

De metrópoles e de necrópoles: Espaços perdidos em *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho

Adenize Aparecida Franco¹

[...] a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto.
Zygmunt Bauman

Dos espaços de memória em *O sol se põe em São Paulo*

Com início no bairro da Liberdade, em São Paulo, o terceiro romance de Bernardo Carvalho tomado como objeto deste artigo, apresenta uma série de histórias cuja Literatura é o interesse concêntrico. Publicado em 2007 e narrado por um aspirante a escritor, a trama converge para a história de Setsuko, uma senhora japonesa, proprietária de um restaurante naquele bairro e, também, proprietária das histórias que se desdobram à medida que o narrador-escritor se compromete a ser seu “inventariante” nesse processo narrativo. Num processo obsessivo e paranoico, o narrador-escritor empreende uma busca pelas histórias falsas narradas pela senhora Setsuko que o conduzem a caminhos intrincados e obscuros repletos de traição, degradação e mascaramento. De São Paulo a Osaka, de Osaka a Promissão, interior paulista, o narrador-escritor de *O sol se põe em São Paulo* transita em busca de compreensão e elucidação de histórias que aconteceram há muito tempo, mas que não foram esquecidas, apenas dissimuladas.

¹ Universidade Estadual do Norte do Paraná - UENP - Campus Jacarezinho.

Bernardo Carvalho apropria-se de suas experiências de vida (viagens ao interior do Brasil, Mongólia, Tóquio, São Petersburgo) e de fatos reais (históricos ou literários) para sedimentar o que ele considera uma “ficção experimental”, a qual procura tornar aquilo que é considerado “falho” ou “estranho” pelos padrões coletivos em qualidade literária. O que interessa ao autor trata-se de uma Literatura que se preocupe mais com a invenção do que com a representação daquilo que já conhecemos. O que o realismo contemporâneo, se assim podemos chamar, procura destacar.

Característica que pode ser percebida no projeto estético literário do autor, como uma paranoia e, subsequentemente, essa se transforma em ficção que, por sua vez, transforma-se em “criação do sentido”. Esse lance de dados ou esse imbricamento num labirinto sem saída pré-determinada desnuda a potencialidade da ficção de Bernardo Carvalho, cujo objetivo trata-se de uma “verdade ficcional que amplia o real”, criticando-a e relativizando-a.

As ruínas estão diluídas no romance *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho e podem ser observadas no ambiente que situa a maior parte das ações dessa narrativa, os destroços da guerra. Basta atentarmos para a passagem bastante figurativa do romance na qual se demonstra a visão do pai de Setsuko, talvez a personagem fundamental da obra, ao matriculá-la em uma escola de aprendizes para confecção de bonecas, “[...] para o pai (de Setsuko/Michiyo) a oficina de confecção de bonecas numa Osaka devastada significava uma esperança de salvação em meio ao caos, a miragem de um passado idílico de tradições em meio à desilusão do presente” (Carvalho, 2007: 35). A delicadeza da arte de confeccionar bonecas aparece como um último suspiro em meio à barbárie da guerra, configurando, contudo, a identidade cultural de um Japão ainda apegado aos valores tradicionais – como o fato de Setsuko, por ser filha caçula, não poder se casar antes da irmã mais velha, ao mesmo tempo em que aprende um ofício

característico de mulheres que se preparavam para serem donas de casa e nada mais. As seguintes referências: “a desilusão do presente” numa “Osaka devastada” consubstanciam um espaço em ruínas sobre o qual a narrativa de Bernardo Carvalho irá se desenvolver. Não somente um espaço devastado, mas também um tempo diluído em memórias que se atravessam, se confundem e conduzem à reflexão sobre a (re)configuração das identidades dos personagens da narrativa.

Num Japão pós-guerra, os escombros, os dejetos, as frentes de batalha e os traumas de guerra amontoam-se como ruínas para o cenário da história de Mishiyō/Setsuko, Jokichi, Masukichi e um narrador-escritor-*yonsei*, com tendências de investigador. As ruínas, conforme observamos na visão de Setsuko sobre Jokichi, torna-se corolário de suas identidades e memórias, “O episódio da guerra e da troca de identidades o havia abalado a tal ponto que até mesmo no amor ele se fazia tratar como um farrapo” (Carvalho, 2007: 49). Os farrapos, os restos e os vestígios disseminados em *O sol se põe em São Paulo* convergem para a concepção da mobilidade identitária a que esses personagens são induzidos no decorrer das ações que engendram a obra. Essa concepção diz respeito à relação que se estabelece entre o deslocamento de espaços aos quais os personagens são lançados e como precisam moldar-se ou inscrever-se nesse espaço. Exemplo disso pode ser observado no (des) mascaramento de Setsuko que se dá no decorrer da narrativa.

No início do romance, Setsuko concede ao narrador-escritor um depoimento, no qual vão sendo dispostos os acontecimentos do passado da senhora, dona de um restaurante no bairro Liberdade, em São Paulo. A contextualização desse espaço, na visão do narrador, um publicitário desempregado com aspirações à escrita literária, dá-se da seguinte maneira:

Liberdade é um desses bairros de São Paulo que, embora em menor escala do que nas regiões mais ricas, e por isso mesmo de um modo às vezes até simpático, resalta no mau gosto da sua rala fantasia arquitetônica o que a cidade tem de mais pobre e paradoxalmente mais autêntico: a vontade de passar pelo que não é. O pôr-do-sol em São Paulo é reputado como um dos mais espetaculares, por causa da poluição, eu disse ao homem com lábio leporino. Só fui entender que São Paulo era uma cidade de monumentos – mas onde os monumentos não existiam; eram por assim dizer invisíveis – no dia em que sonhei que dirigia um carro, de monumento em monumento, pelas ruas vazias de uma tarde de domingo, no inverno, uma estação que aqui também não existe. Eram monumentos que eu nunca tinha visto antes, e que só existiam no meu sonho, em lugares onde na realidade se erguem os prédios mais decrepitos ou as fantasias arquitetônicas mais tolas e não menos pavorosas. São Paulo não se enxerga – ou não chamaria periferia de periferia. Não é só eufemismo. [...] 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. As mansões mouriscas e ecléticas do começo do século XX (a maioria derrubada) e os prédios mediterrâneos, neoclássicos, florentinos e normandos construídos há poucas décadas revelam o atraso do presente. Cada imigrante, achando que transplantava o estilo da sua terra e dos antepassados, acabou contribuindo para a caricatura local. [...] Não é só que tudo esteja fora do lugar. Está tudo fora do tempo também. [...] é disso que as ruas de São Paulo tentam convencer quem passa por elas: que está em outro

lugar, 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: 15).

A extensa passagem evidencia o mascaramento que a cidade de São Paulo cria para si. A partir da referência arquitetônica, é possível observar essa tentativa da cidade ser um espaço que não é. A afirmação não é deslocada da linha que circunda uma narrativa que tem como eixo motriz a falsidade. Falsidade dos fatos narrados, falsidade dos personagens e suas identidades, falsidade dos tempos e espaços. São Paulo definida como a cidade que quer estar em outro lugar e em outro tempo é a metáfora do labirinto que forma a narrativa de Bernardo Carvalho. Conforme assinala A. Huyssen, a respeito do espaço na contemporaneidade, “[...] as barreiras espaciais se enfraquecem e o próprio espaço é globalizado por um tempo cada vez mais comprimido, um novo tipo de incômodo está se enraizando no coração das metrópoles” (Huyssen, 2000: 31). Incômodo expresso na relação que o personagem da obra desenvolve com as metrópoles que atravessa: os monumentos de São Paulo ou a necrópole do Monte Koya, em Osaka.

Ao recorrer à menção dos monumentos como imagem desse deslocamento² espacial e temporal, o narrador enfatiza o mal-estar contemporâneo. A sensação de não se estar no presente sabendo que se está e se faz parte dele. Tal sensação, porquanto, dialoga com o fato de, especialmente nessa narrativa de Bernardo Carvalho, os limites da ficção, da referencialidade e da mobilidade das identidades serem questionadas. O paradoxo que a visão de São Paulo engendra no relato do narrador-escritor constitui-se

² Conforme Z. Bauman, em sua entrevista a Benedetto Vecchi, “Ocorrem as mudanças e os deslocamentos aparentemente aleatórios, fortuitos e totalmente imprevisíveis daquilo que, por falta de um nome mais preciso, chamamos de “forças da globalização”, elas transformam a ponto de tornarem irreconhecíveis, e sem aviso, as paisagens e perfis urbanos a nós familiares em que costumávamos lançar as âncoras de uma segurança duradoura e confiável. Elas realocam as pessoas e destroem as suas identidades sociais. Podem transformar-nos, de um dia para o outro, em vagabundos sem teto, endereço fixo ou identidade” (Bauman, 2005: 100).

como elemento, portanto, fundamental nesse romance. A começar pela condição falsa de um escritor que não é. O narrador assume esse papel no momento em que é contratado para escrever a atuação de Setsuko/ Michiyo.

Contar significava reconhecer um pesadelo, mas também lhe dar um fim. Era ao mesmo tempo a dor e o remédio. O que ela (Setsuko) escondia era também o que revelava. “O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada”. Não se sentia à vontade para contar o próprio nome. E era natural que uma hora ou outra eu acabasse me sentindo enganado (Carvalho, 2007: 33).

Setsuko tenta, ao final de sua vida – e a vida das outras pessoas que faziam parte de seu círculo – contar sua história, “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: 37). Entretanto, esse contar – que a princípio seria uma forma de compreensão do passado – não passa de um embuste.

Até o capítulo 17, mais da metade do romance, temos um conglomerado de histórias envolvendo Michiyo, Jokichi e Masukichi, contadas, verbalmente, por Setsuko ao narrador-escritor. Esses episódios, entremeados a várias referências da literatura japonesa, configuram-se a partir das máscaras que esses personagens vestem. O teatro *kyogen*, do qual o personagem Masukichi é ator, revela-se, também, como emblema da história que o romance *O sol se põe em São Paulo* narra. Considerado uma forma cômica do teatro japonês tradicional, o *kyogen* atravessa a narrativa de Bernardo Carvalho conduzido pelo ator Masukichi, ao mesmo tempo em que vigora como modelo de falsidade e atuação teatral. Assim como no teatro *kyogen*, a importância recai sobre os

atores, daí a importância de se observar que a tríade de personagens (Setsuko/Michiyo, Masukichi e Jokichi) opera mais de uma identidade (ou máscara) dentro da história narrada (e depois revelada) por Setsuko, agindo, sobretudo, como atores do teatro *kyogen*, conquanto haja mais dramaticidade e tragédia em suas vidas do que comicidade, a característica principal dessa forma de teatro³.

Michiyo não passava de uma atriz coadjuvante, um joguete, como um boneco de *bunraku* na mão dos verdadeiros atores, os marionetistas vestidos de preto que lhe insuflam vida com suas manipulações. Mais cedo ou mais tarde teria que se render ao fato de que os verdadeiros atores não são nada sem os seus joguetes e que já não podia se afastar de Michiyo, nem de Masukichi, seu papel dependia deles. Estavam todos ligados por contaminação (Carvalho, 2007: 59).

Como pode ser observado, o excerto acima traz à baila a função de *atriz coadjuvante* que Michiyo desempenha e com a qual Setsuko irá contracenar. Referindo-se à outra modalidade do teatro tradicional japonês que é a arte das marionetes, o *bunraku*, Setsuko/Michiyo é, ela própria, um joguete, um embuste no propósito de narrar uma história em que se coloca como um outro personagem coadjuvante quando, na verdade, era a personagem principal. Um personagem que, na realidade da narrativa, nunca existiu e nunca teve o papel de observador, ou ouvinte das histórias de Michiyo. A revelação do falso, nessa passagem, é significativa dos papéis que os personagens desempenham. Ou escondidos atrás das máscaras de animais ou velhos do *kyogen*, ou

³ Sobre o *Kyogen*, além das explicações referidas no próprio romance, consultar a tese de doutoramento de Alice Kiyomi Yagyu, intitulada *Do Kyogen ao Qioguem?!: um percurso Oriente-Occidente na arte do ator* (2009).

títeres do *bunraku*, todos tomam identidades outras e atuam nos papéis necessários em cada ato.

No caso em estudo, a morte aparece para preservar a vida e possibilitar que os personagens adquiram nova identidade. Quando o narrador-personagem está no Japão e decide, como turista, conhecer o Monte Koya. A visita é emblemática da frase que havia sido anunciada pelo *sushiman* do restaurante Seiyoken, na Liberdade, ao narrador-escritor: “Quem morre em Koyasan segue vivo”. É em consequência, portanto, desse passeio ao Monte Koya e à necrópole que ele abriga que o personagem percebe essa relação entre a morte e as identidades de seus personagens, “[...] A ideia de que no budismo as pessoas ganhassem novos nomes depois de mortas fazia todo o sentido naquela história em que eu tinha me envolvido. Fui atrás dos mortos. E não posso dizer que não tenha me espantado com o que encontrei” (Carvalho, 2007: 118). Tal passagem justifica o que compreenderemos somente no décimo sétimo capítulo, de que é preciso uma morte – ainda que simbólica – quando já há possibilidade de continuar vivendo para poder adquirir e/ou construir outra identidade.

Assim, como na visão decantada que o narrador lança à cidade de São Paulo, mencionada no início, o cemitério visitado e seus mausoléus causam espanto ao demonstrar que os monumentos (“os estapafúrdios”) tinham sido construídos por grandes corporações (Matshushita, Nissan, Kubota) em homenagem aos funcionários mortos em serviço. O espanto, ao que parece, refere-se à discrepância entre os monumentos erguidos em homenagem aos diretores e aqueles erguidos para os subalternos – a ostentação simbólica para aqueles e estátuas de operários para esses. A visão expressa pelo narrador-escritor ilustra a constatação de Andreas Huyssen quanto ao mal-estar da civilização em relação às metrópoles. Para o teórico, esse nosso mal-estar “[...] parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma

aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar” (Huyssen, 2000: 32).

Além disso, a menção aos mausoléus, numa região afetada pelas atrocidades da 2ª Grande Guerra, evoca a VII tese de W. Benjamin, em *Teses sobre o conceito de História*, na qual o crítico afirma que “[...] nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (Benjamin, 1994: 225). Os “estapafúrdios”, monumentos em homenagem aos trabalhadores mortos em suas atividades ecoam a barbárie da reprodutibilidade e da mercantilização, cujas corporações destacam-se sobre a dor dos operários e a musealização turística apaga ou, antes, revela, a inércia do “turista” diante disso. A declaração do pai americano sobre o Templo Kongobugi, ao final do capítulo, é significativa: “[...] Tudo é artificial, mas a marca do homem já não está mais aí. Ele desenhou o jardim, arrou a areia e desapareceu sem deixar rastros, embora o próprio jardim já não seja outra coisa além do vestígio da sua passagem” (Carvalho, 2007: 119). A paradoxal enunciação, explorando dois dos elementos (*rastros* e *vestígios*) caros para o pensamento benjaminiano, destaca o monumento como “vestígio” do falso, já que a própria morte é uma encenação nesse romance.

Da construção narrativa às máscaras da narração

É a partir da morte de Seiji que Jokichi consegue continuar vivo e, depois de assassinar o primo do imperador como uma tentativa de vingança em relação a Seiji, consegue outra identidade agora, em outro espaço, no interior do Brasil. De Osaka à Promissão, o tempo e o espaço confluem para que Jokichi adquira outra identidade: passa a chamar-se Teruo, compra uma fazenda, casa-se e tem três filhos

A única coisa que perguntei, quando nos despedimos na estação de Lins, foi sobre o nome. E ele me respondeu que Teruo era o nome que ele quis adotar depois da guerra, antes de nos casarmos, quando tentou comprar uma nova identidade em Kamagasaki, quando acreditou que já não podia viver com o próprio nome, que já não podia se chamar Jokichi (Carvalho, 2007: 153).

A dança dos nomes é esclarecida no capítulo 17 em que, semelhante a um ápice de teatro *kyogen*, em que as máscaras caem, as identidades são reveladas. Ressalte-se, quanto à questão do mascaramento, a relação, explorada no romance de Bernardo Carvalho, entre o *Kyogen* e a tradição milenar que essa peça teatral realça quando se trata do personagem Masukichi. Conforme estudos, as máscaras do teatro *kyogen* são usadas como “disfarce” ou “reveladora de aspectos externos”. São usadas quando as personagens são não-humanas. No caso dos animais, a máscara referente à raposa (elemento que irá acompanhar Masukichi em sua formação no teatro *kyogen*) aparece na peça *A raposa içada*. Na primeira parte, a raposa está disfarçada de sacerdote eremita e, na segunda, reflete momentos ambivalentes entre a calma e a tensão. De acordo com Alice Kiyomi Yagyu, a máscara “[...] exerce um fascínio especial para o intérprete. Ele quer ser possuído por algo, quer ser levado por algo. Trata-se daquela condição em que o ator esquece totalmente que o teatro é um mundo ficcional, que está usando técnicas teatrais” (Yagiu, 2009: 42).

A predileção de Bernardo Carvalho pelas aberrações, já expressa em outras obras, encontra nessa relação um fio intermediário entre Masukichi e a raposa que, no capítulo sete do romance, explica ser esse papel o de formação, de etapa final no aprendizado de um ator de *Kyogen*, no qual havia iniciado com a representação do macaco. Ainda,

considerando os estudos de Alice K. Yagyu, esse percurso desenvolvido pelos atores de *Kyogen* revela que além de passarem por mais de uma centena de personagens “em mais de duzentos temas, formas, conflitos e ensinamentos”, significa que tal progressão “[...] animal-humano-animal revela que o ator deve progredir da inocência para o conhecimento, e deste para a inocência que transcende o conhecimento” (Yagiu, 2009: 88). No caso da trama romanesca de *O sol se põe...*, o ator escolhe, como afirma no capítulo mencionado, manter-se nesse papel de raposa. Ao contrário do que deveria se dar conquanto seja compreendido como um papel de formação e, portanto, de passagem. Como afirma o narrador do romance, “Ele (Masukichi) estava determinado a continuar interpretando a raposa até morrer. Por teimosia. Como uma forma de protesto” (Carvalho, 2007: 75).

Ademais, recuperando a dança das cadeiras que serão preenchidas com os personagens e suas máscaras no capítulo fundamental (17), em que Setsuko/Michiyo escreve para Masukichi e revela toda a história que também o envolvia, percebemos que, apesar de ator de *Kyogen* e, quiçá, ser o personagem que mais máscaras iria sobrepor em si, é o que menos transgride sua identidade. Talvez, por isso, a carta endereçada a ele seja reveladora de que Seiji ocupou a identidade de Jokichi, lutando na guerra e que este, por sua vez, tenha vingado a morte daquele quando aderiu a uma nova identidade como Teruo, em Promissão, no Brasil; enquanto Setsuko era Michiyo ao relatar sua história ao narrador-escritor – que nunca teve seu nome revelado. Essa carta, de extrema importância para o narrador-escritor-investigador, que será lida pelo homem do lábio leporino no Japão, é reveladora da história e da morte.

Por isso, o bosque Tadasu-no-mori, ou “onde as mentiras se revelam”, parece ser o cartão postal que acompanha a carta de Setsuko/Michiyo. Temos, como primeira revelação, as atrocidades cometidas por Masukichi quando soldado de guerra. Essa

revelação esbarra no paradoxo da memória de Setsuko/Michiyo que não sabe tratar-se de memória ou imaginação. Nessa ambivalência, a autora da missiva revela outra atuação de Masukichi. Nesta o ator/soldado mostra sua face cruel e solitária ao ser responsável pelo assassinato de toda uma família. A imaginação de Setsuko justifica o ato como forma de vingança e ódio àqueles que não lutaram nas frentes de batalha como ele. O que é revelador dessa passagem é a frase de Setsuko/Michiyo: “Mas só vejo você. Em toda parte, interpretando todos os papéis” (Carvalho, 2007: 138). Como detentora do discurso, a narradora tenta convencer o próprio Masukichi de sua culpa, uma vez que a carta é endereçada a ele.

Como as bonecas *matrioshkas*, a carta de Setsuko/Michiyo guarda uma narrativa dentro de outra. Ou ainda, uma identidade dentro da outra. Ou mais, como no teatro *kyogen*, as máscaras vão sendo abandonadas enquanto o aprendizado que elas sinalizam vai se construindo.

“Ninguém podia imaginar que havia mais de uma impostura” (Carvalho, 2007: 147). E o jogo de imposturas revela-se não somente nas máscaras ou identidades abandonadas, mas no próprio processo metalinguístico usado como recurso para essa revelação. A descoberta dos pais de Seiji, de que o filho usava outra identidade na guerra, ou que tinha ido lutar em função dessa identidade, foi possível a partir do romance publicado no jornal pelo escritor a quem Setsuko/Michiyo contou sua história: “Projetaram na ficção a vida que conheciam. Reconheceram no enredo do romance o caso do filho, a história que Jokichi lhes contara quando o rechaçaram pela primeira vez, em Ikuno” (Carvalho, 2007: 143-4). Esse primeiro reconhecimento permite a revelação de que Seiji havia assumido a identidade de Jokichi e a compreensão de que este falou a verdade quando havia encontrado com eles. A linha confusa, entretanto, continua pontilhando a história de Seiji. Confusa e, ao mesmo tempo, com tons da exclusão.

Nesse emaranhado, descobre-se que Seiji ocupa a identidade de Jokichi não por livre e espontânea vontade, ou pela necessidade de dinheiro em tempos de escassez e crise econômica que a guerra causou. Seiji assume a identidade de Jokichi pela coação do pai deste. A revelação de que Seiji era um *burakumin* coloca mais uma peça no tabuleiro do jogo, nessa investigação das identidades trocadas, perdidas e subsumidas.

A questão dos párias, das aberrações e das identidades cambiantes é uma obsessão para Bernardo Carvalho. Os personagens Buell Quain, o Desaparecido, Andrei e Ruslan, dos romances anteriores de Bernardo Carvalho e, agora, Seiji, demonstram essa predileção pelos estranhos e pelas identidades distorcidas. Em entrevista concedida, o autor revela que as camadas narrativas que compõem seus romances são marcadas pela distorção. Incorporando a esse termo o conceito aberração que, em seu significado derivado da óptica, é definido a partir de A. Houaiss como “desvio dos raios luminosos que atravessam um sistema óptico, provocando uma distorção na imagem” (Dicionário Eletrônico Houaiss), podemos compreender que a distorção, em seus romances, aplica-se tanto ao formato discursivo-narrativo quanto às identidades dos personagens. Para o autor,

Eu acho que tem a ver e aberraçã, a palavra [...] quer dizer uma distorçã. Também uma distorçã astronômica, uma divisã dos astros. Se não me engano, aberraçã é um negócio técnico de ciência de astronomia que você vê errado, vê torto. Então isso tem a ver com os narradores, porque você tem um filtro que você não vê. O próprio narrador é uma camada, a visã de mundo dele é uma camada. Isso tem a ver com essa distorçã e, por isso, tem tudo a ver com a questão das identidades, com o fato do monstro, com a impossibilidade de você não

conseguir visualizar (Franco, 2013: 233, entrevista concedida pelo autor).

Essa visão distorcida⁴, portanto, justifica a presença de Seiji como um *burakumin*, um pequeno monstro que precisa, antes de tudo, esconder sua identidade de pária, de excluído e impuro. Pertencente a uma casta inferior dentro da sociedade japonesa, a identidade de Seiji é o ponto para o qual todas as identidades dos personagens do romance confluem.

Aprenheu desde cedo a ser um *burakumin*, a se submeter à palavra dos outros, a fazer parte desta casta de párias à qual meu pai sempre chamou *eta-hinin*, gente impura, se é que os considerava gente, simplesmente porque num passado remoto os antepassados deles teriam feito o serviço “sujo”, como ele dizia, teriam cuidado da carne e dos mortos, matando os animais que nós comemos e executando os criminosos que nós condenamos à morte (Carvalho, 2007: 141).

O pensamento de Seiji e de sua condição de pária é descrita por Setsuko em sua carta, como justificativa para Jokichi vingar a morte de Seiji. Uma vez que este perdera sua identidade de Seiji ao ocupar o lugar de Jokichi para lutar por um país que o rejeitava. Na sequência do romance, ao descobrir que o primo do imperador havia ocupado o lugar de Seiji e tinha vindo para o Brasil, Jokichi decide simular o próprio suicídio. Ao tomar essa atitude e criar tal impostura, Jokichi, na verdade, representa mais uma camada no processo da simulação das identidades no romance. Simulando a própria

⁴ A respeito dessa visão distorcida, o artigo Refração e Iluminação (2004), da professora Yara Frateschi Vieira é bastante esclarecedor quanto à iluminação enviesada e a homossexualidade refratada que os romances *Nove Noites e Mongólia* suscitam.

morte, o personagem pode morrer nessa vida que o consome, na qual desde jovem conviveu com a vergonha e o embuste, para assumir outra identidade, também, no Brasil. Torna-se Teruo e, assim, detentor de outra vida, passa a construir/elaborar outra identidade.

Das identidades perdidas

Importa salientar que o romance *O sol se põe em São Paulo* revela um processo de espelhamento entre o processo narrativo e as identidades dos personagens. À medida que a narrativa revela-se e despe-se de suas artimanhas, considerando que é impossível – e esse é o elemento paradoxal, enigmático e paranoico do romance – compreender uma verdade, já que a mentira é elogiada desde seu início, também as identidades dos personagens revelam-se. As camadas estão tanto nas ações narrativas quanto na configuração identitária de seus agentes.

Essa configuração sinaliza a relação (não de forma realista ou retratista) com as construções identitárias da modernidade tardia ou da pós-modernidade ou dos tempos contemporâneos. De modo geral, *O sol se põe em São Paulo*, aponta para algumas das reflexões de Zygmunt Bauman acerca desse conceito amplamente discutido. Compreendendo a sociedade contemporânea em sua liquidez, o intelectual enfatiza que o mundo está fragmentado, formado em partes cujas peças não se encaixam, ao mesmo tempo em que as existências individuais “são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados”. Essa fragilidade, que a própria sociedade do consumo sustenta, corrobora para que identidade seja compreendida, estudada ou analisada em seu caráter ambivalente.

Em nosso mundo de “individualização” em excesso, as identidades são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma no outro. [...] Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da *ambivalência* (Bauman, 2005: 38).

Pois, ao mesmo tempo em que se inscreve numa nostalgia do passado, concorda com essa liquidez da modernidade. Conforme Benedetto Vecchi, na introdução ao livro em que entrevista Zygmunt Bauman (*Identidade: entrevista a Benetto Vecchi/Zygmunt Bauman*), é um beco sem saída tentar “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma identidade, ainda mais quando a própria sociedade tornou essas identidades - sociais, culturais ou sexuais – incertas e transitórias (2005: 12).

Assim, acreditando que a identidade como convenção é uma necessidade, os polos de ambivalência são impostos à existência social, tais quais a opressão e a libertação.

Estar total ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum [...], pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder, ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar. Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar

em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. Quanto mais praticamos e dominamos as difíceis habilidades necessárias para enfrentar essa condição reconhecidamente ambivalente, menos agudas e dolorosas as arestas ásperas parecem, menos grandiosos os desafios e menos irritantes os efeitos. Pode-se até começar a sentir-se *chez soi*, “em casa”, em qualquer lugar – mas o preço a ser pago é a aceitação de que em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa (Bauman, 2005: 19-20).

A afirmação de Z. Bauman encontra seu correspondente literário no narrador-escritor de *O sol se põe em São Paulo*. Embora desde o início do romance tenha deixado evidente sua má-relação com a ascendência japonesa, quando decide ir ao Japão em procura não sabe exatamente do quê, percebe que mesmo nunca tendo pisado naquele lugar, sente o reconhecimento⁵, tal qual estivesse voltando para casa. Ilusão de estar em casa que será derrubada – como nos blocos de montar – nas primeiras dificuldades que se interpõem entre esse *outsider* ou estrangeiro que penetra uma sociedade da qual não faz parte.

Se antes, o *flâneur* e os vagabundos ou trapeiros de C. Baudelaire e W. Benjamin mantinham uma relação com os sedentários e havia uma corporificação comunal da identidade, hoje, nossas identidades em *movimento*, tentam, numa luta, integrarmo-nos aos grupos também “[...] móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo” (Bauman, 2005: 32). Entretanto, a fluidez que caracteriza a sociedade contemporânea não permite que se

⁵ “[...] Embora eu nunca tivesse pisado ali, tudo era reconhecimento, como se eu estivesse voltando para casa” (Carvalho, 2007:122).

consiga manter a forma por muito tempo. Desse modo, há uma contínua mudança e, por isso, “[...] identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluto a ser devorado” (Idem, p.84). Em *O sol se põe em São Paulo* há uma passagem significativa desse processo identitário que converge para a própria fragmentação e dissolução do sujeito representado na personagem Setsuko/Michiyo.

Na casa do Paraíso, antes de eu entender que ela e Michiyo eram a mesma pessoa, Setsuko havia falado de se sentir amputada desde que saíra do Japão, como uma perna ou um braço que não pertencesse a corpo nenhum. No palco, os personagens também pareciam amputados uns aos outros. Pareciam existir em dimensões paralelas. Mas essa era a visão de um espectador estrangeiro que não podia compreender o que diziam. O menino apertava o nariz do guerreiro sem que ele o visse, como um fantasma. Fazia o mesmo com a orelha do mago. O chapéu o tornava invisível. Eu podia me identificar tanto com o menino invisível como com um mago ou com o guerreiro cego. No Japão, eu não via, mas também não era visto. (Carvalho, 2007: 124)

Quando estava no Japão, o narrador-escritor, na tentativa de encontrar alguma pista sobre Masukichi, consegue assistir a uma peça de teatro *kyogen*. Mesmo sem compreender a totalidade da peça, consegue apreender um determinado sentido da representação que, por sua vez, condiz com sua experiência e relação com a história de Setsuko/Michiyo. A invisibilidade e a amputação servem como exemplos dessas

identidades cambiantes que tanto os estrangeiros (ela estrangeira no Brasil, ele estrangeiro no Japão) como os indivíduos comuns e pretensamente localizados sofrem.

Como anteriormente sinalizou Z. Bauman, o “sentir-se em casa” tem um preço. Em entrevista, Bernardo Carvalho considera a dificuldade de “se sentir em casa” como “[...] um mal estar permanente em relação ao lar. Você nunca está bem em casa e os personagens nunca estão bem em casa, eles estão sempre procurando e, também, procuram a casa do lado de fora. Só que a casa é em lugar nenhum”. A contradição, portanto, é visível no fato de que o que move o indivíduo contemporâneo é a ânsia por querer sair de casa e, quando sai, o anseio por retornar. Não há paragem, só passagem e, por isso, não há tempo.

É sintomático que a perda de valores éticos e morais esteja, portanto, associada às identidades fluídas que acabam por tentar se acomodar aos espaços em que estão colocadas e que, também, constituam-se dentro dessas perdas. Talvez, por isso, a constatação de Z. Bauman, de a ambivalência contínua tem como resultado a “[...] dissonância cognitiva, estado mental notoriamente aviltante, incapacitante e difícil de aguentar” (Bauman, 2005: 99).

A potência do caleidoscópio identitário que Bernardo Carvalho explora em seu romance que, num processo de refração tem na composição narrativa da obra seu intermédio, revela-se, tragicamente ou melancolicamente, ao final da carta de Michiyo, “[...] Por mais longe que você vá, por mais que eles tentem confiná-lo a um papel e a um lugar que não são seus, você leva sempre as máscaras consigo. [...] No fundo, todas as máscaras confirmam quem você é. Pois é você que as usa” (Carvalho, 2007: 155-6). Além disso, se o espelho reflete as identidades múltiplas e transitórias desses personagens, o episódio final deslinda a relação de aprendizado que envolveu o percurso do narrador-escritor, para que esse, finalmente, também se reconhecesse como um *outsider*, um pária.

Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação em nome da qual ela me contou uma história que pergunta sem parar a quem a ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo (Carvalho, 2007: 167-4).

As identidades fluídas ou instáveis, especialmente na ficção de Bernardo Carvalho, propagam-se em seus “[...] narradores paranoicos que estão sempre envolvidos com a busca vazia de uma verdade, desde o início colocada como inatingível” (Figueiredo, 2003: 16). Como a própria construção narrativa em seus romances dá-se em forma paranoica, as configurações identitárias de seus personagens (em sua maioria, narradores em primeira pessoa) refletem a complexidade do ser humano em tempos contemporâneos.

Referências Bibliográficas

Bauman, Zygmunt. “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad.” In: Hall, Stuart; Gay, Paul du. *Cuestiones de identidad cultural*. 1ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p. 40-68.

_____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, Arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.v.1.

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

_____. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

Franco, Adenize A. *Labirintos perdidos: ficção contemporânea em trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas (2000-2010)*. Tese de doutorado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. FFLCH/USP. Novembro de 2013.

Figueiredo, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Huysen, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, MAM, UCAM, 2000.

Mafessoli, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Mendes, J. M. "O desafio das identidades." In: Santos, B. S. (org.) *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 503-40.

Yagyū, Alice Kiyomi. *Do Kyogen ao Qioguem?!: um percurso Oriente-Occidente na arte do ator*. Tese de doutorado em Artes. ECA/USP, São Paulo, 2009.