

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC- SP**

Sandra Maria Fontinha de Lemos

**O Realismo do Romance Contemporâneo de Bernardo de Carvalho:
uma narrativa labiríntica em abismo**

MESTRADO DE LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**São Paulo
2014**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC – SP

Sandra Maria Fontinha de Lemos

**O Realismo do Romance Contemporâneo de Bernardo Carvalho:
uma narrativa labiríntica em abismo**

MESTRADO DE LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof. Dra. Maria José Gordo Palo.

**São Paulo
2014**

Banca Examinadora

.....

.....

.....

Ao meu marido João Carlos, que em todos os momentos apoiou a minha busca pelo conhecimento e a quem eu dedico o meu trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido João Carlos e aos meus filhos João Paulo e Thiago, pelo incentivo e amor que fizeram toda diferença na minha vida.

À minha família, pela torcida, pelo apoio e confiança neste processo evolutivo.

À minha avó Julieta e ao meu primo Orlando, in memoriam, que fizeram nas suas existências parte da minha alegria e deram sentido ao meu caminho.

A todos que acreditam que a busca pelo conhecimento é o movimento mais humanizador que se possa fazer.

À minha colega sempre companheira Clíce.

À professora Maria José G. Palo, pela orientação neste processo de aprendizado interminável.

À professora Vera Bastazin pela amizade e pelas palavras esclarecedoras.

A todos os meus professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC – SP, pelo ensinamento imprescindível. Maria Aparecida Junqueira, Beth Brait, Fernando Segolin e Maria Rosa Duarte.

A Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUCSP, pela amizade e apoio em todos os momentos.

“Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variante do outro, do que eu não sei se existe. Sinto crenças que não tenho. Enviaram-me ânsias que repudio{...} Sinto-me múltiplo. Sou como um quadro com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas. Uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. Como panteísta se sente árvore (?) e até flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens incompletamente em cada (?) por uma soma de não-eus sintetizados num eu postiço.” Fernando Pessoa (1966, p.63).

LEMOS, Sandra Maria Fontinha de. **O Realismo do Romance Contemporâneo de Bernardo Carvalho: uma narrativa labiríntica em abismo**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014. 97f.

RESUMO

Esta pesquisa atém-se ao estudo do romance **O Sol se põe em São Paulo**, de Bernardo Carvalho, como um representante do romance brasileiro contemporâneo. Pretende-se mostrar os traços que marcaram as diferentes etapas do desenvolvimento do gênero e que ainda se mantêm no romance contemporâneo. Para tanto buscou-se entender a arquinarrativa da escritura do *corpus* analisado e decifrar de que tipo de enigma se trata e que problemática enfrentam suas personagens. Todas estas questões se colocam previamente como fundamento para a hipótese do trabalho que é a análise ecogênica da escritura do texto. A pesquisa do processo de produção da escritura leva em conta os artifícios usados por Bernardo Carvalho, que tomamos como artifício de propagação de eco, como artifícios amplificadores. Artifícios esses que entendemos funcionar como um sistema espelhado repetindo a mesma função. Outro assunto abordado nesta pesquisa é o papel e a posição das vozes, sua interação. Ressaltamos o fato de que os artifícios usados pelo autor seguem todos a mesma diretriz, o mesmo objetivo e que embora já tenham sido usados em separado, anteriormente, eles representam a literatura egótica contemporânea. Para dar suporte conceitual ao núcleo teórico-crítico deste estudo fundamentamo-nos em: Mikhail Bakhtin, Clement Rosset, Otto Rank, Lucien Dallenbach, Tzvetan Todorov, Michel de Certeau e Merleau Ponty, dentre outros. No desenvolvimento dos três capítulos colocamos as teorias e os temas propostos em diálogo com o romance de Bernardo Carvalho que analisamos, e demonstramos como a duplicação, a exotopia e o mise en abyme (artifícios ecogênicos) se propagam pela voz e pela palavra por toda escritura, desenhando uma imagem realista neste romance contemporâneo.

Palavras-chave: Duplicação. Mise en abyme. Labirinto. Relato citado. Realismo: Metonímia-metáfora.

LEMOS. Sandra Maria Fontinha de. **O Realismo do Romance Contemporâneo de Bernardo Carvalho: uma narrativa labiríntica em abismo.** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós- Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014. 97f.

ABSTRACT

This academic research clings to the analysis of the novel **O Sol Se Põe Em São Paulo**, by Bernardo Carvalho as a representative sample of the Brazilian contemporary novel. In this paper we intend to show the features that define the different phases of the genre and the features which are still being used in the contemporary novel. For that we tried to understand the architectural-narrative of the *corpus's* text, decode what kind of conundrum the novel deals with and what kind of issues have the characters faced. All these issues are previously established as a basis to a hypothesis namely, the echogenic analysis of the text. We studied the process of the text production taking into consideration the wiles used by Bernardo Carvalho and that he took as stratagem to echo reflection, as an art craft amplifier. We acknowledge that these art crafts work as a mirrored system repeating the same function. Another subject analyzed in this paper is the role and the function of the voices, its interaction. We tried to pinpoint the fact that all the wiles used by the author follow the same stratagem, the same objective and that although these wiles had being used before, separately, they represent the idea that contemporary literature speaks of: that is an egotic literature. To sustain the critical-theoretical foundation upon which this thesis is structured we chose some authors: Mikhail Bakhtin, Clement Rosset, Otto Rank, Lucien Dallenbach, Tzvetan Todorov, Michel de Certeau, and Merleau Ponty, among others. Along these three chapters we developed a cohesive text in which we could put up with the proposed theories and themes in accordance with the Bernardo Carvalho's novel we analyzed. It stood out how the duplication, the mise en abyme and the exotopy reverberate, by the voice and the word, throughout the text drawing a realistic image in this contemporary novel.

Keywords: Duplication. Mise en abyme. Labirynt. Reported speech. Realism: Metonym - Metaphor.

O REALISMO DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO DE BERNARDO CARVALHO:

uma narrativa labiríntica em abismo

SUMÁRIO

Introdução.....	11
CAPÍTULO I - O gênero Romance.....	17
1.1.O romance contemporâneo.....	33
1.2. <i>Mise en abyme</i> artístico na forma.....	41
CAPÍTULO II - A construção ritualística do eu.....	45
2.1. A duplicação do eu.....	52
2.2 As vozes na travessia do relato citado.....	59
CAPÍTULO III – O labirinto arquitetônico no romance contemporâneo de Bernardo Carvalho.....	72
3.1 As experiências realistas do ritual da identificação.....	79
3.2 O duplo especular na mediação da metonímia.....	82
Considerações Finais.....	84
Referências.....	89

INTRODUÇÃO

Esta dissertação dedica-se ao estudo do romance como gênero e, especificamente, do romance contemporâneo, à luz da compreensão do espaço da criação de **O Sol se põe em São Paulo**, de Bernardo Carvalho (2007).

O objetivo central deste trabalho é estudar o romance no quadro paradigmático do contemporâneo. Escolhemos o escritor Bernardo Carvalho em consideração à atenção da crítica, que dá o destaque ao autor como um autor das identidades instáveis, dos enredos que se dobram sobre si mesmos, conforme lemos abaixo:

Seus percursos reconduzem sempre ao núcleo oculto das aberrações afetivas, ao teatro em que convivem diferentes versões do vivido, gerando uma desconfiança paranoica em relação ao outro, a si mesmo e à própria literatura (PINTO, 2004, p.135).

Segundo Schollhammer (2009), *Bernardo Carvalho* é um jovem autor que se consolidou como um dos principais escritores brasileiros contemporâneos, que, com sua engenhosidade, cria enredos com a mesma complexidade inerente às narrativas policiais.

[...] ao incorporar referências a gêneros mais comprometidos com o realismo, como a escrita antropológica, cartas, fotografias ilustradas do personagem, documentos, relatos de viagem e depoimentos testemunhais, Carvalho cria uma tensão entre a complexidade densa que as histórias adquirem e uma verdade que as diferentes versões realistas não conseguem dar conta. Sem pretender imprimir um sentido último à ficção, mantém abertas as possibilidades de proliferação de efeitos de significação em torno de um mistério que acaba não sendo elucidado (SCHOLLHAMMER, 2009, p.128).

O romancista *Bernardo Carvalho* destacou-se como escritor de várias obras: *Onze* (1995), *Os bêbados e os Sonâmbulos* (1996), *As Iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000) e *O Sol se põe em São Paulo* (2007).

Embora não haja ainda uma distância suficiente de leitura e compreensão do hoje para destacar os limites configuradores de uma obra contemporânea, por estar em processo de devir, razão pela qual se pode usar o termo no sentido laico do contemporâneo como um período recorrente, tentamos compreender a relação entre os aspectos do romance e suas características formais anteriores, delineando e capturando sua imagem ‘real’.

Pensar o contemporâneo é inferir que toda e qualquer produção recorrente é contemporânea. No entanto, esse conceito, que se enquadra em uma visão artística, é aquele que se afasta do que é recorrente para trazer a ideia de relação singular com o próprio tempo; deve também manter um afastamento necessário para que se possa olhar, mesmo que no escuro, e observar os acontecimentos, as nuances das mudanças que se dão no ‘agora’. A

compreensão do conceito de contemporâneo é uma condição *sine qua non* para denominar ou não as obras atuais como tais.

No estudo do romance e dos seus elementos estruturais, observa-se que no decorrer de séculos de produção do gênero houve momentos decisivos para a mudança de aspectos importantes na sua construção, como a profanação de conceitos estanques: a linearidade da narrativa, a prevalência da voz do narrador, a estrutura textual fechada, a relação entre imagem e palavra, assim como a função da palavra, unicamente como representação de uma ideia.

Ao se transitar pelos espaços inimagináveis do texto literário podemos compreender que o romance é composto por um mundo que ainda há de ser identificado, pois, como gênero, resulta do sincretismo e ainda permanece em evolução. Razão que permite que, com o passar do tempo se façam tantas tentativas de adequação e adaptação, tanto na estrutura composicional como na forma do narrar para, com isso, melhor expressar os sentimentos, as relações do sujeito com seu mundo e sua época.

Ao se compreender a origem e o processo histórico-social do desenvolvimento dessa variante do gênero narrativo, que tem como coluna vertebral o relato, pode-se bem compreender os elementos que o constituíram e o modificaram para que atingisse a forma contemporânea. O espaço de representação que o romance permite é o espaço de uma vida, de uma sociedade, do tempo que as compreende e que é ilimitado, linear ou não, imaginário, ficcional ou referencial. O romance como gênero é o gênero da potência em si, na sua complexidade, maleabilidade e capacidade de portar tantas vozes, línguas, discursos, variantes, dialetos e estilos, que visa à pura representação do presente, um presente que é sempre eterno, que carrega o futuro como potência e, o passado, como rastro marcado na memória. O mundo representado no romance é sempre um presente prenhe de memórias e de projeções futuras, um presente portador de outros tempos.

Compreender a relação tempo-espaço em **O Sol se põe em São Paulo** é fundamental, pois esses elementos têm grande relevância na estruturação das micronarrativas que o compõem. A relação tempo, espaço e ser como suporte [*dasein*], do ser inserido no contexto ficcional, atua como norteador da constituição do sujeito, através das vozes que o constroem.

A escolha do romance de Bernardo Carvalho deveu-se a seu inovar narrativo e, sobretudo, pela proposta de um questionamento instigante sobre o panorama do romance contemporâneo, ao incorporar a temática recorrente da atual produção literária num relato egótico e autorreflexivo. Essa inovação literária dá-se pela construção multidimensional que

espelha a imagem do real, enquanto um lugar ou tópos inserido no realismo contemporâneo. No processo de desconstrução do texto observa-se como as personagens se posicionam no espaço da escritura, como desenvolvem suas relações fáticas e como se dá a construção da escritura e sua instalação no ‘real’ ficcional, em contraposição ao ‘real’ do mundo vivido no universo desta narrativa.

Da criação do ‘real’ ao realismo do romance contemporâneo vemos a objetivação do mundo ‘real’, na narrativa construída pela subjetividade do “eu”. A compreensão da necessidade da retomada do “realismo” ou “neorrealismo” no contemporâneo, a necessidade de criar uma narrativa com um olhar “de dentro” subvertida por uma lente que aproxima o plano da trama, que propicia uma melhor compreensão do modo como os romancistas traduzem o realismo em seus textos e como estes ganham forma na escritura, na construção e disposição da arquinarrativa.

Na construção da intriga, que nos parece dar suporte ao realismo do romance **O Sol se põe em São Paulo**, situa-se a memória. Memória que resgata o tempo que não mais existe e que, no entanto, está presente na escritura. Entender a correlação do tempo-memória como processo enunciativo e sua inserção na espacialização do tempo possibilita a compreensão das relações intrínsecas, da formação do interstício, do ‘interespaço’ que permeia todos os âmbitos da escritura, dando um sentido ao que se possa apreender como ausente ou como negativo, representados pelo silêncio, no espaço vazio e no lapso espaço - tempo.

É no espaço ficcional do romance **O Sol se põe em São Paulo** que Bernardo Carvalho expõe as questões existenciais sob a arquitetura do romance no espaço físico e narracional, atravessado pelas vozes narrativas, vozes que, numa cadeia de citações, se encaixam ecoando e ressoando em relação de interdependência para ganhar maior amplitude e veracidade. A partir do espaço caracterizado pode-se reconhecer como as vozes delimitam toda a relação das coordenadas da intriga. A voz é o elemento que marca a oralidade do gênero narrativo, por meio do relato.

Para que se possa compreender o ressoar, o espelhamento e o retorno tomamos o termo cunhado por André Gide na literatura, *Mise en Abyme*, teorizado por *Lucien Dallenbach (1979)*. A estrutura do *mise en abyme* possibilita a captação simultânea dos elementos que entram em atividade na narração e o seu modo de funcionamento, mantendo a característica de refletividade. A partir desse pressuposto pretende-se analisar qual é o objetivo do autor ao usar uma forma contrapontual de narrativa, que coloca em xeque não só os elementos ficcionais, mas, também, a coerência da enunciação. O elemento que vai

percorrer todas as camadas da estrutura narrativa é a duplicação, numa forma de excedente de visão, em forma especular; tudo duplicado em abismo.

A construção deste *corpus* caracteriza-se pela construção duplicada da construção da identidade do romance como gênero, a construção duplicada do “eu”, do desejo de contar, duplicação do próprio escritor. É na escritura deste romance que Bernardo Carvalho, assim como outros romancistas, tem desenhado e exposto a visão de mundo e a problemática contemporânea do romance, destacando o que, hoje, inquieta a mente dos indivíduos, que é a busca de sua identidade como forma de se reconhecer, de pertencer ao mundo que habita e, por extensão, questionar a identidade e o papel do romance, já que este é o espelho do indivíduo.

No romance **O Sol se põe em São Paulo**, o relato citado responde pela narrativa. As vozes do relato citado em planos distintos mostram sua intencionalidade, a sobreposição de ideias, a fragmentação da *persona*. Afinal, delineia-se a discussão das considerações sobre o romance contemporâneo, a saber: refletir sobre o processo de diferenciação das personagens, a disposição das vozes, os acentos do autor (refratados nas vozes dentro do texto) e sua importância para a narrativa, os pontos de vista de cada personagem, em seus enunciados.

A literatura, assim como todas as formas de arte, é a representação de um tempo que revela os mais profundos desejos e anseios conscientes e inconscientes do indivíduo, retrata a sociedade sob a lei da verossimilhança, transformando os seres ficcionais em seres críveis. É no espaço ficcional, no tempo da criação, e por meio das vozes de seus habitantes, que esse universo toma forma com características específicas do gênero, com os elementos que determinam o período histórico. A história exhibe ao indivíduo não só a compreensão de si mesmo, mas, também, a compreensão da vida que ultrapassa a sua vivência pessoal.

Observa-se que, em **O Sol se põe em São Paulo**, a relação espaço-tempo estabelecida nas fronteiras entre passado e presente e entre São Paulo e Japão perpassa a construção da escritura e toma forma na página, mostrando que a potencialidade do espaço em branco, a potencialidade da palavra como mensagem e imagem significativa, atua como catalisadora de sentido. A imagem codificada na escrita alcança autenticidade na concretude, na plausibilidade de suas descrições, na apropriação de um real no espaço ficcional. Levanta-se, dessa forma, a hipótese da construção do realismo de **O Sol se põe em São Paulo** se fundamentar na estruturação da metonímia.

Faz-se necessário criar novos entornos e limiares, colocar na órbita dos questionamentos a reflexão sobre o universo em que se vive, por meio daquele “um” que

criamos. Muitos são os elementos, planos, nuances sutis necessárias para reunir argumentos que nos levem à compreensão da escritura, que é a composição de um universo complexo.

A compreensão das relações intrínsecas da narrativa contemporânea pode se dar pela análise de contraposição do tempo vivido e do tempo-memória no espaço ficcional, para, desse modo, observar a inserção do sujeito e suas ações no tecido textual. Um outro aspecto importante deste estudo é entender como ocorre o jogo de vozes cruzadas e a alteração da importância e a relativização da voz narradora. A experimentação e a consciência da formação da identidade tanto do sujeito ficcional, como da identidade do romance, do gênero e do processo de suas associações, conceitualmente, devem se prender à relação da estruturação da narrativa.

A relevância do estudo desse tema deve ser destacada em **O Sol se põe em São Paulo**, pois Bernardo Carvalho faz uso de artifícios como o cronótopo alinear (disposição de tempo e lugar que não obedecem a uma disposição natural) e recursos da narrativa cinematográfica, que é uma narrativa fragmentada, uma narrativa de encaixe, em *mise en abyme*, para criar uma trama enigmática dentro de um contexto contemporâneo e, desse modo, alcançar efeitos marcados pela inapreensibilidade da inconstância do ‘agora’, determinado por essa enunciação replicada.

Bernardo Carvalho transpõe para a escritura do romance uma narrativa diluída, uma narrativa ritualística, travessia relatada por micronarrativas e dispostas de forma labiríntica, induzindo o leitor a uma atitude interpretativa. Essas micronarrativas compõem, a nosso ver, a epopeia vivida pelo “eu/ eus” em simultaneidade. Um “eu” reduplicado que, possivelmente, cria uma relação de alteridade entre narrador e personagem. Entender qual a principal função da duplicação e do artifício do reflexo especular como excedente de visão significa relacionar a formação da identidade do sujeito e a construção do romance numa estrutura estabelecida por planos dispostos espacialmente. Essa análise tornou-se relevante para uma melhor compreensão das relações intercambiáveis nos diferentes níveis da estrutura do nosso *corpus*, pois permitiu ver como a duplicação, assim como o reflexo especular, se projetam na escritura. De acordo com Harvey (2007), no uso do espelho como elemento reflexivo dentro da obra reside a distinção da literatura realista, que pretende manter-se objetiva e distante.

Deste modo, instala-se de maneira refletida e refratada, nos espelhos em que a narrativa se reflete, a visão de mundo do autor, Bernardo Carvalho. A literatura como fruto da composição artística e do pensamento autorreflexivo se revela por meio da linguagem labiríntica, que se concretiza na voz e no papel. Para que se componha um enredo, uma

história, e para que esta passe para o plano da escritura, a palavra faz-se como voz pelo discurso de Bernardo Carvalho que a produz, expondo-a como som e gesto em ato performático.

No primeiro capítulo desta dissertação é feito um estudo do gênero narrativo romance, sua origem e seu desenvolvimento, para que se possa entender seu funcionamento, sua organicidade e verificar as características que ao longo do tempo se mantiveram e aquelas que, radicalmente, foram alteradas. O estudo sobre o seu processo de desenvolvimento ajuda a compreender a forma do romance contemporâneo, além de levantar a questão que se torna um dos motes da pesquisa e que se repete em todos os planos da escritura do romance.

O segundo capítulo, “A construção ritualística do eu”, analisa como se dá a construção do “eu”/”eus”, da identidade e como estes surgem numa forma duplicada, como se dá a trajetória de sua construção e de que forma a voz, elemento principal do gênero, assume seu papel ao ecoar por toda escritura, ampliando sua mensagem. O ponto principal desta pesquisa é estabelecer uma relação entre os artifícios utilizados pelo autor, a relação entre a duplicação e o conceito de exotopia e o *mise en abyme*. A duplicação, a exotopia e o *mise en abyme* percorrem todo o texto e os seus planos como elementos potencializadores. Dá-se, também, enfoque à performatividade do narrador e da palavra para ressaltar a importância da gestualidade, da tentativa dos escritores contemporâneos transformarem o romance numa experiência sinestésica.

No terceiro capítulo procura-se evidenciar como essas imagens duplicadas e repetidas se interpenetram de forma abismal na arquitetura urbana, cênica e escritural, tendo como fio condutor dessa construção a narrativa labiríntica feita pela alternância das micronarrativas. Uma narrativa que se torna labiríntica pela disposição de elementos fragmentados, mas que, no entanto, compõem uma imagem e que são vistos como mônada, como uma substância fundamental, em si, indivisível, de um processo de construção. Tenta-se, também, estabelecer como o duplo especular se relaciona com a metonímia, como se dá a mediação entre os dois elementos e de que forma essa inter-relação torna plausível e possibilita a criação de uma ‘verdade’. O foco central deste estudo é entender as características que marcam **O Sol se põe em São Paulo** como um exemplar contemporâneo de romance e como Bernardo Carvalho constrói sua escritura ao fazer uso do *mise en abyme*, da duplicação e da exotopia, em uma narrativa distribuída entre a metonímia e a metáfora.

CAPÍTULO I - O Gênero Romance
Speculum Mundi

O homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem, outrem em mim (PONTY, 2004, p. 27).

Para que se possa compreender o objeto desta dissertação é necessário compreender o gênero que lhe definiu a forma, já que o romance propõe como tema central a formação do escritor e a construção do romance. Entretanto, para ressaltar as evidências que suscitaram as hipóteses estudadas neste trabalho, dá-se enfoque ao texto.

O romance aqui analisado mostra o questionamento não só da literatura, da sua função, mas, também, o papel de seus actantes e como seus passos determinam no espaço da escritura, o rumo do texto. O romance vem precedido de um prenúncio do que deverá ser a sua estrutura narrativa. Esse prenúncio está na 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”.

A história tem início com uma narrativa em primeira pessoa, com a fala de um narrador-personagem, no presente. Já no início, no presente, o narrador faz uma observação, uma reflexão sobre a linguagem que ele próprio usa para expressar seu modo de ver a ‘realidade’ e, por consequência, de se colocar no mundo. Logo, esse narrador se distancia de uma visão mais concreta e mergulha no pretérito, no tempo do abstrato, no tempo que resgata as ações que dão suporte, que dão sentido ao presente. É uma narrativa que transpõe o limiar do tempo ao alternar-se constantemente entre presente e passado.

O enredo gira em torno de dois personagens centrais (o narrador-personagem e Setsuko) e seus satélites. A personagem que a princípio se apresenta como Setsuko tem sua vida ligada a outras personagens, que vivem em sua memória. As únicas personagens que se apresentam no presente são o narrador-personagem e Setsuko, todas as outras estão na memória. Uma fazem parte da memória recente, outras do passado longínquo, de terras distantes, de um espaço e tempo que se tornaram efêmeros, que fazem parte do reino metafórico. É a história que toma vida a partir de outra história, uma história dentro de outras. É, também, a história de um jovem que, desde o período em que cursa a faculdade, deseja se tornar escritor. Um desejo que por alguns anos se mantém guardado no silêncio e que só volta a despertar com seu retorno a um restaurante japonês, que frequentava com seus colegas de faculdade. A entrada nesse campo de potência, num espaço real, desperta-lhe as lembranças e a consciência de seu desejo reprimido. No entanto, é seu encontro com Setsuko (senhora japonesa proprietária do restaurante) que transforma seu desejo em ação e, por fim, em realidade. Setsuko necessitava de um escritor para escrever a história que precisava contar.

Nessa relação espelhada de desejos, o elemento que faz com que Setsuko precise contar sua história é a morte de Teruo, e o elemento que faz com que o narrador-personagem se torne um escritor é o encontro com Setsuko. O fato que dá início a todo o processo de transformação está presente na pergunta que Setsuko lhe faz: O senhor é escritor? A partir desse momento abre-se a possibilidade não só para o narrador se tornar um escritor, mas a possibilidade para Setsuko contar a história que está incumbida de contar e que também é a sua.

Estabelece-se, dessa maneira, uma relação de interdependência entre os relatos, que, ao longo da narrativa, provocam confusão por sua fragmentação e disposição. Entre reflexões e autorreflexões, descrição e autodescrição, as histórias das personagens vão se cruzando, se alterando e em alguns momentos chegam a se sobrepor. Setsuko em sua história, consciente do seu representar, duplica-se ao se dividir em duas personagens. Na sua duplicação assume outro nome, assim como também duplica Teruo, dando-lhe outro nome – Junechiro, e duplica Masukichi no seu personagem de cena. Nesse processo de duplicação o próprio narrador também se duplica, tornando-se personagem. Setsuko convida o personagem-narrador a ir à sua casa no Paraíso (bairro paulista), para lá lhe contar sua história, que tem início no Japão, seu país de origem, a história que deverá ser escrita pelo narrador.

A sua história tem como pano de fundo a cidade de São Paulo, atual, e o Japão da segunda guerra mundial e, como enredo, a relação que se dá, em São Paulo, entre o narrador-personagem e Setsuko e a relação que se dá, no Japão, entre ela e Mchiyo (seu duplo); entre ela e Masukichi (ator de Kyogen), por quem era obcecada, e entre ela e Junechiro (Teruo), seu marido. Todas as personagens, de alguma forma, têm a vida interligada. A história que Setsuko (Michiyo) conta ao narrador parece confusa; ela usa nomes fictícios e conta a história muitas vezes, quebrando a linearidade, o que suscita um enigma. Da mesma forma inesperada que começa a contar sua história ela a interrompe, fazendo com que o ‘escritor’, o narrador-personagem, saia em busca do seu fim. Em seguida, para dar acabamento à história, encerrar o processo, o narrador-personagem viaja ao Japão para descobrir a verdade e dar um fim à história de Setsuko - Michiyo e começar a sua, o seu romance, para tornar-se, finalmente, escritor. A história de Setsuko - Michiyo tem início no Japão e termina em São Paulo; a do narrador-personagem se inicia em São Paulo e tem fim no Japão. É um enigma cíclico da relação entre a vida e a morte, entre início e fim. É a história do contar, da formação de um romance, da relação e dependência das vozes que dão vida à história, é a afirmação do poder da voz sobre o sujeito e sobre a ação.

A voz no romance contemporâneo consubstancia o sujeito e sua ação. A criação do romance **O Sol se põe em São Paulo** é uma ação ritualística pelo movimento cíclico de início e fim, do início depender de um fim. Para que o sol se ponha em São Paulo, no oeste, deve nascer no Japão, no leste. A história só nasce para o narrador-personagem no Japão, depois que a história de Michiyo - Setsuko morre em São Paulo. A complexidade de estrutura do romance de Carvalho, do romance contemporâneo, é o resultado de uma gestação de séculos de aprimoramento no uso de artifícios e formas enunciativas e estruturais que melhor se adéquam para expressar o pensamento dos homens de seu tempo. O romance é território da possibilidade, é o território onde se desenvolvem as ações em torno do enigma do “eu”. De um “eu” que se diferencia por suas ações e escolhas, no percurso trilhado pelo romance como gênero que sofreu mudanças importantes.

O romance cada vez mais deu voz ao indivíduo, a tal ponto que essa voz tornou-se tão intimista que passou da visibilidade da ação, para a invisibilidade da vida interior. É pela ação que o homem sai do seu universo cotidiano e se diferencia dos outros, torna-se indivíduo. Em toda ação, a primeira intenção daquele que age é revelar sua própria imagem. Setsuko quer se reconhecer em seus atos passados, para poder se ver por inteiro no presente e, assim, entender sua trajetória, fechando a físsura que se criou no seu “eu”, dando espaço ao seu duplo na oposição de seus desejos. A fragmentação do “eu” se dá devido à observação minuciosa e microscópica deste. Quanto mais amiúde se olha, menos temos a visão do todo, pois de certa forma torna-se uma imagem decomposta. Setsuko faz um movimento de retorno ao seu passado, para poder recuperar os seus fragmentos, os seus “eus” e reconstruir, assim, a sua imagem, a sua história.

O romance é a exploração do que é a vida humana na armadilha em que se transforma o mundo, alimentando, assim, o enigma. O que se deve entender é que tipo de enigma trata cada romance e que tipo de problemática enfrentam as personagens de cada romance. O enigma do romance **O Sol se põe em São Paulo** revela a necessidade da existência do Outro para a construção do “eu”. Aprender um “eu”, aprender a problemática existencial é aprender um código existencial. O código que decifra cada personagem é composto de algumas palavras-chave. Tanto Setsuko como o narrador-personagem carregam em seu código a duplicação, o “eu” - outro, o tempo-memória, o desejo, a realização, a literatura. Ambos vivem entre opostos, transitam entre territórios, entre os seus “eus”, entre a luz e a sombra, entre o que é dito e o silêncio, entre o desejo e a realidade. Setsuko é um ego da possibilidade do narrador, para compreender sua existência.

O romance deve ser entendido como o produto de uma arte que reflete como um espelho o mundo e o pensar daquele que o conta. A forma de contar vai-se alterando para se adaptar às necessidades, à posição geográfica, socioeconômica e psicológica daquele que conta e no tempo em que conta. O gênero romance tomou forma, tardiamente, se comparado aos demais gêneros; no entanto, é a forma mais complexa e mais democrática dos gêneros escritos. O romance não tem uma forma acabada, não exige limites, pois é o fruto do sincretismo e tem a universalidade na sua essência. Essa universalidade está no elemento comum a todos os seres, a sua finitude e a sua vontade de se perpetuar por meio de um legado, que se dá pelo contar.

Desde o advento da escrita, o homem pôde registrar os feitos lembrados a partir do ‘reverso do espelho’. A literatura é o resultado desse advento do aprimoramento do conhecimento humano, do refinamento de seu espírito e da vontade de compartilhar ideais, como um legado para a humanidade. Qualquer forma literária é a expressão do pensar, do ser mediada pela linguagem, que ocupa o espaço, o hiato entre o pensamento e a fala. Isto porque a linguagem permite a articulação e a conservação da identidade do ser. É por meio da narrativa, o retrato resultante da visão de um homem ou de uma sociedade, que se dá a manutenção da vivência do ser, manutenção esta que se corporifica no registro de eventos e mudanças.

As mudanças sociais permitem grandes alterações no modo do ser ver e interagir com as novas situações, o que gera um terreno fértil para as novas criações. Na literatura ocidental, o resultado dessas mudanças refletiu-se nos períodos de renascença. Nas renascenças, nos períodos de reinterpretação dos valores ocorre uma interrupção, uma mudança no pensamento da sociedade, causado por algum evento que alterou sua estrutura. A literatura é um grande sinalizador histórico-ficcional do posicionamento do homem no *lócus* e no tempo em que se encontra. Graças à sensibilidade e genialidade de alguns homens que têm o poder de percepção e apreensão do mundo em que vivem, transpondo-o de forma verossímil para o universo ficcional, pode-se saber do pensamento dos homens que nos antecederam, por meio de seus relatos.

A primeira forma de romance aparece na Grécia, no século I, anterior à Era Cristã. O romance surge num momento de grande mudança do mundo grego, um mundo que sofre uma grande alteração na sua estrutura política e econômica. As questões que anteriormente eram tratadas como pontos cruciais para a sociedade passavam à categoria de temas do

diletantismo aristocrático. Com a perda definitiva da realidade grega, vence o elemento romanesco.

A partir desse momento, o homem passa a ser o centro do pensamento ocidental. Surge, no séc. I a.C. , um novo gênero: o romance sofista ou de aventuras. O romance sofista que comportava a retórica, de fundo imagético, era o resultado do amálgama dos gêneros que o precederam. Este, ao assumir sua forma, adquire outro propósito e outra função. O fator inaugural e o marco do romance foram a coadunação dos elementos estruturais, o enredo, a descrição e a retórica, que nos outros gêneros apareciam de forma separada. De igual relevância para a formação do gênero foi o estabelecimento do cronótopo, como conexão tempo-espaçial delimitadora da narrativa que aproxima a prosa romanesca de uma ‘realidade’ aparentada à vivência do homem.

Segundo Bakhtin (1992), no cronótopo se organizam, ativamente, os conceitos de uma narração. Este torna visível o tempo do romance no espaço do romance e disso dependem a forma e a comunicabilidade da narração. Foi no acordo com a lógica do encadeamento das ações praticadas pelo herói que se pôde estabelecer a distinção do romance enquanto gênero e entre os gêneros que se desenvolveram no seu interior. O romance nasceu no centro do paradoxo como representação da oralidade contida na escritura, presa à forma escrita. Este encerra a voz no fluxo da prosa e reporta-se por meio dos gêneros orais.

Paul Zumthor (1987) defende a tese de que a voz é o outro da escritura, chamando a atenção para o aspecto entre a oralidade e a literatura, em que não existe domínio de uma sobre a outra, já que ambas fazem parte de um mesmo fenômeno. Para Zumthor, desde a formularização da escrita esta é só uma parada da voz.

[...] a escritura preenche duas funções. Assegura - conjuntamente ou não com a tradição oral - a transmissão de um texto. [...] uma forma qualquer de oralidade, precede a escritura ou então é por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático (ZUMTHOR, 1987, p.108-109).

O romance é o gênero que traz a oralidade como definição inscrita no espaço da palavra escrita. A tese do romance como gênero oral deriva da concepção de romance como espaço da voz. Segundo Machado (1995), o romance é representação do ser falante, porta-voz de ideias, da imagem criada pela linguagem, por meio da prosa. E é na dialogia que se originam as questões maiores de artisticidade: sincretismo, carnavalização, hibridismo,

colocando em xeque o discurso poético, desde sua origem. Sob a perspectiva do dialogismo, o gênero é diretamente submetido à modulação da voz.

Para Irene Machado (1995), Bakhtin cria uma ciência das relações em que a mente tem uma função construtiva fundamental. A ciência que Bakhtin vê é uma ciência das relações, em que a mente teria uma função construtiva e que foi concebida como dialogismo. “[...], um modo de sistematização do conhecimento, de ordenação das partes num todo e de construção da percepção, o dialogismo [...]” (1995, p.36).

De acordo com o conceito de dialogismo de Bakhtin (1992), nas relações de sentido dos enunciados, revela-se a potência do ser, do existir, do interagir com o mundo. É nesse palco que ocorre o jogo do real com as palavras que a linguagem transpõe para o campo imaterial e material, dando visibilidade ao pensamento quando ocupa o papel na sua forma, com a palavra e a imagem. Na ótica do dialogismo, a consciência não é produto de um ser isolado, mas, da interação e do convívio entre muitas consciências, que participam desse convívio com iguais direitos como personas, respeitando os valores dos outros que igualmente respeitam os seus. O dialogismo é um fenômeno que se articula a partir da representação da voz não apenas das personagens, mas de estilos, de épocas, de grupos sociais. Em **O Sol se põe em São Paulo** a oralidade é o elemento determinante, pois é por meio do relato citado, do ecoar de vozes diferentes que se perpassam que o autor tece a narrativa, e no dialogismo transcrito na escritura revela-se o olhar do narrador contemporâneo e mostra-se, acima de tudo, a independência e a autoridade de sua voz. O narrador do romance assume sua voz e sua posição no seu universo ficcional, impõe com sua palavra a sua visão de mundo. Observe-se o diálogo abaixo, presente no capítulo 1. O diálogo foi, aqui, proposicionalmente fragmentado para evidenciar o silêncio, o interstício da fala, o fluxo de consciência, que aparece em negrito, a relação dialógica estabelecida pela interação dos personagens no ato enunciativo, para evidenciar o que é explícito e implícito no diálogo.

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, 2007¹, p.11).

¹ A partir desta página, toda vez que houver uma citação que se refira ao corpus da dissertação, o título da obra será substituído pela sigla SSP.

O dialogismo se dá na relação e coerência dos enunciados, na compreensão discursiva entre o “eu” e o “tu”, mesmo que, nesse diálogo, alguns elementos fiquem implícitos. O que marca o dialogismo nessa citação é a clara compreensão entre o “eu” e o “tu”; embora os enunciados não mostrem um sentido, a coerência interna se dá a partir da apreensão por parte das personagens, no momento da enunciação. O hiato deixado pelos elementos implícitos é preenchido pelo narrador, por meio do fluxo de consciência, com a finalidade de suprir todos os outros vazios da linguagem, criando uma coerência dialógica. Esse artifício é muito usado nos romances modernos que inserem o fluxo de consciência e incorporam o discurso informal nos seus textos. Por sua natureza sincrética, a inserção de subgêneros no corpo do romance é um mecanismo necessário para dar mais veracidade ao enredo, pois retrata a vida como ela é. Sua estrutura não é estática.

Para Bakhtin (2010), os gêneros que entram no romance introduzem suas linguagens estratificando sua unidade linguística, permitindo outras formas de discurso, outras disposições enunciativas. O recurso do plurilinguismo no uso de um subgênero no corpo do texto amplifica e permite à personagem Setsuko mais uma vez colocar seu relato, sua voz, sem que seja necessário o uso do relato citado, permitindo-lhe fazer parte da história do narrador, após ela ter terminado de contar a sua, refletindo e se refratando por todo texto.

O romance como um espelho mostra, reflete todos os possíveis aspectos da vida de modo metonímico, em microcosmos, em narrativas fragmentadas que são a vida e a visão de cada ser em seu lócus. A introdução de subgêneros traz realismo à narrativa. O subgênero age como elemento testemunhal. “Caro Masukichi, Devo – lhe esta carta há anos. Não sei se estará vivo para recebê-la” (SSP, p.134). Esse espelho que é o romance permite incontáveis caminhos a seguir. O contar no romance pode abrir espaço tanto para a narrativa de uma história breve de uma ou mais personagens, assim como pode narrar a epopeia (nesta sentença usada como trajetória e não como gênero) da vida de uma personagem. Na genealogia do romance está a epopeia, gênero de origem de todos os gêneros narrativos.

Os elementos estruturais que dão início e definem a divisão entre epopeia e o romance são a instalação do tempo, da causalidade e a mudança na forma da narrativa, na unidade interior e exterior, indivíduo e mundo, alma e ato. Na prosaica romanesca o tempo passa a ser o tempo vivido pelo homem, não é mais o tempo cronológico, e o herói e os

está aí por construir é a história das personagens, a história de um romance que espelha a construção do próprio romance **O Sol se põe em São Paulo**. Esse construir reflete a repetição em abismo espelhada na construção de uma imagem maior, que é o próprio romance.

Na época dos gregos, o mundo não podia se tornar uma imagem porque o “eu” não era o sujeito da representação que colocava, diante de si, o objeto da representação. No entanto, ao se adentrar o domínio da prosaica romanesca, o sujeito não mais se confundia na coletividade, isso porque, a criação do sujeito ficcional como um “eu” autônomo passa a ser um grande divisor de águas, na literatura. A construção do “eu” dá-se a partir do Outro, já que o ser constrói suas concepções de forma comparativa e paralelística, evidente na fala de Bakhtin: “Quando nos olhamos dois mundos se refletem em nossas pupilas” (BAKHTIN, 1989, p. 28). Para o teórico, este é o primeiro momento da atividade estética geradora do romance, pois, autor e personagem não ocupam o mesmo lugar na construção do discurso romanescos. A citação procura nos mostrar que é no olhar do Outro sobre o “eu” que se consegue ver o que o “eu” não consegue ver sobre si mesmo, mostrando assim como se dá a construção da imagem, no universo psicológico. “O que me olha quando observo”. Esta citação não só se refere à reflexividade que se dá no olhar do sujeito para o Outro, mas do Outro para o sujeito. O olhar do sujeito para a obra e a forma como a obra interage com o sujeito, a mensagem que carrega na sua potência e que se reflete, revela-se na sua presença, no seu olhar.

É na existência, no romance, na presença do Outro que construo o que sou a partir da comparação que faço, do que vejo em mim mesmo. A presença do Outro, a voz do Outro se dá com a introdução do plurilinguismo, o discurso de outrem na linguagem de outrem, possibilidade da presença de uma voz autônoma, outra que não a do autor. “Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões.” (BAKHTIN, 2010, p. 127). Duas vozes dialogicamente relacionadas, o discurso bivocal. Na narrativa de **O Sol se põe em São Paulo** há sempre um discurso bivocalizado, há sempre a palavra do Outro, a palavra de Setsuko na voz do narrador, a palavra de Teruo na voz de Setsuko, a voz do preconceito social na voz de Masukichi.

A construção do sujeito ficcional, do “eu”, como *dasein*, só se dá a partir da prosaica romanesca. A construção desse sujeito dá-se, segundo Bakhtin, no conceito de exotopia (olhar externo, visão que o outro tem de mim e que não posso ter), fundamental na construção da identidade, como resultado da apreensão da contemplação do outro. Esse conceito formulado por Bakhtin é de extrema importância no uso da análise de **O Sol se põe em São**

Paulo, por definir o modo como as personagens constroem seus “eus”. Nos relatos dos Outros, as personagens conseguem perceber o que, até então, não haviam visto em si próprias. Dessa forma são construídos os sujeitos desse romance.

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar quer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seus sistemas de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente da minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (BAKHTIN, 1992, p. 45).

Etimologicamente, a palavra sujeito significa: sujeição, submissão, colocar sob. A definição de sujeito como um objeto, como um ‘estar sob’, um estar condicionado, perdurou até a modernidade. Com o passar do tempo e a mudança do modo do pensar é que esse ‘subjectus’ se torna uma categoria antropomórfica através das operações discursivas e ideológicas, passando de paciente a actante, assumindo, então, os signos do “eu”, da consciência, da pessoa, da interioridade ou inconsciente. A ideia de sujeição, de submissão está vinculada ao ser, pois “[...] o sujeito é determinado por uma ação que lhe é exterior e à qual ele deve se submeter” (KRYNSKI, 2007, p. 51). Dentro do contexto da obra o sujeito é seu agente principal, nela ele está representado e para ele tudo converge. Para Krysinski, esse sujeito ficcional é um mediador, um criador de sentido, ele funciona como uma estrutura receptáculo das sensações e tradutor do mundo. A sublimação e reflexão alcançadas pela literatura engendraram-se na relação desse sujeito com o mundo.

No universo, nenhuma palavra fala sozinha, porque a natureza da linguagem é dupla. A palavra desse discurso em que estão presentes o “eu” e o Outro é uma palavra bivocal, que serve a dois locutores e exprime duas intenções diferentes. Segundo Machado (1995), o discurso bivocalizado é orientado para o Outro. Nele ocorrem duas orientações, duas vozes significantes, o autor usa o discurso de um Outro e imprime nele outra orientação, ou seja, suas intenções. “No romance, a bivocalidade mergulha com suas raízes na diversidade essencialmente sócio-linguística dos discursos e das línguas” (BAKHTIN, 2010, p. 128). O romance é um espelho da vida e o seu sentido primeiro é a busca de um sentido para cada propósito da vida de cada ser. É o próprio homem que dá sentido ao mundo, são os seus projetos, sua existência que oferece a tragicidade à natureza.

No romance **O Sol se põe em São Paulo**, ambas as personagens principais, o narrador-personagem e a personagem Setsuko são receptáculos de sensações que advêm das

suas relações, enfrentamentos e apreensões com o universo em que viveram, determinados pelo cronótopo, espaço-tempo, e pelas ações que geraram e a que foram submetidos. Ambos traduzem nas suas falas, mundos completamente diferentes, pois são representantes de culturas e épocas distintas. Nas suas falas estão presentes as vozes da humanidade da qual eles emergiram e por essa razão cada um dá um sentido diferente ao propósito da escritura.

Retomando a etimologia da palavra romance como uma invenção estritamente medieval, acrescenta-se que ela sempre conservou as marcas de suas significações originais. Esse termo aparece em meados do século XII, pouco depois do cantar de gesta e da poesia lírica, quando os outros gêneros já haviam se constituído. Esse desenvolvimento dá-se graças a um duplo movimento exploratório: a prosificação e a reprodução em verso. A prosificação desembocará no *speculum-mundi*, que é o universo do romance, o universo representado pelas vozes das consciências, que tem os diálogos socráticos como uma de suas formas embrionárias.

No princípio, o marco temático do romance era a imbricação das armas e do amor, que não só o individualizou em relação às outras formas, mas também o definiu como essência, proporcionando-lhe uma identidade que supera os limites literários para explicitar as necessidades metafísicas que surgiram no homem medieval. A literatura do início do período medieval é a literatura litúrgica, que surgiu dentro dos muros da Igreja, repleta de asceticismo e com o ideal de universalizar o pensamento sob os fundamentos da Igreja Cristã. Essa literatura difere de sua predecessora, a literatura latina, individualista, objetiva e evasíonista. A literatura latina que nas suas narrativas ressaltava o apelo ao fantástico, às aventuras extraordinárias, romanescas, para reforçar a argumentação muitas vezes baseada na verossimilhança, o que torna sua forma de narrativa (a retórica discursiva e descritiva com exploração do imagético e do fantástico) um embrião de um gênero que vai se expandir nos séculos III e IV.

Do período medieval à Renascença, o gênero diluído do narrar épico do amor e das boas lutas vai criando espaço para o que está para surgir com *Dom Quixote (1605)*, quando Miguel de Cervantes dá voz ao homem comum e à sua linguagem. Abre-se um novo espaço no universo narrativo, o que não podia ocorrer na vida real ocorria no romance, e isso de certa forma permitiu a suspensão do juízo moral. Possibilitou pela primeira vez, na história do Ocidente, o respeito pelo Outro, permitiu que as pessoas percebessem o Outro e se percebessem no Outro. Cria-se o conceito de alteridade, modelo que se torna a medula

espinhal do romance na modernidade. Segundo Todorov (1981), o termo alteridade deriva da estética alemã, para esclarecer a lógica da mente. Para o teórico, só é possível conceber o ser, por meio das relações que este tem com o Outro. A tomada de consciência de si depende da existência de um interlocutor. Essa mudança, a visibilidade do Outro está diretamente relacionada com os direitos do homem, com o humanismo que aflorou no Período Renascentista. Trata-se de uma invenção do mundo moderno e está relacionada com a capacidade de suspender o juízo moral mediante terceiros e começar a entender os seres em sua debilidade, em sua diferença. Essa questão é retomada no romance contemporâneo; mais do que nunca, o homem vê-se na sua debilidade, em sua diferença, na sua impotência ao lidar com a inapreensibilidade de seu tempo.

Com a metafísica de Descartes, o que quer que possa ser, de algum modo, é definido pela primeira vez como a objetividade do representar, do mesmo modo como a verdade é também, pela primeira vez, definida como a certeza do representar. Representar significa pôr algo a partir de si mesmo, diante de si mesmo, substituindo e assegurando o que assim foi posto. A certeza da representação se instaura como verdade.

O mundo na época dos gregos e no período medieval não podia se tornar uma imagem, porque o homem grego e o homem medieval não eram os sujeitos da representação; ambos pertenciam à ordem criada pelo cosmos, o que quer dizer que a essência do ente não era aquela de um objeto, enquanto tal, trazido diante do ser humano. O advento da representação está fundamentado na concepção platônica como ideia. Somente com Descartes é que o pensamento passa a ser representação. Antes disso, o que quer que se encontrasse à mão, era um sujeito; a partir de Descartes, o “eu” se torna um sujeito especial, ele passa a ser compreendido como aquilo em relação ao qual todas as outras coisas recebem a sua determinação. É esse sujeito – *sub-iectum* – autoconsciência, o “eu”, que vai determinar o objeto. Com Descartes, o mundo se particulariza no olhar de cada sujeito e na relação que este coloca diante de si: “[...] o sujeito não será mais apenas o lugar do conhecimento, mas seu fundamento. O realismo dá lugar ao idealismo” (BIRCHAL, 2000, p.44). Para Heidegger, a visão moderna do que é ente transforma-se na questão acerca do *Fundamentum Absolutum Inconcussum Veritatis*, acerca do fundamento incondicionado e inabalável da verdade (HEIDEGGER, 2007, p.105). Essa transformação, entendemos, coloca em questão o fundamento incondicionado e inabalável da verdade. Enfim, com Descartes, o conceito de sujeito torna-se uma atribuição de um único ente, o ego.

O homem precisou se certificar de si mesmo a partir desse fundamento, isto é, ele precisou se certificar do asseguramento das possibilidades de suas intenções e representações (HEIDEGGER, 2007, p. 109).

Esse sujeito “eu”, não o personagem nobre idealizado, entra no universo ficcional para relatar o mundo sob a sua ótica, o seu ponto de vista.

Northrop Frye (1973), em *Anatomia da Crítica*, afirma que as personagens nobres da literatura mundial, os verdadeiros heróis, superiores em tudo aos homens, foram substituídos por homens comuns com características e sentimentos vulgares. Cervantes preconizou, desta maneira, o olhar antropocêntrico moderno e dá lugar à epopeia do cotidiano. Cervantes viveu no início do tempo moderno e tinha consciência de que o moderno era uma lembrança exaltada e falsa do passado. Dom Quixote é um mito do passado, que Cervantes revive sob a forma de um desejo mimético. O elemento fundamental em *Dom Quixote* é a desmitificação do herói, que vai ser reproduzida, daí por diante, em toda a literatura ocidental.

Na literatura europeia, nesse período, o homem comum entra em cena, pois o herói não vive mais no Olimpo, não está acima do bem e do mal. Bocaccio, no início do Renascimento, no *Decamerão* (1348-53), evidencia a voz dos homens comuns e retrata a sociedade da época com realismo objetivo. Rabelais, por sua vez, inaugura a ironia, o escatológico, a carnavalização, na prosa. Em *Gargantua e Pantagruel* (1532-52), a ironia atua como elemento de crítica severa aos costumes, ao cânone. O escatológico, o grotesco e a carnavalização agem como sinalizadores, como ‘o estranho’ trazendo para a escritura a linguagem das ruas, quebrando a barreira da estrutura oficial. O processo de carnavalização é um processo invertido de representação feito pela ótica do avesso e pelo rebaixamento do sério e do sagrado, que são colocados em uma nova ordem e implantados na representação do mundo.

Ao se colocar a palavra de Outro no discurso, no centro da representação, entram em colapso muitos dos recursos tradicionais e inaugura-se, então, o romance de puro gesto e palavra, o *telling*, experimentando vários elementos complexos da oralidade, compondo as imagens que só se criam através da voz, das entonações, da intensidade, e da ritmicidade. As características que o gênero adquire e assume entram em contínuo desenvolvimento e transformação.

A natureza dessa mudança do gênero, inclusive a instauração da palavra *novel*, romance, se estabelece destacando as características idiossincráticas de uma nova forma. Forma que se caracteriza como um fenômeno pluriestilístico, plurilinguístico e plurivocal. Sua originalidade estilística está na combinação de várias unidades que se encontram subordinadas. Agora, a narratividade está no relato, no narrador e no mundo, o mundo de um sujeito e sua sociedade, a partir de uma visão moderna. Está na combinação de estilos, na narrativa direta do autor, na estilização das formas orais (*skaz*) e escritas (literárias ou não literárias), nos discursos individualizados das personagens. O romance, como vemos, carrega em sua genética todos os outros gêneros ao apropriar-se da totalidade dos discursos. É uma obra de ficção, uma fábula, uma mentira que cobra autoridade pelo modo como organiza seu conteúdo.

A missão do romance é mentir de maneira persuasiva, fazer passar por verdades as mentiras. [...] ‘dizer a verdade’ para o romance significa fazer o leitor viver uma ilusão, e ‘mentir’, ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro (LLOSA, 2007, p. 16).

De acordo com Vargas Llosa, viver a vida que não se vive é fonte de ansiedade, um desajuste com a existência que pode se tornar rebeldia, uma atitude indócil, indisciplinada, diante do estabelecido. Sair de si mesmo, ser Outro, ainda que seja ilusoriamente, é uma maneira de ser menos escravo. Ser Outra é a forma que Setsuko encontra de se distanciar, de se libertar do peso de seu passado.

A literatura é o reino da ambiguidade, suas verdades são sempre subjetivas, meias-verdades, são verdades que se encapsulam dentro do universo do simulacro, que se alimentam do universo da vivência física, mas não competem com esta. É uma manifestação viva da linguagem vinculada às atividades humanas, ao discurso, e está sempre ligada a um tempo, a um espaço, à posição do sujeito diante do mundo, levando em conta seus interlocutores e os eventos que os envolvem.

Para Holquist (1990), a lei do posicionamento determina que o que vemos é governado pelo modo como vemos, e este é determinado pelo lugar de onde vemos. Até mesmo quando o sujeito é singular e se encontra isolado e em pensamento, a refração, o atravessamento das ideias, dá-se na construção da sua razão, que se transpõe para o mundo em forma de linguagem. Linguagem que não é só língua, mas, todos os componentes comunicativos que constroem o momento, que envolvem os sujeitos, o ambiente e a interação. A linguagem produz sentidos através das imagens, dos conceitos, do universo sensível, que é apreendido

pela mente do sujeito e que se constitui por signos, por meio da língua. É sob a luz dos conceitos de dialogismo e polifonia que Bakhtin encontra nas obras de Dostoiévski sua maior representação. Todos os elementos da polifonia e da diversidade discursiva, a síncrese (seu conhecimento), são todos trazidos do subsolo à tona pelas obras de Dostoiévski, revolucionando mais uma vez o posicionamento da voz e da oralidade.

O romance ocidental recebeu grandes contribuições, que permitiram ao gênero chegar ao contemporâneo, sendo o portador de um universo de infinitas possibilidades de técnicas e construções ficcionais. Do discurso dialógico e polifônico de Dostoiévski, ao estilo indireto livre inventado por Flaubert, em que o narrar se dá por meio de um narrador impessoal e onisciente, a posição do narrador no palco romanesco tem se alterado, permitindo diferentes perspectivas e diferentes relações do narrador com as personagens e com a própria história. Esse narrador faz a narrativa dos pensamentos da personagem, de suas ações, imita sua voz, seu sotaque e, às vezes, é o próprio personagem. Caso do narrador de **O Sol se põe em São Paulo**, que imita a sotaque de Setsuko no relato citado e que também é o próprio personagem. Logo surge o monólogo interior, que Joyce produz com preciosismo e precisão, a narração por meio de um narrador, de uma personagem, em primeira pessoa, cuja consciência é exposta à experiência do leitor.

Em seguida, o romance de formação é confrontado e o narrador fica livre e outros elementos como a língua, a fala e a cidade emergem e assumem papéis de protagonistas. Dublin altera a forma conhecida do romance e, por meio do uso da montagem perturba a serenidade do leitor, faz ‘explodir’ o romance, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades para a diversidade, para a disposição, para a maleabilidade, para a abertura que se vê no romance contemporâneo. Vê-se que todas essas mudanças, todas essas novas veredas permitiram novas formas de contar no romance; porém, a sua essência, o contar, a sua imanência retém a sua existência, é o que para Benjamin, em sua análise sobre a crise do romance (2012, p. 60), determina como o seu poder: “[...] o romance é como o mar. Sua única pureza está no sal.[...] Acontece, porém, com o sal épico o mesmo que com o sal mineral: ele torna mais duráveis as coisas às quais se mescla”.

A narrativa contemporânea do romance transita entre a primeira e a terceira pessoas, entre o narrador onisciente e a personagem, e, às vezes, percorre uma linha fronteira entre ambos ou se torna ambos, ambígua. Essa aproximação ou distanciamento da narrativa possibilitam a exposição de pontos de vista diferentes, possibilitam a interação entre o

universo do autor-criador e o autor-contemplador. Os textos tornam-se plurais, plurilinguísticos, um jogo múltiplo de discursos, uma expressão da consciência como é o caso de **O Sol se põe em São Paulo**, em que o narrador narra a palavra da personagem, a palavra de outrem, serve-lhe como eco, como amplificador ao mesmo tempo que, também, se narra enquanto personagem. As vozes narrativas transitam entre o relato e o relato citado, entre o eu e o ele, algumas vezes tornam-se difusas. Nesse cruzar de vozes instala-se o jogo múltiplo de discursos.

O romance, em seu espaço universal, permite que se crie uma dialética de reflexão em que seu sujeito, ao mesmo tempo em que se olha, olhe para o mundo. Como porta-voz de todas as vozes dá espaço para que a humanidade seja representada e, nesse espaço e tempo do simulacro, sejam expostas e contadas as histórias e ideias. Sendo cada homem uma humanidade individual, cada narrador relata o mundo a partir de seu cronótopo, subjetivado pelo universo e pelas vozes de sua humanidade. O sujeito isolado dos primeiros românticos passa a observador no realismo, personagem de um mundo que, sob a égide de uma sociedade industrial se torna urbano, e que no seu deambular pela cidade, à distância, retrata a sociedade da qual faz parte, analisando os detalhes que apreende.

O “botânico do asfalto”, segundo Walter Benjamin (1994, p. 34), retomando a poesia de Baudelaire, é o flâneur, o observador que se interessa pelo olhar que identifica o rosto das coisas em pequenos fragmentos e é por meio desse olhar que o homem traduz sua solidão em meio à massa. O flâneur procura um refúgio na multidão que atua como um véu, através do qual a vida se move, causando um sentimento de fantasmagoria. A evidência do flâneur se dá na intensidade da descrição do ambiente urbano, sobre o cotidiano citadino. É na cidade, o templo do flâneur, que o sujeito se depara com suas contradições, com o singular e com o múltiplo, com a solidão na multidão, com a tensão gerada pelo anonimato.

O narrador de **O Sol se põe em São Paulo**, como um flâneur, observa seu espaço expondo seu ponto de vista em relação ao lócus, que serve de espaço para a construção da sua narrativa. Esse olhar sobre o espaço que ancora a narrativa caracteriza o tipo de linguagem que pode surgir desse universo que ele descreve como um espaço de violência, como um espaço de opostos e contradições. O mundo pós-revolução industrial e pós-guerras exige a objetividade, o propósito, o sentido, o realismo dos fatos. É um lugar onde o confronto com a realidade, e a convivência com a multiplicidade, provocam um sentimento fantasmagórico. Divagar não é mais possível, torna-se sintomático.

No mundo moderno tardio, o romance, expressão do relato, sofre seu primeiro impacto causado pelo poder da mídia, pela nova relação com o tempo, a invenção da máquina a vapor, ‘o movimento alterando a concepção de tempo’, a experiência do presente como momento de transição para o futuro imediato. No século XX, o sentido de Modernidade é o sentido das experiências do tempo. Para Baudelaire há a beleza duradoura dos fenômenos, que permanece através de diferentes épocas e há a beleza acidental, do instantâneo, essa é a beleza da modernidade. A subjetividade libertou o sujeito cartesiano, situando-o na interioridade. E, na arte moderna, o “eu” liberta-se de todos os vínculos.

A modernidade foi marcada por um presente polarizado no futuro e por conceitos que vão se entranhando no pensamento ocidental, a partir do final do século XIX. Alguns dos elementos que marcaram esse período são a crise metafísica, a crise de valores, o individualismo, o niilismo, a secularização e a alienação do homem, e aí já se começa a ver a descrição da universalidade da violência como produto da solidão do ser. Todos esses elementos são relatados pelas vozes refratadas dos narradores e personagens dos romances de James Joyce, Virginia Woolf, Jean Rhys, Almada Negreiros, Mário de Andrade, Marcel Proust, Jorge Luis Borges, Ernest Hemingway e Franz Kafka.

O romance modernista foi um romance de consciência, do subconsciente, da memória, da imaginação, introspecção e sonho. Há dois traços que diferenciam o século XX, o sonho do triunfo permanente – o totalitarismo e o progresso, que vão causar uma tensão na literatura, criando dicotomias geradas pela opressão das instituições políticas e sociais. Fuentes, ao traçar a geografia do romance (2007), destaca as dicotomias (realismo vs fantasia, nacionalismo vs cosmopolitismo, compromisso vs formalismo), que se ergueram para responder o que se pode dizer no romance, que não se pode dizer de outra maneira. A exigência realista dizia que o romance devia ser o reflexo fiel de uma suposta realidade.

O romancista, sob o peso das contingências, engenhosamente cria o realismo mágico, para com sua ambiguidade e ‘ingenuidade’ poder expor o seu universo, seu ponto de vista. A liberdade da arte, segundo Fuentes (2007), consiste em ensinar-nos o que não sabemos. O escritor e o artista imaginam e a imaginação é o nome do conhecimento na literatura. A obra de arte é o algo mais que se junta à realidade, transformando essa realidade na realidade ficcional.

1.1 O Romance Contemporâneo

A literatura ocidental partiu da épica dominada pelo exterior, pelo cosmos, partiu de uma origem distante para hoje, depois de dezoito séculos, chegar a uma épica dominada, completamente pelo interior, pelo “eu”, tão profundo e ínfimo, que se fragmentou, ganhando a multitude de uma pluralidade de facetas. Partiu da imagem de um sujeito que era o representante de uma sociedade, aglutinado ao grupo, para chegar à imagem de um sujeito solitário que não consegue representar, quase, nem a si próprio, que não mais se identifica com o grupo, e que busca um pertencer, uma identidade. No caminho da modernidade tardia, à pós-modernidade, o ser humano, na sua ânsia de desenvolvimento, progresso e globalização acabou por assimilar a impermanência e a inconstância dos conceitos e referências: “Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar...” (Marx e Engels, 1973, p.70).

As sociedades da modernidade tardia e da pós-modernidade vivem a necessidade e a angústia das mudanças constantes, da dissolução, da descontinuidade. O pensamento pós-modernista insistiu no fato de a verdadeira tirania do nosso tempo ser a aliança entre a informação e o poder, alimentando a razão de ser do Outro, ambos simulacros; nessa relação, a comunicação torna-se irreversível. O excesso de notícias atentou contra o romance, mas ao mesmo tempo deu-lhe uma nova voz, de acordo com Fuentes (2007), abriu-se um novo capítulo da história do romance, inaugurando uma nova geografia que dissolve a fronteira artificial entre realismo e fantasia, colocando o romancista para além das fronteiras da nacionalidade, na terra comum da imaginação e da palavra.

No romance **O Sol se põe em São Paulo**, as fronteiras geográficas e culturais são diluídas pelas vozes neutras do tempo e do espaço (que se diluem) nas vozes dos “narradores”, que cruzam o espaço do tempo sem qualquer reserva, e criam os elementos universalizantes, que os unem e presentificam, elementos que conectam a tradição e a inovação, o passado e o presente, o real e o imaginário. O realismo passa a ser o realismo descrito pela voz da personagem, pelo gesto, não mais o realismo pictórico descrito pelo narrador observador, distante.

Em lugar do narrador dizer com palavras abstratas que se trata de um elemento dado a rompanes no trato com as pessoas e coisas, ele economiza tempo e palavras ao deixar em curta frase que o personagem apenas dá um murro na mesa. Pela conduta é que se pinta o personagem, e não mais pelo delineamento do perfil psicológico. Pela conduta é que o leitor lê o personagem (SANTIAGO, 1991, p. 5).

O romance contemporâneo é, fundamentalmente, uma interação verbal e social. É contemporâneo porque sua voz relata todos os tempos, mas a relata a partir do agora.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2008, p. 62).

O fluxo da consciência motivado pela psicanálise deu lugar ao fluxo da fala deslocada do controle do narrador. O personagem assume sua voz e conta sua estória, o romance coloca-se como potencial inconcluso, coloca-se como espaço da possibilidade e como imanência. É o que acontece com o narrador em **O Sol se põe em São Paulo**; ele assume sua voz, faz-se personagem e torna-se potencial inconcluso. O romance contemporâneo não é homogêneo, não é portador da universalidade como na sua origem. Porém, o gênero ainda porta os elementos de coadunação, o enredo, a descrição e a retórica, ainda está vinculado a um cronótopo delineador da narrativa; no entanto, todos esses elementos que participaram de forma fixa, anteriormente, da estrutura da escritura romanesca, hoje estão ‘postos às avessas’, subvertidos pela não linearidade do tempo e do espaço, pela necessidade de uma nova forma de se expressar, de se relacionar com a movência de mundo, que se torna cada vez mais inapreensível.

O homem contemporâneo tem consciência de que nenhuma voz, nenhuma pessoa, nenhum tempo têm o monopólio da verdade ou a posição privilegiada do discurso. A ficção passa a falar da incomunicabilidade das experiências, tanto do narrador como da personagem. E é sob essa perspectiva de um tempo desconectado da linearidade, como que desconectado de uma realidade externa, que a arquinarrativa é desenhada, num deambular entre territórios, num cruzar de vozes nas micronarrativas, na alternância entre presente e passado, na atemporalidade criada pela memória, no interstício de uma linguagem narrativa labiríntica.

Nessa narrativa abre-se mão do subjetivismo da narrativa clássica, para se passar a desenhar um retrato objetivo dos acontecimentos, em que a procura de um sentido leva o movimento errático e nomádico, em espaços e tempos desconectados, que atravessam geografias parciais. É uma narrativa sem herói, sem lógica causal e sem formação subjetiva; a subjetividade está no olhar de cada personagem e não na estrutura que se pretende objetiva. Nela, a divisão entre real e imaginário é abandonada. A simultaneidade e a alternância

advindas do cinema criam uma maleabilidade no que era pensado como inalterável, que é a irreversibilidade do tempo.

O contemporâneo incorporou a ideia da brevidade da existência, o reconhecimento da finitude, o tempo efêmero. Deixa-se um mundo fundamentado numa ordem vertical para se entrar numa ordem horizontal, sem hierarquias. Deixa-se um mundo construído sob a concepção de verdades intocáveis que determinem a vida da sociedade, a verdade passa a ser a certeza do que o indivíduo apreende a partir de suas experiências. Passa-se do sentimento de impotência para o reconhecimento do impossível, do diálogo para o monólogo articulado do indivíduo, em sua solidão. O contemporâneo demanda por uma realidade que advém da consciência da dificuldade de compreensão e apreensão da temporalidade e das relações conturbadas. Sai-se do ceticismo pós-moderno para a certeza e a desesperança contemporânea.

Na literatura contemporânea, a simultaneidade, a quebra total da linearidade, o desdobramento do tempo mostram a virtualidade das relações espaço - temporais que, não mais presas à causalidade das ações, possibilitam várias articulações e artifícios na construção do romance. O sujeito ficcional contemporâneo é determinado por suas experiências ‘intempestivas’. Esse olhar de dentro, de vivência, de experiência que o narrador tem é carregado de intencionalidade, pois mostra o conceito de Holquist, a lei do posicionamento. O narrador de **O Sol se põe em São Paulo** deixa claro a sua proximidade com a cidade, deixa claro o seu ponto de vista, mostrando o seu olhar através do lugar onde se encontra e no tempo em que se encontra.

É uma cidade que quer estar em outro lugar e em outro tempo. Essa vontade só faz ser cada vez mais o que é e o que não quer ser. As mansões mouriscas e ecléticas do começo do séc. XX (a maioria derrubada) e os prédios mediterrâneos, neoclássicos, florentinos [...] – uma cidade sitiada pela miséria pelo crime [...] 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 (SSP, p. 14-15).

Os efeitos de sua presença se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfático e nos efeitos de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. De acordo com Schollhammer (2009), determinar o modo como hoje os escritores entendem e usam o ‘realismo’ demanda uma compreensão do desenvolvimento da literatura. Schollhammer questiona a abordagem desse novo realismo. “De que realismo falamos então, se não o

representativo? [...] Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser referencial, sem ser necessariamente representativo [...]" (2009, p.54).

O novo realismo provoca efeitos de realidade por outros meios, que não o mimetismo. Somados aos fatores característicos da cultura nacional, o indivíduo também sofre a influência dos fenômenos globais, como incertezas identitárias, ressurgência do marginal (excêntrico), limites territoriais. A face do indivíduo contemporâneo ainda está indefinida e seu reflexo surge no espelho, que é o romance. O romance importa não só a imagem do indivíduo, mas, sua sombra e todos os seus questionamentos, suas angústias, seu ponto de vista. A grande questão é como o autor transporta e transcreve para dentro de seu texto esse indivíduo e seu mundo. Que tipos de artifícios linguísticos são usados para retratar esse indivíduo, seu mundo e sua 'realidade', a verdade que faz de sua vivência, uma 'realidade'.

Na construção do fato literário (multivalente, dialógico, polifônico marcado pela interdiscursividade), que se dá a partir da existência de um sujeito, constrói-se um real, um mundo real, que surge da verdade que o indivíduo intui a partir de sua apreensão do mundo. Esse realismo coloca por meio da arte, a arte como força transformadora, relaciona literatura e realidade social. É uma literatura marginal (excêntrica), que dá espaço às vozes excluídas dos holofotes. Marginal, pois se posiciona fora dos parâmetros clássicos. Bernardo Carvalho retoma a imagem do homem perdido e expõe a alma da personagem que se vê sozinha no mundo em busca da sua história, de um lugar comum, e coloca o próprio romance como força transformadora na vida das suas personagens.

É possível mostrar que a busca por um efeito literário ou estético, com força ética de transformação, de fato existe e se apresenta claramente na preocupação em colocar a realidade na ordem do dia. Essa procura por um novo tipo de realismo [...] é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 56-57).

Houve um claro deslocamento do realismo tradicional, para o realismo atual. Hoje, tem-se a preocupação com o uso de novas formas de se fazer a experiência estética, com o compromisso de esta ser uma forma de testemunhar e denunciar os aspectos inumanos da contemporaneidade. O romance contemporâneo tem traços da tragédia euripídica quando traz para o centro do palco em exposição a alma do homem que deambula sozinho no mundo fora das relações sociais, sozinho com sua razão, seu sentimento de desesperança. É uma literatura egótica, centrada no "eu"; como reflexo do pensamento; hoje, tudo acontece em

torno do “eu”. É importante a fabulação de si mesmo, o processo de subjetivação da personagem que, hoje, não tem princípio, meio e fim, e que se narra como num ritual de autorreconhecimento, de identificação. Em **O Sol se põe em São Paulo**, toda a narrativa é a descrição de um processo de autorreconhecimento e identificação a partir do relato do “eu” e de sua extensão na voz do Outro. Esse processo de autorreconhecimento é o movimento que, neste romance, impulsiona a transcendência do sujeito, a transcendência do próprio fazer artístico.

As personagens dessubjetivadas, portanto, são levadas por forças desconhecidas, à fatalidade ou à coincidência, o que resulta num profundo questionamento existencial. Segundo Silvano Santiago (2002), a narrativa autobiográfica, que carrega uma genealogia entre o texto modernista e o memorialismo, não enquanto decisão existencial, sob um regime autoritário, procura por modos de existência numa época globalizada incapaz de criar soluções para seus problemas sociais. Existe uma certa tendência no romance, hoje, ao memorialismo. Esse memorialismo explícito, de certa forma, abala as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional, entre memória afetiva e fingimento, entre rubricas, memórias e romance.

Na narrativa do romance estudado, essa fronteira entre memória afetiva e fingimento aparece deixando o relato da personagem sob uma névoa. Carvalho coloca que, assim como na visão estética oriental, a beleza da literatura não está no que se revela, mas na sua opacidade, no que está na sombra. A sombra é o negativo, o lugar da criação, da metáfora. A beleza do seu texto está no silêncio, no espaço da sombra, naquilo que está por dizer, no que se pode depreender.

Setsuko passou a tarde à espera do final da peça, quando ela própria entraria em cena para lhe entregar a carta. Estava nervosa. Quando por fim o procurou nos camarins improvisados em barracas de lona do exército americano, ao lado do templo, quando finalmente foi lhe entregar a carta de Michiyo, teve por um segundo a impressão – se não me engano, ela falou em “alucinação” – de que o ator não passava de um adolescente. “A velha fantasmagórica com trajes do século XV tinha se convertido num efebo” (SSP, p. 57).

A narrativa da personagem coloca-se sob uma névoa, na fronteira entre a memória afetiva e o fingimento. Esse evento, ao mesmo tempo que parece ser real quando a personagem o narra inserindo dados concretos, logo perde os traços dessa realidade quando em seguida, no mesmo relato, o narrador coloca o relato de Setsuko sob um plano quase onírico. Para Santiago (2002), o romance contemporâneo surge em meio a antinomias como

verdade – falsidade, o papel e a função da arte realista e da mimese, a ideia de originalidade e mesmo da construção da identidade subjetiva, como similar ao trabalho ficcional. Em um exercício de alteridade, o romancista cria seus personagens e é pela fala dos seus personagens que o narrador os caracteriza. Bernardo Carvalho (2007), por meio da criação de uma construção narrativa, em um exercício de alteridade, expõe, através da voz do seu narrador e do relato, a voz de sua personagem, a angústia da vida, a angústia que é contar uma história, a formação de um romancista como podemos ver no segundo capítulo.

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. [...] Queria fazer um arrazoado da literatura como prognose e antecipação, tomando alguns casos exemplares. Minha ideia era mostrar o escritor como uma espécie de médium, capturá-lo nessa imagem presciente [...] (SSP, p. 21-22).

Na construção do romance, através da voz do narrador, de forma refratada, o escritor deixa claro a visão e as preocupações do romancista, hoje, que coloca o narrador como um jornalista ou como espectador. O narrador distancia-se da ação narrada. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste da plateia ou da poltrona da sala de estar, ele não narra enquanto atuante. É essa posição de rechaço e distanciamento, que torna o narrador, contemporâneo. Pode-se destacar esse artifício no trecho replicado: “Minha ideia era mostrar o escritor como uma espécie de médium, capturá-lo nessa imagem presciente” (SSP, p. 22). O narrador distancia-se totalmente da ação, não deixando espaço para o contato, a proximidade, a vivência do relato. Ele quer ter o conhecimento prévio da ação, mas em momento algum ser mais do que um narrador.

Há uma ressalva no caso do narrador de **O Sol se põe em São Paulo**, que é o fato de ele ser, ao mesmo tempo, narrador e personagem. Como narrador, sua função é a de citar o relato de Setsuko; no entanto, como personagem, ele se coloca como elemento da narrativa, e escopicamente apreende seu mundo e expõe seu ponto de vista. Santiago (2002, p. 45) cita: “Para Benjamin, os seres humanos estão se privando hoje da “faculdade de intercambiar experiência”, isso porque “as ações de experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”.

O individualismo, o anonimato assumido pela sociedade urbana inabilita, cada vez mais, o intercâmbio de experiências dos indivíduos, o diálogo. A comunicação inter-humana torna-se cada vez mais virtual, artificial, distanciada e isso se transpõe para a escritura do romance, pois, este como gênero *speculum-mundi* expõe em seu espaço, *habitat* da palavra, as

vozes e olhares de todos os tempos, mas que só podem ser manifestadas através do narrador de hoje. Em **O Sol se põe em São Paulo**, o narrador abre o romance já colocando em xeque a questão da representação do romance quando diz, na primeira linha, que não vê nenhuma metáfora no que diz, pois, na realidade, o que vai dizer, o fará em forma metonímica, microcós mica, especular, como é a composição do gênero do qual ele vai se apropriar, para construir sua narrativa. “Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo. É como se tudo estivesse na sombra” (SSP, p. 9).

A prosa brasileira contemporânea está inserida num ambiente urbano, tematizada pela diferença de pontos de vista dos sujeitos que habitam tanto seu centro, quanto sua periferia. O discurso dessa narrativa é plurivocal, plurilinguístico e dispensa a literalidade quase como uma retomada à oralidade primitiva. É o retrato do universo do possível, da diversidade, da simultaneidade. A prosa dá-se quase como um processo catártico e sinestésico; catártico como processo de purificação, de seleção e sinestésico como processo de apreensão do mundo, através dos sentidos. A narrativa de **O Sol se põe em São Paulo** transita entre a narrativa do narrador que é metonímica, espelhada, presente, ‘realista’ e a narrativa de Setsuko, que é metafórica, duplicada, emocional, abstrata. A sinestesia é provocada pela narrativa de Setsuko, uma narrativa quase de devaneio, na qual a sensação passa pela percepção, pelo contato. O sujeito é provocado e é provocador de sensações e por elas é que apreende o que na maior parte do tempo não pode compreender nesse universo de múltiplas informações.

A representação contemporânea mostra-se referencial e simulacral, pois cria imagens literárias que são conectadas à realidade, mas também desconectadas, são simultaneamente reais e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes. É a coexistência simultânea de dois modos de representação que constitui o realismo traumático, uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e a impossibilidade da representação. A realidade se fixa na brevidade das frases, nos objetos, nos elementos que estão à mão e também dispostos no campo de visão.

A arte perde sua distância com a realidade e adquire um caráter físico e material, a música é som, teatro é ação, adquirindo, assim, uma consistência visual e conceitual. O romance tenta representar o realismo ao extremo, nele seus aspectos estéticos atingem as fronteiras entre a realidade e a representação, entre o sujeito e as subjetividades envolvidas na realização da obra, segundo Schollhammer (2012). Na escrita, a marca da realidade como

evidência, testemunho e performance, que converte a recepção em intervenção poética sobre o mundo, deixa marcas nas interseções dos corpos na realidade. O real é uma estratégia de associação cronotópica (tempo-espaço), com a intenção de se criar uma concretude palpável para servir de *dasein*, de entorno para o ser inserido no espaço e tempo. Antes tudo que estava ao alcance dos olhos era real, mas o homem aprendeu a questionar o olhar.

O mundo da realidade, hoje, em sua diversidade que transita entre o virtual e o concreto, impossibilita as determinações e afirmações. O real da vivência do homem se baseia na certeza da concretude das coisas, dos fatos do mundo; já o real ficcional se baseia na verdade engendrada pela plausibilidade das coisas e dos fatos. A ilusão já não é possível, nem no real da vivência do homem, nem no real ficcional, porque o real referencial contemporâneo tornou-se inapreensível na sua multiplicidade, na sua fragmentação e virtualidade. Assim, a literatura contemporânea torna-se uma literatura traumática ao enfrentar o paradoxo que permeia sua função, que não se quer mimética, nem representativa, mas referencial, simulacral.

A literatura tem como referencial o real da vivência; no entanto, esse real enfrenta a impossibilidade de encenar a ilusão. A ilusão já não é possível porque o real tornou-se inapreensível. Como representar algo que não se consegue apreender? A literatura contemporânea torna-se o espaço da possibilidade, o espaço que permite a acepção do real através do olhar, permite a imaginação, ela só exige a verdade dada pela plausibilidade.

O romance contemporâneo não tem uma função específica, nem de ser didático, nem de entreter. É uma fábula do real, um relato contado sob o ponto de vista de um sujeito 'real' ficcional. Esse sujeito ficcional é o personagem vivo da subjetividade transgressora, que, no seu solilóquio, faz a *apodeixis* idiossincrática de seu universo, impulsionado pelo seu sentimento anômico. É o personagem que no seu movimento errante, perdido e em busca de uma motivação, de um objetivo que lhe dê sentido à vida, se apropria de seu ponto de vista sem respeitar os interditos e, na solidão de sua voz, analisa seu universo.

1.2 Mise en Abyme

Assim como outros artificios literários, o *mise en abyme*, recurso usado na pintura pela primeira vez, passa a ser usado na literatura como um eco da própria obra, como uma forma de ampliar e dar maior visibilidade ao texto, reforçando o tema principal. Este

procedimento permite alterar os momentos de realidade da vida, com os da realidade da obra de arte: uma recriação da experiência da vida real inscrita à experiência criativa e estética. Na literatura, o que caracteriza o *mise en abyme* é a reduplicação de uma narrativa, uma história dentro da história, ou seja, uma narrativa primeira que engloba uma segunda e a repete, volta-se sobre si mesma e se autorreflete. “[...] cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se tornar eterna: assim por auto-encaixe” (TODOROV, 1969, p. 132).

Ao enredar uma outra narrativa, a história principal consegue atingir o seu tema proposto, incidindo-se na sua própria imagem, o que leva a refletir sobre a própria gênese. É o procedimento ficcional empregado pelos escritores para permitir que uma obra possa ‘falar de si mesma’. Segundo Dallenbach (1979, p. 52), *mise en abyme* é todo espelho interno que reflete o conjunto do relato por reduplicação.

[...] constitui um enunciado que se refere a outro enunciado e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna (DALLENBACH, 1979, p. 54).

Dallenbach classificou três tipos de reduplicação de *mise en abyme*. Reduplicação simples, cujo fragmento mantém com a obra e que o inclui numa relação de semelhança simples, em um grau de analogia de similitude. Reduplicação ao infinito, em que o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança, a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o repudia. Assim sucessivamente, toma como base o efeito produzido quando dois espelhos são colocados, um na frente do outro, e que se manifesta na literatura sob a forma de um relato dentro de um relato similar, de analogia, de mimetismo. Reduplicação paradoxal ou aporística se dá quando o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui, na qual as diferentes narrativas contidas, uma dentro da outra, confundem-se sem que o leitor possa diferenciar o exterior e o interior de cada relato, é a reflexão colocando-o num grau de analogia e de identidade (ANTUNES, 1982, p. 61).

O tipo de *mise en abyme* usado em **O Sol se põe em São Paulo** é a reduplicação ao infinito, pois a relação especular do contar inclui uma semelhança a tal ponto que a intencionalidade é posta diante de espelhos, mostrando-se simetricamente a partir da intenção do autor - empírico ao narrador, deste para a personagem Setsuko, e desta para o personagem Teruo/ Jokichi, representando o sujeito universal, que marca sua presença por

meio de sua história, do seu relato. As histórias em *mise en abyme* podem também ser classificadas quanto ao objeto refletido. Uma narrativa pode também refletir o enunciado, o código ou a enunciação de outra narrativa que a inclui. É uma narrativa que se associa à função do espelho, justamente na perspectiva de ser um instrumento para realçar a imagem ao refleti-la, tornando-a dupla. Sua presença reitera os contornos e as características do objeto.

Segundo Nara Antunes (1982), no *Jogo de Espelhos* deve ser considerado um *mise en abyme* todo o fragmento textual que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém e, dessa maneira, todo tipo funciona como um reflexo, um espelho da obra que o inclui. Para Antunes, a reprodução especular tem seu início no ato de escritura do texto, quando diz que “[...] o mundo real inclui a obra literária que reflete este mundo; a obra literária inclui um fragmento reflexivo que a espelha;” (1982, p. 65).

Segundo Dallenbach, quando se refere ao retrato especular (1991) para se compor uma obra em abismo, tal como Guide a concebe, é necessário cumprir a condição de que o espelhamento que procede venha indicado pela obra, ou melhor, que o espelhamento se constitua em matéria do ato que se leva a cabo. Esse processo de duplicação exterior da obra dentro da obra tem como seu maior exemplar Hamlet (1599-1601). Ao se usar esse artifício como um espelho, duplica-se a representação, a metonímia da obra – a obra dentro da obra como um simulacro. O ato de escrever através do espelho nos diz que o espelhamento escritural se apoia na imaginação, que permite ao sujeito da escritura ver-se como escritor. Essa apreensão imaginária reestabelece a relação imediata e contínua entre o um e o mesmo, que está exposta dentro da representação, da descontinuidade, que nela introduz o exercício da escritura.

Bernardo Carvalho usa o *mise en abyme* na construção do seu romance, coloca como uma reprodução especular, a intenção do narrador de contar uma história, de se tornar um escritor e essa mesma vontade de ‘contar uma história’ se duplica na personagem Setsuko e na personagem Teruo. Já no primeiro capítulo, o narrador expõe a sua vontade de ser escritor: “Só dez anos depois de uma daquelas noites, na qual a discussão tinha girado em torno da minha pífia ambição de escritor [...]” (SSP, p.10), e revela concomitantemente a busca da personagem Setsuko para que sua história seja contada. “Alguma coisa na primeira vez em que me dirigiu a palavra, perguntando se eu era escritor, me dizia que ela guardava uma história e procurava alguém para escrevê-la” (SSP, p.17). O artifício do *mise en abyme* é retomado especularmente por meio da sua citação no romance de outro escritor, novamente

reduplicando o mesmo processo. O romance repete e se reduplica o tempo todo em suas diferentes camadas na colocação de elementos analógicos; as micronarrativas simulam a macronarrativa.

Pelo que me lembrava de um artigo de jornal, houve uma vez um escritor suíço que morreu sozinho, na neve, décadas depois de ter escrito a morte de um personagem, também sozinho, na neve, nas mesmíssimas circunstâncias.[...] Quando o encontraram morto, numa floresta da Bretanha, em 1919, o escritor-viajante tinha apenas uma edição das peças completas de Shakespeare nas mãos, aberta no terceiro ato de Hamlet, e um ferimento no calcanhar, numa reprodução sinistra da morte de Gauguin dezesseis anos antes, na Polinésia – uma cena que havia sido descrita em detalhes pelo próprio Segalen num texto sobre o pintor. Mas aí já não era a vida que imitava a arte; era provavelmente o autor que imitava a morte (SSP, p. 22-23).

A reflexividade e a autorreflexividade na ficção contemporânea agem como uma forma de expressão num processo metaliterário, que ressalta o questionamento da própria construção literária. O cerne desse processo de autorreflexividade é que a certeza dá lugar ao simulacro da certeza. Um romance autorreflexivo é aquele que se refere ao processo de sua criação, como acontece no nosso *corpus*, em que o autor, através das vozes de seu narrador e personagens, põe em xeque a construção do romance, assim como questiona a posição e formação do romancista como vontade de contar uma história, de reduplicar a ação de contar, como uma premonição e um legado fundado na oralidade.

Semideus, o ser humano só é, segundo Schiller, ele mesmo humano quando ele joga, exercitando seu impulso para o jogo, origem das artes plásticas. Os jogos literários estruturam a civilização. Na natureza e na cultura tudo é jogo. Na literatura esse jogo se dá nos múltiplos arranjos dos mesmos elementos, composições simétricas, irrupção do acaso no interior da estrutura, espaço e tempo imaginários, na suspensão dos reais, fusão da brincadeira e seriedade, paixão (BOSI, 1989, p. 16).

O próprio romance, na sua função *speculum-mundi*, é um duplo do real, o simulacro de uma história, como duplo de outra, uma construção simbólica do real, uma história dentro da outra, a construção do romance. A partir de Proust e Gide, a figura de autor e crítico apresenta-se no romance, no questionamento da teoria e de sua aplicação, da narrativa e de sua gênese, o que foi explorado em *Finnegans Wake* (1939), por James Joyce. Artificios literários, que são artificios do ofício do romance, como a mimesis, a representação, o simulacro, o intertexto, a paráfrase, a paródia, a citação estão associadas à questão da duplicação e reduplicação especular (MUCCI, 1994). Para que se possa exemplificar, pode-se estabelecer pelo intertexto o jogo especular dos textos em que o texto literário tem a natureza de um Palimpsesto, sobre o qual se sobrepõem outros textos, configurando o *mise en abyme*.

Todo texto acaba por configurar-se uma alegoria da própria literatura, uma alegoria real, em um jogo de máscaras em que um discurso se sobrepõe sobre outro discurso latente, subliminar, sub-reptício (MUCCI, 1994).

Etimologicamente, a alegoria consiste, numa linguagem que oculta outra. [...] Podemos considerar alegoria toda a concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de ideias, qualidades ou entidades abstratas. O aspecto material funciona como disfarce, dissimulação ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou funcional (MOISÉS, 1985, p. 15).

Considerando a ideia de Mucci (1994) de que todo texto é uma reduplicação da própria literatura, podemos entender o romance **O Sol se põe em São Paulo** como uma construção em abismo, um palimpsesto da própria construção de um romance na busca de sua identidade, que é o relato de uma história. O relato que se deseja contar é impulsionado pelo desejo de Teruo, que impulsiona o de Setsuko e converge para o desejo do narrador – personagem, reduplicando assim a intenção da fabulação de um único romance, da necessidade de contar, de escrever e de ouvir. A duplicação especular não se limita a refletir a história, mas, multiplica-a num jogo de espelhos, refletindo não só as personagens, mas o discurso em si.

CAPÍTULO 2

A Construção ritualística do “Eu”: A Identidade

Uma vez reconhecida no inconsciente a estrutura da linguagem, que tipo de sujeito podemos conceber para ela? (LACAN, 1966, p.814).

Uma vez que um si nasceu, em certo sentido ele fornece a si mesmo suas experiências sociais, e, portanto, podemos conceber um si absolutamente solitário (MEAD, 1977, p.10).

“Com efeito, eu é um outro. Se o cobre acorda clarin, a culpa não é dele. Para mim, é evidente: assisto à eclosão do meu pensamento: fíto-o, escuto-o: [...]” (RIMBAUD, *Carta do Vidente*, 1981, tradução nossa²).

Rimbaud (1871), em a *Carta do Vidente*, chama a atenção para a performance da formação do “eu” quando introduz esse “eu” como “je” e o designa como sujeito do inconsciente, lugar situado no simbólico e aparentado à verdade do sujeito. A forma fictícia do “eu” é construída com a proximidade ao sujeito como um Outro.

A construção do “eu”, do “Outro” e da “realidade” constitui um único e mesmo-processo, cuja característica mais marcante é a de ser alienante. A função do desvio com relação à realidade e à censura é uma característica das obras de arte e se relaciona à leitura dos significados reprimidos e inconscientes, que são transferidos de forma simbólica, no jogo da linguagem, para o espaço da imaginação, da ficção.

A identificação do “eu” se dá a partir de uma informação que vem de fora, ideia que retoma o conceito de exotopia de Bakhtin (1992), da construção da identidade por meio do excedente da visão que se tem do Outro. Esse excedente de visão no tempo e no espaço, que dá sentido estético à consciência do Outro, dá-lhe forma e acabamento. Uma forma e acabamento que não podemos ter por conta própria na solidão de nossa voz. Quando Sestuko concebe Michiyo dá-se o acabamento estético, pois ela se reconhece através da imagem que cria de si mesma (Michiyo). Ela é o acabamento exotópico que proporciona a imagem complementar a si própria - o seu duplo é o excedente da sua visão no tempo e no espaço. Essa visão só recebe um sentido na recuperação, na presentificação do passado, por meio da memória.

A voz do autor - criador se consubstancia de forma fragmentada na voz do narrador, que faz ressoar, ecoar, através do relato citado as vozes (desejo) que são suas, garantindo o olhar de fora. Esse olhar de fora atua como uma âncora exotópica impregnada de valores, que dá sentido e consistência à narrativa descritiva e caótica da formação da escritura e do sujeito ficcional. A identidade do sujeito (Sestuko/Michiyo), aqui, vai sendo construída a partir do olhar de fora, através da extensão escópica que emerge na luz. O conjunto de imagens criadas pela narrativa descritiva gravita em torno de um centro emanador de sentido, uma figura central que elabora um campo perceptível e produtor de interpretação. O excedente da visão alcançado pelo Outro completa a imagem que o “eu” tem de si. A descrição dos personagens

² Car je est un autre. Si Le cuivre s'éveille clairon, Il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident. J'assiste à l'éclosion de ma pensée: Je La regarde, jê l'écoute: [...]

ajuda Setsuko a se (re)conhecer, oferece-lhe uma visão exotópica além daquela que ela obtém na sua duplicação.

Narrador descrevendo Setsuko: 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 (SSP, p. 11).

Setsuko descrevendo Michiyo: Michiyo a esperava do lado de fora, vestida à moda americana. “à maneira das secretárias dos escritórios da ocupação aliada. [...] Secretária é quem guarda segredos (SSP, p. 38-40).

Jokichi descrevendo Michiyo: Michiyo era uma moça bonita e inteligente, e sua inconseqüência apenas a tornava ainda mais extravagante aos olhos de Jokichi [...] (SSP, p. 48).

O sujeito atribui realidade às imagens que estruturam seu mundo, o mundo no qual ele reconhece como seu “eu”. É a imagem do outro que possibilita ao sujeito a vivência do sentimento de si. Para Bakhtin, a verdade não se encontra no interior de uma única pessoa, mas na interação dialógica entre as pessoas que a procuram coletivamente. Exterior a si mesmo desde sua própria origem, o “eu” é essencialmente uma instância paranoica, independente da qualidade dos sintomas produzidos posteriormente pelo sujeito. “Identificar-se com o outro significa querer tomar o seu lugar, adquirir para si seus adjetivos, o que, às últimas consequências, significa suprimir sua existência” (EVANS, 1996).

A narrativa da construção do “eu” da personagem Setsuko e dos outros dois personagens diretamente vinculados a ela se dão de forma nebulosa e labiríntica, levando a crer em alguns momentos que o retrato feito pela personagem faz parte de uma narrativa de delírio. Por meio de uma fabulação elíptica, os “eu(s)” são construídos num processo de anulação e invenção. A dialética da identificação com o Outro implica uma competição entre os sujeitos pelo mesmo objeto, porque o desejo humano é sempre um desejo alheio (o próprio “eu” já é um Outro). Um objeto só emerge como alvo para o desejo do sujeito se já foi almejado por Outro. Setsuko e Michiyo desejam Masukichi. O desejo se desloca entre elas na impossibilidade de receptividade.

A formação do sujeito dá-se na familiaridade e no estranho entre o corpo e o mundo, por meio da percepção. O ser fala de si por meio da linguagem, pois “Ser” é perceber e ser percebido. A percepção do mundo se dá através de todos os sentidos, mas se concretiza por meio da linguagem no ato da comunicação dos mesmos. A apreensão que o ser obtém do universo passa pela sua percepção, que retorna em forma de língua, pela linguagem. A

linguagem é o mecanismo que permite a ligação de todas as criações do mundo, ela não só se refere às coisas com palavras, as descreve, mas também faz coisas, é performática. A linguagem é ambígua porque o ser é ambíguo. A linguagem necessita de significantes para mediar os significados; nesse processo de uso da linguagem, a transferência da origem intelectual ao significante e deste para o significado, tanto na produção oral como na escrita, revela a gestualidade da comunicação.

Para Merleau Ponty (2007), nós distinguimos e permanecemos ligados, por nossas raízes, à terra comum, a um ser que, por vezes, ele qualifica de selvagem, na sua impossibilidade de domínio de pensamento e de fabulação.

A construção do sujeito é sempre um efeito e resultado da linguagem. O sujeito nasce no campo do Outro, como significante. A linguagem é a primeira forma de apresentação do que seja o Outro. A cadeia de significantes situa, relaciona os sentidos e presentifica-se como sujeito. O sujeito ficcional é o sujeito da linguagem, do discurso, sustenta-se ausente em seu ser, assim alienado na e pela linguagem. O sujeito experimenta-se como sentido, como uma interrogação para qual o Outro pode ter uma resposta. Quanto mais o sujeito tenta resgatar a “si- mesmo”, buscando a verdade da sua conduta, mais se depara com o fato de que o “si- mesmo” é algo Outro.

A personagem Setsuko transforma o Outro num ser falante, para, no excedente da sua visão, poder ouvir a si mesma. Trata-se da ilusão de que possa haver um significante Outro que recupere, represente, signifique aquilo que falta. De acordo com Ponty (2004), o corpo do ser é ao mesmo tempo vidente e visível, capaz de olhar e se olhar: “Pelos olhos apreendemos os elementos pertencentes a outros sentidos, pois o olho segundo Pontalis, escuta, toca, sente e degusta” e o campo do olhar é também apreendido pelos outros sentidos (PONTY, 2011, p. 60).

Movido por um desejo que está sempre se deslocando, o sujeito converge no seu inconsciente, em forma de linguagem, a estruturação da imagem do seu “eu”, que tanto no espaço do inconsciente como no espaço ficcional, por meio da elaboração verbal, segue uma lógica subjetiva, pois cada olhar tem uma interpretação idiossincrática.

Na elaboração do texto literário, a apreensão do universo da narrativa possibilita interpretações infinitas, pois este é o espaço da criação, permitindo a condensação de imagens produzidas pelos desejos, que podem tanto se refletir nos sonhos como na memória e no que o

sujeito apreende no excedente da visão, na junção dos fragmentos. A condensação dessas duas estruturas dá-se na condensação da metáfora e da metonímia. O narrador começa a história dizendo que não vê nenhuma metáfora no que diz, pois, o seu relato inicia-se com uma descrição fragmentária (metonímica) do universo ficcional, que ele (narrador) começa a compor.

As vozes do narrador-personagem e da personagem se condensam impulsionadas pelo desejo de contar uma história, transformando o relato em relato citado (a condensação das vozes). Nesse espaço, as vozes refratadas vão desenhar as duas imagens, forjando uma maior, que é o próprio romance. É na duplicação do desejo que vai surgir a metáfora, no desenrolar da memória e do sonho, na estruturação do imaginário. O ato de contar, aqui, é simbolicamente o rito da criação tanto do romance, como da formação da identidade. A busca do “eu” do sujeito ficcional dá-se por meio da busca do romance e vice-versa, um permite a existência do outro.

Segundo Hall (2006, p.12-13), o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. “A identidade é uma celebração “móvel”, formada e transformada, continuamente, em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados na cultura que nos rodeia”. O sujeito assume diferentes facetas, em momentos diferentes, identidades que não são unificadas. Somos sempre confrontados por uma multiplicidade cambiante de identidades com que possamos nos identificar. As identidades duplicadas que Bernardo Carvalho cria aparecem de forma transversal, pois são descritas pelo relato citado. Há nele esfacelamento, fragmentação das identidades, uma característica do imaginário contemporâneo, que é a construção poética sobre o transitório, que é compreender-se enquanto sujeito expondo-se ao Outro, para, a partir daí, construir uma imagem maior, que é a identidade. As personagens deste romance vivem num total abandono, nas suas vidas em curso, na sua busca do desvelamento de seus enigmas, que refletem o vazio da existência preenchido, somente através das vidas dos Outros, que são suas.

No entanto, é com a espacialização do sujeito na escritura que se estabelece a ‘autenticidade’ da narrativa, sua coerência interna, o que Aristóteles denominava verossimilhança. A ficção é um lugar ontológico, o lugar da formulação e questionamento da existência.

O lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e

destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar sua própria situação (ROSENFELD, 1981, p. 46).

A narrativa do “eu” é sempre uma narrativa fragmentária, pois a visão que esse “eu” consegue formar de si mesmo, seja especular ou exotópica, é sempre parcial. O reconhecimento de seus desejos também se dá de forma parcial, pois cada porção, seu ego, sua sombra ou consciência habitam recônditos diferentes. A noção de mistério dos seres produz condutas inesperadas e estão presentes numa condição tanto consciente como inconsciente. A visão fragmentária é imanente em qualquer experiência do “eu”. Segundo Candido, em sua análise sobre as personagens do romance (1981) ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra numa estrutura elaborada a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do Outro. Representada de forma fragmentada, a personagem só pode ser apreendida na rede de relações presentes no tecido da obra, pois, não entra na história como uma personagem completa, sua construção como sujeito se dá ao longo da formação da narrativa.

Na formação do universo psicológico, na estruturação do “eu” pode-se passar a qualquer momento, de um a Outro, na medida em que “eu” e o Outro estão enlaçados na mesma estrutura e são indissociáveis. Na literatura, a fabulação do sujeito e do “eu” ecoam por todos os tempos. Conhecer-se significa decifrar os enigmas, trazer à luz o que está nas sombras, o que é nebuloso. A formação do “eu” mostra como buscamos nossa identidade desde os primeiros momentos de vida e o Outro é sempre o espelho em que procuramos nossa imagem, um reflexo a ser imitado. A questão da identidade no romance é uma (re)apresentação do indivíduo, que busca ainda a sua própria identidade numa duplicidade.

No caso do romance de Carvalho, não é somente o narrador que aparece como um ‘imitador’, mas a personagem que (re)produz todo o seu contar, imita a si mesma e as personagens de seu relato. O sujeito, na literatura, sempre (re)apresenta um modo de viver, (re)apresenta a racionalidade e as formas que uma determinada cultura usa para resolver seu indeterminável conflito interno, sempre inflacionado, de forma intolerável, pela presença do Outro. Segundo Freitas (2009), a reprodução artística é ilimitada, permitindo inúmeras possibilidades interpretativas sobre a linguagem metafórica e sobre o sujeito que é representado e representa.

A produção literária só é possível pela regressão e pela liberação do estranho que habita em nós, pela liberação das forças da morte que fragmentam e recuperam os fragmentos para reestruturar o presente. É na subjetividade que temos o poder de criar um mundo diferente e no ato criativo deixamos de ser quem somos, para ser o Outro. O Outro nos é sempre estranho, mostra a maneira de encarar o mundo, mostra um olhar para si mesmo focado no mundo, em sua totalidade. Em todos existe o estranho na medida em que se é estranho a si mesmo. A questão do estranho se refere ao narcisismo, tema recorrente na literatura egótica contemporânea e remete à questão do duplo. Na visão especular eu não sou “eu”, mas, sim, o reflexo daquilo que o Outro vê em mim, fundamentando a identificação com o semelhante.

O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho, e há muito familiar. Só pode ser estranho o que já foi percebido anteriormente, voltando sob um outro aspecto, ou, melhor uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se, causando impressão de sobrenatural (CALOBREZI, 2001, p. 22).

Numa experiência de estranheza, Setsuko se estende através de Michiyo, deixando emergir o que lhe é conhecido de velho, o que lhe é familiar. Esse “eu”, que ela já havia percebido anteriormente, mas volta como Michiyo recuperando sentimentos e situações que estavam guardadas na sua memória. A memória é criada por uma invenção de traços de percepção e depende das condições de transmissão, e é desta forma que o evento e o ato se ligam. A memória de Setsuko é ativada por elementos externos e presentes. Os elementos presentes são seu desejo de contar sua história e de deixá-la como legado: “Sua história era um acerto de contas. Ela estava imbuída de uma missão” (SSP, p.32), e os elementos externos são os eventos que despertam esses desejos, que são os eventos do conhecimento de estar na presença de um escritor (narrador-personagem) e da possibilidade deste concretizar seu desejo. “Queria me fazer escrever um romance no meio do campo de batalha, “na frente onde a civilização encontra a barbárie e deixa entrever o que dela traz em si, dizia, no seu estilo oracular, mas eu não sabia porque” (SSP, p. 32). O externo desperta algo do passado. É necessário sentir fora, para interiorizar.

Quando se constrói lembranças, elas se tornam nossas criações, reconstruindo nosso passado, reestruturando nossa identidade. O passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une e se instalam no espaço atemporal da memória, o “palimpsesto

divino do ser”. A construção da identidade do sujeito ficcional se dá por meio da palavra que passa por um espaço aparente de racionalidade, rasgando o véu das representações sob o qual se ocultam as significações.

A criação do Outro traz à tona um “eu” carregado de significações, em uma construção muda e visível que se dá no espaço da realização imaginária, no espaço do desejo. Não se trata de fazer uma analogia a algo a ser decifrado, o Outro, mas, a algo a ser enfrentado, visualizado; a extensão de mim mesmo, como no mito de Andrógino, a parte de mim que me falta e que me angustia, pois não a conheço, ela mora na minha sombra. A sombra, aqui, torna-se um objeto do sujeito, um signo, e como todo signo ela toma o lugar como referente, cuja ausência ela atualiza e assim dá a ilusão da sua presença. No entanto, essa presença é simbólica e paradoxal.

É na presença-ausência sugerida pelas palavras e pensamentos que se constitui a identidade estruturada pela rede narrativa que a suporta. A estruturação da identidade dá-se entre a fabulação dos “eu(s)”, do “eu” significado e signo, do “eu” e do duplo, do “eu” metonímico (do presente) e do “eu” metafórico (da memória). O “eu” e o “Outro” são na realidade o dentro do fora e o fora do dentro, como em avessos, facetas que a duplicidade do sentir torna possível através de uma quase presença em um visível, no espaço da imaginação. Por essa razão, Setsuko e Michiyo só se encontram na metáfora, no interstício da memória, no interstício da escritura, desenhado no palco metonímico do romance. Esse interstício do palco em que Setsuko recupera a sua imagem dá-se no interstício do Nô, no Kyogem, onde se expõem as sutilezas das características humanas, onde se explora o âmago da tragédia e da comédia.

2.1 A duplicação do “Eu”

A primeira referência ao conceito de duplo foi feita por Otto Rank (1914); no entanto, foi em *Don Juan et Double* (1932), que se desenvolve a temática do duplo. Rank penetrou nas ligações que o duplo tem com reflexos em espelhos, com sombras, com espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte. A questão do duplo relaciona-se intimamente com o tema do estranho, já que o processo identificatório configura-se no sentido da ambivalência entre o desconhecido e o conhecido. Freud (1919) assevera que o duplo é marcado pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em

dúvida sobre o que é o seu “eu” ou substitui o seu próprio “eu”, por um estranho. Há uma duplicação, divisão e intercâmbio do “eu”. O processo da duplicação só se dá na sua origem, houve uma fragmentação, uma separação desse ego - “eu” que, pressionado pelos interditos sociais, cada vez mais se esconde na sombra, num jogo de esconder e revelar, de ser e parecer.

De acordo com Bosi (1989), o ser humano só é ele mesmo quando joga exercitando seu impulso para o jogo, para as possibilidades que só acontecem no espaço livre do jogo. Na literatura, esse jogo se dá nos múltiplos arranjos dos mesmos elementos, composições simétricas, irrupção do acaso no interior do que é fixo, no espaço e em tempos imaginários, na suspensão do real, na fusão da brincadeira e seriedade, na paixão. Na cultura humana, a característica lúdica marca a narrativa como espectro da civilização, reduplicando o tempo todo a história do duplo na busca da construção de sua identidade, no Outro, pelo espelho. O espelho aparece porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. “Pelo espelho o exterior do ser se completa, tudo que ele tem de mais secreto passa por esse rosto, por esse ser plano fechado e que o reflexo na água já o fazia suspeitar” (Ponty, 2004, p.26). A imagem do corpo.

O espelho é um instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim. A metáfora do espelho, como espelho do sujeito, entra na literatura que é espaço discursivo de múltiplas práticas, para captar suas angústias, seus recalques, seus desejos, o Outro que vive na sombra.

O termo espelho, em sua função constitutiva e protetora, designa o modo inicial das relações entre o simbólico, imaginário e real; com isso, ele leva a pensar no fantasma do qual é o suporte e o mito (ROSSET, 1976, p.17).

O duplo entra na literatura ocidental, na literatura grega como no mito de Anfitrião, Alcmena e Zeus, o mito da duplicação, usurpação da imagem. O próprio romance na sua função de *speculum-mundi* é um duplo do mundo real, o simulacro de uma história, tal como o duplo é do “eu”. Uma construção simbólica do real, uma história dentro da história. Em **O Sol se põe em São Paulo**, desse modo, o texto tem a natureza de um simulacro, em uma visão em abismo, uma duplicação de um outro texto. A reflexividade e autorreflexividade na ficção contemporânea agem como uma forma de expressão que tem a função de ampliar, em um processo metaliterário, a sua temática e estrutura. O ego e a sombra formam o duplo, eles se desenvolvem aos pares, criando-se, mutuamente, a partir da mesma experiência de vida. O duplo foi insistentemente tematizado sob a inspiração da literatura

fantástica e continua atual nas escrituras contemporâneas, o que é justificável, já que este tema continua a assombrar a mente inquieta do homem.

No verbete ‘duplo’, publicado no dicionário de mitos literários, Pierre Brunel (1997) afirma que a humanidade vive cercada de elementos relacionados à duplicidade e que remetem a questões marcantes, existenciais e duais. Esse dualismo leva o ser, sob o impulso da angústia, a debater as questões do duplo. O duplo que a princípio era parte dos mitos, do aspecto religioso, chega até nós como uma questão psicológica perdendo seu aspecto fechado, ‘explicável’, adquirindo inúmeras derivações e, no entanto, deixando ainda muito espaço para questionamentos e novas definições, dando-lhe continuidade. De acordo com Edgar Morin, em *O Homem e a Morte* (1997, p. 136), a duplicação é uma forma de eternização do homem.

Bernardo Carvalho, numa repetição do mito de Jano (a efígie de Jano era feita pelos romanos com dois rostos, um com barba e o outro sem, sempre numa mesma cabeça, voltados para direções opostas significando o passado e o futuro), constrói um romance em *mise en abyme*, um romance duplicado, com personagens duplicadas que tentam construir sua história numa história, uma história que se presentifica através do olhar para o passado. O olhar do presente para o passado é uma forma de resgatar não só a história da personagem, resgatar o seu duplo que só vive no passado, mas, também, de resgatar a história da manufatura do próprio romance.

A relação do “eu” e do duplo (Outro) é a relação do passado com o presente, é a relação resgatada pela memória, através do olhar. Ao olhar para o passado, o “eu” sociável do presente enfrenta, vê-se no Outro reprimido do passado. Esse olhar do “eu” para o Outro e do Outro para o “eu”, do que está na luz e do que vive à sombra no passado, mas que ocupam o mesmo corpo, permite que por meio desse movimento exotópico, nesse ato de espelhamento, numa refração metonímica importada pelo universo metafórico, os “eus” possam se contemplar, e completar, criando uma imagem não fragmentada do indivíduo. Na divisão de um “eu” se duplica a sua imagem com intuito de ampliá-la. Na literatura há variadas formas de exploração da revelação do Outro, da duplicação.

A figura do *doppelgänger* (aquele que caminha ao lado) surge no romantismo alemão e segundo Chevalier (1998, p. 354), este deu ao duplo uma ressonância trágica e fatal. Com o tempo, o duplo torna-se, na literatura, uma metáfora ou símbolo da busca da identidade. Na literatura do sec. XIX e do início do sec. XX, o duplo revela-se nas semelhanças físicas, nas concordâncias e divergências, na escolha entre o bem e o mal; hoje,

essa dualidade se apresenta, na literatura, por meio do aparecimento da sombra simbolizando o desconhecimento fragmentário da identidade, a modo de proporcionar como numa revelação, numa epifania, uma faceta escondida.

Todavia, o enfoque nos aspectos da semelhança física deslocou-se para as indagações, reflexões e dramas da consciência, como uma tendência do romance contemporâneo voltado para o introspectivo, para o personagem em solilóquio, fazendo *a apodeixis* idiossincrática (análise) do seu mundo num movimento resultante de seu sentimento anômico (perdido) de um ser solitário, que na sua apreensão do mundo busca a si mesmo, busca o seu lugar, busca (re)conhecer-se. A alteridade, a outridade hoje está no Outro de si, não em um outro ser. A busca da identidade leva o sujeito a procurá-la de várias formas: num retrato, num espelho, num Outro que brota da consciência, numa realidade que é apreendida na sombra, por meio de um duplo.

Em *O real e seu duplo*, Clément Rosset (1976) foca seu estudo no real e na fuga do real por meio da ilusão e do desdobramento da personalidade. Rosset coloca a ilusão como proteção contra a realidade, como forma de distanciamento da realidade, a criação de uma nova perspectiva, uma outra maneira de lidar com o mundo. O sonho, o devaneio, a memória são espaços da atemporalidade, nos quais a relação com o real se distancia do real vivenciado no espaço físico. No real da ilusão, na experiência, nada é negado, apenas deslocado. Na ilusão, o sujeito percebe a circunstância com clareza, mas ignora a situação, fazendo com que o acontecimento se duplique. Para Rosset (1976), a temática do duplo está associada aos fenômenos de desdobramento da personalidade.

Quanto à literatura, ele diz que o tema do duplo está presente num espaço cultural infinitamente vasto, no espaço da ilusão. A narrativa do duplo também pode se dar de forma oracular, que é sempre duplicada, a partir de uma recusa da realidade existente e da tentativa de escapar do seu destino. Em **O Sol se põe em São Paulo**, o narrador anuncia a literatura, o romance contemporâneo, como uma forma premonitória, oracular, em uma tentativa de compreender que a sua realidade necessita da produção de um modelo idealizado, conferindo-lhe sentido existencial.

Queria provar a tese de que a literatura é (ou foi) uma forma dissimulada de profetizar no mundo da razão, um mundo esvaziado de mitos; que ela é (ou foi) um substituto moderno das profecias, agora que elas se tornaram ridículas, antes que a própria literatura também se tornasse ridícula (SSP, p. 23).

Na concepção de Rosset (1976), a função oracular duplica o acontecimento, fazendo deste último a imagem de um outro acontecimento, do qual ela só representa uma imitação. O sentido da vida não está neste mundo, mas em outro lugar, caracterizando a duplicação do acontecimento, impulsionada pela busca do Outro. A questão do desdobramento da personalidade está no par maléfico que une o “eu” ao Outro fantasmático.

Nas projeções, na possessão de si, os espaços inventados como possibilidade de apreensão do léxico do Outro, por meio do mimetismo, mostra a perda da possessão. O corpo se dissocia do pensamento, o indivíduo cruza, então, a fronteira de sua pele e habita o outro lado dos seus sentidos, procura ver a si mesmo a partir de um ponto qualquer do espaço, percebe-se tornando-se espaço. Ele se assemelha a um Outro, mas não passa disso e passa a ser a possessão convulsiva dos espaços que inventa. O corpo passa a ser potência, lugar transitivo de autocriação e de redimensão do “eu”. O corpo é o simulacro onde se dá o pacto entre o “eu e o Outro”, e é nesse pacto do mesmo e do Outro que se apresenta a questão crucial da identidade, segundo Caillois (2001, p. 174).

Setsuko dissocia-se de seu pensamento cruzando a fronteira de sua pele e passa a habitar Michiyo, e é através de Michiyo, no excedente de visão que ela lhe permite, que ela pode se ver na totalidade. Ela passa a ver seu duplo, a outra parte de si, passa a ouvir sua voz interior, ao contrário das bonecas que não têm ouvidos. Daí percebe a ambiguidade que existe em sua alma, vê nela a oposição de seus desejos.

Os papéis tinham sido definidos naturalmente definidos: uma confienciava seu desejo, a outra era só ouvidos, ao contrário das bonecas (SSP, p.39).

No fundo, Michiyo estava determinada a se casar com ele, embora Setsuko dissesse estar condenada a um casamento de conveniência (SSP, p. 49).

O fenômeno do duplo implica experiências do surgimento do Outro. Na instância do “eu” (a consciência) em que a função é observar, o homem julga o “eu” como objeto, atribuindo ao duplo, novos significados e ideias consideradas superadas, próprias do narcisismo. O encontro com o Outro possibilita ou não ser um Outro, estar em seu lugar, levando a pensar em si e a fazer um Outro para si mesmo, descobrindo assim Outro interior. A não concretização direta da fala da interlocutora é mais um recurso que leva a uma visão fragmentária e reforça o alto teor sugestivo. Setsuko é o Outro de Michiyo, é sua consciência. Sendo a história um relato, permite o atravessar da subjetividade mostrando diferentes pontos de vista que manipulam fatos, lembranças de experiências e impressões, permitindo acesso ao que deseja revelar, não ao que oculta. A palavra, na sua ambiguidade e plasticidade, vela e des-vela, impondo-se, sendo a âncora do relato. A palavra direciona a narrativa articulando

entre a esfera da realidade e a esfera da imaginação, colaborando nas circunstâncias de mascaramento perante o Outro, segundo Haroldo de Campos, em a linguagem do Iauaretê (1996, p. 48).

É a linguagem veiculada em sua fala que ainda o mantém no universo humano, pois, no narrar se dá a comunicação com o Outro. A fala de Setsuko é carregada duplamente pela relação emocional, a expressão atualizada no ato de sua enunciação quando revivida por suas lembranças e nas imagens ‘inconscientes’ instaladas na atemporalidade do espaço e tempo da lembrança. No jogo da reduplicação, da dupla identidade, Setsuko cria imagens em uma narrativa não-linear do enredo. No plano ficcional, o romance sobrepõe-se entre o humano (o real, universo conhecido) e o imaginário (o Outro, o desconhecido). O estranhamento intensifica-se, pois, o Outro está ligado ao “ideal do eu”, sendo a um só tempo, sua imagem e o que ele não é. A figura do duplo comporta os valores rechaçados pela comunidade, as repressões e as qualidades do “ideal do eu”. Michiyo, sob o rechaço, sob a pressão do pai, para manter qualidades do ideal do “eu” se duplica em Setsuko, para lidar com a ambiguidade de seus desejos e de suas dúvidas.

Enquanto Setsuko, resignada à loucura do pai, decidira se desdobrar para fazer das horas passadas na oficina o aprendizado de um ofício que a libertasse da condição familiar, Michiyo ia ao ateliê para se distrair. E ficava irritada quando Setsuko não lhe dava ouvidos [...] (SSP, p. 36).

O tipo de duplicação que se dá em **O Sol se põe em São Paulo** é característica do *doppelganger*, como no *Duplo* de Dostoievski (1846). A outra forma de duplo na literatura tem como alguns de seus exemplos *O Estranho Caso Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert L. Stevenson (1886) e *William Wilson* de Edgar A. Poe (1839), que se revelam em uma forma de oposição entre o “Eu” e o Outro, como uma negação, em um embate entre o bem e o mal. No Outro, no duplo de **O Sol se põe em São Paulo** não existe oposição, embate direto entre o bem e o mal, mas uma forma de reconhecimento de um “eu” reprimido na sombra, de um “eu” que se opõe na ambiguidade, no passado e que se revela, se presentifica.

Setsuko sente-se reprimida pela imposição da voz do pai, pelos interditos sociais, responde pelo inconsciente, é a face social até que Michiyo sai da sombra. De maneira sutil, consegue-se até ver um eco desse *doppelganger* no encontro dos personagens com seus Outros, nas duas obras.

O senhor Golyádkin não chegava a nutrir nem ódio, nem hostilidade, nem sequer a mais leve antipatia, parecia até o contrário [...] o desconhecido já não caminhava ao seu encontro, mas na mesma direção que ele [...] (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 70-73).

Caminhavam ao longo do rio Okawa ou de um canal perto da fábrica [...] Era lá que ficávamos até o cair da noite [...] (SSP, p. 38).

Aos poucos, Setsuko passou a depender das confidências da amiga. Sentia falta quando Michiyo não aparecia (SSP, p. 39).

Assim como em o *Duplo*, de Dostoievski, o duplo de Setsuko é um *doppelganger*, caminham lado a lado, encontram-se à beira de um rio, à margem da vida, onde a vida flui. O “eu e o Outro” param para se ver, para se revelar. O reconhecimento se dá por meio do elemento escópico. O mistério do Outro é o mistério de si mesmo. Os papéis do sujeito e do Outro, do que o “eu” vê se invertem e se trocam, pois essa experiência do Outro é sempre uma réplica de mim, segundo Ponty (2007). O Outro é uma testemunha de mim que pode me contar como sou e como atuo. O momento do “eu” com o Outro é o momento em que o actante quer encontrar seu espectador, sua testemunha e torna-se interlocutor, invertendo os papéis. O Outro não está em parte alguma no ser, é por trás que ele se introduz em minha percepção: a experiência que faço de minha conquista do mundo é que me torna capaz de reconhecer um Outro e de perceber um Outro “eu” mesmo, bastando que, no interior de meu mundo, se esboce um gesto semelhante ao meu.

No entanto, o mistério do absolutismo do “eu” sobre o Outro é preservado, pois este volta sempre para o seu lugar na sombra, no sono da “Branca de Neve”, até que o desejo seja novamente despertado por um acontecimento exterior. De acordo com Morin (1997, p.136), o duplo, ao assumir a forma de uma sombra, reflexo, eco, olhar, ou movimento de ar torna-se um *alter-ego*. "O duplo é um alter-ego e, mais precisamente, um ego-alter, que a pessoa viva sente, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua vida”.

O homem é espelho para o homem quando se torna seu excedente de visão, quando se torna espectador e testemunha e, quando este cria, todos esses processos são potenciais produtores de imagens. O homem se espelha na imagem de sua figura corporal, na imagem que sua voz suscita na mente, nos códigos escritos, criando imagens duplas, as que estão no papel e as que estas despertam na mente. O mundo psicológico do ser é formado de imagens de seres e de entes num processo interacional, que organizam e dão sentido à sua existência. Os reflexos, os espelhos, a sombra, todas essas imagens de duplos irrealis da existência e da essência, do imaginário e do real, do visível e do invisível desdobram-se criando uma imagem amplificada de cada percepção, amplificada pelo excedente de visão que

se obtém, ou de forma especular ou por meio de outro ente, em uma forma de repetição de imagem que vai exacerbar as diferenças, ao invés das semelhanças. “A semelhança da coisa e de sua imagem especular não é para elas senão uma denominação exterior, pertence ao pensamento” (PONTY, 2004, p. 29).

2.2 As Vozes na travessia do relato citado

“Achille n’ existe que par Homère.” (Chateaubriand, *Les Natchez*, 1826)

Do mito³ ao mito. No princípio da civilização, o ser humano estabeleceu o mito e o ritualizou, associando-o aos elementos cíclicos que regiam a sua vida e passou a também narrá-los, para perpetuá-los. A narrativa do ser humano começa no mito, na sua origem sagrada, com os deuses que davam sentido à sua própria vida, com a esperança de explicá-la, organizá-la. Com o passar do tempo e da ‘evolução’ humana, o ser e o seu pensamento foram desmitificados pela razão e pela ciência. No entanto, o ser humano nunca deixou de construir mitos.

Na cultura contemporânea, os mitos não são os mitos ritualizados, sacros do passado, eles não têm mais a função de explicar a existência do ser, de organizar sua vida. Os mitos contemporâneos estão presentes na vida, no cotidiano e na narrativa do ser. Hoje é a narrativa que aponta o mito e não o mito que aponta a narrativa. Narrar é uma prática existencial do ser humano, que estabelece a sua posição no mundo em relação ao tempo, ao espaço, a uma ação e ao próprio ser. O ato narrativo se dá a partir do ato de enunciação, lugar da instabilidade e ambiguidade. A enunciação é a instância do *ego-hic-nunc*, que pertence à linguagem e funciona como a Rosa dos Ventos da narrativa. Como espinha dorsal do gênero narrativo, o relato toma vida pela voz, pelo elemento que torna tudo possível no processo do contar, no ato literário. A voz, tanto na sua forma primeira, que é a oralidade, como na sua forma concretizada, que é a escrita, é o vetor que mobiliza todo ato narrativo.

O início de toda história deu-se na palavra do homem, na tentativa de encadear suas ações com suas percepções. O fato marcante da narrativa do romance e, mais especificamente, do romance contemporâneo, é a aproximação dessa voz (oralidade) primeira com a sua forma

³ Aqui, como na *Poética de Aristóteles*, *mythos* – mito tem o sentido de “enredo”, “trama”, “história”.

concretizada, codificada (escrita). O romance contemporâneo aproxima o discurso oral do discurso escrito, deixando de lado a literalidade. Essa narrativa contemporânea cruza todos os territórios por onde a voz pode passar, da palavra mal falada do inculto, a palavra mal falada pela intenção, o palavrão, a palavra rebuscada do letrado, a palavra desnuda do inconsciente, à palavra sem barreiras do solitário. A narrativa contemporânea permite no mesmo espaço o habitar de todas as palavras, de todas as vozes. Por essa razão podemos dizer que viemos do mito e retornamos ao mito, pois hoje, como no princípio, a palavra toma seu espaço e recobra sua força no contar.

Segundo Benveniste (1974, p. 80), “A enunciação é essa colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”. Toda narrativa começa como resultado de um ato, de um desejo individual de comunicação, que é por essência um relato, uma história que se estabelece a partir do momento da fala, um simulacro das ações humanas. Como disse Chateaubriand (1826), os sujeitos das narrativas só existem por aqueles que os criam e os narram, que os estabelecem num simulacro de um universo possível. Toda narrativa é o simulacro, a metonímia na construção de uma identidade. As palavras não dizem o mundo, mas um recorte dele, parcial e relativo, entre muitas possibilidades.

Em **O Sol se põe em São Paulo**, a narrativa é o simulacro da construção da identidade do próprio romance e da identidade dos narradores (enunciadores), num contrato enunciativo de identidade estabelecido numa instância de mediação, que vai da imanência (o fundamental, o narrativo e o discursivo), à performance (estruturas realizadas sob a forma de discurso, o estilo). Nessa narrativa que se refere a um relato citado pelo narrador, mediando o relato de Setsuko, fica claro o contrato enunciativo de identidade, nas suas impressões sobre “o rapaz”. O narrador expressa, num breve comentário, o que apreendeu do relato de Setsuko e coloca que estava claro que “o rapaz” não a amava e em seguida destaca a sua impressão da de Setsuko, ao colocar que ao julgar pelo relato de Michiyo, o prazer do rapaz advinha de sentimentos inferiores.

Passados sete anos, entretanto, a ambiguidade adolescente tinha se dissipado. E já não dava para não ver o que antes ela mantivera, por fantasia e conveniência, no terreno da dúvida. Era claro que o rapaz não a amava [...] A julgar pelo relato de Michiyo, o prazer do rapaz parecia vir do narcisismo e da manipulação (SSP, p. 35).

De acordo com Fiorin (2002), a enunciação reportada cria diferentes efeitos de sentido, como objetividade, subjetividade ou realidade. O narrador dá a palavra de outrem,

que passa a dizer “eu”. O fato passa-se num tempo anterior à enunciação; no entanto, tudo parece acontecer no instante enunciativo. O passado existe dentro da memória na forma de lembrança, na inconsciência do sono, no *flashback*, no devaneio. A memória é seletiva, mas não sequencial, por isso o relato das lembranças só ganha linearidade na composição aleatória do sujeito. Os fragmentos da lembrança encaixam-se nas micronarrativas, materializando todo o processo que se dá na relação do tempo – sujeito - voz (ação) e espaço.

Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” com o “eu” de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (BAKHTIN, 1988, p. 360).

Na citação anterior do *corpus* tem-se a impressão de que o narrador cita o relato de Setsuko; no entanto, como Setsuko se duplica em Michiyo, esse relato é de Michiyo, o que à primeira vista impossibilita a identificação deste. Dentro do “eu” encaixam-se todos os “eu(s)” do passado que, por sua vez, se ligam a outras micronarrativas. Além da narrativa fazer parte do mundo representado ser indistinguível em relação ao cronótopo da realidade, a narrativa do “eu” é sempre uma narrativa fragmentada, pois, a visão que esse “eu” tem de si mesmo, é sempre parcial. O relato citado do narrador é uma micronarrativa deslocada e parcial que distingue as culturas. Essa distinção se dá entre o narrador e a personagem pela diferença de gerações e pela vivência em mundos ímpares.

Todo ato narrativo em **O Sol se põe em São Paulo** se dá em micronarrativas caleidoscópicas, que se alternam entre pretérito e presente, entre momento concomitante e não-concomitante, inseridos em *flashbacks* e momentos presentes. Narrativas que se alternam entre relatos de um narrador, flâneur, que observa a história de dentro, que cruza seus territórios, mas não a vivencia, que possui a visão do todo e de um narrador-personagem, que ao relatar sob o signo do “eu” é o narrador do saber, aquele que vivencia a história, que dela faz parte e que por essa razão apresenta uma visão mais limitada do todo. O texto compõe-se na alternância não só de narrativas, mas, também, de vozes que por ora soam unívocas, por ora refratam-se e ecoam por meio do relato citado. As vozes se alternam, deslocam-se, atravessam-se, para nesse jogo ganhar maior intensidade.

A escritura toma forma por meio de uma narrativa que é conduzida pela voz, pela articulação das enunciações. O autor, como num tabuleiro de xadrez, movimenta suas peças,

os relatos, para com isso alcançar seu objetivo, que é chegar ao enigma do texto, que é a problemática enfrentada pela personagem, a construção da identidade.

Para Machado (1995), o romance fala com enunciações articuladas, e é nesse espaço que se situam o não-dito, os pensamentos, a memória. O contexto do romance é sempre um discurso citado, onde a palavra é o objeto da própria representação, é a voz no discurso das personagens, do narrador e do gênero.

Volochinov (1979) atenta para o fato de que mesmo que o sujeito apreenda a enunciação de outrem não é um ser ‘mudo’, privado da palavra; ao contrário, é cheio de palavras interiores. Na sua opinião, toda a atividade mental do sujeito mediatiza o discurso de outrem, pelo discurso interior. Em **O Sol se põe em São Paulo**, a narrativa é relatada por micronarrativas e a função do narrador não é só de servir de porta-voz da personagem Setsuko, muitas vezes mediatizando seus relatos, mas, também, de narrar, como personagem, a sua própria história. Vejamos as citações:

Depois de tantos anos, vi o que já não queria ver, que minha ilusão não ia acabar enquanto não escrevesse a minha primeira linha; [...] No fundo, ainda achava que pudesse escrever - e um dia me salvar não sabia bem do quê (SSP, p. 12).

Eu tinha estudado a biografia dos escritores, busca de fatos que dessem sustentação aos meus argumentos, e me servi de um amálgama de todas essas vidas para contar a ela um pouco da minha (SSP, p. 24).

Eu era escritor. Ela estava pronta. Precisava contar a história antes de morrer (SSP, p. 30).

Ela podia inventar o que quisesse; eu tentava ignorar as metáforas e as ponderações proféticas, e me restringir ao relato (SSP, p. 38).

O romance é o gênero portador da voz, o palco da polifonia; no entanto, a voz só recebeu a importância que hoje tem, quando houve a grande mudança no foco da produção da ficção. A princípio, a personagem e sua voz eram elementos secundários.

Ao definir o romance como representante do homem que fala, Bakhtin vincula a prosa romanesca exclusivamente à voz dos elementos que promovem a representação, autor, personagem e narrador. São esses sujeitos da representação que viabilizam a polifonia.

Assim, o romance se define enquanto voz, como palco dialógico. As vozes do diálogo estão sempre em embate, mesmo estando em diferentes posições no espectro da obra.

É o universo privado entre o contar e o ouvir, num ato especular e reflexivo, em que o silêncio também conta as suas verdades e a sua história, na qual o interstício faz parte da dinâmica do diálogo, e o discurso monológico é construído a partir de uma pressuposta resposta.

Setsuko reveste-se da autoridade que a morte pode conferir. A morte de Teruo-Jokichi é uma espécie de isenção e redenção de culpabilidade, capaz de fazê-la contar para significar e fazer interpretar mais de cinquenta anos de silêncio. Ao contar, ela reduplica a vontade de Teruo na sua e se faz ver e vê, enquanto conta e ouve a história de Teruo, que também é sua. Um relato citado, citado por outro relato.

O palco romanesco é o espaço do eco, é duplicado, composto pelo “eu” e pelo “tu”, pela verdade e pela imaginação, pela metonímia e pelo silêncio, pelo claro e pelo escuro e no interstício desse palco está o Outro, a ficção, a sinestesia, a criação e a sombra, a metáfora. Bernardo Carvalho anuncia seu texto como palco do romance contemporâneo e coloca suas personagens como atores, no tempo e espaço do teatro. Coloca a vida como uma representação e o romance como espaço onde se instala o simulacro. O espaço do romance, assim como o palco são espaços onde a vida é representada, são os espaços onde o sujeito performatiza a sua existência.

Era uma velha de cabelos grisalhos e escorridos, presos num rabo-de-cavalo que lhe dava uma aparência escolar, um vestígio anacrônico de juventude distante, como uma jovem atriz tivesse se maquiado para interpretar uma anciã no teatro (SSP, p. 11).

[...] a foto de uma casa de dois andares – em Tóquio, supus, - com cortinas esvoaçantes no lugar de paredes externas. Uma casa com cortinas no lugar das paredes, como se fosse um palco voltado para o exterior (SSP, p. 17).

Bernardo Carvalho, numa tentativa de valorizar o relato, permite às vozes narrativas descreverem suas experiências num jogo entre o relato do “Eu” e do Outro, num relato de vivência e, num relato que narra a ação estando fora dela, intencionalmente dá espaço tanto à forma de narrar contemporânea, como à forma de narrar clássica. No entanto, o narrar contemporâneo se dá no relato de experiências que não lhe pertencem. O narrador não quer dar conselhos, contenta-se em lançar um olhar ao seu redor, um olhar revestido da palavra que jamais condena ou absolve. O discurso do narrador é um discurso que guia o fio narrativo, que anuncia, como um arauto, de onde partem as vozes que vão desenhar a narrativa que está a ser construída. As falas e silêncios, suas alternâncias, seus atravessamentos se dão sob um acordo tácito, consciente de que a existência da história

depende da dependência de sua relação dialógica, assim como a existência do “eu” depende da existência do Outro.

Cria-se, deste modo, uma parceria narrativa entre autor, narrador, personagem e gênero que se consubstancia no encaixe das vozes, nos relatos citados para garantir a existência dos “eus” que sustentam a história, garantindo, assim, a própria história.

Para Todorov (1969), a presença de personagens incita a técnica do encaixe, *mise en abyme*, na medida em que tais instâncias requerem para si novas e intrigantes histórias. Servindo como argumentos, as narrativas encaixadas contam com a atuação do que Todorov chama de “homens narrativas”, que representam a forma de encaixe. Para Todorov, toda narrativa é uma descrição de caracteres, a formação de um sujeito, que pela descrição das suas ações determina seu perfil psicológico.

Em **O Sol se põe em São Paulo**, a estrutura narrativa é formada pela produção de engastes-encaixes de micronarrativas; cada inserção de um novo indivíduo acarreta a interrupção da história precedente, para que uma outra história, para que um novo relato, possa ser contado. E, assim, uma história é englobada na outra. “Ser narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa, que se realiza através do engaste” (TODOROV, 2003, p. 104). A repetição tem a função de reforçar e introduzir o relato importante para o desenvolvimento posterior do enredo; no entanto, a narrativa anterior não é mais original que a posterior, ambas remetem uma à outra, numa série de reflexos que só pode ter fim, tornar-se eterna, por autoengaste.

Como em uma reprodução do universo fragmentado, a narrativa de Bernardo Carvalho também é fragmentada em micronarrativas, em uma estrutura não linear; no entanto, ganha uma sequência como enredo pelo fio condutor estabelecido pelo narrador, por meio do relato citado. Ainda segundo Bakhtin (1988), o romance é um discurso de representação e a enunciação nele reproduzida é uma transmissão do discurso de outrem citado pela voz narradora, a transmissão do discurso de outrem, citado pelo autor. Em uma estrutura duplicada, esse processo de transmissão do discurso do Outro se reproduz internamente no discurso da personagem que é citado pelo narrador, em um jogo de vozes, reforçando a ideia da construção em abismo. “O discurso citado é definido como o discurso no discurso, a enunciação, mas é ao mesmo tempo um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (MACHADO, 1995, p.110).

Como uma forma de narrativa cênica, uma narrativa que se conta a si própria, em discurso direto, as mininarrativas das personagens alternam-se entre *flashbacks* e momentos enunciativos presentes, entre as narrativas de diferentes personagens e narrador-personagem, criando discursos que se dispõem de forma labiríntica, que só assumem uma ‘lógica’ com o fio narrativo ligado pelo relato citado. O narrador-personagem no início da história, de certa forma, já anuncia essa alternância discursiva, como forma de tornar o texto mais visível.

Fabricavam luminosos que, por meio de centenas de lâmpadas, piscando em alternância umas coladas às outras num imenso mosaico davam a ilusão de textos que corriam sobre uma superfície plana. [...] criar textos aos quais as lâmpadas dariam visibilidade, corpo e movimento (SSP, p. 15).

De acordo com Volochinov (1979), no deslocamento do discurso narrativo para o discurso citado, o contexto narrativo perde sua objetividade e passa a ser percebido como fala do Outro. É na apreensão do discurso do Outro, no discurso interior que se realiza a dinâmica da discursividade. “O discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação social dos indivíduos, na comunicação ideológica verbal.” (1979, p.136-140).

O narrador fala por meio da linguagem das personagens representadas na obra e o autor desaparece. Todos os acontecimentos passam pela cabeça das personagens. Nesta passagem, as fronteiras se desfazem e é preciso ler um discurso pelo outro. Ao se apagarem as fronteiras, o hibridismo torna-se dominante. A fluidez do discurso direto altera-se para um discurso indireto, duplamente subjetivado.

A estrutura narrativa fragmentada de **O Sol se põe em São Paulo** cria um elemento paramétrico na sua estrutura, que é a alternância entre a micronarrativa catalítica (que acelera, retarda, avança o discurso, antecipa e desorienta-o, mantendo uma relação entre narrador e narratário) e a micronarrativa funcional (cronológica e lógica, que mantém a conexão, o fio condutor do enredo). Segundo Barthes (2011), a forma narrativa é marcada por dois poderes: o de distender os signos ao longo da história e o de inserir nestas distorções as expansões imperceptíveis. O que se passa na narrativa de Carvalho é que as unidades de uma sequência (micronarrativas catalíticas), embora formando um todo ‘lógico’, estão separadas das outras, causando distorções, em certos momentos. Essas distorções são causadas pelo intercâmbio de narrativas que resultam do relato do passado inserido na memória e de narrativas que são não-concomitantes ao presente do enredo. O jogo

incessante de vozes, a alternância, dá à narrativa seu tônus, determina seu grau de complexidade. A função da narrativa não é a de ‘representar’, mas a de construir um espetáculo, que não é de ordem mimética, pois, a realidade de uma sequência não está na constituição ‘natural’ das ações que a compõem, mas na lógica que aí se expõe, conforme Barthes (2011). Nas citações a seguir, vemos a alteração da voz do narrador para a personagem, quando este assume a sua história, e deixa de narrar a dos outros.

Houve um tempo em que eu frequentava um restaurante obscuro, que não existe mais, chamado Seiyoken, numa rua mal afamada da Liberdade (SSP, p. 9).

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, [...] (SSP, p. 13).

Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui. Quando voltei na semana seguinte, para o nosso quarto encontro, a casa de Setsuko já não existia (SSP, p. 93).

O centro da célula narrativa não está no que ela faz ver, ela não imita, o seu ponto nevrálgico é a sua significação, é “o que se passa”, as emoções, as esperanças, as ameaças, os triunfos e que não estão vinculados a um real, mas a uma verdade intrínseca, uma verdade que só existe dentro daquele espaço. Bernardo Carvalho, de forma refratada, deixa esse conceito vir à tona como forma de consciência de um narrador que deseja ser escritor, do narrador-personagem quando este declara: “Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perderam” (SSP, p. 93). O sentido dos elementos das micronarrativas é a possibilidade de estas entrarem em correlação e de se correlacionarem com a obra inteira. Seguindo o modelo triádico, a narrativa inteira é constituída pelo encadeamento, encaixamento de micronarrativas, que equivalem a elementos essenciais na construção verossímil da vida de cada personagem.

Toda a tríade composta no *corpus* desta análise se dá com a busca da identidade de um escritor (narrador-personagem), na busca da identidade de um narrador (Setsuko/ Jokichi) e da busca da identidade do romance, como escritura. A palavra do relato citado, das micronarrativas atravessadas é a palavra do Outro colocada entre aspas, que atravessa o interstício do espaço, do silêncio da voz, do discurso direto a discurso indireto, em um processo de modulação das vozes mostrando a maleabilidade do discurso narrativo, pois, este retoma a narrativa oral na sua gênese.

2.3 O Narrador em gestos profanos

Miniaturas, marfins cuidadosamente trabalhados, pedras perfeitas no polimento e no acabamento, lacas e pinturas nas quais se sobrepõem uma sequência de camadas finas e translúcidas. Todas essas produções de uma indústria tenaz e plena desaparecendo, e já passou o tempo em que o tempo não contava (BENJAMIN, 2012, p. 222-223).

Para Benjamin, entre o impulso de contar e o ato de escrever está a construção do relato e seus procedimentos, e o narrador surge como resultado desse processo, uma espécie de subconsciente da voz narrativa, que quando se revela mostra sua *performance*. O ato performático do narrador é o seu fazer. Esse fazer técnico literário configura um *lócus* para a criação, para a discussão dos assuntos do mundo. O contar do narrador contemporâneo não é mais o contar do artífice que descreve as miniaturas, marfins cuidadosamente trabalhados, mas, um observador que se movimenta em todas as direções, que transita entre os espaços, que vivencia e se distancia das experiências, que subjetiva um mundo objetivado ‘real’, e no seu relato, na sua voz, performatiza todas as sensações apreendidas no seu deambular, pelo espaço da criação; ele é, hoje, o artífice da palavra.

É justamente essa maleabilidade da palavra a sua plasticidade, o movimento de alternância que esta faz no espaço da linguagem e da língua, que se expõe a sua *performance*, a sua gestualidade. A palavra nasce no som e na tinta que se consubstanciam em voz e letra e tomam forma, e, como signo, carrega a potência da comunicação. Na sua performatização como som e como imagem, atua, gestualiza na significação da mensagem, como uma ação. Na velocidade, na entonação, no significado de cada palavra produzida pela voz, em uma cadeia narrativa, está a sua gestualidade. A repetição de signos pela linguagem gestualiza a palavra num ato que representa a fissura, que deixa nos indivíduos o exercício dos sentimentos que perpassaram a voz e a escritura. A escrita reserva ao pensamento, certo nível de simbolismo pessoal.

No escrito, a visão conduz a uma reconstrução do som que se mantém individual a uma interpretação pessoal da matéria fonética. Segundo Gourham (1971), o pensamento reflexivo está apto para fazer abstração da realidade em um processo de análise preciso, de maneira que os símbolos constituam paralelamente o mundo real, numa forma de construção

estética. É no mundo da linguagem que se asseguram as apreensões da ‘realidade’ e assim vem à vida através da voz narrativa, em uma construção performática. A *performance* da palavra é gerada no pensamento e atravessa o corpo num movimento de reverberação, produzindo, pelo som e pela imagem, o sentido do ser. Em um ato de consciência do seu ato performático do seu fazer, no contar, o narrador deixa claro a ideia de contar como uma atuação do corpo.

Conforme atravessava os campos sob a lua cheia, ia pensando o que Michiyo (Setsuko) me dissera na casa do Paraíso, a qual já não existia, assim como o restaurante. Já não sobrava nada além do eco das palavras: “O texto é o corpo” (SSP, p. 100).

O gesto carrega a significação e é portador de sentidos, representado por códigos de linguagem. De acordo com Galard (2008), o gesto permite redimensionar o sentido e a função do ato, das ações, das condutas humanas diante da simbolização dos modos de ser e de se identificar. Sua intensidade como experiência estética, como ação simbólica, na sua pluralidade de sentidos, atribui-lhe um caráter estético. Seu sentido performativo retoma a noção de realização e atualização do possível.

O gesto refere-se a todos os movimentos corporais que constituem uma forma de expressão, que compõem e definem a especificidade da ação, segundo JOUSSE (1970). No entanto, o gesto difere do ato, por efeito e finalidade. Já para Galard (2008), o ato comunica, informa, o gesto, em contrapartida, expressa, realiza. O gesto é um dispositivo, um aparelho de registro e de amplificação do sentido na ação, ora reforça, ora atenua o que é dito, ora substitui um enunciado por um outro.

Visíveis ou invisíveis, macroscópicos ou microscópicos, [...] conscientes ou inconscientes, voluntários ou involuntários, os gestos aduzem a uma ação radicada no corpo (MALYSSE, 2008, p. 687, apud JOUSSE, 1970).

Na concepção de Galard (2008), como linguagem, o gesto refere-se a um sistema expressivo plástico, concreto e objetivo: um sistema estético, de princípios constantemente ativos, ainda que não formulados. Como função poética da linguagem ele põe em evidência o lado material dos signos, enfatiza as particularidades da mensagem, “é a poesia do ato”.

O corpo, diz Zumthor (2007), é o que dá medida ao mundo. É pelo corpo que o sentido é percebido; ele é o ponto de partida, a origem e o referente do discurso. Ele é a

materialização daquilo que é próprio do discurso. É a materialização daquilo que é próprio do indivíduo.

Em **O Sol se põe em São Paulo**, a narrativa do narrador anônimo (personagem) se liga à narrativa da personagem Setsuko pelo relato citado, por encaixe; já a narrativa do personagem anônimo se liga à narrativa da personagem Setsuko em uma relação dialógica, em um processo que se dá entre contar e ouvir. É nesse jogo entre contar e ouvir que se performatiza a narrativa, em uma dramatização de vozes, no palco do romance. O ato performático, aqui, também se dá nos comportamentos íntimos, flagrados em atos recuperados pela memória, uma *hypomnemata* tanto do narrador-personagem anônimo, como da personagem Setsuko. Ambos transitam entre presente e passado, entre subjetivo e objetivo, que na performance da voz, na alternância, na adaptação da voz narrativa redirecionam seu discurso, dão uma entonação diferente às palavras e estas ganham, assim, um outro valor. Quando seus discursos se perpassam no relato, suas vozes se (re)duplicam. O ato da reduplicação da voz, que aponta para a mesma direção, mostra um gesto performático, um evento performático.

Ao narrar, ao relatar a voz do outro, o narrador “faz” uma adaptação da palavra do outro, subjetiva-a; além disso, altera a entonação que a outra voz dá às palavras. As palavras ganham outra intensidade, outra entonação. Todas essas mudanças são geradas em seu corpo, que as metamorfoza e as performatiza na gestualidade de sua voz, no momento da enunciação. A linguagem opera por via de atos de fala; na ficção, a linguagem se performatiza pela língua, pela fala, pela palavra. Os conceitos de performance, performático e performatividade são aplicados sem diferenciação. O fazer da linguagem na literatura pode ser visto na dupla perspectiva de afirmação do que existe. Como palco da própria história, as micronarrativas se performatizam nas vozes dos narradores e, analogicamente, na representação do palco do Nô e do Kyogem, entre o drama e a ironia, entre a metonímia e a metáfora, como uma catacrese, um deslocamento de sentido decorrente da duplicação, do desdobramento subjetivado pela voz, na sua gestualidade. Esse deslocamento aparece no relato citado. A alteração do relato para o relato citado dá-se por um deslocamento de vozes. A alteração de entonação de palavras revela esse deslocamento.

A elaboração de um discurso narrativo passa pelo (re)encontro com sua origem, sua voz primeira e o resultado desse processo; essa (re)construção narrativa em movimento performático é também parte da construção de uma realidade. O domínio performático supera

as contraposições entre forma e significado, interior e exterior, atendo-se não ao objeto, mas ao ato, ao gesto profano da narrativa, da fala e do contar.

As possibilidades combinatórias exploradas pelo autor redimensionam os gêneros da oralidade, realizando uma experiência estética em que o signo verbal ultrapassa seu próprio limite, revelando a palavra como cenário não só da letra, mas, também, da voz relacionada ao corpo, como movimento e espaço de origem e atuação. O relato citado está para o narrador, assim como o relato para a personagem e a máscara para o corpo, em uma repetição analógica de diferentes referenciais dentro da narrativa. Os cenários da voz em micronarrativas passam por experiências do espaço imaterial, do espaço físico, do espaço cênico, do espaço do papel, num trajeto de (re)construção do caminho percorrido pelo drama submetido à condição narrativa.

O tecido da história expressa o drama da experiência narrada e da experiência vivida, da construção da identidade (do romance análoga à do sujeito), que tem a sua gênese na voz e na sua consubstanciação na escrita, dependente da ação performática do corpo do ser. Todo processo é gerado a partir do ser e do seu desejo e, isso, é resultado de um processo ontológico. A construção do romance é o gesto de uma (re)construção do ser pela voz e pela palavra, como forma de autorreconhecimento e perpetuação. Me (re)conheço quando ouço de mim e registro, escrevo para que o tempo não me dilua no saber.

É pela representação da oralidade, da fala que a narrativa literária se assume como prosa. No relato encontrado no espaço e tempo virtuais da memória, a narrativa se projeta no presente, a exemplo do *corpus* deste estudo, que se constrói pela voz, que na sua trajetória, no seu deambular entre passado e presente, corporifica um enredo plausível. O relato de Setsuko não é um monólogo, mas, sim, um monólogo dialogizado no espaço da memória, pois, dentro da sua fala, estão as marcas do discurso de seu interlocutor “eu”, de seu duplo Michiyo.

Eu já não podia recusar quando me fez o convite – queria que eu deixasse a fábrica e fosse morar com ela e com o marido, que me tornasse sua secretária; o que me propunha como pagamento era suficiente para me sustentar e ainda custear os estudos (SSP, p. 40).

O silêncio de Michiyo toma a palavra na palavra de Setsuko, na intensidade de sua voz, no relato sentimental expondo a gestualidade da voz narrativa na sua ritmicidade, entonação e significação. Esse ato de repetição, que é o relato, funciona como recurso cênico da reprodução textual da voz na sua *performance*, na sua gestualidade, ao longo de sua fala. O

rosto transpõe a máscara no ápice da performance do ator, mas ela não perde sua visibilidade, é uma ausência-presença; da mesma forma, a voz de Setsuko transpõe a de Michiyo, assim como a voz de Setsuko transpõe a voz do narrador numa ausência-presença.

Embora o ouvinte tome uma única voz como dominante, este tem consciência da voz ausente, da sua entonação, de sua força. Nesse momento, as teorias de Bakhtin e Volochinov se completam, pois, Bakhtin fala do dialogismo da fala a partir de sua propagação e Volochinov do dialogismo das vozes, no momento anterior à sua propagação. Não se trata da bivocalidade, da descrição de duas ideias, mas, da relação de duas ideias vindas de dois indivíduos que se atravessam e de certa forma dialogam no interior de uma mente, antes de serem proferidas num único enunciado. Quando um indivíduo faz um enunciado e dentro deste carrega algum conceito de outrem, ou um conceito social, este faz um enunciado bivocalizado, como no exemplo que se segue:

“No Japão, há sempre alguém pronto para mandar e alguém pronto para obedecer. Eu ficava com as coreanas, as que obedeciam” (SSP, p.37).

No entanto, no dialogismo interno, no momento que antecede um enunciado, duas falas divergem e lutam por prioridade, estas dialogam. No discurso de Setsuko, atravessado por Michiyo há sempre um dialogismo interno, pois a fala de Setsuko difere da fala de Michiyo. Essas falas dialogam antes de se tornarem um enunciado. “No fundo, Michiyo estava determinada a se casar com ele, embora a Setsuko dissesse estar condenada a um casamento de conveniência” (SSP, p.49). Essa relação dialógica interior se dá devido à duplicação do “eu”, que abre espaço para revelação de desejos e interesses divergentes de um mesmo sujeito. A relação dialógica interna se estabelece entre o mesmo e o Outro formando uma dinâmica de discursividade, assim como a dinâmica dialógica também se estabelece na alternância das vozes, na apreensão do discurso do outro, no relato citado.

CAPÍTULO 3

O Labirinto Arquitetônico do Romance Contemporâneo em Bernardo Carvalho

Um labirinto de símbolos (...). Um invisível labirinto de tempo. (...) Ts'ui Pên diria uma vez: “Me retiro para escrever um livro.” E na outra: “Me retiro para construir um labirinto”. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que o livro e o labirinto eram um só objeto (BORGES, 2007, p.573).

Este capítulo culmina numa repetição, como uma rubrica estendida na análise das práticas narrativas usadas na construção do romance em demonstração. O romance, gênero narrativo, em forma especular metonímica do universo de cada ser, mediatiza e torna possível a indeterminação do universo da vivência, quando o importa para dentro do espelho. Metonímico, pois, a imagem que o espelho comporta é a fração metonímica do universo que nele se reflete. A duplicação, a metonímia, a exotopia, o mise en abyme e a narrativa

labiríntica são artificios usados por Bernardo Carvalho na construção de seu romance que, projetado em abismo em todas as suas estâncias, segue pelo fio oferecido por Ariadne. Como Teseu, Carvalho segue, bravamente, no seu caminho ao encontro de Asterion. Esse caminho é a busca da compreensão do sentido, não um sentido salvador, mas revelador, um sentido para o que cada um faz. Para o artista, o sentido é o fazer da própria arte, neste caso, é a construção do romance, de sua identidade. E é no deambular pelo labirinto da narrativa que se pode chegar ao seu centro, vê-se sua imagem duplicada e, no retorno, estabelece-se a sua verdade na realidade pelo tecer narrativo. A verdade arquitetada no corpus é estabelecida e definida pela arquitetura narrativa, na realidade estabelecida pelas vozes testemunhais do relato.

A primeira tensão que o labirinto põe em cena é a pluralidade vertiginosa é, por conseguinte, aquela do um e do múltiplo. Na ida e na volta, o fio mágico de Ariadne indica o único caminho a percorrer (BRUNEL, 1997, p. 556).

A arquitetura tem como elemento imanente a edificação. Arquitetura, principal construção, arte de edificar o ambiente habitado, organizando o espaço. O processo de construção de um edifício é o de edificação de uma escritura no espaço tridimensional, sendo este geográfico, cênico ou o espaço do papel. Aqui observa-se a arquitetura do romance, que se dá em abismo, na repetição, na duplicação da edificação, que de forma holográfica se desdobra no espaço da escritura e esta no papel, dentro do espaço romanesco. O edifício arquitetônico repete a estrutura da disposição estrutural urbana. O espaço urbano age como um ponto de partida para a construção da narrativa, e já se estabelece no título que anuncia o lócus onde a trama se desenvolve. O espaço urbano é tema recorrente na literatura contemporânea, que não dispõe de outros espaços para construir suas narrativas. O fato do indivíduo, hoje, se ater ao espaço urbano para instalar suas narrativas mostra o quanto está preso à limitação de sua ‘realidade’, o quanto, envolvido na virtualidade, precisa se vincular ao concreto. Mostra o seu distanciamento do fantástico, da magia, do sonho. O indivíduo contemporâneo não mais constrói imagens que não sejam compostas por componentes reais. As imagens sensoriais produzidas na parte hegemônica da alma, para ele, tornaram-se elementos pertencentes ao phantástikón.

A arquitetônica urbana só passa a compor uma narrativa quando o habitante de suas ruas é capaz de extrair dela experiências que rompam com o hábito, com uma vivência automática e mecânica do cotidiano (BENJAMIN, 2004, p. 43).

A cidade e a arquitetura são também narrativas que se conjugam no passado, presente e futuro. Em um paralelismo entre narrativa e arquitetura, estabelece-se uma operação configurante, a de criar uma intriga no tempo, para construir e edificar o espaço. Trata-se de cruzar espaço e tempo através do ‘fazer e contar’. A edificação é uma ação humana, exige uma compreensão de sua identidade por seus traços estruturais, suas mediações simbólicas. Bernardo Carvalho, através da voz de seu narrador - que também se posiciona como personagem -, dá-nos pistas sobre os temas que vai desdobrar, quando ele descreve o que observa no seu entorno.

[...] na capa a foto de uma casa de dois andares – em Tóquio – supus - com cortinas esvoaçantes no lugar de paredes externas. Uma casa com cortinas no lugar de paredes, como se fosse um palco voltado para o exterior (SSP, p.17).

O narrador-personagem descreve os elementos ao seu redor, mantendo um certo distanciamento de observador, mas, num certo momento, descuida-se e coloca-se como “eu” “[...] – supus-[...]” e imprime seu ponto de vista, sua visão de mundo “[...] como se fosse um palco voltado para o mundo [...]”. Neste trecho, refratada na voz da personagem-narrador, o autor apresenta sua visão do espaço da arte como um espaço cênico, um entre-espaço, um interstício, uma passagem entre o espaço urbano, o espaço da literatura, o espaço da escritura. Os espaços se associam aos sujeitos e assumem sentido através da performance do andar, do contar - escrever, do atuar. Os habitantes, as personagens e os atores performatizam e estruturam o espaço nas suas ações, nos seus movimentos, dando sentido a seus universos. Essas ações em seu movimentar vão permitir ao flâneur, ao espectador e ao leitor, pelo sentido escópico, apreender e criar uma imagem biestável, uma imagem que suscita amplificação por meio de mais de uma interpretação, uma imagem artística, a criação de um impossível verossímil, a ficção em jogo espacial.

[...] flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectação de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera. [...] A fina película do escrito se torna um remover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente se introduz no lugar do autor. Esta mutação torna o texto habitável (CERTEAU, 1998, p.49).

Certeau (1998) vê a cidade estruturada como uma linguagem baudelairiana, que valoriza o ato da fala e o prolonga pelo ato de caminhar; este ato é para o sistema urbano, aquilo que a enunciação é para a língua. Esta analogia entre cidade/língua e o caminhar/falar permite valorizar os processos de apropriação da topografia pelos seus atores e retoma a ideia

do contar, do falar como *performance*, como gesto. A cidade é um campo fechado de uma guerra de narrativas, das quais cada um de nós é o portador de uma memória específica, cuja tessitura constitui a sua densidade histórica. Certeau aborda, também, a cidade como lugar de desejo, tal como a língua, campo de possíveis, e o ato de caminhar dos habitantes como sua atualização, sua enunciação, que se estabelece no espaço da escritura e nele se temporaliza, edificando-se numa tridimensionalidade, espaço, ação e tempo. Em um dos desdobramentos da narrativa, Carvalho desdobra também os espaços da arte, da arte em cena. As artes, arquitetura, teatro, literatura são dispostas pelo autor em abismo, justapõem-se.

O Sol se põe em São Paulo tem a vida como representação, coloca seus indivíduos em palco, em cena. Cena esta que é a própria urdidura da obra num processo, não mais de mímese, mas processo de reflexão e autorreflexão, que marca a contemporaneidade. Em mais um dos desdobramentos especulares que arquitetam a obra, o palco do romance se desdobra em oposição, em palco do Nô (habilidade) e em seu interstício o Kyogen (arte da palavra) e, em uma sequência de desdobramentos aleatórios arquitetônicos, sua narrativa segue a mesma estrutura. No teatro Nô, o foco narrativo está presente numa única personagem, que é a protagonista, a única que usa máscara, encarnada num espírito errante que exprime a nostalgia dos tempos passados; esta possui um coadjuvante que não interfere no curso da ação, apenas a faz revelar-se.

Assim se estendendo de forma especular, Setsuko, a protagonista, máscara de Michiyo, exprime sua nostalgia do passado, do próprio “eu”, é um espírito errante que deambula entre passado e presente, entre Liberdade (São Paulo) e Japão (Tóquio) e possui como coadjuvante o narrador que, sem interferir na sua história, vai apenas revelá-la. “Eu era escritor. Ela estava pronta. Precisava contar a história antes de morrer” (SSP, p.30). Já no Kyogen acontece o diálogo, uma farsa mímica que pretende mostrar a intensidade trágica e cômica das situações. Há duas personagens principais que dialogam e se apresentam de rosto limpo. E, nessa duplicação, Setsuko e a outra personagem (o narrador-personagem) dialogam em convergência e Setsuko se revela, Setsuko é Michiyo, surge a duplicidade, e de rosto limpo, sem máscara, revela suas intenções.

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) havia calculado o tempo certo para me contar a história, escondida por detrás de um nome falso, enquanto preparava sua saída de cena (SSP, p. 97).

Tanto no palco do Nogaku, como no cenário do romance, arquiteta-se o edifício narrativo em sua cosmogonia, agora imitação de uma ação humana. Arquitetura que se projeta no gesto do narrar. Narrar, segundo Ricoeur (2010), é instalar um ‘lugar’ imaginário para as experiências do pensamento. A reflexão que o teórico Ricoeur faz sobre a narratividade e a hermenêutica do espaço arquitetado avalia os elementos definidores que sustentam sua estrutura (tempo, narrativa, memória, história). Para Ricoeur há uma relação entre tempo narrado e espaço construído, entre arquitetura e narratividade, “a arquitetura está para o espaço como a narrativa está para o tempo, a saber, como operação configurante” (RICOEUR, 2010, p. 44).

A narrativa, em **O Sol se põe em São Paulo**, se espelha na disposição labiríntica do espaço urbano. A imagem do labirinto é que cria a sensação de duplicação ao englobar as metáforas do tempo e do espelho, apresentada pela multiplicidade de caminhos possíveis a serem percorridos pelo homem. O espaço labiríntico como experiência narrativa conduz seu visitante enunciador a um centro, a um retorno a si mesmo, por lugares sombrios e misteriosos; remete, assim, à ideia de ‘lugar’, um espaço de perder-se no qual se defronta com a explícita necessidade de efetuar uma escolha subjetiva. O espaço, que é o labirinto, funde-se com aquele que o habita, cujo corpo torna-se sua extensão; assim como na narrativa labiríntica, a voz torna-se a sua extensão, enquanto linguagem. É o movimento daquele que percorre o labirinto, voz que percorre o fio narrativo em *performance*, na mobilidade, gradualmente, que revela a arquitetura da estrutura, em voltas, recortes, dobras e bifurcações. Essa materialidade que a voz assume na inscrição da letra no papel ganha corpo e torna esse espaço ‘real’, ganha corpo de linguagem.

Cada nove anos, entram em casa nove homens para que eu os liberte de todo mal. Ouço os seus passos ou a sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para recebê-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após o outro caem sem que eu ensanguente as mãos. Onde caíram, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras (BORGES, 1964, p. 170).

Como assevera Borges, em *A Casa de Asterion*, quem marca e identifica os espaços são os sujeitos que os percorrem e nas suas ações, *performances* e gestualidades dão-lhes sentido. A narrativa labiríntica induz a uma interpretação ambígua, pois, contém um sentido a ser desdobrado. A interpretação é colocada sob um jogo complexo de analogias, valores, representações e identidades, que tomam forma no espaço narracional.

Eu era movido por sentimentos ambivalentes: achava que ela podia me curar do sonho da literatura. [...] no fundo queria acreditar, de alguma maneira, aquela mulher tinha o poder de me transformar num escritor (SSP, p. 17).

Na duplicação do espaço arquitetônico urbano e do espaço arquitetônico da escritura, Bernardo Carvalho produz uma narrativa que tem como cenário a imagem urbana e a imagem prosaica, a pólis e a narrativa, ambas construídas assimetricamente, na tensão entre os elementos em oposição e nas alternâncias de vozes e tempo. Esta obra literária tenta resgatar a identidade e o sentido da arte, de modo a permitir a subversão da espacialidade, a linearidade da narrativa. Isso porque o desenho da arquitetura da narrativa é simétrico ao desenho da arquitetura urbana, e cria um elemento fantasmático pela assimetria de sua arquitetura caótica, labiríntica, para então ampliar a questão da literatura, a questão do romance, e tratá-la como arte.

Carvalho subverte a espacialidade da narrativa (espacialidade adquirida na sua concretude de palavra no papel), operada na alternância das vozes, no entrecruzar dos relatos, subvertendo, desse modo, a arquitetura do romance, e, por conseguinte, trazendo-lhe uma nova dinâmica, líquida e movente. A interpretação do ficcional e do real ganha outro sentido dos elementos composicionais que se encontram espalhados, ao mesmo tempo que circunscritos, como em uma projeção holográfica, uma experiência artística.

Portanto, a disposição da arquitetura se estabelece no espaço narrativo. A categoria do espaço na obra é usada de forma consciente e premeditada. Este é explorado não só na descrição dos locais visitados pelas personagens, como também, em suas estruturas diegéticas. Essa forma genérica compõe-se de transposições espaço - temporais situadas entre o real e o possível, entre o universo metonímico e o universo metafórico. O espaço urbano, território e lugar da maior parte da trama traz uma imagem compactada, de um todo formado por partes aparentemente desconexas, fragmentadas, que no seu exterior se mostram assimétricas, pois delineiam um espaço labiríntico e difuso, que é o espaço da fala de Setsuko, que retoma a memória.

A paisagem contemporânea é o mapa do múltiplo, paisagem urbana polissêmica, estratificada, que é percorrida pelo movimento dos corpos, pela constante alteração, resultado da dinâmica da instabilidade, de um processo de rearticulação em que os elementos construtores dominantes são os cruzamentos, as sobreposições e as contaminações. De forma especular, em duplos, o autor reproduz metonímica e analogicamente esse organismo vivo

que é o espaço urbano na construção do organismo, o próprio romance, mostrando que a narrativa que o vai construir também se dá no movimento dos corpos (corpo - palavra), na constante alteração das vozes narrativas, no processo de rearticulação bivocalizada do relato citado. Os cruzamentos ocorrem quando as vozes se direcionam para o mesmo tema, em sobreposições que o relato cita e duplica em trabalho de contaminação, quando o narrador de alguma maneira insere seu ponto de vista no relato citado de forma diluída ou subliminar, ou pela entonação, intensidade, ou pela alteração semântica do enunciado.

Observemos o relato citado nas citações seguintes:

A única vez que ela não conseguiu conter uma expressão de contrariedade foi quando lhe falei, entusiasmado, de um livro de Mishima que eu tinha lido fazia um tempo e da impressão que me deixara, ao responder à sua pergunta sobre os escritores japoneses que eu conhecia. “Um homem que não sabe se conter nas próprias palavras não é um escritor (SSP, p.25).

A literatura é o que não se vê. A literatura se engana. Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outro lugar. Eles não se enxergam. Não existe terra escolhida por Deus. Ela repetia [...] (SSP, p. 31).

Raramente, me disse a velha dona do restaurante, sentada diante da mesa de laca, com as pernas dobradas de lado, ela queria saber de mim. Eu escutava com atenção. Não me perguntava se eu estava bem, se precisava de alguma coisa, se saía com alguém, se tinha conhecido algum rapaz, e eu não sentia falta das confidências (SSP, p. 39-40).

Na primeira citação dá-se uma transcrição literal da fala de Setsuko mostrando uma contaminação quase nula, pois, o fato de reconhecer o relato como citado já implica uma contaminação na troca de vozes, na troca de enunciadores. Na segunda citação, o narrador assume a voz de Setsuko e subliminarmente contamina seu relato alterando sua entonação, encenando-a. Na terceira citação, o narrador mostra abertamente seu ponto de vista mesclado ao relato de Setsuko e contamina completamente a fala dela.

O *tópos* da narrativa é traçado (com desvios) ao ser percorrido pelas personagens, que em movimentos helicoidais deambulam de forma errática - fazem a escritura labiríntica. No espaço da (re)apresentação, numa farsa do real, é que se desenvolve a trama e se cria a plausibilidade entre o caminho concreto e o caminho abstrato percorridos pelas personagens. O espaço da narrativa altera-se constantemente; um espaço engloba o outro, e como voz aparece encapsulada, duplicada na outra quando citada. O tempo, assim como o espaço, fica sob uma névoa obscurecendo a compreensão das bifurcações, da estrutura labiríntica à

semelhança da polis moderna, uma arquitetura do contemporâneo feita do presente, lendo o passado. O labirinto como experiência narrativa símile de um espaço perturbador, cheio de acidentes, de drama e surpresa, induz à confusão, mas sua estrutura interna não deixa de ser sinônimo de escolha, de transformação e encontro.

O leitor, um decodificador, tem que percorrer um caminho solitário para atingir o centro do livro e da história, e revelá-los. É na estrutura complexa de imbricações e superposições que, como a metáfora da mente de Setsuko/Michiyo, se abrem as espacialidades, não-lugares da imaterialidade da criação como o palco, o Todasuno-Mori, lugar onde a 'verdade' é revelada. A construção é revelada na ação labiríntica do ser que dá forma do romance contemporâneo e, para que isso aconteça, é necessário um novo espaço para trazê-la à vida da linguagem, em forma de gênero. Esse gênero é o romance na sua versão contemporânea, o espaço onde assume sua forma entre possíveis cosmogonias da criação. Replicando em Bernardo Carvalho, a citação de Borges: "Me retiro para construir um labirinto". Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que o livro e o labirinto eram um só objeto" (BORGES, 2007, p. 573).

3.1 As Experiências Realistas do Ritual da Identificação

Como que em um ato quase mecânico, o ser humano cria mitos e ritualiza-os para fazer a manutenção destes, impulsionado pela necessidade de apreender a sua essência, a sua existência. O processo ritual é uma forma de interação e eternização dos mitos. Considerando-se que ritual é um conjunto de gestos, palavras e formas imbuídas de valores simbólicos, cuja performance é codificada por um conceito ou tradição, pode-se entender que os rituais estejam presentes em todas as sociedades e que em cada sociedade apresentem padrões e procedimentos distintos. Todo ritual tem um objetivo e uma história que o fundamenta. Nos seus procedimentos repetitivos criam-se espaços ritualísticos que se reinventam e são reinventados constantemente. Os ritos tiveram início na manutenção dos mitos que se originaram no tempo dos sonhos, na origem do mundo e do homem, no "*In Illo Tempore*" (ELIADE, 1972, p.10).

Para fugir e recuperar-se da queda, da sua realidade finita, da morte que desde "*In Illo Tempore*", de um tempo muito remoto, passou a fazer parte de seu ciclo vital, em uma

correlação de interdependência, o homem tenta prolongar seu tempo, sua existência, reduplicando-se. Ao repetir, ao reduplicar-se amplia, faz ressoar seu pensamento, seu desejo, a si mesmo na sua história, pela sua voz, pelos seus gestos. Essa repetição no contar, esse processo que leva à identificação se constitui pela história, pois, o homem moderno se constitui pela sua história de vida, pelo que constitui e se engloba no seu trajeto, não se constitui mais pela história de seus ancestrais.

A história do homem de hoje é sua identidade. As histórias como os mitos se eternizam nos ritos, nos rituais que as reproduzem. O contar e escrever tornam-se atividades cíclicas de manutenção das histórias dos homens, tornam-se rituais de identificação e eternização. A história existirá enquanto for reatualizada, visitada e revisitada num ritual do contar e ouvir, do escrever e ler. Enquanto a história mítica é uma história encerrada, uma explicação para a vida, a história que constitui o sujeito hoje está sempre em devir, é a história da busca de um sentido, da identidade, a negação do destino comum. A história que narra o mito constitui um conhecimento de ordem sagrada, enquanto a história que narra a vida do homem é profana, fala da 'realidade' da vivência. O homem, ao narrar os relatos de sua história reintegra-se ao seu tempo e torna-se contemporâneo, o tempo narrado sai do cronológico, do tempo físico, para entrar no tempo ficcional, no tempo da verdade enunciativa.

A realidade desse processo de construção ficcional é a realidade construída na repetição da voz, da palavra, na reificação de um mundo que tem sua realidade baseada na 'verdade' intrínseca à sua existência, aos seus limites territoriais, materiais e imateriais. Faz-se uma analogia do romance como *speculum-mundi* e uma metáfora da vida que ele importa, a rosa. No continuar dessa lógica vemos o romance como uma rosa de plástico. Não é o processo mimético, e nem somente representativo, mas referencial, é um simulacro da rosa que está no jardim. É uma rosa verdadeira na sua existência, que carrega em sua potência, ingredientes que lhe são únicos: é original e real. A rosa que é importada para dentro do espelho é idêntica por contiguidade, na sua imagem, mas, a sua materialidade é composta de elementos distintos, é uma imagem holográfica.

O romance contemporâneo é um signo da vida real e como signo encerra duas ideias, uma da coisa que representa e a outra da coisa representada e, assim, como signo se duplica, pois o elemento só se torna signo sob a condição de manifestar a relação que o liga àquilo que significa. É preciso que ele represente, mas que essa representação se ache representada nele. Como um simulacro de um elemento original, o signo, que é o simulacro, representa o objeto original e essa representação se encontra na sua forma similar.

Na forma, o signo corporificado duplica o objeto original, mas a sua natureza composicional é singular, única. O simulacro, o signo torna-se unicamente uma representação espacial e gráfica – uma imagem. Em realidade, ao formar uma totalidade única (imagem espelhada + elementos composicionais estruturais singulares) ele torna-se uma representação duplicada e reduplicada sobre si mesmo. É nas impressões de semelhança engendradas pela imaginação, nesse espaço de natureza múltipla e enigmática, que a imagem duplicada se dobra sobre si mesma, pois, ela não só de forma especular reproduz uma imagem externa a si, mas, também, externa sua natureza única.

Segundo Foucault (2011), uma ideia pode ser signo da outra não somente porque entre elas pode se estabelecer um liame de representação, mas, porque essa representação pode sempre se representar no interior da ideia que representa.

A história da criação do romance é a história de Hefesto, é o ritual minucioso do forjar, da criação da arte como signo, como simulacro da vida. Não é a história de suas origens primordiais, mas, dos atos humanos que as forjam, é a tentativa de entender o caminho percorrido entre o nascer e o morrer, é um simulacro desse percurso do homem.

No Romance de Bernardo Carvalho, a ideia da vida como um processo cíclico e ritual é inserida em seu título: **O Sol se põe em São Paulo**. O título evoca a ideia de vida e morte, de início e fim, o sol morre em São Paulo e nasce no Japão, o romance só nasce quando Teruo morre e Setsuko inicia o seu relato, a personagem só se torna um escritor, só inicia sua história quando Setsuko termina de contar a sua, uma história se inicia quando uma outra tem fim. A escrita só começa a tomar forma quando a fala cala. Esse processo ritualístico se repete em abismo por todo romance de Carvalho, inclusive nas intersecções intertextuais.

Quando o encontraram morto, numa floresta da Bretanha, em 1919, o escritor-viajante tinha apenas uma edição das peças de Shakespeare nas mãos, aberta no terceiro ato de Hamlet, e um ferimento no calcanhar, numa reprodução sinistra da morte de Gauguin dezesseis anos antes, na Polinésia – uma cena que havia sido descrita em detalhes pelo próprio Segalen num texto sobre o pintor. Mas aí já não era a vida que imitava a arte; era provavelmente o autor que imitava a morte (SSP, p. 23).

Toda a experiência ritualística da identificação se dá no ritual da narrativa vivida pela palavra oral e escrita num processo de consubstanciação. A narrativa é uma rememoração e uma reatualização ritual dos eventos de cada sujeito, por meio do relato e sua duplicação, o relato citado. **O Sol se põe em São Paulo** é construído com uma narrativa que se prolonga no encaixe e sobreposições de micronarrativas, numa duplicação e repetição, num ato ritual. Segundo Palo (2010), em *Da Oralidade à escrita. Reflexões Antropológicas sobre o ato de*

narrar, na narração oral as histórias são mais fragmentadas, ritmadas, descontínuas e enigmáticas e mantêm-se sob um discurso dialógico e, quando longas, requerem um ritual para manter a atenção daquele que as ouve.

No processo ritual da narrativa romanesca estão envolvidos o autor - criador, o narrador, a(s) personagem(s) e o leitor. A identidade da personagem, do sujeito ficcional é construída através do fio narrativo e completa-se pelo excedente de visão (exotopia) que o autor, o narrador e o leitor formam desse sujeito, num ritual cíclico que se inicia quando o autor começa a construir a arquitetura da narrativa e dá a visão excedente e a voz ao narrador para forjar a imagem da(s) personagem(s). E termina quando o leitor lê a última frase dessa história e a encerra concebendo, contemplando a imagem, que ao longo da narrativa foi sendo montada por meio de um conjunto de palavras e gestos carregados de elementos simbólicos. O próprio artifício do *mise en abyme* é um processo que retoma a ritualística da repetição, da reduplicação e autorreflexão a partir da amplificação da sua imagem especular, como elemento exotópico, como extensão hologrâmica, como visão complementar.

Citando novamente um trecho de *A Casa de Asterion*, de Borges (1964)- “Cada nove anos, entram em casa nove homens para que eu os liberte de todo mal (...) corro alegremente para recebê-los. A cerimônia dura poucos minutos (...) e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras.”, podemos aí verificar o ritual da identificação da identidade numa analogia ao processo narrativo, à identificação do sujeito. É a partir da ação do sujeito, da sua presença, que se determina o *locus* da narrativa no movimento do corpo da voz, das palavras na projeção do fio narrativo e no movimento, no *deambular* do sujeito no espaço narrado, evidenciando um cuidadoso ritual de referência e identificação. No cuidado e preciosismo da escolha das palavras, seu sentido intrínseco, e na escolha da edificação e rumo da narrativa estabelece-se um processo, que se mostra objetivado por uma intenção e mecanizado por ações que se repetem de forma cerimonial, ritual.

3.2 O Duplo Especular na Mediação da Metonímia

O si do sujeito vem à vida através de um reconhecimento fundamentalmente estético. A auto – imagem que leva à identificação e reconhecimento é a função “lá”, a determinação das ações do sujeito (“Eu”) apontando para uma totalidade e autonomia que nunca pode apreender. Através de um *medium* externo (um espelho),

o corpo fragmentado do sujeito torna-se um todo: a nova produção especular “Eu” que precede o “Eu” social (LEICH, 2001, tradução nossa)⁴.

É no espelho que se constitui o elemento fundamental para a autoidentificação, a forma, a concepção estética do ser. Essa concepção estética é criada a partir da subjetividade e esse processo pode se estabelecer numa acepção que pode passar ou por uma interpretação simbólica, imaginária ou real. A relação entre o “Eu” e sua imagem constitui o “imaginário”, levando-se em conta que imaginário não representa, aqui, algo que não é real, mas, sim, algo ligado a uma imagem. O simbólico é a dimensão da articulação, que se diferencia do aportar, do nomear. É a estrutura das relações. O real refere-se à dimensão da vivência.

Na formação do “eu” através da imagem apreendida no Outro como *locus*, como resultado da evocação da linguagem. O Outro está representado numa imagem especular, um contraparte, um competidor, uma extensão que completa, que dá a totalidade à imagem daquele que se olha. Olhar o Outro é ser o Outro, movimento reflexivo de ver-se a si mesmo, estar presente na imagem. A aparência reenvia à presença numa relação de projeção e identificação da sua forma. A imagem é construída e dominada tão logo o sujeito por movimentos ligue a imagem e o ambiente refletido no complexo virtual, à realidade que este duplica. A identificação se dá quando o sujeito assume sua imagem, que somente está completa no processo dialético de identificação com o outro. Essa imagem passa para o inconsciente, por meio da linguagem. O inconsciente é o discurso do Outro, que alterou a realidade. A linguagem apreendida pelo inconsciente é configurada pela contiguidade da forma do “Eu”, e da forma apreendida no Outro é uma linguagem mediada pela metonímia. A metonímia dá acesso ao sentido final após o encadeamento de ideias. A metonímia é o princípio do realismo da fabulação.

[...] metonímia é o princípio de tudo o que se pode chamar na ordem da fabulação e da arte, o realismo. Pois o realismo não tem literalmente nenhuma espécie de sentido. Um romance que é um bocado de pequenos traços que não querem dizer nada, não tem nenhum valor (GUIMARÃES, 2004, p.77).

Segundo Guimarães (2004), a metonímia significa dizer a mesma coisa de maneiras diferentes, faz-se uma estória e mais outra indefinidamente, com o mesmo significante. É um

⁴ The human self comes thus comes into being through a fundamentally aesthetic recognition. The self-image that causes identification and recognition is a function “overthere”, dictating the effects of the subject (“I”) toward a totality and autonomy it can never attain. Through an external medium (a mirror), the subject fragmented body is made whole: the newly fashioned specular “I” precedes the social “I”.

deslocamento da ideia. O significante metonímico do romance é a história do sujeito, seu percurso entre a vida e a morte, são suas ações, as ações que dão dramaticidade à natureza. A imagem especular formada pela contiguidade, pela semelhança pretende plasmar dois “Eus”, as duas imagens para dar à forma um sentido de totalidade. A questão do duplo está ligada diretamente a uma aparência que evoca aparição – a representação da ausência, a lembrança do vazio que causa o sentimento de fantasmagoria. A fantasmagoria acontece quando se dá o jogo de alternância entre presença – ausência, entre aparência e aparição, entre visão e seu adjacente. É o caráter de presentificação de uma ausência. Setsuko é símbolo de uma escolha que Michiyo poderia ter feito, seu alter-ego. A outra imagem é símbolo e o símbolo encarna esta alternância, pois, é aquilo que está no lugar de outra coisa ausente, no que está na sombra.

[...] como se eu tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narcisista que olha, perdido no espelho próximo e um corpo perverso, pronto a fetichizar não a imagem, mas precisamente o que excede: o grau do som, a sala, o escuro, a massa obscura dos corpos, o raio de luz, a entrada, a saída (GUIMARÃES, 2004, p.85 apud Barthes).

A metonímia desloca o sentido e a duplicação desloca o Outro para o *lócus* visível. É a contemplação, o gesto que permite o (re)conhecimento da produção estética, é a ação que dá visibilidade ao sentido, ao outro. É pelo olhar que se apreende o sentido do signo, que dá acabamento ao Outro. O Outro só completa o sentido e a imagem do “eu”, quando o contemplado por esse “eu” se funde a si, criando uma única imagem. Todo esse processo faz dessa contemplação uma história, uma narrativa, a narrativa da identificação.

No centro dessa narrativa metonímica que traz a ‘realidade’ para o texto está o espelho, que mostra o que é representado por contiguidade como um reflexo longínquo, fazendo dessa imagem, que foi importada para dentro do espelho, não a representação fiel, mas, a imagem potencialmente aparentada, contígua, uma gêmea, um simulacro. A metonímia é o deslocamento de uma imagem, de um corpo, de um mundo. Nesse movimento de deslocamento, nesse movimento metonímico, as imagens que existencialmente se interdependem cruzam fronteiras.

Em **O Sol se põe em São Paulo**, o deslocamento ocorre não só na metonímia, mas também na exotopia quando a imagem se estende da visão do Outro para completar o “eu”; no *mise en abyme*, quando a imagem se estende para dentro do espelho, e na duplicação, quando a imagem se estende na reprodução. Todos esses artifícios são artifícios metonímicos em seu comportamento, têm a função de amplificar e estender uma imagem, um conceito, todos têm o objetivo de cruzar a fronteira entre o concreto e o imaginário, entre o material e o

imaterial, entre o campo racional e o sensorial com o objetivo de, nesse cruzar, importar, carregar consigo um componente que o relacione ao real. O cruzamento em **O Sol se põe em São Paulo** não se dá somente nas fronteiras territoriais, na fronteira das vozes, na fronteira do espaço que é a ficção, na fronteira entre a metonímia e a metáfora que se localiza entre o relato do narrador e o relato de Setsuko. O mundo metonímico é forjado pelo narrador, na sua substantivação descritiva de seu mundo, e o mundo metafórico é forjado por Setsuko, por suas divagações, por seu discurso labiríntico, por sua fala duplicada. O relato de Setsuko se passa todo no espaço metafórico, na casa do Paraíso (bairro paulistano). Quando o narrador-personagem entra na casa do Paraíso, na casa de Setsuko, cruza a fronteira entre metonímia e metáfora.

No romance **O Sol se põe em São Paulo**, o espaço narrativo se divide em espaço metonímico, o espaço do presente, o espaço que aporta o ‘real’ do ficcional por onde percorre a voz do narrador-personagem, e o espaço metafórico, espaço do passado, espaço da névoa por onde percorre a narrativa da personagem Setsuko, na memória. A narrativa transita entre luz e sombra, entre real e irreal, entre imagem e matéria como extensões reveladas por contaminação, pela apreensão do olhar, do que olho e do que me olha. Em um encadeamento da função na sua origem, a exotopia, a duplicação e o mise en abyme apontam para a ausência, apontam para a sombra, para a incompletude, os espaços da potência, que são um *medium* num processo de revelar e (des)velar, ainda que presos ao perspectivismo idiossincrático. A metonímia em si é um duplo e é especular, pois, reproduz uma imagem, um conceito, como um simulacro; já a metáfora é um símile do original, é um representante.

O conceito da beleza relacionado com o conceito da sombra, do possível inverossímil, do espaço da criação, encontra-se no interstício, no entre - espaço. O espaço metafórico, espaço da pura imaginação e o espaço metonímico, espaço da criação do ‘real’ como referencial formam, amalgamados, o espaço do impossível verossímil, o espaço ficcional. O romance sobrepõe esses dois espaços, metafórico e metonímico, interno e externo que estão conectados pelo interstício, pelo espaço da potência criadora, para no seu contexto, na sua totalidade, dar plausibilidade a uma história, para torná-la crível e impactante.

Bernardo Carvalho criou uma narrativa, que em abismo, de forma labiríntica e nebulosa, cruza as fronteiras da metonímia e da metáfora forjando um enigma, o enigma que vai se conhecer pelas falas, ações resultantes dos embates que essas personagens têm que enfrentar para se identificarem. A singularidade de seu romance está na disposição das vozes,

no seu intercambiar, na sua propagação ecogênica, está na arquinarrativa de sua escritura construída com os artificios da duplicação, da exotopia e do mise en abyme e que, atuando de forma hologrâmica, metonímica, amplificam o elemento essencial do romance contemporâneo, a voz do sujeito despida da literalidade, a voz do sujeito que percorre as ruas, que tanto pode estar em seu centro como se tornar excêntrico. O sujeito desenhado por Carvalho desceu há muito do Olimpo e foi desmitificado, tornou-se um herói, comunicou-se com um discurso dominado pela literalidade, tornou-se observador distante, expôs seus pensamentos, descobriu-se no Outro para em **O Sol se põe em São Paulo** se descobrir em si, num ato de consubstanciação com Outro. Uma voz consubstancia a outra, a palavra falada consubstanciada pela palavra escrita, a metáfora consubstanciada pela metonímia, num processo ritual, num processo de repetição o romance consubstancia a vida. A rosa de plástico consubstancia a rosa que está no jardim.

Considerações Finais

As acepções sugeridas ao longo da produção desta dissertação são o resultado de uma pesquisa embasada não em conjecturas, mas na análise dedutiva de teorias concernentes aos temas estudados, assim como sua aplicação ao romance **O Sol se põe em São Paulo**.

Este estudo se inicia com a análise do processo de desenvolvimento do gênero narrativo romance, para que se pudesse entender quais as características que o gênero ao longo do tempo manteve, e as que abandonou, para assim identificar no romance de Bernardo

Carvalho, que serviu de *corpus* deste trabalho, as características que o definem como romance contemporâneo e os elementos que o definem como obra singular. Pode-se perceber em nosso estudo que o romance, gênero do *speculum-mundi*, adquiriu sua característica como gênero e separou-se definitivamente de seus predecessores, pelo fato de ser um gênero sempre em construção, sempre em devir. O romance tornou-se o espaço do enigma, do enigma do “eu” e o enfoque nesse sujeito “eu” foi exatamente o seu salto qualitativo, a grande guinada do gênero. O “eu” torna-se o epicentro dessa narrativa; desse modo, tudo que vem depois disso, passa a ser objeto desse sujeito “eu” ficcional. Esse olhar antropocêntrico dá lugar à epopeia do cotidiano e abre espaço para desmitificação desse sujeito, que sai do Olimpo para habitar a terra comum e nela, finalmente, passa para as ruas. Com isso, a linguagem desse sujeito também acompanha seus movimentos e apropria-se de todos os discursos.

A simultaneidade, a quebra total da linearidade, o deslocamento do tempo mostram a virtualidade das relações espaço-tempo que não se vêm mais presas à causalidade das ações, possibilitando várias articulações e artifícios na construção do romance. No processo de desenvolvimento do romance seus elementos estruturais mantiveram-se, embora tenham sido subvertidos.

O romance, em seu espaço universal e sincrético, permite que se crie uma dialética de reflexão em que o sujeito, ao mesmo tempo que se olha, olhe o mundo. O sujeito contemporâneo é determinado por suas experiências ‘intempestivas’, é o sujeito que no seu solilóquio faz a apodeixis idiosincrática impulsionada por seu sentimento anômico. Esse sujeito é o sujeito de **O Sol se põe em São Paulo**, que vive no solilóquio, resultado de sua percepção solitária do mundo em busca de um referencial, um Outro para se ver e se fazer ver pelo contar e pelo escrever.

Para se chegar à narrativa contemporânea, ao domínio da voz, o gênero passou pelo domínio de diferentes locutores; do silêncio da personagem, da prerrogativa do autor, do narrador dominado, do domínio do narrador à liberdade da personagem, a voz tem se fortalecido e ganhado espaço de representação. Neste romance encontra-se um sujeito totalmente desmitificado, um “eu” que atua como centro da narrativa e como vetor da percepção e apreensão, transformando o discurso narrativo num ato egótico extremo de perspectivismo.

O **Sol se põe em São Paulo** caracteriza-se como romance contemporâneo por ser um palco aberto ao predomínio da voz, mas não de uma única voz. Esse espaço narrativo permite o cruzar de diferentes vozes, sem que uma se imponha sobre a outra.

A literatura contemporânea enfrenta o paradoxo que permeia sua função, pois, esta não se quer nem mimética nem representativa, mas referencial. É a coexistência simultânea de dois modos de representação que constitui o realismo traumático: uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e a impossibilidade da representação. A realidade se fixa na brevidade das frases, nos objetos, nos elementos que estão à mão e também estão dispostos no campo de visão. A arte perde não só sua distância da realidade, adquirindo um caráter físico e material, como tenta traduzir a virtualidade do mundo da vivência para um hiper-realismo no espaço ficcional.

O real é uma estratégia de associação do tempo e do espaço, na intenção de se criar uma concretude palpável para servir de *dasein*. O real da vivência do homem se baseia na certeza, na concretude das coisas, dos fatos do mundo; já o real ficcional se baseia na verdade engendrada pela plausibilidade das coisas e dos fatos. A ilusão já não é possível, nem no real da vivência do homem, nem no real ficcional, porque o real contemporâneo tornou-se inapreensível na sua multiplicidade, na sua fragmentação.

A literatura contemporânea tornou-se o espaço da possibilidade, o espaço que permite o olhar, a imaginação, ela só exige a verdade dada pela plausibilidade. Para chegar à narrativa contemporânea, ao domínio da voz, não só o narrador teve que alcançar a liberdade na sua narrativa, mas também as personagens. Em **O Sol se põe em São Paulo** vê-se claramente que não há imposição da voz do narrador sobre a das personagens e, sim, uma alternância destas. Assim, o romance, gênero que tem na sua gênese a oralidade, chega ao contemporâneo com enfoque naquilo que é a sua essência: a voz. Hoje, no romance, a voz consubstancia o sujeito e a ação. No romance, o realismo se estrutura nos relatos atravessados entre narrador e personagem, que engendram e ancoram nos elementos ‘concretos’, como eventos, datas e territórios, a verdade. Essa verdade ganha reforço nas vozes testemunhais do relato citado e alcança sua autenticidade na escrita. Ao entender que a arquitetura da escritura e da narrativa são edificadas pela voz, pelo relato, e que o sujeito e suas ações são instrumentos de identificação, assim como o espaço e o tempo instrumentos de localização pôde-se, então, tentar analisar por um viés que deu primazia à construção da escritura e da narrativa, que elementos conectavam a rede estrutural deste romance.

A hipótese teve como ponto de partida o questionamento que o autor levanta sobre a construção de um romance, sobre a formação do escritor e sobre o papel da literatura e, como forma de amplificar os temas inseridos em sua escritura, fez uso de artifícios como a duplicação, o *mise en abyme*, a exotopia e a metonímia, tanto na estrutura narrativa, como nas informações inseridas no enredo, para duplicar a voz.

Tentou-se demonstrar que esses artifícios têm a mesma função, embora tenham sido utilizados de forma diferente e em substratos diferentes, na composição da escritura. No romance analisado percebe-se que o autor utiliza uma técnica de propagação ecogênica, uma forma de duplicação, repetição, de visualização por extensão, de reprodução holográfica, que se projeta e toma forma na narrativa, no relato. Essa reverberação, esse eco que retorna ampliando as ideias, as falas, as imagens passa pela voz, pelo relato que também se duplica, se estende e se reproduz no relato citado. O próprio movimento dos relatos, o caminho por estes percorrido, o labirinto, segue a ideia de uma propagação ecogênica, de uma repetição que ecoa e reverbera, voltando ao seu lugar de origem em um movimento ritualístico, cíclico de início e fim, de partida e retorno.

A arquinarrativa estudada foi construída à imagem da disposição arquitetônica urbana, uma imagem assimétrica e labiríntica que divide o espaço entre elementos arquitetônicos do passado e construções contemporâneas. Assim, também se dispõe sua narrativa, uma narrativa assimétrica e labiríntica, que transita entre passado resgatado pela memória e o presente. O espaço do romance é aí duplicado em abismo como espaço cênico, como espaço da arte e o fazer; os movimentos, a performance dos seus actantes, dos seus atores e suas personagens é que marcam seu espaço, assim como o ressoar da voz, sua reverberação, sua performance determinam o espaço da narrativa, estabelece-a na frase a cada movimento, a cada palavra. De forma duplicada, de forma espelhada, todos os processos de construção da estrutura da escritura, da narrativa se duplicam como forma de reforçá-los e ampliá-los. A duplicação se dá em abismo por todo o texto. O narrador se duplica tornando-se personagem, a personagem Michiyo duplica-se em Setsuko, Teruo em Jokichi, Masukichi em sua personagem do Kyogem. O próprio romance é uma duplicação da vida, uma metonímia, um simulacro. A Liberdade (bairro), em São Paulo, é uma imagem holográfica do Japão, sua metonímia, seu simulacro. O processo da produção do romance e da formação do escritor também se vê duplicado em abismo por toda a narrativa, chamando atenção para a ideia de que no romance tudo se reproduz, de que não é o romance que imita a vida, mas a vida é que imita, duplica o romance.

Um outro aspecto importante ressaltado nessa pesquisa foi a questão do enfoque no processo cíclico, ritual, em que se encadeiam os elementos que estabelecem a rede que cria a plausibilidade da narrativa. A história se constrói com um movimento do cruzar de territórios, do cruzar entre a luz e a sombra, do cruzar de identidades, do cruzar de vozes e esse cruzar, esse movimento torna-se cíclico e ritual, pela sua repetição. A história ora é relatada em São Paulo, ora no Japão, ora omite, ora revela, ora é contada pelo relato, ora pelo relato citado. Ora uma personagem é um “eu”, ora se assume como Outro. Ora a história está no presente, no campo da ‘realidade’, na metonímia, ora entra numa névoa, na memória, no passado, na metáfora.

Tal como na formação do romance, as personagens e suas falas transitam entre a luz e a sombra, entre o ‘real’ ficcional e o campo da imaginação, transitam entre a metonímia e a metáfora na conjugação do ‘real’ ficcional e do imaginário. O romance é o campo das possibilidades, pois quando uma ação, um pensamento não é possível no mundo da vivência, abre-se um espaço para este no mundo do romance. O indivíduo contemporâneo precisa viver uma ‘realidade’ que não o ameace e o espaço do romance é o espaço que lhe permite participar dessa experiência. O realismo de **O Sol se põe em São Paulo** está fundamentado na plausibilidade do relato, nas vozes que narram seu enredo e que constroem uma verdade aparentada ao mundo da vivência do homem. Essa verdade construiu uma imagem contígua, especular, duplicada, um simulacro do mundo que vivemos. **O Sol se põe em São Paulo** é um simulacro da rosa que está no jardim. É uma imagem holográfica, contígua da rosa que está no jardim, carrega na sua potência a possibilidade da reprodução, a vida. É na sua imanência, original e real. **O Sol se põe em São Paulo** é um simulacro da vida e seu enigma é o enigma da identidade, é o enigma do sujeito que dá tragicidade à natureza.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2008.
- ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de Espelhos: Borges e a teoria literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992/2003.
- _____. **Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardine et al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. **Dialogismo e a Construção do sentido**. São Paulo: Unicamp, 2001.
- BARTHES, Roland et al. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: Análise estrutural da narrativa. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre literatura e história da Cultura. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. **A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica**. In: Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e a historia cultural. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de Linguística Geral**. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.
- BIRCHAL, T.S. **O Cogito como representação e como presença: duas perspectivas da relação de si a si em Descartes**. São Paulo, v.31, p.441-161, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. **The House of Asteron**. In: Labirynths: Selected Stories and Other Writings. Ed. Donald Yates and James Irby; London: Penguin, 1964.
- _____. **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emecé Editora, 2007.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre a Arte**. 3ed. São Paulo: Ática, 1989.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CARVALHO, Bernardo. **As Iniciais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Medo de Sade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

_____. **Nove Noites.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Onze.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

_____. **Teatro:** romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CALLOIS apud MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens:** uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia Das Letras, 2001.

CALLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens.** Trad. José Palha. Portugal: Cotovia, 1990.

CALOBRESI, Edna T. **Morte e Alteridade em estas estórias.** São Paulo: FAPESP, 2001.

CAMPOS, Haroldo. **A Linguagem do Iauaretê.** In: Metalinguagem e outras Metas. São Paulo: Universidade de São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

CANDIDO, Antonio. **A Personagem do Romance.** In: A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano:** Artes de fazer. Rio janeiro: Petrópolis, 1998.

CHATEAUBRIAN, François Rene de. **Les Natchez:** épreuves d'imprimerie. Paris: Ladvocat, 1826.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

DALLENBACH, Lucien. **Intertextualidades, Intertexto e autotexto.** Trad. Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. **El Relato Especular.** Madrid: Visor, 1991.

_____. **Le Récit Spéculaire:** essai sur La mise em abyme. Paris: Seuil, 1977.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **O Duplo.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- EVANS, Dylan. **An Introductory Dictionary of lacanian Psychoanalysis**. London, New York: Routledge, 1996.
- FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da Enunciação**. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- FREITAS, Adélia. **O Duplo na literatura e na Psicanálise**. Escritos sobre psicanálise e literatura. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009.
- FRYE, Northrop. **O caminho Crítico**. Trad. Antonio Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles E. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUENTES, Carlos. **Geografia do Romance**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GADAMER, Hans. **Verdad y Método**. Salamanca: Sigueme, 1988.
- GALARD, Jean. **A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas**. Trad. Mary Amazonas Barros. São Paulo: EDUSP, 2008.
- GOURHAN, Andre I. **Le Geste et La Parole- Technique et Langage**. Paris: Albin Michel, 1971.
- GUIMARÃES, Dinara Machado. **Vazio Iluminado: o olhar dos olhares**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Silva e Guacira Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- HOLQUIST, Michael. **Dialogism: Bakhtin and His World**. London and New York: Routledge, 1990.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialética da Transgressão**. Trad. Ignacio Neis, Michel Peterson, Ricardo Canko. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LACAN, Jacques. **Au-delà Du “Principe de Réalité”**. In: _____ *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

LEICH, Vincent B. **The Norton Antology of Theory and Criticism**. Illinois: W.W.WNorton & Co. 2001.

LLOSA, Mario Vargas. **A Verdade das Mentiras**. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2007.

MACHADO, Irene. **O Romance e a Voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: FAPESP, 1995.

MARX, K., ENGELS, F. **The Communist Manifesto**. In: *Revolutions of 1848*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

MEAD, George H. **The word and the verbal art: selected essays**. New Haven: Yale University Press, 1977.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985.

MORIN, Edgar. **O homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

MUCCI, Latuf Isaias. **Ruína & Simulacro Decadentista**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

PINTO, Manuel da Costa. **Literatura Brasileira hoje**. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2004.

PONTY, Maurice Merleau. **A Linguagem Indireta e as Vozes do silêncio**. In: *O Olho e o Espírito*. Trad. Paulo Neves, Maria Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **A Percepção do Outro e o diálogo**. In: *A Prosa do Mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **A Invenção do Eu**. In: *A invenção da Cultura*. Trad. Marcela C. Souza. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

_____. **Uma Introdução.** In: a magia da linguagem. Trad. Paulo Sergio. do Carmo. São Paulo EDUC, 2011.

RANK, Otto. **Don Juan et Doublé:** Études psychanalytiques. Paris: Editions Denoel, 1932.

RICOEUR, Paul. **TEMPO e NARRATIVA I.** In: A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RIMBAUD, Arthur. **Lettres Du Voyant à Paul Demeny.** Charleville, 15 mai 1871.

ROSENFELD, Anatol et al. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

ROSSET, Clemente. **O Real e o seu duplo:** Ensaio sobre a ilusão. Trad. José Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SANTIAGO, Silviano. **“Personagem surge da fala que é só dele”.** Folha de São Paulo, 14 dezembro, 1991 (Caderno de Letras).

_____. **Nas Malhas da Letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da Prosa.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **As Categorias da narrativa literária.** In: Análise estrutural da narrativa. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica.** In: Teoria da Literatura. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **As estruturas Narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel lahud e Yara Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **A Voz na Escritura.** In: A Letra e a Voz. Trad. Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Espaço Oral**. In: A Letra e a Voz. Trad. Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987/ 2001.

WEBGRAFIA

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Estudos da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Scielo, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=52316>>. Acesso em: 10 out. 2013.

PALO, Maria José G. **Da Oralidade à Escrita. Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar**. In: MORETTI, Franco (org). O Romance. A cultura do Romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaif, 2009. p.35-37 Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n5/.../goody.pdf>. Acesso em: 15 out. 2013.

MALYSSE, Stephane. **Antropologia do Gesto**. Disponível em: [http://academia.edu/4289731/Antropologia do gesto artistico 4](http://academia.edu/4289731/Antropologia_do_gesto_artistico_4) >. Acesso em: 3 nov. 2013.