, o escritor inominado apresenta uma narrativa “temporalmente segunda” (GENETTE, 1995, p. 47), em analepses, sem dimensões muito vastas, às vezes tecendo comparações “do presente com o passado” (GENETTTE, 1995, p. 53), quando era um jovem estudante exacerbado, com forças para gritar e ele descobre o “sentido que ainda não tinha no seu tempo” (GENETTTE, 1995, p. 54). E, ele percebe que “não passava pela minha cabeça, nem pela dos meus colegas de faculdade, que a algazarra que costumávamos fazer depois de uns copos de sakê e de cerveja pudesse incomodar os outros clientes” (CARVALHO, 2007, p. 9). Recuperar o sentido (ou o não-sentido) dos episódios do passado é a função mais constante dos “retornos” (GENETTTE, 1995, p. 54) do escritor.

De acordo com Gérard Genette é a determinação do *alcance* (GENETTE, 1995, p. 46-47, grifo no original) que permite classificar as analepses em interna ou externa, “conforme o seu ponto de vista se situa no interior ou no exterior do campo temporal na narrativa primeira” (GENETTE, 1995, p. 60). Na interna o alcance não vai além do conteúdo diegético e a externa encerra-se antes do início da narrativa primeira e tem um alcance muito amplo. Podem ainda ser “*mistas*, cujo ponto de alcance é anterior e o ponto de amplitude posterior ao começo da narrativa primeira” (GENETTE, 1995, p. 48, grifo no original).

As analepses, ainda de acordo com o teórico, conforme a sua amplitude podem ser nomeadas parciais “tipo de retrospectção que terminam numa elipse, sem alcançarem a narrativa primeira” (GENETTE, 1995, p. 60) ou completas “na medida em que vão encontrar a narrativa primeira no seu ponto de partida temporal”(GENETTE, 1995, p. 61).

Em *O sol se põe em São Paulo*, na narrativa do yonsei e em suas recordações predominam as analepses (internas) homodieéticas, “precisamente analepses *repetitivas*” (GENETTE, 1995, p. 53, grifo no original).

A narrativa de Setsuko está encaixada na narrativa do escritor-narrador, em “analepses completas” (GENETTE, 1995, p. 61); quando Setsuko faz a narrativa da personagem Masukichi ela o faz em analepse parcial, a amplitude de sua narrativa é inferior ao seu alcance – que é de muitos anos. As retrospectções terminam em uma

elipse, que permanece isolada no passado e deixa na sombra toda a fração de vida de Masukichi. E ainda com relação a narrativa de Setsuko, no período em que se refere a sua vida durante os anos em que chegou a São Paulo, meados dos anos cinqüenta, até 2007 e depois desse período até o fim da narrativa feita pelo escritor-narrador resulta em uma elipse, “que deixa na sombra toda uma longa fracção da vida” (GENETTE, 1995, p. 60) da japonesa.

As analepses do narrador sem nome buscam colocar certos acontecimentos de sua vida e de acontecimentos da vida das pessoas próximas a ele. Sua narrativa também é fortemente marcada por antecipações, indicando experiências e testemunhos sobre a recordação presente e servindo para autenticar o passado. Genette esclarece:

A narrativa “na primeira pessoa” presta-se melhor que qualquer outra a antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel. (GENETTE, 1995, p. 66).

As analepses de Setsuko, mais difíceis de localizar, de ordem menos estritamente temporal, consistem na emissão de elementos constitutivos da narrativa. A velha japonesa entregará a narrativa e sutilmente num jogo de revelar e esconder vai fornecendo o caminho para que o escritor sem nome, (até então se tratava de um pseudo-escritor, pois, nunca escrevera) escrevesse o romance.

Estava sempre na sombra, com a gola e os punhos da mangas abotoados, e por isso só ali, quando ela me estendeu a mão pela primeira vez, para me cumprimentar à luz e propor um encontro dois dias depois, que notei a pulseira com uma pequena medalha onde estavam gravados dois ideogramas mínimos, que o movimento natural do braço a arregaçar ligeiramente o punho de seda descobriu. Quando chegasse a hora, ela me revelaria que formavam o título de um romance que nunca fora escrito. (CARVALHO, 2007, p. 18).

Através dos movimentos de retrospectção e evocação, as personagens vão envolvendo o leitor; o escritor sem nome é manipulado por Setsuko que maneja a escrita do romance sobre a vida dela para após entregá-la ao escritor e este ao leitor.

Os pontos de referência das posições temporais, “antes” e “agora” (GENETTE, 1995, p. 36) na narrativa do escritor sem nome são claros. O tempo presente refere-se por volta de 2006 “A cidade vinha sofrendo uma série de ataques do crime organizado.” (CARVALHO, 2007, p. 26), numa alusão aos ataques “a delegacias de polícia, ônibus e bancos” em São Paulo no ano de 2006. E refere-se ao ano de 2007, “um ano depois, num apartamento em Tóquio” (CARVALHO, 2007, p. 13), quando o escritor estava no Japão.

Gérard Genette (1995) considera a diegese o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal, aproximando-se, neste caso, do conceito de história ou intriga. Não se confunde com o relato ou o discurso do narrador nem com a narração propriamente dita, uma vez que esta constitui o “acto narrativo” (GENETTE, 1995, p. 227) que produz o relato. O tempo diegético e o espaço diegético são de mais de meio século em *O sol se põe em São Paulo*.

A diegese começa no Japão antes da Segunda Guerra Mundial com uma história cheia de identidades trocadas, que envolve um triângulo amoroso (talvez um quadrângulo, que incluiria Setsuko) formado por Michiyo, uma moça de família tradicional; Jokichi, filho de industrial e Masukichi, ator do teatro cômico japonês, o *kyogen*. Há ainda no enredo um soldado raso japonês chamado Seiji que lutará na Segunda Guerra Mundial no lugar de Jokichi; o famoso escritor Junichiro Tanizaki, entre outros. E o enredo também envolve a cidade de São Paulo, como também o interior do estado, passando pelas cidades de Bastos, Promissão e Lins, nos séculos XX e XXI.

O escritor sem nome começa a ouvir Setsuko, e a narrativa dela, encaixada na narrativa do yonsei, é uma narrativa “temporalmente segunda” (GENETTE, 1995, p. 47).

Gérard Genette salienta, entretanto, que os modos de encaixe podem ser complexos e que “uma anacronia pode figurar como narrativa primeira em relação a uma outra que, por seu turno, suporta, e, mais geralmente, em relação a uma anacronia, o conjunto do contexto pode ser considerado como narrativa primeira” (GENETTE, 1995, p. 47).

Setsuko conduz a sua narrativa até vir alcançar a narrativa do narrador sem nome, em uma “analepse completa” que se vem “religar à narrativa primeira, sem

solução de continuidade entre os dois segmentos da história” (GENETTE, 1995, p. 61). A narrativa da octogenária, primeiramente, se apresenta como narrativa subordinada à narrativa do narrador, entretanto, progressivamente, ela passa a figurar como narrativa primeira em relação às demais narrativas que aparecerão durante o desenrolar do romance de Bernardo Carvalho.

Nos objetos narrativos de Setsuko as referências às posições – “antes” e “agora” (GENETTE, 1995, p. 36) – nem sempre são tão perceptíveis. O alcance e a amplitude dessas anacronias excedem sessenta anos:

1) Ela conta a sua história ao escritor do bar quando está com cerca de oitenta anos e evoca o tempo em que era adolescente no Japão. Um tempo em que deixou sua casa e foi morar com a amiga Michiyo que era casada com Jokichi. Michiyo era também amante de Masukichi.

2) A octogenária, em carta endereçada a Masukichi (ou seria ao escritor-narrador) regressa “um voltar atrás explicativo” (GENETTE, 1995, p. 34) para justificar-se com Masukichi – que ficara no Japão – e dizer que se sentia satisfeita, ao menos em parte, por encontrar seu marido, Jokichi, aqui no País.

Se considerarmos como mais acuidade essas narrativas, percebemos que o movimento temporal é mais complexo do que aparenta. O primeiro objeto narrativo de Setsuko, – enumerados, porém, evitando-se uma hierarquização valorativa entre uma ou outra narrativa – era apresentar-se, fazer se conhecer. Na narrativa “2”, o primeiro objetivo era mostrar prováveis consequências e também era mostrar o desembarcar em São Paulo, por volta da década de 1950, e encontrar-se com Jokichi no interior do País, que estava casado novamente, “Tinham se casado em 55.” (CARVALHO, 2007, p. 98); ele já tinha resolvido o motivo que o trouxera ao Brasil, “matar o conde” (CARVALHO, 2007, p. 158); “Teruo o matou, de madrugada, depois de lhe dizer a que vinha e qual era a sua sentença.” (CARVALHO, 2007, p. 158). Esses fatos são a causa, e, portanto, anteriores às consequências.

Setsuko procederá dessa forma com sua narrativa, remontando de causa em causa: publicação do romance por Junichiro Tanizaki, causa dos ciúmes e devaneios da japonesa; a partida de Michiyo para o Brasil, causa do descobrimento, por ela, de que Jokichi estava no Brasil; Setsuko procura por um escritor, no restaurante Seiyoken, causa da morte de Jokichi, renomeado Teruo e também do desejo dela por retomar a

escrita do romance interrompida. Nessas narrativas o presente é sempre considerado a partir do passado.

Segundo as designações de Gérard Genette, conforme o narrador se posiciona na diegese assim recebe diferentes designações: homodiegético, “narrador presente como personagem na história que conta” (GENETTE, 1995, p. 244) e heterodiegético “narrador ausente da história que conta” (GENETTE, 1995, p. 244). Genette ainda cita que a ausência é absoluta, mas que a presença tem graus.

Haverá, pois, pelo menos, que distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma que o narrador é o herói da sua narrativa (...) e a outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha (...) (GENETTE, 1995, p. 244).

Para essa primeira variedade, “que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético” (GENETTE, 1995, p. 244) o autor designa de autodiegético (GENETTE, 1995, p. 244), que se refere a da narração do próprio protagonista da história.

No primeiro capítulo de *O sol se põe em São Paulo*, por volta de 2006, há um narrador autodiegético, personagem central da história e faz a narrativa em primeira pessoa: “Houve um tempo que eu freqüentava um restaurante obscuro, que não existe mais, chamado Seiyoken, numa rua mal-afamada da Liberdade.” (CARVALHO, 2007, p. 9).

O narrador inominado narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente a partir de suas percepções, angústias e necessidades; as demais personagens se sobressairão, não por longas descrições psicológicas, mas por suas atitudes. O narrador protagonista vai se fazendo conhecer e recorda o bar meio obscuro, que foi marcante em sua vida. Ele não tinha nome e vai se revelando pouco a pouco para o leitor.

Ele buscava sentido em sua vida: ele tinha uma “pífia ambição de escritor” (CARVALHO, 2007, p. 11) quando fazia faculdade e freqüentava o Bar. Depois de um tempo retorna ao lugar, “Passados quase dez anos sem dar as caras, agora eu estava desempregado e separado da minha mulher, [...] eu voltava de vez em quando ao

Seiyoken” (CARVALHO, 2007, p. 11), que continuava com mesmos garçons. Numa dessas passagens pelo Bar ele percebe “pela primeira vez a dona do restaurante” (CARVALHO, 2007, p. 11) que quer saber se ele é escritor e ele informa a ela que não era.

Pensando bem, o mais certo seria dizer que, se até então eu não a percebera, era porque ela não se fazia ver. E encontros como aquele esperam a ora certa. Era uma velha discreta, que uma noite saiu do seu canto debaixo da escada, como uma aparição, para me impor o mistério do seu recolhimento. (...) Era uma velha de cabelos grisalhos e escorridos, presos num rabo-de-cavalo que lhe dava uma aparência escolar, um vestígio anacrônico da juventude distante, como se uma jovem atriz tivesse se maquiado para interpretar uma anciã no teatro. (CARVALHO, 2007, p. 11).

Ele tinha o sonho de tornar-se escritor. Em uma prolepse, no capítulo 1 ele escreve:

Quando, um ano depois, num apartamento em Tóquio, o homem com lábio leporino terminou de ler a carta, em silêncio, e resolvi lhe contar a minha história, tentando explicar também por que havia desistido da literatura sem nem ao menos ter me aventurado uma vez que fosse, ele logo falou em masoquismo. [...] Preferi não retrucar. (CARVALHO, 2007, p. 13).

O que sobressai é a frustração e a obsessão do narrador por não ser escritor.

Depois de tantos anos, vi o que já não queria ver, que a minha ilusão não ia acabar enquanto eu não escrevesse a primeira linha; entendi que não tinha vencido os sonhos de adolescente, como chegara a acreditar, porque ainda nutria aquela fantasia infernal, só que agora em silêncio, só para mim. No fundo, ainda achava que pudesse escrever – e um dia me salvar não sabia bem do quê. (CARVALHO, 2007, p. 12).

O narrador de início não se compromete, mas se reconhecerá como exilado e humilhado na própria narrativa de Setsuko.

Escrever em português era para mim uma forma de romper com a ilusão de imigrantes dos bisavós (que era possível escapar ou voltar atrás) e reconhecer de uma vez por todas que estamos todos amaldiçoados, onde quer que seja. Sempre. E que o Céu é aqui mesmo. (...) O interesse era mútuo, ainda que não soubéssemos exatamente o que um queria do outro – eu, pelo menos, não sabia nada sobre ela. (CARVALHO, 2007, p. 20).

E será através da narrativa de Setsuko que o escritor descobrirá o desafio e o aprendizado que lhe são propostos.

Setsuko queria contar a sua história e preservar as personagens “De todo modo, o Japão que ela ia me contar já não existia.” (CARVALHO, 2007 p. 21). Ela chegou à cidade de São Paulo sozinha e sem conhecer ninguém, “nos anos 50” (CARVALHO, 2007, p. 21) e comprou o restaurante “em 59 e o manteve do mesmo jeito por quase cinquenta anos” (CARVALHO, 2007, p. 21). A japonesa é narradora e personagem principal, “autodiegética” (GENETTE, 1995, p. 244) nas designações de Genette.

A dona do restaurante japonês falava pouco de “si mesma” (CARVALHO, 2007, p. 22). Era moderada no diálogo com o escritor, mas ao falar em nome dos outros será mais expansiva.

O escritor era a pessoa que Setsuko queria; ignorante sobre principalmente os escritores japoneses. Segundo a concepção de Setsuko, ele deveria imaginar e sentir as personagens e principalmente o Japão. “Precisava se certificar de que eu não tinha condições de reconhecer nada.” (CARVALHO, 2007, p. 21).

Após dois encontros no restaurante no bairro da Liberdade, e atraído pelos mistérios na narração de Setsuko, o escritor, que já tinha conquistado parcialmente a confiança da japonesa, foi recebido pela mesma na casa dela “um sobrado esquecido entre os prédios, no Paraíso” (CARVALHO, 2007, p. 26). O interior do sobrado estava vazio. Esta constatação, no momento da diegese, não diz nada ao escritor sem nome, mas essa prolepse tem aqui a função sugerir o desfecho; a japonesa preparava-se para sair de cena.

O sobrado era uma “era só uma fachada, uma caixa vazia” (CARVALHO, 2007, p. 27) e dava acesso através de uma “espécie de pórtico” (CARVALHO, 2007, p. 27) a um jardim e a uma casa revestida de madeira, construída a semelhança de uma casa antiga do Japão.

Eu não podia crer nos meus olhos. Escondido pelo bambuzal, no meio dos prédios que lhe davam as costas, havia um jardim japonês em miniatura, com lanternas de pedra, caminhos suspensos e pontes de madeira sobre o curso d'água, que serpenteava pelo terreno. [...] para mim aquilo era a própria imagem do inferno e dos meus pesadelos de infância. (CARVALHO, 2007, p. 27).

Para o escritor-narrador, recordar a sua infância era doído e ele vai reencontrando-se através das experiências que passa a ter de Setsuko. Em suas memórias, ele recuperava representações de um Japão, que guardou de suas experiências infantis, colhidas no interior de São Paulo: “E, por mais que fosse o bom gosto e a descrição daquele jardim nos fundos de um sobrado falso do Paraíso, só conseguia me lembrar da miniatura do monte Fuji, de cimento, na entrada do museu da imigração japonesa em Bastos.” (CARVALHO, 2007, p. 28).

O escritor vai demonstrando o seu desespero para escapar às lembranças em um processo análogo ao de Setsuko: “Era uma sensação de horror, de não caber neste mundo e de já não ter os meios, nem materiais nem imaginários, de escapar a ele.” (CARVALHO, 2007, p. 28). “Durante muito tempo, eu tentei fugir como o diabo da cruz de tudo o que fosse japonês (vinha daí minha repulsa e a minha ignorância da literatura japonesa).” (CARVALHO, 2007, p. 28-29).

Ele, assim como a narradora, sente não pertencer “ao lugar onde está, onde quer que esteja” (CARVALHO, 2007, p. 164).

Eu podia nunca ter pisado no Japão, mas por muito tempo tentei acreditar que era onde ficava o inferno. Até minha irmã decidir se mudar para lá, apesar de todos os meus argumentos de dissuadi-la refazendo em sentido contrário o caminho dos bisavós, porque ganharia mais como operária de uma fábrica de carros em Nagóia do que como professora universitária em São Carlos (o que lhe restava depois de termos perdido tudo com o negócio de luminosos do meu pai), e eu entender que uma maldição pairava sobre nós e não adiantava me debater nem tentar convencer ninguém. O inferno era aqui mesmo. (CARVALHO, 2007, p. 29).

Com ascendência japonesa, mas voluntariamente desenraizado desta cultura, o escritor, seduzido pela possibilidade de transformar em romance a fantástica história

que Setsuko lhe conta, irá ao Japão para esclarecer a história antes de ficcionalizá-la, pois de posse das informações ele teve a necessidade de verificá-la.

Ele foi então contratado pela octogenária Setsuko que transmitirá a história como se estivesse pressagiando, “Eu procurava não me irritar com o tom profético.” e “estilo oracular” (CARVALHO, 2007, p. 31-32).

Já o estilo do escritor, quando narrava, ou quando dava voz a octogenária, era marcado por certa objetividade e rapidez.

Ela já tinha me pedido que a chamasse de Setsuko. Começou falando do pai. Vinha de uma família de comerciantes dos arredores de Osaka. Perderam muita coisa graças às malversações de um tio cuja incompetência se confundia com a desonestidade. Tiveram de se mudar para uma casa modesta em Amagasaki. E o que restava desapareceu com a guerra. (CARVALHO, 2007, p. 33).

As digressões – de alcance rápido – do escritor ligam-se a linha principal da narrativa sem interferir na narrativa de Setsuko.

Em decorrência da multiplicidade dos narradores no romance de Carvalho, o ato narrativo ora será em nível extradiegético, ora será em nível intradieético.

O narrador sem nome da história “primeira” (GENETTE, 1995, p. 47) relata uma história da qual não participou como personagem, apenas soube o que se passou e se preocupa em mostrar tal fato ao leitor. Ele deveria escrever o romance a partir do que a japonesa lhe entregava oralmente. Entretanto, o relato dela aponta para além do desejo, da humilhação e do ressentimento; fala de seus encontros e desencontros em busca da totalidade de sua vida que acabam contaminando escritor-narrador sem nome.

Setsuko ao narrar os primeiros anos, sob seu olhar de adolescente será também uma personagem no mundo ficcional da história, e neste momento cabe a ela um papel secundário, “um papel de observador de testemunha”, homodiegética, na denominação de Genette (GENETTE, 1995, p. 244). E nesse mesmo período, cabe a Michiyo – então também uma adolescente – o papel de personagem principal, autodiegética, segundo a nomeação do crítico. É nesse período em que se encontram Michiyo, Jokichi, o autor do teatro *kiogen*, chamado Masukichi, ação e fatos, ou seja, os componentes da narrativa, no tempo em que a história acontece.

Quando Setsuko, octogenária, entregou a narrativa ao escritor inominado, nesse nível as funções narrativas dessas personagens coincidem. Ambos pertencem à diegese e são protagonistas. Nesse momento em que a octogenária chega ao fim da narrativa a “distância temporal” que separava a “ação contada do acto narrativo esbate-se progressivamente” (GENETTE, 1995, p. 226). Para o teórico Gérard Genette, essa distância atenua-se ao ponto de a história unir-se à narração. Entretanto, entre a narrativa de Setsuko e a narrativa do escritor há uma distância “que não está nem no tempo e nem no espaço, mas na diferença entre as relações” (GENETTE, 1995, p. 226) estabelecida entre essas personagens com a narrativa de Setsuko.

Essas “relações” (GENETTE, 1995, p. 226) podem ser distinguidas “de forma grosseira, e forçosamente inadequada” (GENETTE, 1995, p. 226-227) dizendo que Setsuko está dentro daquela narrativa que se iniciou no Japão e o escritor sem nome fora (da narrativa). O que os separa, para usar a expressão do teórico é uma “diferença de nível” (GENETTE, 1995, p. 227, grifo no original).

Os jovens Michiyo, Jokichi, Masukichi e a própria Setsuko, ainda adolescente, na década de 1940 no Japão, não fazem parte da narrativa do escritor, mas, da narrativa da velha Setsuko. A narrativa dela está dentro da narrativa do escritor, sendo dessa maneira personagem da narrativa deste. Faz-se útil conhecer o que o teórico Gérard Genette entende, exatamente, pela diferença de nível, e como se posiciona: “Definiremos essa diferença de nível dizendo que *todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa.*” (GENETTE, p. 227, grifos no original).

Genette resume que “não se confundirá o carácter extradiegético com a existência histórica real, nem o carácter diegético (ou mesmo metadiegético) com a ficção” (GENETTE, 1995, p. 228). As personagens vão se acomodando nas narrativas, uma após a outra, formando-se uma constelação dos constituintes envolvendo narradores, personagens, tempo, espaço. O teórico ainda ilustra os exemplos de narrativas “*intradiegética*” e “*metadiegética*” (GENETTE, p. 227, grifos no original) citando *Lês Aventures et mémoires d'un homme qui qualité s'est retire du monde*, publicado em 1728, de Abbé Prévost (1697-1763):

A redacção, por M. de Renoncourt, das suas *Mémoires* fictícias é um acto (literário) levado a cabo num primeiro nível, que se dirá *extradiegético*; os acontecimentos contados nessas memórias (entre os quais o acto narrativo de Des Grieux) estão nessa primeira narrativa, qualificá-las-emos, pois, de *diegéticas*, ou *intradiegéticas*; os acontecimentos contados na narrativa de Des Grieux, narrativa no segundo grau, serão ditos *metadieгéticos*. (GENETTE, 1995, p. 227, grifos no original).

Em *O sol se põe em São Paulo*, a escrita, pelo escritor que não se nomeia, do romance das memórias de Setsuko é resultado de um ato literário que, num primeiro nível, o “*extradieгético*”, (GENETTE, 1995, p. 227, grifo no original) é levado a efeito por esse escritor-narrador. Os episódios contados por esse narrador formam uma primeira narrativa, em que as personagens, entre os quais o ato narrativo de Setsuko, se colocam no nível *intradiegético*. Já os acontecimentos enquadrados na narrativa de Setsuko, “narrativa no segundo grau, serão ditos *metadieгéticos*” (GENETTE, 1995, p. 227). Ocorre que Setsuko, também se responsabiliza por seu ato literário, de modo que os acontecimentos por ela contados são de segundo grau.

No romance de Bernardo Carvalho, o escritor sem nome, enquanto “autor” (GENETTE, 1995, p. 227) do romance das memórias de Setsuko é “*extradieгético*” (GENETTE, 1995, p. 227). Gérard Genette explica que esse autor, dirige-se, mesmo sendo “fictício, ao público real” (GENETTE, 1995, p. 227). O escritor, enquanto personagem do romance (que ele escreveu) é “*dieгético*, ou *intradiegético*” (GENETTE, 1995, p. 228). E o mesmo ocorrendo com a octogenária Setsuko. Contudo, Setsuko ainda adolescente e personagem de sua própria narrativa, Michiyo, Jokichi e Masukichi são “*metadieгéticos*” (GENETTE, 1995, p. 228). Esses termos designam situações relativas e funções e não seres, conclui Genette (1995).

O teórico lembra que a instância narrativa de uma narrativa primeira é definida como *extradieгética*, e a instância narrativa de uma narrativa segunda, “*metadieгética*” (GENETTE, 1995, p. 228) é por definição *dieгética*. É interessante apontar aqui que essas questões se referem à instância literária, segundo designações de Genette, não podendo dessa forma, confundir o “*autor fictício*” (GENETTE, 1995, p. 228, grifos no original) com o escritor Bernardo Carvalho.

O escritor, em *O sol se põe em São Paulo* é um narrador e está no mesmo “*nível narrativo* que o seu público, quer dizer, vós, eu” (GENETTE, 1995, p. 228, grifo

nosso). A narração extradiegética no romance é assumida “como obra literária e o seu protagonista um narrador-autor em posição de se dirigir, como o marquês de Renoncourt, a um público como tal qualificado” (GENETTE, 1995, p. 229). Não é o mesmo que ocorre com Setsuko, que nunca se dirige ao público, mas somente ao escritor. No entanto, Gérard Genette pondera que “não se confundirá o carácter extradiegético com a existência histórica real, nem o carácter diegético (ou mesmo metadiegético) com a ficção” (GENETTE, 1995, p. 228-229).

Gérard Genette (1995) distingue três tipos principais de relação que podem unir a narrativa metadiegética à narrativa primeira na qual se insere: O primeiro tipo, explica o teórico, é causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegeese e os da diegeese, o que confere à narrativa segunda uma função explicativa. O segundo tipo consiste numa relação puramente *temática* (GENETTE, 1995, p. 232, grifos no original) que não implica numa continuidade espaço-temporal entre diegeese e metadiegeese; é uma relação de contraste ou analogia.

O terceiro tipo não comporta nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história, sendo que é o próprio ato da narração que desempenha uma função na diegeese, sem sujeição do conteúdo metadiegético. Para Genette (1995), o que existe é a função de distração e/ou obstrução.

Como exemplo de terceiro tipo Gérard Genette cita *Mil e Uma Noites*, onde Xerazade ², “repele a morte por meio de narrativas” (GENETTE, 1995, p. 232), sejam quais forem as narrativas, bastando que elas interessem ao sultão.

Em *O sol se põe em São Paulo* aparentemente não há nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história, o que existiria é a função de “obscuração” que parece ser construída desde o início a partir da estrutura argumentativa das personagens.

A regressão anacrônica da vida de Setsuko pode figurar como “narrativa primeira” (GENETTE, 1995, p. 47) em relação às outras anacronias, que ela vai agregando a narrativa inicial. As personagens secundárias são recrutadas pelas vozes de Setsuko e vão ganhando vozes para instituírem sua significação. E as narrativas encaixadas dessas personagens estabelecem um encadeamento possibilitando construir um sentido para os problemas e soluções que se apresentam como sendo de todos, não

² Optamos pela grafia que se encontra em GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Grafestal-Estarreja, Lisboa: Vega, 1995.

importando onde se encontrem. "A história que você me contou, a mesma que havia contado a ele, a mesma que ouvira de um soldado em Okinawa, no final da guerra, estava incompleta. E eu precisei completá-la. [...] Você me deu o início. Eu precisava do fim". (CARVALHO, 2007, p. 136). O romance de Bernardo Carvalho propicia a discussão de temas, montados na seqüência das histórias vividas pelas personagens, que forma um todo, em camadas justapostas.

A narrativa de Setsuko retoma aos anos quarenta, um período muito anterior ao início temporal da "narrativa primeira" (GENETTE, 1995, p. 47) do escritor sem nome. A narrativa da japonesa (que tinha desdobramentos até o tempo presente da diegese) tinha em seu âmago esclarecer lacunas, não de ordem estritamente temporal; não objetivava a evolução temporal na sua narrativa, mas sim aclarar (mesmo que seguindo as concepções da japonesa, comprometidas pela sua memória) a omissão de fatos, os quais dificultavam o esclarecimento, no momento presente do discurso, da enunciação.

Os objetivos de Setsuko incluíam esclarecer (ou não) uma história que fora abortada, um suicídio, amores não correspondidos, justificar-se. Essa recuperação da memória, após um silêncio forçado por muitos anos, estava na necessidade dela, primeiramente, de "vingança, na falta de um nome melhor para um sentimento que eu pensava ter esquecido" (CARVALHO, 2007, p. 154) e finalmente para "reparar meu erro e retomar pela honra dos mortos" (CARVALHO, 2007, p. 161).

O sol se põe em São Paulo é uma narrativa especialmente elíptica, em que os jogos de Setsuko incluem uma multiplicidade de acontecimentos e não há como dizer tudo sobre tudo, constituindo-se em, por meio do narrador, um mecanismo de mostrar e ocultar, associar e desassociar, um jogo de afirmações e negaceios.

As elipses proporcionam uma maior velocidade ao sumário narrativo. A história contada pelos narradores, mediada por suas consciências, alterna a cena e sumário narrativo, mas prevalecendo os sumários.

Reuter (2002) explica que o sumário, o modo do "contar" (REUTER 2002, p. 60) é a exposição generalizada de uma série de eventos, dentro de certo período e uma variedade de lugares; já a cena, modo "do mostrar" (REUTER 2002, p. 60) implica a apresentação de detalhes concretos e específicos, dentro de uma estrutura bem determinada de tempo e de lugar.

O escritor fará um relato com suas marcas enquanto organizador da narrativa – mas serão escolhas feitas como alguém que transcreve a história que lhe é repassada por Setsuko e não como alguém que resume. Ele estava determinado a reconstruir – a narrativa da octogenária – para revelar. Todavia, o narrador conta “*n vezes aquilo que só se passou uma vez*” (GENETTE, 1995, p. 115). Para Genette, o acontecimento exemplificado pelo enunciado “Ontem deitei-me cedo, ontem deitei-me cedo, etc.” (GENETTE, 1995, p. 115), mesmo parecendo puramente hipotética, sem qualquer pertinência literária revela ser concernente à análise de algumas narrativas modernas, “que repousam sobre essa capacidade de repetição da narrativa” (GENETTE, 1995, p. 115), fazendo largo uso da repetição como elemento de linguagem. Eis alguns exemplos no romance de Bernardo Carvalho:

Ao longo do processo, Jokichi terminou por localizá-los, em Ikuno, mas eles se recusaram a continuar a ouvi-lo quando tentou informá-los da morte do filho. Não queriam acreditar naquela farsa. O filho simplesmente desaparecera em 42. Nunca mais ouviram falar dele. Eram simples e desconfiados. (CARVALHO, 2007, p. 47)

E a narrativa progride não obstante as repetições.

Com a rendição, Jokichi havia procurado os pais do morto para informá-los da morte do filho desaparecido. Os velhos ignoravam o que acontecera. Nada sabiam da impostura. Não ouviam falar do filho desde 42, quando ele sumira sem deixar traços. Inconformados e humilhados, eles se recusaram a acreditar no que Jokichi lhes contava. (...) Eram simples, mas orgulhosos. (CARVALHO, 2007, p. 88)

As informações são as mesmas, é quase o mesmo texto, e esse recurso é usado de maneira recorrente no romance, como ainda ocorrem nos seguintes exemplos: “Havia um novo personagem. Era a raposa, o único ator a usar máscara” (CARVALHO,

2007, p. 124); “Ele interpretara a raposa, o único personagem caracterizado com máscara” (CARVALHO, 2007, p. 125).

Gérard Genette designa a este tipo de narrativa, “onde as recorrências do enunciado não correspondem a qualquer recorrência de acontecimentos” de “narrativa *repetitiva*” (GENETTE, 1995, p. 116, grifo no original). Observa que esse recurso “que não é tão estranho como se possa pensar à função da literatura” (GENETTE, 1995, p. 116) faz pensar em como as crianças gostam que lhes contem uma história várias vezes e até várias vezes seguidas. E enfatiza que esse gosto não é privilégio da infância. Seguindo essa linha de raciocínio do teórico vale destacar que a narrativa do romance de Bernardo Carvalho se refere às memórias da octogenária, Setsuko, e que é da cultura do homem, seja jovem, seja velho também gostar de repetir para enfatizar suas narrativas.

Simplificando muito, as repetições nas narrativas do escritor sem nome e de Setsuko parecem soar como outras vozes dentro da narrativa; vozes que removem ao contar e ecoam como sugestão do real de pais, mães, filhos inconformados diante da guerra, da exclusão, dos abandonados gerados pelos processos migratórios, diante das mazelas encontradas pelo mundo. Os pais de Setsuko, após a guerra, perderam tudo “o que restava desapareceu com a guerra” (CARVALHO, 2007, p. 32). Além das perdas materiais, moralmente também se sentiam derrotados. A filha mais velha, que ficara viúva durante a guerra, mudara-se e nunca mais fora vista. As outras duas filhas faziam qualquer tipo de trabalho, algumas vezes em troca de rações “trezentos gramas diários de arroz” (CARVALHO, 2007, p. 34).

O pai reconhecia os esforços das filhas e mal disfarçava seu desespero para remediar a situação de sofrimento de sua família. Setsuko sentenciou ao escritor sem nome após algumas considerações sobre sua vida no Japão e chegada ao Brasil “Há muitas desvantagens em emigrar para uma terra estranha [...] não é preciso conviver com a inveja, porque não há nada abaixo de você” (CARVALHO, 2007, p. 80). A família de Jokichi, embora sem grandes problemas financeiros, também vivera as loucuras da guerra. O pai de Jokichi arquitetara um plano para salvar o filho “da frente de batalha” (CARVALHO, 2007, p. 44); e sem que este soubesse comprara-lhe outra identidade e Jokichi passou quase toda a guerra no interior, em Matsumoto, sem saber da impostura arquitetada pelo pai. Em 1945, ele retorna, pois, o pai, num aparente ato suicida, morrera em um incêndio.

As personagens têm suas existências envolvidas em situações que podem ser vivenciadas por seres do mundo real.

Nas palavras de Genette questões, de ordem temporal, frequência, assim como a “visão” ou o “ponto de vista” (GENETTE, 1995, p. 160) produzem modulações na maneira como a história é enfocada pelos narradores e os narratários.

Em *O sol se põe em São Paulo* o escritor, após receber a narrativa de Setsuko e buscar confirmá-la, parece ter total conhecimento sobre os fatos, e mesmo assim, opta por manter a neutralidade narrativa. Esse afastamento buscado por ele interfere no processo interpretativo, pois o leitor fica mais distante dos acontecimentos. Gérard Genette, afirma que, com efeito, pode-se “contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*” (GENETTE, 1995, p. 160, grifos no original), referindo-se ao fato de a narrativa poder fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, mantendo maior ou menor “distância” (GENETTE, 1995, p. 160) daquilo que conta.

E essa “filtragem” (GENETTE, 1995, p. 160) pode ocorrer, ainda de acordo com o teórico, segundo a capacidade de conhecimento das personagens interessadas. No romance, a aparente neutralidade do escritor-narrador, somada as focalizações das personagens, as elipses são fatores que contribuem para ambigüidade diluída na narrativa.

Em *O sol se põe em São Paulo*, Setsuko narra com menor “distância” (GENETTE, 1995, p. 160) do núcleo dos acontecimentos antes, durante e após a guerra no Japão e após a morte de Jokichi no século XXI. Ela faz a regulação das informações fornecidas. Já o narrador sem nome está a uma “distância” (GENETTE, 1995, p. 160) maior de todos esses acontecimentos e ele está como narratário.

Genette afirma que a “Distância” e a “perspectiva” são as modalidades essenciais da “*regulação da informação narrativa*” (GENETTE, 1995, p. 160, grifos no original). Genette complementa que “é o modo como a visão que tenho de um quadro depende, quanto à precisão, da distância que me separa dele, e, quanto à amplitude, da minha posição em relação a certo obstáculo parcial que mais ou menos o esconde” (GENETTE, 1995, p. 160).

A clausura a que se submeteu Setsuko, mais não faz que delinear a sua impotência diante do que restou a ela fazer, ou seja, ficar em silêncio e esperar. O que

por muitos anos a impediu de se afirmar enquanto senhora de uma nova vida, se é que era possível.

Conforme Genette são três os estados de discurso “(pronunciado ou “interior”)” (GENETTE, 1995, p. 169) de personagem relacionado à “distância” narrativa: o discurso “*narrativizado* ou contado” (GENETTE, 1995, p. 169, grifo no original), o mais redutor, pois não reproduz nenhum texto original. O narrador conta, mas não se refere ao respectivo conteúdo ou, caso o faça, resume, menciona apenas o que foi falado; o segundo caso é denominado de “discurso *transposto*” (GENETTE, 1995, p. 169, grifo no original) que abarca os discursos indireto e indireto livre. Segundo o teórico, a presença do narrador é sensível “para que o discurso se imponha com a autonomia documentária de uma citação” (GENETTE, 1995, p. 170). O narrador ao transpor as “falas em proposições subordinadas” (GENETTE, 1995, p. 170), condena-as, reformula ao seu próprio discurso. Nessa transposição fica estabelecida uma maior distância entre o que teria sido pensado ou pronunciado pelas personagens e o que é repassado pelo narrador. Na variante do discurso indireto livre “a economia da subordinação autoriza uma muito maior extensão do discurso” (GENETTE, 1995, p. 170) original e não há a presença do verbo declarativo. A distância neste nível é maior que no discurso “*narrativizado*” (GENETTE, 1995, p. 169, grifo no original).

O último caso de nível de identidade entre o relato e a fala (ou pensamento) denomina-se “discurso *relatado*” (GENETTE, 1995, p. 170, grifo no original). Uma das vias de emancipação do romance moderno, segundo Genette, foi levar ao limite a mimese do discurso, que concebia a cena romanesca como uma pálida cena dramática, diluindo as últimas marcas da instância narrativa. Dessa forma, tem-se a impressão de que a palavra foi dada às personagens. No discurso *relatado* (GENETTE, 1995, p. 170, grifo no original), o discurso direto e o “monólogo interior” (GENETTE, 1995, p. 172) estão englobados. De acordo com o teórico, essa tripartição aplica-se tanto “‘ao discurso interior’ quanto às falas efectivamente pronunciadas” (GENETTE, 1995, p. 168).

Em *O sol se põe em São Paulo* os diferentes estados do discurso não se separam de forma tão nítida. Desse modo, podemos notar o “escorregamento” (GENETTE, 1995, p. 173) entre os três estados pelas personagens protagonistas. Aqui, é

importante destacar que o monólogo interior e/ou discurso imediato de Setsuko parece confundir com a totalidade da sua narrativa.

No discurso do escritor-narrador entendemos que há o estado “*narrativizado* ou *contado*” (GENETTE, 1995, p. 169, grifo no original). Nas questões referentes ao escritor, ele conta e parece querer manter-se distante. Na narrativa que recebe da japonesa pode tratar-se de “discurso *transposto*”, conforme as designações de Genette (1995), que abarca os discursos indiretos e indiretos livres. Nesse aspecto o narrador procura narrar e mencionar apenas o que lhe foi dado pela japonesa.

O escritor-narrador fará o relato transpondo as palavras de Setsuko, englobando, na maioria das vezes, discurso direto, discurso indireto, “‘monólogo interior’, e que mais valeria chamar *discurso imediato*” (GENETTE, 1995, p. 172, grifos no original) da octogenária. O escritor também faz uso do discurso indireto livre. Genette observa que no discurso indireto livre “o narrador assume o discurso da personagem, ou se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador” (GENETTE, 1995, p. 173) e no discurso imediato, “o narrador dilui-se e a personagem substitui-se-lhe”.

A narradora, Setsuko, faz uso do “discurso *transposto*” (GENETTE, 1995, p. 169, grifo no original) quando entrega a narrativa ao narrador sem nome. Segundo Genette (1995) essa forma do discurso nunca dá ao leitor nenhum sentimento de fidelidade lateral às falas pronunciadas “realmente” (GENETTE, 1995, p. 170) pelas personagens. Setsuko, ao transpor as falas de Michiyo, Jokichi, Masukichi e dela mesma, integra-as no seu próprio discurso, e as “interpreta” (GENETTE, 1995, p. 170) ao seu estilo.

Através do narrador sem nome e de Setsuko podemos encontrar narrativas que podem ser consideradas como narrativas de “pensamentos” ou de discurso interior “*narrativizado*, ou *contado*” (GENETTE, 1995, p. 169, grifos no original), eis exemplos – respectivamente dessas personagens – marcados pela presença de verbo declarativo: “Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo.” (CARVALHO, 2007, p. 9) e “Ainda sou movida pela vingança.” (CARVALHO, 2007, p.134).

Vale destacar que, formalmente, a presença de uma introdução declarativa distingue o “*discurso imediato*” (GENETTE, 1995, p. 172, grifos no original) do discurso “relatado (reportado)” (GENETTE, 1995, p. 170). Segundo o teórico, a

característica fundamental do discurso imediato é a de apresentar-se por si mesmo "sem a interposição de uma instância narrativa reduzida ao silêncio, e da qual vem a assumir a função" (GENETTE, 1995, p. 172). Ainda segundo o teórico, fica clara a diferença existente entre o monólogo "imediato" (GENETTE, 1995, p. 172) e o "discurso transposto" (GENETTE, 1995, p. 169), já que este só se constitui quando o narrador assume o discurso da personagem, "a personagem fala pela voz do narrador" (GENETTE, 1995, p. 173), ao invés, no discurso imediato, o narrador dilui-se literalmente, e a personagem "substitui-se-lhe" (GENETTE, 1995, p. 173).

A ficção contemporânea tem feito uso de aspas na indicação de diálogos e há modelos em que as falas (ou pensamento) das personagens não apresentam nenhum indicativo, exceto o parágrafo. Em *O sol se põe em São Paulo*, os parágrafos, em sua maioria, são longos. Os verbos *dicendi* e dois pontos são usados moderadamente e as aspas aparecem para indicar as falas e monólogos das personagens.

Uma vez, lá pelas tantas, quando já não restava ninguém no restaurante, a velha que eu nunca tinha percebido saiu de trás da caixa registradora onde passava as noites — deve ter se levantado e se aproximado furtivamente, porque só a notei quando já estava ao meu lado — e foi direto ao assunto: "O senhor é escritor?". Fiquei mudo. Devo ter arregalado os olhos de um jeito que costumava afligir a minha mulher, tanto que ela logo se explicou, como se pedisse desculpas, referindo-se a um garçom: "O rapaz me disse que o senhor é escritor". (CARVALHO, 2007, p. 11).

Vejamos mais um exemplo:

Fez uma pausa, enxugou os olhos e prosseguiu: "Michiyo me disse que eu podia contar com o senhor. E que um dia o senhor me contaria". 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 mesmo não entendia nada. Ela completou: "Ainda não vai ser desta vez, não é?". Tentou sorrir e se levantou. "Disse à minha filha que ia jantar com ela em Lins, se o senhor não se importar..." Não, não. Também me levantei num pulo. Eu era o mais estúpido dos homens. (CARVALHO, 2007, p. 99, grifos nossos).

Neste fragmento o escritor sem nome estava no interior de São Paulo, na cidade de Limeira conversando com a viúva de Teruo. Temos a fala “Michiyo me disse que eu podia contar com o senhor. E que um dia o senhor me contaria.” (CARVALHO, 2007, p. 99), e em seguida o narrador sem nome, que se perde em “ruminações”: “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 mesmo não entendia nada.” (CARVALHO, 2007, p. 99).

“Não, não.” (CARVALHO, 2007, p. 99), nesta frase a fala do narrador não aparece entre aspas, contrariando o que ocorre na maioria das vezes na escrita do romance.

Gérard Genette aponta que a perspectiva narrativa, a regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um “ponto de vista” (GENETTE, 1995, p. 183) é a questão, no tocante à técnica narrativa, mais estudada depois do século XIX. Apresentamos alguns exemplos, que podem indicar alguns “pontos de vista” – conforme designações do teórico – das personagens em *O sol se põe em São Paulo*. No romance cada personagem tem uma história com uma estrutura de significados que sobressai através da voz dada a elas, mas será Setsuko que conduzirá a apresentação das mesmas, como se percebe abaixo:

Nos dois capítulos iniciais; e nos capítulos 10 ao 16, as narrativas em primeira pessoa tendem a conservar uma focalização mais constante; temos a narrativa de “focalização interna” (GENETTE, 1995, p. 187), nas designações de Gérard Genette, entretanto, nos demais capítulos há alternância nos modos de focalização, com predomínio da “fixa” (GENETTE, 1995, p. 187), quando tudo passa pela focalização de Setsuko. Em muitos pontos ocorre uma fusão desses modos, não sendo possível determinar quando inicia a voz da personagem e a voz do narrador, ou narratários.

Temos um modo sutil de focalização no exemplo de Setsuko, a narradora intradieética, que de alguma maneira está presente nos discursos narrativos das outras personagens. O narrador sem nome pouco sabe, posto que muito, a própria Setsuko tivesse inventado, mas as diversas alternâncias entre as personagens permitem-lhe focalizações ora mais próximas ou distantes.

No capítulo 17, temos a focalização interna “variável” (GENETTE, 1995, p. 187). A carta de esclarecimento que Setsuko escreve para Masukichi (seria de fato

endereçada para Masukichi?) no final do romance tem “múltiplas” (GENETTE, 1995, p. 188) focalizações, já que a japonesa evocará alguns acontecimentos sob o ponto de vista de várias personagens.

O capítulo 5 retoma os anos 40, quando Michiyo, então com 16 anos encontra-se “às escondidas” (CARVALHO, 2007, p. 51) com Masukichi, com 14 anos. A presença de Setsuko se faz sentir através do narrador, em terceira pessoa, heterodiegético nas denominações de Genette (GENETTE, 1995, p. 244). O narrador “conta” (REUTER, 2002, p. 60), e não dissimula sua presença nas onze páginas e mescla cenas – com poucos diálogos, e bastantes detalhes – e sumários, e o que predomina são as cenas. E é Setsuko, a personagem “cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa” (GENETTE, 1995, p. 184) quem conduz o narrador; o narrador diz apenas o que Setsuko sabe e nesse exemplo direciona Michiyo como vítima de Masukichi; o discurso mostra a moça que é mantida sob o jugo do rapaz, “fazendo dela gato-sapato” (CARVALHO, 2007, p. 53).

“Não era mais o menino que ela conhecera seis anos antes, mas parecia exultar na mesma irresponsabilidade, como se o horror da frente de batalha não tivesse deixado marcas.” (CARVALHO, 2007, p. 53). O narrador ainda afirma que Masukichi “Brincava com a moça de sociedade.” (CARVALHO, 2007, p. 53) e que dessa forma ele vingava-se do mundo, “humilhando a família ultranacionalista de Michiyo” (CARVALHO, 2007, p. 53).

O escritor sem nome, ao final do capítulo 5, informava que não sabia o seu papel no jogo que Setsuko impôs a ele. “Das três vezes que saí da casa de Setsuko pelas ruas de São Paulo, depois e ouvi-la falar por mais de duas horas seguidas, foi sem compreender o meu papel naquele jogo.” (CARVALHO, 2007, p. 56). E nessa parte – final do capítulo 5 – a narrativa é em primeira pessoa, com escritor sem nome fazendo suas considerações.

Para apontarmos um contrapeso nessa focalização de Setsuko, citamos o capítulo 9, que está dividido em cinco partes. Nas divisões deste capítulo, da parte 1 para 2, da parte 2 para 3 e da 3 para 4, há três asteriscos, sem qualquer numeração, indicando o início de cada subdivisão do capítulo. Da parte 4 para a última não há os asteriscos.

Nesse capítulo, na primeira parte, temos a história fantasiosa que a narradora entregou ao velho escritor e que foi publicada. Ela morava em Tóquio fazia mais de um ano quando o romance começou a ser publicado em capítulos semanais.

Foram apenas nove capítulos. E, assim como havia começado, foi interrompido de repente, sem maiores explicações. Numa pequena nota, o velho escritor se desculpava aos leitores, alegando que fora obrigado a cessar a publicação por razões alheias a sua vontade. (CARVALHO, 2007, p. 82).

Ainda nessa parte Setsuko “recebeu um telefonema de Masukichi” (CARVALHO, 2007, p. 83), marcaram um encontro e Masukichi fala a Setsuko que Jokichi havia mudado: “Você não o reconheceria.” (CARVALHO, 2007, p. 83) diz Masukichi em discurso direto. É o único capítulo em que uma das personagens, tendo a focalização, fala com Setsuko, ao contrário dos demais capítulos, quando é Setsuko quem narra sobre as personagens que estiveram envolvidas com ela.

O narrador sem nome narra, entretanto, sem nenhuma determinação prévia, há as vozes de Setsuko, velha, que falava com ele: “a velha Setsuko interrompeu” (CARVALHO, 2007, p. 84); há a voz de Jokichi, através de “um bilhete de despedida” (CARVALHO, 2007, p. 84), que se comunicava com Michiyo; as vozes de Michiyo e o do velho escritor; e na parte 2, há também a voz de Masukichi que falava com Setsuko sobre Michiyo e sobre Jokichi. Nessa parte, a focalização muda sutilmente. O narrador faz uma narrativa na qual é benevolente com Masukichi; se antes Masukichi era simplesmente alguém que queria vingança, agora entende e explica o interesse do ator por Jokichi, o interesse em ajudá-lo e não simplesmente sobrepujar Michiyo, como ele depreendia no capítulo 5.

Se voltou a procurá-la, à véspera do casamento, não foi para enredá-la ainda mais no amor ao qual ele não podia corresponder, nem para humilhá-la, como pensaram os pais dela, mas por uma curiosidade mórbida pelo noivo. (CARVALHO, 2007, p. 86).

Diante da diversidade de focalizações que se apresenta nas narrativas da japonesa, o escritor-narrador se declara perdido, e em situações análogas as suas, encontra-se o leitor, que se vê enredado nas histórias das personagens, e perdido no que supõe que lê. Segundo Gérard Genette, “A fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve.” (GENETTE, 1995, p. 189). Seguindo a proposta do teórico, em *O sol se põe em São Paulo*, devido à mudança da perspectiva narrativa, podemos ter uma focalização “*múltipla*” (GENETTE, 1995, p. 189, grifo no original), pois o mesmo acontecimento é evocado, várias vezes, segundo o ponto de vista das personagens, dificultando a interpretação.

Entretanto, paralelo ao desafio da interpretação, o romance se abre às possibilidades para as fantasias do leitor diante das lacunas que há entre os tempos narrativos. Nas digressões de Setsuko há um hiato entre o tempo da narração e o tempo da história e na narrativa do escritor acaba-se esse espaço, pois em sua maior parte, o que ele conta é o que ele vive. Setsuko é, na verdade, o objeto narrado do escritor. Dessa forma, a digressão de Setsuko é o discurso dele.

A octogenária usa de segmentos retrospectivos que irá preencher mais tarde “uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias” (GENETTE, 1995, p. 49), tendo por objetivo “retomar o romance abortado há cinquenta anos” (CARVALHO, 2007, p. 154), entre outros. A narrativa de Setsuko abre diversas portas para a saída de personagens que têm suas histórias constituídas na história da japonesa. E de modo especial, a própria narrativa de Setsuko que emana da personagem Michiyo, (que mais tarde o leitor saberá que ela, Setsuko não existia), que a mesma prestou-se ao “preenchimento retrospectivo” (GENETTE, 1995, p. 50), com função de completar, revelando o passado no futuro.

As digressões do narrador sem nome e de Setsuko não se afastam muito dos temas de suas narrativas iniciais.

O narrador descobrirá, a partir da história inicial da japonesa, que havia várias histórias encaixadas dentro da história de Setsuko (ou Michiyo) que ele, o narrador, acaba por descobrir serem a mesma pessoa, “Se agora eu sabia o nome, era porque já não precisava não saber. De alguma maneira, tudo tinha sido planejado.

Michiyo (Setsuko, afinal não existia, era apenas uma invenção dela)” (CARVALHO, 2007, p. 97).

O fato de Setsuko retomar sua juventude e toda a sua vida através de uma personagem criada por ela pode revelar um recurso calculado para evitar que o narrador emitisse juízos sobre ela até que este conhecesse efetivamente a história narrada por ela. “Precisava se certificar de que eu não tinha condições de reconhecer nada.” (CARVALHO, 2007, 21). Hipoteticamente, ela poderia estar condicionada às coerções impostas pela presença dele; criando o nome “Michiyo”, poderia resolver, parcialmente, o problema dela. Ou ainda, poderia revelar que Setsuko criasse outra personagem, para manter uma distância da sua própria história, muito embora, a narrativa final resultasse comprometida pelo olhar da japonesa.

Em *O sol se põe em São Paulo*, o nome ou mesmo a história acabam por infligir a exclusão às personagens dificultando-lhes a ação. A história que Setsuko tinha para contar – com hora determinada para acontecer –, guardada por muitos anos, impôs a japonesa o banimento; primeiro ocorreu o exílio, e quando chegou “a terra do sol poente”, ficou afastada de qualquer convívio social. Em seu canto, somente lhe restava esperar.

O pai de Jokichi quando procurou “entre os empregados aquele que, por necessidade, se prestasse a assumir a identidade do filho” (CARVALHO, 2007, p. 45) para livrá-lo de ir à Guerra, acabou por condenar seu filho à expatriação. No romance, as personagens permanecem anônimas. Elas também têm os seus nomes modificados: Jokichi passa a chamar-se Teruo no Brasil; Michiyo pediu que o narrador a chamasse de Setsuko. Esses recursos – permanecer anônimos, ou terem os nomes trocados – pode ser usado para levar as personagens a refletirem sobre a própria condição e a condição dos demais. Elas estão em constante deslocamento, colocam-se no lugar do outro, objetivando entender e esclarecer a sua existência e a do outro.

Yves Reuter (2002) destaca que os designantes de personagens constituem um aspecto importante da montagem do texto. Reuter afirma que há “diversas maneiras de se classificarem os designantes em relação ao seu funcionamento sintático ou ao seu valor semântico” (REUTER, 2002, p. 100) e que a categorização mais fácil e abrangente consiste na divisão dos seguintes grupos: “*designantes nominais*”; “*designantes pronominais*” e “*designantes perifrásticos*” (REUTER, 2002, p. 101).

No romance *O sol se põe em São Paulo* o escritor-narrador não tem nome e fará conhecer-se por “*designantes pronominais*” (REUTER, 2002, p. 101), como por exemplo, o pronome “eu”, indicando ser o narrador protagonista participante da enunciação, como já foi descrito na parte “Descrição do *Corpus* e Considerações Iniciais”.

No jogo que Setsuko impõe ao narratário ela vai determinando, através de pistas deixadas, como ele deveria interpretar o seu texto, ver suas “verdades”. Setsuko não impôs (ou não expôs) abertamente as regras do jogo. Entretanto, ela estabeleceu um desafio crítico, uma vez que não queria dar o seu testemunho sobre os fatos, queria que o escritor imaginasse, porque a “literatura é o que não se vê. A literatura se engana. Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outro lugar” (CARVALHO, 2007, p. 31).

Não aparecem claros os propósitos iniciais dela – vai remontando histórias, sem seguir aparentemente um esquema. São feitos arranjos, articulando-se tempo, pessoas e lugares que até certo ponto parecem ser a autobiografia da japonesa. O narratário duvidava da veracidade da história da octogenária “a explicação ao acaso não me convencia” (CARVALHO, 2007, p. 61), mas mesmo diante disso, tentava acreditar.

O narrador descobrirá, a partir da história inicial da japonesa, que havia várias histórias encaixadas e que de alguma maneira, tudo tinha sido planejado.

Em uma primeira leitura, a história não se apresenta bem articulada, com as seqüenciações bem delineadas. O narrador sem nome é mais comedido em suas digressões, enquanto que Setsuko interrompe várias vezes a narrativa formulando asserções e reflexões de maneira genérica que, por vezes, acabam por irritar o narrador.

As histórias encaixadas de Setsuko servem como argumentos ao protagonista – da narrativa inicial – para que ele próprio entenda a sua história de vida e num processo semelhante, no entanto mais complexo, o mesmo ocorre com Setsuko. “Tudo funcionava por contaminação.” (CARVALHO, 2007, p. 58), esclarece a narradora homodiegética (GENETTE, 1995, p. 244) recordando um dos encontros que teve com o ator Masukichi, no capítulo 5: “Nunca ela havia sentido nada parecido, como se na cumplicidade com o ator tivesse se revelado o sentido oculto de toda a sua vida. [...] Tinha nascido para representar.” (CARVALHO, 2007, p. 58).

A narrativa da narradora heterodiegética – Setsuko adolescente – e a narrativa em primeira pessoa do narrador sem nome se fundem com a narrativa de Setsuko octogenária entregue ao narratário, como no fragmento:

Poucas vezes ao longo do relato, sentada diante de mim, na casa do Paraíso, Setsuko manifestou algum tipo de emoção. Em geral narrava impassível a história, como se esta não fosse sua, como se não fosse ela e nada do que dizia lhe concernisse. Quando se deixava levar pelo que ela própria dizia, acabava floreando o estilo. Eu ouvia e anotava. Nem sempre conseguia me ater ao relato. Tudo funciona por contaminação. Na volta para a estação de Kyoto, atravessando a antiga zona de meretrício de Shijo, às margens do rio Kamo, furtiva como uma ladra, ela se sentiu tal qual um personagem de romance. Trazia um segredo. Já representava o medo mais do que o sentia, interpretava o papel que lhe atribuíram. E essa descoberta veio como uma epifania, transformando a sua vida dali em diante num jogo em que os verdadeiros riscos quem corria eram os outros. (CARVALHO, 2007, p. 58-59).

No fragmento – colocamos espaço entre os fragmentos, entretanto, no livro apresenta-se sem – sucessivamente como por “contaminação” o narratário não conseguia se prender à narrativa de Setsuko que por sua vez, mostrava-se impassível.

Por volta de 1949, Setsuko vai trabalhar como secretária do velho escritor que vivia em Kyoto “desde 46” (CARVALHO, 2007, p. 78) e, nesse momento, a tarefa da narradora, Setsuko, enquanto jovem, e a função do narrador sem nome coincidirão; eles escutam. A octogenária narrava e o narratário/narrador percebia a coincidência que estavam vivendo no momento da enunciação.

Fazia anos que se dedicava a uma nova tradução do *Conto de Genji* para o japonês moderno. Uma paralisia das mãos, entretanto, o levava a recorrer a uma assistente. Precisava de alguém que escrevesse em seu lugar. Ditava a tradução a uma secretária que, por problemas familiares, fora obrigada a se afastar do trabalho por algumas semanas. [...] Era apenas uma substituição temporária, de emergência. E Setsuko sabia disso. Ele não pretendia mantê-la mais que o necessário. Só precisava dela enquanto a assistente estivesse fora. [...] Que se limitasse a escrever o que lhe ditava. Seu trabalho seria manual. E eu não podia deixar de pensar na tarefa que a própria Setsuko agora me propunha, enquanto eu anotava o que ela dizia. Velha reproduzia comigo o que o escritor lhe impingiu na juventude. (CARVALHO, 2007, p. 78, grifos no original).

Por meio de palavras, de imagens, de simbologias, de metáforas, as histórias de Setsuko configuram sempre como uma narrativa dentro de outra narrativa, produzindo os desdobramentos e a multiplicidade da narrativa final que a octogenária deseja. Dessa forma, ela procede, conduzindo os passos do escritor do Bar.

Supõe-se que Setsuko quisesse que o texto produzido pelo escritor fosse feito a partir da própria leitura dele, porém com base no que ela lhe entregava, e que fosse antes sentido por ele. Ela queria que ele se reconhecesse no lugar e na experiência anteriormente vividos por ela. E ao final, quando as filhas de Jokichi/Teruo tivessem acesso a esse produto final, o romance enfim concluído, que esse texto, pudesse ser separado, desmontado, reconstruído e que finalmente tivesse um sentido para cada uma das filhas.

As personagens parecem ávidas pela verdade. O escritor-narrador buscará conduzir os passos do leitor em uma narrativa multifacetada.

Eu tampouco podia deixar de pensar que o *Conto de Genji* havia sido escrito no século XI por uma dama da corte Heian, em Kyoto, e que, ao me contar a história, numa casa japonesa do Paraíso, nos antípodas, do outro lado do mundo, Setsuko se punha imaginariamente naquele papel. “Mande construir esta casa à imagem da dele”, ela disse, sentada diante de mim, referindo-se ao velho escritor. “Cada um reconstrói o mundo como pode.”. (CARVALHO, 2007, p. 78, grifos no original).

Para “reconstruir o mundo” a sua maneira, Setsuko precisou estar no lugar das outras personagens, (re)considerando, valorizando. Nessa relação alteritária, mesmo quando só lhe restava a solidão, Setsuko pôde pensar e agir objetivando preservar os que fizeram parte de sua narrativa.

Em *O sol se põe em São Paulo* há uso constante de recursos como diários, gestos, bilhetes, cartas “E eu aproveitei para tirar da mochila a carta que Michiyo tinha enviado para Masukichi antes de sumir” (CARVALHO, 2007, p. 132, grifo nosso) que expressam situações, fatos da vida das personagens. As máscaras do teatro popular japonês – *kiogen* e o bosque também constam da narrativa; “Nos reencontramos em Tadasu-no-Mori, no bosque onde as mentiras se revelam.” (CARVALHO, 2007, p. 149). Os elementos lembrados pela octogenária eram partes de suas experiências, que após o filtro dos anos, apresentavam-se mais reais do que a própria realidade vivida pela

personagem. Gérard Genette (1995) afirma que “esse retorno a si confere retroactivamente ao episódio passado um sentido que ainda não tinha no seu tempo” (GENETTE, 1995, p. 54). Essa era uma função constante dos retornos de Setsuko, “o vir modificar ulteriormente a significação dos acontecimentos passados, quer tornando significante aquilo que não o era, quer refutando uma primeira interpretação e pondo outra no seu lugar” (GENETTE, 1995, p. 55).

Os signos ajudavam-na na formação de sua história atual de tal forma que ela já não fazia mais distinção do que era ou não real. Setsuko (e o próprio narrador-personagem) construía sua história atribuindo sentidos, organizados a partir da concepção de carregava de si mesma, fantasiosa ou não.

Os sentidos que eles atribuíam, estavam contidos nas memórias que costuravam o presente e o passado. E essas memórias já traziam a interpretação parcial dos fatos.

O escritor apreendeu e apropriou-se do mundo de Setsuko através da representação simbólica diluída na narrativa da japonesa. Ele via nas memórias da octogenária a possibilidade de transportá-las para um livro.

Setsuko, a personagem criada por Michiyo, não podia deixar de contar a sua história, pois “contar é igual a viver” (TODOROV, 1979, p. 127). Para Todorov, a ausência da narrativa significa a morte e como a rainha Xerazade – que ao amanhecer, interrompe cada narrativa para continuá-la na noite seguinte, mantendo-se viva ao longo de mil e uma noites, quando então o rei desiste de executá-la – precisamos contar para não morrer. Em *O sol se põe em São Paulo*, Setsuko conta porque era preciso fazer conhecer a narrativa da qual fôra protagonista (sendo Michiyo) e, concomitante a isso, para fazer conhecer a sua narrativa era preciso manter-se, mesmo que temporariamente, invisível, no anonimato.

Por meio da focalização de Setsuko, Michiyo era a contadora de história ideal. E Setsuko se revelava a ouvinte perfeita. “Michiyo encontrou na colega de dezenove anos, solteira e sem dinheiro, uma confidente e tanto para o seu drama amoroso. Precisava de alguém que a ouvisse e a quem sua história fascinasse” (CARVALHO, 2007, p. 36). Havia entre essas funções respectivas, contar e ouvir, uma relação de dependência entre as meninas, “Se Setsuko tentou resistir num primeiro

momento, logo estava de novo nas mãos de Michiyo, a ouvi-la. [...] E já não podia deixar de ouvir” (CARVALHO, 2007, p. 72-73). As histórias fascinavam Setsuko.

Os seres humanos continuam a ter prazer em contar e ouvir histórias. E mesmo quando Walter Benjamin (1994) comentava que talvez estivéssemos no final de uma era em que contar não tivesse mais lugar porque os homens não tinham mais experiência para compartilhar, ele apontava que havia esperança para que surgissem inúmeras outras formas de narrar. Entre as personagens protagonistas, apesar do pouco contato que tiveram, há um despertar. Há entre elas uma troca de experiências e curiosidades, suficientes para que não fiquem alheias entre si.

Entendemos, mesmo vivendo em um tempo em que pouco nos é permitido compartilhar, que as pessoas ainda mantêm laços seja com a tradição, com a história, que são capazes de desnudar o invisível, o inaudito, que podem ser despertados através do contar, do escutar, do ler.

Bernardo Carvalho criou uma narrativa, suas personagens saem do romance e refletem os seres que se encontram no mundo, “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (TODOROV, 1979, p.128). Todorov afirma que também o “homem é apenas uma narrativa: desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função” (TODOROV, 1979, p.129). Nesse contexto da leitura de “encaixe” e respeitando a passagem do nível de literatura para o nível ficcional, conforme designações de Gérard Genette (1995), também o autor Bernardo de Carvalho cria Michiyo, que precisa criar Setsuko para que possa viver.

A octogenária se apresenta ao escritor sem nome “Ela já tinha me pedido que a chamasse de Setsuko” (CARVALHO, 2007, p. 33), quando ela tinha uma história que precisava ser retomada. E numa relação de similitude, quando ainda jovem, Michiyo apresentou-se como Setsuko ao velho escritor, candidatando-se como secretária. Antes de terminar o contrato que tinha com o velho escritor, Michiyo/Setsuko contou-lhe uma história. Naquela ocasião, Michiyo acreditava que estava perdendo seu marido para Masukichi e narrou a história ao velho escritor, a história que tinha criado com base no que acreditava existir – um triângulo amoroso.

Um ano após ter o primeiro encontro com o velho escritor ela estava disposta a reconhecer-se “naquele personagem e naquela história” (CARVALHO, 2007, p. 148) que criara e procurou-o para esclarecer:

Não sentia tamanha urgência de reparar uma injustiça desde o meu arrependimento, o meu erro e o meu nome, quando lhe disse que tinha mentido (não me chamava Setsuko), quando pedi que interrompesse o romance, porque achava que por causa dele estava perdendo Jokichi. (CARVALHO, 2007, p. 154).

Quando a narradora, por ocasião da morte de Jokichi já velho, percebe que é o momento de contar, ela se apropriará novamente da personagem Setsuko, “Não podia deixar a história morrer comigo. Queria que alguém a escrevesse.” (CARVALHO, 2007, p. 155), querendo rever no escritor inominado “o velho escritor em Kyoto” (CARVALHO, 2007, p. 155). Quando enfim a sua narrativa estivesse pronta, Michiyo ou mesmo Setsuko não teriam “mais função” (TODOROV, 1979, p. 129).

São muitas as relações de similaridade encontradas no romance e que poderiam ser citadas como exemplos de narrativas dentro de narrativas – retomando os conceitos, de nossa análise, da técnica do encaixe por digressão de Tzvetan Todorov (1979) e Gérard Genette (1995): o escritor sem nome entregou a carta de Setsuko ao homem de lábio leporino e pediu-lhe “Leia isto.” (CARVALHO, 2007, p. 132), analogamente, podemos citar quando o escritor sem nome disse à filha mais velha de Teruo “Leia isto.” (CARVALHO, 2007, p. 164), oferecendo-lhe o romance, e o escritor Bernardo Carvalho nos apresenta e sugere, através de suas personagens – corriqueiras e ao mesmo tempo profundas, saídas de “um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos” (CANDIDO, 2002a, p. 59), por ele, criador – “Leia isto”.

Essas relações de similaridade, paradoxalmente, podem sugerir variedades dentro do romance e ainda, a interrupção das seqüências narrativas em momentos, que puderam transformar-se em outros momentos de anticlímax e clímax.

Antonio Candido (2002a) ensina que a força das grandes personagens advém do fato “de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à sua unidade, à simplificação estrutural”, (CANDIDO, 2002a, p. 59) dada pelo seu criador. É o romancista que através da caracterização dada a cada personagem

que lhe confere essa impressão de vida a qual é possível encontrar em *O sol se põe em São Paulo*.

A narradora exporá as muitas histórias envolvendo Michiyo, Masukichi e Jokichi; personagens que ocasionam, nas palavras de Todorov (1979), a interrupção da história precedente. Em *O sol se põe em São Paulo* encontra-se transposto, na escala das personagens, os temas do romance e o que resulta em um recurso que mostra todas as proporções do romance. Essa estrutura poderia ser representada por uma caixa (ou a boneca), acolhendo em suas camadas uma réplica de si mesmo. Tzvetan Todorov (1979) considera essa capacidade de se multiplicar infinitamente a essência das narrativas que utilizam o encaixe para tornar explícito o seu processo de enunciação.

As marcas da oralidade têm destaque singular em *O sol se põe em São Paulo*. Essas marcas, evidenciadas na voz das personagens, narram a tradição japonesa, aspectos do dia-a-dia de cidades e seus moradores. A oralidade pode ser percebida na constante multiplicação das narrativas, com histórias similares entre as personagens. Nas narrativas de Setsuko percebe-se um excedente que fica fora da história que ela conta ao narrador sem nome. Mas que é completado (ou não) por outra narrativa, que (seja a de Michiyo, Jokichi, os pais de Seiji) pode resultar falha e incompleta e precisa ser completada por outra (talvez, através da carta escrita por Michiyo/Setsuko, ou talvez pelo escritor sem nome). É como se tivéssemos o romance dentro do romance dentro do romance dessa forma sucessivamente aberto para que outros “argumentos” (TODOROV, 1979, p. 124) se encaixem. Como mostra Todorov (1979), os relatos se encaixam por meio desses homens (e mulheres) narrativas.

Mesmo em face às dificuldades de Setsuko com a língua portuguesa, existe uma homogeneidade na linguagem do narrador e na linguagem dela.

Nas digressões da velha japonesa não houve espaço para discorrer sobre a sua formação escolar, já o escritor sem nome fala sobre o tempo em que cursava a faculdade. Contudo, não há oposição de falares entre as personagens. Fica dessa maneira evitada uma situação de dualidade, em que a Setsuko seja um simples objeto (ou um objeto caricato) da narrativa do escritor-narrador e o este um homem culto.

Esse nivelamento expressivo também favorece o leitor, que nas palavras de Antonio Candido (2002b) “se sente participante de uma humanidade que é a sua e, deste

modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade” (CANDIDO, 2002b, p. 92).

A narrativa de Bernardo Carvalho propõe-se a esclarecer várias lacunas, entretanto, ao terminar a leitura tem-se a sensação de que as histórias ainda se perpetuam. Dentro da narrativa de Setsuko, há outras, como já afirmado, inclusive a longa correspondência pressupostamente endereçada a Masukichi. Na carta ela põe-se a esclarecer o que agora, velha, passados muitos anos, julga compreender e o que conseguiu encaixar ao seu entendimento após ter chegado ao Brasil.

Contudo, os esclarecimentos e as verdades pendentes, sempre tão necessárias e urgentes continuam. A oposição – revelar e esconder – permanece e o romance abre-se a outras possibilidades: A troca de correspondências, entre Masukichi e Michiyo a que Setsuko reporta e que ela Setsuko seria a mensageira teria de fato ocorrido? A carta realmente fora endereçada a Masukichi ao final da narrativa, ou, em mais um jogo de Setsuko, seria endereçada ao escritor sem nome?

Todas as verdades se relativizam; a presença de Setsuko, como narradora, ou mesmo como parte de um possível quadrângulo amoroso – Setsuko, Michiyo, Masukichi, Jokichi – revela-se como devaneio e subterfúgio, já que Setsuko não existia. As “verdades” ficcionais são reveladas, quando o são, através de jogos, os quais manipulados por Setsuko.

1.4. Narradores e Narratários em Movimento

Como buscamos apresentar, as similaridades entre as personagens Setsuko e o escritor sem nome são evidentes, contudo, é importante observarmos a situação de antítese que há na representação dessas personagens protagonistas. De um lado da narrativa *O sol se põe em São Paulo* há um narrador jovem e do outro a velha Setsuko. Percebemos nesse recurso literário do escritor Bernardo Carvalho os extremos da existência humana, representados pelo jovem e pelo velho que estão juntos, mas em movimentos diametralmente opostos.

A diegese em *O sol se põe em São Paulo* pode ser apontada em três fases, como já afirmado: Setsuko, Michiyo, Masukichi se conheceram ainda adolescentes, depois de algum tempo sem contato voltaram a se encontrar, período em que Michiyo conheceu e casou-se com Jokichi; formou-se um triângulo amoroso – Masukichi, Michiyo e Jokichi – e, algum tempo depois, Setsuko/Michiyo sai do Japão com destino ao Brasil “Para onde eu vim, neste país que é o oposto de tudo, onde é dia quando devia ser noite”(CARVALHO, 2007, p. 139). Na segunda fase, Setsuko já octogenária mantém contatos com o narratário, o qual não tem seu nome revelado; ele é narrador/narratário extradiegético da história de Setsuko jovem, no Japão, mas intradieético na narrativa dela, agora velha e morando no Brasil.

Na terceira fase, o narrador inominado, conhecedor parcial da narrativa, em um movimento oposto ao de Setsuko/Michiyo, sai do Brasil com destino ao Japão para esclarecer as lacunas da história da japonesa. Observa-se que ao final da narrativa a octogenária retoma o caminho inverso ao impetrado por ela quando era pouco mais que uma adolescente. Em poder das cinzas de Jokichi/Teruo ela poderia cumprir o pedido dele para “que suas cinzas fossem dispersadas no monte Koya” (CARVALHO, 2007, p. 83). Em anos passados, Jokichi/Teruo também tinha depositado as cinzas do seu pai no monte Koya, “conforme suas instruções” (CARVALHO, 2007, p. 46). As histórias ocorrem e as personagens acompanham esse movimento circular.

Apoiamo-nos nas palavras do crítico Walter Benjamin (1994) para comentar sobre a arte do escritor e o ato isolado da criação:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

O crítico alemão afirma que a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode falar de suas reais preocupações, um indivíduo que não saberia dar conselhos. As personagens do romance de Bernardo Carvalho erram pela vida; a narradora Setsuko a espera de um determinado dia, e o narrador sem nome prossegue a esmo,

simplesmente prossegue. Em *O sol se põe em São Paulo* a força motriz da narrativa será a escrita de um romance, que significa “na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

O romance enfoca em seu início a cidade de São Paulo, com os problemas dos centros urbanos “A cidade vinha sofrendo uma série de ataques do crime organizado.” (CARVALHO, 2007, p. 26). Manuel da Costa Pinto, em *Literatura brasileira hoje* (2004), comenta sobre a tematização urbana nos romances modernos:

A ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo uma afinidade temática – que às vezes pode ser surpreendente. Assim, se os autores da chamada Geração 90 freqüentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia – ruas deterioradas, botecos esquálidos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura – há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano). Essa percepção pode tomar a forma dos fragmentos de Dalton Trevisan, das narrativas “instáveis” de Bernardo Carvalho e Chico Buarque ou dos nomadismos de João Gilberto Noll. Em todos eles, permanece como experiência de fundo o desenraizamento proporcionado pela cidade. (COSTA PINTO, 2004, p. 82).

As personagens Setsuko e o escritor sem nome apresentam características comuns: as personagens solitárias são as expressões de desejo e de culpa, carregam determinismos materiais impostos por suas condições e a tentativa de transcendê-los social e espiritualmente; estão na fronteira entre a lucidez e a possessão, e a loucura. “Estava tomada de uma loucura que só na aparência nada tinha a ver com a minha. No fundo, sofriamos do mesmo mal.” (CARVALHO, 2007, p. 18).

Antonio Candido (2002a) comenta que da leitura de um romance fica a impressão de uma série de fatos vividos pelas personagens, enfim na vida que levam essas personagens “traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente” (CANDIDO, 2002a, p. 53). Em *O sol se põe em São Paulo* essa impressão não dá para ser dissociada das pessoas que estão em muitos lugares. São seres que seguem o inexorável processo da vida, ou ainda, seres que

seguem o implacável “nascer e pôr do sol”, para não fugir da metáfora que está presente no romance.

Antonio Candido (2002a) sintetiza que os três elementos centrais em um desenvolvimento novelístico – o enredo, a personagem que “representam a sua matéria; as “idéias”, que representam o significado” (CANDIDO, 2002a, p. 54) – somente existem inseparáveis nos romances bem realizados. É, assevera o crítico, a personagem que vive o enredo e as idéias e os torna vivos. Não espanta, portanto, afirma Candido (2002a, p. 54) que a personagem é o que há de mais “vivo” no romance. Mas o crítico ressalva que se trata de um erro acreditar que o “essencial do romance é a personagem” (CANDIDO, 2002a, p. 54) é, entretanto o elemento mais atuante e que só adquire pleno significado no contexto, já que “a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (CANDIDO, 2002a, p. 55), conclui o crítico.

No romance de Bernardo Carvalho ocorre a comunhão entre as três formas e o resultado final é a combinação de maneira eficaz delas. As personagens são atuantes e somadas à construção estrutural dão força ao romance.

As personagens comunicam “a impressão da mais lídima verdade existencial.” (CANDIDO 2002a, p. 55) e, dessa maneira, não podemos deixar de apontar o paradoxo que Antonio Candido já havia questionado diante da possibilidade de seres do mundo fictício comunicarem verdades. Para o crítico, isso só é possível devido à relação entre ser vivo e o ser fictício “manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2002a, p. 55). Desde a primeira impressão que temos sobre as personagens do romance de Bernardo Carvalho sabemos que se trata de um conhecimento fragmentário – a ser revelado a doses pequenas – e essa impressão se torna certeza, à medida que avançamos na leitura.

O escritor sem nome e Setsuko viviam conflitos por sentirem malogrados os seus projetos pessoais. Se por um lado Setsuko era financeiramente sem carências – quando chega ao Brasil compra o restaurante que já “existia com outro nome desde meados dos anos 50, quando ela o teria comprado” (BERNARDO, 2007, p. 16). O que ela possuía monetariamente “fora conquistado com esforço próprio” (CARVALHO, 2007, p.16) – o escritor sem nome era desempregado e possuía um carro que vendeu para comprar uma passagem para Osaka. Sob o aspecto emocional, ambos são frustrados. O escritor foi abandonado pela mulher: “ia fazer dois anos que minha mulher

“... tinha me deixado por outro.” “Não agüentou quando fiquei desempregado” (CARVALHO, 2007, p. 129) e não consegue escrever.

Setsuko teve sua vida interrompida inúmeras vezes – saiu da casa dos pais para morar na casa de Michiyo: “Arrumou as malas e saiu de casa de manhã” (CARVALHO, 2007, p. 41). Saiu da casa de Michiyo: “Fez as malas e foi embora de manhã. Perdeu duas casas em menos de um ano.” (CARVALHO, 2007, p. 70); saiu de Osaka depois do suposto suicídio de Jokichi: “Não havia motivo para eu continuar em Osaka depois do suicídio dele” (CARVALHO, 2007, p. 145); deixou o Japão com destino a São Paulo: “Vim para São Paulo apenas com o nome da cidade” de Promissão (CARVALHO, 2007, p. 151); deixou a sua casa e seu restaurante deliberadamente: “Ela vendeu tudo” (CARVALHO, 2007, p. 94). No discurso das personagens prevalece, aparentemente, a resignação diante dos fatos. No entanto, são personagens incompletas, em busca de verdades e da legitimidade das narrativas. Ao final, elas, cada uma através de suas peregrinações, encontrarão saídas.

Buscamos perceber em *O sol se põe em São Paulo* quais as funções reservadas aos narratários e que importância teriam para qualidade literária do romance. Quais as intencionalidades existentes no discurso dos narradores em relação aos narratários e de que maneira estes determinam os discursos desses narradores. Como afirmamos, Setsuko coloca o narratário sem nome em cena na diegese e dirige o seu discurso a ele. E conforme Gérard Genette (1995), esse narratário não deve ser confundido com o leitor virtual, fantástico/imaginário, que o narrador tem em mente enquanto produtor do discurso, nem com o leitor ideal, isto é, o leitor que compreende tudo o que o autor pretende dizer. O narratário sem nome é uma personagem explícita.

Setsuko pode objetivar, em seu discurso dirigido ao narratário, isentar-se de qualquer culpa, mas ela não objetiva exclusivamente esse narratário, quer gradativa e persuasivamente que ele a entenda e que transfira o que interpretou – imparcialmente – aos que deverão ter contado com o discurso dela. Na narrativa de Setsuko, o narratário sem nome é um destinatário desconhecido, neutro em relação ao ocorrido, pois não faz parte daquele universo e, por isso, busca mostrar-se imparcial. Ao menos inicialmente.

Há uma situação, no mínimo interessante: A narradora se vê pressionada por sua memória; por Jokichi/Teruo, que pede a ela que deposite as cinzas dele no Japão; pela esposa de Jokichi/Teruo, que quer detalhes da história toda, entretanto, a narradora

não é pressionada pelo narrador/narratário. Ele não participou da história no passado, mostra-se interessado, pois quer ser escritor, mas faz poucas intervenções e participa de forma indireta na organização da narrativa. Ele procura entender Setsuko, e foca a narração no espaço mental da personagem, demonstrando a sua compreensão e afastando-se, portanto, da narrativa inicial da japonesa.

A personagem sem nome, enquanto narrador/narratário tem a função de revelar uma Setsuko conhecedora do outro e portadora de significados que devem ser legados aos descendentes de Jokichi/Teruo. Assim, o narratário tem também a função de dinamizar a narrativa, visto ter a capacidade de acelerar, ou de conter o processo dramático interiorizado na narradora.

Ao final do romance, quando o escritor sem nome entregou a carta ao homem do lábio leporino, ao narratário (destinatário – ou destinatários – da carta que Setsuko escreveu) cabe a função de calar-se, não lhe é permitido responder à carta da velha japonesa. Entretanto, Setsuko, primeiro dá, sutilmente, sua versão sobre as considerações das personagens ao longo do romance. Mas ela também dá, mesmo parcialmente, oportunidade para as personagens darem suas posições, não perdendo, entretanto, o domínio das focalizações narradas. A título de ilustração apontamos a personagem Masukichi sob diferentes focalizações dadas pela japonesa:

No capítulo 5 o escritor sem nome, narrando o que Setsuko lhe informava, sabe menos que a personagem Setsuko. Ela então sugere que Masukichi a desprezava e informou que o japonês “Brincava com a moça a de sociedade. Era a sua maneira imatura de fazer justiça. A forma que tinha achado para se vingar do mundo, *humilhando a família* ultranacionalista de Michiyo.” (CARVALHO, 2007, p. 53, grifo nosso).

No capítulo 9 a narrativa está centrada em Masukichi, com um sutil ajuste de focalização delegada a ele por Setsuko, octogenária. Dessa forma, Masukichi conta a Setsuko, jovem, algumas passagens sobre Jokichi, “Você não o reconheceria” (CARVALHO, 2007, p. 83) e sobre Michiyo. Setsuko retoma a focalização, “Nesse instante, a velha Setsuko interrompeu o que me contava” (CARVALHO, 2007, p. 84) para em seguida repassá-la a Masukichi, que agora, sob a perspectiva dele, revela os motivos que tinha quando voltou a procurá-la, à véspera do casamento, “não foi para enredá-la ainda mais no amor ao qual ele não podia corresponder, *nem para humilhá-la*”

(CARVALHO, 2007, p. 86, grifo nosso). Masukichi tinha curiosidade pelo futuro marido de Michiyo e após ter lutado na guerra tinha sentimentos negativos “de vingança e de justiça” (CARVALHO, 2007, p. 86) em relação à elite militarista e gostaria de ver reparado injustiças cometidas durante o período da guerra e não meros motivos pessoais em relação à Michiyo.

Citamos esses exemplos de focalizações em que Setsuko cede espaço a outra personagem, todavia, modalizar as informações prestadas ao escritor sem nome é um recurso usado desbragadamente pela narradora Setsuko. Entendemos que ela busca retardar, dificultar ou mesmo impedir que o escritor se antecipe nas informações sobre os envolvidos na narrativa.

Masukichi, provavelmente, seria o destinatário do discurso final de Setsuko “Caro Masukichi,” (CARVALHO, 2007, p. 134) em oposição ao leitor real, fora do texto. A primeira vista, Masukichi seria o leitor idealizado para a carta da octogenária, entretanto, ao longo da leitura do romance de Bernardo Carvalho esse fato se dissipa irremediavelmente em face das possíveis interpretações para qual se abre à leitura. Consideramos a possibilidade de a carta ser encaminhada ao escritor sem nome. Masukichi traz em sua formação uma estrutura dada pelo escritor Bernardo Carvalho, mas também se abre para uma formação dada a ele pelo leitor, em um constante processo aberto da leitura do romance.

Gérard Genette (1995) comenta que pode parecer estranho, atribuir a um narrador “um outro papel além da narração propriamente dita” (GENETTE, 1995, p. 253), ou seja, o fato de contar a história. O crítico relaciona cinco funções para o narrador. O primeiro desses aspectos é a “*história* e a função que aí está conectada é a função propriamente narrativa, da qual nenhum narrador pode desviar-se” (GENETTE, 1995, p. 254, grifo no original) sem perder a sua qualidade de narrador. O segundo aspecto, segundo o crítico, é o “*texto* narrativo, ao qual o narrador pode referir-se por um discurso de alguma maneira metalingüístico” (GENETTE, 1995, p. 254, grifo no original), para marcar as suas articulações, a organização interna. O próximo aspecto é a “*situação narrativa*” (GENETTE, 1995, p. 254, grifos no original), em que os protagonistas são o narratário, “presente, ausente ou virtual” (GENETTE, 1995, p. 254) e o narrador. E o crítico orienta que para o narratário:

à preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contacto, ou até um diálogo (real [...] ou fictício), corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função “fática” (verificar o contacto) e a função “conativa” (agir sobre o destinatário) de Jakobson. (GENETTE, 1995, p. 254).

Genette designa essa função “*função de comunicação*” (GENETTE, 1995, p. 254, grifos no original), que interessa a nossa dissertação; ora é realizada pelo narratário sem nome, “presente” que se dispõe a ouvir a narradora e se permite às suas orientações, ora pela carta endereçada a Masukichi, (ou ao escritor sem nome?), quando a “presença ausente do destinatário” (GENETTE, 1995, p. 254) é dominante.

Setsuko e o narratário pertencem aparentemente a mundos diferentes. São de culturas diferentes, há grande diferença de idade entre eles, mas não são necessários grandes empenhos esclarecedores entre os mesmos, e percebermos que há um interesse mútuo em conservar o que vai sendo narrado.

O narratário não conhecia sobre o Japão, talvez intencionalmente, mas a partir da narrativa da octogenária o interesse pelo País surgiu. Para concretizarmos a relação dessas personagens protagonistas com a narrativa, recorremos a Walter Benjamin; na metáfora do teórico, Setsuko é exemplificada pelo “camponês” (BENJAMIN, 1994, p. 199) e o escritor sem nome pelo “marinheiro” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Entretanto, conforme ensina o teórico, a extensão real do reino narrativo só pode ser entendida, quando consideramos a interpenetração desses dois tipos; aspecto que julgamos importante, e abordamos na segunda parte desta dissertação, no subitem “A interpenetração dos narradores e dos narratários”.

Para concluir a caracterização conforme Gérard Genette, enumeramos o quarto e quinto aspectos. O quarto é sobre “A orientação do narrador para ele próprio” (GENETTE, 1995, p. 254), o que determina uma função homóloga a que Jakobson determinou função “emotiva” (GENETTE, 1995, p. 255). É a função “*testemunhal*” (GENETTE, 1995, p. 255, grifo no original) que “dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta” (GENETTE, 1995, p. 255) e na relação que mantém com a mesma, seja, afetiva, intelectual, moral, ou a forma de testemunho, “como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão de suas próprias memórias” (GENETTE, 1995, p. 255). O quinto aspecto é sobre a “*função ideológica do narrador*” (GENETTE, 1995, p. 255, grifos no original)

que, para o crítico diz sobre as intervenções, diretas ou indiretas do narrador a respeito da história que “podem tomar também a forma mais didática de um comentário autorizado da ação” (GENETTE, 1995, p. 255).

Para Genette (1995) as funções caminham juntas e nenhuma pode ser excluída. O que podemos notar é que cada texto apresenta uma como predominante. Interessa ao nosso trabalho o que o teórico denomina função de comunicação função que pressupõe a orientação do narrador.

O sol se põe em São Paulo tem a liberdade estética e técnica dos tempos atuais. No romance há vários recortes do real inseridos na ficção, o narrador entra, e atrás dele o leitor, num mundo de conversas, pessoas e lugares de São Paulo e Japão, que dão a ilusão a esse leitor de achar que está lendo uma reportagem e não uma ficção. Com a mistura dos aspectos literários e das narrativas jornalísticas, tem-se a impressão de se estar diante da real.

Bernardo Carvalho configura-se como exemplo típico de escritor da literatura com caráter social e *O sol se põe em São Paulo* aclara esta posição deixando no leitor um estado de impaciência e inquietação. No romance, as personagens estão atrás de buscas, mistérios, verdades que sempre escapam. Setsuko em alguns momentos declara não saber o que é real, “Não sei o que é memória e o que é imaginação”. (CARVALHO, 2007, p. 137). As metáforas, as simbologias vão formando o mundo das personagens de uma maneira que distinguir entre o real e o irreal, também, torna-se impossível. E é também através desses ingredientes que o escritor instiga o leitor, que em um jogo é empurrado para o texto agregando e associando ativamente valores ao texto.

No mundo contemporâneo existe a padronização dos modos da vida, de alguma forma gerado pelos processos de globalização quando a unificação dos mercados capitalistas do mundo gera mudanças nas produções literárias; em um movimento muitas vezes respaldado pela imprensa. O contemporâneo contextualiza os processos de produção e recepção e a própria produção dentro do sistema de comunicação que inclui os diversos contextos social, estético, histórico nos quais esses processos existem; não há uma linearidade de vozes, são vozes que partem de vários locais. O discurso produzido no romance de Bernardo Carvalho resulta em um processo em que os narradores se fundiram e a linguagem tornou-se densa.

Para embasamento de nosso posicionamento acerca da função da literatura apontamos os critérios dos teóricos Harold Bloom (2001) e Antonio Candido (2002b).

Para o crítico Harold Bloom (2001), os padrões estéticos e os padrões intelectuais são abandonados nas produções contemporâneas em nome da harmonia social e da rendição de injustiças históricas. De acordo com Harold Bloom (2001), a função da literatura não é a de reparar injustiças sociais ou sequer denunciá-las, já que ela é autônoma e não pode ser reduzida a ideologia ou a metafísica. Portanto, não deve servir de reformas sociais ou morais. Para Bloom (2001) os valores estéticos existem independentes de determinismos de raça, classe e gênero sexual.

Antonio Candido (2002b) propõe uma investigação dialética entre literatura e sociedade baseando a sua interpretação a partir do ser e do mundo e apontando de que maneira a literatura interfere na vida e na cultura. Objetivando demarcar a sua posição quanto aos conceitos de estrutura e função, o crítico distingue, analiticamente, na obra literária, uma função total e uma função social. A função total “se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, a atuação psíquica e social,” (CANDIDO, 2002b, p. 80) deriva da elaboração de um sistema simbólico, concentrado na obra como objeto de conhecimento que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. A função social comporta um momento crítico no qual surge a discussão sobre o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades, sejam elas espirituais e/ou materiais, na manutenção ou mudança de certa ordem na sociedade. Esses dois momentos – momento analítico e momento crítico – são ligados pela problemática de como o texto se forma a partir do contexto, numa concepção de literatura entendida como um sistema integrado, composto pela interação constante entre autor, obra e público.

Harold Bloom (2001, p. 31), afirma que nenhum crítico é um “Próspero hermético trabalhando com magia numa ilha encantada.” referindo-se a liberdade de apreensão do valor estético o qual Bloom acredita só possa ser engendrado pela interação entre artistas e a sociedade, “um influenciamento que é sempre uma interpretação”, e prossegue afirmando que a liberdade em ser artista, e mesmo crítico, “surge necessariamente do conflito social” (BLOOM, 2001, p. 31).

Não temos pretensões excessivas e fechadas pelas análises estruturais ou outra abordagem estética, sob pena de redução da análise a problemas de linguagem ou de construção. Essas abordagens servem aqui como norte para aprofundamento das investigações sobre os narradores e os narratários contemporâneos. Entendemos que perder a focalização proposta é regredir às discussões superadas que tornariam o trabalho restrito e desligado dos interesses da análise inicial. Compartilhamos com Antonio Candido (2002b) quando este afirma que o texto é integração de elementos sociais e psíquicos, e que estes devem ser levados em conta para interpretação do mesmo. Entendemos em nossa dissertação que literatura não pode ser somente considerada esteticamente e sim como um conjunto simbólico capaz de trazer discussões, que abarquem além dos aspectos teóricos do mundo acadêmico, questões que problematizem o mundo atual. A construção do texto e sua leitura ocorrem em um processo espiral, possibilitando leituras renovadas.

Antonio Candido (2002c) ao teorizar sobre a literatura contemporânea – especificando em alguns aspectos a poética –, acredita que existe uma “atmosfera de vanguarda” (CANDIDO, 2002c, p. 216) caracterizada por uma tendência na literatura para transformar o provisório em permanente e que essa transformação depende antes do tempo do que propriamente das pessoas. É uma tendência que deve ser analisada com atenção, assevera o autor. O crítico enumera alguns traços que dão aspectos característicos à literatura, buscando mostrar os prováveis “nexos sociais” (CANDIDO, 2002c, p. 215) existentes entre as mesmas e explica “a convergência, a prática sistemática desses traços que são normais, são comuns na literatura” (CANDIDO, 2002c, p. 216) do nosso tempo.

A primeira característica o crítico denominaria de “supressão ou ocultamento dos nexos sintáticos” (CANDIDO, 2002c, p. 215), que seria a passagem de um discurso contínuo para a descontinuidade do mesmo que é devido à tendência de fragmentação que aparece com o Romantismo. Para Antonio Candido, a idéia de um discurso fechado, completo em si mesmo foi rompida a partir da publicação das obras de André Chénier³.

³ CHÉNIER, André, poeta francês, nascido em 30 de outubro de 1762 e morto em 25 de julho de 1794, que teve seu nome associado com os eventos da Revolução Francesa. Suas produções são conhecidas por seus esboços e fragmentos, quando os autores passam a reconhecer importância ao discurso descontínuo.

Para o crítico, essa perda do “senso de totalidade, que é nítida na nossa sociedade, que causa tanta angústia a todos nós e que no discurso literário está traduzida, entre outras coisas, por essa tendência à fragmentação” (CANDIDO, 2002c, p. 217), é que resultaria na ruptura dos nexos sintáticos.

Outra característica nas palavras do crítico é a ruptura da ordem linear baseada no tempo que é substituída por uma ordem que altera os nexos de princípio, meio e fim para se projetar no espaço. Antonio Candido (2002c) aponta um processo paralelo que ocorreu na poesia, mas especificamente na poesia de Décio Pignatari⁴, que resultou no poema-processo, por exemplo, que traz a renúncia à palavra e sua substituição por uma imagem visual. O autor percebe essa tendência contemporânea como sendo um fenômeno cultural profundo, como se “a visão verbal do mundo cedesse lugar a uma visão que tende a outros signos, inclusive abstrações” (CANDIDO, 2002c, p. 218). A combinação da tendência à fragmentação e a tendência para o ocultamento dos nexos sintáticos que está ligada à busca de uma ordem atemporal destaca outro traço característico da literatura contemporânea que seria a tendência da literatura para se apresentar como uma construção mental, o que no caso da poesia concreta é realizada por meio de uma análise combinatória.

Como terceira característica Candido destaca um dos “fenômenos mais curiosos do nosso tempo” (CANDIDO, 2002c, p. 215) que seria a substituição da literatura denominada pela metáfora por uma denominada pela paronomásia, ou seja, “por aquela figura que junta palavras pela sonoridade muito parecida, mas de significado diferente.” (CANDIDO, 2002c, p. 216). E como quarta característica o crítico aponta a atenção para a tendência do nosso tempo em aumentar o “cultivo intensivo da ambigüidade natural do discurso” (CANDIDO, 2002c, p. 216). E na última característica Candido, agora se voltando mais para a ficção, fala sobre o fato de vivermos um tempo de uma ficção “deliberadamente antimimética”, (Candido, 2002c, p. 216) com maior exploração da paródia.

Como afirmamos à luz dos críticos Anatol Rosenfeld (1969) e Antonio Candido (2002c), o romance *O sol se põe em São Paulo* possui elementos da

⁴ PIGNATARI, Décio (Jundiaí, 20 de agosto de 1927) é um poeta, ensaísta, professor e tradutor brasileiro. Desde os anos 1950, realizava experiências com a linguagem poética, incorporando recursos visuais e a fragmentação das palavras. Publicou *Teoria da Poesia Concreta* em 1965. Publicou também o volume de contos *O Rosto da Memória* (1988) e o romance *Panteros* (1992).

contemporaneidade, mas, com o cuidado da valorização estética e com “atitude criadora” (CANDIDO, 2002c, p. 219) buscando um equilíbrio entre o mundo conhecido e o mundo da fantasia. Para escrever o romance *Mongólia* (2003), Bernardo Carvalho teve o seu primeiro contato com o Oriente e visitou os lugares distantes e o interior da Mongólia. *Nove noites* (2002) é um romance baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil entre os índios, em 1939, quando tinha 27 anos. Nesses romances, o leitor tem a impressão de estar diante de países reais e fatos reais, mas o que existe é a ficção.

Bernardo Carvalho ressalva, em *O mundo fora dos eixos* (2005)⁵, o trabalho de reflexão teórica sobre literatura, a importância da ficção e propõe a imaginação como elemento constitutivo da realidade e não meramente destoante e supérflua. O autor entende com cautela, a tendência da literatura brasileira contemporânea ao realismo e ao documental, pois acredita que dessa maneira ficam reduzidas as possibilidades de representação impostas por paradigmas. Conforme afirma Belon (2004), a elaboração de imagens e fantasias permite aos seres humanos o rompimento dos limites da realidade “como o estreito mundo onde vigem as coisas, ainda que, em razão do vínculo originário e radical, sempre voltem a ele” (BELON, 2004, p.10).

O romance *O sol se põe em São Paulo* traz elementos conhecidos do leitor. Entretanto, na criação do romance, o autor não se limita ao mundo delimitado pela lógica. As vozes das personagens se abrem para a imaginação.

O escritor sem nome já no início do primeiro capítulo declara: “É como se tudo estivesse na sombra.” (CARVALHO, 2007, p. 9) e de fato, as imagens e as informações entrecortadas, as quais ele tem acesso, seja através do *sushiman* “Ouvira histórias. (...) Havia rumores” (CARVALHO, 2007, p. 16) ou através de Setsuko, estavam inseridas em outras histórias que tinham significados em outra história.

Para além da mera representação, de dar voz aos “párias” (CARVALHO, 2007, p. 143) deixados, muitas vezes, à margem pela história oficial, Bernardo Carvalho possibilita ao leitor entrever, na forma das diversas narrativas encaixadas, importantes elementos de (res)significação. O escritor constrói narrativas que se refletem buscando o

⁵ CARVALHO, Bernardo *O Mundo Fora dos Eixos* Editora: Publifolha Ano: 2005 Edição: 1 Número de páginas: 240. São textos de ficção e crítica, todos produzidos ao longo de uma década na *Folha de S. Paulo*. As 50 crônicas, 10 resenhas e 6 ficções tratam de diversos temas ligados à cultura, como literatura, cinema, teatro e artes em geral.

encadeamento da narrativa e a reconstrução de significação, como já afirmado, para tudo e todos que estão de alguma maneira, ligados. Mais que a visão de um espelho, podemos aproximar esse olhar à metáfora dos reflexos do caleidoscópio⁶, que, através do reflexo da luz exterior em pequenos espelhos inclinados apresentam a cada movimento, combinações variadas e agradáveis de efeito visual.

Na narrativa do escritor há espelhos da narrativa de Setsuko e a narradora Setsuko e o narrador se fundem apesar da estrutura sobre a qual se desenrolam os enredos das várias histórias, basicamente apresentadas pelo olhar de Setsuko. Um olhar que fornece à narrativa nuance de oralidade e ainda fornece a representação das histórias reais de cada ser, histórias nas quais se busca a referencialidade.

Antonio Candido (2002c) comenta que quando a literatura que nos apresenta nega “aquela espécie de caminho para o mundo referencial” (CANDIDO, 2002c, p. 221) há certa teimosia em buscar essa referencialidade no gênero de memórias, ou autobiográficos. Em *O sol se põe em São Paulo* temos um pouco das guerras, das angústias, dos migrantes, “representando o mundo em que vivemos” (CANDIDO, 2002c, p. 221), apresentados pelas memórias de Setsuko e pelo escritor sem nome.

Bernardo de Carvalho reavalia as reações das personagens e seus meios sob a ótica de comportamento, valores e seus discursos dentro desse meio. Tal liberdade permitiu ao escritor justapor passagens históricas, da Segunda Guerra Mundial, organizadas a partir de uma série de fatos históricos ocorridos no Japão, como os exemplos: “Quando o Japão capitulou sob o impacto da bomba em Hiroxima e Nagasaki” (CARVALHO, 2007, p. 33); “quando os japoneses atacaram Pearl Harbor” (CARVALHO, 2007, p. 34); “Quando o Japão entrou na guerra, em 41” (CARVALHO, 2007, p. 43) e a Batalha de Okinawa em 1944, com “o massacre de mais de cem mil japoneses e cerca de cinqüenta mil americanos ao longo de três meses de campanha” (CARVALHO, 2007, p. 51), com fatos atuais da cidade de São Paulo “A cidade vinha sofrendo uma série de ataques do crime organizado” (CARVALHO, 2007, p. 26),

⁶ O termo caleidoscópio ou calidoscópio deriva das palavras gregas *καλός* (*kalos*), que indica belo, bonito; *εἶδος* (*eidos*), que indica imagem, figura, e *σκοπέω* (*scopeo*), que indica olhar (para), observar. Observações conforme <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caleidosc%C3%B3pio> e Novo Dicionário Aurélio (consta da “Referência bibliográfica”)

cercada “de assaltos, chacinas e seqüestros” (CARVALHO, 2007, p. 127). Na parte final do romance é mostrado todo o desenvolvimento do Japão, através das cidades modernas como Tóquio e Osaka com seus trens, metrô, *cybercafés*.

O escritor Bernardo Carvalho não está à margem das transformações que vêm ocorrendo na cultura contemporânea e tem a sagacidade crítica de compreender que o esse tempo entrelaça a vida de todos que, independentemente, de classe econômica, social, religião, etnia se vêm ligados pelo capitalismo que rompeu com muitas barreiras, sejam elas geográficas, sociais.

No romance, o escritor sem nome não se faz conhecer totalmente, fala através de poucas reminiscências do passado “... meu pai, filho de agricultores do interior do Paraná, se mudou para a cidade e abriu uma firma de luminosos em sociedade com um primo distante, de Fukuoka, que começara a ganhar dinheiro com o fim da ocupação aliada do Japão” (CARVALHO, 2007, p.15). Ele procura deixar clara a sua obsessão por escrever, uma obsessão que o perseguia desde os tempos em que era estudante, “não era um capricho, era uma loucura” (CARVALHO, 2007, p.19). E recordava que Setsuko lhe afirmara que as obsessões mais compreensíveis na juventude ganhavam um aspecto degenerado quando se perpetuavam “até revelar o sintoma de algum tipo de fracasso na maturidade”. (CARVALHO, 2007, p. 19).

Se no começo ainda podia parecer uma veleidade adolescente, com os anos acabou se revelando uma reação natural à constatação de que eu tinha esgotado todas as chances de fazer parte deste mundo, de me sentir integrado a ele, e que não bastava falar português, ter nascido e viver no Brasil, era preciso escrever também, para não correr o risco de algum dia ter de pisar no Japão, por necessidade, sem conseguir dizer mais que duas frases em japonês, como minha irmã [...] (CARVALHO, 2007, p. 19-20).

O escritor, mesmo acreditando que a literatura era a sua miragem, entendia que a mesma podia ser sua salvação se tivesse que refazer os caminhos de seus antepassados, “pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como pátria” (CARVALHO, 2007, p. 20). Há um paradoxo neste fragmento, se antes ele acreditava que “era preciso escrever também, para não correr o risco de algum dia ter de pisar no Japão, por necessidade, sem conseguir dizer mais que duas frases em japonês”

(CARVALHO, 2007, 21), o escritor mostrará no desfecho do romance que não há barreiras físicas que impeçam a comunicação.

No Japão, ele romperá a última barreira que o impedia de ter acesso a história de Setsuko – conseguirá um tradutor – e concluirá que as suas vidas estão intrinsecamente interligadas.

O escritor sem nome deixará transparecer, ao longo da narrativa, a fuga dos imigrantes japoneses para o Brasil, fossem quais fossem os seus motivos. Ele acreditava que “Voltar ao Japão como operário (apesar de nunca ter posto os pés lá antes) seria perpetuar o fracasso e o erro” (CARVALHO, 2007, p. 20) dos imigrantes japoneses. Para o escritor “a fuga” (CARVALHO, 2007, p. 20) empreendida pelos imigrantes apenas tornava mais insuportável a existência já precária. Para ele, escrever seria uma forma de romper com a “ilusão de imigrantes dos bisavós (que era possível escapar ou voltar atrás)” (CARVALHO, 2007, p. 20) e ainda “reconhecer de uma vez por todas que estamos todos amaldiçoados, onde quer que seja. Sempre” (CARVALHO, 2007, p. 20). E ele desabafa,

Durante muito tempo, eu tentei fugir como o diabo da cruz de tudo o que fosse japonês (vinha daí a minha repulsa e minha ignorância da literatura japonesa). Eu podia nunca ter pisado no Japão, mas por muito tempo tentei acreditar que era onde ficava o inferno. Até minha irmã se decidir mudar para lá, apesar de todos os meus argumentos para dissuadi-la, refazendo em sentido contrário o caminho dos bisavós, porque ganharia mais como operária de uma fábrica em Nagóia do que como professora universitária em São Carlos (o que lhe restava depois de termos perdido tudo com o negócio de luminosos do meu pai), e eu entender que uma maldição pairava sobre nós e não adiantava me debater nem tentar convencer ninguém. O inferno era aqui mesmo. Deixei de falar com ela por uns meses, mas acabei me rendendo às evidências. Podíamos ter perdido os costumes e a língua, mas as origens nos chamavam de volta, como uma miragem, para concluir a humilhação da qual os bisavós fugiram, no início do século XX, quando imigraram para o interior do Paraná (para uma nova humilhação de imigrantes, depois de ouvirem de uma autoridade qualquer à saída do porto de Kobe que deviam honrar a pátria e no estrangeiro e mais valia se matar no país de desterro do que voltar como fracassados), a humilhação que estava à nossa espreita, para acabar com o sonho dos meus pais, os sanseis assimilados, para nos pôr de volta no nosso lugar de decasségus analfabetos. Agora, era a literatura japonesa (que eu não podia ler no original), que me assombrava como a alma penada de alguém que eu tivesse assassinado, a apontar a saída (ou a prisão) das minhas ambições pessoais. (CARVALHO, 2007, p. 28 e 29).

Enfim, era nessa situação obscura que ele vislumbrava ser escritor para não correr o risco de ter de emigrar para o Japão como *dekasseguis*⁷ e perpetuar o fracasso dos antepassados. Sendo escritor, esperava inscrever o seu nome na história ao reproduzir o discurso dos vitoriosos, fugindo assim do exílio e do anonimato forçado de uma maioria.

O escritor tem consciência das barreiras que são impostas principalmente aos excluídos: barreira da língua, dificuldade dos que estão à margem do trabalho, baixos salários dos *dekasseguis*.

Os *dekasseguis*, representados no romance, dentre outros, pelo narrador inominado e sua por irmã (ela também sem nome), percorrem a mesma rota dos antepassados, porém em direção diametralmente oposta, agora, a caminho da terra do sol nascente.

O Fenômeno Dekassegui⁸ refere-se aos descendentes de japoneses que se dirigem ao Japão, a partir dos meados da década de 80, para trabalhar temporariamente como mão-de-obra barata e não qualificada. Este mesmo termo é, então, utilizado aqui aos descendentes de japoneses ou *nikkeis* (todos os descendentes de japoneses nascidos fora do Japão, não se restringindo apenas aos brasileiros) que vão trabalhar no Japão, a princípio temporariamente, em busca de melhores ganhos salariais, executando trabalhos de baixa qualificação.

O escritor sem nome não conhecia nada sobre o Japão. O que sabia era o que contavam sobre a história de seus antepassados e que o País era o local escolhido por sua irmã que desistira de viver no Brasil.

A identidade dele estava fortemente subentendida com os vínculos de sua ascendência – desde a emigração de seus avós – e esses vínculos, de alguma maneira o orientavam em sua projeção de visão de mundo e a sua relação com Setsuko. Para as

⁷ Optamos pela escrita da pesquisadora Elisa Massae Sasaki. SASAKI, Elisa Massae. *Dekasseguis: trabalhadores migrantes Nipo-Brasileiros no Japão* Campinas: UNICAMP, Núcleo de Estudos de População, 2000. (Textos Nepo 39)
Disponível em < [//www.nepo.unicamp.br/textos/publicacoes/textos_nepo/textos_nepo_39.pdf](http://www.nepo.unicamp.br/textos/publicacoes/textos_nepo/textos_nepo_39.pdf) >. Acesso em: 22.outubro.2010

⁸ Definição disponível em SASAKI, Elisa Massae. *Dekasseguis: trabalhadores migrantes Nipo-Brasileiros no Japão* Campinas: UNICAMP, Núcleo de Estudos de População, 2000. (Textos Nepo 39)
Disponível em < [//www.nepo.unicamp.br/textos/publicacoes/textos_nepo/textos_nepo_39.pdf](http://www.nepo.unicamp.br/textos/publicacoes/textos_nepo/textos_nepo_39.pdf) >. Acesso em: 22.outubro.2010

personagens protagonistas o passado buscado não era simples questão de se fazer a viagem de volta, e sim de se ter consciência do que se tinha no presente e para daí entender o futuro.

Depois de alguns encontros Setsuko desapareceu e deixou muitas dúvidas pelo ar, “quando voltei para o nosso quarto encontro, a casa de Setsuko já não existia”. (CARVALHO, 2007, p 93). E as dúvidas vão perpassar toda a narrativa realizada por ela, e ao final, muitas dúvidas permanecerão. Setsuko sai da vida do narrador – mal acabara de entrar – e acabou por ocupar a mente dele, pois, diante de tantas perguntas sem respostas, para ele se tornou impossível deixar de escrever.

Cabe ao escritor tentar desvendar toda a história refazendo os caminhos que Setsuko teria feito. Ele busca descobrir o que realmente teria acontecido e que tinha de verdade nos relatos da japonesa. Na história havia fios, acreditava-o, do presente e passado que deveriam se encaixar. Ele, após vender o seu carro, viajou ao Japão, para a cidade de Osaka. Em *O sol se põe em São Paulo*, as personagens estão constantemente viajando para esclarecimento de dúvidas, parecem buscar avidamente por uma verdade.

Setsuko demonstrava certa nostalgia em suas reminiscências, precisava providenciar algumas conclusões no presente, recuperando fragmentos num passado em muito carregado de fantasias. O narrador perfaz o caminho da história da japonesa, porém ele procura ser crítico, repensa para encontrar, se possível algo de valor sem ser nostálgico.

Ele se via enredado em outras histórias. Deveria mergulhar nas histórias na região de Promissão, “no oeste do estado de São Paulo, onde o sol se põe” (CARVALHO, 2007, p. 94), que envolviam Jokichi e sua nova família. E esse caminho a ser percorrido se faz necessário para deslindar a trama tortuosa, que envolve também sua própria pessoa, sua própria identidade. Fazia parte da “casta de párias” (CARVALHO, 2007, p. 141), ou poderia ser escritor? Descobrir as respostas para tais indagações poderia resultar em ter uma compreensão menos precária da sua vida.

No Japão, por meio da leitura da carta, descobrirá algumas das farsas e simulações impregnadas na história de Setsuko para finalmente poder atar os fios que sobram para a conclusão da história, que agora também era dele e dos leitores.

2. A MULTIPLICAÇÃO DAS HISTÓRIAS

Contar tudo seria impossível, porque seria preciso um volume, ao menos, por dia, para enumerar as multitudes de incidentes insignificantes que enchem a nossa existência.

*Guy de Maupassant (prefácio de
Pierre Jean)*

Antonio Candido (2002a) comparando o ser vivo e o ser fictício considera que há afinidades e diferenças essenciais entre esses seres, e “que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança” (CANDIDO, 2002a, p. 55), fator vital de que depende um romance bem estruturado. Candido discute quais seriam as diferenças e as semelhanças. O crítico descreve, de modo empírico, a percepção que temos do semelhante e conclui que a noção sobre um ser, é sempre fragmentária, misteriosa, inesperada, surpreendente.

Os entes de ficção também podem ser assim, como se pode observar nas produções literárias. A noção de mistério dos seres, produzindo condutas inesperadas é encontrada no mundo das “personagens de Shakespeare” (CANDIDO, 2002a, p. 57). Antonio Candido ainda cita que nas obras de escritores como Baudelaire, Dostoiévski, Machado de Assis, Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, entre outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, às vezes, por maneira trágica, “sob a forma de incomunicabilidade nas relações” (CANDIDO, 2002a, p. 57), é este talvez, cogita Antonio Candido, o nascedouro, em literatura, das noções de: verdade plural (observadas em Pirandello), de absurdo (em Kafka), de infinitude do mundo interior (em Joyce).

Concorrem ainda, de forma direta ou não, algumas concepções filosóficas e psicológicas que buscam o desvendamento das aparências, seja no homem, seja na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade “tomado em si e com relação ao seu meio” (CANDIDO, 2002a, p. 57).

Enfim, o ser fictício pode ser semelhante ao ser vivo, mas é o único que pode se apresentar completo, por inteiro, dependendo exclusivamente, de dados colocados pelo escritor na montagem racionalmente dirigida de sua personagem. Assim, em *O sol se põe em São Paulo*, o autor nos mostrará as personagens – elementos essenciais – conforme caracterização “convencionalizada” (CANDIDO, 2002a, p. 75). No entanto, segundo Candido, a sua combinação, a sua repetição, a sua evocação nos diversos contextos nos permite formar a idéia completa e convincente da criação. O que, na vida real, seria impossível.

Graças aos recursos de caracterização, dados com perícia por Bernardo de Carvalho, as personagens principais do romance – narradores e narratários – são seres que não se esgotam nas descrições fornecidas pelo autor, mas que apresentam nuance que se abrem ao olhar do leitor. Diante dessas considerações, no subitem “(I)migração japonesa: da história para a ficção”, um pequeno retrospecto histórico da imigração japonesa parece-nos pertinente, pois essas personagens trazem “impressão de complexidade e riqueza” (CANDIDO, 2002a, p. 58), que poderiam ser ouvidas como “ecos” (CANDIDO, 1990, p. 209) desse processo histórico que envolveu o Brasil e o Japão.

Em nossa dissertação verifica-se que questões como a “visão” (GENETTE, 1995, p. 160) adotada pelas personagens, assim como as questões de ordem temporal produzem modulações na maneira como a narrativa é revelada pelos narradores. Sob o subtítulo “A multiplicidade de espaços e de tempos” discutimos como a ficção e os fatos reais estão imbricados no romance, buscando evidenciar, no plano crítico, que os aspectos importantes das personagens (e suas ações) resultam da análise das suas composições, não da comparação destas com os seres e fatos do mundo real. Esses seres ficcionais encontram em outros lugares e em outros tempos.

Em “*Sturm und Drang* e a modernidade: contatos”, buscamos considerar de que maneira o romance *O sol se põe em São Paulo* ao abordar as personagens de modo fragmentário, poderia retomar, no plano da técnica de caracterização, o já havia sido feito anteriormente pelos jovens do *Sturm*. Ou seja, “a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos” (CANDIDO, 2002a, p. 58) o conhecimento do outro e mesmo acerca do mundo.

No subitem “A interpenetração dos narradores e os narratários” consideramos a possibilidade de interpenetração desses narradores e narratários – quando expostos e sensibilizados –, e poderem tornar-se intercambiadores de experiências e informações, respeitando as considerações propostas por Walter Benjamin (1994).

2.1 (I)migração japonesa: da história para a ficção

Em *O sol se põe em São Paulo*, o escritor Bernardo Carvalho envolve a realidade dos dois países citados no romance. A narrativa – feita através de recortes de fatos reais – vai sendo entrecortada pela ficção o que confere verossimilhança ao livro. Bernardo Carvalho coloca o passado de maneira crítica e entendemos que a produção literária se dá a isso. E o resultado é que o romance *O sol se põe em São Paulo* não se apega a simples noções realistas de referencialidade. O escritor entrega o texto ao leitor para que este faça sua construção da leitura a partir de suas referências; utilizando (ou não) os temas que brotam da leitura e a informação que tem sobre os mesmos.

A história da imigração japonesa é muitas vezes sufocada nas narrativas que zelam apenas pelas personagens que obtiveram sucesso. O que se percebe é que Bernardo Carvalho é um escritor que se posiciona contra certa tendência de esquecimento e neutralização de fatos relegados a categorias sem importância, negligenciados e até mesmo esquecidos.

Desde os meados de século XIX, o Japão passava por um processo de restauração realizado à custa do setor agrário - com pesada taxação sobre a terra e a produção agrícola – para que o País não tivesse que recorrer a recursos estrangeiros. A pesquisadora Célia Sakurai (2000) afirma que desde que se inicia o processo de modernização daquele país, em 1868, com a Restauração Meiji, o governo japonês adotou uma política de enviar trabalhadores a todas as partes do mundo. Esse processo, para muitos pequenos proprietários e camponeses, significou a deterioração ainda maior de suas condições de vida. São essas pessoas, colocadas na margem do processo de industrialização e urbanização japonesa, que foram expulsas do Japão. Para o governo

japonês, a emigração representava a possibilidade de aliviar as tensões sociais provocadas pela crescente marginalização de amplos setores da população, agravadas ainda mais pela explosão demográfica verificada na época.

De acordo com Célia Sakurai “desde meados do século XIX já havia surgido no Brasil uma discussão sobre a possibilidade de trazer trabalhadores de origem asiática” (SAKURAI, 2000, p. 206) para o País, em função da pressão da Inglaterra para pôr fim ao tráfico negreiro. A contratação de imigrantes de origem européia, “particularmente os italianos e espanhóis” (SAKURAI, 2000, p. 206), vislumbrava-se como a solução para a substituição da mão-de-obra escrava.

Célia Sakurai (2000, p. 206) cita que o início das conversações diplomáticas entre o governo brasileiro e japonês, buscando introduzir os emigrantes japoneses, ocorreu no final do século XIX. O Brasil tinha reservas à entrada dos imigrantes japoneses, primeiro, por poder contar, na ocasião, com imigrantes europeus para preencher a necessidade de mão-de-obra, e em segundo, porque era forte a pressão de ordem racial contra a entrada de “amarelos” (SAKURAI, 2000, p. 206) no País.

Mesmo com a entrada de níveis elevados, os imigrantes mais saíam do que entravam no país. Algumas experiências com imigrantes italianos haviam sido frustrantes; ocorreram muitas fugas das fazendas e o não-cumprimento dos contratos, causando muitos prejuízos para os fazendeiros.

No início do século XX, em função dos cafeicultores paulistas, que expandiram a sua área de cultivo, e do governo italiano, que restringiu “a vinda de novos contingentes para o Brasil em 1902” (SAKURAI, 2000, p. 206) gerou-se a carência de mão-de-obra para os cafezais. Se no Japão sobrava mão-de-obra, aqui, tentava-se resolver o problema da carência para a lavoura cafeeira, então em expansão.

A imigração japonesa para o Brasil se inicia em 1908, quando, conforme a pesquisadora Célia Sakurai, “781 imigrantes chegam ao porto de Santos” (SAKURAI, 2000, p. 201) em 18 de junho daquele ano. Alguns chegam movidos pelos desejos de melhores condições de vida, que, entretanto, bem rápido viam-se desmotivados e sem perspectivas. Outros aqui chegavam por que não tinham meios de permanecer no Japão.

A experiência do desembarque naquele ano se revelou parcialmente desastrosa. Os japoneses, segundo BRANDÃO, 1990 apud SAKURAI (2000, p. 202), enfrentavam desconfianças, críticas e elogios. Eles foram distribuídos por inúmeras

fazendas pelo interior paulista, as quais apresentavam, em sua maioria, péssimas condições de trabalho, moradia e remuneração. Foi um período de quebra de contratos, fugas noturnas, rebeliões e greves. A língua também foi um outro problema. Os japoneses argumentavam que havia pouco interesse por parte dos intérpretes. Também houve divergências entre os próprios japoneses. Os cafeicultores exigiam famílias constituídas de, pelo menos, três membros aptos – que, de acordo com Célia Sakurai (2000), não importava o sexo e a idade – acreditando facilitar a adaptação dos imigrantes às condições fazendas e dificultar-lhes as rescisões contratuais. Essa exigência foi burlada pelos japoneses que formavam famílias artificiais, na ocasião do embarque. E essas famílias se desagregavam rapidamente devido a incompatibilidade entre os seus membros.

Os primeiros contingentes de imigrantes tinham sido recrutados também entre os desempregados e indigentes espalhados pelas cidades japonesas, sendo sua saída estimulada pelo governo. Para isso, fundaram-se as Companhias de Emigração – empresas privadas, mas com incentivo político-econômico do governo do Japão, podendo representá-lo junto a países contratantes de mão-de-obra.

Segundo Sakurai (2000, p. 202), a imigração japonesa é considerada “tutelada, porque é amparada, desde o início, por meio de orientações, ajuda e gerência dos representantes do governo japonês”. As empresas, que negociavam os candidatos, providenciavam os meios de transporte e responsabilizavam-se pelo cumprimento dos contratos. Também eram elas que, para expandir seus negócios recrutando o maior número possível de candidatos à emigração, difundiam a imagem paradisíaca do país de destino. Assim, os primeiros imigrantes que aqui chegaram acreditavam que tinham desembarcado no “Novo Eldorado”, a fantástica “terra das árvores de frutos de ouro” (grifos nossos).

A pesquisadora Sakurai (2000) afirma que a primeira fase da entrada de imigrantes japoneses no Brasil, período de 1908 a 1924, é marcada pela insegurança, já que nem os japoneses, e nem os fazendeiros paulistas esperavam o sucesso. E, apesar das divergências, os imigrantes chegam ao Brasil em um fluxo contínuo até 1924.

Segundo Rui Kban Sano (1989), – conforme sites disponíveis nas referências desta dissertação – após algumas tentativas de negociação entre representantes oficiais do governo japonês e o governo do Estado de São Paulo,

assinou-se, por pressão dos fazendeiros e em caráter experimental, um contrato com a Companhia Imperial de Emigração, do Japão. Pelo acordo, a Companhia ficava autorizada a transportar 3.000 japoneses, em parcelas anuais de mil pessoas, cabendo ao governo de São Paulo subvencionar parte dos gastos com o transporte desses imigrantes. O governo de São Paulo tentou cancelar o contrato de 1907, não o fez sob promessa das Companhias de Emigração de fazerem melhor seleção dos trabalhadores e modificar cláusulas contratuais para evitar greves e fugas, por exemplo.

Os japoneses, em sua grande maioria, encaravam a imigração de modo estritamente instrumental: a idéia era trabalhar alguns anos no exterior, onde acumulariam uma quantidade de capital suficiente para melhorar a situação de suas famílias quando retornassem ao Japão. Em geral, eram solteiros e tinham uma orientação sócio-cultural voltada para o país de origem. “As reações dos japoneses perante o Brasil é de total estranhamento a tudo o que os rodeia. O clima, a língua, a alimentação e, sobretudo, as condições de trabalho provocam nesses imigrantes uma desilusão, especialmente sobre o sonho do retorno.” (SAKURAI, 2000, p. 210-211).

Não era possível, no entanto, continuar alimentando o sonho de regresso após o enriquecimento, enquanto eles permanecessem na condição de trabalhadores assalariados nas fazendas de café. A saída foi então procurar outras formas mais rentáveis de atividade econômica. Desse modo, alguns dos antigos colonos tornaram-se contratistas, isto é, formadores de cafezais. O trabalho como contratistas na formação de cafezais foi uma forma eficiente encontrada pelos japoneses para acumular bens e tornarem-se pequenos proprietários. Quando isso se deu, a idéia de retorno ao Japão começou a perder sua força. A obsessão em adquirir terras levou os japoneses a multiplicarem sua jornada de trabalho nas culturas independentes.

Sakurai (2000, p. 211) afirma que para a maioria dos imigrantes, o “acúmulo de uma poupança para investimento no país de origem está no horizonte de todo imigrante, não importando a sua etnia”. A permanência na terra na qual se dirige é temporária, o objetivo é voltar rico para a terra de origem. Contudo, a realidade aqui, não condizia com aquela sonhada, as condições, nas fazendas de café, segundo a pesquisadora, não permitiam a formação de uma poupança.

A diferença de culturas é lembrada como um sofrimento nos primeiros tempos, mas é algo que vai sendo incorporado, através da adaptação, da criação de novos elementos, da organização de novos códigos de conduta, que imperceptivelmente passam a fazer parte da vivência cotidiana dos emigrantes. (SAKURAI, 2000, p. 211).

A pesquisadora conclui que sobre diferentes aspectos desse processo de adaptação, é interessante registrar o relato de Tomoo Handa⁹ “que apresenta com detalhes uma história da imigração japonesa no Brasil, sobretudo sobre a maneira como o imigrante reorganiza o seu modo de vida no ambiente que o recebe” (SAKURAI, 2000, p. 211). O historiador documentou de modo imparcial a trajetória da presença do imigrante japonês no país e acreditava ser impossível para os japoneses melhorarem de vida nas fazendas de café se não se tornassem proprietários.

O processo para que os japoneses se tornassem proprietários foi facilitado com a introdução maciça de capital e investimentos japoneses no Brasil a partir de segunda metade da década de 1920; dessa forma as perspectivas de partida do Japão ao Brasil passam a ser outra. Os navios, além de trabalhadores, traziam investidores com grande quantidade de capital para financiar os projetos de colonização no Brasil, com o objetivo de produzir matéria-prima em larga escala para o mercado japonês. Após 1925, em consonância com os ideais expansionistas que ganhavam impulso no Japão na época, a emigração passou a ser politicamente orientada.

Conforme dados apontados pela pesquisadora Célia Sakurai (2000), do período de 1908 a 1925 chegaram ao Brasil, 32.267 japoneses e entre 1928 e 1935 ingressaram no país 108.258 japoneses¹⁰. Célia Sakurai (2000) informa que de 1908 em diante, “234 mil imigrantes se fixam em todas as partes do País, mas, sobretudo nos estados de São Paulo e do Paraná” (SAKURAI, 2000, p. 201). No início da década de 1990, segundo a pesquisadora, os imigrantes somavam, com seus descendentes, cerca de 1, 2 milhões de pessoas.

Desse modo, multiplicaram-se os núcleos de colonização japonesa em São Paulo e no Paraná. As Companhias eram criadas especialmente para organizar e

⁹ Tomoo Handa, nasceu em Utsunomiya, província de Tochigi, em 1906, e imigrou para o Brasil em 1917. Em 1921, deixou seu trabalho na lavoura emudou-se para São Paulo, onde encontrou emprego na tipografia do jornal escrito em japonês, tornando-se mais tarde jornalista. Ele morreu em 1996, no Brasil.

¹⁰ Dados conforme site <http://www.educacional.com.br/reportagens/japao/default.asp>

desenvolver tais núcleos. O período, de 1925 a 1935, é considerado a fase mais próspera da imigração japonesa no Brasil. O desenvolvimento do Norte do Paraná, da Alta Paulista – região de Marília – e da região Noroeste do Estado de São Paulo está diretamente relacionado com a ação das Companhias de Colonização que adquiriam grandes glebas de terras, repassando-as em pequenos lotes para os imigrantes. Essas Companhias financiavam a produção, abriam estradas e escolas e instalavam serviço médico além de outros benefícios. Nesse tempo, muitos japoneses se tornaram proprietários e viviam em colônias, as quais mantinham, de maneira geral, tanto do ponto de vista social quanto cultural, o mesmo tipo de vida que levavam nas comunidades rurais do Japão.

Diante do sucesso nos empreendimentos dos imigrantes japoneses, eles passam a ser vistos com maior restrição.

Na opinião da pesquisadora Célia Sakurai (2000, p. 205), “os japoneses são indesejáveis porque competem e começam a ocupar pequenos nichos econômicos espacialmente limitados, mas incômodos às populações locais”. A pesquisadora afirma que o fato de o Japão ter vencido a guerra contra o Império Russo, em 1905, inicia o temor pelo expansionismo militar japonês. A reação contra a presença de japoneses no exterior é também em função da discussão européia sobre a questão racial e da eugenia que estavam em sua plena efervescência. Ainda segundo a pesquisadora, “a miscigenação, efeito esperado para populações em contato, é malvista pelos brancos, especialmente os norte-americanos, que segregam espacialmente os japoneses em seu território” (SAKURAI, 2000, p. 205).

Muitas campanhas começaram a ser deflagradas a partir da década de 30 contra os japoneses. Segundo Liszt Vieira (2006), o deputado constituinte Félix Pacheco¹¹, em 1934 lamentava o domínio dos mesmos no Brasil. O médico Miguel Couto¹² é outro político influente que também alertava para o perigo da “japonização do

¹¹ José Félix Alves Pacheco, nasceu Teresina, 2 de agosto de 1879 e morreu no Rio de Janeiro em 6 de dezembro de 1935. Foi jornalista, poeta e tradutor brasileiro. Destacou-se como político, ingressou na política elegendo-se, pelo Piauí, deputado federal em 1909, reelegendo-se sucessivamente, até 1921, quando se elege para o Senado. Durante o governo de Artur Bernardes (1922-1926), foi Ministro das Relações Exteriores. Em 1927, reassumiu sua cadeira no Senado.

¹² Miguel de Oliveira Couto, nasceu no Rio de Janeiro em 1 de maio de 1864 e morreu no Rio de Janeiro de 6 de junho de 1934, foi médico, político e professor.

Brasil”. Como deputado na Assembléia Nacional Constituinte de 1933, eleito pelo Distrito Federal, atual cidade do Rio de Janeiro defendeu, então, "teses científicas" de darwinismo social e de eugenia racial que propunham a necessidade do "branqueamento" da população brasileira e o fim da imigração dos degenerados "aborígenes nipões" (japoneses). Ele liderou uma campanha anti-nipônica na Assembléia Constituinte de 1934, que acabaria por aprovar a limitação da imigração japonesa. Em consequência, entre 1936 e 1950, entraram pouco mais de 14.000 japoneses e o fluxo migratório foi interrompido entre 1942 e 1945.

Ainda de acordo com Liszt Vieira (2006) a campanha contra o expansionismo japonês foi parte da política nacionalista realizada na época pelo governo Vargas que em 1937, implantou o chamado “Estado Novo”. A língua japonesa foi proibida de ser falada em locais públicos e as pessoas flagradas em tal situação eram presas e enquadradas na lei.

Em 1942, o Brasil declarou guerra ao Japão. E a situação dos japoneses tornou-se insustentável. Todo japonês era considerado inimigo, traidor e espião. Em julho de 1943 muitas áreas no Estado de São Paulo foram tomadas dos japoneses. De acordo com as informações no site <http://www.educacional.com.br/reportagens/japao/default.asp>, com o final da Segunda Guerra Mundial tem início a reconciliação entre brasileiros e japoneses, e o perfil do imigrante japonês se modificou. Os *nikkeis*, como são chamados os primeiros imigrantes que vieram ao Brasil, deixaram de ser mão-de-obra barata e, por exigência de acordos bilaterais, passaram a ter acesso às escolas. A partir da década de 60, famílias japonesas começaram a administrar seus próprios negócios.

Na década de 1970, a convivência entre as culturas japonesa e brasileira já não era tão estranha, e o número de casamentos entre essas etnias aumentou no país. Nesse período o Japão, recuperado da crise econômica, passa a ocupar papel de destaque no cenário mundial. Na década de 1980 o Brasil passou por um período de recessão financeira e em contrapartida o Japão vivia o auge de sua economia. E essas dificuldades financeiras do Brasil inverteram o fluxo de migração entre Japão e Brasil. A terra do Sol nascente passou a ser um dos principais países a acolher brasileiros. E, mais uma vez, os imigrantes não encontraram o paraíso que estavam buscando. Para

Leda Reiko Nakabayashi Shimabukuro ¹³, quando chegam ao Japão, os *dekassequis* enfrentam inúmeras dificuldades e segundo ela, mesmo parecendo japoneses, os descendentes são tratados como estrangeiros lá. O primeiro impacto que eles sentem é a diferença de língua. Poucos imigrantes que chegam lá dominam a língua japonesa e, como não há analfabetos no Japão, isso gera preconceito.

Considerando o percurso dos estudos teórico e crítico da produção literária do país e mundial, e de forma particularizada, os estudos desenvolvidos por Antonio Candido (2002c), busca-se estabelecer uma relação entre o romance *O sol se põe em São Paulo*, o Japão, a imigração japonesa para o Brasil e a imigração dos *nikkeis* para o Japão, mesmo que tal relação seja de uma metáfora e fragmentária. O romance aponta para o que há fora dele, criando sentidos possíveis e sentidos desmontáveis.

A relação do romance e os acontecimentos econômicos, políticos e culturais é de respeito com as diferenças. O escritor sem nome procura compreender o funcionamento da imigração japonesa e as histórias de seus imigrantes, mesmo que sob o olhar de Setsuko, por vezes limitado. O escritor é consciente da formação heterogênea e provisória pela qual é formada a cidade de São Paulo, considerando aí toda a sua miscigenação, culturas diferentes, línguas e dialetos diferentes, sem, conquanto, rejeitá-la e ele tem a preocupação com os que estão marginalizados em todos os lugares da cidade. Ele descreve uma cidade caótica, fragmentada, uma cidade onde “Chamam-se excluídos aos oitenta por cento da população.” (CARVALHO, 2007, p. 14). Uma cidade formada em grande parte por migrantes, vindos de muitos países e de outras regiões do País.

¹³ Leda Reiko Nakabayashi Shimabukuro é fundadora e coordenadora do Grupo Nikkei de Promoção Humana, que, entre outros trabalhos, desenvolve o projeto Tadaima — um espaço de reflexão e apoio a trabalhadores brasileiros que atuaram no Japão — <http://www.educacional.com.br/reportagens/japao/imigracao.asp>

2.2. A multiplicidade de espaços e de tempos

Na escrita de *O sol se põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho optou pela não definição das personagens no início da história (são construídas ao longo da leitura), fazendo com que estas se definam (ou não) em função dos acontecimentos narrados. Outra especificidade da sua escritura consiste em imprimir um ritmo acelerado, pela via da adoção de frases e períodos breves e pela criação de imagens em que o leitor tem a impressão de estar vendo e participando das cenas, explorando assim o processo de interação entre o leitor e o texto, através de seu imaginário. Setsuko e o escritor proporcionam um jogo aberto a múltiplas possibilidades, que podem levar o leitor refletir a respeito de outros lugares, outros tempos, outros seres.

Para Genette (1995), o estudo da ordem temporal de uma narrativa deve comparar “a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história” (GENETTE, 1995, p. 34), podendo ser indicada explicitamente pela narrativa ou ser inferida por indícios indiretos. E observa que na narrativa clássica a reconstituição da ordem temporal é possível na maior parte das vezes, pois o discurso narrativo não inverte a ordem dos acontecimentos sem previamente avisar.

O romance *O sol se põe em São Paulo* se caracteriza pela alternância entre uma vaga linearidade de tempo e espaço e outras com os capítulos que não seguem uma padronagem na sucessão dos fatos. Na narrativa, o tempo e o espaço se esfacelam; os capítulos são fragmentados, neles estão os pontos de vista das personagens – os olhares de Setsuko, Michiyo, Masukichi, Jokichi, narratários, – divididos em espaços e tempos diferentes; as posições temporais formam um perfeito “zigzag” (GENETTE, 1995, p. 37). O início do parágrafo, do capítulo 3, é narrado pelo escritor sem nome, em primeira pessoa, “Como é que ela queria que eu escrevesse sobre um lugar onde nunca tinha posto os pés e que evitava com todas as forças?” (CARVALHO, 2007, p. 31) e no mesmo parágrafo aparece a voz da velha Setsuko, colocada entre aspas “O Japão que eu conheci não existe mais. Se eu quisesse dar o meu testemunho, podia contar sozinha. [...]”. (CARVALHO, 2007, p. 31). Esse diálogo exemplifica o tempo presente.

O sexto parágrafo inicia-se com o escritor sem nome referindo-se a maneira que Setsuko apresentaria – a ele – as personagens da história que ela lhe contaria “Ela disse que faria como no Brasil. Todos, homens e mulheres seriam chamados somente pelo primeiro nome” (CARVALHO, 2007, p. 33) e nesse mesmo parágrafo, seguidamente, a narrativa passa para a terceira pessoa, volta com o narrador heterodieético:

Começou falando do pai. Vinha de uma família de comerciantes dos arredores de Osaka. [...] Eram três irmãs. Ela era a caçula. A mais velha se casou logo antes do “incidente chinês” (como ela ainda chamava a invasão da Manchúria) e ficou viúva durante a guerra. Quando o Japão capitulou sob o impacto da bomba em Hiroxima e Nagasaki, mudou-se para Gifu, de onde vinham os sogros, como se eles fossem a única herança do marido. (CARVALHO, 2007, p. 33).

Nesse fragmento temos o tempo presente da diegese “Começou falando do pai.” (CARVALHO, 2007, p. 33) e temos as marcas do tempo passado “Quando o Japão capitulou sob o impacto da bomba em Hiroxima e Nagasaki” (CARVALHO, 2007, p. 33). Alguns acontecimentos da diegese não seguirão a ordem proposta, pois são manipulados pelo discurso de Setsuko. Um discurso ora determinado por marcadores externos, ora produzidos por um tempo psicológico.

Anatol Rosenfeld (1969) lembra que relatividade do tempo é um tema que vem sendo abordado desde muitos séculos antes e que no século XIX Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) reconheceu a extrema subjetividade e relatividade do tempo. “Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que *é* tempo, tempo não cronológico.” (ROSENFELD, 1969, p. 80). O crítico assevera “que a nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 1969, p. 80). Para o crítico, a totalidade da consciência presente é formada pelo passado e também pelo futuro com suas possibilidades e expectativas.

No romance de Bernardo Carvalho não existe um processo radical na separação do tempo cronológico e tempo da consciência, seja tematicamente, seja na estrutura, mas o passado, o presente e o futuro se interpenetram, dando ao romance um movimento de um jogo o qual se repete incessantemente. Setsuko faz se ouvir no

discurso do narrador heterodiegético; o narrador dá a voz a octogenária, que tem seu discurso, algumas vezes, demarcado por aspas e longos parágrafos:

“Raramente”, me disse a velha dona do restaurante, sentada diante da mesa [...], “ela queria saber de mim. Eu escutava com atenção. Não me perguntava se eu estava bem, se precisava de alguma coisa [...] Secretária é quem guarda segredos. Agora eu ganharia para escutá-la” (CARVALHO, 2007, p. 39-40).

Nesse momento não há diálogos entre Setsuko e o narrador; ela tenta articular e desenrolar seus pensamentos e emoções através de sua de consciência.

Anatol Rosenfeld (1969) nesse aspecto afirma que a irrupção, no momento atual, do passado e do futuro deve processar-se no contexto da estrutura narrativa confundindo-se sem demarcação nítida entre esses tempos. E ao leitor cabe o papel de participar da experiência das personagens. E através desse recurso em *O sol se põe em São Paulo* o passado reaparece “como presença atual”, (ROSENFELD, 1969, p. 81), dessa forma não é um passado morto e apenas recordado.

Para exemplificação do espaço em *O sol se põe em São Paulo* citamos o capítulo 9, que está dividido em cinco partes, de modo algum procuramos estabelecer qualquer valoração entre os capítulos quando optamos por esse. Em narrativa em terceira pessoa, o narrador indica o espaço preciso: “Setsuko estava em Tóquio” (CARVALHO, 2007, p. 82), referindo-se as recapitulações da japonesa, quando esta era pouco mais que uma adolescente. Ainda na primeira parte desse capítulo a narrativa aponta para o encontro de Setsuko e Masukichi “numa casa de chá, em Roppongi” (CARVALHO, 2007, p. 83) e indica que “Michiyo resolveu ir a Kyoto” (CARVALHO, 2007, p. 83) conversar com o velho escritor e que o encontro fora marcado no “bosque Tadasu-no-Mori” (CARVALHO, 2007, p. 83), indicando constantes movimentos.

Bernardo Carvalho constrói *O sol se põe em São Paulo* mantendo um vínculo constante entre as personagens e outros elementos espaciais, como os trens, por exemplo.

A toponímia é exótica, pelo menos do ponto de vista do falante das línguas ocidentais, tanto ou quanto permitem os lugares japoneses pelos quais caminham as personagens. As personagens localizam e transitam por espaços em que reinam

aparecimentos e desaparecimentos e acabam por enredá-las, acabam por contaminá-las ou mesmo por curá-las. No início da parte 2, do capítulo, Masukichi sofrendo e embriagado, acusou Setsuko pelo sumiço de Jokichi, sem poupá-la do sofrimento que ela também sentia.

Os espaços apontados no romance de Bernardo Carvalho, em algumas passagens sugerem caminhos tortuosos no destino das personagens, mas também pode apontar para um tempo ainda mais distante, por exemplo, em 1944, quando Masukichi, “enviado a Okinawa” (CARVALHO, 2007, p. 85), conheceu “um soldado que antes tinha servido em Java” (CARVALHO, 2007, p. 85), promovendo entrelaçamentos de vidas, cujas conseqüências podem estar no presente e futuro.

Ainda com relação ao espaço em *O sol se põe em São Paulo*, por intermédio da cidade de São Paulo, o escritor sem nome faz considerações sobre a não-uniformidade urbana e a busca da cidade por uma unidade:

A Liberdade é um desses bairros de São Paulo que, embora em menor escala do que as regiões mais ricas, e por isso mesmo de um modo às vezes até simpático, ressalta no mau gosto da sua rala fantasia arquitetônica o que a cidade tem de mais pobre e de paradoxalmente mais autêntico: a sua vontade de passar pelo que não é. (CARVALHO, 2007, p. 13).

A cidade constitui-se de partes “mansões mouriscas e ecléticas do começo do século XX (a maioria derrubada), os prédios mediterrâneos, neoclássicos, florentinos e normandos” (CARVALHO, 2007, p. 14) que contribuem para que ela seja um mosaico. O escritor opina sobre São Paulo e sobre as suas múltiplas formações “É uma cidade que quer estar em outro lugar e em outro tempo. E essa vontade só a faz ser cada vez mais o que é e o que não quer ser.” (CARVALHO, 2007, p. 14). E ainda cita “Cada imigrante, achando que transplantava o estilo da sua terra e dos antepassados, acabou contribuindo para a caricatura local.” (CARVALHO, 2007, p. 14); essa formação de São Paulo, ainda segundo o escritor sem nome, faz com que as ruas da cidade tentem convencer que se está em um outro local, “num esforço inútil de aliviar a tensão e o incômodo de estar aqui, o mal-estar de viver no presente e de ser o que é” (CARVALHO, 2007, p. 15).

O espaço é realizado sem uso de uma descrição puramente simplista, podendo, dessa forma, revelar a complexidade de ações e das personagens envolvidas no local.

Os trens são constantemente usados pelas personagens no romance: “Setsuko pegou o trem no fim da manhã.” (CARVALHO, 2007, p. 57); “Às oito da manhã de um sábado frio, Setsuko era uma figura solitária na estação de Shukugawa à espera do trem para Semba.” (CARVALHO, 2007, p. 63); esses fragmentos se referem ao meio usado pela japonesa adolescente para encontrar-se com Masukichi. Também é o meio que ela comumente usava para locomover-se pelo Japão “Tomei o trem em Osaka, num domingo, e à uma da tarde já estava na frente da casa modesta que você também costumava visitar uma vez por mês” (CARVALHO, 2007, p. 144).

Quando a japonesa chega à cidade de São Paulo e ela precisa ir ao interior do Estado para procurar por Jokichi, usará do trem para viajar: “Peguei um trem até Promissão” (CARVALHO, 2007, p. 151). O mesmo ocorre com o escritor sem nome, no século XXI, quando precisa viajar pelo Japão: “Uma mulher muito branca, com o rosto coberto de pó-de-arroz e o cabelo grosso preso num arco, sentou-se ao meu lado quando, no dia seguinte, o trem para Tóquio parou por alguns minutos em Nagóia.” (CARVALHO, 2007, p. 120).

Na narrativa, os lugares percorridos pelas personagens – cidades do Japão e do Brasil – são temas recorrentes, em que os mesmos primeiramente, apresentam-se habitáveis e após suas transformações acabam por expulsar as personagens.

Anatol Rosenfeld (2002) comenta que os textos ficcionais, apesar de seus enunciados costumarem “ostentar o hábito exterior de juízos” (ROSENFELD, 2002, p. 20), revelam a intenção ficcional, mesmo que ela não esteja objetivada na capa do livro, através da indicação romance, novela, etc. Rosenfeld (2002), afirma que na obra existe a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que objetivam dar aparência real à situação imaginária. Em *O sol se põe em São Paulo* é, paradoxalmente, esta aparência do real que revelará a situação imaginária.

Podemos capturar, através do olhar do escritor sem nome, a problematização e a reconstrução dos discursos dos emigrantes das várias partes do País; emigrantes que já se encontram consolidados no imaginário das pessoas, devido as

suas particularidades. Como também podemos perceber a violência que está diluída em várias esferas da sociedade – independente da classe social ou do nível de convivência direto ou indireto com a mesma. No romance de Carvalho, graças à “veracidade” (ROSENFELD, 2002, p. 20) de dados aparentemente insignificantes, à coerência interna, entre outros elementos, “tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário” (ROSENFELD, 2002, p. 21). E dessa forma as histórias fantásticas que Setsuko tem para contar, bem como da mesma forma a narrativa do escritor sem nome se impõem como aparentemente reais.

Para Rosenfeld (2002), a densidade, as noções estabilizadoras, a coerência, os quadros de referência e de valores mais ou menos estáveis aparecem disseminados na composição das personagens. As personagens se caracterizam e adquirem “um cunho definido e definitivo” (ROSENFELD, 2002, p. 34), em amplas medidas transparentes, nítidos, coerentes, vivendo situações exemplares – com sentido negativo ou não – que a observação das pessoas reais, e mesmo convivência com essas pessoas “difícilmente nos pode proporcionar a tal ponto” (ROSENFELD, 2002, p. 34).

O crítico afirma que tal aspecto evidencia-se precisamente porque a construção da personagem “se trata de orações” (ROSENFELD, 2002, p. 35) e não de aspectos da realidade. Nessa perspectiva de Rosenfeld, o autor Bernardo Carvalho realçou “aspectos essenciais pela seleção dos aspectos” (ROSENFELD, 2002, p. 35) que apresenta na construção de cada personagem, proporcionando a elas um caráter mais claro do que se possa observar no cotidiano. Em *O sol se põe em São Paulo* as personagens são levadas a situações talvez “mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida” (ROSENFELD, 2002, p. 35); mesmo quando se apresentam como banais e corriqueiras carregam significação, carregam um sentido literário.

Rosenfeld (2002) assevera que na arte literária a exemplo do que ocorrem com os seres humanos, as personagens encontram-se integradas num denso tecido de valores de ordem “cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face” (ROSENFELD, 2002, p. 45) a esses valores. Não raro, diante de conflitos e confrontos desses valores, enfrentam situações em que se revelam aspectos da vida humana, sejam esses aspectos metafísicos, “trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos.” (ROSENFELD, 2002, p. 45).

A busca de identidade – talvez se tornando escritor – por parte do escritor inominado e a inscrição e a fixação da história de vida, por parte de Setsuko e mesmo por parte do narrador, revelam um posicionar-se diante das circunstâncias que lhes foram sendo impostas e para, a partir dessa perspectiva, buscar estabilidade. Setsuko, através de sua memória, distorcida pelos anos, pôde rever suas atitudes de adolescente e mesmo de adulta, reavaliando-as e, posteriormente, criando outros sentidos. Para as personagens, ao confrontar-se com o mundo passado – Setsuko refazendo seu caminho e o escritor andando nos caminhos de Setsuko – surge a possibilidade de estabilizarem suas vidas gerando percepções, tradições, (re) criando valores, relações.

Os constantes questionamentos e inquietações do escritor sem nome e de Setsuko só reforçam a arte crítica contemporânea, procurando, antes situar o indivíduo e não negá-lo. E Bernardo Carvalho desmistifica o conceito de verdade que alguns fatos querem impor e faz o aproveitamento crítico dos mesmos. O narrador-personagem enquanto sujeito social está vinculado a um contexto sócio-temporal o qual o faz ler os acontecimentos – passados e presentes – e reconhece seu inevitável envolvimento com a cultura e sociedade e no mínimo quer registrá-la, mesmo que seja um registro parcial.

2.3. *Sturm und Drang* e a modernidade: contatos

Anatol Rosenfeld (1991) explica que na Alemanha, por volta de 1770 surgiu o *Sturm und Drang* (Tempestade e Impulso), um movimento pré-romântico de emancipação das letras. O termo apareceu primeiro como título de uma peça teatral – sobre a Revolução Americana do alemão Friedrich Maximilian Klinger, publicada em 1776, na qual o autor dá conotação violenta e subjetiva ao tema. Klinger foi um dos expoentes do grupo que contou ainda com jovens nascidos por volta de 1750, como J. G. Hamann (1730-1788), J. G. Herder (1744-1803), M. R. Lenz, (1751-1792), J. A. Leisewitz, (1752-1806), H. L. Wagner (1747-1779), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), entre outros.

Anatol Rosenfeld (1991) explica que os jovens radicais lutavam contra o domínio da literatura francesa, na medida que esta encarnava as regras clássicas e os

cânones “acadêmicos”(ROSENFELD, 1991, p. 8), sendo que Gotthold Ephraim Lessing antecipara-se a esses jovens nesse sentido, através de sua obra crítica *Dramaturgia de Hamburgo*, em que combatera a tragédia clássica francesa, opondo-lhe, como modelo, o obra de Shakespeare. Entretanto, Lessing continuava defensor das idéias da Ilustração. Segundo Rosenfeld, como a Ilustração em geral, Lessing se empenhava por uma reforma política e social, contudo, o que acentua na sua atitude é o pessimismo profundo em relação à sociedade e à civilização. “O conflito entre o indivíduo e a sociedade é logo julgado inevitável, fatal.” (ROSENFELD, 1991, p. 9).

Os pré-românticos entendiam que o individualismo defendido pela Ilustração era abstrato, pois se baseava na razão, essência de todos os homens.

A igualdade essencial Homem Mundo era negada pelos jovens do *Sturm und Drang* que, em contrapartida, acentuavam a singularidade e a originalidade estética e temática o que conduzia a uma nova perspectiva formal, mais livre dos padrões clássicos ainda em voga.

De acordo Anatol Rosenfeld (1991), o movimento propunha a reformulação dos cânones clássicos que visavam a ressaltar o típico. Para o típico era contraposto o característico, categoria importante do pensamento romântico que conduziria ao caricatural e ao grotesco, entendido como expressão de sensibilidade individual. A religiosidade reformista baseada na livre interpretação dos textos bíblicos, o culto ao “gênio original” (ROSENFELD, 1991, p. 13) são características do *Sturm und Drang* que ressaltam a visão subjetiva do poeta diante do Mundo, sendo o Eu dotado de força criadora, interpretando com mais liberdade o Mundo.

Elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a disciplina, o caráter Apolíneo, lúcido, as paixões domadas, valorizados pelo período Clássico são abandonados. A tendência harmônica do Clássico via a obra de arte como imitação da natureza. A originalidade passa a ser critério da arte no pré-romantismo. A idéia de originalidade reúne a busca reformista do movimento, pois para os jovens do movimento a “revolta contra as regras tradicionais e contra todas as autoridades” (ROSENFELD, 1991, p. 13) passa a ser uma das tônicas temáticas que serão, posteriormente, influências para a emotividade subjetiva do Romantismo.

Os escritores pré-românticos e românticos focavam, sobretudo no ser – com suas idéias, impressões dos fatos, paixões, amores, angústias, insatisfação –

preocupando-se com o conhecimento em função do sujeito cognoscitivo. Mesmo através de um discurso fragmentário, sem aparente linearidade, escritores como Novalis, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Schlegel¹⁴, entre outros, possuíam coerência rigorosa embasada pelo interesse filosófico e pelo rigor intelectual.

Há no *Sturm und Drang* um deslocamento na análise estética; o que importa é a “expressão da subjetividade do poeta e a revelação da sua verdade íntima” (ROSENFELD, 1991, p. 14). Poucas obras do movimento *Sturm und Drang* conseguiram manter-se vivas nos palcos e nos livros. Se, entretanto, segundo Rosenfeld, o movimento legou à humanidade poucas produções, foi base para parte das produções máximas da literatura mundial. A visão histórica e orgânica da cultura, do homem e da arte, é hoje parte da tradição ocidental. O discurso alógico e elíptico e, por vezes, associativo encontra paralelos na literatura moderna e contemporânea. A deformação caricatural e expressiva, a livre manipulação de elementos da realidade para comunicar uma visão íntima e, muitas vezes, paródica que tende ao grotesco são pontos de influência que podem ser destacados entre o *Sturm* e a arte moderna.

Anatol Rosenfeld (1991) comenta que o *Sturm* deixa de lado a análise racional e típica e passa a destacar o indivíduo real, histórico, integrado em seu ambiente, conforme concepção orgânica e historicista da análise lingüística de Herder. A valorização radical desta singularidade destaca a sensibilidade do indivíduo em sua relação com o Mundo. George Otte (1995), em “O romantismo segundo Walter Benjamin”, no *Boletim do centro de estudos portugueses*, afirma que para Walter Benjamin o Romantismo dá início à própria Crítica - uma crítica que parte da obra aberta e auto-reflexiva e se mostra indiferente a uma mimese “fechada”, e bem sucedida em seu propósito de imitar a natureza.

Anatol Rosenfeld (1969) escreve sobre a estrutura, o estilo e os temas do romance no século XX após a reorganização brutal com as formas determinadas por um passado clássico, reorganização que já havia sido proposta pelos jovens do *Sturm*. Em "Reflexões sobre o romance moderno", ensaio contido no livro *Texto e Contexto*, que teve sua primeira edição em 1969, o crítico reflete sobre a hipótese de analisar a arte da primeira metade do século XX inserida no contexto histórico já que ela traz em sua

¹⁴ Friedrich Schlegel (irmão do teórico Wilhelm Schlegel) e Novalis são considerados expoentes do movimento romântico.

formação os reflexos e conflitos de cada período, não sendo autônoma no tempo em que está inserida. Se na Grécia a perspectiva na composição do trabalho é o resultado entre o Homem e o Mundo; no romance moderno ocorre uma redefinição em relação à linearidade, o espaço e o tempo. Esses elementos não são mais absolutos no romance, o que no entender de Rosenfeld (1969) resulta na caracterização do romance moderno, juntamente com a presença do monólogo. O tempo não é cronológico é antes a soma do presente, do passado e do futuro que flui através das reminiscências do narrador.

Segundo Rosenfeld (1969), a sociedade assume uma ótica particularizada e vertical, perdendo com isso, as múltiplas faces da perspectiva. Ainda, de acordo com o crítico, a perspectiva proporcionaria uma visão antropocêntrica do mundo; essa visão antropocêntrica é de difícil compreensão para o homem moderno, pois o mesmo está voltado para a imersão do indivíduo em si mesmo, representado pelo fluxo de consciência. O homem moderno apoderando-se de conhecimentos não está simplesmente voltado para o mundo externo, há um espelhamento que o faz conhecer-se. Não é mais um indivíduo passivo e alienado, está antes pasmado por sensações internas, muitas vezes incompreensíveis; ele precisa sentir o mundo, e não apenas imitá-lo, mas projetá-lo através de sua compreensão.

Com a modernidade marcada a partir da Revolução Francesa e o progresso em todos os setores, o homem acreditava em um mundo mais justo, humano, entretanto, o homem apercebeu-se num mundo movido por revoluções, mudanças e descobre-se fragmentado, às voltas com sua perda de identidade. O homem torna-se vulnerável e desconcertado diante das propostas de mudanças e decepções que são acumuladas e verdades inabaláveis que são questionadas.

Em *O sol se põe em São Paulo*, na instância literária, as personagens são caracterizadas em enredo simples, que não se esgotam nos traços que as caracterizam; na instância narrativa as personagens são estampadas como seres “complicados” (CANDIDO, 2002a, p. 60), através da memória de Setsuko, com registro parcial de fatos, seguindo sua interpretação pessoal, que repassa essas imagens ao narrador-escritor.

Sob o olhar obtuso dos narradores, as personagens são apresentadas não em sua totalidade e sim fragmentadas. Tem-se a representação das mesmas, – a partir da perspectiva do olhares do escritor sem nome e de Setsuko – não há imitação da vida e

sim, busca-se a projeção. No romance, na medida em que nas relações das personagens não se realizam objetivamente, elas tornam-se indivíduos alienados, porém busca-se nessa dissertação mostrar que durante o processo de narração e de escrita do romance as personagens principais reconhecer-se-ão mutuamente como solução para seus respectivos problemas. O escritor, a partir do momento em que entendeu sua relação vivida com Setsuko e percebeu na mesma a possibilidade de concretizar o projeto dele de tornar-se escritor, tem uma mudança, o que no entendimento do crítico Antonio Candido (1971) seria o de interpretar a literatura num sentido de integração social.

O sol se põe em São Paulo é um romance em que as personagens fornecem um quadro social das contradições que movem a sociedade contemporânea; são personagens que não seguem os preceitos modelares, o que existe é o característico, uma releitura do real que resulta em uma caricatura do ser humano e do mundo.

Georg Lukács (2000) no prefácio presente em *A teoria do romance* indicava que as teorias estéticas de sua análise tinham influências nos textos dos jovens Goethe, Schiller, Schlegel. Os objetos de estudo de Georg Lukács em *A teoria do romance* são as formas da grande épica, a epopéia e as tragédias gregas, que ao longo do tempo, segundo o teórico se transmutaram e se converteram no drama moderno e após no romance. Na segunda parte de deste trabalho Lukács expõe que Dostoievski, Flaubert, Goethe conseguiram captar e objetivar através de suas produções a situação da alma do mundo contemporâneo. Lukács afirmava que a filosofia:

tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre o interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação. [...] Aí a paixão é o caminho predeterminado pela razão para a perfeita individualidade, e da loucura são emitidos sinais enigmáticos mas decifráveis de um poder transcendente, de outro modo condenado ao silêncio. (LUKÁCS, 2000, p. 25 - 26).

Respeitando as variações entre estéticas pré-românticas e românticas e o momento atual, pode-se perceber que a matéria do ato criador poderia ser a mesma e que podem ser transformadas em literatura com função de crítica social, quando o autor através dos narradores desmistifica clichês pré-estabelecidos, aumentando as significações sugeridas em uma literatura inicial. Persiste nas produções literárias o

interesse do homem em narrar as suas experiências e no processo de (re)leitura, o receptor interveniente e o narrador se interpenetram.

As características das estéticas, pré-românticas e românticas, combinavam a falta de originalidade humanística seguindo de uma expressão de irracionalidade; caráter antiaristocrático e presença de valores nas coisas naturais ou intensamente reais, sendo exemplos os sentimentos agoniantes e carregados de medo de perdas. Rosenfeld (1991, p. 7) afirma que o movimento *Sturm und Drang* “conserva certos traços da filosofia da Ilustração: radicaliza a revolta intelectual contra o regime absolutista e acentua as tendências empiristas, geralmente associadas ao racionalismo popular do Século das Luzes”.

As histórias de amor sem esperança e eventuais suicídios como soluções para os problemas são temas característicos dessa época. A “dor do mundo” (ROSENFELD, 1991, p. 9), a incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade, também são características da época romântica.

Acreditamos que algumas características presentes na estética pré-romântica e romântica podem ser consideradas no romance *O sol se põe em São Paulo*. A protagonista é levada a uma ação final, não porque buscasse um reconhecimento nobre, talvez quisesse vingança, mas seguramente possuía um desejo incontável. Na fase jovem de sua vida, teve a sua vida interrompida várias vezes e a escrita de um romance inacabado. Velha, removeu sua existência e procurou, numa narração “epistolar, forma particularmente adequada à expansão subjetiva” (ROSENFELD, 1991, p. 20), exprimir a sua dor e a sua opressão (mesmo a dor e opressão de outros) enfiada diante de um mundo mesquinho, cheio de normas e convenções.

2.3.1 A interpenetração dos narradores e dos narratários

O relato da octogenária está além de suas experiências individuais e se vincula aos momentos da História contemporânea - tanto do Japão como do Brasil. O narrador sem nome passou a ouvi-la e quanto mais se envolvia nas reminiscências dela

via-se em um paradoxo: ao mesmo tempo em que se esquecia de si mesmo, paralelamente ia se encontrando no que a ela lhe narrava.

Os narradores no romance *O sol se põe em São Paulo* comunicam uma visão íntima, desagregada e desenraizada. Podem ser caracterizados como narradores contemporâneos: são moradores de centros urbanos, freqüentadores de lugares obscuros, vulneráveis e isolados. No romance, a leitura da contemporaneidade torna-se possível se observada no interior de uma tradição, de uma perspectiva delineada com as linhas do clássico¹⁵.

No mundo contemporâneo os pensamentos, antes tidos como decisivos e determinantes, vão se tornando obsoletos à medida que a vida recicla. Há com a informação simultânea, proporcionada pelo desenvolvimento tecnológico, uma diversidade de produções que tentam dar conta dos novos estilos de vida que mudam a todo instante e de estilos que podem ser instantaneamente descartáveis; e no mundo globalizado não é mais possível separar as culturas eruditas das ditas populares, enquanto tratadas indiferenciadamente como mercadorias. É possível no romance de Bernardo Carvalho observar o registro do mundo atual e suas respectivas dimensões críticas denunciadas através dos olhares das personagens.

Setsuko transmitia uma intensa carga de nostalgia e também de saudosismo, entretanto, sem deixar de refletir sobre os objetivos que a moviam. Quando ela soube da morte de Jokichi, compreendeu que era a hora de contar a história em que se envolveu no Japão, às descendentes do japonês. “Nenhuma história vai poder ser contada. Não há como se fazer crer. (...) As histórias morrem conosco”, ele me disse três meses antes de morrer, e eu quis entender naquilo um pedido e uma instrução.” (CARVALHO, 2007, p. 160), contou Setsuko (sobre Jokichi) ao escritor sem nome. A japonesa não estava imbuída simplesmente de legar sua experiência aos envolvidos, queria antes fazer entender a sua significação e essa (res)significação - de todos os anos vividos - ela acreditava que não pertencia ao seu mundo particular e sim a esposa e filhas de Jokichi.

Após a Revolução Francesa e principalmente após a Revolução Industrial o conjunto de mudanças sociais, econômicas, políticas e tecnológicas expandiu-se pelo

¹⁵ o termo refere-se ao conceito estilístico indicando as obras que correspondem a certos preceitos modelares, os quais, por seu turno, derivam de certa fase da arte grega e a tomam como padrão.

mundo, principalmente a partir do século XIX. As populações até então em sua maioria rural migram para as cidades e nesse meio o erudito e o popular disputam o mesmo espaço, ocorrendo um intercâmbio de relações.

Walter Benjamin (1994), combinando idéias do idealismo alemão e do materialismo dialético, parte fundamental do marxismo em suas três fontes (idealismo alemão, socialismo francês e economia política inglesa), é um dos principais críticos literários a comentar os movimentos culturais que marcaram a passagem do século XIX para o século XX. Benjamin (1994) dá fundamentação às discussões sobre o narrador que se tornam interessantes aplicadas ao romance de Bernardo Carvalho, ressaltando as diferenças propostas pelo crítico entre narrativa e romance.

Benjamin (1994) considera que a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. Em *O sol se põe em São Paulo* a personagem Setsuko tinha uma história para contar, com início no Japão. Ela saiu de seu país e no Brasil precisou transferir sua história antes de morrer. Para o narrador sem nome a experiência de Setsuko tornou-se fonte para um provável romance. Ela era uma narradora anônima e queria manter dessa maneira e oralmente transmitirá sua história e experiência ao escritor.

O crítico alemão assevera que entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais e que existem dois grupos de narradores, “que se interpenetram de múltiplas maneiras” (BENJAMIN, 1994, p. 198), – o que viaja e vem de longe e o “o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p. 198-199) – e afirma que se quisermos concretizar esses dois grupos “através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.” (BENJAMIN, 1994, p. 199). “Na realidade”, afirma Walter Benjamin, “esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias” (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Benjamin afirma que a compreensão da extensão do reino da narrativa é possível quando se considera a “interpenetração” (BENJAMIN, 1994, p. 199) desses dois tipos de narradores arcaicos – o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. E ressalva que se esses narradores foram “mestres da arte de narrar, foram os artífices

que a aperfeiçoaram”, pois os artífices antes de fixarem-se “em sua pátria ou no estrangeiro” (BENJAMIN, 1994, p. 199) trabalhavam junto aos camponeses.

Walter Benjamin acredita que o surgimento do romance, cujos primórdios remontam à Antigüidade e sua expansão propiciada pela invenção da imprensa no período moderno foi o primeiro indício de uma evolução que resultaria no apagamento da narrativa, “e da epopéia no sentido estrito” (BENJAMIN, 1994, p. 200). O fato resulta de a narrativa referir-se à tradição oral e se constituir em uma forma de saber ligado à participação do narrador na experiência do que relata com compromisso com o “ensinamento” (BENJAMIN, 1994, p. 200) e ao romance caberia o compromisso com a transmissão de informação.

A verdadeira narrativa carrega em si a dimensão utilitária o que levaria o narrador a ser um homem que saberia dar conselhos. “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.” (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Segundo o autor, o processo de extinção da sabedoria não seria “sintoma de decadência” (BENJAMIN, 1994, p. 201) e nem tampouco uma característica dos tempos modernos e sim que o mesmo faria parte da “evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Benjamin cita que a tradição oral, patrimônio da poesia épica (BENJAMIN, 1994, p. 201) possui uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance.

O que distinguiria o romance de todas as formas de prosa é que o narrador retira da experiência o que conta, podendo ser sua própria experiência ou a relatada por outros. “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Os narradores no romance de Carvalho mesclam-se; há possivelmente a figura do “camponês sedentário” (BENJAMIN, 1994, p. 199) representado pelo escritor do bar que nunca havia escrito nada e imaginava que “podia ser (ou que era) escritor, e que podia” (CARVALHO, 2007, p. 13) se “salvar” (CARVALHO, 2007, p. 13). Esse narrador sedentário trabalhará com Setsuko na construção do romance, quando será “aprendiz” (BENJAMIN, 1994, p. 199) da octogenária.

Quanto a Setsuko, poderíamos exemplificá-la através dos dois estilos propostos por Walter Benjamin, o “camponês sedentário” e pelo “marinheiro” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Setsuko possuía anos de experiência acumulada “sem sair do seu país” (BENJAMIN, 1994, p. 198); era conhecedora de histórias e tradições do Japão. Entretanto, atravessou o oceano, e “tem muito para contar” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Ela fora aprendiz um dia e num processo de continuidade passa a condição de mestre. O seu então aprendiz necessitará fazer o caminho inverso da narradora para transformar a experiência e informação da mesma em literatura.

Benjamin (1994, p. 201) observa que escrever um romance significa “na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites”. Para o crítico, o exemplo nesse gênero seria *Dom Quixote*, pois, destaca “como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p. 201). O crítico reconhece no romance o poder de “integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa” (BENJAMIN, 1994, p. 202), mas também reconhece a fragilidade dessa integração.

O romance é uma das principais formas cultas do século XIX e nesse contexto há espaço para o escritor, que passa a ter suas criações e inovações como obras geniais; é um período no qual as produções ganham um público maior, pois estão ligadas ao jornalismo, como, por exemplo, as publicações feitas através de folhetins; publicações que visavam à informação rápida.

O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. (BENJAMIN, 1994, p. 202).

Com o fortalecimento da burguesia, “da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes” (BENJAMIN, 1994, p. 202) a informação ganha destaque e influência na forma épica. Para Walter Benjamin os romances, a partir da reprodutividade proporcionada pela prensa de Johannes

Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg (1398 - 1468), passaram a ser vistos como mercadoria.

De acordo com Walter Benjamin (1994), Villemessant, o fundador do *Figaro*, caracterizava a essência da informação com uma fórmula: "Para meus leitores", costumava dizer Villemessant, "o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri" (BENJAMIN, 1994, p. 202). E ainda, segundo Walter Benjamin, essa caracterização "lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos." (BENJAMIN, 1994, p. 202). O saber de longe – "do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição" (BENJAMIN, 1994, p. 202) – possuía autoridade válida mesmo que não fosse controlada pela experiência. Ao contrário, a informação aspira a uma verificação imediata, precisando ser compreensível "em si e para si" (BENJAMIN, 1994, p. 203). "Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível." (BENJAMIN, 1994, p. 203). Dessa forma, ela é incompatível com o espírito da narrativa, afirma o crítico: "Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio." (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Os fatos chegam acompanhados de explicações e o mundo contemporâneo vive em função da informação. Em *O sol se põe em São Paulo* o saber que Setsuko traz do Japão, "guardava uma história e procurava alguém para escrevê-la" (CARVALHO, 2007, p. 17), mesmo que carregados de vestígios que punham dúvidas quanto à fidelidade dos fatos "De todo modo, o Japão que ela ia me contar já não existia. Se é que um dia existiu." (CARVALHO, 2007, p. 21), é precioso para esclarecer e preencher lacunas de sua vida e das vidas de Masukichi, Jokichi e da vida de Jokichi aos herdeiros deste.

Na narrativa de Setsuko ocorre a "interpenetração" (BENJAMIN, 1994 p. 199) do narrador da narrativa e do narrador do romance; ela deixa aos familiares de Jokichi/Teruo não a informação dos tempos passados e sim a significação da própria vida dos envolvidos. Quando Setsuko propõe ao narrador que conte a sua história – "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) – parece propor ao retorno

da arte de contar histórias. E quando Setsuko recebeu a ligação – que o narrador entenderá e mostrará ao leitor mais tarde que esta ligação era o propulsor para que a japonesa retomasse sua narrativa abortada – ela decidiu contar sua história. Setsuko queria que o escritor inominado imaginasse, criasse e não que escrevesse de forma mecanicista.

A octogenária queria contar sua história e nela se interpenetra uma narradora que precisava contar, viveu no Japão – antes, durante e após a Guerra. É também uma narradora que após ter chegado a um país do outro lado da terra do sol nascente aprendeu a observar, a ficar à margem, esperando sua redenção através da narrativa que teria hora marcada para acontecer. Para que a narrativa de Setsuko se efetivasse foi necessário, em um primeiro plano, a percepção, agora madura, do seu objeto. E ela conseguiu esta perspectiva através dos anos transcorridos.

Em *O sol se põe em São Paulo*, há uma narrativa híbrida que estabelece um diálogo com o referencial antigo, a narrativa oral, a fim de promover o compartilhamento de experiências e a identificação entre as personagens. O que as personagens realizaram estava diretamente imbricado com as conceitualizações que cada uma fazia sobre o passado delas mesmas e na interação com suas vidas.

Walter Benjamin (1994) constata que o embaraço se generaliza quando se pede “num grupo que alguém narre alguma coisa” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebemos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo éticos sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Como já afirmado, consideramos a hipótese de Michiyo ter criado a personagem Setsuko para se manter distanciada de sua narrativa. Resguardada de suas mais recônditas emoções, poderia contar; e ela usou, primeiramente, de Setsuko e após, do escritor sem nome. Para que não se perdesse totalmente em suas recordações, para que pudesse manter sua proposta concreta, ela criou uma observadora, que era Setsuko,

pois enquanto Michiyo, dominada por todas suas emoções e situações, ela não poderia, nem ao menos tentaria manter-se distanciada. Ela precisava contar e precisava que alguém contasse em seu nome.

Walter Benjamin (1994) dá ainda como exemplo de privação da faculdade de intercambiar experiências, quando, ao final da primeira guerra mundial o fato de os combatentes retornarem “mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198), com a faculdade da comunicação profundamente comprometida. E que as produções que se propunham a abordar a guerra, uma década depois, trouxeram uma literatura deformada. “Na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Setsuko retirava de sua própria experiência vivida no Japão e no Brasil a sua narrativa e entregava-a ao escritor; um homem isolado do mundo que tentará reconhecer a história de Setsuko antes de transformá-la em romance. Narrar, referindo-se a atividade dos grandes épicos, observa Benjamin (1994), é similar à atividade de artesão, em que os materiais usados são as experiências vividas.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma formal artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Setsuko não tentava elucidar simplesmente os fatos às descendentes e a esposa de Jokichi, entregava-se, primária e primeiramente, a um trabalho artesanal para repassar sua vida e ao escritor caberá o trabalho de construção e lapidação do romance. O escritor transcreverá a narrativa da octogenária mantendo-se fiel as suas digressões. Ele se apossa de suas falas e as introduz em seu romance.

No Japão, o escritor inominado visitou o “monte Koya” (CARVALHO, 2007, p. 117) e começou a sua visita pelo cemitério do local: “Fui atrás dos mortos” (CARVALHO, 2007, p. 118). Lá descobriu a idéia difundida pelo budismo, segundo a qual as pessoas ganham novos nomes depois de mortas, o que fazia sentido na história

que Setsuko o envolveu. Ainda em visitação pelo Koyasan, quando passava diante “do jardim de pedras e areia branca” (CARVALHO, 2007, p. 119), ele ouviu um americano explicar:

“Não há nenhuma pegada. Você não vê o princípio do jardim zen? Tudo é marca do homem. Foi ele quem fez este jardim. Tudo artificial, mas a marca do homem já não está aí. Ele desenhou o jardim, arrou a areia e desapareceu sem deixar rastros, embora o próprio jardim não seja outra coisa além do vestígio da sua passagem.” (CARVALHO, 2007, p. 119).

É possível que o mundo contemporâneo, buscando uma totalidade artificial num mundo de símbolos esvaziados, se encaixe nessa metáfora do jardim. Como afirma Walter Benjamin (1994), não é mais possível uma totalidade espontânea do ser, que repousava no âmago da comunidade em que a ação realizava a essência, não é mais a ação exemplar e sim a forma que age no campo da simbolização. O jardim do Koyasan pode ser compreendido como a fragmentação entre o ser, o mundo e o tempo.

Walter Benjamin afirma que a idéia da morte também se modificou sobremaneira ao longo dos anos, e que a transformação dessa idéia está entrelaçada com a redução da “comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu” (BENJAMIN, 1994, p. 207).

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

A burguesia produziu condições para que a morte deixasse de ser onipresente no convívio dos homens. Setsuko reveste-se da autoridade que a morte pode conferir. A morte de Jokichi, em *O sol se põe em São Paulo*, é uma espécie de isenção e

redenção de culpabilidade capaz de fazer contar para significar e fazer interpretar muitos anos de silêncio. “ ‘Ninguém nunca vai poder contar nada. Quem conta são os outros’, ele me disse quando me procurou para anunciar que estava morrendo. E eu entendi naquela frase um pedido.” (CARVALHO, 2007, p. 160). Setsuko escuta esse desabafo de Jokichi três meses antes de ele morrer, o que para ela era também “um pedido e uma instrução” (CARVALHO, ano, p. 160).

Ela entende que contar a sua história, a de Jokichi e a de Masukichi, é uma reparação de erros e desencontros, é, enfim, uma expiação diante do que ela acredita ser a verdade, mas entende também que sua atitude extrapola suas primeiras intenções.

Quem somos nós para julgar o que não tivemos coragem de compreender? Só me resta crer que ele me deixou esta história de presente, para que eu pudesse reparar o meu erro e retomar, pela honra dos mortos, o romance no ponto em que o velho escritor o havia interrompido a meu pedido. Se ele não a contou não foi por covardia, mas para que eu pudesse terminar de contá-la e para que pudesse contradizê-lo. Essa história não vai morrer comigo. (CARVALHO, 2007, p. 161).

Ao invés de informações ela possuía uma narrativa carregada de forças, que mesmo depois de transcorrido muito tempo ainda era capaz de se desenvolver em cada um dos envolvidos, e principalmente dos filhos de Jokichi: “Dois anos depois de voltar para São Paulo, fui procurado pela filha mais velha de Teruo, a que teria ficado mais revoltada com a aparição de Michiyo logo depois da morte do pai.” (CARVALHO, 2007, p. 163). E o escritor sem nome recorda o que escutou da japonesa e que diante da filha do japonês ele tinha entendido que aprendeu com Setsuko: “só os outros podem contar” (CARVALHO, 2007, p. 163), pois, a história escrita era como uma herança que deixava “aos filhos que não teve” (CARVALHO, 2007, p. 163).

A análise de Benjamin (1994) é reveladora, propõe que o romance pode resgatar experiências e também propiciar emoções e descobrimentos. O resultado possível implicaria em um resgate da oralidade e do sentido da memória comum, em que as vozes das personagens carregariam “ecos” (CANDIDO, 1990, p. 219) possíveis de refluir sobre o entendimento de experiências anteriores.

Se no romance moderno não é mais possível a interferência divina – como havia sido feito nos exórdios das epopéias – e Setsuko parece declarar sobre isso no

segundo parágrafo, no capítulo 3: “ ‘Conheci gente que acreditava ter sido eleita, descender de Deus e viver numa terra prometida. Não existe lugar escolhido por Deus. E aqui você aprende isso à força.’ ” (CARVALHO, 2007, p. 31). Cabe então ao escritor inominado expressar, incorporar, transformar o que tem disponível, ou seja, o mundo de Setsuko, como matéria de sua construção. E desse processo emerge o texto do escritor, capaz de possuir uma carga que, não resulte simplesmente, da referência temática ou da conceitual. O que se espera e é proposto pela própria Setsuko, é que o texto se depreenda da transformação do conhecimento que se tem da narrativa dela e que não seja mera reprodução. É este o desafio para o leitor.

Os críticos Harold Bloom (2001) e Antonio Candido (1971) também são chamados para elucidar essa compreensão sobre a literatura. Harold Bloom, em *O Cânone Ocidental* (2001), defende uma visão estética da arte; o crítico acredita que a arte deve ser vista sem falsas ideologias, moralismos ou sociologismos. Na opinião de Bloom, “o estético seria uma preocupação mais individual que de sociedade” (BLOOM, 2001, p. 24) e que “Foi um erro acreditar que a crítica literária podia tornar-se uma base para a educação democrática ou para melhorias na sociedade.” (BLOOM, 2001, p. 25).

Bloom (2001), mesmo entendendo que o seu campo de estudo seja a estética, apesar do individualismo burguês, tenso, longe de simplista, não negligencia a influência dos fatores sociais e econômicos na produção literária e da crítica literária.

Eu próprio insisto em que o eu individual é o único método e todo o padrão para a apreensão do valor estético. Mas “o eu individual”, pesa-me admitir, só se define contra a sociedade, e parte de seu agon com o comunal faz invariavelmente parte do conflito entre classes sociais e econômicas. (BLOOM, 2001, p.31).

Os estudos e a crítica literária de Antonio Candido (1971) defendem que o romance pode exercer um papel como o da narrativa, contendo conselhos e fazendo com que o leitor reflita. É interessante um paralelo entre as posições de Antonio Candido e de Bloom. Candido propõe uma abordagem dialética que incorpore a análise estética, defendida por Bloom e também uma análise sociológica. Candido (1971) concebe a literatura como expressão orgânica da civilização em que a obra só existe em um sistema que se articule em uma dinâmica que envolva o autor, a obra e o público. O

crítico comenta sobre a literatura, considerada por ele como “*sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase.” (CANDIDO, 1971, p. 25, grifo no original).

Estes dominantes são além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura *aspecto orgânico* da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; (CANDIDO, 1971, p. 25, grifos no original).

Antonio Candido (1971) defende que a literatura deva causar inquietações e que seja um constante exercício de reflexões política e social, sendo, portanto, humanizadora. Já Bloom (2001) procura fazer uma análise estética sem inferências políticas, sociais. “Ler a fundo o Cânone”, acredita o crítico, “não nos fará uma pessoa melhor ou pior, um cidadão mais útil ou nocivo.” (BLOOM, 2001, p. 36) e que o diálogo da mente consigo não é basicamente uma realidade social e “Tudo o que o Cânone Ocidental pode nos trazer é o uso correto de nossa solidão, essa solidão cuja forma final é nosso confronto com nossa mortalidade.” (BLOOM, 2001, p. 37). Bloom acredita que "O Cânone Ocidental, seja lá o que seja, não é um programa de salvação social" (BLOOM, 2001, p.36). Dessa forma acredita que se baseássemos a formação apenas nos estudos dos clássicos não nos tornaríamos seres humanos melhores.

A produção contemporânea nos permite a dessacralização dos conceitos estanques e pode transitar por espaços inimagináveis. Bernardo Carvalho, por meio dos narradores e dos narratários em *O sol se põe em São Paulo*, proporciona uma leitura em que esses elementos se encontram diluídos. Como também parecem estar diluídos os limites dos estilos propostos por Walter Benjamin, pois as personagens encontram-se constantemente posicionando e reposicionando em suas relações.

Setsuko parecia interpenetrar-se de si mesma em cada uma das funções que exerceu. A cada período de sua vida parecia resgatar experiências e então reconhecer o papel que lhe cabia. Acumulou várias funções: foi “datilógrafa numa firma comercial de Kitahama, no centro de Osaka” (CARVALHO, 2007, p. 71); foi secretária de Michiyo,

até esta dispensá-la: “Não precisava de uma secretária. Não tinha mais segredos para guardar.” (CARVALHO, 2007, p. 70) e também foi secretária substituta do velho escritor: “Era apenas um substituição temporária, de emergência. E Setsuko sabia disso. [...] Que se *limitasse a transcrever* o que ele lhe ditava. Seu trabalho seria manual” (CARVALHO, 2007, p. 78; grifos nossos). A Setsuko coube a função de escutar, como tal qual ao narrador sem nome: “Tinha que continuar escutando. Como eu.” (CARVALHO, 2007, p. 73). Quando a ela coube narrar, revivenciou sua vida e a vida das outras personagens e expôs a inefabilidade de cada uma dessas vidas.

A idéia de interpenetração é inteiramente dialética porque ela implica em tese, antítese e síntese, enfim um pensar por contradições.

O escritor sem nome oferece “Leia isto” (CARVALHO, 2007, p. 164) em um convite para a troca de “comunicabilidades”, que não somente visem às informações, mas também as significações em um mundo no qual há pouco espaço para socializações e sobra lugar para que o indivíduo fique recluso em seu mundo.

3. NAS TENSÕES ENTRE O EXTERNO E O INTERNO

Graças à escrita, o mundo do texto pode fazer explodir o mundo do autor.

Paul Ricoeur

Buscamos demonstrar que o discurso do romance de Carvalho é estruturado constituindo um entrelaçamento das narrativas, personagens, ações, tempos, espaços que a primeira vista parecem distintos, mas resultam em uma construção que acaba por proporcionar uma reflexão dialética como forma de entendimento da existência humana; no romance as vidas acabam se justapondo nas convivências sociais.

Para tratar dos temas aqui propostos visamos a uma abordagem conceitual e científica, mas também tendo no cerne o humano, já que a produção nasce a partir de uma tensão entre as pulsões vitais e a cultura, conforme Alfredo Bosi (2003).

Na invenção do texto enfrentam-se pulsões vitais profundas (que nomeamos com os termos aproximativos *desejo e medo, princípio do prazer e princípio de morte*) e correntes culturais não menos ativas que orientam os valores ideológicos, os padrões de gosto e os modelos de desempenho formal. (BOSI, 2003, p. 461, grifos no original).

A abordagem tratada não nega a relação da literatura com a vida social, entretanto segue-se a orientação de Todorov (1979, p. 81): “a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma”. Nessa discussão Todorov ainda afirma:

A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma *ou* a outra força, mas se constitui na tensão das duas (TODOROV, 1979, p. 21 – 22, grifo no original).

Esta tensão é da vida, da sociedade/da história e homologamente da literatura. E aplica-se à dialética dos narradores/narratários do romance.

Entendemos que a escrita torna o texto autônomo relativamente à intenção do autor e o romance de Bernardo Carvalho transcende suas condições de produção e se abre a uma seqüência ilimitada de leituras, descontextualizando-se de forma a deixar-se recontextualizar em novas situações.

Quando o escritor recebeu o discurso de Setsuko, procurou inicialmente, manter-se *imparcial* ao que lhe era narrado. De posse da narrativa da octogenária, entretanto, ocorre um processo de libertação. Em um processo análogo ao de Setsuko adolescente – quando esta entregou a narrativa ao velho escritor – o escritor sem nome ao receber a narrativa da octogenária, entendeu que a passagem desta narrativa à escrita afetaria o discurso inicial dela de várias maneiras. Setsuko também tinha essa convicção: “Se eu quisesse dar o meu testemunho, podia contar sozinha.” (CARVALHO, 2007, p. 31) afirmou ela quando começou a entregar a narrativa ao escritor. Para o escritor inominado, o que Setsuko contava, em muitos aspectos parecia fugidio, mas a significação daquela narrativa ia implantando-se de maneira tal que escrevê-la era uma obsessão.

O narrador sabia que ao escrever precisaria estar atento ao que Setsuko lhe contava e seguia as orientações dela: “Preciso que você imagine. E o que você imagina nunca vai ser o que foi.” (CARVALHO, 2007, p. 31).

As dificuldades do narrador advinham, em parte, porque o mundo da octogenária e as coisas das quais ela falava eram fragmentadas e ademais pelo fato de que eles não tinham uma vida compartilhada – eram de mundos diferentes. Como já afirmado, moderada e gradativamente ele vai se encontrando na narrativa de Setsuko e esse encontro pôde ser possibilitado pelo distanciamento proporcionado pela escrita do romance. Na relação inicial entre ele e Setsuko, relação de ouvir e falar,

respectivamente, pouco lhe acrescentava e, quando pôde escrever, a sua redenção apareceu.

O distanciamento experimentado pelo escritor, também pode ser o experimentado pelo leitor quando este recebe o romance e em contato com a ficção esta se abre para apreensão do mundo real, tendo ou não afinidade com a intenção do autor Bernardo Carvalho.

O tempo é constantemente percebido pelos narradores em situações já vividas; Setsuko reproduz situações com o narrador semelhantes àquelas vividas na juventude, seja com o velho escritor, seja com Michiyo. E o escritor também revive tempos e lugares de outros. As personagens não são simplesmente espectadores, e têm posicionamentos críticos diante do mundo.

3.1. O que está dentro está fora

Antonio Candido (1990) afirma que o texto transcende o seu autor e, dessa forma, a leitura do crítico não objetiva descobrir os intuitos conscientes do autor e sim deve remeter:

ao que o texto diz e ao que quer dizer, isto é, ao que ele tem para dizer a diferentes leitores em épocas diferentes. É a partir de uma reflexão sobre a escrita que a crítica contemporânea chega a diluir o autor no seu texto e a lhe negar o direito de detentor exclusivo do sentido. (CANDIDO, 1990, p. 208).

O crítico assevera que, devido à autonomia do texto, os significados que a leitura do mesmo possibilita não coincidem necessariamente com aquilo que o autor quis dizer. Os espaços deixados no texto, além da possibilidade de proporcionar o prazer, proporcionam a sua singularidade e a continuidade da obra.

“Ler é empobrecer quando a preocupação do leitor é apaziguar o conflito das interpretações, acomodando-se numa glosa do texto, preocupado que está com a

pretensa fidelidade ao que o autor quis dizer.”¹⁶ afirma Dirce Cortês Riedel (1990, p. 187 apud CANDIDO, 1990), entendendo que o texto se abre a várias interpretações levando a um texto aberto permanentemente.

No romance *O sol se põe em São Paulo*, se por um lado há os elementos envolvidos no jogo de Setsuko que aparecem sem sentido para, logo após aparecem os contornos que darão significações à sutileza do jogo e a relativização da verdade – ou a omissão dela, pela narradora; há também a perspectiva crítica sob o olhar do escritor sem nome, que afirma estar perdido em um jogo. A partir dessas perspectivas, o leitor se posicionará com outras possibilidades de leituras.

Quando o escritor cita que as ruas da cidade de São Paulo tentavam convencer “quem passa por elas” (CARVALHO, 2007, p. 15), que se está em outro lugar, tentando ainda aliviar “o mal-estar de viver no presente e de ser o que é” (CARVALHO, 2007, p. 15), entendemos que a cidade seja a metáfora de outros lugares e outros tempos. É nesse cenário que ele sonha ser escritor para não precisar de algum dia ter de emigrar para o Japão. Ele, assim como a cidade de São Paulo, seria a caricatura de algo que não é. Na verdade, ele era um pseudo-escritor, nunca havia escrito um livro, era um redator “de publicidade” (CARVALHO, 2007, p. 11).

Mediante a narrativa de Setsuko, o escritor resgata locais e tempos, de sua infância e de seus pais e antepassados, o que o leva a entender que contar significava “reconhecer um pesadelo, mas também lhe dar um fim. Era ao mesmo tempo a dor e o remédio” (CARVALHO, 2007, p. 33). Ele reconhecia a sua identidade de “párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está” (CARVALHO, 2007, p. 163-164) e sabia do isolamento que essa condição lhe impunha.

No último capítulo, ele acreditava que Michiyo reconheceu nele a mesma insatisfação que a fez deixar o Japão para ir “onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se pôr, para revelar tempos sombrios” (CARVALHO, 2007, p. 163), e assim, concluiu ele, Michiyo lhe propôs “um aprendizado e um desafio” (CARVALHO, 2007, p. 163).

Os espaços, tempos, imagens, apesar do estilo floreado da narradora, funcionavam “por contaminação” (CARVALHO, 2007, p. 58). E o narrador se via

¹⁶ Riedel, Dirce Côrtes, *Interpretação e ficção – Interpretação de Interpretações e outras interpretações*. In: *A interpretação: 2. Colóquio UERJ / ANTONIO CANDIDO..... [ET ALL.]*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

envolvido por imagens e símbolos novos (ou simplesmente adormecidos, como o exemplo dos jardins japoneses de sua infância), como o monte Koya, sede da seita budista Shingon, que significa “A Palavra Verdadeira” (CARVALHO, 2007, p. 16) e o bosque Tadasu-no-Mori, “onde as mentiras se revelam” (CARVALHO, 2007, p. 77).

Esses espaços físicos, os quais, a octogenária havia pedido que ele imaginasse, já que o que se “imagina nunca vai ser o que foi” (CARVALHO, 2007, p. 31) despertavam nela “a memória antiga e o sentimento ambíguo” (CARVALHO, 2007, p. 77) de quando era ainda uma adolescente. Para ela e para o narrador essas imagens tornaram-se componentes redivivos de suas relações culturais, pessoais, sociais, sendo assim, veiculadores de muitos fatores comuns em suas vidas.

Quando o escritor sem nome vai ao Japão – “Só me restava voltar para onde eu nunca tinha ido.” (CARVALHO, 2007, p. 104) – e mantém contato com esses lugares (lugares inicialmente de Michiyo, mas dele também, já que os havia experimentado através do que imaginou quando a japonesa lhe contou), o escritor pôde constatar o que experienciou através dos olhares da japonesa e o que era proporcionado pelo vivido por ele mesmo – no Japão. Em síntese, essa situação poderia proporcionar para ele compreender a experiência da japonesa através de dois olhares, dele e dela.

É interessante perceber que nas construções narrativas das personagens as antíteses se sobressaem. Por exemplo, quando cita a palavra “*Seppuku*” (CARVALHO, 2007, p. 16) – suicídio – ao lado de expressão que indica vida, como se segue: “Koyasan é o melhor lugar para morrer no Japão. Quem morre em Koyasan segue vivo.” Perguntei o que teria levado o homem ao suicídio” (CARVALHO, 2007, p. 16). E nessa informação também se percebe, e não menos interessante, a possibilidade de uma leitura em que há a circularidade da existência dos seres vivos, “porque é pó, e em pó te hás de tornar”¹⁷. Tem-se no romance de Bernardo Carvalho a possibilidade de uma leitura que transcorre facilmente pelos opostos, como é realizado e lembrado pelas personagens.

Outra possibilidade é abertura para a leitura que se desloca desde o contexto social – o preconceito, o constante movimento dos emigrantes e imigrantes, o movimento dos *dekasseguis*, passando pelo contexto cultural de alguns aspectos do Japão e São Paulo – Junichiro Tanizaki, Yukio Mishima, o homossexualismo, o teatro

¹⁷ *Gênesis* 3.19. In: A Bíblia Sagrada. São Paulo: Ave Maria, 1985.

noh e *kiogen* e a cidade de São Paulo formada por muitos povos. Aspectos que, ora explícitos, ora de forma indelével encontram-se plasmados no romance contemporâneo de Bernardo Carvalho, estabelecendo uma aliança entre o real e o imaginário.

O projeto arquitetônico da cidade de São Paulo faz rever cada emigrante que chegou a cidade e as outras cidades do País. É possível ver outros locais do mundo inseridos na metrópole. “Não é só que esteja tudo fora do lugar. Está tudo fora do tempo também.” (CARVALHO, 2007, p. 14).

O autor mostra que o significado pode estar, não na declaração, mas na maneira de construção, como um “eco” (CANDIDO, 1990, p. 209). Da mesma maneira, as cidades do Japão e de São Paulo apontam as dificuldades dos *dekasseguis*, exemplificados na experiência da irmã do narrador-escritor que tinha um “trabalho de cão em Nagóia” (CARVALHO, 2007, p. 114).

No Brasil, reside a maior comunidade de japoneses e descendentes de japoneses que vivem fora do Japão, que chegaram aqui por volta de 1908 e a partir do fim dos anos 1980, teve início o processo inverso da corrente migratória. Brasileiros descendentes ou cônjuges de japoneses passaram a imigrar para o Japão buscando vida melhor. Os *dekasseguis* geralmente entram no Japão, sem identidade cultural e o conhecimento básico do idioma japonês. Lá, o japonês típico acredita que todos descendentes têm a obrigação de dominar a língua e a tradição japonesas. Daí resulta que esses imigrantes são tratados como estrangeiros comuns, muitas vezes sofrendo preconceitos.

A menção do escritor Yukio Mishima¹⁸, personagem homônima do romance que visitou o Brasil “Yukio Mishima fora recebido por fazendeiros da região” (CARVALHO, 2007, p. 156) e aos “párias” (CARVALHO, 2007, p. 156) faz com que temas como os excluídos, marginalizados e o homossexualismo sejam aflorados na narrativa. Yukio Mishima é o nome artístico utilizado por Kimitake Hiraoka em seu romance *Cores Proibidas* é feita uma descrição do submundo homossexual de Tóquio

¹⁸ Yukio Mishima é o nome artístico utilizado por Kimitake Hiraoka que nasceu no dia 14 de Janeiro de 1925, em Tóquio. Romancista e dramaturgo japonês mundialmente conhecido por romances como *O Templo do Pavilhão Dourado*, *Neve de Primavera* e *Cores Proibidas*. Foi forte candidato ao Prêmio Nobel na década de 60. Escreveu mais de 40 novelas, poemas, ensaios e peças modernas de teatro kabuki e *noh*. O homossexualismo também é um tema recorrente em suas produções. Em 25 de novembro de 1970 ele se suicidou.

<http://aleph.helderarocha.com.br/2004/09/confisscara-yukio-mishima.html>

nos anos cinqüenta. Entretanto, temas como a devoção de Yukio Mishima, da extrema direita, ao fascismo, e o seu narcisismo estão presentes no romance. O escritor entra para Exército de Auto Defesa japonês e um ano depois, forma o Tatenokai - Sociedade da Armadura, uma entidade composta de jovens estudantes de artes marciais que estudavam sob a disciplina e tutela de Yukio Mishima.

Segundo John Nathan¹⁹, em 25 de novembro de 1970, Mishima e quatro membros do seu exército renderam o comandante do quartel general das Forças de Auto Defesa japonesas em Tóquio. Após um discurso patriótico em defesa da restituição de poderes ao imperador, ele cometeu suicídio. Alguns biógrafos, entre eles John Nathan, acreditam que o escritor tenha preparado seu suicídio durante o período de um ano.

O Japão não segue os mesmos valores morais da cultura judaico-cristã. O budismo, que predomina, é bem tolerante sobre o homossexualismo – *nanshoku*²⁰; encontravam-se muitos casos de homossexualismo entre samurais, especialmente no Período de 1600 - 1868, aceitos culturalmente e até religiosamente. A pederastia em muitos momentos do Japão antigo representava uma relação de requinte e luxúria.

De acordo com Célia Sakurai (2000) a partir da restauração Meiji, de 1868 - 1912, o Japão procurou adotar padrões ocidentais como forma de dialogar em condições de igualdade com países como a Grã-Bretanha ou a França. Desde o início de sua jornada de modernização o Japão sofre forte influência da Inglaterra e de seus padrões vitorianos, passando a ter uma cultura mais fechada em relação às essas tradições, sendo o homossexualismo um tema tratado mais veladamente.

Naquele País, inclusive para os estrangeiros, não há leis condenando o homossexualismo e a idade de consentimento à prática é baixa.

Em *O sol se põe em São Paulo* o tema do homossexualismo ocorre ora explícita, ora implicitamente. Em uma abordagem explícita ao assunto, a personagem Setsuko revela a Michiyo que “Masukichi dormia, nu, abraçado a outro homem.” (CARVALHO, 2007, p. 63). Esta não demonstra nenhuma reação. “Michiyo mal deu atenção ao que ela dizia. A notícia de que Masukichi dormia com um homem lhe era

¹⁹ John Nathan nasceu em 1940 é o tradutor de japonês de obras escritas por autores famosos, como Yukio Mishima. Nathan é também um premiado produtor, roteirista e diretor de muitos filmes sobre a cultura japonesa. Foi amigo de Mishima.

²⁰ Acesso em março de 2008 <http://prazeroriental.blogspot.com/2008/02/homossexualidade-no-japo.html>

indiferente”. (CARVALHO, 2007, p. 64) talvez por já o saber ou talvez por não se importar.

Os termos *noh* e *kyogen*²¹ referem-se à forma clássica de teatro profissional japonês, que soma canto, pantomima, performances, música e poesia. O teatro japonês é apontado como sendo o mais antigo do mundo. Têm-se notícia de apresentações do Teatro *noh* desde o século XIV. As atuais companhias de *noh* são localizadas nas grandes cidades japonesas. É interpretado atualmente apenas por atores, que passam sua arte pela tradição familiar.

No período das reformas sociais - 1868-1912 - o teatro *noh* perdeu o seu patrocínio do governo, quase se extinguindo. No entanto, depois da Segunda Guerra Mundial, uma quantidade suficiente de atores se reagrupou, às vezes sem patrocínio algum, e começou a ensinar a arte a amadores, tornando novamente popular. No romance de Bernardo Carvalho, Michiyo “conheceu Masukichi, uma ator de catorze anos, numa apresentação de *kyogen*” (CARVALHO, 2007, p. 51).

Masukichi era um rapaz sem dinheiro. Seu tio-avô fora um célebre ator de *kyogen*, a versão cômica do *nô*, em que as fraquezas humanas são tratadas pelo humor, gênero que, embora popular na origem, na época era dirigido a um público cada vez mais restrito, em apresentações circunscritas aos templos e aos poucos teatros especializados, já que o Japão se abria ao Ocidente e muitas das antigas convenções pareciam ultrapassadas. (CARVALHO, 2007, p. 52).

Nesse fragmento Bernardo Carvalho fornece a caracterização do teatro popular japonês.

As apresentações do teatro *kyogen* são caracterizadas por interlúdios humorísticos, cômicos “não parecia uma peça do repertório *kyogen*, pois nela nada havia de cômico”. (CARVALHO, 2007, p. 66). Enquanto o *noh* é de natureza musical, o *kyogen* dá ênfase ao diálogo.

Em *O sol se põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho reatualiza o mecanismo da técnica narrativa de Junichiro Tanizaki; Tanizaki em seus romances destaca as mulheres, os homens são poucos. Em *O sol se põe em São Paulo* o escritor sem nome,

²¹ Teatro *noh* e *kiogen* <http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/downloads/nohkyogen.htm>

vive nas sombras. Sua identidade não é informada, nem mesmo os nomes das pessoas ligadas a ele; sua irmã e sua família. Bernardo Carvalho mantém no romance o dialogismo com os romances de Junichiro Tanizaki; é possível uma leitura como paródia dos romances do escritor, narrado pelas personagens protagonistas: A octogenária em momento algum cita o nome do escritor japonês, refere-se a ele somente como “velho escritor” (CARVALHO, 2007, p. 77). “Ela nunca tinha falado de Junichiro Tanikazi.” (CARVALHO, 2007, p. 101); as narrativas dela ao narratário estão carregadas das semelhanças dos romances “como *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*, (...) Não podia ser mera coincidência que o que ela narrara na casa do Paraíso, a qual já não existe, parecesse tanto com esses romances.” (CARVALHO, 2007, p. 101).

Já o narrador-escritor lia “a tradução em inglês d’*As irmãs Makioka*, a obra-prima de Tanizaki,” (CARVALHO, 2007, p. 120) quando estava em um trem para Tóquio. O romance trata de uma “família de quatro irmãs que tenta arrumar um marido para a terceira, encalhada há anos” (CARVALHO, 2007, p. 120). Durante a leitura, ele é observado por uma personagem que interpreta a leitura dele como uma provável busca por mulher para ele se casar. O escritor sem nome só perceberá a dedução da personagem um dia depois, na casa dela: “Você precisa arrumar uma mulher japonesa.” (CARVALHO, 2007, p. 132), declara o marido da personagem.

Junichiro Tanizaki (1886-1965) é considerado um dos maiores escritores japoneses do século XX, um grande escritor em termos mundiais. O título original em japonês de *As irmãs Makioka* é *Sasameyuki* que se traduziria como “neve fina”²². *Sasameyuki* incorpora o fragmento do nome da personagem Yukiko e diz respeito a última neve do inferno e que derreterá rapidamente; pode ser uma metáfora que poderá ser lida como uma tentativa de Tanizaki em fixar um dos últimos momentos de uma época de tradição japonesa. As personagens principais são quatro irmãs que moram na região de Kansai em engloba as cidades de Kobe, Kyoto e Osaka, região na qual o próprio escritor viveu a partir de 1923 vindo de Tóquio. Essa mudança de região coincide com a mudança da temática literária do escritor que passa a ser mais voltada para as tradições do Japão.

²² REVISTA VEJA edição 1899 – ano 38 – n 14, 6 de abril de 2005

No romance de Bernardo de Carvalho a região de Kansai também é mencionada como um ambiente de tradicionalidade; o pai de Setsuko, no meio do caos após a guerra, matricula-a em uma fábrica de bonecas tendo esperança de melhoras para ela e a família, “para o pai a oficina de confecção de bonecas numa Osaka devastada significava uma esperança de salvação (...) a miragem de um passado idílico de tradições em meio à desilusão do presente” (CARVALHO, 2007, p. 35).

O marido de Michiyo era também desse lugar, “o pai de Jokichi, vinha de uma família de mercadores estabelecida em Kobe desde o final do século XVII, a qual fez fortuna na área têxtil” (CARVALHO, 2007, p. 42).

A diferença entre a modernidade representada pelo Japão e a tradição da região das cidades de Kobe, Kyoto e Osaka é fundamental na leitura do romance *As irmãs Makioka* de Junichiro Tanizaki. No romance, a personagem Yukiko, passando dos 30 não consegue casar-se e resigna-se às tradições daquele país. Sua irmã caçula, Taeko, rebela-se. No romance de Bernardo Carvalho – recuperando a idéia da paródia – Setsuko, também caçula, vai algumas vezes contrariar o pai:

o destino quis contrariá-lo mais uma vez, e Setsuko, que terminaria como dona de um restaurante do outro lado do mundo, submetida a uma cultura em que tudo contrariava a sua, conheceu Michiyo, que estava prestes a se casar. (CARVALHO, 2007, p. 35).

E sairá de casa e irá morar com Michiyo e o futuro marido. Setsuko deixará a casa dos pais para não mais retornar.

Para citar mais um exemplo de paródia, a personagem Jokichi a exemplo do escritor Yukio Mishima também não vai a Guerra em 1941, seu pai foi “veemente contra as intenções” (CARVALHO, 2007, p. 43) de alistamento do filho; o que deixará Jokichi imensamente frustrado por não poder exercer seu patriotismo.

Fora da ficção, o escritor Yukio Mishima, recrutado pelas forças japonesas durante a Segunda Guerra por motivos de saúde não pode lutar na linha de frente o que o deixou ainda mais doente, inclusive por ter perdido amigos durante a Guerra. Seu pai não o apoiava na carreira literária e o queria longe da guerra. Personagem e o escritor desejavam uma morte heróica. Yukio Mishima estava com 24 anos quando publicou

Confissões de Uma Máscara, uma história provavelmente autobiográfica com um jovem homossexual que precisava se esconder atrás de uma máscara para evitar a sociedade. Jokichi, conforme apontamos em nossa dissertação, também precisará esconder-se atrás de nomes, primeiro arranjado por seu pai, e depois por ele mesmo. O romance *Confissões de Uma Máscara* projetou Yukio Mishima internacionalmente.

Em *O sol se põe em São Paulo* há um deslocamento no qual é possível encontrar países fora de lugar, como por exemplo, o Japão no Brasil e o Brasil no Japão, o que provoca um estranhamento proporcionando outras focalizações. "O oposto é o que mais se parece conosco." (CARVALHO, 2007, p. 164), afirma o escritor citando Junichiro Tanizaki.

As personagens no romance estão angustiadas em um ambiente urbano, em um ambiente conflitante com famílias descaracterizadas nos modelos tradicionais, aspectos que entre outros podem caracterizar a narrativa como contemporânea. Os relacionamentos das personagens não são duráveis, vivem sozinhos; o narrador sem nome está separado da mulher, Setsuko vive só. A octogenária morava em sobrado que "era só de fachada, uma caixa vazia, um galpão." (CARVALHO, 2007, p. 27); o sobrado "falso do Paraíso" (CARVALHO, 2007, p. 28) era ligado por uma pequena ponte arqueada "sobre um curso d'água" (CARVALHO, 2007, p. 28) a um jardim japonês. Setsuko mais uma vez será expulsa de seu último espaço, entretanto, dessa vez parecia fazê-lo maneira espontânea; ela vendeu tudo. Estava preparada para sair de cena, aguardava a morte de Jokichi. Ele ligara para a japonesa "para lhe anunciar que estava morrendo" (CARVALHO, 2007, p. 98).

Jokichi/Teruo pediu a sua mulher para ser cremado e "que suas cinzas fossem entregues a Michiyo" (CARVALHO, 2007, p. 98) e a viúva fez como ele pediu. Depois de pegar a cinzas de Jokichi, que "Chamava-se Teruo" (CARVALHO, 2007, p. 152), Setsuko não é mais vista pelo escritor.

Setsuko surgia em alguns momentos como provocadora de tragédia e de mudanças; a filha mais velha de Teruo a "que ficou mais inconformada como o pai" (CARVALHO, 2007, p. 98) a vê como causadora indireta de um problema que ela, a filha, ainda não podia entender. A octogenária, ao retomar sua narrativa, deixada de lado por muitos anos, é anunciadora de esclarecimentos, mas também de problemas.

Antonio Candido (1976) assevera que o escritor em uma determinada sociedade, é não apenas o “*indivíduo*” (CANDIDO, 1976, p. 74, grifo no original) capaz de expor sua originalidade, mas alguém desempenhando um “*papel social*” (CANDIDO, 1976, p. 74, grifos no original). E a matéria de sua produção dependerá em parte da tensão entre as “veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 1976, p. 74) em um panorama dinâmico. “A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a.” (CANDIDO, 1976, p. 74).

Na nossa leitura do romance de Bernardo Carvalho percebemos, mesmo como viajantes cautelosos, a complexidade do jogo, e pela nossa perspectiva selecionada deixamos que se perdesse um pouco da severidade e buscamos uma percepção aberta a outros diálogos não se atendo simplesmente às decodificações.

3.2. O que está fora está dentro

Entendemos que no romance *O sol se põe em São Paulo* também há um encaixar-se de gêneros narrativos como o filosófico, o alegórico, o policial, o histórico. No romance encontramos frases corriqueiras “As pessoas se enganam”, “exclamou Setsuko”. “Como é que não vêem o que se passa bem na frente delas?” (CARVALHO, 2007, p. 74), nomes já ditos e ouvidos, histórias e fatos já sabidos, catalogados e escritos, mas estão organizados e (re)significados em uma nova formação pelo escritor Bernardo Carvalho.

Georg Lukács (2000, p. 71) afirma que o romance é “a forma da virilidade madura” e que se localiza entre a “puerilidade” e a juventude da epopéia e a literatura da consciência e da morte que é a tragédia. É o romance ainda uma investigação, uma pesquisa de valores autênticos num mundo degradado, com a presença de um escritor problemático que “perdeu a radiante crença juvenil de toda a poesia” (LUKÁCS, 2000, p. 86).

Para Setsuko é da força de sua memória que provém todo o desejo de não perecer sem antes se justificar; se é a recordação que ainda confere certa tonalidade épica à narrativa romanesca para configurar uma “totalidade” da vida (LUKÁCS, 2000, p. 60), o romance de Bernardo Carvalho coloca como problema a dificuldade de a memória configurar o caráter épico da narrativa no contexto urbano contemporâneo, envolvido pelas cidades de São Paulo e Tóquio. A memória da octogenária é, para o escritor sem nome, a origem de suas referências e essa memória lhe serve para suporte e sentido de (re)início e continuidade e ao que ele considera ser essencial para ele, viver e escrever.

No início do capítulo 1, o escritor afirma: “Não vejo nenhuma metáfora no que digo. É como se tudo estivesse na sombra.” (CARVALHO, 2007, p. 9) e começa a expor – ou mesmo tentar expor – o jogo de revelar e esconder diluído na narrativa de Setsuko, o que pode acentuar uma das faces do romance contemporâneo expondo o homem moderno com seus enfrentamentos e solidão.

No capítulo *Reflexões sobre o romance moderno* (1969), Anatol Rosenfeld sugere, com relação ao campo das artes, que se deva considerar “como de excepcional importância o fenômeno da “desrealização” que se observa na *pintura*” (ROSENFELD, 1969, p. 74). O autor usa “desrealização” se referindo ao fato de que a pintura deixou de ser mera cópia da realidade. E destaca que uma das características da “desrealização” seria a perda da perspectiva, sendo abolida em algumas correntes ou distorcida em outras.

A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da *ilusão* do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fôsse absoluto. (ROSENFELD, 1969, p. 76, grifos no original).

Para o crítico, daí resulta que “a pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos projetados por ela” (ROSENFELD, 1969, p. 77) é uma visão de vida ou “atitude espiritual” que põe em cheque o enquadramento de mundo concebido a partir do

Renascimento. O crítico observa que no romance moderno ocorreu uma mudança equivalente à pintura:

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer o rodem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1969, p. 78).

Com a relatividade das verdades de Setsuko, espaços e tempos que ela acreditava serem reais oscilam entre os mitos, os medos, o real/irreal de seus sonhos e pesadelos. Dessa forma, “espaço e tempo, formas relativas” da sua consciência, “mas sempre manipuladas” como absolutas chegam ao escritor sem nome como “relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1969, p. 79).

“Não vejo nenhuma metáfora no que digo” parece constituir na base reflexiva da leitura do romance. Sua construção é um jogo – com um enredo aparentemente simples – que instiga o leitor a investigar/indagar até onde esse jogo o levará.

CONCLUSÃO

A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja para a suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade.

Bernardo Carvalho

Em nossa dissertação discutimos o romance no nível da estruturas narrativas, pois acreditamos que “a obra literária não existe fora de sua literalidade verbal” (TODOROV, 1979, p. 21), sendo nas palavras de Paul Valéry apud Todorov (1979, p. 53) uma “espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem”. Estivemos atentos para buscarmos o “caráter essencialmente teórico e não descritivo” (TODOROV, 1979, p. 80) em nossa análise, pois entendemos que a descrição seria uma das condicionantes para nos fazer descobrir as propriedades da expressão literária ou das variedades sincrônicas e diacrônicas do romance. Evidenciar as estruturas é apenas um dos meios de aceder parcialmente, à imagem de uma leitura do romance de Bernardo Carvalho.

Ao modo de Heráclito de Éfeso, que afirmava – partindo do princípio de que tudo é movimento, e que nada pode permanecer estático – que subir e descer são opostos, mas o caminho é o mesmo, buscamos demonstrar que no romance *O sol se põe em São Paulo* há um percurso dos migrantes. Em que podem estar expostas a temática da edificação da concepção de vidas através da subjetividade e enigmas de olhares – de narradores e narratários – que (des)constroem; em um tempo – narrativo e subjetivo – Setsuko desconstrói para depois construir as personagens, atravessando com esse olhar perscrutador um período de mais de sessenta anos. O escritor sem nome colocando-se

em vários momentos no lugar de Setsuko compreende a existência dele enquanto ser e ligado a Setsuko.

Setsuko e o escritor sem nome impuseram condições de sobrevivência e de existência para alcançarem sem objetivos. Ao longo de suas narrativas essas condições variaram de acordo com o momento em que viviam. Sendo dirigidas por seus sentimentos de saudades, frustrações e também por amigos, às vezes inimigos, e famílias.

O escritor sem nome por anos freqüentou o mesmo bar e depois se ausentou por quase “dez anos” (CARVALHO, 2007, p. 11) e reencontrou “Os garçons” (CARVALHO, 2007, p. 11) que ainda eram os mesmos. “O restaurante mantinha as velhas mesas e o balcão de toras de madeira envernizadas” (CARVALHO, 2007, p. 15). O local não tinha mudado. Para o escritor ficou a impressão de que as coisas, seres daquele mundo tinham-no aprisionado e estacionado a sua vida. Em contato com o lugar, ele pôde verificar a invariabilidade de sua existência, mesmo que paradoxalmente soubesse que tudo e todos estavam em constante movimento e transformação. E Setsuko quando voltou a reencontrar Jokichi, no Brasil, passados mais de “três anos” (CARVALHO, 2007, p. 149), em princípio, ela acreditava que ele e mesmo o que houvesse existido entre eles não tinha mudado. Entretanto, percebeu rapidamente que não era dessa forma. “Por um momento, enquanto ele se aproximava de mim, o mundo em volta desapareceu e foi como se eu já não estivesse onde estava, era a minha vida que voltava com ele.” (CARVALHO, 2007, p. 152). Mas a japonesa concluiu que “nada volta, nunca” (CARVALHO, 2007, p. 15).

Setsuko, por muitos anos, manteve sua vida invariável, sabendo que jamais poderia cruzar o mesmo caminho, embora tivesse consciência de que em seu redor tudo caminhava a espera de um determinado momento.

O romance, de acordo com Walter Benjamin (1994), ao contrário da epopéia – que caracterizou a narrativa da Antiguidade clássica e mesclava o destino da coletividade e o caráter heróico aos fatos históricos nela relatados – voltou-se para o homem como indivíduo. E mantém-se, a partir de então, sofrendo transformações e adquirindo diferentes temas. Em *O sol se põe em São Paulo*, buscamos demonstrar que as temáticas como: crítica social, conteúdo histórico aparecem mescladas no romance.

Os narradores procuram envolver o leitor em emoções diversas, em uma ambigüidade de jogos e raciocínios que o desnorteiam.

Acompanhando o trajeto da personagem Setsuko, verifica-se o seu movimento ziguezagueante que envolve o construir para destruir, destruir para reconstruir e reconstruir para revelar. E paralelamente, o escritor sem nome se metamorfoseia ao longo de narrativa, quando a partir das anotações reveladas por Setsuko, faz o romance para revelar. Através dos jogos, metáforas, antíteses proporcionados por essas personagens o leitor passa a ter contato com a fragmentação e a busca da legitimidade de um discurso, que o leva a inquietar-se diante de questões inerentes ao ser humano.

O espaço metafórico em *O sol se põe em São Paulo* é grande e possibilita inúmeras leituras e paradoxalmente o uso dessas mesmas metáforas e das antíteses conferem certo teor emblemático e opacidade ao romance, sendo estes recursos capazes de tornar o romance ainda melhor estruturado. Buscou-se através dos aspectos estruturais selecionados a compreensão dos mesmos, promovendo uma reflexão dialética que possa revelar sua importância nas relações humanas, sociais e históricas.

Diante da importância que os espaços parecem significar na narrativa de Bernardo Carvalho, consideramos o sentido, destacando o lugar, no título do romance – “Em São Paulo o sol se põe”. Esse lugar poderia ser São Paulo ou Tóquio, deste ou do outro lado do mundo, em que estaria o eu e o outro, remanejando entre si o lugar de personagem protagonista, narradores e narratários, pois estão em constante formação e movimento.

Acostumados aos jogos de Setsuko e orientados por eles, poderíamos entender “o sol se põe em São Paulo” se referindo ao lugar – cidade ou estado de São Paulo – em que tudo terminaria. Lugar em que deveres e obrigações, buscas e encontros/desencontros poderiam cessar. Se considerarmos o lugar em “que o sol se põe” como sendo, primeiramente, a cidade de São Paulo, poderemos ter a metáfora do lugar fechado para a luz do sol, obscuro e sombrio. Talvez o lugar da promessa, mas em que pouco se cumpriria.

E se entendermos que o lugar possa se referir ao Estado, mais especificamente a região noroeste do Estado, teremos a visão da luz, de uma região em que o sol pode ser escaldante. No romance essa região significou o fim da busca para

Jokichi/Teruo – matar o conde – e mais, na região ele teve sua primeira filha, “Por mais contraditório que pareça, foi a proximidade do nascimento da primeira filha que por fim o levou à ação. Ele tinha pensado em se matar depois de matar o conde” (CARVALHO, 2007, p. 158). Nessa consideração, os opostos, vida e morte, são indissociáveis e até complementares. Jokichi/Teruo pode viver porque sua filha estava para nascer.

Os significados das palavras, das imagens estão constantemente em interação com outros mundos existentes fora do inicialmente apreendido a partir de relações de diferenças e similaridades, de antíteses, que se apresentaram entre as convivências entre Setsuko/Michiyo e o escritor sem nome. Podemos perceber que os significados são instáveis, como também são instáveis as relações diluídas no romance de Carvalho. As personagens se apresentam em constantes reflexões sobre si mesmas e sobre os demais.

E por fim, conjecturando que a expressão *O sol se põe em São Paulo* seja uma afirmação em oposição ao lugar em que se convencionou afirmar que ele, o sol, lá tem a sua origem, ou seja, no Japão, “Terra do Sol Nascente”, então aqui, desse lado do mundo ele se esconde. Podemos ver nessa metáfora que o mesmo país, que anteriormente significava promessa de vitórias, que acolheu os imigrantes, hoje, em um movimento oposto levou e leva os descendentes daqueles que aqui desembarcaram, podendo, essa metáfora indicar a circularidade da existência humana.

Se por um lado, para atar as pontas da narrativa, Setsuko usou de identidade trocada ou falsa; podendo ser sua única opção para poder contar, ou mesmo sendo um artifício usado para dizer o que acreditava ser a verdade; por outro, o escritor inominado, na busca da verdade se deparou com um mundo, inicialmente, esvaziado de sentido, em que as relações revelavam (ou dissimulavam) as intenções. Nos jogos das personagens pode-se perceber que em algumas ocasiões elas não tinham controle sobre os acontecimentos, o que resulta, no romance, em um plano de probabilidades.

O escritor sem nome se apropriou do discurso da japonesa, a exemplo do que fizera o velho escritor, no Japão, com Setsuko e Michiyo. E sem saber absolutamente nada sobre as personagens, se dispõe a escrever. Diferentemente do que havia feito o velho escritor, empenhou-se em verificar a veracidade da história da octogenária.

Setsuko aprendera com o velho escritor – “Contar tem um preço. Tem que estar pronta para perder, o tempo inteiro” (CARVALHO, 2007, p. 92), e ela resolveu finalizar o romance. Setsuko também aprendeu que deveria finalizar o romance.

Como o objetivo de explicitar o diálogo entre *O sol se põe em São Paulo*, romance contemporâneo e o passado, achamos necessário um esboço histórico e social, mesmo que rapidamente, do momento abordado no romance, bem como uma breve recuperação do movimento *Sturm and Drang*, pois entendemos que os espaços, personagens, fatos e o modo de elaboração no romance se acham de alguma forma imbricados nesses contextos, sendo relevantes no norteamto da leitura do mesmo.

A construção do romance no texto de Bernardo Carvalho passa pela diluição dos limites do romance tradicional. A visão fragmentária e os enredos passionais descontínuos são alinhados pelo tema da interrupção de histórias e enredos. As metáforas, como por exemplo, “o sol se põe”, “terra do sol nascente”, estão em conformidade com a concepção da distância e do resgate de origens.

Entendemos, por fim, que pode ser possível fazer a leitura da interpenetração do movimento do “percurso do sol” realizado pelos migrantes entre Brasil e Japão, com a narrativa a partir da maneira como esta se estrutura reproduzindo a realidade sócio-histórica da relação entre os dois países. Sendo que os narradores e os narratários podem ser interpretados como *reflexos* dessa relação.

Entendemos que essa seja uma possibilidade e que as probabilidades interpretativas e a instauração de novos olhares sobre o romance *O sol se põe em São Paulo* continuam a girar. E podemos afirmar que encontramos em Bernardo Carvalho um escritor consciente dos caminhos da literatura, observador do contexto em que se encontra o homem contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov. In: BENJAMIN, Walter (Org.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas; v.1)

BELON, Antonio Rodrigues. Os elementos no jardim zoológico de Wilson Bueno. In: MACIEL, S. D *et all*. *Em Diálogo – Estudos Literários e Lingüísticos*. Campo grande: UFMS, 2004. p. 9-33.

Biografia Paul Valery. Disponível em:
<http://www.pensador.info/autor/Paul_Valery/biografia/>
Acesso em: 30.set.2010.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 461- 479.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo: *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio *et all*. *A Personagem de Ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002a. p. 51-80.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de Intervenção*, DANTAS Vinícius (Org.). São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2002b. p. 77-92.

CANDIDO, Antonio. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002c. p. 214-225.

_____. *Literatura e Sociedade*. 5. ed. rev. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. et all. Comentário. *A Interpretação: 2. Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 208-216.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.140-162.

_____. Literatura como sistema. In: _____. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971. 2 v. p. 23-25.

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

CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho. Disponível em: <<http://www.leialivro.com.br/texto.php?uid=16024> Davi Carvalho 10/07/2007 > Acesso em 23.julho.2007.

CARVALHO, Bernardo. *blog não atualizado* Bernardo Carvalho. Disponível em: < – www.blogdobernardocarvalho.blogspot.com. > Acesso em 03.junho.2009.

COSTA. PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica, 60).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: _____. *Sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 7-28. (Literatura e teoria literária, 7)

HANDA, Tomoo, autor de *O imigrante japonês*, capítulo. “Os órgãos administrativos e a educação nos núcleos de colonização” – p. 281-297

Disponível em: < http://www.japao100.com.br/perfil/465/historia/636/mo_funcionavam_as_escolas_japonesas_no_interior_de_Sao_Paulo .> Acesso em 20.março.2008.

HANDA, Tomoo, *O imigrante japonês* – história de sua vida no Brasil Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3428&cd_item=1&cd_idioma=28555 > acesso em 31.maio.2010.

HANDA, Tomoo, 1987. - *O imigrante japonês* — história de sua vida no Brasil. Disponível em: < <http://www.terrabrasileira.net/folclore/influenc/japonhis.html> >. Acesso em: 28.ago.2007.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, 1976.

LUCKÁS, Georg. As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como em todo. In: _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 23-96. (Espírito Crítico)

MISHIMA, Yukio VEJA ON LINE edição de 22052002 n. 1752 Disponível em: <http://veja.abril.com.br/220502/p_142.htm > Acesso em 22.maio.2010.

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: _____. NUNES, Benedito. et all. *Rumos da Crítica*, São Paulo: Editora SENAC; Itáu Cultural, 2000. p. 51-79.

OLIVEIRA, Dercir Pedro de. *O livro da concentração – O Lingüístico e o Literário*. Campo Grande: UFMS, 2006.

OTTE, Georg. *O romantismo segundo Walter Benjamin*. Boletim do centro de estudos portugueses. FALE/UFMG. Belo Horizonte. Vol. 15, número 19, Jan/Dez, 1995.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuze, *Paul Valéry - Estudos filosóficos*, Tese (Doutorado), Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Disponível em <
http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2008_doc/2008_Brutus.Pimentel_doc.pdf
 >. Acesso em: outubro.2008. e Acesso em: 30.set.2010.

Rascunho *O jornal de literatura do Brasil Paiol Literário* Entrevista com Bernardo Carvalho Disponível em:

<<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>> Acesso em 30.dezembro.2007.

REUTER, Ives. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução Mário Pontes. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, 190 p - (Enfoques, Letras).

RIGUEIRA JR, Itamar. Literatura rima com ruptura. Boletim da UFMG Nº 1591 - Ano 34 - 19.11.2007. Minas Gerais, nov. 2007. Seção Ponto de Vista. Disponível em: <
<http://www.ufmg.br/boletim/bol1591/6.shtml>. Acesso em: 28.nov.1998.

ROSENFELD, Anatol. Da ilustração ao romantismo. In. HAMANN, G. J. et al. *Autores pré-românticos alemães*. Tradução João Marschner. 2. Ed. São Paulo: EPU, 1991, p. 7-24.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto* São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 73-95.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et.al. *A personagem de Ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 9-50.

SAKURAI, Célia. Imigração Japonesa para o Brasil: Um Exemplo de Imigração Tutelada (1908-1941). In: FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 201-213.

SANO, Rui Kban *Japoneses: sonhos e pesadelos* / Rui Kban Sano in *Trabalhadores*, Publicação mensal do Fundo de Assistência à Cultura, Prefeitura Municipal de Campinas, 1989. Disponível em:

< <http://www.terrabrasileira.net/folclore/influenc/japonhis.html> > Acesso em 23.julho.2007.

SANO, Rui Kban: Histórico da imigração japonesa: *Os japoneses: sonhos e pesadelos* por Rui Kban Sano: In *Trabalhadores*, Publicação mensal do Fundo de Assistência à Cultura, Prefeitura Municipal de Campinas, 1989. Disponível em: < <http://www.polbr.med.br/arquivo/wal1204.htm>.> Acesso em 15.dezembro.2009.

SASAKI, Elisa Massae. A migração internacional contemporânea e a internacionalização da produção. In: *Cadernos de Sociologia*. Campinas: UNICAMP, 1996, p.165-188. (Publicação do Programa de Mestrado em Sociologia do IFCH/UNICAMP, nº 1).

Disponível em < http://www.nepo.unicamp.br/textos/publicacoes/textos_nepo/textos_nepo_39.pdf >. Acesso em: 22.outubro.2010.

TEIXEIRA, Jerônimo. Um adeus à tradição. *Revista Veja*, Editora Abril, edição 1899 – ano 38 – n 14, p. 129, 06 de abr. 2005.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas da Narrativa*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés; Produção: Plínio Martins Filho. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VIEIRA, Liszt, doutor em Sociologia, Professor da PUC-Rio *Morrer pela pátria? Notas sobre identidade nacional*. Publicado na Revista de Sociologia Política "Política & Sociedade", v.5, nº 09, outubro de 2006. Disponível em : <<http://www.lisztvieira.com.br/artigos-academicos-detalle.php?id=19>> Acesso em 02.junho.2002. e

Disponível em: < http://www.lisztvieira.pro.br/artigos_descricao.asp?cod=47 >Acesso em 02.junho.2002.

Zero Hora/ Data: 1/4/2009 Disponível em:

<<http://www.livrariacultura.com.br/scripts/cultura/resenha/resenha.asp?nitem=3238043&sid=172169551122472321414460&k5=3B19C4BB&uid=.>>

Acesso em 01.abril.2009.