



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS-PORTUGUÊS

RAFAEL HENRIQUE ALVES DE PONTES SOUZA

OS NARRADORES DE BERNARDO CARVALHO: UMA ANÁLISE DE *NOVE*
NOITES E O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO

Recife

2025

RAFAEL HENRIQUE ALVES DE PONTES SOUZA

**OS NARRADORES DE BERNARDO CARVALHO: UMA ANÁLISE DE *NOVE*
*NOITES E O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de letras-português da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de graduado.

Orientador: Dr. Jonas Jefferson de Souza Leite

Recife

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Pontes, Rafael.

Os Narradores de Bernardo Carvalho: Uma Análise de Nove Noites e o Sol se Põe em São Paulo / Rafael Pontes. - Recife, 2025.

67 p. : il.

Orientador(a): Jonas Leite

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura, 2025.

Inclui referências.

1. Autoficção. 2. Escrita de Si. 3. Literatura Contemporânea. 4. A morte e o retorno do autor. 5. Bernardo Carvalho. 6. Narrador. I. Leite, Jonas. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

AGRADECIMENTOS

Foi uma jornada incrível até este momento. Lembro-me perfeitamente do primeiro momento que pus meus pés na universidade, a primeira aula que assisti, os primeiros seminários e artigos elaborados. Não foi fácil. Apesar de tudo, sempre me agarrei na esperança, nos sonhos de dias melhores onde apenas a educação poderia me levar, e por isso que devo os meus mais sinceros agradecimentos às pessoas que tive a honra de chamar de *professor(a)*. Aos meus queridos professores do fundamental II, agradeço por terem me fortalecido, por terem me ensinado a ser autoconfiante, a sempre acreditar em mim e nunca recuar; aos meus doces professores do médio, que foram grandes amigos e incentivadores dos meus sonhos; aos meus extraordinários professores do superior, que me moldaram enquanto futuro profissional, especialmente meu orientador Dr. Jonas Leite, que me acolheu quando eu estava perdido, e ao professor Dr. Flaviano Maciel, que tive a honra de ter sido seu monitor. Vocês me inspiram.

Seguidamente, não poderia deixar de destacar o importante papel de minha família nessa caminhada. Apesar de nossas vidas sempre terem sido turbulentas, meus pais sempre batalharam para pôr o pão de cada dia em nossos pratos, sempre me educando, sempre me protegendo. À Jaqueline Pontes, minha mãe, que sempre protegeu seus filhos como uma leoa protege seu filhote; a Otoniel Souza, meu pai, que me inspirou a ser o homem que sou, que sempre trabalhou horas e horas para nosso sustento; à Thaís Pontes, minha doce irmã, que também vejo como uma segunda mãe, me salvando dos meus próprios deslizes; ao meu irmão caçula de quatro patas e peludo, meu fiel companheiro, Sirius, meu cão, cujo nome homenageia a estrela mais brilhante dos céus – minha estrela, meu norte, meu tudo.

Outrossim, aos meus doces amigos, àqueles que estiveram presentes na minha jornada, àqueles “que mantêm a coragem de gostar de mim, apesar de mim.” (Maria Bethânia) Pude sentir, pela primeira vez, a sensação de ser eu mesmo, a sensação de ser acolhido, respeitado e querido. Com os meus amigos, pude aprender a ser bom, pude aprender a amar ao outro e, o mais importante, amar a mim mesmo. Por isso, queria deixar minhas mais sinceras palavras de amor àqueles que estiveram em minha jornada desde cedo, àqueles que me viram crescer e andar, meus irmãos de outra mãe: Vinicius Medeiros, Maria Cecília, Guilherme José, Kaillany Silva, Sávio Anthony, Ester Reis, Victória Costa, Mayza Maria, Anne Coelho e Felipe Pereira; sempre amarei vocês.

Inclusive, não posso me dar ao luxo de esquecer do meu caótico grupo da faculdade: Gabryella Gomes, Mikele Macedo, Jairo Brazil, Monique Rodrigues, Bruna Freire e Izael

Júnior; obrigado por terem feito os dias mais tranquilos. Também agradeço a Vinicius França, Arthur Fortunato e Alessandro Souza, pelos momentos de risada. Além disso, aos meus amigos do turno noturno: Luan Santos, Elaine Natiely, Bianca Drielle, Victória Araújo, Adriane Nunes e Graziela Gomes; desejo tudo de melhor para vocês, que batalharam desde cedo. Sem contar meus amigos virtuais, que mostraram que nem a distância é capaz de nos separar: Dayvi Andrade, Virgílio Henrique, Melissa e José Antônio. Por fim, agradeço a Vinícius Beltrão, o melhor vizinho que já tive.

*[...] Mas enquanto estou viva, cheia de graça /
Talvez faça um monte de gente feliz.*

Rita Lee

RESUMO

A autoficção, enquanto estratégia narrativa recorrente na literatura contemporânea, desafia e redimensiona os limites entre realidade e invenção. Mais do que uma simples mescla entre autobiografia e ficção, ela constitui um espaço híbrido em que o “eu” narrativo é desconstruído e reconstruído pela linguagem, assumindo o estatuto de artefato literário. Ao tensionar a busca por autenticidade com a consciência de sua fabricação textual, a autoficção revela-se marcada pela ambivalência entre sujeito e personagem. Para além da sobreposição entre vida e narrativa, essa forma literária atua como uma verdadeira “máquina de mitos”, produzindo uma figura autoral que transita simultaneamente dentro e fora do texto. Bernardo Carvalho, autor contemporâneo renomado, reconhece-se como um “militante da ficção”, utilizando de suas próprias experiências para a construção da narrativa em *Nove Noites* (2002) e *O Sol se Põe em São Paulo* (2007). A ficção, em sua concepção, é o único meio capaz de reorganizar o caos da experiência, convertendo lembranças fragmentadas, memórias instáveis e deslocamentos afetivos em narrativa. Logo, os narradores-personagens de suas obras são o resultado dessa luta pela permanência da ficção no texto referencial enquanto território de sentido. Dito isso, o presente trabalho visa compreender como os *modi operandi* dos narradores de ambas as obras contribuem para o encaminhar dos enredos, além dos mecanismos utilizados para a construção do sentido, especialmente no contexto da autoficção. Para tanto, serão abordados, em sua maior parte, os pensamentos de Doubrovsky (1977), Klinger (2006/2008), Azevedo (2008) e Foucault (1983/1994) ao decorrer deste trabalho. A fim de melhor compreensão, este estudo divide-se em três capítulos: o primeiro sendo de teor biográfico apresenta Bernardo Carvalho enquanto sujeito e autor, fora suas inspirações e estilos utilizados na construção das obras, além de um breve resumo sobre cada livro e seu contexto de produção; o segundo voltado para compreensão do gênero autoficção na literatura contemporânea e seus pressupostos; por fim, o terceiro e último é voltado para a análise dos narradores presentes em *Nove Noites* (2002) e *O Sol se Põe em São Paulo* (2007), seus papéis nas obras enquanto protagonistas, os *modi operandi* utilizados e como a autoficção se relaciona com a narrativa.

Palavras-chave: Autoficção; Bernardo Carvalho; Escrita de Si; Narrador.

SÍNTESES

La autoficción, como estrategia narrativa recurrente en la literatura contemporánea, desafía y redimensiona los límites entre realidad e invención. Más que una simple mezcla entre autobiografía y ficción, constituye un espacio híbrido en el que el «yo» narrativo es deconstruido y reconstruido por el lenguaje, asumiendo el estatus de artefacto literario. Al tensar la búsqueda de la autenticidad con la conciencia de su fabricación textual, la autoficción se revela marcada por la ambivalencia entre sujeto y personaje. Más allá de la superposición entre vida y narrativa, esta forma literaria actúa como una verdadera «máquina de mitos», produciendo una figura autoral que transita simultáneamente dentro y fuera del texto. Bernardo Carvalho, renombrado autor contemporáneo, se reconoce a sí mismo como un «militante de la ficción», utilizando sus propias experiencias para la construcción de la narrativa en *Nove Noites* (2002) y *O Sol se Põe em São Paulo* (2007). La ficción, en su concepción, es el único medio capaz de reorganizar el caos de la experiencia, convirtiendo recuerdos fragmentados, memorias inestables y desplazamientos afectivos en narrativa. Por lo tanto, los narradores-personajes de sus obras son el resultado de esa lucha por la permanencia de la ficción en el texto referencial como territorio de sentido. Dicho esto, el presente trabajo pretende comprender cómo los modi operandi de los narradores de ambas obras contribuyen al desarrollo de las tramas, además de los mecanismos utilizados para la construcción del sentido, especialmente en el contexto de la autoficción. Para ello, se abordarán, en su mayor parte, los pensamientos de Doubrovsky (1977), Klinger (2006/2008), Azevedo (2008) y Foucault (1983/1994) a lo largo de este trabajo. Para una mejor comprensión, este estudio se divide en tres capítulos: el primero, de carácter biográfico, presenta a Bernardo Carvalho como sujeto y autor, además de sus inspiraciones y estilos utilizados en la construcción de las obras, así como un breve resumen de cada libro y su contexto de producción; el segundo se centra en la comprensión del género de la autoficción en la literatura contemporánea y sus supuestos; por último, el tercero y último se centra en el análisis de los narradores presentes en *Nove Noites* (2002) y *O Sol se Põe em São Paulo* (2007), sus papeles en las obras como protagonistas, los modi operandi utilizados y cómo la autoficción se relaciona con la narrativa.

Palabras clave: Autoficción; Bernardo Carvalho; Escritura de sí; Narrador.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1º CAPÍTULO: BERNARDO CARVALHO: ENTRE FICÇÃO E O REAL	
1.1. Carvalho, o militante da ficção.....	11
1.2. Do Conceito à Página: <i>Nove Noites e O Sol se Põe em São Paulo</i>	14
2º CAPÍTULO: AUTOFICÇÃO e ESCRITA DE SI: O EU COMO MATÉRIA NARRATIVA	
2.1. A escrita de si na história.....	21
2.2. A autoficção enquanto gênero.....	24
2.3. A morte e o retorno do autor.....	32
3º CAPÍTULO: OS <i>MODI OPERANDI</i> DOS NARRADORES	
3.1 O <i>modus operandi</i> do(s) narrador(es) de <i>Nove Noites</i>	39
3.2 O <i>modus operandi</i> do narrador de <i>O Sol se Põe em São Paulo</i>	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	64

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a autoficção gradualmente conquistou espaço na literatura contemporânea, se caracterizando pela exploração intensa das fronteiras que separam a realidade da ficção, evidenciando a complexidade do processo de construção identitária e o papel da escrita na elaboração de mitologias do autor. Nesse viés, a autoficção se define pela exploração intensa e deliberada das fronteiras que separam a realidade da ficção, promovendo uma reflexão crítica acerca da própria construção da identidade e do papel da escrita enquanto dispositivo criador de mitologias pessoais e coletivas. Diferentemente da autobiografia tradicional, que busca uma correspondência mais direta entre o vivido e o narrado, a autoficção aposta em uma dinâmica híbrida, onde o “eu” narrativo se apresenta como uma entidade instável, fluida e por vezes contraditória.

Bernardo Carvalho, autor em análise do nosso *corpus*, articula em seus romances a complexa relação entre memória, identidade e narrativa, construindo textos que problematizam o sujeito como uma entidade fragmentada, atravessada por múltiplas influências culturais e marcada por deslocamentos existenciais e geográficos. Em *Nove Noites* (2002) e *O Sol se Põe em São Paulo* (2007), obras que compõem o corpus desta pesquisa, o autor mobiliza estratégias narrativas que exploram a tensão entre o relato factual e a invenção ficcional, instaurando uma escrita que se sustenta na investigação, na incerteza e na impossibilidade de alcançar uma verdade absoluta. Nessas narrativas, a busca pela “verdade” dos acontecimentos se converte em motor da trama, mas também em um mecanismo que expõe os limites do conhecimento e a própria falibilidade da memória.

A escolha dessas duas obras se justifica não apenas pela proximidade temporal de suas publicações e pela recorrência de recursos estilísticos semelhantes, mas também pelo fato de ambas apresentarem enredos distintos que, ao mesmo tempo, possuem narradores que assumem papéis um tanto quanto semelhantes. Ou seja, narradores que utilizam de um *modus operandi* em comum. Por exemplo, em *Nove Noites* o ponto de partida é a investigação em torno do suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain, ocorrido em 1939, na comunidade krahô, enquanto em *O Sol se Põe em São Paulo*, a narrativa se estrutura a partir do encontro entre um escritor brasileiro fracassado que investiga a história de uma idosa japonesa marcada por segredos e silêncios.

Em ambas as obras, teremos o que Diana Klinger (2008, p. 24) chama de “mito do escritor”, conceito que se refere à construção de um enredo que incorpora a própria figura autoral como elemento central, transformando o escritor em personagem e, ao mesmo tempo,

em artífice da narrativa. Outrossim, Klinger (2008) destaca que esse “mito” é produzido por meio de marcas textuais que insinuam proximidade entre o mundo real do autor e o universo ficcional que ele constrói. Assim, a figura autoral é erigida como alguém que vive experiências intensas, que se lança em investigações perigosas ou emocionalmente exigentes, e que, ao narrá-las, confirma seu papel como mediador privilegiado entre a realidade e o imaginário. É um personagem de si mesmo que se fabrica diante do leitor, assumindo tanto as glórias quanto as fragilidades do ato de narrar.

Essa questão pode ser notada a partir do momento que os narradores-personagens das duas obras revelam ser escritores, tal qual Carvalho, implicando uma autorreferência que ultrapassa a simples menção profissional e adentra o campo da construção identitária e narrativa. Nesse processo, a figura do escritor torna-se simultaneamente criador e criatura da narrativa, sujeito que não apenas relata os fatos, mas que também está imerso nas ambiguidades e contradições da experiência representada. Essa imbricação revela a complexidade da autoficção, em que o “eu” narrativo é uma entidade instável, marcada pela fragmentação e pelo deslocamento, reforçando a impossibilidade de uma identidade fixa ou totalmente autêntica.

Ambos os narradores de Carvalho não se limitam a registrar os acontecimentos, mas transformam a própria investigação que realizam em matéria literária, comentando o processo de criação, as dificuldades de reconstituir fatos e a inevitável interferência de sua subjetividade naquilo que contam. Portanto, *Nove Noites* e *O Sol se Põe em São Paulo* não são apenas histórias: são manifestações de uma literatura que se constrói a partir da reflexão sobre si mesma. As duas obras exemplificam o caráter híbrido da autoficção, que não se contenta em simplesmente contar uma história, mas que problematiza o próprio ato de contar, instaurando um espaço literário onde o real e o ficcional se entrelaçam, e onde a identidade do narrador é constituída justamente nessa tensão.

Dito isto, este trabalho fundamenta-se em uma análise comparativa de caráter qualitativo, de base bibliográfica e interpretativa. A escolha pela comparação parte da hipótese de que, apesar das diferenças contextuais e temáticas, os dois romances revelam procedimentos narrativos recorrentes que iluminam o funcionamento da autoficção na obra de Bernardo Carvalho. Para tanto, a pesquisa se apoia em referenciais teóricos sobre autoficção como Azevedo (2008), Klinger (2006) e Doubrovsky (1977). A metodologia se estrutura em três eixos principais: o primeiro é voltado para apresentar o autor responsável pela escrita das obras analisadas do nosso *corpus*, suas inspirações e ideais defendidos, Bernardo Carvalho, além de uma breve síntese do enredo de ambas as produções e seus contextos de criação; o

segundo capítulo expõe o gênero autoficcional, seus teóricos e pressupostos, além de seu lugar na literatura contemporânea (o retorno do autor); por fim, o terceiro e último capítulo irá focalizar na análise dos *modi operandi* dos narradores de *Nove Noites* (2002) e *O Sol se Põe em São Paulo* (2007).

1º CAPÍTULO: BERNARDO CARVALHO: ENTRE A FICÇÃO E O REAL

1.1. Carvalho, o militante da ficção

Nascido no ano de 1960 no Rio de Janeiro, e, posteriormente radicado para São Paulo quando mais jovem, o escritor e jornalista Bernardo atuou como editor do caderno de resenhas e ensaios da Folha de São Paulo, além de ter atuado como correspondente em algumas cidades do exterior como Paris e Nova York. Em uma entrevista para o jornal literário *O Cândido* – editado pela Biblioteca Pública do Paraná – Carvalho revela que, ao contrário do que pensa, não seguiu os caminhos tradicionais da literatura. Durante a infância e a adolescência, o interesse pelos livros era quase inexistente. Seu olhar estava voltado para o cinema, para a força narrativa da imagem, antecipando o modo como, hoje, muitos se relacionam com o mundo: mais visual, menos textual. Entretanto, em um determinado momento de sua vida, a literatura surgiu de forma inesperada, quase abrupta, guiada por uma natureza obsessiva. Ele passou a ler compulsivamente. Um episódio marcante dessa transformação foi sua primeira viagem à França:

[...] Mas, não sei por que, de repente comecei a ler muito, pois sou um cara muito obsessivo. Lembro da primeira viagem que fiz à França, por exemplo. Voltei com uma mala de livros que pesava cinquenta quilos. Era uma coisa obsessiva, eu queria voltar com muitos livros. Tive, então, uma formação um pouco particular em relação à literatura. (Carvalho, 2020)

À respeito da sua família, o autor conta ao ser filho único de pais separados, sendo criado pela mãe, com quem dividiu uma convivência intensa e profundamente marcada pela oralidade das histórias. Uma exímia leitora, especialmente de romances policiais e ficção científica em inglês, sua mãe tinha um repertório literário denso, repleto de enredos complexos e envolventes. Sem ter com quem compartilhar suas leituras, ela as narrava para o filho, criando uma atmosfera imaginativa que preencheu a infância de Carvalho. Ainda que não lesse os livros, ele se deixava fascinar pelas tramas que ouvia, absorvendo com entusiasmo as histórias contadas. Curiosamente, ao chegar à idade de explorar por si mesmo aqueles títulos, descobriu que não conseguia passar da primeira página. A ficção científica e o romance policial, gêneros tão presentes em sua infância, tornaram-se difíceis de acessar pela leitura direta. Sua formação literária, nesse período, foi sobretudo oral, construída por meio de uma literatura popular e acessível, transmitida mais pela voz materna do que pelas páginas dos livros (Carvalho, 2020).

Prosseguindo para a sua história com a literatura, o escritor conta sobre a primeira lembrança de leitura significativa: uma versão abreviada de *Robinson Crusóé*, publicada na coleção de Monteiro Lobato – edição voltada para o público infanto-juvenil. A literatura brasileira entrou apenas em sua vida na adolescência. Ao lado dela, surgiram também os romances de aventura ingleses, autores como Robert Louis Stevenson e Joseph Conrad fizeram parte desse período de descobertas (Carvalho, 2020). Porém, foi apenas após os vinte anos que a leitura se consolidou como prática cotidiana e significativa:

[...] Comecei a ler com mais maturidade depois dos vinte anos. Fui uma criança e um adolescente inculto. Eu montava a cavalo para competir, saltar, ia à escola no período da manhã e era um ignorante, passava as tardes treinando meu cavalo para poder participar das competições no final de semana, então não lia muita coisa. Depois que saí dessas competições, comecei a querer fazer cinema, foi quando comecei a ler um pouco mais. (Carvalho, 2020)

A fim de explicar sua profunda relação com a ficção – tendo duas de suas obras no nosso *Corpus* – Carvalho conta que passou a se reconhecer como um verdadeiro militante da ficção. Para ele, não se trata apenas de preferência literária, mas de uma forma de existência: a ficção oferece um sentido diferente de vida, quase como se sua própria identidade estivesse enraizada nela. Ainda assim, observa com inquietação um movimento contemporâneo que parece conduzir as pessoas a se afastarem das narrativas ficcionais (Carvalho, 2020). Contudo, apesar de compreender esse deslocamento cultural, posiciona-se contra essa tendência. Na sua visão, o ato de ler um romance exige esforço e um pacto silencioso entre leitor e narrativa, pacto este que, acredita, ter sido enfraquecido após séculos de tradição realista, que moldou a forma como lemos e interpretamos as histórias. Até mesmo dentro da ficção, observa, a leitura tornou-se excessivamente guiada por parâmetros realistas, restringindo a imaginação e a entrega (Carvalho, 2020). Carvalho reitera:

[...] Apesar disso, tenho uma militância contra esse movimento natural do mundo em preferir ensaios à ficção. Naturalmente, nos últimos anos, tomei mais gosto pelos ensaios, embora eu ache isso horrível, não queria que fosse assim. Acredito que a ficção demande um esforço e, sobretudo, uma espécie de pacto entre leitor e história, que é um pacto que foi meio deixado de lado depois de tanto sermos envolvidos por uma tradição realista. Mesmo a própria ficção, a gente tende a lê-la de uma forma mais realista. (Carvalho, 2020)

Tendo a memória e a imaginação como ferramentas conjuntas de sua escrita, Carvalho, incomodado pela declaração do escritor português Lobo Antunes – que diz que não existe imaginação, somente memória – defende que é natural que alguém da idade do autor português veja o mundo sob a ótica da memória. Na sua própria experiência, Carvalho diz lidar com dificuldades de memória, o que torna a imaginação ainda mais valiosa (Carvalho, 2020).

Mesmo que reconheça que a imaginação possa, muitas vezes, ser uma memória distorcida, Carvalho insiste na sua importância como algo essencial à existência. “Por isso tenho essa militância com a ficção também. Para mim, seria melhor se só existisse imaginação e que a memória fosse um eufemismo para imaginação, enfim, o contrário do que disse o Lobo Antunes.” (Carvalho, 2020). Contudo, ele mantém o pé no chão: reconhece que não há imaginação sem experiência. Acredita que imaginar é, inevitavelmente, viver uma transformação das vivências em novas possibilidades de sentido, que não surgem do nada, mas do que se sente, se vê e se atravessa. Portanto, a imaginação, para ele, não é mágica: é elaboração. (Carvalho, 2020)

Essa defesa da imaginação como ferramenta de criação e leitura implica um convite à abertura para o desconhecido, ao lúdico e ao subjetivo, elementos que ampliam as possibilidades da literatura e do pensamento. Tal ideia revela que a ficção não apenas entretém, mas é vital para ampliar a percepção da realidade, desestabilizar verdades absolutas e explorar as múltiplas facetas da experiência. Ao definir-se como um “militante da ficção” Carvalho preserva o espaço da ficção como território de sentido, onde a liberdade criativa e o exercício da imaginação são fundamentais para a construção de novas formas de conhecimento e experiência. Essa militância implica uma resistência ativa às pressões culturais que privilegiam o imediato, o documental e o racional, e que tendem a desvalorizar o esforço, o envolvimento e a entrega necessários à leitura e à escrita ficcionais.

Tanto em *Nove Noites* (2002) quanto em *O Sol se Põe em São Paulo* (2007), o pensamento de Carvalho é refletido quando ambas as obras ilustram como a literatura funciona como uma ferramenta para explorar o desconhecido, o lúdico e o subjetivo, instigando o leitor a romper com paradigmas tradicionais de compreensão da realidade. A ficção emerge nelas como ferramenta indispensável para lidar com a falta, o vazio e o mistério, evidenciando o papel da imaginação na criação de sentidos possíveis para aquilo que não pode ser plenamente conhecido. No tópico a seguir, será mostrado como Carvalho mescla a imaginação com o real nas obras deste *corpus* – os conceitos por trás e os contextos de produção em ambas.

1.2. Do Conceito à Página: *Nove Noites e O Sol se Põe em São Paulo*

Tanto *Nove Noites* e o *Sol se Põe em São Paulo* são romances autoficcionais escritos por Bernardo Carvalho – o primeiro sendo publicado em 2002, enquanto o segundo em 2007, ambos lançados pela editora *Companhia das Letras*. *Nove Noites* conquistou no ano de 2003 o prêmio Jabuti, na categoria romance, e o prêmio Portugal Telecom – hoje prêmio Oceanos. *O Sol se Põe em São Paulo* também foi finalista do prêmio Jabuti, ficando em segundo colocado na categoria romance e finalista do prêmio São Paulo de Literatura, ambos no ano de 2008.

Ambas as obras revelam um processo criativo moldado a partir de elementos que remetem diretamente à trajetória, às experiências e até à imagem pública de Bernardo Carvalho, configurando uma autorreferência consciente. Esses traços autobiográficos, contudo, não se apresentam de forma pura ou documental, mas são deliberadamente entrelaçados à invenção ficcional. Dessa fusão entre o dado pessoal e a construção literária, emerge a autoficção, gênero que tensiona as fronteiras entre realidade e imaginação, transformando o “eu” narrativo em um espaço híbrido onde a experiência individual é reelaborada como artefato literário.

Na primeira obra em análise do nosso *corpus*, *Nove Noites* (2002), nos é apresentado a obsessão de um narrador anônimo pelo suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain, ocorrido em 1939 aos seus 27 anos de idade, na comunidade Krahô, localizada no interior do Tocantins. A motivação desse infortúnio nunca foi compreendido. Como um vício, esse narrador fica obcecado por esse caso ao ponto de pesquisar freneticamente tudo a respeito do jovem antropólogo – com quem ele andava, sua origem, sua família, seus supostos romances durante sua estadia em terras brasileiras etc. a fim de tentar solucionar um mistério nunca desvendado há décadas.

Ao longo do romance, esse narrador, ou melhor, o narrador-jornalista constrói uma investigação que se desenvolve como um mosaico fragmentado, alternando entre suas próprias descobertas e as cartas fictícias do narrador-sertanejo – outra entidade da narrativa presente na obra, mas será melhor abordada no terceiro capítulo deste trabalho – que rememora as nove noites passadas pelo antropólogo junto aos Krahô antes de sua morte. Entre viagens, entrevistas e consultas a arquivos, o narrador se depara com informações contraditórias, lacunas documentais e versões divergentes, o que intensifica tanto sua obsessão quanto o caráter enigmático do caso.

À princípio, o enredo de *Nove Noites* surge devido à obsessão de Carvalho por esse mistério da antropologia brasileira. Carvalho justifica que se deparou com uma notícia de

jornal sobre o suicídio de um jovem antropólogo americano no Brasil em 1939. A partir disso, ele desenvolve uma curiosidade a respeito e decide pesquisar a biografia de Buell Quain ao ponto de envolver-se profundamente com a história. À medida que o tempo passava, Carvalho fica com um desejo, quase obsessivo, de encontrar uma explicação para o suicídio do jovem antropólogo americano. Inicialmente, havia a expectativa de que a investigação levasse a uma resposta concreta, porém, com o tempo ele percebeu que essa solução não existia – ao menos não nos moldes de uma pesquisa factual (Carvalho, 2020). Dessa maneira, a única resposta possível teria que vir pela ficção, pela imaginação, e foi justamente nesse impasse que ele se deu conta de que não estava escrevendo um livro de jornalismo, tampouco fazendo um trabalho antropológico:

[...]Então percebi que a solução do livro era a imaginação e, sabendo disso, incorporei um pouco da minha autobiografia. Nunca tinha pensado que esse romance poderia ser uma combinação entre a pesquisa da morte do antropólogo com minha autobiografia. E o mais curioso é que a autobiografia surge justamente na hora que lembro que quero fazer ficção, é como se a memória e a autobiografia, na verdade, fossem imaginação desde sempre, porque quando quis a solução da imaginação, o que veio foi a autobiografia. (Carvalho, 2020)

No que consta na biografia de Buell Quain, ele foi formado pela prestigiada Universidade de Columbia, em Nova York, se destacou por sua inteligência notável, ambição desmedida e certa arrogância que o acompanhava nos círculos acadêmicos. Era considerado por muitos um prodígio, uma promessa da antropologia, alguém destinado a deixar uma marca original na área. Em um momento decisivo de sua carreira, foi enviado ao Brasil por meio de um convênio entre *Columbia* e instituições brasileiras. Seu objetivo era claro: realizar um trabalho de campo inovador entre os povos indígenas, mergulhando profundamente em experiências que outros estudiosos talvez não ousassem enfrentar. Mais do que uma simples pesquisa, ele buscava reconhecimento no meio intelectual — queria ser lembrado como aquele que fez algo inédito, vivenciando de perto culturas que julgava autênticas e inexploradas. Seu projeto era ambicioso, tanto quanto ele próprio.

Contudo, naquele período o Brasil estava sob regime do Estado Novo (1937-1945), um regime totalitário que não tinha o intuito de estabelecer uma boa relação com os imigrantes, especialmente com os cientistas. Devido a isso, Quain passou por demasiadas dificuldades durante sua estadia no Brasil, algumas vezes sentia-se sendo espionado, o que acabou prejudicando a sua saúde mental. Na época, qualquer cientista estrangeiro que quisesse pesquisar em território brasileiro precisava cumprir exigências burocráticas rigorosas: obter uma autorização oficial e ser acompanhado por um pesquisador local. O jovem antropólogo,

porém, acreditava estar prestes a realizar um estudo sem precedentes, uma imersão profunda em territórios indígenas ainda pouco documentados.

Em um determinado momento, Quain acabou adoecendo, além de ter sua solicitação negada pelo governo. Porém, ele decidiu ignorar as normas e acabou partindo para o interior, sem autorização e sem o acompanhamento exigido. Enfrentou um percurso difícil, isolado e quase intransponível. Mesmo assim, recusou-se a desistir. Chegou à tribo debilitado, mas determinado a cumprir o que acreditava ser sua missão científica. Permaneceu ali por seis meses, vivendo entre os indígenas, colhendo anotações e experiências, na esperança de transformar sua vivência em um trabalho notável. No entanto, sua presença clandestina não passou despercebida. Eventualmente, o Estado interveio. Um representante foi enviado à região para retirá-lo da aldeia e levá-lo de volta ao Rio de Janeiro, encerrando abruptamente sua jornada solitária e sua pesquisa audaciosa.

Durante esse período, Quain escreveu um diário contando sobre sua estadia no Brasil, suas experiências, medos, conflitos etc. Chegou o momento em que ele teve que partir para o Rio de Janeiro, porém, o governo propôs que ele fosse estudar uma outra etnia – que era os Krahôs – mas o antropólogo odiava essa tribo, uma vez que eram índios aculturados, que já tinham bastante contato com os brancos, que muita gente já tinha estudado (Carvalho, 2020). Logo após seis meses, Quain tira sua própria vida. Após ler todos esses dados a respeito do antropólogo, Carvalho, obcecado, estava a todo momento tentando procurar alguma pista que revelasse o motivo que fez Quain tirar a própria vida, mas sem êxito. Até que a sorte se mostrou à seu favor:

Pintou uma oportunidade para que eu fosse ficar com os *krahôs*, viver um pouco no lugar que o antropólogo tinha se matado, no lugar em que ele havia passado os últimos meses. Coloquei na minha cabeça que só vivendo a experiência do medo que ele tinha vivido, poderia entender o que teria levado o cara à morte. Só que não tinha razão para eu ter medo, porque tudo era bem tranquilo. Cheguei nessa tribo e de fato comecei a sentir um negócio paranoico, comecei a achar que tinha uma conspiração contra mim, que todo mundo na tribo sabia disso, menos eu, e que havia algo planejado contra mim. De fato alguma coisa estava sendo planejada, eu não era totalmente tonto, mas fiquei muito paranoico. (Carvalho, 2020)

Essa experiência sensorial ajudou-o na escrita de *Nove Noites*, utilizando como um mecanismo literário. Carvalho explica que desenvolveu um modo muito peculiar de perceber o mundo. Ao deslocar de um lugar para outro, fosse ele geográfico ou simbólico, sua mente tendia a distorcer completamente a realidade ao redor. Mas não se tratava de uma simples manipulação consciente, ele realmente acreditava nessas distorções. A experiência se transformava em algo quase alucinatório, gerando episódios de pânico e desorientação, como se a realidade se fragmentasse diante de seus olhos (Carvalho, 2020). “O livro é uma espécie

de paródia, então ele é escrito como se fosse um relato de viagem, mas não deixa de ser uma ficção [...]” (Carvalho, 2020)

Dessa forma, o narrador-jornalista de *Nove Noites* surge como um artifício literário por meio do qual Bernardo Carvalho constrói uma realidade paralela capaz de preencher as lacunas deixadas pela história oficial sobre o suicídio de Buell Quain. A inexistência de respostas documentais ou testemunhais completas abre espaço para que o autor fabrique uma voz narrativa que, movida por uma obsessão quase patológica, reconstrói fragmentos da vida do antropólogo com base em pistas dispersas, relatos incompletos e, sobretudo, na imaginação. Assim, esse narrador não busca apenas registrar fatos, mas criar conexões possíveis – ainda que inventadas – que tornem o acontecimento minimamente inteligível. Ao adotar a perspectiva de um jornalista, Carvalho aproxima o leitor de um campo híbrido, onde a investigação factual se entrelaça com a invenção literária, evidenciando que, diante do silêncio da história, a ficção se torna um espaço legítimo para tentar compreender o incompreensível.

Em *O Sol se Põe em São Paulo*, não chega a ser diferente. Acompanhamos a história de um narrador que, assim como na obra anterior, não possui nome tampouco um apelido, diz ser escritor, mas nunca havia produzido uma obra sequer. Em determinado momento, o narrador é abordado por uma senhora de origem japonesa que diz se chamar Setsuko (Michiyo) no restaurante que costumava frequentar durante sua juventude no bairro da Liberdade, em São Paulo. Ao ser confrontado, a anciã pede para que ele escreva uma história na qual ela nunca conseguiu contar para alguém sobre um momento de sua vida no Japão durante e após a Segunda Guerra Mundial. A narrativa entrelaça a história de um triângulo amoroso testemunhado pela dona do restaurante: um ator do teatro cômico japonês, Matsukichi; uma moça de boa família, Michiyo e seu marido, Jokichi, filho de um industrial endinheirado. Tudo isso enquanto o narrador questiona suas próprias origens e identidade, sua vida, sobre o real e o falso etc.

A princípio, a história é carregada de reviravoltas que desestabilizam tanto o narrador quanto o leitor, pois as memórias de Setsuko – fragmentadas, seletivas e, por vezes, contraditórias – colocam em dúvida a própria confiabilidade do relato. Entre recordações marcadas pela guerra, pelas tensões familiares e pelas convenções sociais do Japão da época, o narrador se vê diante de uma trama que oscila entre romance, tragédia e intriga, ao mesmo tempo que ele mesmo, como personagem, é absorvido por uma investigação íntima sobre as fronteiras entre realidade e invenção. A narrativa alterna entre o passado distante, vivido no Japão, e o presente em São Paulo, especialmente no bairro da Liberdade, espaço que funciona

como elo cultural e afetivo entre as duas temporalidades, visto que o narrador vem de uma linhagem de japoneses que migraram para São Paulo, além do fato que, atualmente, a região possui forte presença japonesa – uma espécie de âncora.

O narrador desse romance age como um reflexo de Carvalho, enquanto figura pública, com a condição existencial do autor e com a própria ideia de que a literatura nasce de lacunas, fracassos e impossibilidades. Nesse sentido, o fracasso em publicar, a constante sensação de deslocamento e a busca por uma história que lhe é confiada por outro funcionam como metáforas para o próprio ato literário, entendido como tentativa de preencher lacunas com narrativas sempre provisórias. Ao projetar essas características em seu narrador, Carvalho transforma a figura autoral em matéria de ficção, expondo que a escrita nasce não da posse de uma verdade, mas da inquietação provocada por sua ausência.

Em entrevista concedida para a revista *Z Cultural*, em abril de 2007, Carvalho conta que a obra nasceu, em parte, como uma reação à maneira como *Nove Noites* foi recebida pelo público. Ele percebeu que muitos leitores estavam mais interessados no “efeito de realidade” dessas narrativas – na ideia de que estavam lendo algo que teria, de algum modo, acontecido – do que propriamente na invenção literária. Esse olhar reduzia o romance a um relato documental, como se a criação, a imaginação e o próprio gesto ficcional fossem secundários. Essa constatação passou a incomodá-lo profundamente, pois ele, enquanto um autor que sempre defendeu a literatura como espaço de invenção, essa recepção soava como uma espécie de traição ao que ele acreditava ser o cerne da escrita literária (Resende, 2007). “*O Sol se Põe em São Paulo* não é a ilustração de uma tese prévia. Mas, de fato, tem um lado militante. De algum jeito, acabou sendo resultado de uma inquietação diante da perda do interesse dos leitores pela ficção na literatura. O romance é uma máquina desviada de produção de ficção.” (Resende, 2007)

A respeito do enredo da obra se passar em São Paulo e no Japão, Carvalho (Resende, 2007), enquanto carioca que vive em São Paulo, diz que o sentimento de deslocamento, de não pertencer inteiramente a lugar nenhum, é uma condição essencial, quase um motor criativo. Para ele, essa sensação de estar à parte, de não se integrar plenamente, é o que permite manter uma certa distância crítica em relação ao mundo, como se a posição de estrangeiro o autorizasse a observar tudo “de fora”, com mais lucidez e atenção (Resende, 2007). Ele explica:

Quando vim para São Paulo, a cidade funcionou um pouco dessa maneira, como terra estrangeira dentro do Brasil. Isso foi muito importante para eu conseguir fazer as minhas coisas, para conseguir escrever. A distância faz você enxergar melhor. Há

várias cidades do mundo onde eu gostaria de viver hoje. Mas em todas elas o que eu sempre procuro é essa excitação do estranhamento. (Resende, 2007)

Sobre o Japão, Carvalho argumenta que sempre foi fascinado pela literatura de Jun'ichirō Tanizaki, autor japonês cuja presença é marcante no romance, inclusive, parte da narrativa pode ser lida como uma espécie de pastiche dos romances de Tanizaki, com trechos que imitam seu estilo e que são narrados por uma das personagens centrais (Resende, 2007). Contudo, para além da homenagem literária, o que realmente mobiliza o autor nesse romance é, mais uma vez, o tema do deslocamento. Ele se interessa por essa inversão simbólica entre Brasil e Japão – o Japão dentro do Brasil, o Brasil dentro do Japão –, como se o livro fosse um espaço de interferência, onde tudo está fora de lugar (Resende, 2007). Esse desencontro geográfico e cultural produz, segundo ele, uma espécie de curto-circuito, uma quebra de lógica que é justamente o que abre espaço para a invenção, para a criação de outros pontos de vista, de novas maneiras de enxergar o mundo (Resende, 2007).

Dessa maneira, ao incorporar elementos de sua própria trajetória – como a profissão de escritor ou jornalista, experiências de deslocamento geográfico e cultural, bem como inquietações pessoais – como referência para a construção do enredo de ambas as obras, Carvalho desenvolve uma literatura que desafia os limites do relato tradicional, propondo, assim, um modelo de narrativa que não busca comprovar fatos, mas explorar as fissuras da experiência. A ficção, para ele, é o único meio capaz de reorganizar o caos da experiência, transformando lembranças confusas, memórias parciais e deslocamentos afetivos em narrativa. Em uma época que as pessoas valorizam cada vez mais o dado bruto, o documento, o depoimento pessoal, em detrimento da invenção, Carvalho surge como um “militante da ficção” não apenas defendendo um gênero, mas uma forma de existência no mundo.

Tanto *Nove Noites* quanto *O Sol se Põe em São Paulo*, partem de um ponto em comum: a inquietação e um mistério que a razão não consegue resolver, como suicídio de Buell Quain, em *Nove Noites*, ou de um passado não contado, atravessado por silêncios e ruínas, como no Japão ficcionalizado de *O Sol se Põe em São Paulo*. Além de Carvalho sempre utilizar o deslocamento como elemento fundamental, que aparece não apenas como tema, mas como método de criação. Vivendo como estrangeiro, observar as coisas de fora, não pertencer completamente a um lugar.

Portanto, a autoficção, presente em ambos os romances, é utilizada como uma estratégia sofisticada de tensionar os limites entre o que é vivido e o que é inventado. Bernardo incorpora fragmentos de sua biografia não para garantir autenticidade, mas para mostrar que toda memória já é, em alguma medida, ficcional. Diante do papel fundamental do gênero

autoficcional nas obras do nosso corpus, o capítulo seguinte abordará como este gênero se originou, como a escrita de si agiu, e ainda age, no nosso cotidiano, além da importância da participação do autor no enredo das obras, a fim de melhor compreender a magnitude deste gênero na literatura contemporânea.

2º CAPÍTULO: AUTOFIÇÃO E ESCRITA DE SI: O EU COMO MATÉRIA NARRATIVA

2.1. A escrita de si na história

Ao contrário do que se pensa, a escrita de si é um fenômeno literário datado de, pelo menos, 2 mil anos antes da era moderna. Essa tradição literária, ao longo dos séculos, foi se adaptando conforme as necessidades de seus usuários, por isso, a depender do contexto histórico e social, a escrita de si pode ser vista de várias maneiras. Na cultura greco-romana clássica, por exemplo, o “eu” não se limita a ser um tema sobre o qual se escreve; ao contrário, a escrita de si desempenha um papel crucial na própria construção de si mesmo (Foucault, 1983). Logo nos séculos I e II d.C., a escrita de si apresenta-se de duas formas: os *hupomnêmatas* e a *correspondência*. De acordo com Foucault (1983), os *hupomnêmatas* podiam ser livros de contabilidade, registros oficiais ou cadernetas pessoais utilizadas como lembretes. Seu uso como livro de vida ou guia de conduta parece ter se difundido entre um público culto. Neles eram registrados trechos de obras, exemplos e ações observadas ou lidas, bem como reflexões e pensamentos, seja os ouvidos, seja os surgidos espontaneamente.

Em síntese,

Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. Formavam também uma matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra uma determinada falta (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça). (Foucault, 1983, p. 147)

Entretanto, os *hupomnêmatas* não devem ser considerados apenas ferramentas auxiliares da memória, consultadas esporadicamente quando necessário. Sêneca dizia que os esses elementos não deveriam apenas guardados como em um armário de recordações, mas profundamente enraizados na alma, “arquivados nela”, como afirma Sêneca, tornando-se parte integrante de nós (Foucault, 1983, 149). Ou seja, o objetivo dos *hupomnêmatas* não é compensar falhas de lembrança, mas servir como material e estrutura para práticas regulares, como leitura, releitura, meditação e diálogos internos ou com outras pessoas. Por mais pessoais que sejam, não devem ser confundidos com diários ou com relatos de vivências espirituais. O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo

contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si (Foucault, 1983, p.149).

À respeito da *correspondência*, é um texto direcionado a outrem, embora também possibilita um exercício pessoal. O ato de escrever uma carta impacta tanto o remetente quanto, pela leitura e releitura, o destinatário. Com essa dupla função, a correspondência se aproxima dos *hupomnêmatas*, frequentemente compartilhando de uma forma semelhante. Klinger (2006) explica que escrever é um ato de exposição, de “se revelar”. A carta, ao contribuir para a subjetivação do discurso, torna-se também uma forma de objetivar a alma. Ela representa uma maneira de se colocar sob o olhar do outro, conciliando introspecção e abertura para compartilhar o próprio eu. Sêneca irá atribuir às cartas dois princípios fundamentais: o de que é necessário adestrar-se durante toda a vida, e o de que sempre se precisa da ajuda de outro na elaboração da alma sobre si mesma.

A *correspondência* vai além de um exercício de autotreinamento pela escrita, por meio de conselhos e advertências direcionados ao outro: trata-se, também, de uma forma de expressão dirigida tanto a si mesmo quanto aos outros (Foucault, 1983, p. 155). Portanto, a carta faz com que o escritor se torne “presente” para o destinatário. E essa presença não se limita às informações compartilhadas sobre sua vida, atividades, conquistas, fracassos, alegrias ou infortúnios; trata-se de uma presença imediata e quase tangível, quase física. Foucault conclui:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. (Foucault, 1983, p.156)

Ingressando na Idade Média, por ser um período dominado por fortes crenças cristãs, a escrita de si se manifestará em sua relação de complementaridade com a anacorese (prática de retiro ou afastamento voluntário da vida social para fins espirituais, contemplativos ou ascéticos.): ela mitiga os riscos da solidão; apresenta ao olhar alheio aquilo que foi realizado ou pensado; o ato de escrever assume o papel de um companheiro, evocando tanto o respeito humano quanto o pudor (Foucault, 1983, p. 145). Assim, é possível traçar uma primeira analogia: o que os outros representam para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas representa para o indivíduo solitário (Foucault, 1983, p. 145). Surge também uma segunda analogia, associada à prática da ascese como um esforço direcionado não apenas aos atos, mas principalmente ao pensamento: o impacto que a presença do outro exerce sobre a conduta será reproduzido pela escrita no âmbito dos movimentos internos da alma (Foucault, 1983, p. 145).

Nesse aspecto, ela desempenha um papel muito próximo ao da confissão feita ao diretor espiritual. Além disso, nesse contexto a escrita de si também funcionará como uma ferramenta no combate espiritual: enquanto o demônio atua como uma força que engana e leva o sujeito a se iludir sobre si mesmo, a escrita surge como uma experiência e um tipo de teste decisivo, revelando os processos do pensamento (Foucault, 1983, p. 145). Dessa forma, ela dissipa as sombras interiores onde o inimigo trama suas ciladas. A obrigação de conhecer-se é um dos fundamentos do ascetismo cristão, mas não como um caminho para o cuidado de si, e sim como um exercício que conduz à renúncia do mundo e ao desapego da carne. As *Confissões* de Santo Agostinho, por exemplo, utiliza da escrita de si como uma forma de desabafar, uma confissão (Klinger, 2006, p.24)

Essa constante necessidade do ser humano de escrever é, para Calvino (2015), impulsionada pelo desejo de se libertar das angústias e de apreender, ainda que de forma fugidia, algum vestígio de saber ou de sabedoria que, na experiência da vida, apenas roça a consciência antes de escapar por completo. Conforme os séculos passam, a humanidade escreve porque, enquanto sujeito do desejo – marcado e impulsionado pela falta –, está constantemente atravessada pela necessidade de buscar e formular respostas para o enigma de nossa existência no mundo (Kupfer, 2013, p. 124). De acordo com Santos e Almeida (2022) o ato de escrever trata-se de um movimento permeado por instabilidades, riscos, incertezas, rejeições e possibilidades de aceitação, um fluxo contínuo que constrói, desconstrói e reconstrói palavras, ideias, imagens e gestos.

“Escrever envolve prazer e sofrimento, deleite e consternação.” (Santos; Almeida, 2022) É através da palavra e da linguagem que o ser humano “cria mundos” e traduz, à sua maneira, a realidade que o cerca, projetando sobre ela seu olhar, suas percepções e inquietações. Ao nomear, ele não apenas descreve, mas (re)inventa o que vê, transformando sensações, sentimentos, fantasias e mal-estares da alma em formas simbólicas, em imagens, metáforas, dizeres poéticos e expressões artísticas que reconfiguram a experiência vivida (Pontalis; Mango, 2012). Cada autor, a seu modo e com seu estilo particular, oferece ao outro – e a si mesmo – uma visão sensível e imaginada daquilo que seus próprios olhos percebem e fantasiam. Por meio da linguagem, o ser humano – seja escritor, pintor ou outro criador – envolve-se com o mundo, interpretando-o através da escuta, do olhar e da emoção, construindo sentidos singulares a partir da própria experiência (Santos; Almeida, 2022).

Contudo, o autor jamais será capaz de dizer a última palavra sobre o mundo ou de apreendê-lo em sua totalidade. Por mais que pense saber, o ser humano sabe pouco, e é justamente essa falta que o impulsiona a escrever. O ato de escrever nasce do desejo de

alcançar algo que escapa à compreensão, algo que se quer conhecer e possuir, mas que permanece inacessível. Logo, ao escrever sobre o mundo ainda não dito, ou sobre si mesmo, o sujeito projeta fantasias, movido por um desejo que se entrelaça ao desconhecido. Ele escreve, portanto, não a partir do saber, mas da ausência dele; escreve não o que domina, mas o que o inquieta e lhe falta (Calvino, 2015, p. 114)

Dessa maneira,

em se tratando da escrita de si, escrever ganha contornos *sui generis*, pois trata-se de uma escrita implicada que conduz o sujeito pelos labirintos do Eu, convocando-o a “se mostrar”, desvelar-se pelo avesso, acessar memórias, (des)afetos, marcas subjetivas, enfim, os vestígios do objeto perdido do desejo. (Santos; Almeida, 2022).

Visto isso, a escrita de si, longe de ser uma invenção moderna ou um reflexo exclusivo do narcisismo contemporâneo, revela-se como uma prática profundamente enraizada na tradição humana, contudo, a prática vai se adaptando conforme a necessidade de seu usuário. Desde os hupomnêmatas da Antiguidade até os relatos confessionais da Idade Média, passando pelas cartas e registros pessoais que acompanharam diferentes formas de subjetivação, a escrita de si se apresenta como um exercício que transcende o simples relato de experiências: ela é, sobretudo, uma tecnologia de elaboração do sujeito, uma ferramenta para o autoconhecimento, para a constituição de sentido e para o enfrentamento das faltas que nos atravessam.

Portanto, escrever sobre si é mais do que se mostrar, pelo contrário, é um gesto que carrega o peso da falta e da incompletude, mas também a potência criativa do desejo. Ao retomarmos suas origens históricas e suas motivações existenciais, compreendemos que a escrita de si é, antes de tudo, uma forma de habitar a condição humana marcada pela ausência de totalidade, pela inquietação constante e pelo impulso de transformar o vivido em linguagem, o silêncio em palavra, a falta em criação.

2.2. A autoficção enquanto gênero

Logo no primeiro capítulo, vimos como a autoficção presente em *Nove Noites* (2002) e *O Sol se Põe em São Paulo* (2007) é utilizado como uma estratégia literária a fim de criar histórias a partir de alguns pontos da própria vida do autor, o vivido, que andarás de “mãos dadas” com o inventado. Contudo, o papel da autoficção se resume a apenas isso? O que, de fato, seria a autoficção? Como ela age? No momento, entende-se a autoficção como uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional (Azevedo, 2008). Porém, o

conceito do que seria a autoficção ainda é uma questão que gera debates intensos entre os estudiosos da área.

O escritor francês Serge Doubrovsky (1977), precursor do gênero, entende a autoficção pela constatação que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante, e que todo desejo de ser sincero é um *trompe-oeil*. Na literatura, o termo em francês refere-se a uma técnica literária que cria ilusões de realidade, onde o autor busca “enganar” o leitor, fazendo com que ele perceba uma situação como se fosse real, mesmo que seja uma construção artificial. Ou seja, é um artifício que pode envolver a descrição detalhada de ambientes, personagens ou eventos, com o objetivo de confundir a percepção do leitor e gerar um efeito de surpresa ou dúvida. Logo, a autoficção é vista como a exclusão do eu biográfico possível de se formar apenas nos deslocamentos gerados pelo próprio esforço de narrar-se como um “eu” por meio da vivência de construir-se em palavras. Um eu descentralizado, incompleto, que preenche os espaços semi-velados com as autenticidades artificiais que registra.

Porém, Vincent Colonna (*apud* Laouyen, 2002), contrapondo à definição dada por Doubrovsky, compreende que é uma obra literária em que o autor constrói para si uma persona e uma vida fictícia, mantendo, no entanto, sua identidade verdadeira; incluindo seu verdadeiro nome. Colonna defende a figura do escritor-autor como elemento de referência fundamental ao jogo autoficcional, enquanto que Doubrovsky defende o vazio ou a ausência do lugar autoral que é ocupado pelo exercício com o significante. Puertas Moya (2003) vai de encontro com a mesma linha de raciocínio de Colonna. Ele afirma:

Derrida e De Man colocam em dúvida [...] a existência de uma referencialidade concreta do texto autobiográfico com respeito ao eu, mas suas posições não parecem suficientes para invalidar [...] uma literatura referencial do eu existencial, assumido, com maior ou menor nitidez, pelo autor da escritura frente à literatura fictícia na qual o eu sem referente específico, não é assumido existencialmente por ninguém concretamente. (Moya, 2003, p. 586)

Para evitar confusões conceituais, é importante delimitar a autoficção em relação à autobiografia. A autobiografia parte do chamado “pacto referencial”, como explica Klinger (2006), no qual o autor, narrador e protagonista compartilham o mesmo nome e se comprometem com a veracidade dos acontecimentos narrados – ainda que essa “verdade” seja mediada pela memória e pela linguagem. Enquanto a autoficção rompe com esse pacto, pois, embora mantenha a identidade entre autor, narrador e personagem, insere deliberadamente elementos inventados, criando um espaço de incerteza entre fato e ficção. No entanto, mesmo a autobiografia, que busca uma correspondência entre narrativa e realidade, é atravessada por mediações inevitáveis. A memória, longe de ser um depósito fiel do passado, é seletiva e

reconstrutiva; ela filtra, reorganiza e, muitas vezes, preenche lacunas com inferências ou imaginação.

Assim, como observa De Man (1979), a autobiografia não é apenas um registro do vivido, mas também um discurso que molda e interpreta a experiência, estruturando-a segundo as necessidades narrativas e os significados que o autor deseja transmitir. Portanto, ao contrário da autobiografia, que preserva a intenção de referir-se ao real, a autoficção abdica dessa promessa, assumindo desde o início que o “eu” narrativo pode ser tanto documentado quanto inventado. Enquanto a autobiografia se ancora no pacto de sinceridade, a autoficção se sustenta na ambiguidade – um jogo em que o leitor nunca sabe ao certo onde termina a lembrança e onde começa a invenção. Então, se, em tese, a autobiografia e a ficção compartilham fronteiras discursivas e que o elemento de interseção é o “eu”, pode-se dizer que a autoficção opera com base na expectativa de representar um “eu” em constante transformação, cujas fronteiras se mostram borradas e indefinidas. Em vez da aparente estabilidade, as “imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e, em troca, experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais” (Costa Lima, 1986, p.300).

Contudo, para o crítico francês Gérard Genette (1991), a autoficção não pode ser considerada inovadora, pois um dos procedimentos ficcionais mais elementares é o ato do autor de simular sua inserção na narrativa. Segundo o crítico, a literatura sempre teve espaço para a mistura entre a realidade do autor e as invenções ficcionais, e a autoficção seria apenas uma categorização recente de práticas literárias antigas. Portanto, o que se apresenta como novidade na autoficção é, para ele, mais uma rotulação de práticas já conhecidas do que uma ruptura genuína com as tradições literárias.

Apesar de alguns conflitos envolvendo a originalidade desse gênero, sabe-se que a autoficção funciona como uma engrenagem para gerar mitologias autorais. Pode-se dizer que a verdadeira intenção da autoficção reside na intenção deliberada, teatralmente encenada nos textos, de explorar a multiplicidade das identidades autorais e os mitos que cercam o autor. Embora essa estratégia esteja fundamentada na instabilidade da construção do “eu”, ela deve apoiar-se em uma referencialidade pragmática, externa ao texto, representada por uma figura do autor conscientemente fabricada. Dessa maneira, a estratégia básica da autoficção é o equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o autorreferencial, um entre-lugar indecível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor (Azevedo, 2008).

Essa engrenagem de construção de uma mitologia autoral pode ser observada em *Nove Noites* (2002), quando o narrador, que se apresenta como jornalista, mistura dados factuais

sobre a morte de Buell Quain com episódios de sua própria vida. Tal inserção desloca a narrativa de um simples registro investigativo para um espaço ambíguo, no qual o suposto “eu” que narra é, ao mesmo tempo, uma figura autorreferencial e uma criação literária. A tensão se dá justamente porque esse narrador-jornalista compartilha traços biográficos reconhecíveis do próprio Bernardo Carvalho, como a vivência com os povos indígenas durante a sua infância e a sua atuação no jornalismo, mas opera numa zona ficcional que impede a plena coincidência entre autor empírico e narrador.

Essa mesma estratégia também é notada em *O Sol se Põe em São Paulo* (2007), em que o narrador – um escritor sem obra publicada, mergulhado em crise criativa e existencial – funciona como reflexo ficcional do próprio Carvalho, sobretudo na maneira como encarna a condição de um autor que escreve a partir de lacunas, fracassos e impossibilidades. A aproximação entre autor e narrador não se dá por coincidência biográfica literal, mas pela projeção de dilemas que ecoam a visão do autor sobre a literatura como espaço de incompletude. Confrontado por Setsuko (que mais tarde se revela Michiyo), o narrador recebe a incumbência de escrever uma história marcada pela guerra, pelo deslocamento e por memórias fragmentadas. Ao aceitar, ele se torna mediador de uma narrativa alheia que, no processo de escrita, o obriga a questionar sua própria identidade e o estatuto do real dentro da ficção.

A autoficção intensifica a já frágil condição do “eu”, configurando-se como uma escrita de si em que o pacto mimético se transforma em ficção, enquanto a criação de si mesmo se normaliza como parte da experiência cotidiana. Logo, o “eu” real é visto como uma ficção em duas dimensões, pois não existe um código hermenêutico que oriente a leitura, o significado oscila justamente pela anfibologia do entre-lugar que se posiciona. Sob esse viés, tudo se constitui como ficção, porém a representação do “eu” exige um substrato referencial, mesmo que este também se constitua como um ato performático configurado no texto. Dessa forma, o eu de papel torna-se uma figuração entre tantas outras. A ilusão referencial simultaneamente é, e não é, correlata à construção dessa figura, que adquire um estatuto ficcional de forma paradoxal, sustentada pela produtiva, mas impotente, onipresença da referência.

Por conseguinte, Azevedo explica que:

[...] o autor assume um duplo estatuto contraditório: um lugar vazio impossível de garantir a veracidade referencial e simultaneamente um intruso que se assume interlocutor de si, colocando-se abertamente na posição de autor, fingindo-se outros... (Azevedo, 2008, p. 39)

Em alguns casos, a autoficção é capaz de confundir a interpretação do leitor fazendo-o crer que o que está ali escrito é, de certa forma, real – algumas vezes, sim, mas nem sempre. O grande problema é quando o texto transpõe a fronteira entre o universo histórico (referencial) e o ficcional, permitindo que este último seja intensamente influenciado pelo primeiro: “O mais difícil não é tomar por reais entidades fictícias, mas reduzir ao estatuto ficcional entidades que foram introduzidas como reais” (Schaeffer, 1999, p.137). É o “perigo” no qual o leitor está exposto a sofrer. O narrador toma a consistência espessa de um eu narrador-personagem que atua para embaralhar uma suposta busca por autenticidade cujo parâmetro seria a figura do autor real (Azevedo, 2008, p. 42).

No romance *Nove Noites* (2002), por exemplo, o percurso do narrador-personagem se confunde com o do próprio Buell Quain num jogo em que a fronteira entre investigador, escritor e personagem se dissolve. À medida que avança na busca pela verdade sobre o suicídio do antropólogo, o narrador mergulha numa investigação que ultrapassa o mero levantamento de fatos objetivos, envolvendo-se de forma cada vez mais profunda e subjetiva com a história que tenta reconstruir. Essa imersão faz com que suas próprias dúvidas e angústias se misturem às do personagem central, provocando uma oscilação constante entre o que é real e o que é imaginado.

Em consequência, o narrador se vê confrontado com a instabilidade das memórias e com a impossibilidade de estabelecer uma narrativa definitiva, questionando-se sobre a confiabilidade dos seus próprios relatos, que podem ser contaminados por percepções distorcidas e pela sua sensibilidade pessoal. Dessa maneira, essa ambiguidade cria um efeito de desorientação intencional, em que o leitor é levado a duvidar da objetividade da narrativa e a reconhecer o caráter ficcional do processo de investigação. Assim como ocorre em *O Sol se Põe em São Paulo* (2007), onde o narrador é também um escritor que aceita o desafio de contar a história de Setsuko (Michiyo), uma mulher japonesa com um passado trágico.

Nesse romance, o narrador, que se encontra numa crise criativa, pois nunca havia escrito nada, se depara numa encruzilhada onde ele não consegue distinguir o que seria “verdadeiro” ou “falso” na história de Setsuko (Michiyo). Será que os personagens narrados por ela de fato existiram, ou ele estava sendo vítima de uma “farsa”? Esse jogo entre verdade e invenção, coloca o narrador numa posição delicada, em que ele deve navegar entre a credulidade e a suspeita, entre a aceitação e o questionamento, revelando uma tensão que é central para a lógica autoficcional da obra. Assim, a própria construção do “eu” narrativo se torna instável, pois o narrador precisa conciliar sua função de guardião da memória alheia com sua condição vulnerável e falível enquanto sujeito criador.

Partindo desse pressuposto, a autoficção apoia-se no artifício para se inscrever ficcionalmente, desconsiderando as premissas necessárias para a constituição da ficção. O contexto autorial não pode ser considerado um critério confiável, pois a figura do autor é elaborada com a mesma minúcia que os diversos “eus” projetados no papel. Assim, é a própria desconsideração pelas condições que garante a legitimidade da autoficção, subvertendo as normas e os códigos que a orientam. Nesse sentido, a autoficção propõe um novo pacto a fim de que possa ser ludicamente compartilhada, inscreve-se no paradoxo de uma representação que investe em uma história factual em primeira pessoa, revelando-se um engano, um fingimento de enunciados de realidade (Azevedo, 2008, p. 45).

Além disso, na autoficção, as fronteiras entre o biográfico e o ficcional aparecem intrinsecamente mescladas, enquanto a desconstrução da mimese formal desafia os limites da ficção, colocando-a em questão e rompendo com o horizonte de expectativas do leitor, com o propósito deliberado de instaurar o engodo que caracteriza a ficção. Assim, a estratégia da autoficção consiste precisamente em parasitar, hibridizar e subverter a ficção por meio da fusão de seus próprios procedimentos narrativos para intensificar a desconfiança platônica em relação à ficção e desestabilizar o argumento aristotélico sobre a impossibilidade de contaminação entre mimese e realidade. Nas palavras de Azevedo (2008, p.46), pode-se dizer que a autoficção inscreve-se no território do engano (*leurre*), evidenciado não apenas pelo hibridismo formal de uma intimidade esquiva, mas também pela postura desorientada do leitor, que se vê incapaz de decidir a quem ou ao que confiar sua competência interpretativa. É precisamente esse equilíbrio instável que a legitima como ficção.

Diante disso, a relação do relato com uma suposta “verdade” torna-se de pouco interesse, tampouco afirmar que o sujeito é uma ficção ou um efeito de linguagem, o que implica é reconhecer que a ficção cria um espaço de exploração que transcende o sujeito biográfico - o texto como forma de criação de um “mito do escritor”. Como aponta Christopher Lasch , “o autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade.” (Lasch, 1983, p. 42) Com isso, a autoficção, não pressupõe a existência de um sujeito prévio, um “modelo” que o texto possa reproduzir ou distorcer, como ocorre na autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor (Klinger, 2008, p.20).

Nisso, a autoficção age como uma máquina produtora de mitos que opera tanto nas passagens que relatam as vivências do narrador quanto nos momentos em que o autor insere no relato uma autorreferência à própria escrita. Porém, surge uma questão: Qual a relação do mito com a autoficção? De acordo com Klinger (2008, p. 24) a autoficção contribui para a

construção do mito do escritor, uma figura que habita o interstício entre a "mentira" e a "confissão". A concepção do relato como criação da subjetividade, sustentada por uma ambivalência explícita em relação a uma verdade anterior ao texto, possibilita compreender a autoficção como uma *performance* autoral. O termo de origem inglesa *performance*, que significa “atuação”,- “desempenho”, “rendimento”, aproxima-se do conceito de autoficção, que também implica com a desnaturalização do sujeito.

A literatura como *performance*, como afirma Klinger (2008, p. 24), deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor. Sob essa perspectiva, não existe um sujeito pleno ou originário que o texto reflita ou dissimule. Ao contrário, tanto os textos ficcionais quanto a *performance* pública do escritor são facetas complementares de uma mesma construção da figura autoral — instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam mutuamente, mas que, de qualquer forma, não podem mais ser concebidas de maneira isolada. Logo, o autor é visto como sujeito de uma *performance*, uma atuação em que "representa um papel" na própria "vida real", manifestada em sua exposição pública, em suas múltiplas autorrepresentações — entrevistas, crônicas, autorretratos e palestras. Klinger afirma:

[...] o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz” [...] Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, cuja existência ontológica possa ser provada, senão que o autor, a figura do autor, é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma”. (Klinger, 2008, p.24)

Klinger (2008, p.25) até mesmo liga a *performance* com a arte cênica, pois, na sua visão, o texto autoficcional envolve uma dramatização de si que pressupõe, assim como no palco teatral, a existência de um sujeito duplo: simultaneamente real e fictício, pessoa (ator) e personagem. Essa dramatização implica a construção conjunta de autor e narrador. Seguindo na sua comparação, ao entrar na cena o ator passa a "significar", transformando-se em signo e desdobrando-se em ator e personagem. O ator posiciona-se entre dois polos: o da atuação e o da representação. Essa ambivalência é inevitável, pois o ator nunca estará apenas "atuando", mesmo ao representar a si mesmo, nem será completamente absorvido pelo personagem.

De acordo com Klinger:

Quanto mais o ator (ou o autor do texto) entra no personagem, e mais real tenta fazê-lo, mais reforça a ficção, e portanto, a ilusão. Por isso a arte da *performance* rejeita a ilusão, ela é precisamente “o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo”. (Klinger, 2008, p. 25)

Portanto, na arte da performance a ambivalência no teatro permanece, mas, diferentemente deste, o performer se apresenta mais como pessoa do que como personagem. Assim como ocorre na autoficção, o escritor-ator e o personagem-autor convivem, além de que não se busca intensificar a verossimilhança, já que isso aumentaria, paradoxalmente, o aspecto ficcional. Com isso, o texto autoficcional quebra o caráter naturalizado na autobiografia como uma forma discursiva que simultaneamente revela e questiona o sujeito, ou seja, que apresenta a subjetividade e a escrita como processos em constante construção. Por conseguinte, a obra autoficcional e arte performática são comparáveis na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita (Klinger, 2008, p. 26).

Em síntese, a autoficção enquanto estratégia literária, se coloca no cerne da literatura contemporânea como um dispositivo que desafia e reconfigura as fronteiras entre o real e o ficcional. Não se limita a uma mera combinação entre autobiografia e ficção, mas instaura um espaço híbrido no qual o “eu” se apresenta como um artefato narrativo, desconstruído e recriado pela linguagem. Ao fazê-lo, ela engendra um paradoxo: busca a autenticidade ao mesmo tempo em que a subverte - a ambivalência está na tensão entre o sujeito autoral e a construção textual. Nas obras do nosso corpus, Carvalho utiliza-se da autoficção como um mecanismo central de composição, não apenas confundindo as fronteiras entre autor, narrador e personagem, mas também tensionando os limites entre experiência vivida e invenção narrativa.

Ademais, em ambas as obras a autoficção vai além da criação de um espaço de intersecção entre a vida e a narrativa, pois, como foi dito, ela opera como uma “máquina de mitos”, criando uma figura autoral que existe tanto dentro quanto fora do texto. Essa figura não é um reflexo direto da experiência biográfica, mas uma performance autoral que transforma o autor em personagem de sua própria narrativa, evidenciando o caráter teatral da construção do “eu”. Nesse contexto, a referência biográfica é menos um ponto de ancoragem e mais uma ferramenta que confunde, desloca e desafia o leitor. Enfim, a autoficção pode ser compreendida como uma escrita de si que rejeita a estabilidade das categorias tradicionais de autobiografia e ficção. Ela se afirma em um território paradoxal, onde a referência ao real é ao mesmo tempo condição de sua existência e elemento de sua desconstrução. O autor, nesse jogo, é tanto um ator quanto um personagem, encenando um “eu” que oscila entre a presença e a ausência, a verdade e a ilusão, o fato e a ficção.

2.3. A morte e o retorno do autor

No século XX, a crítica e a desconstrução do sujeito ganhará forças com as declarações sobre a *morte do autor* na literatura e o apagamento do *homem* feitas por Foucault. Na concepção do crítico literário, a linguagem, enquanto objeto de análise, configura-se como o único meio para alcançar o conhecimento do mundo e do ser humano enquanto sujeito. Entre as palavras e as coisas, reside a linguagem. Porém, surge uma questão: qual é o papel do autor nesse processo?

Roland Barthes (1988) argumenta que o autor deixa de ser dono da obra no momento em que o leitor a lê; ocorrendo a então morte do autor. Para ele, um texto é composto por múltiplas escrituras, provenientes de diversas culturas, que se entrelaçam em diálogo, paródia e contestação. Contudo, o ponto de convergência dessa multiplicidade não é o autor, mas sim o leitor: o leitor é o próprio espaço onde se registram, sem que nenhuma se perca, todas as citações que compõem uma escritura. A unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, um destino que, contudo, não pode mais ser pessoal. O leitor é uma figura desprovida de história, biografia ou psicologia; ele é apenas aquele que reúne, em um mesmo campo, todos os traços que compõem o texto.

Na sequência, Foucault (1994) analisa a relação da escrita com a imortalidade, especialmente quando vista como um meio de perpetuar ideias e memórias, um contraponto significativo que a vincula à morte. Enquanto a imortalidade literária remonta à tradição oral, a escrita, por sua vez, carrega consigo a marca do “desaparecimento” do autor — uma morte simbólica que se traduz no sacrifício da vida em prol da obra e no apagamento voluntário de sua presença em favor da permanência do texto: “a obra que tinha o dever de conduzir à imortalidade do herói tem recebido agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor” (Foucault, 1994, p. 793). A questão da *morte do autor* é discutida, pois os caracteres individuais do sujeito escritor têm desaparecido de forma que “a marca do escritor já não é mais que a singularidade de sua ausência” (Foucault, 1994, p. 793).

Entretanto, descartar a categoria de autor não é simples, pois o próprio conceito de obra, assim como a unidade que ela representa, está intrinsecamente ligado a essa categoria (*apud* Klinger, 2006, p.32). Na busca de localizar o espaço que ficou vazio com o desaparecimento do autor, além de investigar as funções que emergem a partir desse desaparecimento, Foucault irá explicar que o autor existe como *função autor* — o nome do autor vai além de ser apenas um componente do discurso; ele assume uma função central ao organizar e classificar os discursos, sinalizar o nascimento de um conjunto específico de ideias e indicar a posição

desses discursos dentro da sociedade e da cultura (*apud* Klinger, 2006, p.32). Apesar de nem todos os discursos estarem associados a uma *função autor*, essa função se manifesta de forma plena nas obras literárias.

Klinger (2006) explica que na concepção da crítica literária, o autor é a figura que possibilita compreender tanto a ocorrência de determinados eventos em uma obra quanto suas transformações, deformações e diversas modificações; além de que ele também representa o princípio de uma certa unidade na escrita — para isso, todas as diferenças devem ser minimizadas por meio de princípios como evolução, amadurecimento ou influência. Logo, o autor é um certo “lar de expressão” que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos, entre outros. Por isso que, na visão de Foucault, o espaço deixado pela “morte do autor” é ocupado pela noção de “função autor”, que se desenvolve em interação com a obra.

A partir dessas considerações sobre a *morte do autor*, Klinger (2006) esboça a hipótese do *retorno do autor* — a autorreferência da primeira pessoa. Segundo a sua hipótese, atualmente, não é mais viável reduzir a categoria de autor a uma simples função. Na lógica da cultura de massas, o autor é cada vez mais percebido e age como um sujeito midiático. Além disso, quando o autor utiliza sua imagem e suas intervenções públicas de forma estratégica, recorrendo ao escândalo ou à provocação, torna-se questionável sustentar a ideia de que “não importa quem fala”. De acordo Ana Cláudia Viegas (2007), atualmente observa-se um “retorno do autor”, não mais como a origem ou explicação final da obra, mas como uma figura atuante no espaço público midiático. A professora destaca que, apesar da perspectiva formalista, nós, leitores, dificilmente aceitamos plenamente a ideia de sua morte, demonstrando um anseio pela presença física do autor e por evidências materiais de sua existência, como máquinas de escrever, livros, objetos pessoais, fotografias, correspondências sobre seu processo criativo ou exemplares autografados, entre outros.

Com a participação cada vez mais frequente de escritores em programas de televisão, lançamentos de livros, noites de autógrafos, feiras literárias e até em congressos e palestras universitárias, dá voz e rosto aos autores que antes permaneciam anônimos (Oliveira, 2011). Dessa maneira, crer que o autor está morto é falho, visto que temos acesso a sua figura, a sua pessoa. Posicionar o autor no século XXI, dentro do contexto da cultura midiática, significa reconhecer que, ao lermos um texto, não nos limitamos ao nome do autor como referência. Passamos a considerar também sua voz, sua imagem e sua presença divulgadas nos jornais, na televisão e na internet. Essa obsessão contemporânea pela presença física e simbólica contrasta com a concepção barthesiana do autor como “um ser de papel”.

Segundo Philippe Lejeune (2008), o texto literário despertava no leitor o desejo de conhecer a pessoa por trás das aventuras narradas e do prazer proporcionado pela leitura. Para preencher a ausência do autor, o leitor recorria a correspondências, biografias e depoimentos, no caso de escritores falecidos, ou a perfis literários e caricaturas, no caso de autores ainda vivos. Lejeune aponta que, no século XIX, os periódicos literários quase não traziam ilustrações, e as fotografias dos autores eram raras, surgindo apenas em edições completas de suas obras ou em biografias específicas. Assim, a figura do autor permanecia amplamente desconhecida pelo público, e o vínculo entre escritores e leitores restringia-se às páginas do livro, envolto em uma aura de mistério que atribuía ao autor um status quase sagrado. Esse cenário, porém, é bem diferente do que vemos hoje. Inclusive, as fotografias servem também como publicidade, trabalhando com a imagem do não mais incógnito autor (Oliveira, 2011).

Portanto, o escritor torna-se conhecido independentemente de sua obra, pois sabemos quem ele é, o vemos e ouvimos na televisão, mesmo que muitas vezes não o leiamos. Com sua presença constante na mídia, aceitar sua ausência ou ignorá-lo torna-se um desafio, já que ele se impõe de forma concreta. Assim, o interesse pela figura do autor continua a crescer, enquanto a abordagem formalista se torna algo do passado. A participação midiática do escritor subverte o interesse original do leitor, no sentido de que era a leitura da obra que suscitava o desejo de conhecer o autor, ao passo que agora é a sua presença midiática que desperta a curiosidade do leitor pelo texto (Lejeune, 2008). Seguindo a linha de raciocínio, Oliveira afirma:

À notoriedade que adquire o autor literário com a sua exposição midiática, soma-se o interesse que a intimidade alheia desperta em nossa sociedade. Cada vez mais sentimo-nos atraídos pela vida privada das pessoas, sejam elas públicas ou anônimas, num processo de voyeurismo muito acentuado, que tem nos reality shows o ponto culminante. O homem contemporâneo se vê fascinado com a possibilidade de desnudamento da intimidade, com a exposição pública, com a quebra de limites entre o público e o particular. Uma cultura fortemente imagética, como a nossa, justifica esse interesse (Oliveira, 2011).

Bernardo Carvalho, por exemplo, autor das obras analisadas do nosso *corpus*, reconheceu ter sido impactado pela crescente demanda do público por narrativas ancoradas na realidade. Em entrevista ao jornal *Rascunho*, o autor relatou que, diante do pouco alcance de seus primeiros livros, decidiu se reposicionar dentro de um espaço editorial mais seguro, optando por oferecer aos leitores aquilo que esperavam: histórias inspiradas em fatos reais:

Entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: "se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer". Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia etc. E não é que funcionou. O pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser

irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo. (Carvalho, 2007)

“O escritor hoje tem sua cadeira cativa em estúdios de televisão, valendo-se da sua exposição midiática para seduzir leitores. Mas não bastasse a sua participação na mídia, ele também faz de si personagem de ficção, baralhando os conceitos de verdade e mentira.” (Oliveira, 2011) A autoficção, então, terá esse papel no retorno do autor. Serge Doubrovsky, o precursor do gênero, após ler o “pacto autobiográfico” de Lejeune e confrontar-se com a 'caixa vazia' em sua teoria, que carecia de um exemplo de romance onde houvesse concordância onomástica entre autor, narrador e personagem, escreve *Fils*, um romance em primeira pessoa, cujo narrador também se chama Serge Doubrovsky, embora seja totalmente ficcional.

Para Lejeune, a coincidência de nomes estaria alinhada à sua definição de autobiografia, mas Doubrovsky classificou o livro como autoficção. Segundo ele, o romance não é "nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (*apud* Klinger, 2006). Assim,

“O autor estaria, a partir da autoficção, portanto, transcendendo o espaço midiático e adentrando o terreno da ficção, isto é, divisaria o limite entre a realidade, facilmente verificável, e a fantasia. O autor agora retorna irrevogavelmente, uma vez que retorna extra e textualmente.” (Oliveira, 2011).

Nas palavras de Klinger, “o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do sujeito real”. (Klinger, 2006) Nessa lógica, a responsabilidade da autoria do texto é do autor contemporâneo sem, contudo, deter a autoridade pelo texto. Ele deixa de ocupar o lugar de detentor da verdade textual e retorna, nas palavras de Barthes, “a título de convidado”, “como uma das personagens, desenhada no tapete” (Barthes, 1988, p. 76). Assim, para esse autor que ressurgiu, o pacto autobiográfico de Lejeune revela-se ineficaz, pois o referente, incluindo o próprio autor, não assegura uma narrativa guiada pela “boa fé” do autobiógrafo. “As alusões extratextuais da autoficção são mais ficcionais do que referenciais, de modo a impossibilitar que o leitor consiga discernir a “verdade” da narrativa.” (Oliveira, 2011).

Luciene Azevedo (2005) propõe substituir o pacto autobiográfico de Lejeune pelo pacto autoficcional, que pressupõe sempre a ambiguidade da referência, a sutileza na interseção entre vida e obra, e um leitor constantemente em falso, enganado pela desestabilização de uma escrita de si projetada em outros. Nesse contexto, o leitor já não pode confiar nem no narrador, tampouco no autor. Entretanto, surge uma questão: se, para Lejeune, a autobiografia,

gênero assumidamente referencial, é considerada literatura, enquanto, para Costa Lima (1986), a literatura é ficção, excluindo os textos referenciais do rol literário, como classificar a autoficção que é concomitantemente, referencial e ficcional? Leonor Arfuch (2002), oferece uma saída ao impasse: deslocar para o “espaço biográfico.”

Segundo Arfuch (2002), é nesse campo que o leitor é capaz de conciliar as diversas perspectivas oriundas dos registros referencial e ficcional, formando um sistema coerente de crenças. Dessa maneira, o leitor transita sem barreiras entre o real e o ficcional em relação à identidade do autor, sendo que a distinção entre ambos depende dos horizontes de expectativa que eles despertam. O termo “espaço biográfico” foi cunhado por Arfuch

não como uma enumeração de tipos de relatos, mas como confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa. Mais do que uma especificação particular de cada gênero, importaria a interatividade entre eles, tanto quanto à circulação de modelos de vida como a aspectos formais dos discursos. (*apud* Viegas, 2007, p.16)

Visto isso, Oliveira (2011) afirma que o sujeito que ressurgue nessa nova forma de escrita de si não é o mesmo que, no passado, fundamentava a autobiografia. Na autobiografia tradicional, o narrador-autor apresentava sua vida de forma linear e seu relato não era questionado; o leitor, diante de tal gênero, era levado a acreditar na verdade dos fatos narrados. Hoje, essa lógica mudou. A verdade dissolveu-se, perdida em meio às contradições e disparates. A questão já não é, como argumentaram Costa Lima e Lejeune, discutir se o relato de vida é ficção por ser uma construção discursiva ou se corresponde à realidade empírica *tout court*. Na autoficção, o que importa já não é a vida do autor em si. Os dados referenciais incorporados ao texto não buscam mais conectar a obra à vida do autor, mas sim construir o mito do escritor, uma persona.

Quando o autor constrói um mito, ele não está nem afirmando a verdade nem negando-a. Na autoficção, a verdade apresentada difere daquela narrada na autobiografia, pois não preexiste ao discurso; ao contrário, ela é formada simultaneamente à própria construção discursiva. Para Oliveira (2011), pode-se pensar o autor da autoficção como algo performático, o autor estaria construindo a si mesmo e ao texto de forma simultânea. Essa criação de um mito, ou de uma invenção de si, aproxima a autoficção do discurso psicanalítico, pois o sentido de uma vida não é descoberto para depois ser narrado, mas é construído no próprio ato de narrar: o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si. Assim, a participação midiática do autor leva-o a desempenhar um papel em várias frentes, indo além de sua literatura.

Sabe-se que os narradores de *Nove Noites* e de *O Sol se Põe em São Paulo*, por exemplo, compartilham certas características com o autor Bernardo Carvalho. No entanto, a partir dessas coincidências biográficas, torna-se impossível determinar com clareza quais elementos do romance correspondem a fatos e quais são pura invenção. “Talvez fosse mais acertado dizer que são autoficção” (Oliveira, 2011). A construção do mito ocorre na interseção das diversas narrativas sobre si, sejam elas ficção, entrevistas, crônicas, blogs, palestras, entre outras. Assim, o autor que se constrói na autoficção está intrinsecamente ligado a seus outros discursos e atuações, não podendo ser dissociado deles.

Diante disso, Hal Foster (1996) dirá que o retorno do autor é uma virada significativa tanto na arte contemporânea, como na crítica, no qual ele chama de *retorno do real*. O retorno do autor não contradiz, mas, ao contrário, dá sequência à crítica do sujeito, revelando sua natureza inacessível. Contudo, esse retorno não representa o resgate de um sujeito pleno no sentido moderno, mas sim um deslocamento: nas práticas contemporâneas da 'literatura do eu', a primeira pessoa se manifesta de forma paradoxal, inserida em um contexto de questionamento da própria identidade. (Klinger, 2006). Outrossim, Klinger afirma que a autoficção aborda o retorno do autor ao problematizar a relação entre as noções de real (ou referencial) e ficcional, além de explorar a tensão entre presença e ausência, mesmo que nem sempre vinculada ao discurso do trauma.

Nas suas palavras, a autoficção define-se

como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (Klinger, 2006)

Portanto, a discussão sobre a morte e o retorno do autor revela não apenas uma evolução, mas uma complexificação da relação entre texto, autor e leitor. A partir de todo esse debate, surge na contemporaneidade uma nova figura autoral fragmentada, híbrida e performática. Esta figura, ou melhor, este autor proposto por estudiosos da atualidade, não é mais a origem última da obra, nem um sujeito pleno, mas uma persona que transita entre discursos diversos, que vão da literatura aos meios midiáticos. Nessa perspectiva, a autoficção problematiza as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando o autor não como alguém que detém uma verdade empírica, mas como um agente discursivo que constrói a si mesmo e à narrativa de forma simultânea. Essa dinâmica evidencia a tensão constante entre presença e ausência, realidade e invenção, verdade e mito. Dessa forma, o retorno do autor não implica a

restauração de uma autoridade unívoca sobre o texto, mas uma reconfiguração que explora sua inacessibilidade e a instabilidade da identidade.

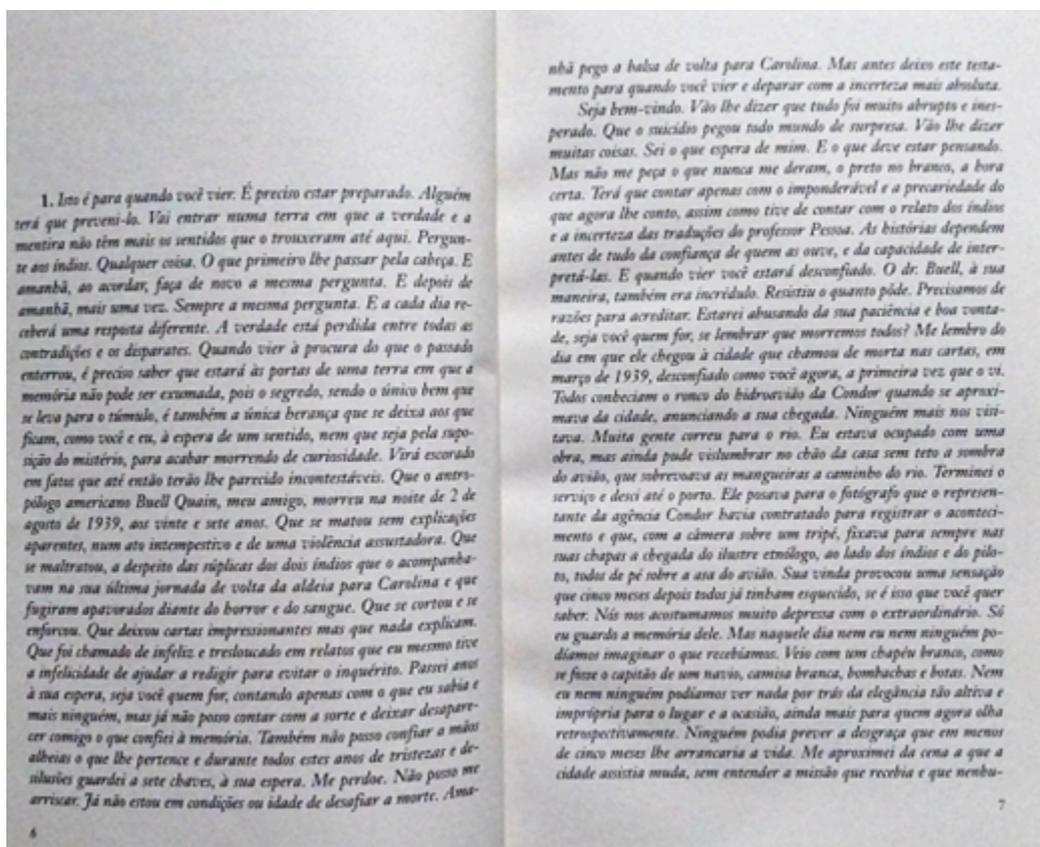
Por fim, essa reflexão nos permite compreender que, longe de uma morte definitiva ou de um retorno triunfante, o autor contemporâneo é uma figura em constante reinvenção, cuja existência se dá na interseção entre a ficção de si e os múltiplos discursos que compõem sua persona pública e literária.

3º CAPÍTULO: OS *MODI OPERANDI* DOS NARRADORES

3.1. O *modus operandi* do(s) narrador(es) de *Nove Noites*

No primeiro capítulo, vimos que o enredo de *Nove Noites* gira em torno do misterioso suicídio do antropólogo Buell Quain em 1939, aos seus 27 anos de idade. O protagonista, que nada mais é o próprio narrador, ou seja, um narrador-personagem, parte em uma aventura na busca de compreender a real motivação que levou Quain a tirar a sua própria vida, já que o próprio não deixou nenhuma mensagem justificando tal ato. Entretanto, o enredo de *Nove Noites* não é focado somente na perspectiva do narrador-jornalista que pesquisa sobre a trajetória do antropólogo no Brasil, há um outro narrador – no qual é chamado de narrador-sertanejo, por Pécora (2003), que, de certa forma, possui uma conexão com Quain. A presença desta segunda entidade da narrativa é notada pela fonte utilizada na escrita, um estilo mais literário, poético, como se o narrador estivesse escrevendo uma obra intimista. (FIGURA 1):

FIGURA 1 – A presença do segundo narrador



FONTE: Carvalho (2006, p.6-7)

Essa segunda entidade da narrativa surge logo no início da história, ela se apresenta de forma ambígua, com traços que o aproximam de uma testemunha direta dos acontecimentos, como se tivesse convivido com Quain – possivelmente um amigo próximo do antropólogo. A sua escrita passa uma sensação de melancolia, quase como um testamento deixado para alguém que virá posteriormente, o que confere ao texto um tom epistolar e confessional, criando uma atmosfera de proximidade emocional que contrasta com a postura mais investigativa do narrador-jornalista. O trecho presente na figura 1 deixa claro:

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade. Virá escorado em fatos que até então terão lhe parecido incontestáveis. Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos. Que se matou sem explicações aparentes, num ato intempestivo e de uma violência assustadora[...] (Carvalho, 2006, p.6)

O narrador-sertanejo revela um conhecimento subjetivo e sensível dos fatos, o que o distancia de uma narração objetiva ou documental. A princípio, não é nos contado quem é a voz por trás dessa escrita, somente ao decorrer do romance que o narrador-jornalista deixa evidente que essa figura dramática é Manoel Perna, amigo íntimo de Quain que o teria acompanhado por durante nove noites, o que provavelmente dá nome ao livro. O narrador-jornalista conta, a partir de informações ditas pelos filhos do engenheiro, que os dois amigos costumavam conversar bastante, além de que sempre que possível saíam a cavalo pela região de Carolina – cidade localizada no Maranhão onde Manoel atuava como engenheiro. Em outros trechos do romance, o narrador-sertanejo, ou melhor, Manoel, falava dos momentos que passou ao lado do seu amigo estrangeiro:

[...] Se faço as contas, vejo que foram apenas nove noites. Mas foram como a vida a vida toda. A primeira, na véspera de sua partida para a aldeia. Depois, mais sete durante a sua passagem por Carolina em maio e junho, quando vinha à minha casa em busca de abrigo, e a última quando o acompanhei pelo primeiro trecho de sua volta à aldeia, quando pernoitamos no mato, debaixo do céu de estrelas. A última noite foi por minha conta. Ele não havia requisitado a minha companhia, mas senti que devia acompanhá-lo a cavalo, nem que fosse apenas no primeiro trecho do percurso, como se de alguma maneira soubesse o que àquela altura não podia saber, que nunca mais o veria.” (Carvalho, 2006, p. 41).

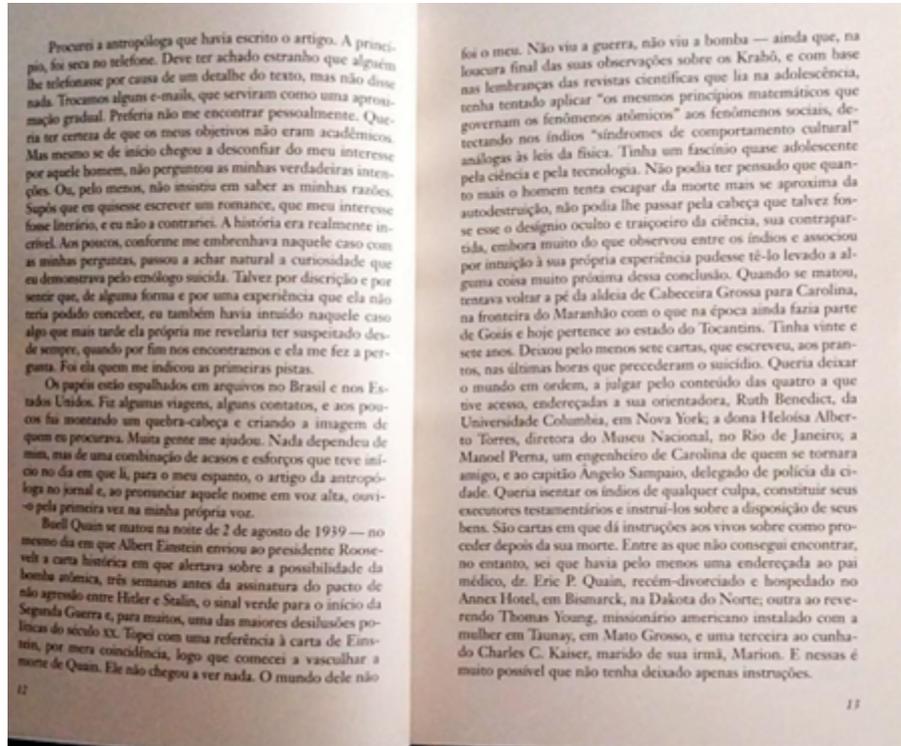
O fato do narrador-sertanejo afirmar que aquelas nove noites seriam como "a vida toda" revela como os sujeitos podem projetar ou construir a identidade de outra pessoa a partir de experiências marcantes (Eleutério, 2013). Dessa forma, o narrador-sertanejo, por meio de suas cartas, se torna uma espécie de guardião da memória – ou mesmo da identidade – de Buell Quain. Ainda que haja a possibilidade de interpretações equivocadas dos relatos de Quain, sobretudo devido à barreira linguística que os separava, Manoel reafirma com convicção os acontecimentos narrados, apropriando-se da história do outro e conferindo-lhe um sentido definitivo (Eleutério, 2013).

A partir desse lugar, o narrador-sertanejo se comporta como um tipo de intérprete espontâneo – ele não apenas registra, mas reconfigura o que foi vivido, reconstruindo a figura de Quain a partir de sua própria sensibilidade e das impressões que teve do antropólogo, algo que se alinha com o pensamento de Diana Klinger (2006) de que na escrita autoficcional surge uma espécie de “mito do escritor” onde o autor produz sentido para a realidade por meio de suas experiências próprias. Ao agir como sujeito que assume para si o gesto de narrar o outro, de fixar uma memória e construir uma versão da identidade de Buell Quain, o narrador-sertanejo – por meio de suas cartas – assume uma função análoga à do escritor mítico, isto é, ele reordena o real pela linguagem, atribui sentido a uma vivência caótica e se coloca como guardião legítimo de uma história que, sem ele, se perderia. Neste trecho logo abaixo, deixa evidente isso:

[...] Tente me entender. A consciência que ele me deu sobre o seu estado foi também o que me impediu de intervir. A minha ação teria sido uma ofensa e uma traição. Seria como tornar real o fantasma do homicídio que o assombrava. O que ele me contou era para eu guardar como se não tivesse ouvido. E foi o que fiz. Era a minha herança. Peço que procure me entender e me perdoar assim como entendi que você não podia imaginar os efeitos que a sua última carta teria sobre um homem naquele estado de solidão e desamparo. O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que eu imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever. (Carvalho, 2006, p.119)

Enquanto o narrador-jornalista é, possivelmente, uma referência, ou melhor, uma autorreferência do próprio Bernardo Carvalho – ambos são escritores, já atuaram como jornalistas, o que explica a paixão que os dois possuem pela investigação e curadoria dos fatos. A sua presença também é notada pela fonte utilizada na escrita, um tom mais crítico e descritivo, como se o protagonista estivesse escrevendo uma reportagem a fim de publicá-la em algum jornal ou algo do gênero. O narrador-jornalista demonstra ser mais sério, não tira conclusões precipitadas, pelo contrário, faz questão de ir a fundo nas suas pesquisas, sempre demonstrando interesse pela história e por todos aqueles que estiveram presentes nela até os mínimos detalhes (FIGURA 2):

FIGURA 2 – A presença do narrador principal



FONTE: Carvalho (2006, p. 12-13)

Ao decorrer da narrativa, a obsessão por Buell Quain pelo narrador-jornalista ultrapassa os limites de uma simples curiosidade investigativa e se transforma gradualmente em uma busca pessoal e existencial. O narrador procura, de alguma forma, provar que o suicídio do antropólogo não foi por acaso, pelo contrário, há uma motivação por trás disso tudo – e todos que o acompanharam são suspeitos. O que nós sabemos de Buell Quain talvez não seja verdadeiro, o que leva ao narrador interrogar pesquisadores das mais diversas instituições (bibliotecas e universidades) sobre quem de fato teria sido esse sujeito em vida e os demônios que o circulavam. O narrador demonstra ser uma pessoa inquieta: não se conforma com o que as coisas aparentam ser, para ele sempre tinha um outro lado da história que nunca foi contado por medo, ou por falta de informações concretas:

Ninguém nunca me perguntou, e por isso também não precisei responder. Todo mundo quer saber o que sabem os suicidas. No início, deixei-me levar pela suposição fácil de que aquela só podia ter sido uma morte passional e concentrei a minha busca nesses vestígios. Devia haver outra pessoa envolvida. Ninguém pode estar totalmente só no mundo. Tinha que haver uma carta em que ele revelasse os seus desejos e sentimentos. (Carvalho, 2006, p. 23)

A cada novo dado coletado, mais as lacunas se ampliam, os testemunhos são contraditórios, as memórias imprecisas e os documentos incompletos ou ambíguos. Esse

esforço incessante por reconstruir uma narrativa coerente sobre a vida e a morte de Quain acaba revelando menos sobre ele do que sobre o próprio narrador, que se vê confrontado com os limites entre verdade e ficção, entre escuta e invenção. Indócil, o narrador-jornalista busca por testemunhas oculares que viram Quain ou tiveram algum contato com ele, mesmo que tenha sido o mínimo. Contudo, o protagonista não aceita algumas respostas que lhe vêm, muitas vezes ele demonstra seu lado manipulador para que tenha acesso às respostas que tanto quer. Como neste trecho a seguir:

Fazendo-me de tonto, perguntei sobre a aparência física dele, sobre o que no geral eu já sabia, na verdade mais interessado nas impressões que havia deixado e nas reações que a sua figura podia ter provocado do que na imagem real: “Não tinha nada de especial. Ele era moço, bastante moço”. Gordo ou magro? “Gordo não era, de jeito nenhum. Nem muito magro. Era uma pessoa de aspecto comum, digamos.” Louro ou moreno? “Não era louro claro, não. Era mais para moreno. Não tinha nenhuma marca especial.” Diante da dificuldade de arrancar alguma coisa do velho professor, decidi perguntar o contrário do que queria saber. Era feio? “Não, era mais para bonito, uma figura simpática. (Carvalho, 2006, p. 29)

Inconformado com as mesmas respostas vazias a respeito de Quain, o narrador-jornalista decide viajar para o local do evento em que tudo aconteceu: a aldeia Krahô. Por conseguinte, o narrador faz um retorno ao seu passado, época que acompanhava o próprio pai nas expedições ao Xingu durante a sua infância. As suas lembranças de infância, descritas com uma mistura de nostalgia e incômodo, revelam não apenas um primeiro contato com o universo indígena, mas, sobretudo, uma experiência marcada por distância emocional e desconforto. Tal qual Quain, o narrador-jornalista sentia-se um estangeiro, um intruso incapaz de se conectar verdadeiramente com o outro devido a culturas tão distintas.

Quando pousamos, o monomotor foi rodeado por índios, na maioria crianças que, ao verem um menino da idade delas, imediatamente começaram a me tocar e a arrancar as minhas roupas, encorajadas pelo meu pavor. Por mais que eu gritasse ou apelasse para o meu pai, ele nada podia fazer, porque também estava imobilizado, cercado de índios, e no fundo achava muito engraçado que eu estivesse sendo levado embora – era bem provável que estivesse cheio de mim e do meu mau humor. Os indiozinhos me carregaram. Era como se estivesse no meio de uma correnteza. Não adiantava resistir. Pelo que pude entender, queriam me ver nu, me deixar igual a eles. (Carvalho, 2006, p. 60)

Apesar das suas memórias emergirem de forma fragmentada, elas moldam a própria tessitura do enredo. Essas memórias pessoais funcionam como chaves de leitura da própria investigação, pois deixam claro que sua busca por Quain está contaminada por uma tentativa de reorganizar seus próprios afetos, de atribuir sentido a uma trajetória marcada por lacunas emocionais. Logo, a memória atua como uma espécie de espelho retrovisor, que ilumina o presente narrativo com a luz oblíqua do passado. Algo que Paul Ricoeur (2007) observa, lembrar é de fato um ato de reconstrução, a memória não como uma reprodução exata do

passado, mas como uma construção ativa e seletiva, moldada pela interpretação e pelas narrativas.

Outrossim, ao visitar a aldeia Krahô, o narrador tenta conectar-se com o local que Quain viveu por uns meses antes de tirar sua própria vida, procurava sentir na pele os mesmos sentimentos que o jovem antropólogo sentira. Passou a viver com os indígenas que abrigam o antropólogo, tentou, até um certo ponto, praticar a cultura do povo Krahô, mas as diferenças culturais eram enormes. O narrador-jornalista parece querer romper a barreira entre sujeito e objeto, colocando-se na pele de Quain como quem encena um ritual de incorporação da dor alheia. No entanto, ainda que ele tente compartilhar da rotina e dos costumes do povo Krahô, o narrador se vê diante de uma distância que não se desfaz apenas pela convivência, as diferenças culturais, simbólicas e linguísticas são abismos que não podem ser atravessados completamente. Por isso que o narrador-jornalista revisita suas próprias memórias de infância, ele reconstitui os últimos dias de Buell Quain a fim de compreender o que se passava na sua mente naquele momento. Ele não está acessando o passado tal como foi, mas reorganizando-o a partir de sua experiência presente, de suas perdas, angústias e inquietações.

Em vez de alcançar uma “verdade” sobre Quain ou os Krahô, o narrador esbarra em versões, silêncios e lacunas. Chega a um momento em que o narrador, mergulhado em um estado de fragilidade psíquica, constrói (ou reconstrói) realidades como forma de lidar com o mistério da morte de Buell Quain. Em um dado momento, o narrador revisita novamente suas memórias para o período que o seu pai esteve internado num hospital em São Paulo, em decorrência de uma doença que nem o narrador e sua irmã, tampouco os médicos, sabiam do que se tratava. Seu pai foi transferido para uma sala no hospital, neste local havia outra pessoa, um idoso que provavelmente não era brasileiro, mas sim um estrangeiro, que estava acamado assim como o pai do narrador:

Meu pai dividia o quarto com um americano de oitenta anos, que morava no Brasil havia muito tempo. “Ele não tem ninguém aqui, nenhum parente, nenhum amigo.” Estavam tentando encontrar o filho nos Estados Unidos antes que ele morresse. O velho tinha sido mandado de um asilo para o hospital, quando começou a piorar. Estava com câncer. Seus dias estavam contados. (Carvalho, 2006, p. 128)

Este senhor de idade desperta uma curiosidade no narrador-jornalista, pois surge como uma figura enigmática, que interrompe o fluxo linear da narrativa e insere um elemento de estranhamento simbólico. O americano idoso confunde o narrador com um velho amigo no qual ele chamava de Bill Cohen: “Quem diria? Bill Cohen! Até que enfim! Rapaz, você não sabe há quanto tempo estou esperando.” (Carvalho, 2006, p. 130). Esse flashback impacta profundamente a mente do narrador porque desencadeia um colapso momentâneo entre

passado e presente, fazendo com que o protagonista pense se, possivelmente, esteja ficando paranoico com essa história. Será que esse “Bill Cohen” seria, na verdade, “Buell Quain?” A lembrança do encontro com o senhor moribundo que o chama por outro nome e projeta sobre ele uma memória que não lhe pertence, instala uma sensação de desrealização, como se o narrador perdesse as referências que o sustentam como sujeito.

Por conseguinte, o impacto disso em sua mente é o agravamento de sua crise de identidade e de percepção, tornando cada vez mais tênue a linha que separa a investigação factual da vivência subjetiva. O passado retorna não apenas como lembrança, mas como perturbação psíquica: o real e o imaginário entram em conflito. Conforme Azevedo (2008, p. 46) diz, a autoficção se inscreve no território do *engano (leurre)*, ele está apontando para um tipo de narrativa que joga com os limites entre o real e o ficcional, sem nunca esclarecer totalmente onde termina um e começa o outro. Poderia ser esse episódio do velho moribundo uma simples confusão mental do narrador, ou aquilo de fato aconteceu? Essa dúvida jamais é sanada:

Na verdade, nada me provava que o velho fotógrafo tivera alguma relação com Buell Quain, ou mesmo que o tivesse conhecido, além do fato de ter falado o nome dele antes de morrer – se é que realmente falou. Ele podia simplesmente ter ouvido falar de Buell Quain e se interessado, como eu, pela história, a ponto de ter vindo ao Brasil para investigá-la, como eu agora ia aos Estados Unidos. (Carvalho, 2006, p. 141)

Partindo para o final do romance, o narrador-jornalista, em ato de desespero, envia cartas e e-mails para várias pessoas que possuem o sobrenome da família do antropólogo com o intuito de entrevistar algum parente sobre Quain – já que é sabido que ele enviou várias cartas ao longo dos meses para seus pais e sua irmã –, sobre o que ele havia dito dias antes do seu suicídio e o que o motivara a isso. Procurando uma alternativa, o narrador decide procurar pelos parentes do idoso que acompanhava seu pai no leito do hospital, tentando ver se, de fato, “Bill Cohen” seria “Buell Quain”, ou seria apenas uma simples coincidência do destino. Contudo, o narrador-jornalista não obteve uma resposta que lhe agradasse, o filho do idoso acaba respondendo suas cartas, mas lhe revela que não sabe muita coisa a respeito de seu pai apenas de que ele havia ido ao Brasil antes dos EUA ter entrado na Segunda-Guerra Mundial e depois nunca mais entrou em contato. Devido a isso, o narrador-jornalista decide embarcar um voo para os EUA para pesquisar a história mais a fundo.

A chegada do narrador-jornalista em solo americano revela o quão longe a obsessão pode levar alguém, sua postura meticulosa e quase paranoica arquiteta cuidadosamente o momento em que abordaria o filho do fotógrafo – que poderia ter uma conexão com Buell

Quain. A viagem deixa de ser apenas uma etapa da investigação e se transforma em uma encenação calculada, em que o narrador não apenas observa, mas também atua, performando o papel de quem busca a verdade, mas que já está completamente imerso na criação ficcional. O narrador planeja cuidadosamente seus passos, cria estratégias, muda de aparência, adota uma postura quase de espião. Ele não age como um sujeito transparente, neutro, que apenas coleta dados; ao contrário, ele se insere na história como um agente afetado, desejante, alguém que atua papéis diante das pessoas que encontra, sobretudo diante do filho do fotógrafo.

Ademais, essa encenação se intensifica na maneira como o narrador se relaciona com o olhar do outro. Ele se disfarça, observa à distância, cria expectativas sobre como o outro irá reagir à sua presença, como se estivesse preparando uma cena, esperando a entrada certa, o momento dramático perfeito. Isso é típico da performance autoficcional: a verdade não é um dado, mas um efeito de linguagem e de posicionamento narrativo. O narrador quer ser visto, quer ser interpretado, e ao mesmo tempo manipula a própria imagem que oferece ao outro e ao leitor:

Sorri, me fazendo de desentendido. Perguntei o que ele queria dizer com aquilo e se conhecia o Brasil. "Conheço. Infelizmente", retrucou. Em outra ocasião, eu teria desistido se me dissessem uma frase daquelas, mas agora sabia que estava no caminho certo. Perguntei se tinha ido ao Brasil a negócios. Ele me encarou com os olhos arregalados e sarcásticos. Deve ter ficado surpreso com a minha insistência. "Negócios? Essa é boa!" Eu estava determinado. (Carvalho, 2006, p. 144)

Ao ser encontrado, o filho do fotógrafo revela detalhes sobre sua vida ao narrador. Ele diz que seu pai, em vida, foi fotógrafo, assim como ele, mas o abandonou junto com a sua mãe ainda bebê. Os dois tiveram que morar com os pais do homem, mas a convivência não era pacífica. Passado um tempo, a sua mãe morreu em decorrência de uma doença rara. Seu pai foi ao Brasil, mas não sabe ao certo a motivação por trás dessa escolha, seus avós nunca contaram. Aos seus dezessete anos, seus avós revelaram que ele não era filho do homem que aparentava ser seu pai após lerem uma carta escrita pelo próprio que enviara para ele. O conteúdo dessa carta deixou-os revoltados, conseqüentemente expulsaram-no de casa. Na carta, o fotógrafo dizia que o rapaz não tinha sido abandonado por ele, que o seu pai biológico tinha morrido no coração do Brasil, quando tentava voltar para conhecê-lo.

O narrador-jornalista demonstra espanto. Enquanto o rapaz contava sobre a sua vida, o narrador analisava as semelhanças físicas que ele tinha com Buell Quain – seria uma coincidência? Os fatos ditos por esse “filho” do fotógrafo conectam-se com a história do antropólogo no período que esteve em solo brasileiro. Em um trecho do livro, é dito que

Quain tinha um grande amigo, porém a amizade foi desfeita devido a uma briga envolvendo uma mulher. O antropólogo acaba indo ao Brasil sem despedir-se desse amigo e dessa mulher devido ao rancor que carregara no coração, nunca tocou no assunto sobre esse passado. Nesse ponto, uma conexão crucial se revela: a carta escrita pelo narrador-sertanejo, ou melhor, Manoel Perna, parece endereçada a esse antigo amigo de Quain, talvez o homem envolvido no triângulo amoroso responsável pelo rompimento entre eles. Assim, a narrativa atinge um ponto de convergência onde diferentes vozes, tempos e verdades se entrelaçam.

Neste momento, não se sabe o que de fato seja verdadeiro ou não. O narrador-jornalista deixa de ser apenas mediador dos fatos e passa a ser um sujeito atravessado por eles, ao mesmo tempo que percebe o quanto suas percepções são instáveis e contaminadas pelo desejo de encontrar sentido – ou talvez de preencher uma lacuna em sua própria vida. Talvez seus próprios sentidos o estejam pregando uma peça como se o desejo de encontrar uma verdade escondida nos detalhes o levasse a distorcer o que vê, ou até a criar vínculos que talvez não existam de fato. Seria uma simples coincidência, ou de fato aquilo seria a tão sonhada verdade que o narrador tanto procurara? Ou, pior, seria fruto de uma imaginação fértil fruto de uma densa paranoia? A verdade é que nunca saberemos.

“Resolvi adiantar a minha volta para o dia seguinte. Queria ir embora no primeiro avião. Não tinha mais o que fazer ali. A realidade é o que se compartilha.” (Carvalho, 2006, p. 149) Nesse ponto, o narrador, após uma exaustiva jornada, renuncia à sua missão inicial. O esgotamento não é apenas físico ou profissional, mas existencial. Ele parece entender que a verdade sobre Buell Quain, ou o que quer que estivesse procurando ao longo de toda a narrativa, já não importa da forma como antes. O narrador parece intuir que tudo aquilo que investigou, as versões sobre a morte de Buell Quain, a carta misteriosa, o relato do suposto filho, suas próprias memórias, só adquire sentido quando é contado, ouvido, narrado. Esse pensamento está profundamente ligado à lógica da autoficção: a escrita como lugar em que o eu se expõe, mas nunca de forma plena ou transparente; o texto como espaço de partilha de memórias, dúvidas, versões parciais.

Dito isso, o narrador de *Nove Noites*, ou melhor, os narradores de *Nove Noites* operam dentro de uma lógica de multiplicidade e instabilidade identitária que é central à autoficção. Ambos se tornam representações de subjetividades em crise, atravessadas por memórias fragmentárias, afetos ambíguos e pela impossibilidade de reconstruir um passado de maneira objetiva. Essa fragmentação da identidade narrativa ecoa o que Diana Klinger (2006) propõe ao afirmar que a autoficção se funda na exploração de mitologias autorais, onde a figura do

autor, ou de seus duplos narrativos, não é fixa, mas encenada, manipulada e desconstruída no próprio ato da escrita.

Em síntese, o narrador-jornalista, embora em um primeiro momento pareça representar uma voz racional, comprometida com a apuração jornalística, logo se mostra um sujeito afetado, vulnerável, que se reconhece contaminado pelos próprios desejos, frustrações e lacunas pessoais. Ele busca Quain, mas talvez também esteja, inconscientemente, buscando a si mesmo, em uma tentativa de dar sentido à própria vida por meio da investigação do outro. Enquanto o narrador-sertanejo introduz uma dimensão ainda mais escorregadia à narrativa. Ele escreve a partir de uma posição marginal, ressentida, movida por mágoas e segredos mal resolvidos, o que torna seu relato ao mesmo tempo revelador e suspeito. Portanto, o que está em jogo não é apenas a disputa por uma verdade histórica, mas a forma como diferentes subjetividades constroem suas próprias versões da realidade, versões que são, inevitavelmente, moldadas pela ficção do eu.

Dessa maneira, ambos os narradores performam identidades instáveis e encenam, no espaço do texto, a impossibilidade de separar o real do inventado. A narrativa não busca afirmar certezas, mas expor a fragilidade da verdade e do sujeito que narra. O "mito do escritor" (Klinger, 2006), nesse contexto, não é mais o do gênio que domina o mundo com sua palavra, mas o de alguém que escreve a partir da dúvida, da perda e da fragmentação; alguém que reconhece que toda tentativa de narrar o real é atravessada por ficções pessoais, memórias falhas e construções simbólicas.

3.2. O *modus operandi* do narrador de *O Sol se Põe em São Paulo*

A obra *O Sol se Põe em São Paulo* apresenta semelhanças notáveis na sua estrutura e narrativa tal qual *Nove Noites*, a começar pelo narrador que herda algumas características marcantes do autor Bernardo Carvalho, como o fato dele ser escritor – fracassado – que se vê encarregado de solucionar um mistério não resolvido – assim como o narrador-jornalista de *Nove Noites* se encarrega de desvendar o mistério por trás da morte do antropólogo Buell Quain. O enredo se desenvolve em três regiões, duas no Brasil, no estado de São Paulo, e a outra no exterior, a *terra do sol nascente* – o Japão. A princípio, o narrador de *O Sol se Põe em São Paulo* demonstra ser um homem quieto com alguns problemas pessoais, é desempregado, descendente de japoneses, atuou como redator de comerciais de uma agência publicitária, e acabara de ser largado pela sua ex-esposa por um outro homem.

Ao visitar o restaurante que costumara visitar durante a sua juventude com os amigos, o narrador é abordado por uma senhora de origem japonesa. Ela questiona se ele é escritor, o que deixa o protagonista um pouco incomodado. Nesse momento de espanto, o narrador realiza uma profunda análise corporal da idosa como se fosse um detetive, ele observa não apenas a cor do seu cabelo, mas sua altura, tamanho, feição etc. A descrição da idosa, sua aparência física, os modos discretos, sua súbita aproximação, está impregnada de uma atmosfera de mistério, quase fantasmagórica. Ela surge como uma figura que rompe a rotina do narrador e impõe, com sua presença, uma tensão que o obriga a se confrontar com aspectos de si mesmo que preferia manter esquecidos:

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. Acho que estava com um vestido de seda azul-escuro. Já não tenho certeza. Deve ter sido uma mulher bonita. Era magra. Nariz pontudo. Não correspondia ao padrão oriental. Os olhos também não eram tão amendoados. Estavam inchados, intumescidos, como nas máscaras de teatro nô, como se ela tivesse acabado de acordar ou estivesse chorando. Não estava. Não era alta, mas para mim, sentado no balcão, a sua presença súbita, em pé ao meu lado, conferia à dona do restaurante uma imponência inesperada. [...] (Carvalho, 2007, p. 11-12)

A presença da mulher ativa uma memória dolorosa e serve como catalisadora de um processo reflexivo, pois o narrador, outrora, pensou em atuar como escritor, porém a vida não tinha sido tão bondosa com ela até o presente momento, conseqüentemente deixando de lado sua ambição. Ele então responde à pergunta proferida pela senhora que nunca havia escrito nada. Em seguida, a idosa responde da seguinte forma: “O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada.” (Carvalho, 2007, p.12) Afinal, o que será que ela quis dizer com isso? A anciã, ao que parece, toca justamente na ideia de que a escrita, ao se realizar, corrompe algo: a potência do imaginado, a ilusão do absoluto, o mito. O escritor que nunca escreve é um criador ideal, cuja obra perfeita ainda está por vir. A idosa parece ironizar a própria aura que cerca a figura do escritor, ela desestabiliza o narrador, que naquele momento já vive uma crise existencial e criativa.

Entretanto, o narrador não recebe o comentário de bom grado, pelo contrário, passa a sentir-se mal de estar naquela situação – nunca ter escrito nada em sua vida. Esse desconcerto revela o impacto emocional da frase, que funciona como um espelho cruel, ela revela uma verdade que o narrador vinha evitando encarar. Nesse momento, nota-se que a mente do narrador é frágil, cheia de remorso, porém ele reconhece que ainda nutria, em segredo, a fantasia de que escrever poderia salvá-lo – ainda que não soubesse de quê exatamente. Nesse caso, vemos que a figura do escritor se sustenta mais como performance e desejo do que como

realização. Isso revela o quanto ele se sentiu exposto, atingido em sua ferida mais íntima, ter fracassado em realizar aquilo que julgava essencial para sua identidade.

Ademais, a relação do narrador com a cidade de São Paulo parece ser bem profunda, ambígua e crítica, pois a todo o momento percebe-se um olhar sensível que revela tanto afeto quanto incômodo diante do espaço urbano da grande metrópole. Nota-se um elemento onírico e subjetivo no modo como o narrador percebe o espaço urbano, como se a realidade da cidade estivesse sempre deslocada, projetada em outra dimensão. Ele apresenta a cidade como um lugar de ilusões, pois ela não se sustenta em sua materialidade, mas na forma como é imaginada ou sentida. Ao mesmo tempo que tece críticas à urbanização desenfreada, à tentativa frustrada de imitar outras cidades do exterior, à publicidade que se confunde com literatura e à exclusão social disfarçada por eufemismos. Para o narrador, São Paulo finge ser algo que não é — uma cidade que tenta parecer moderna e cosmopolita, mas que revela em suas contradições o fracasso desse projeto:

A Liberdade é um desses bairros de São Paulo que, embora em menor escala do que nas regiões mais ricas, e por isso mesmo de um modo às vezes até simpático, ressaltava no mau gosto da sua rala fantasia arquitetônica o que a cidade tem mais de pobre e de paradoxalmente mais autêntico: a vontade de passar pelo que não é. O pôr-do-sol em São Paulo é reputado como um dos mais espetaculares, por causa da poluição, eu disse ao homem com lábios leporino. Só fui entender que São Paulo era uma cidade de monumentos — mas onde os monumentos não existiam; eram por assim dizer invisíveis [...] (Carvalho, 2007, p. 13)

Ao decorrer da obra, nota-se que o narrador expressa uma profunda crise de identidade, marcada pela sensação de fracasso, exclusão e não pertencimento. Por ser descendente de imigrantes japoneses, o narrador enxerga o retorno hipotético ao Japão — terra de seus bisavós — como à perpetuação do erro, ao fracasso absoluto, pois se seus antepassados saíram de lá significa que algo de ruim deve existir naquela região. Por isso, o narrador via a literatura como um tipo de refúgio, o simples ato de escrever em português representa, para ele, um rompimento com a ilusão de pertencimento herdada dos bisavós imigrantes e, ao mesmo tempo, uma forma de dar nome ao desconforto, de reconhecer-se entre mundos sem integrar-se a nenhum.

Outrossim, o narrador compreende a literatura como forma de premonição em que o escritor age como um médium, quase um vidente, capaz de antecipar os acontecimentos da vida real por meio da ficção. Essa ideia veio de uma tese de mestrado do próprio narrador que queria fazer um “arrazoado da literatura como prognose e antecipação” (Carvalho, 2007, p. 22), pois como ele não era escritor queria, como forma de compensar sua frustração, tentar entender o objeto de sua fantasia. Dessa maneira, o narrador reconhece sua inadequação à

vida real e, diante disso, busca refúgio em um modelo idealizado de escritor que transcende o mundo ordinário, como se o ato de escrever pudesse justificar sua existência à margem. Novamente, essa crença na literatura como forma de captar verdades profundas ou ocultas está fortemente ligada ao que Diana Klinger (2006) chama de “mito do escritor”, como visto anteriormente no narrador-jornalista em *Nove Noites*, em que a autoficção age como dispositivo que encena a performance autoral e engendra uma mitologia em torno do autor:

Eu queria mostrar que a literatura é uma forma de se adiantar os fatos e de fazer, por meio da ficção, previsões que soariam disparatadas na boca de alguém que se dispusesse a alardá-las na vida cotidiana. 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. (Carvalho, 2007, p. 23)

Ao decorrer da história, o narrador, querendo entender o porquê de a idosa japonesa ter um ressentimento em relação à literatura, passa a desenvolver uma curiosidade pela dona do restaurante japonês ao ponto de visitar o local mais vezes do que o habitual para poder vê-la e, em seguida, questioná-la. A idosa japonesa, que se chama de Setsuko, estava à procura de um escritor, como se não pudesse morrer sem passar a história adiante, nem se importava pela quantidade de livros que um escritor teria, se havia publicado ou não, ela queria apenas alguém para ouvi-la. Por estar apressada, ela escolhe o narrador para escrever a sua história, mas teria que ser escrita em português, algo que não foi justificado por ela. Além disso, era necessário que o escritor não fosse capaz de reconhecer os autores que Setsuko conhecia – talvez por temer que influenciasse na escrita. Tudo teria que ser novo. Por não saber de nada, o narrador foi facilmente ganhando a confiança dela.

“Ela contava com a minha ignorância. Quanto menos eu soubesse sobre a literatura e os escritores japoneses, melhor para ela, mais à vontade ficaria para me contar a história. Eu era a pessoa que ela procurava, um mentiroso, alguém que só podia ser o que era não sendo” (Carvalho, 2007, p. 24). O narrador reconhece sua posição ambígua, ele é, ao mesmo tempo, alguém que escuta e narra, mas cuja autoridade como narrador vem justamente da sua desautorização. Conforme explica Doubrovsky (1977), a verdade é menos importante do que a experiência subjetiva do eu que escreve, ser “um mentiroso” não é simplesmente faltar com a verdade, mas assumir um papel performático, um “eu” que se constrói pela narrativa e não por uma identidade estável ou verificável. É o que a literatura chama de *trompe-l’œil*, que simula transparência e sinceridade para, logo em seguida, desfazer essa ilusão.

Ao chegar na residência em que a misteriosa Setsuko morava, o narrador é confrontado pelas memórias de sua infância com a sua irmã quando visitava seus tios em Bastos, um dos

locais de forte presença japonesa em São Paulo. A casa da anciã fazia uma clara referência às suas origens orientais: “Havia uma passagem por entre os feixes de bambu, que formavam uma espécie de pórtico. Era preciso abaixar a cabeça. Era uma pontezinha de madeira arqueada sobre um curso d’água, à imagem de um riacho” (Carvalho, 2007, p.27). Além disso: “Escondido pelo bambuzal, no meio dos prédios que lhe davam as costas, havia um jardim japonês em miniatura, com lanternas de pedra, caminhos suspensos e pontes de madeira sobre o curso d’água, que serpenteava pelo terreno.” (Carvalho, 2007, p.27)

Conforme dito anteriormente, o narrador sempre tentou fugir de qualquer coisa que fizesse referência ou alusão a cultura japonesa por nunca ter conseguido fazer parte desse mundo. A casa desperta no narrador um sentimento de horror, como se aquilo representasse uma farsa ou uma paródia grotesca da cultura japonesa, algo que tenta reproduzir um ideal impossível e, por isso, se transforma em pesadelo. Contudo, ao mesmo tempo que rejeita a cultura japonesa, o narrador não consegue se desvincular dela completamente, pois há uma herança que o persegue, como um destino inevitável ou mesmo uma maldição. Esse conflito interno faz com que o próprio narrador coloque a si mesmo como um sujeito estrangeiro que não se vê pertencente nessa cultura, apesar dela, de certa forma, estar presente no legado de sua família.

Após tudo isso, o narrador reencontra a Setsuko e ela, em seguida, conta sua história, ou melhor, desabafo. Em síntese, a anciã vem de uma família de comerciantes dos arredores de Osaka, era a caçula das três irmãs que viviam em dificuldades, pois toda a sua família foi vítima de um golpe dado pelo próprio tio. A irmã mais velha acabou sumindo de vista, pois seu marido havia sido morto durante a invasão da Manchúria, e em seguida o país foi duramente bombardeado pelos EUA nos anos finais da segunda guerra mundial. Ela decidira viver com seus sogros, como se fossem a única herança do marido. A irmã do meio nunca se casou. Setsuko foi matriculada pelo pai numa oficina de confecção de bonecas, lá ela encontrou com Michiyo, que era quatro anos mais velha, filha única de um dos grandes comerciantes da cidade de Kansai. As duas logo tornaram-se amigas, Setsuko acaba tornando-se confidente dos mais profundos segredos de Michiyo.

De acordo com Michiyo, seu pai a havia prometido em casamento a um rapaz, porém ela não o amava, mas, sim, um belo rapaz do teatro cômico japonês, Masukichi. A julgar pelo relato da jovem, o rapaz parecia ser um indivíduo manipulador e narcisista, queria mantê-la por perto para satisfazer seu ego, dando falsos sinais de esperança de um futuro relacionamento. Contudo, para poder auxiliar a sua família, que estava passando por uma crise financeira, Michiyo acabaria se casando com o rapaz que seu pai o havia prometido.

Conforme o tempo passava, a relação das duas garotas ia se desenvolvendo, Setsuko havia se tornado um tipo de baú em que Michiyo poderia esconder todos os seus segredos, inclusive, surge até uma dependência por parte de Setsuko de ouvir todos os relatos que sua amiga tinha – virou uma necessidade.

Em dado momento, Michiyo convida Setsuko para trabalhar na sua casa como secretária, convite este aceito pela ingênua moça a contragosto de seu pai. O marido de Michiyo se chamava Jokichi, herdeiro de algumas grandes porções de terras compradas pelo seu avô, seu pai dobrou a riqueza da família através da venda de maquinarias para a indústria, especialmente em épocas de conflito armado em que exigiam mais máquinas industriais. Sua mãe morrera devido à guerra russo-japonesa, o que gerou no seu pai uma forte depressão e um grande cuidado ao seu filho, visto que ele se tornara sua única família, além de uma repulsa pelo nacionalismo militarista que pairava no Japão no século XX. Com a guerra se intensificando, o governo convocou mais homens para se alistarem no exército, entre eles Jokichi.

Desesperado em perder seu filho, o pai de Jokichi procurou entre seus empregados aquele que, por necessidade, se prestasse a assumir a identidade do filho, respondendo à mobilização no lugar. Um operário, que não teve sua identidade revelada, aceitou o cargo a fim de auxiliar financeiramente seus pais. Como Jokichi estava no interior cuidando das terras da família, não estava a par da situação. A região onde seu pai morava, Kobe, foi duramente bombardeada, provocando a sua morte, ao voltar Jokichi descobre que seu pai havia morrido e, o próprio rapaz, constava como morto em combate. Após um tempo, Jokichi conseguira se reerguer, havia passado por uns momentos difíceis após a morte do seu pai, queria encontrar a família do jovem operário que tinha se sacrificado no seu lugar e pagar uma indenização pelo ocorrido, mas os pais do rapaz não conseguiam acreditar naquela história, preferiam acreditar que o filho tinha fugido, por conseguinte, rejeitaram o dinheiro de Jokichi e o expulsaram da casa.

Anos passaram e o jovem rapaz, através de amigos, conheceu Michiyo e logo se apaixonou por ela. Apesar do coração da jovem pertencer ao ator de kyogen, – teatro cômico japonês –, Masukichi, ela aceitou se casar com Jokichi para ajudar financeiramente a família. A partir disso, um triângulo amoroso surge. Em segredo, Setsuko foi encarregada de enviar cartas de “romance” ao jovem ator, sem que Jokichi desconfiasse. Por algum motivo, Masukichi desenvolve uma “obsessão” pelo marido da amante, foi esse o motivo que levou Michiyo a se distanciar do ator de kyogen, mas foi por pouco tempo, as cartas voltaram a circular entre eles. Tempo depois, Michiyo cede às exigências de Masukichi, ela apresenta o

marido ao ator de kyogen. Os dois homens passaram a sair juntos, o que provoca várias crises de ciúme em Michiyo, Jokichi nunca revelava o que eles faziam juntos.

Nesse período, Setsuko acaba trabalhando temporariamente como secretária para um velho escritor logo após ter sido demitida de seu antigo emprego. O ancião estava se dedicando a uma nova tradução do *Conto de Genji* para o japonês moderno. A jovem, inspirada pelos livros que o velho escritor produzira, decide contar sobre a sua vida e tudo o que havia acontecido nos últimos meses, incluindo o caso envolvendo Michiyo, Masukichi e Jokichi. Posteriormente, o velho escritor, inspirado pela história narrada por Setsuko, publica um romance de nove capítulos que tomaram conta dos jornais japoneses. Foi um sucesso estrondoso. Entretanto, o romance não foi bem recebido pelo casal e pelo ator de kyogen, aos poucos eles foram percebendo semelhanças entre si mesmos com as personagens da história para, no fim, chegarem à conclusão de que suas vidas foram expostas nacionalmente. Um grande sentimento de vergonha tomou conta.

Profundamente abalada, Michiyo viaja até Kyoto ao encontro do velho escritor a fim de implorar que ele desse fim à publicação do romance, enquanto seu marido, Jokichi, transtornado, havia desaparecido sem deixar rastros, deixando apenas uma carta pedindo para que seus restos mortais fossem dispersados no monte Koya. O corpo nunca foi encontrado. Masukichi reencontra com a ingênua Setsuko e a acusa de ter espalhado uma história sem sentido fruto de sua imaginação infantil. O ator de kyogen revela a verdadeira história, o real motivo por trás dele querer tanto conhecer Jokichi: coincidentemente, Masukichi ouviu boatos de um rapaz que havia se sacrificado no lugar de outro durante a guerra. O ator de kyogen conta que esteve presente durante o conflito, sendo um dos poucos sobreviventes do grande Massacre de Okinawa.

Logo após o fim da guerra, Masukichi retorna à região onde viverá e descobre que Michiyo se casaria justamente com aquele que atendia pelo mesmo nome da história que ouvira em Okinawa. Na realidade, seu objetivo era encontrar Jokichi e fazer justiça em nome daquele rapaz que morreu no seu lugar. Quando os dois se encontraram, Masukichi contou toda a história que sabia do rapaz que havia morrido na guerra à Jokichi, porém Michiyo não estava contente com a aproximação dos dois rapazes. Devido à raiva e ao ciúme, Michiyo passou a acreditar numa versão inverossímil dos fatos e contou tudo o que ela pensava para Setsuko, que por sua vez contou ao velho escritor. Elas criaram um mito. Ambas participaram ativamente na construção de uma narrativa mítica. Elas não são apenas transmissoras de informações, são coautoras de uma fábula, um mito, que alimenta a própria matéria ficcional da história.

Logo, a narrativa que chega ao escritor não é uma lembrança pura ou um documento histórico confiável, mas sim o produto de memórias subjetivas, mediadas por interpretações individuais, afetos e omissões. Isso coloca o leitor diante de uma instabilidade essencial, tudo o que se narra pode ser verdade, mas também pode ser invenção. No território do engano (*leurre*), o leitor se vê incapaz de decidir a quem ou ao que confiar sua competência interpretativa (Azevedo, 2008, p. 46). Após ouvir a história, o narrador, fascinado pelas reviravoltas do enredo, retorna ao local onde pretendia reencontrar a idosa para que ela prosseguisse, contudo, ela simplesmente some sem deixar um recado. Sua casa e seu restaurante haviam sido vendidos. O choque dessa descoberta desencadeia uma série de sentimentos intensos no narrador – perplexidade, raiva, abandono e, sobretudo, a sensação de ter sido enredado numa história que já não podia controlar nem escapar. Ele percebe que não era apenas um espectador ou ouvinte passivo daquela narrativa, mas que agora se tornara parte dela, alguém atingido diretamente pela lógica do desaparecimento, da perda e do silêncio.

Dessa forma, o narrador ativa suas habilidades investigativas e vai atrás do paradeiro da misteriosa Setsuko. Por que ela sumiu sem avisar? Isso é que ele queria saber. Estava necessitado do fim da história, precisava de um desfecho, o desespero estava tomando conta dele. Ele estava dependente da mesma maneira que Setsuko era com Michiyo. Sua única pista era a cidade de Promissão, “no oeste do estado de São Paulo, onde o sol se põe” (Carvalho, 2007, p. 94). Ao que parece, todo o dinheiro dos imóveis vendidos foi para uma família que morava nessa cidade. O narrador precisava investigar. Posteriormente, ao chegar no endereço, o narrador revela mais uma vez sua profunda inquietação diante de marcas da cultura japonesa no Brasil. O tom é de angústia e desconforto, e isso se intensifica à medida que o narrador projeta no cenário ao redor, que, para ele, era uma encenação pobre:

Num instante, me vi de novo diante do mundo em miniatura que me perseguia desde a infância, os canteiros com as bordas de cimento caído, os bancos de cimento, um mundo hesitante entre o parque de diversões de província e o cemitério. O aspecto fúnebre e macabro daquela pequena encenação tão simples e tão pobre me fez querer sair dali às pressas, sufocado, à procura de um pouco de ar. Entrei no carro e dei a partida. (Carvalho, 2007, p. 95)

Nesse momento, ocorre uma peripécia, o narrador encontra com uma simples idosa que estava à sua espera, como se tudo tivesse sido minuciosamente planejado. Ela conta que Michiyo dissera que ele viria. De acordo com a idosa, seu marido, que se chamava Teruo, meses antes de morrer, havia passado o número de Michiyo, e que, logo após sua morte, ela deveria ligar para esse número e comunicar o falecimento. Além disso, seus restos mortais

deveriam ser cremados e entregues a Michiyo. Ela saberia o que fazer. Após essa revelação tão tensa, as peças começaram a se encaixar. Na realidade, Setsuko nunca havia existido, era uma personagem criada pela própria Michiyo. A revelação não apenas desmonta a narrativa que o narrador vinha tentando montar, mas também o expõe à instabilidade radical da verdade. O que era busca por uma história se revela participação em uma ficção tecida por outrem.

Esse jogo de espelhos e engano remete diretamente ao “território do engano” de que fala Azevedo (2008), onde a autoficção se desenha a partir da impossibilidade de distinguir plenamente entre o real e o imaginado. Para o narrador, essa virada tem um efeito desestabilizador. O que parecia uma investigação sobre o passado, ou um mergulho em uma cultura alheia, revela-se uma armadilha subjetiva, uma performance emocional encenada por Michiyo e, por extensão, por ele próprio, que se deixa capturar por essa narrativa. A construção da personagem Setsuko, falsa, mas poderosa o suficiente para guiar sua viagem e seu envolvimento emocional, mostra como as memórias e os afetos não se prendem à veracidade, mas ao poder da fabulação. É justamente nesse ponto que se realiza, com intensidade, a reflexão de Schaeffer: “O mais difícil não é tomar por reais entidades fictícias, mas reduzir ao estatuto ficcional entidades que foram introduzidas como reais.” (1999, p. 137)

Nesse ponto de partida, o aspecto mental do narrador está marcado por uma confusão profunda, quase um colapso entre realidade e ficção. Ele mergulha em um estado de desorientação. Isso não se traduz em um surto explícito ou em uma quebra narrativa caótica, mas em um torpor existencial, uma sensação de ter sido manipulado. Dessa maneira, o narrador, então, passa a habitar um entre-lugar entre o real e o ficcional, sem conseguir distinguir com segurança onde termina um e começa o outro. Ele passa a questionar quem seria Teruo, como ele estaria envolvido na história? E os outros personagens, eram reais? Dúvidas começaram a surgir em sua mente. Ele queria solucioná-las.

Imediatamente, o narrador retorna ao restaurante, na Liberdade, à procura de alguma pista que revelasse o paradeiro de Michiyo ou alguma coisa que auxiliasse no entendimento dessa história. Ele apenas encontra um pacote, nele estava escrito o nome do ator de kyogen, Masukichi, e um endereço em Kobe, no Japão. No verso, como remetente, o nome de Michiyo e o endereço do restaurante. Provavelmente o narrador estava dentro de algum plano mirabolante, mas ele ainda não tinha entendido seu papel, o que restava era voltar para onde ele nunca tinha ido, voltar às suas origens: viajar ao Japão. Esse “retorno” não é apenas um destino geográfico, mas um espaço mítico que encarna tudo aquilo que o narrador persegue e teme.

Ao chegar no país oriental, o narrador parte ao encontro de sua irmã, que vive em Nagóia. Ela estava trabalhando numa fábrica de automóveis, sua rotina de trabalho era exaustiva, quase não descansava. Era algo que seu irmão temia, pois seria como pôr em marcha a engrenagem da qual fugiram seus bisavós ao emigrar para o Brasil. O Japão era um local totalmente diferente, as pessoas não eram tão sociáveis, algumas pareciam até ter medo de serem tocadas pelo narrador. A distância social não é apenas uma norma cultural, é sentida por ele como uma espécie de barreira ontológica, como se existisse uma parede invisível entre os corpos. Ele caminha entre essas figuras “fechadas”, quase opacas, e sente-se cada vez mais isolado, não apenas do outro, mas de si mesmo. O narrador, que já se sentia como um estrangeiro de si mesmo, estava totalmente perdido. Agora, ele se vê diante da radicalidade de ser estrangeiro não apenas no país, mas em sua própria identidade:

Me dirigi a um homem de terno, em inglês. E, se num primeiro instante ele chegou a mostrar alguma boa vontade, fugiu de mim assim que eu percebi que eu era estrangeiro. Eu tentava me aproximar das pessoas, em inglês, e todas fugiam de mim. Desviavam-se, olhavam para o chão, fingiam que não me viam, que não me ouviam. Uma mulher chegou a apertar o passo, como se eu fosse um mendigo bêbado a importuná-la, enquanto eu a acompanhava, repetindo “por favor, por favor”. (Carvalho, 2007, p. 106)

Após localizar sua irmã, ambos partem numa missão de encontrar o misterioso Masukichi – se ele estava realmente vivo, claro, ou pior, se de fato existiu. Os dois irmãos passaram a ligar para todas as pessoas que tinham esse nome nas listas telefônicas, mas sem sucesso. O endereço do pacote levava para uma casa que já não existia mais na região, provavelmente foi demolida, ou sequer existiu, quem sabe? A única pista que tinha era um envelope que veio junto com o pacote, mas o narrador não sabia ler em japonês, nem a sua própria irmã, mesmo morando há 2 anos no Japão. No meio da busca, o narrador faz uma “amizade” com um casal que morava em Tóquio, a mulher era professora e música e canto na Universidade de Nagóia, tinha conhecimento da literatura japonesa e teatro nô, local onde os atores de kyogen atuavam; o homem era professor de microbiologia, falava inglês fluentemente, o que facilitou a comunicação entre ambos.

A posteriori, o casal convidou o narrador a visitar seu apartamento que ficava próximo à universidade de Tóquio, lá eles poderiam discutir sobre Masukichi, apesar de que nem mesmo a mulher, que era especialista na área, tinha ouvido falar do rapaz. O narrador estava à procura de um fantasma. Ele tirou do envelope a carta que Michiyo havia enviado para Masukichi antes de desaparecer, pedindo gentilmente para o casal traduzir o conteúdo que estava lá. O homem leu. Novamente uma peripécia no enredo. Ao que parece, Jokichi nunca havia se suicidado, pelo contrário, após todo o escândalo decidira se mudar para Promissão, interior de

São Paulo, onde adotou o nome de Teruo. Em síntese, Jokichi viajou ao Brasil em busca de vingança, queria encontrar Seiji, o homem responsável por sua desgraça.

Na verdade, Seiji era o nome do rapaz que havia se sacrificado no lugar de Jokichi, o primo do imperador, um traidor da nação, roubou a identidade do pobre rapaz para poder fugir sem ser percebido. O verdadeiro Seiji havia morrido num conflito na ilha de Java, durante a Segunda Guerra Mundial, quando servia sob o nome falso de Jokichi. Nesse mesmo episódio, o "primo do imperador" também teria morrido, mas essa morte, percebida apenas mais tarde como forjada, fazia parte de uma complexa rede de enganos. A farsa era sustentada pela necessidade de Seiji apagar a própria identidade. Ao morrer com um nome que não era o seu, ele deixou sua identidade real "à disposição", permitindo que outro, no caso, um criminoso de guerra, assumisse seu nome para escapar da corte marcial. Posteriormente, o falso Seiji fugiu para Promissão, no Brasil. Jokichi foi atrás.

Anos depois, Jokichi, infiltrado na comunidade japonesa local – casado com a filha do líder local –, conseguiu se aproximar do impostor e, numa emboscada durante a madrugada, o matou com uma pedra. O seu sogro acobertou toda a história para que o rapaz não fosse punido, visto que sua filha estava grávida dele. A história contada foi que Seiji, o impostor, havia caído de um silo em construção na madrugada, pois estava extremamente bêbado – todos acreditaram. Jokichi contara toda essa história para Michiyo como uma forma de se desculpar por tudo o que tinha acontecido, queria poder descansar em paz. Passados bons anos, ele morre de velhice. Então, Michiyo, sente-se compelida a retomar uma história que havia interrompido cinquenta anos antes, motivada por uma fantasia e uma mentira sobre sua própria identidade.

Por conseguinte, movida por culpa e pelo desejo de redenção, decide recontar tudo, agora assumindo seu verdadeiro nome e erro. A morte de Jokichi a desestabiliza emocionalmente e a faz reviver o impulso de buscar um escritor para transmitir a história, como já havia feito no passado. Ela vê no cliente solitário do restaurante uma nova chance de ser ouvida e talvez redimir-se, acreditando que ele também precisava escutar tanto quanto ela precisava contar. Dessa maneira, as peças finalmente se encaixaram, o narrador compreendeu que sua função ia muito além de apenas ouvir ou registrar uma história alheia. Ao mergulhar no relato de Michiyo, ele foi absorvido por uma trama que misturava verdade, mentira, dor, culpa e desejo de reparação. A própria estrutura fragmentada e cheia de lacunas do relato contribuiu para que o narrador fosse tomado por uma sensação constante de confusão e deslocamento, o que reflete um abalo mental profundo.

Logo, não se trata de um narrador onisciente ou estável, mas de alguém que se vê atravessado por memórias que não lhe pertencem, afetado por uma culpa que não é sua e por uma necessidade de compreender aquilo que, no fundo, talvez seja incompreensível. Conforme Klinger (2008, p. 24) destaca sobre a autoficção, o que realmente importa não é a correspondência factual entre o texto e a vida real do autor, ou seja, não se trata de provar que os acontecimentos narrados são “verdadeiros” no sentido estrito. O que importa é a “ilusão da presença”, a sensação de que temos acesso à “voz” do sujeito da escrita, a uma presença autêntica que transcende a simples veracidade dos fatos. O sujeito da escrita não é um “ser” fixo, mas um resultado de uma construção que acontece dentro do texto e também fora, na vida do personagem. Diante disso, a ideia de que o “autor” é uma figura construída dialoga com o papel do narrador, que não é um sujeito estável, mas alguém atravessado por essa história e por suas incertezas. Assim, tanto o narrador quanto a Michiyo são figuras que se formam e se desconstruem dentro da narrativa.

Nesse sentido, o narrador de *O Sol se Põe em São Paulo*, marcado por uma profunda crise de identidade, fracasso existencial e deslocamento cultural, não domina a história, mas é dominado por ela. A própria configuração desse narrador remete a aspectos da trajetória de Bernardo Carvalho: assim como o autor, ele é um escritor que não alcançou reconhecimento inicial, carrega experiências de deslocamento geográfico e cultural e possui um passado ligado ao jornalismo. Esses traços biográficos, reelaborados no plano ficcional, aproximam o personagem de uma projeção do próprio autor, característica central da autoficção. Nesse gênero, como observa Klinger (2008), a escrita de si não busca reconstituir fielmente uma vida, mas criar um jogo de espelhamentos e deslocamentos em que o autor se infiltra na narrativa por meio de um narrador que é, ao mesmo tempo, “eu” e “outro”.

No romance, essa fusão se manifesta na forma como o narrador se define: homem, descendente de japoneses, brasileiro e “escritor” – identidades que se desfazem e se recompõem como num espelho fragmentado. Tal configuração encarna a ideia de que o narrador autoficcional, ou autor, não é um ser ontologicamente fixo, mas uma construção textual e extratextual moldada pela performance narrativa. Ao assumir um ponto de vista que combina experiência própria e ficção deliberada, ele convida o leitor a ocupar um espaço liminar, no qual a leitura é permeada por dúvidas sobre o que é memória e o que é invenção.

Ademais, o enredo se insere no que Azevedo (2008) denomina território do engano, onde o que importa não é a verdade factual, mas a ilusão de presença – o efeito de uma voz que soa real mesmo sendo produto de artifício. Essa estratégia, típica da autoficção, transforma o ato de narrar numa experiência performática: não apenas contar uma história,

mas encenar a própria impossibilidade de separar completamente vida e narrativa. Dessa forma, a investigação da história de Michiyo não conduz à verdade, mas a um colapso entre realidade e ficção, reafirmando a autoficção como espaço de tensão permanente – um jogo em que identidades, lembranças e fabulações se confundem, tragando narrador e leitor para um mesmo labirinto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme ao que foi visto nos capítulos anteriores, a autoficção, enquanto gênero, reconfigura as fronteiras entre o real e o imaginário em que o autor deposita partes de si no texto como um artefato narrativo. Nessa abordagem, o foco não é apenas na relação entre a vida do autor com o texto, mas no texto capaz de criar narrativas, histórias, ou melhor, mitos (Klinger, 2006). Bernardo Carvalho cumpre nesse quesito colocando-se no papel de narrador, ou de um alter ego, que assume a tarefa de investigar histórias alheias, embaralhando as pistas entre fato e ficção. Em *Nove Noites* temos um narrador-jornalista obcecado pelo mistério envolto do suicídio do jovem antropólogo Buell Quain, assim como em *O Sol se Põe em São Paulo* que o narrador busca o final da história contada por Michiyo (Setsuko).

Ambos os narradores são escritores, atuaram como redatores ou jornalistas, tal qual Bernardo Carvalho, que costuma inserir em suas narrativas por meio de alter egos que compartilham de seus dilemas. O autor muitas vezes projeta nessas figuras a condição de deslocamento que ele mesmo reconhece como fundante de seu processo criativo. Esses narradores, que não possuem identidade, se apresentam como figuras que não apenas relatam os acontecimentos, mas que se envolvem profundamente com as histórias que investigam, assumindo uma postura ambígua que mescla o papel de repórter, confidente e autor. Outrossim, a curiosidade que eles carregam age como um combustível que os impulsiona a atravessar fronteiras – geográficas, culturais e simbólicas – em busca de uma suposta verdade que, no entanto, se mostra sempre escorregadia.

Além disso, os narradores enfrentam questões de identidade, sentem-se, ao longo da narrativa, estrangeiros de si mesmos e incapazes de ocupar um lugar de plena segurança diante das histórias que recolhem. A tentativa de compreender o outro, Buell Quain e Michiyo (Setsuko) acaba funcionando como um espelho no qual o narrador confronta suas próprias falhas, limites e zonas de desconhecimento. Dessa maneira, esses narradores:

estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso, desdobram-se, multiplicam-se, escondem-se, exibindo o artifício da construção (Dalcastagnè, 2012, p. 75).

Ademais, pode-se perceber o papel da memória na compreensão dos narradores enquanto sujeitos em constante transformação. Em ambos os romances, a memória não é apenas apresentada como um repositório estático de fatos, mas como uma força móvel, instável, muitas vezes contraditória, que contamina e orienta o modo como os narradores

interpretam os relatos que ouvem e vivem. Ao se depararem com fragmentos do passado, seja nas cartas, nos diários ou nos testemunhos, os narradores são obrigados a rever suas próprias trajetórias, resgatando lembranças, revendo convicções e reconhecendo o quanto sua identidade está em processo, sendo moldada pelas histórias que absorvem e recontam.

Em certo momento, os narradores são envoltos pelas próprias paranoias e incertezas. Eles, muitas vezes, se questionam pela veracidade dos fatos. Em *O Sol se Põe em São Paulo*, por exemplo, o narrador, após descobrir a verdadeira identidade de Setsuko (Michiyo), passa a desconfiar de toda a história que lhe foi contada: quem eram, de fato, aquelas figuras mencionadas com tanta dramaticidade? Teriam existido mesmo, ou tudo não passava de uma elaborada ficção criada pela idosa japonesa? Já em *Nove Noites*, a dúvida ganha outra forma: ao escutar o nome “Bill Cohen” de um idoso enfermo em um hospital, o narrador se pergunta se não teria escutado, na verdade, “Buell Quain” – e questiona a si mesmo: “quais seriam as chances?” Essa hesitação entre o nome real e sua possível variação marca o ponto exato em que o real começa a ceder espaço à ficção, e onde o narrador passa a fazer parte do jogo que antes julgava apenas observar.

Nesse contexto, na autoficção ocorre muitas vezes em que o texto transpõe a fronteira entre o universo referencial e o ficcional, ou seja, os limites do real e ficção acabam se cruzando gerando uma confusão ao leitor, ou ao narrador. Ele não sabe no que deve acreditar. Logo, o texto autoficcional torna-se um espaço onde não há garantias absolutas, e onde a verdade, se existe, é sempre provisória, atravessada pelas percepções subjetivas, memórias instáveis e possibilidades narrativas. A verdade pouco importa, pois o que está em jogo é o reconhecimento de que a ficção inaugura um espaço de experimentação que ultrapassa os limites do sujeito biográfico, transformando o texto em um meio de construção de um “mito do escritor”.

A continuidade desse modo de escrever na escrita revela o retorno do autor que, na contemporaneidade, não se apresenta mais como uma autoridade unívoca ou um sujeito pleno, mas como uma figura híbrida, fragmentada e performática. Ao se posicionar como militante da ficção, Carvalho resiste à expectativa de uma verdade factual que se apoie exclusivamente na biografia do autor. Suas narrativas, dessa maneira, propõem experimentar, mentir, fabular e tensionar os limites entre o real e o imaginário, refletindo o papel do autor contemporâneo que retorna não para garantir a verdade empírica, mas para atuar como um agente discursivo que constrói a si mesmo e suas histórias em um processo aberto e instável.

Como consequência, Carvalho incorpora esse retorno ao assumir narradores que funcionam como seus alter egos que, ao investigarem histórias alheias, acabam confrontando

suas próprias dúvidas e incertezas. Dessa maneira, ele “estaria, a partir da autoficção, portanto, transcendendo o espaço midiático e adentrando o terreno da ficção, isto é, divisaria o limite entre a realidade, facilmente verificável, e a fantasia.” (Oliveira, 2011)

Dito isso, apesar das obras terem sido lançadas em anos distintos, elas revelam uma notável continuidade nos mecanismos narrativos e temáticos explorados por Bernardo Carvalho. De fato, os espaços presentes nos enredos são distintos, por exemplo, em *Nove Noites* a trama se desenvolve na floresta brasileira e nos Estados Unidos, enquanto em *O Sol se Põe em São Paulo* a história se passa no estado de São Paulo, capital e interior, e no Japão. Entretanto, mesmo com essas diferenças geográficas e culturais, ambos os romances compartilham uma estrutura narrativa similar, marcada pela investigação obsessiva e pela busca de uma verdade incerta. Além disso, ambos são narrados por personagens que, apesar de participarem ativamente do enredo, não têm identidade onomástica fixa, atuando como escritores-narradores que se envolvem profundamente com o objeto de suas investigações. Por conseguinte, essa figura do narrador-personagem, que é simultaneamente sujeito da narrativa e mediador da experiência, cria um modo de contar característico, no qual o protagonismo está dividido entre o narrador e a trama investigada.

Outro ponto comum é o recurso ao jogo metalinguístico em ambos os romances. A narrativa incorpora o processo de escrita do próprio livro dentro do texto, expondo o fazer literário e desfazendo a ideia de um produto finalizado e fechado. Essa operação cria uma camada de tensão entre realidade e ficção, evidenciando a autoficção como uma prática na qual a construção do enredo se confunde com o percurso existencial e criativo do narrador-autoral.

Outrossim, os narradores também compartilham estratégias específicas, como o uso de viagens para buscar pistas, o contato com personagens paralelos que antecipam revelações, o enfrentamento de barreiras linguísticas, e a experiência de deslocamento cultural e afetivo – elementos que reforçam a proximidade das obras enquanto partes de um mesmo *modus operandi* narrativo.

Por fim, o desfecho das narrativas em ambos os livros traz o retorno ao Brasil, marcado por um sentimento súbito que materializa o entrelaçamento entre memória, identidade e criação literária. Dessa forma, *Nove Noites* e *O Sol se Põe em São Paulo* estabelecem um diálogo fecundo, consolidando um estilo autoral que transita entre o real e o ficcional, onde a autoficção se apresenta como uma ferramenta essencial para a reflexão sobre a identidade do escritor e a fluidez das fronteiras entre vida e arte.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 [2002].
- AZEVEDO, Luciene Almeida de. *A autoficção e literatura contemporânea*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC, v. 10, n. 12, p. 31-49, 2008.
- AZEVEDO, Luciene. *Blogs: a escrita de si na rede dos textos*. In: Encontro Regional da ABRALIC, 10, 2005, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Sentidos dos lugares. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.
- BARTHES, Roland. A morte do autor e Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo/ Campinas: Brasiliense/ Ed. Da Unicamp, 1988.
- BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ. *Um escritor na biblioteca – Bernardo Carvalho*. Cândido, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Bernardo-Carvalho>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- CALVINO, I. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. São Paulo, Companhia de Bolso, 1º edição, 2006.
- CARVALHO, Bernardo. *O Sol se Põe em São Paulo*. São Paulo, Companhia das letras, 1º edição, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- DE MAN, Paul. Autobiography as de-facement. In: *rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University, 1979.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- ELEUTÉRIO, Fábio Palmeira. *UM DISPOSITIVO LABIRÍNTICO: As identidades em Nove noites, de Bernardo Carvalho*. Universidade Estadual de Montes Claros, 2013.
- FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001 [1996] p. 168
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si. Ditos e escritos*. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2004 [1983].
- FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur? Dits et écrits*. Vol I, Paris: Gallimard, 1994. [1969]
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991. (Coll. Poétique).
- KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC, v. 10, n. 12, p. 11-30, 2008.

KLINGER., Diana. *Escritas de si, Escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. UERJ, 2006.

KUPFER, M.C. *Educação para o futuro: psicanálise e educação*. São Paulo: Escuta, 2013.

LAOUYEN, Mounir. *L'autofiction: une réception problématique* (s. d.). Disponível em: <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FN60#FN60>>. Acesso em: 28 de junho 2025.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo. A vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza. *Narrativas refletidas: o modus operandi dos narradores de Nove Noites e O sol se põe em São Paulo, de Bernardo de Carvalho*. UFRN, Odisseia, 2016.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MELO MIRANDA, Wander. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

OLIVEIRA, Lima Bruno. *O RETORNO DO AUTOR NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA*. UERJ, 2011.

PÉCORA, Alcir. *Segredos e distorções*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com>.

PONTALIS, J-B.; MANGO, E. *Freud com os escritores*. Trad. de André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Angel Canivet*. La Rioja, 2003.

Tese (Doutorado) Universidade de la Rioja. Disponível em:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_tesis?articulo=1249573&orden=0>. Acesso em: 28 de junho 2025.

RASCUNHO. Paiol literário, Curitiba, ago. 2007. Disponível em:

<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>. Acesso em: 4 ago. 2025.

RESENDE, Beatriz. *Entrevista com Bernardo Carvalho*. Revista Z Cultural, UFRJ, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François, [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1987].

SANTOS, Silvano Messias dos; ALMEIDA, Inês Maria Marques Zanforlin Pires de. *PSICANÁLISE E A ESCRITA DE SI: UMA ESCRITA SOBRE A ESCRITA*. Unisul, 2022.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *Ficção 80: Dobradiças e Vitrines. Em Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2002 [1986]

TAMAKI, Juliana; FEIL. *A MORTE DO AUTOR EM BLANCHOT, BARTHES E FOUCAULT*. UNIPAMPA, 2018.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos
In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: Letras, 2007.