



SALVAÇÃO E ESCRITA EM *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*, DE BERNARDO CARVALHO

SALVATION AND WRITING IN *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*, BY BERNARDO CARVALHO

Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho*

* sergiomurilo.ea@hotmail.com
Doutorando no programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (SP) e mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo discutir a salvação no romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. A salvação nesta obra não tem caráter religioso. O foco de nossa análise é o papel da escrita como agente salvador da história contada. Para tanto, utilizamos o pensamento do filósofo francês Jacques Derrida (2015), que parte do Fedro, de Platão, para entrelaçar escritura, vida e morte, em uma relação de complementariedade. Derrida nos serve ainda para discutir a ideia de bode expiatório presente no romance, juntamente com René Girard. Terminamos o trabalho fazendo um paralelo entre a visão do autor, expressa em entrevista, e sua obra literária, concluindo que a literatura salva, também, a si mesma.

PALAVRAS-CHAVE: Salvação. Escritura. Bernardo Carvalho.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the salvation in the novel *O sol se põe São Paulo*, by Bernardo Carvalho. The salvation in this work has no religious character. The focus of our analysis is the role of writing as a savior of the story told. To do so, we use the thoughts of the French philosopher Jacques Derrida (2015), who departs from Phaedrus, by Plato, to interweave writing, life and death, in a relationship of complementarity. Derrida also serves us to discuss the idea of scapegoat present in the novel, along with René Girard. We finish the paper by making a parallel between the author's vision, expressed in an interview, and his literary work, concluding that the literature also saves itself.

KEYWORDS: Salvation. Ecriture. Bernardo Carvalho.

INTRODUÇÃO

O sol se põe em São Paulo (2007) é o oitavo livro do autor carioca Bernardo Carvalho. Tendo começado sua carreira com o livro de contos *Aberração* (1993), Carvalho publicou mais onze romances, a saber: *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O filho da mãe* (2009), *Reprodução* (2013), *Simpatia pelo demônio* (2016) e *O último gozo do mundo* (2021), ganhando diversos prêmios nacionais e internacionais, com destaque para o Jabuti de melhor romance, para o da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e para o Portugal Telecom, atual prêmio Oceanos.

No decorrer de sua obra, chama a atenção não só a repetição do verbete salvação e seus sinônimos, como resgate ou libertação, mas também a própria temática: para falar apenas de alguns dos seus enredos, em *Nove noites*, seu livro mais famoso, um jornalista tenta salvar a história de um antropólogo americano que se suicidou no Brasil; em *Reprodução*, uma pequena menina precisa, para ser salva, ainda que de forma confusa, ser levada para China; *Mongólia* conta a história do resgate de um irmão no longínquo país que dá nome ao livro. É notável ainda o fato de que raramente tal salvação tem caráter religioso, ou seja, quase nunca se trata de uma salvação da alma após a morte.

O presente trabalho pretende analisar a salvação em *O sol se põe em São Paulo* e de que forma esta se dá por meio da escrita. Para tal, utilizar-se-á o texto do filósofo francês Jacques Derrida, *A farmácia de Platão*, que, junto com *A violência e o sagrado*, de René Girard, também servirá de suporte para algumas discussões sobre bodes expiatórios, sacrifício e a relação entre escritura e morte na linguagem literária.

A TERRA DO SOL NASCENTE

“[...] toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.”

(RADUAN NASSAR)

Quem conta a história de *O sol se põe em São Paulo* é, inicialmente, uma mulher, dona de um restaurante japonês na capital paulista, que aborda um de seus clientes perguntando se este seria escritor. Ele nega, a princípio, mas depois volta atrás e marca um encontro no dia em que a cidade está sofrendo ataques do crime organizado (remetendo, é claro, aos ataques iniciados pelo PCC em 15 de maio de 2006, que acarretou um toque de recolher para

a população da maior cidade brasileira), com os cidadãos tentando se conservar a salvo – tentando se resguardar. É o cliente-escritor quem ouve a história e a narra para nós, leitores, sendo, portanto, narrador-personagem do romance.

É importante apontar algumas características dessas duas posições narrativas. Se a dona do restaurante acaba se revelando não muito confiável, omitindo e alterando partes da história que conta de acordo com seus interesses e conveniência, o mesmo deve ser dito do protagonista do romance, pois “quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê” (DAL FARRA, 1978, p. 25). Dessa forma, estabelece-se um duplo jogo de enganações no livro: o protagonista é enganado pela dona do restaurante, e os leitores enganados pelo protagonista – ambos os níveis, é claro, organizados por uma instância narrativa maior e mais abrangente. O engano, contudo, é próprio do jogo da ficção, mas se este narrador é enganado, é porque “não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1987, p. 43), e essas mesmas limitações são transmitidas para os leitores,

juntamente com as interpretações subjetivas e enviesadas do narrador-protagonista.

A dona do restaurante diz se chamar Setsuko, e conta a história como testemunha: a história de uma mulher chamada Michiyo, da qual era amiga. Apaixonada por um ator de teatro chamado Masukichi, Michiyo não tinha nem a aprovação da família, nem o seu amor retribuído. Procurava, então, colocar-se supostamente em perigo para ser salva, reclamando a atenção de seu amante: “Da primeira vez que Masukichi sumiu, abandonando-a depois de uma briga numa pensão de Dotombori, Michiyo forjou suicídio – teria se jogado no mar para ser salva por um pescador que meses depois revelou ter inventado toda história a pedido da moça” (CARVALHO, 2007, p. 54).

Setsuko ouvia as histórias de Michiyo durante o trabalho em uma fábrica de bonecas no Japão da Segunda Guerra Mundial. Tal qual a casa de Setsuko, onde aconteciam as reuniões com o narrador-personagem na São Paulo em caos, a fábrica de bonecas representava uma esperança de refúgio, um local de manutenção da ordem vigente e desejada na Osaka pós-guerra – um excepcional esforço produtivo que não estava relacionado ao combate, e sim ao lazer ou ao lúdico infantil. Enquanto Michiyo ia para a fábrica contar as histórias de sua vida e dos livros

que leu, Setsuko ia para, por meio do trabalho, libertar-se da sua família e ouvir o que Michiyo tinha a lhe dizer: “Aos poucos, Setsuko passou a depender das confidências da amiga. Sentia falta quando Michiyo não aparecia. [...] *precisava ouvi-la*” (CARVALHO, 2007, p. 39, grifo nosso).

Michiyo é apresentada a Jokichi, rico herdeiro que se encanta por ela devido à sua inconstância. Ele representava o homem ideal para os pais de Michiyo, sendo resgate tanto para os negócios quanto para a honra do nome familiar, e é a história dele o verdadeiro mote do que Setsuko tem a contar para o narrador-personagem em São Paulo.

Não compartilhando o espírito bélico do país e por decisão paterna, Jokichi foi enviado para o interior, para fugir da guerra. O pai, com o intuito de salvá-lo, envia para o combate uma outra pessoa em seu lugar: Seiji, descendente de *burakumins*, espécie de casta que fazia os serviços sujos da sociedade, executando condenados e matando animais que seriam servidos nas refeições. Dentro desse contexto, portanto, os *burakumins* podem ser entendidos como bodes expiatórios, responsáveis por realizar o papel de combatentes de uma causa (a guerra) apoiada pelos poderosos da nação japonesa no lugar de membros de uma elite financeira que não desejam ver os

seus morrer – e como tais, ainda sofrem preconceitos da sociedade cujas faltas expiam, chegando mesmo a serem expulsos dela, como se sua mera visão fosse um lembrete da culpa e do custo da manutenção do *status quo*.

Jacques Derrida, em seu *A farmácia de Platão*, discorre sobre o conceito de *phármakon*, termo ambíguo que pode significar tanto remédio quanto veneno, e, quando chega à palavra *pharmakós*, que pode ser traduzida como feiticeiro, mágico ou envenenador, comenta sobre o outro papel que a sociedade grega lhe atribuiu:

Comparou-se o personagem do *pharmakós* a um bode expiatório. O *mal* e o *fora*, a expulsão do mal, sua exclusão fora do corpo (e fora) da cidade, tais são as duas significações maiores do personagem e da prática ritual.

[...] Os *pharmakoi*, uma vez afastados do espaço da cidade, os golpes deviam expulsar ou atrair o mal para fora de seus corpos. Também eram queimados como forma de purificação (*katharmós*)? Nas suas *Mil Histórias*, referindo-se a alguns fragmentos do poeta satírico Hiponax, Tzetzes descreve assim a cerimônia: “O (ritual do) *pharmakós* era uma dessas antigas práticas de purificação. Se uma calamidade se abatia sobre a cidade, exprimindo a cólera de deus – fome, peste ou qualquer outra catástrofe –, o homem mais feio de todos era conduzido

como que a um sacrifício como forma de purificação e remédio para os sofrimentos da cidade. (DERRIDA, 2015, p. 96-97, grifos do autor).

Os males – sejam sacrifícios, incinerações, expulsões etc. – feitos ao bode expiatório são sempre em busca de algum bem para os outros indivíduos, para a comunidade. Entretanto, para que o bem seja alcançado, é necessário que se afaste o bode expiatório, já que, de outra forma, a mera recordação provocada pela proximidade dos males feitos seria um obstáculo para a fruição por parte dos malfeitores. Também René Girard, ao investigar o papel do sacrifício em diferentes sociedades, reflete a importância desse afastamento para evitar contaminação. De acordo com este estudioso, o objetivo do sacrifício é sempre impedir que a violência se espalhe pela comunidade: “A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima ‘sacrificável’, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo” (GIRARD, 1990, p. 14). Não se busca, portanto, evitar a violência em si, apenas limitar seu objeto, reduzindo os danos para a comunidade como um todo.

No Japão da Segunda Guerra Mundial, o sistema hierárquico que classificava os *burakumins* e seus descendentes

como “sacrificáveis” existia apenas nas entrelinhas sociais, espécie de discurso não-dito, preconceito herdado e conservado pelo silêncio. Contudo, o fato de o país estar em guerra de certa forma favorece um retorno às bases sacrificiais da comunidade, ou ao menos a deixa existir impunemente, pois o sistema judiciário perde sua eficácia, sendo deixada de lado ante o horror da guerra. Assim:

é nas sociedades desprovidas de sistema judiciário, e por isso mesmo ameaçadas pela vingança que o sacrifício e o rito em geral devem desempenhar um papel essencial. [...] na ausência de uma renúncia voluntária e unânime a qualquer violência, o sistema judiciário é insubstituível em seu domínio (GIRARD, 1990, p. 31).

Quando a calamidade da guerra chega, Jokichi não sabe que se salvou através de outro, pois o pai morreu sem lhe contar a verdade. Já Seiji, mesmo não sendo propriamente um *burakumin*, e sim, como já foi comentado, um descendente, cumpre a sina de seus antepassados, tornando-se um bode expiatório sem identidade em meio à guerra. O “caso de um homem que morrera em Java, no lugar de outro” (CARVALHO, 2007, p. 86) espalha-se e chega a Masukichi, o ator por quem Michiyo era apaixonada, o que possibilitará que Jokichi descubra de que forma o pai o salvou.

De fato, Masukichi se interessa por Jokichi assim que o vê. Ele conta a Setsuko que viu Jokichi com Michiyo e desde então não consegue esquecê-lo (CARVALHO, 2007, p. 67), e Michiyo conta, também para Setsuko, algum tempo depois, que apresentou um ao outro por insistência do ator (CARVALHO, 2007, p. 74). Se esse quadrado parece se confundir, a confusão se dá pela dupla Michiyo/Setsuko: sendo a segunda uma invenção da primeira, como veremos mais adiante, Setsuko desempenha um papel na história; uma personagem inventada de modo a ajudar a dar sentido àquilo que Michiyo viveu sem entender. Contudo, há de se refletir no papel que a própria Michiyo exerce na relação entre Masukichi e Jokichi, já que foi esta quem apresentou os dois, com aparente interesse amoroso, apenas para se ver excluída do triângulo posteriormente. A insistência de Masukichi em ser apresentado ao marido de Michiyo, Jokichi, dá a entender que seu intuito era apenas transmitir a história de Seiji, justificando a exclusão de Michiyo.

Se antes Jokichi estava preocupado em provar sua identidade, recuperar seu nome e salvar a honra do pai, passa agora a querer recompensar Seiji pelo único modo possível: ajudando a sua família. Michiyo, por outro lado, vê na relação entre Masukichi e Jokichi um perigo para o seu casamento, chegando até a ter ciúmes. Saber a verdade era como ser contaminada e impelida a assumir culpas e

responsabilidades, razão pela qual Setsuko é afastada da história e arranja um trabalho com um velho escritor nos arredores do bosque *Tadasu-no-Mori*, onde as mentiras se revelam (*Tadasu-no-mori*, em tradução livre, significa floresta de correção). O trabalho consistia em datilografar uma nova tradução do *Conto de Genji*, o mais antigo romance japonês, para o velho escritor.

Se, em São Paulo, Setsuko procura alguém para escrever a história de Michiyo, salvando-a inclusive da efemeridade da fala, o que fazia com o velho escritor em *Tadasu-no-Mori* não era, neste aspecto, muito diferente, pois traduzir é também escrever, ou ao menos co-escrever, já que, no processo de tradução, “o tradutor (se ele ainda tem esse nome) assume a liberdade, não apenas de variar de palavra e sentido, mas até de abandonar ambos quando há oportunidade” (DRYDEN *apud* SANT’ANNA, 2007, p. 18). É traduzindo que se disseminam histórias, seja para outros locais (países, regiões), seja para outros tempos. Traduzir, assim como contar e escrever, é também uma forma de salvar histórias.

Ao fim de sua tarefa, Setsuko decide contar ao velho escritor a sua história. Já não tinha nada a perder, ou assim achava. Narra, então, a história de Jokichi, que começou a ser publicada em capítulos semanais apenas um ano

depois, e foi interrompida no nono capítulo. A surpresa da interrupção da publicação veio junto com uma ligação de Masukichi noticiando a morte de Jokichi.

O que a publicação da história causou foi ao mesmo tempo um problema e uma solução: um problema já que, ao ver a história de seu filho contada, os pais de Seiji pensaram compreender quem era Jokichi e o porquê da ajuda, rompendo essa relação; e uma solução, pois fez Jokichi entender o que realmente aconteceu: a notícia do homem sem identidade chegou também, durante o combate, ao primo do imperador japonês, um criminoso de guerra que usou Seiji para conservar-se a salvo, fugindo para o Brasil sem sofrer as consequências de seus atos. Jokichi forja então a sua morte e viaja em busca de vingança – uma vingança que busca retirar do *burakumin* morto o status de “sacrificável”.

É Michiyo quem, humilhada, pede ao velho escritor a interrupção da publicação e rompe definitivamente com Masukichi, após ele explicar a natureza de sua relação com Jokichi: o ator apenas o ajudava a recompensar a família de Seiji. Uma rede de enganos compõe o enredo de *O sol se põe em São Paulo*, que ainda se configura com uma outra camada narrativa cheia de jogos. A primeira é desvendada aos poucos, com o decorrer da história; a outra fica a cargo do leitor descobrir.

No Brasil, enquanto buscava consumir sua vingança, Jokichi adota o nome Teruo e acaba se casando com a filha de um fazendeiro, engravidando-a. Quando finalmente assassina o primo do imperador, já não pode contar sua história, pois sabe que sua família brasileira recém-formada também será afetada; família esta, aliás, que o salva das consequências do seu crime: é o que escreve Michiyo, a quem Teruo delegou o papel de contar sua história quando estava prestes a morrer:

A filha acabava de nascer, ele [Jokichi/Teruo] já não podia revelar ao mundo a sua história e abandonar a menina. [...] Foi ela quem salvou Jokichi. Foi preciso que ela nascesse para ele entender que já não estava só. “Ninguém nunca vai poder contar nada. Quem conta são os outros.”, ele me disse quando me procurou para anunciar que estava morrendo (CARVALHO, 2007, p. 160).

Teruo parece, pois, ter aprendido uma lição com seu passado, com seu antigo-eu: contar a história de Jokichi costuma trazer consequências graves, contaminando todos ao seu redor. O sacrifício tem justamente o papel de interromper, de impedir que a violência se espalhe pela comunidade. Agora, é a história quem deve ser sacrificada, ao menos temporariamente, cabendo a outra pessoa contá-la, não mais Jokichi ou outros envolvidos, e apenas

no tempo certo e da forma correta. Um fardo que será passado primeiro a Michiyo, e depois ao narrador-personagem do livro.

PÔR DO SOL

O sol se põe em São Paulo possui 18 capítulos. Vale notar que, assim como a história que o velho escritor havia escutado de Setsuko teve sua publicação interrompida no nono capítulo, também o capítulo nono marca uma ruptura na obra de Bernardo Carvalho, e o décimo começa com o narrador-personagem afirmando: “O meu romance começa aqui” (CARVALHO, 2007, p. 93). Ao voltar na casa de Setsuko, ele descobre que ela havia se mudado; correndo para o restaurante, descobre que este não mais existia; sua narradora desaparecera sem avisos, mas seu domínio continua: ele ainda quer o fim da história e ainda quer saber se ela é verídica – se Setsuko precisava ouvir as histórias de Michiyo no Japão em guerra, o narrador-personagem anseia pelo desfecho do relato de Setsuko em meio a uma São Paulo em caos.

Tal qual um detetive, ele resolver ir atrás da única pista que tem e segue o dinheiro deixado por Setsuko, que o leva a “Promissão, no oeste do estado de São Paulo, onde o sol se põe” (CARVALHO, 2007, p. 94). Lá, ele conhece a viúva de Teruo. Descobre, através dela, que Setsuko

nunca existiu, era apenas uma invenção de Michiyo, que foi quem lhe contou a história todo o tempo. A esposa de Teruo só soube de Michiyo quando o marido estava à beira da morte, e está tão perdida com todas as peças da história quanto o narrador-personagem.

De volta à cidade de São Paulo, em busca de uma confirmação para o inacreditável – que Setsuko nunca existira, que nunca ouvira de outra pessoa o nome de sua narradora –, o narrador-personagem consegue uma carta que o correio devolveu, destinada a Masukichi: o destinatário nunca encontrado. Consegue também uma outra pista: o que Michiyo lhe contava era semelhante a histórias do escritor japonês Junichiro Tanizaki. Descobre então que Tanizaki morou em Kyoto depois da Segunda Guerra, próximo a *Tadasu-no-Mori*; que ele traduziu, com uma secretária transcrevendo, o *Conto de Genji* para o japonês moderno; e que interrompeu a publicação de um romance em uma revista por causa de uma pessoa que se sentiu prejudicada. Apesar de tudo, as datas não batiam, e nem o enredo do romance interrompido. O que lhe resta é a carta, destinada a Masukichi, e decidido não só a terminar a sua história, como também a verificar sua veracidade, o narrador-personagem vende tudo que tem e vai para o Japão.

Entre buscas malsucedidas, um encontro infrutífero com a irmã e uma sensação ambígua de reconhecimento e não-pertencimento no país, o narrador-personagem se questiona para quem deveria escrever o romance. O desejo de verificar a veracidade do que ouvia parece então ser colocado em segundo plano, assim como o seu desejo de ser um escritor. O ponto em questão torna-se o objetivo da escrita, o porquê ou por quem. A carta permanece fechada e é mais uma vez Tanizaki quem apontará o caminho para abri-la. É enquanto lê *As irmãs Makioka* em um trem que uma mulher desconhecida aborda o narrador-personagem e o convida para um jantar com o marido dela. Assim como no romance de Tanizaki, ela procurava um esposo para sua irmã. O narrador-personagem, no jantar, abre a missiva destinada a Masukichi e pede a tradução. “Não é uma carta; é um romance” (CARVALHO, 2007, p. 133), diz o marido da mulher do trem, e o “romance” começa da seguinte forma:

Caro Masukichi,

Devo-lhe esta carta há anos. Não sei se estará vivo para recebê-la. Mas ainda lhe devo uma explicação. Ainda sou movida pela vingança. Esta carta dependia da morte dele. E provavelmente da minha. Uma vez escrita, já não terei motivo para seguir vivendo. Ela também é a minha morte. Talvez por isso

eu tenha esperado tanto para começá-la, por simples egoísmo [...]. (CARVALHO, 2007, p. 134).

A carta marca o fim de Michiyo na história, mas é também uma chave para quem a ler decifrá-la, um mapa para sair de seus labirintos, a resposta de um quebra-cabeça complexo.

LUZ DA LUA

“A tua vida, filha, é um texto que há tempos começamos a escrever, mas, daqui em diante, também te cabe pegar esta tinta e delinear o teu curso, tome só cuidado com o que retiras do nada e trazes à superfície, é comum borrar ou rasurar um trecho, mas é impossível apagá-lo, a palavra se faz carne, e a carne se lacera, a carne apodrece aos poucos, mas é também pela carne que a palavra se immortaliza. Não há borracha para um fato já vivido, pode-se erguer represas e costões, muralhas e fortalezas para barrar o fluxo das horas, mas, uma vez que o sol se torne sombra, que o luar penda no céu em luto, a névoa se disperse na paisagem pendurada à parede, o dedo acione o gatilho, nada mais se pode fazer; nossa jornada, aqui, é única, a ninguém será dada a prerrogativa, salvadora ou danosa, da reescrita.”

(JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA)

“Você só tem a perder com o que contar. Vai perder amigos, pessoas que a amam. É uma decisão. Tem que estar

pronta para magoar e para se magoar. Contar tem um preço. Tem que estar pronta para perder, o tempo inteiro” (CARVALHO, 2007, p. 92). É o que escuta Michiyo do velho escritor quando ela pede a interrupção da publicação da história que contara, e de fato, ela só toma a decisão de procurar um outro escritor na noite em que recebe a notícia da morte de Jokichi/Teruo. Desta vez, entretanto, a intervenção da escritura é procurada por uma Michiyo que já possui uma visão da totalidade da história que deve salvar, com seu início, meio e fim, e busca melhor entender seus significados, a verdade que lhe vinha inscrita na alma e que com ela morreria caso não consignasse.

Apesar disso, contar a história não é tarefa fácil para ela. Se esperou a morte do principal envolvido para procurar um pretenso escritor (e para explicar para o desaparecido Masukichi o que realmente aconteceu), ela é agora a única a sofrer as consequências do que conta, um bode-expiatório cuja função é evitar a disseminação da violência (ironicamente, em uma São Paulo em caos), e as lembranças são tão dolorosas quanto os efeitos de um veneno, e tão permanentes quanto tinta no papel:

A sua história era um acerto de contas. 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. Só isso podia explicar a hesitação. E eu tinha todas as razões para desconfiar. Só não podia imaginar que protegia a si mesma. Seus desejos eram tão ambíguos quanto os meus. Procurara um escritor, mas parecia se sentir aliviada de não tê-lo encontrado. Como se, uma vez narrada a história, ela não pudesse voltar atrás. E preferisse acreditar que nada era irreversível. 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. Contar significava reconhecer um pesadelo, mas também lhe dar um fim. Era ao mesmo tempo a dor e o remédio. O que ela escondia era também o que revelava (CARVALHO, 2007, p. 32-33).

Relembrar os sofrimentos sentidos, os erros cometidos e os enganos causados são um modo doloroso de encerrar uma história; ainda assim, um mal necessário para o fim de um pesadelo. O que é escrito, dificilmente pode ser reversível; o que é impresso, dificilmente apagado. Os efeitos disso são dores e consequências eternas, mas uma história para sempre salva. É remédio, é veneno:

O deus da escritura é pois um deus da medicina. Da “medicina”: ao mesmo tempo ciência e droga oculta. Do remédio e do veneno. O deus da escritura [Theuth] é o deus do *phármakon*. E

é a escritura como *phármakon* que ele apresenta ao rei no *Fedro*, com uma humildade inquietante como o desafio (DERRIDA, 2015, p. 45, grifos do autor).

O mito de Theuth, deus comentado no *Fedro* de Platão, que teria inventado o cálculo, a geometria, a astronomia, o jogo de damas e de dados e a escrita, nos é particularmente interessante aqui. Tendo feito todas as invenções, ele resolve apresentá-las para o rei, que lhes julga a utilidade e lhes atribui valor. Eis a eterna sina das coisas escritas: colocar-se à disposição de um leitor que lhe julgará o valor, a qualidade e a utilidade. Mas Theuth é também deus da morte, entrelaçando assim morte e escritura. Se Jokichi não pôde contar sua história por causa de sua nova família, que o salvou, ele delega a missão à Michiyo, e esta, por sua vez, delegou ao narrador-personagem que, dois anos depois de sua viagem para o Japão, entrega o livro já escrito para a filha de Jokichi/Teruo, uma rede de transmissão que não deixa de se propagar com cada novo leitor.

Mas o narrador-personagem escreveu também para si. Tendo, desde a juventude, o sonho de ser escritor, é através de Setsuko/Michiyo que ele vê a oportunidade de realizar o seu desejo:

No fundo, ainda achava que pudesse escrever – e um dia me salvar não sabia bem do quê. A loucura era que nunca tivesse escrito nada além de um punhado de roteiros de comerciais. E só isso permitia que eu seguisse pensando que podia ser (ou que era) escritor, e que podia me salvar. (CARVALHO, 2007, p. 12-13).

Se, à primeira vista, ele diz não saber do que se salvaria, uma possível resposta vem poucas páginas depois:

A minha obsessão não era um capricho, era uma loucura. Se no início 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 a minha irmã [...]. A literatura podia ser a minha miragem, mas pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como pátria. No fundo, era nisso que eu acreditava. 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”. (CARVALHO, 2007, p. 19-20).

O sonho de ser escritor, para o protagonista, se configura então como uma fuga de sua descendência de imigrantes japoneses, eternizando sua identidade brasileira: uma identidade não só passivamente *aceita*, mas, a partir de então, também *produzida* por um agente que reconhece – e abraça – o seu contexto cultural. Entretanto, como bem notou Josalba Santos, sobre o narrador-personagem de *O sol se põe em São Paulo*: “Entre a identidade nacional brasileira e a identidade nacional japonesa, o narrador permanece no *entre*, nem cá nem lá. Ele prossegue no *semelhante a*, sem jamais se tornar *parte de*” (SANTOS, 2014, p. 188, grifos da autora). Ainda que escrever em português seja uma tentativa de salvar sua identidade nacional, ou ao menos de fixá-la, ao escrever uma história que é também japonesa ele acaba permanecendo, assim, conectado a ambas as culturas; ou, ao menos, abraçando e tornando-se agente de uma identidade complexa e multifacetada.

Atribuindo ao *sol* do título do romance o símbolo das personagens da história a ser salva, ou seja, Jokichi, Michiyo e Masukichi, aqueles que poderiam contá-la, podemos traçar um paralelo com o que diz Jacques Derrida: “a origem da lua como suplemento do sol, da luz noturna como suplemento da luz diurna. A escritura como suplemento da fala” (DERRIDA, 2015, p. 39). *O sol se põe em*

São Paulo como uma narrativa sobre a passagem de uma história oral para uma escrita, ao menos em uma de suas camadas.

Ou seja, se os nove primeiros capítulos tratam de uma história oral sendo transmitida, ainda que de forma confusa, a um pretense escritor, a segunda parte faz mais do que simplesmente percorrer o caminho contrário, buscando atestar sua veracidade e descobrindo personagens e fatos criados pela dona do restaurante: os nove capítulos finais colocam uma camada de ironia e metalinguagem que questionam o próprio estatuto literário do qual as obras de Bernardo Carvalho fazem parte e as preocupações e juízos de valor que os autores e leitores dessa instituição parecem ter.

A FICÇÃO SALVA

Até viajar para o Japão, o narrador-personagem parece obcecado em conferir se o que deveria escrever é real ou não, e, notando as semelhanças do que ouve com obras de Junichiro Tanizaki (mais especificamente em *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*), a ideia que se tem é que, caso não consiga verificar sua veracidade, a história perde valor, não justificando sua escrita. Como se uma obra baseada em fatos reais fosse mais importante, ou ainda como se fosse possível relatar a realidade tal qual ela se apresenta.

Neste sentido, há de se observar a valorização que a autoficção teve nas últimas décadas, com os próprios autores virando o centro das tramas que escrevem e criando a si mesmos enquanto criam um personagem e/ou narrador por meio da linguagem. Se por um lado o gênero cria uma ilusão de autenticidade por diversos recursos narrativos, por outro, alguns escritores fazem de sua vida pessoal uma forma de divulgar suas obras, por meio da espetacularização e de supostas referências a pessoas e acontecimentos reais. Este fenômeno foi amplificado pelo uso das redes sociais, como Facebook, Twitter e Instagram, onde certos autores não deixam de apontar e reforçar as ligações que seus livros teriam com a realidade quase que diariamente, fomentando o interesse do público consumidor.

Contudo, em *O sol se põe em São Paulo*, se a história se abre é em uma relação intertextual, uma abertura não só para a rigidez do mundo real, mas também para o terreno movediço e traiçoeiro da ficção.¹ Dessa forma, é só quando desiste de comprovar a realidade do que irá escrever que o narrador-personagem consegue escrever seu livro.

Tendo como seu principal objeto de salvação a história que conta, tanto a de Michiyo e Jokichi quanto a do processo de escrita que vive o narrador-personagem, *O*

sol se põe em São Paulo se constitui, no limite, como uma espécie de defesa da própria literatura de ficção, sem compromissos com a veracidade de seus fatos ou limitações com a realidade. Nesse sentido, a busca infrutífera que o narrador-personagem faz para atestar a veracidade do que ouvira de Setsuko/Michiyo e a comparação que faz com as histórias de Tanizaki refletem o próprio processo que o leitor da era da autoficção faz ao pesquisar o quanto de realidade existe neste ou naquele romance, esquecendo-se que:

o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. (ISER, 2002, p. 973).

A realização do imaginário, na ficção, depende da irrealização do real (ISER, 2002, p. 959). Real e imaginário em uma relação dialética, em uma literatura de transgressão, a literatura de rompimento e rebeldia defendidos pelo próprio Tanizaki, taxado de diabólico e censurado

1. Ficção e literatura de ficção devem ser entendidas, aqui, não como antagônico ao real ou à realidade, mas como um ato pensado, intencional. Dessa forma: "É característico da literatura, em sentido lato, que se dá a conhecer como ficcional, a partir de um repertório de signos, assim assinalando que é literatura e algo diverso da realidade. Normalmente, no entanto, os diversos signos ficcionais não indicam que por eles se opera uma oposição à realidade, mas antes algo cuja alteridade não é compreensível a partir dos hábitos vigentes do mundo da vida (Lebenswelt)". (ISER, 2002, p. 969).

no Japão da Segunda Guerra (CARVALHO, 2014, p. 97). O próprio Bernardo Carvalho confirma essa ideia em entrevista, dizendo-se perturbado pelo interesse dos leitores nas ligações entre seus romances (mais especificamente *Mongólia* e *Nove Noites*) e fatos reais:

Não era meu interesse incentivar essa literatura baseada em experiências reais. Meu negócio era invenção. Decidi fazer então uma espécie de elogio descarado à literatura de ficção. *O sol se põe em São Paulo* é uma história contada por vários personagens [...]. Os personagens mentem o tempo inteiro, contando histórias que vão se embutindo umas nas outras, sem que o leitor saiba onde está a verdade.

É um livro de crise. Mas é uma crise em favor dessa militância. É um livro de afirmação deliberada da ficção. Uma defesa do meu gosto literário. Essa literatura que eu prezo tanto e que eu espero que sobreviva. (CARVALHO, 2014, p. 88).

Dessa forma, se o narrador-personagem (e, portanto, também o leitor) descobre que Setsuko era um construto de Michiyo, nem narrador e nem leitor saberão jamais o destino de Masukichi – sequer se este existiu, posto que nunca foi encontrado. Existiu? Pode-se falar de um personagem literário que este existe? No mundo de um escritor que se baseia em sua própria estante, talvez sim.

Bernardo Carvalho se coloca como um militante da literatura afastado de qualquer espetacularização. Seus livros contam histórias – ficção, cuja utilidade pode ser igual a de bonecas em meio a um combate. O romance aqui estudado pode ser lido como um livro-manifesto em favor da não-verdade, da não-ligação com o mundo real e suas experiências – ainda que estas, obviamente, estejam presentes. *O sol se põe em São Paulo* como um grito pela salvação de toda literatura de ficção.

REFERÊNCIAS

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

CARVALHO, Bernardo. O militante da imaginação. In: GONÇALVES, José Eduardo (org.). **Ofício da palavra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. 1ª reimp. São Paulo: Iluminuras, 2015.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O duplo e a identidade nacional. In: PEREIRA, Kênia Maria de Almeida; SILVA, Maria Ivonete Santos (orgs.). **Releituras do texto literário**. Uberlândia: EDUFU, 2014. p. 177-191.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2007.

Recebido em: 26.04.2021

Aceito em: 30.06.2021