



## ORIENTALISMOS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Jade Gabrielle Cruz Nogueira<sup>1</sup>  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – FLUL

Cimara Valim de Melo  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – IFRS

**Resumo:** A literatura brasileira contemporânea tem voltado sua atenção à história, à memória e ao legado deixado pelo imigrante no Brasil. Apesar de a questão da imigração japonesa no Brasil ter tido, por durante muitos anos, pouco destaque na literatura brasileira, pode-se perceber uma presença notável de obras relacionadas ao Japão na literatura atual, as quais abordam tanto a dimensão histórica da imigração japonesa quanto a questão da alteridade do indivíduo migrante. É o caso dos romances *Nihonjin*, *O sol se põe em São Paulo*, *Rakushisha* e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. Dentre as referidas obras, apenas *Nihonjin* é escrito por um descendente de japonês, enquanto as outras são de autores que não possuem laços sanguíneos diretos com o Japão, mas que, de alguma forma, possuem interesse na cultura japonesa. A partir do exposto, o presente artigo propõe-se a analisar como cada uma dessas obras observa o Oriente, dialoga com a migração e expõe a questão do outro, refletindo a cultura oriental

**Palavras-chave:** Japão; Literatura; Migração; Alteridade.

### *Orientalisms in Contemporary Brazilian Literature*

**Abstract:** Contemporary literature has drawn its attention to the history, memory, and legacy left by immigrants in Brazil. Although the issue of Japanese immigration in Brazil has had little prominence in Brazilian literature for years, one can notice a remarkable presence of works related to Japan in contemporary literature, by addressing both the historical dimension of Japanese immigration and migrant's question of otherness. This is the case of the novels *Nihonjin*, *O sol se põe em São Paulo*, *Rakushisha* and *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. Among those works, only *Nihonjin* was written by a Japanese descendant, while the other ones were written by authors who do not have direct blood ties to Japan, but who, in some extend, have been interested in Japanese culture. From this

---

<sup>1</sup> Graduada em Estudos Asiáticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Email: jgabi.cruz@gmail.com. Este artigo é fruto de uma pesquisa do grupo de Língua, Literatura e Ensino, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – IFRS. Esta pesquisa faz parte do projeto intitulado Transnacionalidades: literatura brasileira contemporânea e(m) tradução, sob a orientação da prof Dr. Cimara Valim de Melo. Email: cimara.melo@canoas.ifrs.edu.br.

perspective, this article aims to analyze how each work observes the East, dialogues with migration and exposes the case of the other, reflecting on Eastern culture.

**Keywords:** Japan; Literature; Migration; Otherness.

## **Introdução**

As fronteiras foram inventadas pelo homem e quebradas pela globalização, que abriu portas para que atores de diferentes cantos do mundo entrassem em contato, proporcionando a inter-relação dos fenômenos políticos, econômicos, sociais, tecnológicos e culturais de diferentes países. O aumento da mobilidade e da comunicação entre as pessoas formulou encontros transculturais baseados na capacidade dos indivíduos em estabelecer diálogos e aprender com diversas formas culturais. Diferentes culturas convivendo e influenciando umas às outras constituíram o hibridismo cultural, fenômeno cada vez mais presente na sociedade atual.

O Brasil é um país profundamente construído em torno desses processos migratórios, formados tanto por imigrantes quanto por seus descendentes. Apesar de muitos estarem abertos ao diálogo intercultural, os imigrantes japoneses no Brasil fecharam-se. Durante muitos anos, a literatura brasileira sentiu falta de obras escritas em português pelos japoneses, fato causado tanto por seu nacionalismo exacerbado e seu desejo de retornar ao Japão, quanto por sua recusa em integrar-se à cultura brasileira.

A questão do imigrante no Brasil tem atraído cada vez mais debates e chamado a atenção do escritor brasileiro contemporâneo. Dessa forma, a literatura do século XXI vai se encarregar de espelhar as dificuldades enfrentadas pelos imigrantes, assim como assumir um papel de perpetuação da memória migrante.

De acordo com López-Calvo (2019), a perspectiva de produção cultural Nikkei mudou quando um descendente da imigração japonesa, Katsuzô Yamamoto, realiza uma coleção de trabalhos chamada *Toda uma vida no Brasil* (1984). A partir de então, é possível observar que outros começaram também a expressar-se através das plataformas culturais – por exemplo, Marília Kubota, com sua coletânea *Retratos Japoneses no Brasil* (2010), e Oscar Nakasato, com sua obra *Nihonjin* (2011). Além de descendentes de japoneses, outros escritores brasileiros passaram a interessar-se pela história da imigração, pela questão da alteridade do indivíduo trazida por ela e pela própria cultura oriental - “Um fenômeno certamente ligado ao centenário da imigração japonesa no Brasil, em 2008, mas que apresenta leituras, interpretações e representações da cultura japonesa bem variadas, complexas e ‘integradoras’

dessa temática no contexto literário brasileiro” (VEJMELKA, 2014). Temos, por exemplo, Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa e Paulo Cuenca, que não possuem laços nipônicos; entretanto, escreveram obras construídas em torno da imigração japonesa e do Japão.

Bernardo Carvalho, em seu romance *O Sol se Põe em São Paulo* (2007), trata principalmente sobre a questão dos deslocamentos, assim como problematiza a questão do descendente japonês. Quando questionado sobre sua obra, Carvalho responde: “No caso desse romance, o que me interessava era o deslocamento do qual eu vinha falando, o Japão no Brasil e o Brasil no Japão, as coisas fora do lugar. E o curto-circuito que a inadequação e o estranhamento podem provocar na criação de outros pontos de vista, de outras maneiras de ver” (CARVALHO *apud* CHIARELLI, 2007).

Por outro lado, a obra *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, foi apresentada como tese para seu doutorado em 2007. Para a produção, a escritora foi pesquisadora no International Research Center for Japanese Studies, em Kyoto, com uma Bolsa da Fundação Japão. O texto ficcional *Rakushisha*, a cabana dos caquis caídos, é uma releitura de um diário de viagem *Saga Nikki*, do poeta japonês Matsuo Bashô.

Paralelamente, *O Único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2011), de Paulo Cuenca, foi escrito durante sua ida ao Japão, quando foi convidado a participar do projeto *Amores Expressos*, promovido pela Companhia das Letras. O projeto propôs a cada um dos dezessete escritores convidados uma cidade na qual deveriam produzir uma redação inédita ambientada na cidade designada. Em Tokyo, Cuenca – na sua visão ocidental – escreve sobre japoneses e estrangeiros em uma trágica história de amor marcada por um Japão moderno e tecnológico.

Tendo em vista o exposto, o objetivo desta pesquisa é analisar os orientalismos presentes na literatura brasileira contemporânea, com o propósito de investigar os deslocamentos e a presença nipo-brasileira, bem como compreender a questão do outro pelo viés da alteridade. Assim, são explorados romances brasileiros contemporâneos que abrangem o tema da imigração japonesa e sua presença cultural no Brasil.

A presente investigação foi desenvolvida a partir de uma análise qualitativa que tomou como base as seguintes obras literárias: Oscar Nakasato – *Nihonjin* –; Bernardo Carvalho – *O sol se põe em São Paulo* –; Adriana Lisboa – *Rakushisha* –; e João Paulo Cuenca – *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. A investigação foi voltada à (i)migração

e à diversidade cultural, a partir da expressão do diaspórico e do exílico, a fim de serem observadas diversidades, marginalidades, miscigenação e identidade cultural. A proposta de pesquisa surge em meio à necessidade de, através da literatura brasileira contemporânea, discutir acerca da presença do imigrante no Brasil, identificando os aspectos relativos ao imigrante japonês e à representação da cultura oriental por meio da noção de alteridade.

### **Pressupostos teóricos**

Para muitos ocidentais, o Oriente normalmente é associado a algo místico, exótico, estranho e longínquo. O Oriente é comumente associado apenas aos países do Extremo Oriente<sup>2</sup>, enquanto o Ocidente é formado por pelo menos cinco grandes regiões. Segundo López-Calvo (2012), o discurso ocidental reunia qualquer coisa do leste como oriental, uma visão totalmente distorcida da realidade. Portanto, o orientalismo seria uma forma de desmistificar esse Oriente baseado na visão ocidental europeia (SAID, 1990).

O orientalismo envolve diversos aspectos: primeiro, a mudança histórica e cultural das relações entre a Europa e a Ásia, uma relação de cerca de 4000 anos de história. Segundo, uma disciplina científica na qual o especialista em estudos orientais estuda as várias culturas e tradições do oeste. E terceiro, as suposições de ideologia, de imagens e fantasias em torno das regiões que envolvem o Oriente. O denominador comum desses três aspectos é a linha que separa o Ocidente do Oriente. Dessa forma, o orientalismo que o orientalismo possui um papel cultural, ideológico e científico (SAID, 1985, p. 2).

De acordo com King (1985), as discussões orientalistas emergiram no Brasil para marcar as reconfigurações espaço-temporais da modernidade. O maior exemplo disso é a presença japonesa no país. Apesar de ter herdado muito da cultura e da escrita chinesa, o Japão sempre possuiu a capacidade de absorver tudo que é estrangeiro e que considera relevante, bem como para adaptar a sua própria cultura, criando uma identidade própria. Foi dessa forma que construiu uma tradição milenar admirável.

O auge da produção cultural japonesa aconteceu durante o período Heian (794-1185), segundo aponta Henshall (2004). Durante essa época, observamos um grande desenvolvimento da escrita, da literatura, e da arquitetura dentro da corte Imperial japonesa.

---

<sup>2</sup> Existe uma discussão sobre a denominação “Extremo Oriente”, pois seria o “extremo” na perspectiva americana, por isso muitos pesquisadores preferem a denominação “Ásia oriental” que engloba a China, o Japão e a região das duas coreias, já que a Ásia seria dividida em 5 grandes regiões: a Ásia Central, Ásia Oriental, Ásia do Sudeste, Ásia do Sul e Oriente Médio.

Nessa altura, os japoneses já não apenas absorviam aquilo que era chinês, mas sim produziam seu próprio estilo de cultura.

De acordo com Henshall (2004), Murasaki Shikibu, uma mulher que fazia parte da corte Imperial japonesa no século X escreve o que é considerado o primeiro e o maior romance literário do mundo: o *Genji Monogatari* (源氏物語) ou *O Conto do Genji*. É com ele que surge o nascimento da ficção japonesa. Durante o período Ashikaga, ou Muromachi, (1333-1568), o Shogun investe na vivência da produção artística. Começa a produção cênica intelectualizada, e muito será investido no teatro Kabuki e no teatro Nô. O Shogunato irá empregar indústrias da aristocracia de Kyoto para organizar a cultura artística no interior. É a primeira vez que há a descentralização da cultura que antes era apenas restrita ao centro da corte Imperial.

A partir do Shogunato Tokugawa (ou Período Edo 1600-1868), conforme Henshall (2004), vamos observar o nascimento de uma cultura urbana: teatro *kabuki* e *ukyo-e* (gênero de xilogravura e pintura japonesa). A cultura popular também está infiltrada na literatura japonesa, pois, até então, a atividade literária era pensada pela elite política para as elites políticas. É durante esse contexto que Matsuo Bashô desenvolve sua literatura. O escritor viveu durante o século XVII e é responsável pela popularidade da poesia Haiku. Bashô refunde a poesia minimalista, visceralmente japonesa, retrata a realidade com alusões e dá continuidade aos padrões típicos da literatura japonesa. O que se altera nessa época são a percepção do mundo exterior, os padrões em que a sintonia entre o mundo urbano e a natureza era fundamental. O retrato dos sentimentos da vida humana era pensado pela capacidade da sintonia do sentimento humano e do que se vive no mundo real, ou seja, a afirmação dos sentimentos em conexão com o mundo natural.

Já durante a Restauração Meiji, no século XX, o Japão absorve a modernização e, por isso, muitos escritores irão criticar a apropriação de elementos ocidentais na cultura e na literatura japonesa, bem como o esquecimento dos costumes tradicionais (TSUTSUI, 2007). Um desses escritores é Junichiro Tanizaki, que vai escrever diversas obras em apologia à tradição da cultura japonesa. Uma delas é *O Elogio da Sombra*.

Por que é sombra? Porque ele afirma que a cultura ocidental é um mundo simétrico, matemático, material e racional, tornando-o imediatamente penetrável. Não é desafiante, é produto acabado, consumido, perfeito, mas não elegante. A cultura perfeita seria, na verdade,

imperfeita e incompleta, estimulando assim a reflexão e, por isso, seria sedutora – ou seja, a literatura japonesa, pois é cinzenta e nostálgica.

No século XXI, o que vemos é um Japão tomado pela modernidade e pela industrialização, mas sem ter perdido seu elo com a tradição. É um país referência em questões científicas e funciona como um monstro tecnológico. Surge a cultura pop japonesa, baseada na cultura ocidental, na qual os programas de TV japoneses e os mundialmente famosos mangás e animes são a principal forma de consumo cultural da população. Também funcionam como peças para a estratégia *soft power* japonesa, que consiste em “alargar” sua influência mundial através da cultura.

Depois de ficar quase 300 anos fechado sobre si mesmo durante o período Tokugawa (Ou Edo), em um ininterrupto período de paz sustentada, e ter de abrir suas portas comerciais pela pressão estadunidense em 1868, o Japão teve de correr para alcançar a modernidade. Segundo Sakurai (2000), a Restauração Meiji (1868- 1912) foi um período de intensas reformas sociais e econômicas para os japoneses. Houve uma centralização da economia através de acordos comerciais com o exterior, a industrialização do Japão e uma massiva urbanização. “A xenofobia japonesa se acentua no período Meiji, quando resgata a ideia de nação como uma família. Essa família é única, abrange todo o território, e se distingue dos outros, pelos laços que os unem à linhagem imperial” (SAKURAI, 2000, p. 40).

Entretanto, o desenvolvimento industrial trouxe uma massiva concentração da população aos centros urbanos. “O número de pessoas vivendo no país não dava condições para a sobrevivência de um grande contingente, sobretudo os camponeses. O problema do acesso à terra desloca parte da população para migrações dentro de seu próprio território [...]” (SAKURAI, 2000, p.44). Também se torna importante manter contatos e boas relações externas com o Ocidente; portanto, o império japonês decide emigrar os japoneses rurais das regiões pobres.

No Brasil do final do século XIX, há a necessidade de mais mão de obra para a lavoura cafeeira. Apesar dos esforços para retardar a vinda dos japoneses pelo simples preconceito racial no Brasil, assina-se, em 1895, “o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e o Japão, que marca o início das relações diplomáticas entre os dois países” (SAKURAI, 2000, p. 57). Em 1908, o navio Kazato Maruo parte do porto de Kobe e chega em Santos, trazendo consigo japoneses do campo esperançosos em ganhar dinheiro e retornar ao Japão.

No Brasil, além do clima e do ambiente totalmente diferentes do Japão, os japoneses tiveram de enfrentar o preconceito, a dificuldade em ganhar dinheiro e a saudade da terra natal. Infelizmente, muitos nunca voltaram a ver o Japão. Foi durante a Segunda Guerra Mundial que os japoneses enfrentaram o período mais sombrio de sua presença no país. Com a derrota do Japão, os japoneses foram proibidos de inúmeras atividades e, até mesmo, de falar japonês em público.

Também inimigos do Brasil na guerra, também acusados de inassimiláveis, os japoneses, como os alemães são objeto de estudos sobre aculturação, sobretudo num período em que a marca da guerra, a política racial dos nazistas e dos japoneses, deveriam ser apagadas. Havia um clima de renascimento no pós-guerra que conduziu os acadêmicos a se perguntarem como estavam se portando os imigrantes e seus descendentes. Dentro desta nova ordem que ressaltava a cordialidade do homem brasileiro, a democracia racial era necessário que o Brasil se convencesse que mesmo refratários, alemães e japoneses estavam se aculturando. (SAKURAI, 2000, p. 71-72)

A aculturação seria uma fase da assimilação da cultura brasileira, um caso de tensão para os japoneses imigrantes e seus descendentes, pois os japoneses, dentre os grupos imigrantes, eram os que mais resistiram à miscigenação. De acordo com King (2015), os japoneses tentam manter sua cultura porque são obrigados a migrar. Por outro lado, Sakurai (2000) alega que a questão do isolamento japonês possui uma intensa polêmica de caráter intelectual, ideológico e político. De qualquer maneira, o pós-guerra irá trazer à tona uma outra forma de encarar a imigração. Não somente irá pôr em questão o imigrante brasileiro como a sua descendência.

Japanese Brazilian ethnic terminology is quite complex, diverse, and confusing, indicating the ambiguous nature of their ethnicity and their constantly shifting identities. In addition to 'Japanese Brazilian' (*nipo-brasileiro*, in Portuguese, or less commonly *japonês-brasileiro*), a multitude of other terms are used, including 'japonês', 'brasileiro', 'descendente' (or *descendente japonês*), as well as the Japanese generational terms 'issei', 'nissei', 'sansei', depending on the location, the social situation, and the context of speech. (TSUDA *apud* LÓPEZ-CALVO, 2019, p. 10)

Segundo López- Calvo (2019), era muito difícil denominar o descendente japonês, por causa de sua ambiguidade étnica e de sua identidade fluida – dentro de casa, japonês; fora de casa era brasileiro. Tendo isso em vista, mesmo se os japoneses da primeira geração quisessem separar seus filhos das influências externas, era impossível evitar a integração de seus descendentes à língua e à cultura brasileira. Esses aspectos, juntamente aos casamentos exogâmicos, causam um “abrasileiramento consciente” por parte da segunda geração. É nesse contexto que irão surgir o nipo-brasileiro e o hibridismo cultural. Os indivíduos passam a

questionar sua alteridade, pois são filhos de japoneses (conservadores e nacionalistas em sua maioria) nascidos na terra quente brasileira.

A dúvida sobre sua identidade também se dará devido ao fato de que os brasileiros de descendência japonesa são chamados de japoneses no Brasil e, quando vão à terra ancestral, são chamados de brasileiros. Portanto, vivem constantemente entre fronteiras identitárias, sem possuir uma própria. Culturalmente, muitos ocidentais de ascendência asiática não possuem ligações com seu passado migrante ou tem interesse algum nele, enquanto outros estão muito conectados a ele e fazem esforços para manter os laços e a tradição (LÓPEZ-CALVO, 2012).

O sentimento de não pertencimento e a questão da alteridade estão ainda mais presentes nos dias de hoje. A tecnologia atual permite que estejamos mais facilmente interconectados a pessoas e lugares para além de nossas fronteiras. “O transnacional resulta do efeito das tecnologias da informação e da comunicação sobre tempo-espaço, produzindo flexibilidade e traçando diferentes níveis de integração global, fato que pode ser percebido nos trânsitos culturais entre países e continentes” (MELO, 2019, p.11-12). Os fluxos transnacionais possibilitam a mundialização, o aumento dos fluxos migratórios, a criação de diásporas e, conseqüentemente, provocam a globalização cultural através dos agentes migrantes. São esses agentes que darão origem ao hibridismo cultural e serão os ‘pais’ de cidadãos mestiços.

Essa migração pode ser tanto opcional quanto não opcional. Entretanto, ambas as formas de migração culminam no não pertencimento do indivíduo, pois, “devido à diferença da língua e dos costumes, as transforma em indivíduos desenraizados. Afastados do lugar de origem, o qual permanece vivo na memória, esses sujeitos não se integram ao lugar da acolhida, permanecendo distantes” (GOMES, 2016, p. 2). A migração, portanto, traz à tona a questão da alteridade.

O ‘outro’ é todo aquele que se difere dos demais e, muitas vezes, é considerado algo que sobra ou sem importância. É justamente assim que se sentem os deslocados. Aqueles que migram não pertencem ao lugar onde estão e já não pertencem ao seu lugar de origem, entrando em um conflito de identidades individual e coletiva. Segundo Baptista (2002), a identidade individual permite identificar o indivíduo sempre idêntico a si mesmo (e conseqüentemente diferente dos demais). Por outro lado, a identidade coletiva possibilita aos indivíduos adotarem papéis que sejam que se encaixem em todo o contexto do “grupo” que o envolve.



Diante do ritmo vertiginoso com que proliferam as transferências culturais, sobretudo com o advento da internet e de novas formas de comunicação via redes sociais, urge que [...] enfrentemos as questões ligadas ao alargamento das fronteiras, que colocam em xeque o conceito de identidade nacional (BERND, 2013, p. 213).

Por outro lado, a identidade nacional é um conjunto de sentimentos que fazem uma pessoa sentir-se pertencente a uma determinada sociedade ou nação. Sentimento esse que não existe no indivíduo migrante, pois não faz parte do coletivo que o envolve.

A literatura vai ser utilizada por esses indivíduos para exprimir suas emoções, pois é um meio para espelhar a consciência das dificuldades enfrentadas pela sociedade. Também uma forma de denúncia às injustiças e de protesto contra os desequilíbrios socioeconômicos no mundo globalizado. “A contemporaneidade trouxe às artes brasileiras profundas transformações no modo como elas representam identidades para além das fronteiras que as conectam ao seu país de origem” (MELO, 2019, p.7)

No século XIX, já podemos observar alguns poemas exílicos (como por exemplo, *Canção do exílio* de Gonçalves Dias); em 1950 a 1970, autores isolados começaram a propor o tema da imigração estrangeira no Brasil. Em 1980, esse tópico tornou-se uma tendência literária, na qual poderia encontrar-se uma estesia migrante ou uma sensibilidade migratória.

Já no século XXI, podemos notar um crescimento no número de obras relacionadas à migração e aos deslocamentos na literatura brasileira por autores que passaram, ou não, pela experiência migrante e que são, ou não, híbridos culturais. “Como escritor internacional, estaria livre para assumir como seus ancestrais escritores huguenotes, irlandeses, judeus etc., ou seja, o autor reivindica uma identidade ao mesmo tempo plural e parcial, já que os escritores diaspóricos têm a sensação de estarem a cavalo sobre duas ou mais culturas” (BERND, 2013, p. 216-217).

Podemos citar como exemplo as obras *Diário da Queda* de Michel Laub, *Relato de um Certo Oriente* de Milton Hatoum e *No exílio* de Elisa Lispector. Todos os descendentes da imigração, irão escrever sobre a experiência do imigrante no Brasil, ou sobre a experiência de seus familiares, a perpetuação da memória e os conflitos de identidade causados pelo não pertencimento.

Segundo Paterson *apud* Bernd, as literaturas ditas migrantes se constituiriam em discursos da perda identitária, tendo como *light motif* a lamentação pelo desenraizamento ocasionado pelo exílio. Já as narrativas transnacionais se caracterizariam menos por uma postura nostálgica em relação a perdas, e

mais pela tentativa de vislumbrar, na nova vida no país de acolhida, ocasiões para trocas e enriquecimentos propícios à formatação de identidades híbridas. O que constatamos, no estágio atual dos estudos culturais, é que tais discussões esvaziam-se progressivamente de sentido na medida em que todo escritor é nômade no plano de seu imaginário. Face à rapidez vertiginosa com que ocorrem os deslocamentos culturais, para além da fragilidade da noção de fronteiras e de nacionalidades, o melhor seria falar do surgimento de estéticas transculturais, abertas a interações e, por consequência, à criação do novo. (BERND, 2013, p. 214-215).

Tornou-se comum, atualmente, a literatura brasileira tratar acerca do transcultural, do multicultural e do intercultural<sup>3</sup>. Também pelo fato de o Brasil ser um país construído, principalmente, pela imigração de portugueses, espanhóis, alemães, italianos, judeus, sírios, libaneses e japoneses. Entretanto, os japoneses foram os últimos a começar a escrever sobre a experiência migrante. Seu forte nacionalismo, a negação da terra brasileira e o desejo de retornar à sua terra natal os impediram, durante muito tempo, de escrever em português sobre a imigração. Mesmo que o Brasil seja o segundo país do mundo a abrigar o maior número de japoneses, ficando somente atrás do próprio Japão, durante muitos anos os japoneses resistiram em se integrar.

Segundo López-Calvo (2019), a literatura nipo-brasileira começou dentro do Kasato Maru com os primeiros poemas e diários escritos a bordo. Logo após a sua chegada, já eram produzidos pelos imigrantes haikais e outras formas do Tanka tradicional, que introduziram uma nova forma de refletir a natureza brasileira. Entretanto, eram escritos em japonês e não falavam propriamente sobre sua experiência no país. Até recentemente, não havia produção literária em português escrita por descendentes de japoneses ou que falasse sobre a sua vivência no Brasil.

[...] not until recently did writers and scholars focus on works dealing with japanese immigration or written by Brazilian Nikkeijin. Thus, as late as 1984, Katsuzô Yamamoto (1909-), in his 1984 collection of essays *Toda uma vida no Brasil* (An Entire Life in Brazil, originally published in Japanese in 1973 under the title *Burajiru to gojûshichinen*), laments the Nikkeijin's

---

<sup>3</sup> De acordo com Weissmann (2018, p. 23-24), a “multiculturalidade implica um conjunto de culturas em contato, mas sem se misturar: trata-se de várias culturas no mesmo patamar. As diferenças ficam estanques e separadas em cada cultura”. A transculturalidade baseia-se nas culturas em diálogo. Apresentam bordas que as diferenciam, porém, são permeáveis, pois conseguem conversar e estabelecer trocas de ideias. O transcultural seria uma figura na qual as culturas não perdem a sua especificidade, mas sim “interagem e se permitem procurar nas bordas para achar o que lhes é comum e estabelecer encontros possíveis, ou respostas que deem conta de uma situação desde diversos pontos de vista” (WEISSMANN, 2018, p. 25). Já a interculturalidade começa “com o prefixo inter, que, no dicionário, é identificado como posição intermediária, reciprocidade, interação, interpondo uma forma de estabelecer uma ponte, uma intermediação, um encontro, para formar uma rede na interculturalidade” (WEISSMANN, 2018, p. 26)

purported lack of interest in producing cultural artifacts. (LÓPEZ- CALVO, 2019, p. 10)

López-Calvo (2019) afirma que os japoneses contribuíram muito para o desenvolvimento industrial brasileiro, mas pouco no setor cultural. Segundo ele, o panorama de produção cultural Nikkei mudou drasticamente desde a coleção de trabalhos de Yamamoto, *Toda uma vida no Brasil* (1984). A partir disso, através das plataformas culturais, começaram a expressar-se.

Among the most recurring tropes and historic milestones addressed in Japanese Brazilian cultural production are the inception of the immigration process, mestiçagem (miscegenation), cultural integration, citizenship, oppression, forced relocation during World War II, Shindo Renmei's (Subject Path League) terrorism, and the dekasegi phenomenon. [...] Other works such as the two Gaijin films and Nakasato's novel *Nihonjin*, focus on Nikkei women's struggle against patriarchy and other localized forms of resistance, such as the key role of Nikkei women in the sociopolitical and economic success of their social group. (LÓPEZ-CALVO, 2019, p. 14)

Entre os tópicos mais abordados na produção cultural nipo-brasileira, estão os processos de imigração, multirracialidade, integração cultural, cidadania, opressão, relocação forçada, terrorismo, bem como o fenômeno *dekassegi*. Além disso, é pauta a luta das mulheres *nikkeis* contra o patriarcado e outras formas localizadas de resistência. Já na área cinematográfica, começaram a ser produzidos filmes relacionados à imigração japonesa, como, por exemplo, *Gaijin: Caminhos da liberdade* (1949), o primeiro filme brasileiro de ficção a ter como tema a imigração japonesa no Brasil.

Segundo King (2015), as celebrações do centenário da imigração japonesa no Brasil em 2008 voltaram a despertar a curiosidade de muitos brasileiros para esse tema e, conseqüentemente, houve o aumento da tendência de textos relacionados ao Oriente. “Os poetas e prosadores continuavam inseridos dentro da tradição oriental, nos temas, na escrita, no idioma”. O nome de Eico Suzuki, cuja produção teve início na década de 1970, “mantinha-se solitário na história da literatura brasileira, mas agora ganhou a companhia de Marília Kubota e Oscar Nakasato” (RUFFATO, 2013, p.2).

A partir de uma pesquisa acadêmica, o escritor Oscar Nakasato constatou que a incidência de personagens de origem nipônica na literatura brasileira é parca, mesmo estando no Brasil uma das maiores colônias nipônicas do mundo. Tal constatação, aliada à origem do escritor e seu conhecimento literário, deu a Nakasato os subsídios para produzir o romance *Nihonjin*, que também figura em outro nicho pouco explorado pela literatura nacional: as correntes migratórias do começo do século XX no Brasil. (NAKASATO, 2021).

Em relação à produção literária nipo-brasileira, podemos citar a antologia *Retratos Japoneses no Brasil* (2010), organizada por Marília Kubota. Essa coletânea traz crônicas e

contos de dez autores: Adalgisa Naraoka, Alexandre Inagaki, Gabriela Kimura, Itiro Takahashi, Mirian Lie, Marilia Kubota, Ricardo Miyake, Simone Toji, Tereza Yamashita e Wilson Sagae, que tem como tema principal o amor.

A partir do exposto, abordamos aqui, além de obras escritas por descendentes de japoneses, a representação do Oriente feita por escritores sem essa descendência. Temos, por exemplo, Paulo Leminski e seu fascínio pelos haikais japoneses e pela cultura oriental: “A reinvenção da forma do haikai por Leminski é exemplar do fato de que seu engajamento com a cultura japonesa tem lugar sem a mediação da presença de japoneses imigrantes no Brasil” (KING, 2015, p. 123)<sup>4</sup>. Já na prosa, temos como exemplo as obras que serão a seguir analisadas: *Rakushisha*, de Adriana Lisboa; *O Sol se Põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho; e *O Único Final Feliz para uma História de Amor é um Acidente*, de João Paulo Cuenca.

### *Nihonjin*

Oscar Nakasato, por meio de seu personagem principal Hideo Inabata, explora profundamente as questões da imigração japonesa no Brasil, o hibridismo cultural e como a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial afetou o povo japonês. Hideo Inabata – um homem tradicional japonês e fervorosamente patriota – e sua mulher Kimie – uma moça frágil de olhos tristes – partem no Kasato Maruo em direção ao desconhecido Mundo Novo com a promessa, feita pelo Imperador, de enriquecerem e voltarem ao Japão. Entretanto, irão deparar-se com o choque cultural<sup>5</sup> e terão de aprender a viver em uma terra estranha, com um clima diferente do seu e com pessoas de todos os lugares do mundo. Diferentemente do que pensavam, não voltam ao Japão – quem o fará é seu neto, décadas depois. Kimie morre, e Hideo casa-se de novo com uma mulher mais ‘forte’ que Kimie: Shizue. Com ela, tem cinco filhos: Hitoshi, Haruo, Sumie, Hiroshi e Emi.

Hideo tem de enfrentar a barreira da língua, o preconceito e o pouco dinheiro que consegue na fazenda, além da infundável esperança de rever sua terra:

Mas os anos passaram e o dinheiro que sobrava nunca era suficiente para o retorno ao Japão. [...] Alguns amigos, que antes eram agressivos com a terra

---

<sup>4</sup> No original: “Leminski’s reinvention of the haiku form is exemplary of the fact that his engagement with Japanese culture takes place without the mediation of the Japanese immigrant presence in Brazil”.

<sup>5</sup> “Fenômeno experienciado quando viajantes são confrontados por um longo período de tempo com uma cultura distinta da sua própria” (AUSTIN *apud* MATTHEWS, p.5, 1990).

brasileira e com o sol inclemente, pois a agressividade, no início, era o que traduzia a dor e decepção, já tinham se conformado em permanecer no Brasil e deixavam de negar o solo estrangeiro, o qual, para Hideo, depois de tantos anos, ainda era novo e inaceitável. (NAKASATO, 2011, p.26)

Hideo despreza tudo que não é japonês ou de dentro (*uchi*) – até ousa dizer que os brasileiros é que são os de fora (*soto*) – e tenta passar isso aos filhos (nipo-brasileiros), com o objetivo de misturarem-se apenas com *nihonjin* (japonês). Tem um forte nacionalismo, por isso mantém a escrita em sua língua e procuram isolar-se. “Hideo era uma ponte firme que levava seus filhos ao Japão. Ponte de concreto, construída ao longo dos anos, com pilares grossos fincados na terra, sobre a água turva. Por que, então, Haruo não a atravessava?” (NAKASATO, 2011, p. 43). Seus filhos serão a principal chave do romance que representa o hibridismo cultural.

Entretanto, Hideo não é o único que desprezava tudo que era de “fora”. Ironicamente, sente a discriminação na pele quando um de seus clientes tenta humilhá-lo em sua loja no bairro da Liberdade.

- Nós nunca seremos um país desenvolvido com tantos negros e amarelos atravancando o nosso progresso - vociferava José - Já vemos o desastre causado pela mistura de brancos e negros, essa raça degenerada que começa a frequentar os nossos salões, logo teremos um bando de mestiços de japoneses e brancos infestando as nossas ruas. (NAKASATO, 2011, P. 40)

Julio Revorêdo e Alfredo Ellis Junior (*apud* SAKURAI, 2000) culpam a sua incapacidade de adaptação ao ambiente onde vivem, ao meio social que não ajudaria esses imigrantes a adaptarem-se. Sakurai (2000) afirma que os japoneses foram considerados indesejáveis para os interesses do Brasil.

Nakasato espelha em sua obra tanto o estranhamento que os japoneses tinham com qualquer estrangeiro (não *nihonjin*), quanto o estranhamento e o preconceito que os brasileiros sentiam com os imigrantes. Além disso, quando o Japão e os países do Eixo<sup>6</sup> perdem a Guerra, é imposta uma série de leis com proibições às pessoas desses países residentes no Brasil, o que incluía utilizar o uso do idioma nativo nos locais públicos. “Ojiichan disse que em São Paulo a Superintendência de Segurança Política e Social publicaria uma portaria que tornara um inferno a vida dos japoneses, bem como de italianos e alemães” (NAKASATO, 2011, p. 41). Essas proibições marginalizam ainda mais os estrangeiros no Brasil.

---

<sup>6</sup> Os países que se uniram primeiramente ao Eixo foram o Japão, a Alemanha e a Itália. Logo depois, a Hungria, a Romênia, a Eslováquia, a Bulgária, a Iugoslávia e a Finlândia associaram-se.

Uma característica em destaque na obra de Nakasato é a linguagem híbrida que o autor utiliza em seu texto, mesclando português e japonês. Apesar de serem palavras do vocabulário básico japonês, como, por exemplo, *nihonjin* (japonês), *gaijin* (estrangeiro), *uchi* (dentro), *soto* (fora), *otôchan* (pai), *okaachan* (mãe) e *sensei* (professor) podem tornar-se uma tênue barreira àqueles que nada sabem sobre a língua. Por outro lado, segundo Sá (2017), não prejudica aqueles que fazem parte do hibridismo cultural.

Outras marcas orientais e traços da identidade cultural dos personagens podem ser destacados como:

Expressões e usos da língua japonesa (incluindo práticas e locais de convívio social: *kaikan*, templo budista, brinde com saquê, *banzai*, *ofurô*, etc.); patriotismo do protagonista: o orgulho de sua identidade nacional, o respeito ao imperador, a afirmação do *yamatodamashii*, “[...] a doutrina do ‘espírito nipônico’ e do ‘modo de vida japonês’.” (MORAIS, 2000, p. 49); e relação *uchi* (“dentro”) X *soto* (“fora”), expressa principalmente através da oposição *nihonjin* (“japonês”) X *gaijin* (“estrangeiro”). (SÁ, 2017, p.141)

O nacionalismo exacerbado de Hideo, como o de vários japoneses no Brasil, vai lhe custar caro, inclusive ao próprio filho. Durante a Segunda Guerra Mundial, o desejo de viver em conjunto e de fazer parte de algo (japonês) faz Inabata entrar para a Shindo Renmei (a liga do caminho dos súditos), confederação que recusava a derrota do Japão e a declaração do Imperador negando ser descendente de uma divindade.<sup>7</sup> Entretanto, a perseguição da liga para com seu filho Haruo vai abalar os ideais do próprio Inabata, dividido em ser súdito do Imperador e ser pai.

Apesar dos esforços de Hideo em incutir em seus filhos a perpetuação da herança japonesa, as crianças nasceram no Brasil e o que conhecem do Japão é apenas aquilo que o pai conta. Portanto, vivem em um espaço de intersecção, sendo de dois lugares sem pertencer a nenhum deles (SÁ, 2017). “- Você é besta, você precisa escutar o que a professora diz e ficar quieto. Na escola você é brasileiro, em casa é Nihonjin” (NAKASATO, 2011, p.30).

– Otôchan, a cara e o nome eu não posso mudar, mas isso não importa muito. Sensei do burajiru gakkō disse que somos todos iguais, filhos de Deus, não importa se os olhos são puxados ou não, se os cabelos são lisos ou enroladinhos, se o menino é preto ou japonês. O que importa é o que otôchan está dizendo: o coração. E eu sinto que meu coração é brasileiro.

– Insolente!

---

<sup>7</sup> Segundo a base da crença xintoísta japonesa, a Casa da Linhagem do Sol ou a Casa Imperial era uma família descendente diretamente da deusa Amaterasu, a deusa do sol – ser que deu origem a todo o território japonês.

O tapa atingiu em cheio a face de Haruo. Imediatamente os olhos se encheram de lágrimas.

– Você é quem seu pai quer que você seja. E você é nihonjin! (NAKASATO, 2011, p. 67).

Haruo é seu filho mais “rebelde”, identifica-se mais brasileiro que japonês, enquanto a irmã Sumie deixa os filhos e o marido para se casar com Fernando, um brasileiro. Ambos são expulsos do *uchi*; entretanto, “uma vez descentrados, é impossível retornarem ao ponto de partida, pois já se transformaram. Ambos tratados como traidores, não poderiam, contudo, estar felizes sem o que são: híbridos culturais” (SÁ, 2017, p.146).

Por outro lado, o neto de Hideo vai fazer o caminho inverso. Decide encontrar “suas origens” que, na realidade, não são verdadeiramente suas, mas sim pertencentes a uma herança cultural genealogicamente distante – através de seu avô.

Não os convencerei dizendo que é mais um trabalho de dekasegi, que trabalhar como operário não é um objetivo, mas um meio, que outro não existe, e que ir ao Japão é quase um retorno, que na primeira oportunidade me desvencilharei dos sapatos, pisarei na areia branca e sentirei um contato antigo, os pés revivendo o toque, moldando-se às formas desenhadas há muitos e muitos anos e ignoradas pelo tempo, que me sentarei num campo de cerejeiras brancas e permanecerei ali por uma, duas horas, que irei aos pés do monte fuji, olharei o pico coberto de neve e o reconhecerei, que será um reencontro” (NAKASATO, 2011, p. 72).

O ciclo volta a fechar-se nesse momento. No Japão, apesar do nome e provavelmente das feições, não será japonês, e o que vai encontrar será uma realidade totalmente diferente daquela que conhece.

Contudo, o personagem que mais sofre com o exílio e as consequências de seu deslocamento é o próprio Hideo Inabata. Ao final da obra, é perceptível a mudança em suas vontades e ideologias. Mesmo evitando ao máximo qualquer “contaminação” estrangeira, não escapa das influências que existem ao seu redor. “Não seria correto afirmar que o nihonjin se tornou brasileiro, embora ele tenha de fato deixado de ser *nihonjin*, mas para ser outra coisa: um misto de culturas, um híbrido cultural, uma síntese dos conflitos de identidade cultural tais como se desenrolam no romance” (SÁ, 2017, p.147).

***O sol se põe em São Paulo***

A obra de Bernardo Carvalho decorre, essencialmente, ao redor dos trânsitos recorrentes de seus personagens – trânsitos estes tanto nacionais quanto transnacionais. Tudo começa quando Setsuko (Michiyo), uma senhora dona do restaurante japonês Seyoken, no bairro da Liberdade, aborda o narrador-personagem que não possui nome (bisneto de japoneses imigrantes) e pede que ele escreva a história que lhe vai narrar. A narrativa é interrompida quando Setsuko desaparece, obrigando nosso narrador-personagem a ir ao último lugar do mundo que gostaria de estar: o Japão.

“Essa trama de mortes e vidas trocadas se entrelaça com o mundo literário” (VEJMEKKA, 2014). Setsuko narra a história do triângulo amoroso entre Michiyo, sua amiga; Jokichi, o homem que com ela se casa; e Masukichi, o homem com quem ela tem um relacionamento platônico. Entretanto, esse resumo inicial é apenas a superfície do oceano com o qual iremos nos deparar conforme conhecemos sua história. Carvalho escreve um que poderíamos descrevê-lo como uma boneca russa: conforme as páginas vão avançando, o leitor depara-se com reviravoltas que mudam totalmente o conceito inicial sobre essa história.

Durante todo o romance, os personagens estão em constante deslocamento. “Tudo se move: personagens que se deslocam entre países, gêneros, textos e nomes, em que a verdade se confunde com a mentira, a realidade com a ficção, a incompreensão com a interpretação, o pertencer com o não-pertencer” (SOUSA, 2010, p. 188). A história transita entre cidades japonesas e cidades brasileiras.

Essa é uma história na qual os personagens assumem diferentes papéis, nomes e identidades ao longo da trama. Setsuko, na verdade, é um pseudônimo usado por Michiyo para narrar a história devido à necessidade de distanciar-se dela. Jokichi possui seu nome roubado a mando de seu pai para que esse pudesse fugir da guerra. Masukichi é um ator Kyogen que, constantemente, assume diferentes papéis, tanto no palco quanto na vida – ou, até mesmo, não assumem nome e identidade nenhuma, como é o caso do narrador-personagem.

Carvalho evoca, através da ambiguidade, uma identidade nacional dentro e fora do espaço geográfico do país, uma identidade feita do cruzamento de fronteiras, culturas, etnias, gêneros, religiões; uma identidade feita de diversidades, deslocamentos e crises subjetivas; uma identidade feita da “história de homens e mulheres tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são” (Carvalho 163); uma identidade com muitos nomes, num nome apenas: Brasil. (SOUSA, 2010, p.198).



O narrador de *O Sol Se Põe em São Paulo* é bisneto de imigrantes japoneses e tem aversão a tudo que é japonês. Ao contrário do neto de Hideo em *Nihonjin*, que tem o sonho de retornar ao Japão, o narrador dessa história, mesmo nunca tendo ido ao Japão, “acredi[tava] que era onde ficava o inferno” (CARVALHO, 2007, p. 29). Voltar ao Japão seria, segundo ele, confirmar a derrota e o fracasso de seus antepassados imigrantes. Entretanto, é sua irmã que irá fazer o movimento inverso de seus bisavós e trabalhar no Japão, pois “ganharia mais como operária de uma fábrica de carros em Nagoia do que como professora universitária em São Carlos” (CARVALHO, 2007, p.29). Se os bisavós tinham ido ao Brasil ganhar a vida, agora são seus descendentes que seguirão o sentido contrário. Segundo o narrador, esse ato mostraria aos seus bisavós que “nada tinha adiantado fugir para o outro lado do mundo, para viver debaixo do sol e toda aquela claridade ofuscante. A sombra sempre estaria em [seus] encaço (CARVALHO, 2007, p. 113).

Ironicamente, ele é obrigado a ir ao “inferno” para terminar a história que Michiyo lhe tinha incumbido de escrever. “Só me restava voltar para onde eu nunca tinha ido” (CARVALHO, 2007, p. 104). Se no Brasil ele possuía características físicas diferentes das dos brasileiros, no Japão, apesar de se parecer com eles, não vai se identificar como um deles. Assim que os japoneses percebem que é estrangeiro, evitam-no e recusam-se a ter qualquer interação com ele. “Desviavam-se, olhavam para o chão, fingiam que não me viam, que não me ouviam” (CARVALHO, 2007, p. 106). Assim como ele desprezava o Japão, o Japão também o desprezava.

Segundo King (2015, p. 104), o “reconhecimento paranoico da natureza mutante do Outro oriental - o Outro não estando em seu ‘lugar apropriado’ – é uma preocupação central no romance”<sup>8</sup>. Segundo Sousa (2010), a ausência de nome do narrador pode estar associada a duas questões: a) ao sentimento de não pertencimento do personagem, pois é um homem entre dois mundos, Brasil e Japão, e, na verdade, não pertence a nenhum dos dois; b) à questão de narração do enredo. “Quem conta, afinal, esta história? O narrador, Setsuko, Michiyo, o escritor Tanizaki, o japonês que lê a carta/romance? A interrogação, como sempre, e intencionalmente, fica no ar. Ao não ter um nome próprio, o narrador pode ser anulado, podendo confundir-se com as outras personagens” (SILVA, 2010, p.191)

---

<sup>8</sup> No original: “The paranoid recognition of the shifting nature of the oriental Other - the Other not being in its “proper place” - is a central preoccupation in the novel”.

Paralelamente a isso, temos a história do trio japonês em trânsito. É quando Jokichi – para vingar-se do oficial que mata o homem que lutou em seu lugar durante a Segunda Guerra Mundial – finge sua morte e parte em direção ao Brasil. Michiyo, ao descobrir que seu marido está vivo, também se desloca para o “país onde o sol se põe” e decide passar ali o restante de seus dias e construir seu restaurante.

De longe, nada tinha mudado se não fosse a pele queimada pelo sol, que o terno claro realçava. Por um momento, enquanto ele se aproximava de mim, o mundo em volta desapareceu e foi como se eu já não estivesse onde estava, era a minha vida que voltava com ele. Mas bastou ver os seus olhos de novo e ele me estender a mão à maneira ocidental para eu perceber que nada volta, nunca. Já não era o mesmo. Chamava-se Teruo. (CARVALHO, 2007, p.152).

Apesar de não pertencerem ao Brasil, tanto Michiyo quanto Jokichi encontram-se nele – o que nunca havia acontecido no Japão. Experimentam o mesmo sentimento de não pertencimento daqueles que emigram. “[...] Setsuko havia falado de se sentir amputada desde que saíra do Japão, como uma perna ou um braço que não pertencesse a corpo nenhum” (CARVALHO, 2007, p. 124). O próprio título representa o oposto entre o país do sol nascente e o país do sol poente, duas realidades completamente opostas que, entretanto, se complementam, pois “o oposto é o que mais se parece conosco” (CARVALHO, 2007, p. 164).

Da mesma maneira que em *Rakushisha*, próxima obra em análise, Carvalho utiliza-se de um escritor real para compor a trama. Assim, Junichiro Tanizaki torna-se um personagem em *O Sol se Põe em São Paulo*.

Junichiro Tanizaki (1886 – 1965) [...] Participou da escola Tanbiha, que valorizava a “arte e beleza acima de tudo” e se colocava contra o objetivismo da época. [...] Voltou-se no fim da vida à preservação da língua e cultura tradicionais do Japão, interessando-se sobretudo pela literatura medieval de Murasaki Shikibu (século XI), cujo monumental *Genji Monogatari* traduziu para o japonês moderno. (TANIZAKI *apud* FRIGHETTO, 2017, p.148)

Na obra, Michiyo busca Tanizaki para contar sua história, anos antes de procurar nosso narrador sem nome. Dessa forma, Bernardo Carvalho inspira-se nas obras do escritor japonês para intertextualizar com o enredo do próprio romance.

Tanizaki de fato havia se mudado para Kyoto depois da guerra, em 46, e viveu nos arredores de Tadasu-no-Mori<sup>9</sup> e do templo Shimogamo, como o

---

<sup>9</sup> O nome Tadasu-no-Mori (糺の森) é traduzido como “floresta da correção” pelo seu significado espiritual. Além da casa de Tanizaki, o bosque abriga hoje em seu interior um importante santuário xintoísta. (TANIZAKI *apud* FRIGHETTO, 2017, p.148)

escritor da história de Michiyo (Setsuko). Não podia ser mera coincidência que o que ela narrara na casa do Paraíso, a qual já não existe, parecesse tanto com esses romances. (CARVALHO, 2007, p. 101)

Além de ressaltar a literatura japonesa, Carvalho também intertextualiza sua obra com as características do teatro tradicional japonês. O ator Masukichi abre espaço para que três formas teatrais japonesas sejam desenvolvidas durante o romance: o teatro Nô, Kyogen e Burakumin. De acordo com Frighetto (2017), ao longo do romance, a referência ao teatro Nô mostra-se relacionada à sombra como elemento definidor da cultura japonesa. O *kyogen*, versão cômica do Nô, é também utilizado para espelhar a experiência do narrador, preso em uma trama feita de mentiras e enganos. Michiyo sente-se como em um teatro de marionetes, sendo controlada e enganada por Masukichi e, nesse sentido, surge a alusão ao Burakimin, o teatro de bonecas japonês. “Após o estudo das principais fontes literárias da composição no romance, afirmamos que a alteridade se configura esteticamente sobretudo pelo encontro cultural com o outro, ensejado por meio do intertexto literário” (FRIGHETTO, 2017, p. 154).

### ***Rakushisha***

No romance de Adriana Lisboa, os personagens de Celina e Haruki farão sua fuga em direção ao Japão, e é nele que irão tentar encontrar-se. Celina é brasileira e nada tem de laços com o país, a não ser o fato de ser a tradutora do último diário do ilustre poeta japonês Matsuo Bashô, o *Saga Nikki* (Diário de Saga). Por outro lado, Haruki, além de ser o ilustrador do *Saga Nikki*, é descendente de japonês. Entretanto, apesar de ter todos os motivos para ter uma conexão com o Japão, Haruki não fala e não escreve em japonês, possui somente as feições asiáticas alheias a quem realmente ele é: um brasileiro.

Celina segue em busca da superação da morte da filha, enquanto Haruki lida com um amor não correspondido; dessa forma, será na estranheza de uma amizade repentina e no silêncio da filosofia oriental, em meio à barreira linguística e ao choque cultural, que os dois irão encontrar aquilo que procuram. Dois desconhecidos “atravessam o globo a fim de compreenderem um ao outro bem como a si mesmos. Orientar-se no Oriente [...]” (STAUDT, 2019, p.65). O Oriente, através de seus costumes, tradições e paisagens, guia Celina em direção à sua cura.

Penetrar costumes, abrir-se ao novo, compreender as práticas milenares do Japão, são estratégias empregadas por ela [Celina] em sua fuga de si mesma. Mudar o foco de seus pensamentos e deixar-se invadir pelo Oriente

desconhecido desvia Celina de seus próprios traumas e mágoas, ao menos temporariamente (STAUDT, 2019, p.64).

Celina queria misturar-se ao desconhecido. Camuflar-se e perde-se entre os japoneses e, dessa forma, entender a si mesma e achar-se dentro de si: “No assento de um trem-bala entre Kyoto e Tokyo. Deve haver como me perder para encontrar aquele lugar no mundo que nunca foi pisado antes, um território realmente virgem. Deve haver um modo, quem sabe, de partir em viagem e não regressar mais” (LISBOA, 2014, p.80).

Movimento, viagem, leitura e escrita são palavras-chave desse romance. Os personagens de Lisboa fazem um exílio voluntário. Vão ao Japão com a intenção de tocar a estranheza das coisas para tocar a si mesmos. “Aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar” (LISBOA, 2014, p.14). Entretanto, não estão sozinhos nessa viagem. Celina sai “para passear com Bashô” (LISBOA, 2014, p.83) enquanto carrega o *Saga Nikki* dentro da bolsa. Bashô os acompanha através de seu próprio diário de viagem que, durante todo o romance, intercala-se ao diário de Celina. “Comprei o caderno. O caderno se tornou um diário. Só depois disso me lembrei do poeta Matsuo Basho e seu *Saga Nikki* (嵯峨日記), o *Diário de Saga*. O diário que Bashô escreveu perto daqui quando esteve de visita pela segunda vez ao seu discípulo Mukai Kyorai” (LISBOA, 2014 p.35)

Através de sua obra e utilizando-se do *Saga Nikki*, Adriana Lisboa destaca em seu romance um aspecto muito importante da história da literatura japonesa: o Haikai.

Haruki leu sobre aquele termo - haikai. Uma forma poética. Das mais breves, dezessete sílabas organizadas em três versos, no padrão cinco-sete-cinco. Leu que Bashô, um dos grandes mestres dessa forma, um dos grandes mestres em meio a séculos de poesia no Japão, nasceu na província de Iga perto de Ueno, em 1644, e morreu em Osaka, o Outono de 1694. Mas não só isso, Bashô era um mestre da prosa também, deixou vários diários de viagem e ensaios críticos. Escreveu o *Diário de Saga* não muito tempo antes de morrer, quando se hospedou com seu discípulo Kyorai na Cabana dos Caquis Caídos, nos arredores de Kyoto. O ano era 1691. (LISBOA, 2014, p. 89-90)

Em sua narrativa, vamos conhecer seu amor pela viagem e pela escrita. É nessa cabana que Bashô vai experimentar e refletir, junto das paredes da Rakushisha, sobre emoções como solidão, tristeza e incertezas – um paralelo dos próprios conflitos internos enfrentados por Celina e Haruki. Bashô narra seus dias na cabana e suas peregrinações pelos arredores de Saga acompanhado de seus discípulos, alternando em seu diário poesia e prosa.

A presença da natureza é uma constante na arte e na literatura japonesa. O escritor a utiliza para determinar a passagem do tempo, das estações e de suas sensações, elementos presentes durante todo o seu diário de Saga.

"Tsuyu" denomina a época da chuva na primavera, fim de maio e início de junho, a época em que Celina está em Quioto, em que também Bashō esteve na Rakushisha, e é um símbolo da "impermanência" muito usado por Bashō e que funciona como um *leitmotiv* para os passeios de Celina. Ela espera a chuva de primavera, que não vem, como as lágrimas que não consegue chorar até o final do romance. (VEJMELKA, 2014)

Outro aspecto da cultura japonesa que tem lugar em seus Haikais é a arquitetura. Durante o período Heian no Japão, a arquitetura configurou-se de modo a criar um espaço de continuidade entre exterior e interior, gerando uma sintonia com a natureza. Dessa forma, os japoneses sempre estariam em contacto com a natureza mesmo dentro de casa. A própria Rakushisha é um exemplo dessa arquitetura tradicional, pois é quase como se camuflar por entre as árvores ao seu redor, o que inspira Bashō e Celina em sua escrita.

Ao contrário de *Nihonjin* e de *O sol se põe em São Paulo*, Adriana Lisboa se utiliza de outros recursos narrativos e percursos estéticos para problematizar a alteridade pelo viés Brasil X Japão. *Rakushisha* não expõe diretamente essas questões, mas deixa que o leitor as perceba durante a obra.

Seu sobrenome, Ishikawa, compunha-se de dois ideogramas triviais: 石川. Ele sabia. o primeiro, de cinco traços, significava pedra. O segundo, de apenas três, significava rio. herança deixada por Ishikawa pai: a ideia frágil de um rio correndo sobre pedras silenciosas, passando, apenas em meio a um mundo de sonhos. Haruki sabia que um rio falava de dúvidas. Nunca se atinha a si mesmo. Nunca se cristalizava na pedra, que parecia eterna, ia se gastando e se deslocando da maneira mais contundente de todas - sem alarde, sem aviso. O rio e a pedra, no sobrenome que Haruki havia herdado do pai, eram coisas que contradiziam gravemente a si mesmas. (LISBOA, 2014, p. 67).

Haruki sente-se desconectado de suas raízes, como um rio passando entre as pedras. Seu nome, sobrenome e feições contradizem sua língua e o lugar onde nasceu, quem ele realmente é. Herdou o nome, mas não herdou a cultura.

Vai ser durante as adversidades enfrentadas na viagem, junto dos Haikais de Matsuo Bashō, que seu processo de alteridade se completa. Os indivíduos que transitam pelo diferente são levados a transformações e a descobertas, uma vez que o ser humano afeta seu ambiente e é afetado por ele (SILVA; ZOLIN, 2017). Através dos haikais e de suas experiências na terra

japonesa, Haruki e Celina são guiados tanto pelos caminhos de Bashô quanto pelos caminhos dentro de si.

Os haicais vão matizar a sutil leveza e fluidez de Rakushisha, guiando os personagens em seus deslocamentos. Sendo eles estrangeiros, que buscam algo em uma terra estranha, partem da curiosidade pelos poemas de Bashô; no entanto, ao mergulharem neles, deixam evidente ao/a leitor/a que se trata de uma busca por entendimento acerca de suas próprias identidades e descontinuidades. (SILVA, ZOLIN, 2017, p. 102).

Ao final do romance, Celina encontra o perdão e permite-se sentir a dor da perda da filha. Enquanto isso, Haruki retorna às raízes de seus antepassados, e a paisagem ao seu redor já lhe é familiar, sentindo-se, no trem, “quase um deles, já é quase parte dali.” (LISBOA, 2007, p. 181). É quase parte deles, mas sem ser um deles. Pertence ao espaço entre os dois mundos, ao entrelugar que compõe ser brasileiro e ser japonês. Desde o início, para ambos, a questão nunca foi pertencer, mas distanciar-se daquilo que os afligia – ter ao seu redor um ambiente estranho para que pudessem se encontrar.

### ***O único final feliz para uma história de amor é um acidente***

Dentre os quatro romances contemporâneos analisados, a obra de Paulo Cuenca é a que mais difere dos outros três. Ao contrário das obras anteriores, que transitam entre o Brasil e o Japão, cada uma a sua maneira, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* situa-se apenas no Japão e não possui nenhum personagem brasileiro. A única menção que o autor faz ao Brasil é a música de João Gilberto – da qual Shunsuke, personagem principal do romance, e Iulana, sua namorada polonesa, gostam, apesar de não terem nenhuma ligação com o Brasil.

Na obra de Cunha, acompanhamos Shunsuke, um *salaryman* japonês, e Iulana, uma moça polonesa que trabalha em uma boate no Japão. Com a narrativa de Shunsuke, temos a narrativa de Yoshiko, uma boneca sexual que tem dentro de si as cinzas das da falecida mãe de Shunsuke, encomendada por seu pai, o senhor Atsuo Okuda.

Para além de conhecer Iulana, tudo que ocorre com Shunsuke é manipulado por seu pai, um poeta obcecado por controle, que cria uma rede clandestina, um sofisticado complexo digital de cabos subterrâneos denominado ‘Submarino’ (CUNHA, 2012, p. 206), na qual consegue vigiar a tudo e a todos. Sua obsessão resultará no final trágico da morte de Iulana e da mutilação de Shunsuke.

A obra de Cuenca é o resultado de sua breve passagem por Tokyo e reflete sua perspectiva ocidental do país do sol nascente. Destaca-se em seu romance um Japão diferente do que vimos nos romances anteriores. Ao contrário do tradicional, do sensorial, e do poético, nos deparamos com um Japão moderno, ocidentalizado e, acima de tudo, virtual. O autor irá expor uma Tokyo multicultural, em que, na “dissimetria de urbanidades, como num simulacro iluminado e colorido em neon, entrecruzam-se signos de praticamente todas as culturas do mundo globalizado” (CUNHA, 2012, p. 205).

Novamente, ao contrário dos romances anteriores, vamos encontrar diversos elementos da era da Internet e da cultura visual japonesa contemporânea. Se, nos romances anteriores, vimos um Japão quase intocado pelo exterior e pela tecnologia, aqui ele está corrompido por ela por meio de seu submarino de fios tecnológicos, que percorrem Tokyo como um “grande irmão” onisciente, e das referências à cultura pop japonesa presente na obra. A influência ocidental vai libertar a capacidade criativa japonesa e, como sempre fez durante toda a sua história, o Japão absorverá aquilo que é estrangeiro e se adaptará a ele sem nunca se desconectar de suas raízes.

Tendo isso em vista, Cuenca faz alusão a elementos da cultura pop japonesa e, “por meio de requintada prática intertextual, transitou da literatura de ficção aos quadrinhos (mangás) e do cinema às séries televisivas para montar o unhappy end de sua história de amor”. (CUNHA, 2012, p. 207). Podem ser encontradas diversas referências no livro, como, por exemplo, o paralelo que faz a *1984*, de George Orwell. No romance, o personagem do Grande Irmão controla toda a população através das “teletelas” presentes em todos os cantos públicos e privados da cidade. Desse modo, ele é capaz de monitorar, gravar e espionar a intimidade da sociedade, assim como faz o submarino de Atsuo Okuda, presente em todos os cantos da moderna Tokyo.

Outra referência está no monstro Gyodai. “[...] alinhado à multidão, que espera o sinal abrir, está o enorme olho do monstro Gyodai, aumentador de monstros do império interplanetário Daiseidan Gozuma” (CUENCA, 2010, p. 112)<sup>10</sup>. Assim como a própria boneca, Yoshiko faz referência a outros temas e personagens da literatura de ficção. “É possível estabelecer ligação com a replicante Rachael, que se crê humana, no romance *Do*

---

<sup>10</sup> “Gyodai é um personagem da série televisiva japonesa *Dengeki Sentai Changeman*, produzida pela Toei Company, originalmente exibida pela TV Asahi entre 1985 e 1986. No Brasil, foi veiculada de 1988 a 1994 pela Rede Manchete de Televisão; a partir daí, pela Rede Record e pela TV Gazeta, como “Esquadrão Relâmpago Changeman” (CUNHA, 2012, p. 210).

*androids dream of electric sheep?*, de Philip K. Dick [...] e na versão cinematográfica *Blade runner*” (DICK *apud* VEJMEJKA, 2014, p. 226).

Se a referência à cultura pop é explícita, a alteridade passa quase despercebida. Iulana Romiszowska é o único personagem estrangeiro no romance. Diferentemente dos casos anteriores, não possui nenhuma relação parental ou cultural com o Japão a não ser o fato de ir viver no Japão sem um motivo aparente. Ela é facilmente destacada na multidão por suas características ocidentais: olhos, altura, formato do corpo, além de não falar uma única palavra em japonês.

Cuenca tece Iulana na forma estereotipada dos estrangeiros no Japão: “Na hora marcada, eu e Iulana pegamos o metrô sob os olhares enviesados da multidão – imaginam que Iulana é uma daquelas modelos russas que terminam como putas no Japão, e eu um salaryman com paladar exótico” (CUENCA, 2010, p. 141). Ela vai representar o outro em sua obra e fica à margem da sociedade no Japão, acabando por adentrar seu submundo.

O autor trata da alteridade de Iulana de forma quase escondida na narrativa. Existem vários momentos em que é comparada às outras japonesas. O próprio Shunsuke a compara com sua ex-namorada Misako.

A mulher que iria suceder Misako é uma caucasiana cinco anos e treze dias mais nova do que eu, com olhos e cabelos claros - verdadeiros ao contrário de Misako. A mulher que iria suceder Misako é muito alta, tem a pele rosada, olhos grandes e redondos de cavalo. A mulher que iria suceder Misako tem peitos inflados como balões de gás. Os dedos dos pés da mulher que iria suceder Misako são grossos, as panturrilhas da mulher que iria suceder Misako são sólidas. Tudo na mulher que iria suceder Misako é grande, menos o nariz e as orelhas, pequenos e desproporcionais ao tamanho da cabeça. A mulher que iria suceder Misako é polonesa, mas passou a infância na cidade portuária de Constança, à beira do mar Negro, que se chamava *pontus euxinus* na época em que Ovídio lá esteve, exilado, quando escreveu “As tristes” - ela só poderia ter vindo de um dos pontos últimos do mundo, onde o horizonte é um abismo mais alto do que os outros. (CUENCA, 2010, p. 27).

É o próprio corpo de Iulana que lhe confere a alteridade. Na cultura japonesa ser pequena é sinônimo de beleza, uma característica que muitas japonesas possuem, pois têm a estatura baixa e as feições mais “delicadas”, diferentes da maioria das moças ocidentais. Iulana tem as proporções grandes, mais brutas, se pudermos dizer. A estranheza com que a aparência de Iulana é caracterizada por Shunsuke demonstra que ela é um elemento não pertencente àquele local. Ou seja, é o corpo feminino o objeto que marca a diferença.



Outro ponto que podemos destacar na passagem anterior é a menção de que Iulana veio de um lugar onde um escritor estava sendo exilado, fazendo uma alusão ao próprio exílio de Iulana ou ao “exílio” do próprio Cuenca em sua passagem pelo Japão. O exílio é propulsor das marcas de diferença. É nele que os traços distintos de cada um se sobressaltam, tanto pela perspectiva das características físicas como pelo viés linguístico-cultural. Iulana é polonesa, não fala japonês, o que limita a sua integração na sociedade ao seu redor. Balibar (*apud* SEYHAN, 2012), afirma que a língua nacional une pessoas de classes diferentes ou pessoas que nunca estiveram na comunicação direta e os conecta. Entretanto, da mesma forma que as une, pode afastá-las. O poder da linguagem é a sua capacidade de marcar a diferença cultural.

### **Considerações finais**

As quatro obras trabalham o tema do orientalismo de diferentes formas, da mesma maneira que seus personagens observam o Japão de acordo com suas distintas experiências. O neto de Hideo e Haruki, por exemplo, vão seguir os traços de seus antepassados e retornar ao Japão. Ao contrário de Hideo, que odeia tudo que não é japonês, o narrador-personagem de *O Sol se Põe em São Paulo* tem aversão a tudo que é japonês. Contudo, à semelhança de Haruki e Celina, encontra-se no Oriente.

Assim como seus personagens, os autores observam o Japão e o retratam de diferentes formas. A obra *Nihonjin* observa o Oriente através dos olhos dos imigrantes. Entretanto, Hideo fala muito pouco do Japão em si. O que podemos enxergar é o clima japonês – Kimie muitas vezes sonha com a neve no Japão. Mas, além de características físicas, o que mais observamos é o espírito do povo japonês – em sua maioria, patriota e avesso à mistura com o *soto* (de fora). Isso pode ocorrer devido ao fato de que, durante mais de 200 anos, o Japão esteve fechado ao restante do mundo e, portanto, qualquer coisa estrangeira vem a ser, *a priori*, estranha e, muitas vezes, malvista pelos japoneses.

Por outro lado, tanto Carvalho quanto Lisboa nos apresentam um Japão atrelado às tradições, e é por meio delas que desenvolvem suas narrativas. *O Sol se Põe em São Paulo* e *Rakushisha* expõem o Japão através de elementos culturais: um através do escritor Tanizaki e das variadas formas do tradicional japonês; o outro através de Matsuo Bashô e da poesia japonesa. Descobrimos um Japão ainda preso à cultura e ao passado, diferentemente do que encontramos em *O Único Final Feliz para uma História de Amor*.

A obra de Cuenca expõe um Japão que se desenvolveu após o período Edo. Depois de

ser forçado a abrir suas portas ao mundo, o governo japonês entra em uma corrida para alcançar o padrão ocidental. Já após a Segunda Guerra Mundial, o Japão tornou-se um país referência em tecnologia e educação. É esse Oriente contemporâneo que acompanhamos na obra de Cuenca, tanto a face tecnológica quanto seu submundo. Cuenca não hesita em expor os vícios, os defeitos e os preconceitos que habitam a sociedade japonesa.

*O Único Final Feliz Para uma História de Amor é um Acidente*, apesar de sempre fazer uma comparação entre Oriente e Ocidente, deixa em segundo plano as relações Brasil-Japão, diferentemente das outras três obras investigadas. De um modo ou de outro, os romances de Cuenca, Carvalho, Lisboa e Nakasato dão abertura à discussão sobre a relação Ocidente e Oriente, mostrando, por diferentes caminhos, a complexidade que subjaz os trânsitos identitários em sua relação com a alteridade, bem como os deslocamentos que os acompanham, em especial os exílicos.

Os autores dialogam com aqueles que migram e ajudam a perpetuar a memória migrante. Esse aspecto é ainda mais visível em *Nihonjin* e o *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, nos quais a migração e o exílio estão fortemente presentes. Em *Nihonjn*, a imigração japonesa no Brasil rege a história, enquanto em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* observamos o exílio de Iulana no Japão. Tanto Hideo quanto Iulana estão exilados em terra estrangeira, longe de sua terra natal e sem perspectiva de volta. São obrigados a tentar incluir-se em uma cultura totalmente diferente da sua, a falar uma língua diferente e a conviver com pessoas que os acham estranhos. Podemos observar nas obras que não somente o japonês é marginalizado no Brasil, como também no Japão o estrangeiro é evitado e colocado nas margens.

O outro é construído nas obras tanto pela visão daquele que se desloca (Celina, Haruki e o narrador-personagem de *O sol se põe em São Paulo*) quanto por aquele que se exila ou migra (Hideo e Iulana). Dessa forma, a literatura brasileira se utiliza do orientalismo para abordar a questão do outro pela perspectiva da alteridade, da migração e do imigrante no Brasil, utilizando-se de diferentes olhares a entrelaçar Oriente e Ocidente. Os autores também resgatam em suas obras elementos culturais, como o teatro e figuras importantes da literatura oriental, principalmente em *Rakushisha* e *O sol se põe em São Paulo*. Utilizam-se da cultura japonesa e da idealização do Japão tradicional para compor suas obras, abrindo caminho para que, nós, leitores, passemos a conhecer mais sobre o Oriente.

Podemos observar que o orientalismo está cada vez entranhado à literatura

contemporânea brasileira, ou seja, gradualmente mais autores passaram a abordar o tema. Dessa forma, interpreta um importante papel na representação da imigração estrangeira, da mistura de culturas e do nipo-brasileiro. Apesar de ser um conceito criado pela visão europeia, o orientalismo atua de forma a problematizar padrões e estereótipos, refletir sobre as tradições e as culturas do leste e investigar as relações milenares entre Oriente e Ocidente, apresentando suas intersecções nos dias de hoje.

## Referências

BAPTISTA, M. T. D. S. O Estudo de Identidades Individuais e Coletivas na Constituição da História da Psicologia. **Memorandum**, n. 2, p. 31-38, 2002.

BERND, Z. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 23, p. 211-222, 2013.

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

CHIARELLI, S. As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 30, p. 71-78, jul./dez. 2007.

CUENCA, J. P. **O único final feliz para uma história de amor é um acidente**. 2010

CUNHA, J. M. S. Enredados em Tóquio: voyeurismo e perversidade em O único final feliz para uma história de amor é um acidente. **Nonada: Letras em Revista**, v. 2, n. 19, p. 1999-2012, out. 2012.

FRIGHETTO, G. N. **A representação ficcional em dois romances de Bernardo Carvalho**. *Magma*, n 11, 43-54, 2015.

FRIGHETTO, G. N. O oposto é o que mais se parece conosco: a intertextualidade como encontro com a alteridade em o sol se põe em São Paulo, de Bernardo Carvalho. **Revista Cerrados**, v. 25, n. 44, p. 141-158, dez. 2017.

GOMES, G. M. Migração e exílio em Nihonjin, de Oscar Nakasato. *In: Helena Bonito Pereira. Ficção Brasileira no século XXI: história, memória e identidade*. São Paulo: Mackenzie, 2016. p. 220-241.

HENSHALL, K. G. **A history of Japan: from stoneage to superpower**. Palgrave Macmillan, 2 ed, 2004.

KING, E. **Virtual orientalism in Brazilian culture**. United States: Palgrave Macmillian, 2015.

LISBOA, Adriana. **Rakushisha**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

LÓPEZ- CALVO, I. **Japanese Brazilian Saudades**. Colorado: University Press of Colorado, 2019.

LÓPEZ-CALVO, I. **Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and “the Orient”**. Cambridge Scholars Publishing, 2012.

MATTHEWS, M. **Cross-cultural reentry stress: Analysis of a group intervention using the critical incident technique**. University of British Columbia, 1990.

MELO, C. V. **Literatura brasileira & contemporaneidade: uma perspectiva transnacional**. Porto Alegre: IFRS; Metamorfose, 2019.

NAKASATO, O. **Nihonjin**. Benvirá, 2011.

NAKASATO, O. Quis entender a imigração japonesa no Brasil. [Entrevista cedida a] Candido. **Candido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**, Curitiba, n.114, jan. 2021. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Oscar-Nakasato>. Acesso em: 25 fev. 2021.

RUFFATO, Luiz. Imigrantes na literatura brasileira. **Revista África**, out. 2013.

SÁ, M. E. B. Identidade e cultura no romance *Nihonjin*, de Oscar Nakasato. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 139-148, jan./jun. 2017.

SAID, E. W. **Orientalismo: oriente como invenção do ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, E. **Orientalism reconsidered**. *Race & class*, 1985.

SAKURAI, C. **Imigração tutelada: os japoneses no Brasil**. Campinas, SP: Universidade estadual de Campinas, 2000.

SEYHAN, A. **Writing Outside the Nation**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

SILVA, M. C.; ZOLIN, L. O. Para além de uma barreira de som: a poesia de Matsuo Bashô e o silêncio em *Rakushisha*. **Revista Cerrados**, n. 44, p. 97-112, 2017.

STAUDT, S. K. Tocata e fuga: escrita, arte e autoconhecimento em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. In: MELO, C. V. **Literatura brasileira & contemporaneidade: uma perspectiva transnacional**. Porto Alegre: IFRS; Metamorfose, 2019, p. 45-67.

SOUSA, S. "Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens": a questão identitária do nome próprio e a experiência nipo-brasileira em *O sol se põe* em São Paulo de Bernardo Carvalho. **Revista Iberoamericana**, v. 76, n. 230, jan./mar., p. 187-199, 2010.

TSUTSUI, W. M. **A companion to japanese history**. Blackwell Publishing, 2007.

VEJMEKKA, M. O Japão na literatura brasileira atual. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 43. p. 213-234, jan./jun. 2014.

WEISSMANN, L. Multiculturalidade, transculturalidade e interculturalidade. **Revista Construção Psicopedagógica**, v. 26, n. 27, p. 21-36, 2018.

**Recebido em: 13/03/2021 Aceito em: 07/04/2021**