



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras / Instituto de Ciências Sociais

***O JAPÃO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:
UMA PRODUÇÃO CONSTANTE E DIVERSIFICADA***

Mestrado em Estudos Brasileiros

LENAN WANG

2022

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre, orientada pela
Professora Doutora Alva Martínez Teixeira

RESUMO

A imagem do Japão na literatura brasileira, associada com impressões de viagens transoceânicas de curiosos viajantes ocidentais nos finais do século XIX e nos inícios do XX, começou a mudar quando os imigrantes japoneses puseram os pés em solo brasileiro. À medida que a comunidade *nikkei* desenvolve a sua voz na sociedade brasileira, observa-se no Brasil um interesse crescente pela sua cultura e pelas suas criações artísticas literárias, o que contribui para o surgimento de numerosos estudos e publicações em várias áreas, de autores *nikkeis* e também não-*nikkeis*.

O presente trabalho visa examina a construção de diversas imagens e percepções sobre o Japão na literatura brasileira contemporânea, explorando analiticamente a utilização e a adaptação de uma multiplicidade de recursos e enfoques culturais, literários e históricos. Para tanto, serão analisadas comparativamente diversas obras ficcionais – quatro romances e um livro de crônicas – de autores brasileiros contemporâneos, que recriam literariamente o Japão, a cultura japonesa e, alguns deles, a influência dessa cultura na formação histórica, social e cultural do Brasil dos séculos XX e XXI.

Neste contexto, interpretações e visões heterogêneas sobre o Japão são formuladas no processo de deslocamento transnacional ou migratório vivido pelos próprios autores ou pelas suas figuras ficcionais, explorando vários aspetos relevantes, tais como tradições culturais, literatura, poesia, filosofia e estética, envolvendo também percepções históricas e sociológicas. Por meio das análises textuais e do exame das relações intertextuais presentes nas obras do *corpus*, pretende-se refletir, assim, sobre a diversidade cultural e identitária do Brasil e sobre uma das mais relevantes tendências transnacionais da literatura brasileira contemporânea, que surge num contexto marcado por fronteiras culturais e nacionais cada vez mais deterritorializadas.

Palavras-chave: literatura brasileira, Japão, identidade, alteridade, imigração.

ABSTRACT

The image of Japan in Brazilian literature, associated with impressions of transoceanic voyages by curious Western travelers in the late 19th and early 20th centuries, began to change when Japanese immigrants set foot on Brazilian soil. As the Nikkei community developed its voice in Brazilian society, a growing interest in their culture and literary and artistic creations was observed in Brazil, contributing to the emergence of numerous studies and publications in various fields by Nikkei and non-Nikkei authors alike.

The present work examines the construction of diverse images and perceptions about Japan in contemporary Brazilian literature, analytically exploring the use and adaptation of various cultural, literary, and historical resources and approaches. To this end, several fictional works - four novels and a book of chronicles - by contemporary Brazilian authors will be comparatively analyzed. These works literarily recreate Japan, Japanese culture, and some of them, the influence of that culture on Brazil's historical, social, and cultural formation in the 20th and 21st centuries.

In this context, heterogeneous interpretations and visions about Japan are formulated in the process of global or migratory displacement experienced by the authors themselves or by their fictional figures, exploring several relevant aspects, such as cultural traditions, literature, poetry, philosophy, and aesthetics, also involving historical and sociological perceptions. Through textual analyses and the examination of the intertextual relations present in the works of the corpus, it is intended to reflect on Brazil's cultural and identity diversity and on one of the most relevant transnational trends in contemporary Brazilian literature, which emerges in a context marked by increasingly deterritorialized cultural and national borders.

Keywords: Brazilian literature, Japan, identity, alterity, immigration.

AGRADECIMENTO

Aproveito esta oportunidade para apresentar os meus sinceros agradecimentos a todas as instituições e indivíduos que me prestaram ajudas ao longo do meu percurso até aqui.

Agradeço, em primeiro lugar, à Faculdade de Letras e ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, não apenas pela qualidade de ensino que disponibilizam, mas também pela oportunidade de realizar este trabalho.

Agradeço ao curso de Estudos Brasileiros por me mostrar a sociedade brasileira de maneira diferente. Até a altura em que iniciei o curso, meu conhecimento sobre o Brasil resumia-se, principalmente, às impressões e reproduções literárias e sociais mais convencionais e conhecidas. No entanto, por meio do caminho que o curso me proporcionou, descobri uma parte da realidade histórica, literária e social desta cultura lusófona marcada pela diversidade, que ignorava. Portanto, estarei sempre grata ao curso por ter-me incentivado a descobrir eventos históricos e por alargar meus conhecimentos e horizonte sobre a comunidade japonesa no Brasil. Desta forma, consegui estabelecer ligações entre dois mundos distantes, mas ambos importantes para mim: o Japão, cuja cultura, língua e história me interessam desde pequena, e o Brasil, cuja diversidade e riqueza cultural influenciam meu caminho académico.

Agradeço a todos os meus professores neste curso de mestrado, em particular à minha orientadora, a Prof.^a Dra. Alva Martínez Teixeira, pela orientação, a paciência, os conselhos e os conhecimentos incalculáveis, pois forneceu sugestões e correções valiosas para elaborar e aprimorar o presente trabalho. Por isso, queria exprimir minha imensa gratidão, não apenas pelo apoio e carinho que demonstrou, mas também pela confiança que teve em mim.

Agradeço, por fim, a amizade que todos os meus colegas me prestaram ao longo deste tempo.

ÍNDICE

Resumo.....	i
Abstract.....	ii
Agradecimento.....	iii
Índice.....	iv
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I. O DESTINO E A MOBILIDADE EM <i>RAKUSHISHA</i>: O DESLOCAMENTO DAS PERSONAGENS, AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS COM A OBRA DE MATSUO BASHŌ E A IMPORTÂNCIA DA ESTÉTICA ZENISTA.....	5
1.1 A dupla viagem ao Oriente: o encontro com Bashō de dois narradores em movimento no espaço contemporâneo	5
1.2 A adaptação da estética japonesa: o haikai e a ideologia zenista na composição narrativa.....	19
CAPÍTULO II. A TERRA DO SOL NASCENTE EM <i>O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO</i>: A MEMÓRIA MIGRANTE, A IDENTIDADE HIBRÍDA, A INCONSISTÊNCIA, AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS COM JUNICHIRO TANIZAKI E A ESTÉTICA JAPONESA DA SOMBRA	38
2.1 A inconsistência e a verdade em jogo: a alteridade, o hibridismo e a linguagem.....	38
2.2 A adaptação da estética da obscuridade e da sombra: o papel das obras de Junichiro Tanizaki e do teatro <i>kyogen</i> na estruturação romanesca.....	53
CAPÍTULO III. A MODERNIDADE RADICAL IMAGINÁRIA NA REFRAÇÃO OCIDENTAL DE <i>O ÚNICO FINAL FELIZ PARA UMA HISTÓRIA DE AMOR É UM ACIDENTE</i>: O VOYEURISMO, A ALIENAÇÃO E A IMAGINAÇÃO TECNOLÓGICA	68
CAPÍTULO IV. O MODELO NACIONAL NIPO-BRASILEIRO EM <i>CRÔNICAS DE UM GAROTO QUE TAMBÉM AMAVA OS BEATLES E OS ROLLING STONES</i> E <i>SONHOS QUE DE CÁ SEGUI</i>: A IDENTIDADE, A ONDA MIGRATÓRIA INVERSA, AS MEMÓRIAS COLETIVAS DE <i>DEKASSÉGUI</i>.....	85
4.1 O Japão como modelo em crônicas do <i>dekasségui</i> Agenor Kakazu.....	89

4.2 O Japão onde os <i>dekasséguis</i> depositam as suas esperanças e os seus sonhos na ficção de Silvio Sam.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
BIBLIOGRAFIA.....	117

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, o contexto sócio-histórico caracterizado pela diversidade cultural e étnica é uma marca da literatura brasileira e os seus respectivos campos de pesquisa. Apesar de não ser numerosa em termos de percentagem da população total do Brasil, a comunidade *nikkei*, enquanto a maior comunidade japonesa fora do Japão, possui uma presença e influência forte na sociedade brasileira em várias áreas, como a das artes e a da literatura.

Em produções culturais da diáspora japonesa, a noção do Japão como símbolo étnico e cultural associava-se intimamente com a memória imigrante. Com o processo de adaptação ao país de acolhimento e o distanciamento do Japão de muitos descendentes de imigrantes japoneses, observa-se uma transição gradual da imagem do Japão como a pátria, construída a partir de sentimentos nostálgicos, para a imagem de um país ancestral, caracterizado como lugar distante e ambíguo. Como marco importante na história da comunidade e do Brasil, podemos referir também a altura em que a migração muda de sentido no final do século XX, levando centenas de milhares de *nikkeis* para trabalhar no Japão, os reconhecidos como *dekasséguis*¹, trabalhadores fora da terra. A experiência dos *dekasséguis* no Japão, marcada pela mobilidade e a interação transnacional e sociocultural (López-Calvo, 2019), inspira muitas criações literárias que focam ou envolvem na sua narrativa esta passagem histórica coletiva, caracterizada pelas diferenças culturais e pelas diferentes formas de segregação que a sociedade japonesa adota. Esse fenómeno está presente, por exemplo, em duas das obras que serão analisadas na presente dissertação, *Crônicas de um garoto que também amava os Beatles e os Rolling Stones*, de Agenor Kakazu (1998) e *Os sonhos que de cá segui*, de Silvio Sam (1997).

Ao mesmo tempo, nestas obras, são visíveis descrições que reforçam o reconhecimento sentido a respeito da nacionalidade e da cultura brasileira, pelos autores ou pelos seus personagens, como uma resposta à identidade enfraquecida pelos processos migratórios. Tais narrativas tornam-se uma espécie de estratégia cultural para os autores *nikkeis*, que, através delas expressam a sua brasilidade, numa tentativa de incorporar-se no projeto nacionalista do

¹ Uma palavra japonesa que originalmente se refere a trabalhadores longe da sua pátria, e cujo significado evolui no contexto latino, especialmente no caso do Brasil, passando a referir os descendentes de imigrantes japoneses que trabalham no Japão.

Brasil, por, de certo modo, ainda se situar a sua comunidade nas margens da sociedade (Vejmelka, 2014) (Stevens, 2004) (López-Calvo, 2018).

Caracterizadas por percepções multiculturais, essas obras começaram a emergir, de modo significativo, nos anos 80 e a formar gradualmente uma literatura de imigração. Nela, a maioria das obras têm características autobiográficas, apresentam abordagens realistas e integram ficcionalmente componentes históricas, procurando preservar a memória coletiva, através de um conjunto de temas ligados aos conflitos de integração e de gradativa desintegração da comunidade como grupo étnico minoritário. No entanto, muitas dessas produções culturais permanecem desconhecidas ou circulam nas margens do sistema literário, apesar da maior circulação de informação e produtos culturais na era digital. Neste sentido, a negligência ou indiferença em relação a essas obras reflete ainda uma certa dificuldade de gerar diálogos e interações eficazes que integrem novas vozes e alarguem as fronteiras da literatura brasileira.

Por outro lado, como consequência da presença e importância da comunidade *nikkei* numa sociedade contemporânea marcada por intercâmbios transnacionais intensificados, apresentam-se expressões e interpretações cada vez mais diversas do Japão na literatura brasileira, explorando não apenas a história imigrante e as questões identitárias, mas também diálogos e afinidades com a cultura e a sociedade japonesa, facilitados pela melhoria das comunicações e o aumento dos deslocamentos, que forneceram novos temas e tópicos ligados ao conhecimento e aos contactos com o Japão. Pode-se referir, a título de exemplo, o número crescente de autores não-*nikkeis* que integram nos seus discursos diálogos com as artes, a literatura e até ideologias tradicionais orientais, bem como com a cultura popular japonesa, como acontece nos outros três romances que serão analisados aqui: *Rakushisha*, de Adriana Lisboa (2009), *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho (2007) e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2011), de João Paulo Cuenca.

Apesar da mudança de cenários e contextos temporais, constata-se ao longo da análise dessas obras, a presença de diferentes diálogos e conexões estabelecidas pelos autores de modo recorrente com o Japão.

Assim, o primeiro capítulo foca, como o seu título indica, “[o] destino e a mobilidade em *Rakushisha*: o deslocamento das personagens, as relações intertextuais com a obra de Matsuo

Bashō e a importância da estética zenista”. Nele, procura-se, no primeiro subcapítulo, intitulado “A dupla viagem ao Oriente: o encontro com Bashō de dois narradores em movimento no espaço contemporâneo”, examinar como ponto de partida o enredo do romance de Adriana Lisboa, *Rakushisha*, baseado no deslocamento de dois personagens brasileiros ao Japão. Além disso, pretende-se entender o modo como a escritora torna a obra do famoso poeta japonês Matsuo Bashō fator principal para o movimento das referidas figuras fictícias no seu discurso narrativo e, igualmente, a configuração do espaço narrativo como paradigma da mobilidade contemporânea.

No segundo subcapítulo, “A adaptação da estética japonesa: o haicai e a ideologia zenista na composição narrativa”, elabora-se uma pequena introdução à forma poética japonesa, abrangendo a sua evolução no Japão e sua disseminação no Ocidente, para assim compreender suas características estruturais, composicionais e as estéticas zenistas, bem como a sua capacidade de transmitir sentimentos líricos subjetivos através das imagens da natureza ou outros objetos. O conhecimento aprofundado dessa forma literária é pertinente para a análise da ampla utilização e adaptação da estética simbólica zenista como procedimentos literários que permitem relacionar a narrativa e o diário do poeta japonês Matsuo Bashō. Esta abordagem, que compara certos critérios e elementos essenciais da estética tradicional oriental, é pertinente para compreender o Japão imaginário criado por Adriana Lisboa, influenciado pela tradição, mas integrado numa escrita de mobilidade e transnacional.

O segundo capítulo “A terra do sol nascente em *O sol se põe em São Paulo*: a memória migrante, a identidade híbrida, a inconsistência, as relações intertextuais com Junichiro Tanizaki e a estética japonesa da sombra” apresenta uma análise do romance de Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*, composta por dois subcapítulos. O primeiro, intitulado “A sombra em discurso transcultural: a alteridade, o hibridismo e a memória coletiva”, foca no exame da transculturalidade no plano narrativo, que aborda a questão dos imigrantes japoneses e da identidade como discussões centrais, constituindo-se pela inconsistência da voz polifônica e da trama enigmática. Assim, transparece-se, por meio do estudo da mudança de cenários e de temporalidades que distingue o Japão e o Brasil no romance, uma caracterização híbrida e ambígua da identidade dos personagens.

O segundo subcapítulo, “A adaptação da estética da obscuridade e da sombra: o papel das

obras de Junichiro Tanizaki e do teatro *kyogen* na estruturação romanesca”, dedica-se à análise da articulação da estética oriental da sombra, marcada pela intertextualidade estabelecida entre a literatura do escritor japonês Junichiro Tanizaki e o teatro tradicional japonês Nô e a obscuridade e a incerteza que alicerçam a construção narrativa e estética do romance. Por meio da observação crítica da re-identificação social e cultural do protagonista *nikkei*, observam-se novas interpretações e visões literárias das relações nipo-brasileiras, assim como a construção da identidade híbrida e a integração do imaginário nacional numa contemporaneidade mais mobilizada.

Já no terceiro capítulo, “A modernidade radical imaginária na refração ocidental de *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*: o voyeurismo, a alienação e a imaginação tecnológica”, foca-se uma história japonesa composta pelo escritor brasileiro João Paulo Cuenca no âmbito do projeto literário “Amores Expressos”, procurando examinar a presença de numerosas referências à cultura popular do Japão na narrativa. Além disso, neste romance observam-se as reflexões ficcionais do escritor sobre as fronteiras e as relações interpessoais e sobre o processo de individualização no contexto de um Japão imaginário que se apresenta como espelho fantasioso da contemporaneidade.

O quarto capítulo, intitulado “O modelo nacional nipo-brasileiro em *Crônicas de um garoto que também amava os Beatles e os Rolling Stones e Sonhos que de cá segui*: a identidade, a onda migratória inversa, as memórias coletivas de *dekasséguis*”, divide-se numa pequena introdução relativa ao contexto histórico e dois subcapítulos, abordando duas obras do mesmo subgênero literário que contribuem para a exploração da experiência de *dekasségui* no Japão. A partir do conhecimento geral do fenômeno *dekasségui*, nos subcapítulos “O Japão como modelo em crônicas do *dekasségui* Agenor Kakazu” e “O Japão onde os *dekasséguis* depositam as suas esperanças e os seus sonhos na ficção de Silvio Sam”, procura-se analisar as percepções dos escritores *nikkeis* em relação à vida *dekassegui* no Japão e, assim, compreender melhor o esforço coletivo para a expressão identitária e nacionalista através da cultura.

CAPÍTULO I

O DESTINO E A MOBILIDADE EM *RAKUSHISHA*: O DESLOCAMENTO DAS PERSONAGENS, AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS COM A OBRA DE MATSUO BASHŌ E A IMPORTÂNCIA DA ESTÉTICA ZENISTA

1.1 A dupla viagem ao Oriente: o encontro com Bashō de dois narradores em movimento no espaço contemporâneo

Devido à complexidade da sua História e ao hibridismo identitário que marca a sua sociedade, a literatura brasileira ocupa uma posição privilegiada no panorama da literatura contemporânea, em que os confrontos e interações culturais são assuntos particularmente relevantes. Reconhecendo a transitoriedade e mobilidade do mundo atual, Cury (2012, p. 18) afirma a capacidade da literatura de se tornar um espaço imaginário que visualiza as características da contemporaneidade a que Zygmunt Bauman (2001) se refere como modernidade líquida. Projetando o conceito do sociólogo polonês sobre a análise da sociedade brasileira, marcada pelo hibridismo e pela diversidade cultural, nota-se uma visível atualização de temáticas e matérias na área literária, que problematizam tópicos relevantes desse mundo contemporâneo, por exemplo, deslocamentos ou movimentos e interações culturais intensificados.

Neste contexto se encontra *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, uma obra que gera distanciamentos desde o seu título em japonês. Ao mesmo tempo, a nomeação sugere um deslocamento potencial, físico ou imaginário, por colocar a cultura estrangeira numa posição central, focada através do retrato imaginário dos sujeitos narrativos. Contudo, recuperando a História do Brasil, nota-se que essa cultura estrangeira não refere algo totalmente estranho,

pois, no cenário literário brasileiro, o Japão já estava presente desde o início do século XX, despertando cada vez mais interesse a sua cultura, arte e língua, por causa, entre outras razões, das intensas migrações históricas de japoneses para o Brasil.

Olivieri-Godet utilizou a expressão “poética da alteridade” para designar “uma das modalidades da ficção contemporânea brasileira” (2007, p. 233), indicando que o encontro com o Outro constrói, a partir da experiência da alteridade, uma visão dupla que envolve as culturas em questão. No romance *Rakushisha*, a escritora Adriana Lisboa problematiza esse contato em forma de viagem e leitura, enquanto esclarece o papel central e orientador da cultura da alteridade através da importância dada a uma obra clássica japonesa, *o Diário de Saga*, de Bashō, na configuração da narrativa.

Conforme Cury (2012, p. 19), uma concepção atualizada da definição de espaço e movimento é indispensável para analisar produtos culturais contemporâneos, sobretudo a ficcionalização da referida alteridade. Neste sentido, *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, é uma obra elaborada e refinada pela estadia da escritora carioca no Japão. Produto da modalidade atual de movimentação e interação cultural, o romance recupera a experiência de deslocamento no próprio enredo. Neste sentido, a imaginação sobre o Japão formula-se com base na experiência e interação com a obra do referido poeta japonês, a partir de visões criadas no âmbito ocidental, que Lisboa coloca dentro da sua narrativa.

O romance é composto por vários capítulos breves, cada um deles com narradores diferentes, pois os capítulos alternam as vozes, entre outros, dos dois protagonistas. Além disso, uma certa confusão narrativa é gerada pela sinuosa representação e organização do tempo e do espaço, que marcam a narrativa. Neste contexto encontra-se a originalidade do romance, que reside na maneira especial de problematizar os diálogos culturais. Por exemplo, durante a narração da viagem dos dois protagonistas, Celina e Haruki, encontra-se uma terceira voz, a de Matsuo Bashō, que, como sabemos, é reconhecido como um grande mestre e promotor do *haikai* tradicional japonês. A presença de Bashō é devida à inserção de excertos do referido diário *Saga Nikki*², ou, em português, do *Diário de Saga*, traduzido pela própria autora³,

² “*Saga*” (嵯峨) é uma palavra de origem chinesa que significa terreno perigosamente íngreme. Neste contexto indica a zona “*Sagano*” da cidade de Kyoto, onde o poeta elaborou a obra. “*Nikki*” (日記), por sua vez, tem o sentido de diário.

³ A tradução foi realizada por Adriana Lisboa através das consultas à versão original e às traduções francesa (René Sieffert, Bashō, 2001) e inglesa (David Landis Barnhill, Bashō, 2005).

Adriana Lisboa. Apesar de os versos de *haikai* reproduzidos na obra serem bilingues, isto é, serem reproduzidos em português e em romanji, os excertos de prosa são colocados apenas na tradução para o português.

Essa intertextualidade estabelecida com a obra de Bashō destaca-se desde o título: *Rakushisha*. Esta palavra, em romanização japonesa, indica o nome de uma cabana situada na zona Sagano, em Kyoto, que pertencia a Mukai Kyorai, discípulo de Matsuo Bashō: “Hut of Fallen Persimmons”⁴. Essa “Cabana dos Caquis Caídos” foi, basicamente, onde Bashō escreveu, em forma de diário de viagem, a sua segunda visita a Sagano, de 18 de abril a 4 de maio em 1691, poucos antes do seu falecimento.

Releva-se, através da intercalação do diário nas páginas do romance e da nomeação da obra com o nome do lugar onde o poeta elaborou o referido diário, a importância desta deslocação do poeta para a constituição do romance. Desse modo, a nomeação da obra sugere uma potencial aproximação de Adriana Lisboa ao poeta japonês Matsuo Bashō e à sua obra. Conforme o entendimento de Cury, a mobilidade na ficção contemporânea releva novas formas de definir o espaço e as suas relações com o imaginário, que inauguram um processo de “re-leitura e re-escritura” de produções culturais numa circulação intensa (2012, p. 18). Por isso, o exame da figura do poeta e seu contexto, destacando a sua posição pioneira na literatura japonesa, sobretudo no período Edo, torna-se indispensável para a compreensão dos intertextos e diálogos que Lisboa estabelece nas linhas do romance.

Matsuo Bashō nasceu como filho de samurai com o nome verdadeiro de Matsuo Kinsaku e começou a se interessar pelo *haikai* sob a influência de Todo Yoshitada, filho do general de Ueno e poeta famoso *haijin* (俳人)⁵ com o *haigo*⁶ de Sengin, a quem Matsuo Kinsaku serviu desde criança. Após a morte de Yoshitada, retirou-se da casa e dedicou-se à elaboração de *haikai*. Vivendo de forma errante, foi reconhecido como mestre dessa arte aos trinta anos e a partir daí começou a instruir alguns discípulos. Utilizou vários pseudônimos durante a juventude, período em que se tornou um poeta famoso, com numerosos admiradores. No inverno de 1680, mudou-se da cidade Edo para uma cabana construída pelos seus discípulos

⁴ Informações obtidas no site oficial de turismo da cidade Kyoto. <https://kyoto.travel/en/historic-sites/113.html>, consultado em 2 de setembro, 2021.

⁵ A designação para o poeta de *haikai*.

⁶ O pseudônimo do *haijin*.

em Fukagawa, zona pouca habitada, num quintal onde plantou uma bananeira. Assim, o poeta assumiu o *haigo* de Bashō, que significa bananeira japonesa, e denominou a cabana Bashoan⁷. Na década seguinte, até o seu falecimento, em 1694, o poeta dedicou-se a viajar, passando a metade do tempo em reclusão, afastado da vida mundana (Peng, 1983). Na obra de Bashō, a influência da literatura chinesa é de uma importância inquestionável, principalmente, a influência da poesia da Dinastia Tang e Song e da literatura das cinco montanhas, *gozan bungaku*, que divulga uma ideologia zenista em forma literária e artística (Ye, 2004). No caso do *Diário de Saga*, notam-se alusões literárias a figuras como Liezi e Chuang-Tzu, bem como contemplações poéticas em relação a Li Bai e Du Fu, da Dinastia Tang, e Huang Tingjian, da Song. Evidentemente, a cultura do Japão também está presente nesta obra por intermédio das referências a factos históricos, obras literárias ou poetas japoneses, tais como Saigyō e Kinoshita Chōshōshi.

No diário de Bashō, a vida mundana e social associada ao meio literário é compreendida como uma experiência “miserável”. Neste sentido, a sua deslocação para a cabana, que se situa numa zona periférica da cidade de Kyoto, é a única via para procurar o “bem-estar sossegado” (Lisboa, Rakushisha, 2009, p. 44). Ali, o poeta vivia uma vida simples, de forma solidária, acompanhado por outros intelectuais contemporâneos, com quem compartilhava os mesmos pensamentos e valores sobre a apreciação e a criação literária ou sobre o encanto da natureza e da solidão. Assim, a partir do breve exame da biografia e da poética do autor japonês, compreendemos que a cultura escolhida por Adriana Lisboa para o diálogo se situa nos antípodas da cultura brasileira, representando a obra um deslocamento – cultural e físico – do Ocidente para o Oriente.

Desta forma, a experiência do Japão, mobilizada através de uma viagem, permite um encontro dos protagonistas com uma, por assim dizer, alternativa de vida. Tendo como referência importante o diário de Bashō, identifica-se no romance, desde as primeiras páginas, a presença dos pensamentos do autor japonês, como um incentivo para a reflexão existencial da personagem protagonista, Celina, que estava presa num dilema, provocado pelas suas circunstâncias vitais, e dominada pela desmotivação e a desorientação. Sob a guia de Bashō,

⁷ Em caracteres 芭蕉庵, a palavra significa a cabana da bananeira.

Celina tenta compreender a maneira de continuar a sua vida e questiona-se pela sua própria presença no mundo:

E por que exatamente estou aqui [...]. Não sei muito bem, para ser honesta. Estive reaprendendo a andar. Estou reaprendendo a andar. Depois da tempestade, da era glacial, da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser, ninguém vai se importar muito, afinal quem somos nós se não menos do que anônimos aqui. [...] Que nós somos como a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashō num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar (Lisboa, Rakushisha, 2009, pp. 14-15).

No impasse que a protagonista enfrenta no presente, a sua experiência catastrófica recupera-se, de forma progressiva, por meio da memória reconstruída em narrativas fragmentadas: a morte da filha Alice num acidente de carro e a separação do marido Marco, que estava ao volante durante o acidente. Após essa experiência, a protagonista ficou totalmente paralisada, sem nenhuma motivação, e perdeu a capacidade de andar, de continuar a viver e de enfrentar a memória do passado.

Essa desorientação e o vazio causados pela paralisação da vida fazem com que Celina aposte, diante de um convite estapafúrdio do outro protagonista, o desconhecido Haruki, na inversão das economias que “servem para quem espera” (Lisboa, Rakushisha, 2009, p. 54) na realização de uma viagem para um país desconhecido, porque ela já não tinha esperanças relativamente ao futuro. Note-se que este encontro com Haruki determina, não apenas o contato com o Oriente por meio da viagem e da leitura do *Diário de Saga*, mas também um recomeço da sua vida e um processo de luta que a estadia na cidade de Kyoto sintetiza.

Desse modo, o Japão, terra de Bashō, tornou-se o seu primeiro destino, escolhido de modo aleatório, numa decisão repentina, que abre uma nova possibilidade de recomeçar a vida num país que a moça brasileira não conhece. Sem dúvida, a incomunicabilidade gerada por uma língua e uma cultura totalmente desconhecidas provoca-lhe uma sensação de estranheza, de não pertencimento, isto é, uma espécie de experiência de segregação na cidade:

Gosto dessa familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. [...] Era curioso passar tantos dias sem falar praticamente nada. Sem trocar palavras com o resto do mundo, além de fugazes pedidos em balcões, de cumprimentos desajeitados e breves, de agradecimentos lacônicos (Lisboa, Rakushisha, 2009, pp. 110,139).

Entende-se que o silêncio evocado pela incomunicabilidade é tranquilo e nostálgico. Esse sentimento implica diálogos potenciais entre Celina e Bashō, sintetizados numa referência intertextual à cidade de Kyoto, entendida como ponto de encontro entre as vivências de ambos: “Mesmo em Kyoto se sente saudade de Kyoto” (Lisboa, Rakushisha, 2009, p. 17). A frase sugere a construção de um espaço imaginário, que neste caso se refere à cidade no passado, num envolvimento de diferentes planos espaço-temporais na experiência de Celina.

Voltando à análise da trajetória dessa personagem, a falta de conhecimento sobre a nova realidade e a incomunicabilidade aí gerada, permitiram a Celina distanciar-se das interações sociais externas, possibilitando o seu diálogo e identificação com o silêncio que acompanhou o poeta japonês no seu espaço e tempo. Ao ler a tradução de Yukiko do diário de Bashō, a protagonista inspira-se para escrever o seu próprio diário, uma decisão importante para a transformação interna de Celina. No seu diário identifica-se uma constante alteração do tempo e do espaço, que vai dialogando com as percepções e reflexões da protagonista sobre a realidade que a rodeia. No romance, evidencia-se uma relação estreita entre os dois diários: “Sobre a mesa estão apenas o meu diário e o diário de Bashō” (Lisboa, Rakushisha, 2009, p. 76); “Na mochila, Celina levava seu diário e o diário de Bashō” (Lisboa, Rakushisha, 2009, p. 139). O diário de Celina introduz no plano narrativo um outro gênero textual, tanto quanto o *Diário de Saga*, transcrevendo a transformação da figura por meio da leitura, da memória e da percepção do presente.

Desse modo, a representação do Japão baseia-se num entrecruzamento de diferentes tempos na experiência de Celina, onde o presente e o passado se engajam e comunicam, através de textos fragmentados e descontínuos. Assim, a percepção do tempo organiza-se em dois sentidos. O primeiro, liga-se à intertextualidade estabelecida com a escrita de Bashō e de outros poetas e com obras importantes da história literária do Japão e da China. O segundo diz respeito à transposição do referido ato de reflexão da protagonista à escrita, que norteia o processo de superação dos problemas e do impasse em que Celina estava presa.

Ao mesmo tempo, Lisboa enfatiza a proximidade da protagonista com o diário de Bashō, insinuando a forte interação estabelecida entre a leitura do texto e a sua interioridade através de repetições recorrentes: “Aproximo-me do livro. O diário de Bashō em Saga” (Lisboa, Rakushisha, 2009, p. 42); “Aproximo-me do diário de Bashō” (Lisboa, Rakushisha, 2009, p.

43); “Tenho comigo o diário de Bashō [...]” (Lisboa, Rakushisha, 2009, p. 142). Sobre a estadia de Bashō evocada no seu próprio diário, nota-se que são configurados percursos e jornadas semelhantes na viagem de luto de Celina à cidade de Kyoto. Séculos antes, o poeta deslocava-se para a *Rakushisha* onde passou cerca de um mês a viver em reclusão, distanciando-se da vida perturbadora de Edo⁸, para voltar à meditação e mergulhar no meio poético e na reflexão interna, pois era onde Bashō dialogava com o passado histórico, mediante a incorporação da ideologia e a apropriação ideogramática contidas em obras literárias japonesas e chinesas. Nesta jornada espiritual, o poeta revelou a sua tristeza pelo falecimento de Tokoku⁹, um dos seus discípulos mais próximos, enquanto tentava aliviar a melancolia e o peso da reflexão sobre a vida e a morte através das reflexões sobre a literatura, ao relembrar a tragédia de KoGō¹⁰.

Já a jornada de luto de Celina organiza-se a partir da mesma rotina diária: conhecer os arredores em passeios e caminhadas, a leitura de Bashō, as reflexões interiores e a escrita do próprio diário, inspirado por Bashō. Nele, verifica-se uma outra continuidade intertextual, materializada na influência do pensamento de Bashō sobre a capacidade do silêncio no processo de transmutação de Celina. Essa inspiração é destacada por intermédio das citações do poeta Saigyō¹¹, figura importante da Literatura Japonesa, que inspirou a Bashō, tanto no que se refere ao estilo de criação literária, quanto no que diz respeito à ideologia e à consciência estética.

Na obra podem-se encontrar diálogos intertextuais com o passado, baseados na presença de Bashō, que mobiliza o movimento de Celina em todos os aspetos, tanto no que se refere à visita de sítios monumentais, que evocam a cultura e a História do país – nomeadamente *Gion*, templos como *Kiyomizu-dera* e *Nanzenji*, *Tetsugaku no michi* e *Rakushisha* –; quanto no que

⁸ Antigo nome da capital japonesa, Tóquio.

⁹ O nome verdadeiro de Tokoku é Shobei Tsuboi. Foi uma figura importante da escola de Bashō em Nagoya e morreu com a idade de 34 anos em 1690. Um ano depois, Bashō escreveu o *Diário de Saga*. Foi um dos discípulos a quem Bashō prestou atenção especial (embora a verdade seja desconhecida, há rumores sobre um possível relacionamento amoroso entre os dois). As informações foram obtidas no site da Universidade da Prefeitura de Yamanashi: <http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/whoswho/tokoku.htm>, consultado em 10 de Setembro de 2021.

¹⁰ A história de KoGō é descrita em *Heike Monogatari*, o *Conto dos Heike*. Foi a concubina favorita do Imperador Takakura e depois foi expulsa por Tokuko, a imperatriz. KoGō fugiu para o monte Arashi em Sagano. Não há registos históricos oficiais sobre a localização exata na zona, mas, de acordo com a obra *Heike Monogatari*, o Imperador Takakura enviou seus subordinados, liderados por Nakaguni, para descobrir o escondeijo dela. O lugar onde os cavalos deles descansavam era a Ponte Komadome, mencionada por Matsuo Bashō ao refletir sobre essa tragédia.

¹¹ Nasceu Satō Norikiyo em 1118, e foi um poeta japonês famoso no século XII reconhecido pela contribuição à criação da poesia *Waka*. Aos 22 anos de idade, converteu-se ao Budismo e, posteriormente, assumiu o pseudônimo de “Saigyō”.

diz respeito às reflexões sobre a memória, em que se misturam momentos felizes e dores que nunca se curam.

Como foi exposto na abertura do capítulo, as conexões íntimas entre o percurso de Celina e os pensamentos de Bashō são evocadas desde o primeiro passo que estabelece a intertextualidade, o título da obra, e vêm se acentuar pelos profundos vínculos que Lisboa estabelece no pano textual. Essa ligação entre a cabana e a experiência de Bashō e a de Celina só é explicada no final do romance, pois durante o seu passeio pela cidade, a cabana é referida apenas como o destino último, ao qual Celina se aproxima, gradativamente, durante a jornada. Retomando os movimentos de Bashō no seu diário de viagem, percebe-se que, para o poeta, a deslocação para a cabana *Rakushisha* é uma maneira de distanciar-se da vida social, onde, na imersão no silêncio total, facilitada pela aproximação com a natureza, pode conquistar a tranquilidade interna e a dedicação plena à criação literária. No último diário de Bashō, o poeta visitou a cabana “cômodo por cômodo” (Lisboa, *Rakushisha*, 2009, p. 155) antes de deixá-la e voltar à vida em Tóquio. Essa despedida do poeta era uma despedida dessa viagem e também do passado, isto é, representava o alívio e a cura do sofrimento e da perda.

A experiência do poeta japonês descrita no seu diário foi compreendida por Celina. Por outras palavras, a leitura, uma forma de conhecer o passado, permite a Celina reconhecer a visão do poeta japonês sobre a vida como uma viagem constante e, portanto, adaptar-se à nova realidade após a sua perda, o que é indicado pela seguinte passagem, que surge no início e no desfecho do romance:

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos como a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashō num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar. (Lisboa, *Rakushisha*, 2009, pp. 151-152)

Se a desmotivação provoca a viagem para o Japão, é Bashō que orienta o recomeço e o avanço da vida de Celina (Staudt, 2019). A transformação de Celina já é indicada no primeiro capítulo onde apesar da dificuldade de andar “um pé depois do outro” (Lisboa, 2009, p. 14), ela está “reaprendendo a andar” (Lisboa, 2009, p. 14). Ao mesmo tempo, a visita à cabana, que é, como já foi referido, o destino final da viagem de Celina, é entendido como o momento crítico em que ela se alivia do sofrimento e recomeça a sua vida:

No envelope que o vendedor na bilheteria da Rakushisha lhe dá, escreve o nome de Marco. Pega uma folha do caderno que lhe serve de diário e escreve: me desculpa. Embrulha com a folha de delicado papel japonês e o último poema escrito por Bashōan Rakushisha. (Lisboa, 2007, p. 186)

O gesto de Celina ao despedir-se do passado traumático recorre mais uma vez ao gesto da escrita, dialogando com o último poema elaborado por Bashō: “CHUVAS DE VERÃO/ PAPÉIS ARRANCADOS/ MARCAS NAS PAREDES” “SAMIDARE YA/ SHIKISHI HEGITARU/ KABE NO ATO” (Lisboa, 2009, p. 155). O poema retrata a imagem detalhada da cabana, observada pelo poeta à saída, na qual se encontra uma ligação potente entre os rascunhos deixados no processo de criação literária do poeta e as folhas colocadas no diário de Celina. Desta forma, revela-se a posição privilegiada da cabana, sendo o local onde Celina finalmente chega a um consenso com o poeta, ao compreender a vida como um caminho que deve ser percorrido em constante movimento.

Ao mesmo tempo, nota-se que a mobilidade é destacada dentro do espaço narrativo de *Rakushisha*. Nos diários de Bashō, as deslocações são mencionadas de várias formas: os passeios do poeta na zona, as idas e voltas dos seus discípulos e até a própria estadia do poeta. Durante a visita de Celina, a continuidade desse movimento é evocada pelas visitas turísticas – e não só – à cabana e a outros locais mencionados na sua viagem. Com a descrição narrativa desses lugares, há um reflexo da realidade na construção do Japão como espaço imaginário por Celina, cuja mobilidade permite uma justaposição de várias linhas de tempo.

Na viagem de Celina, encontram-se as mesmas características e tópicos que Cury (2012, pp. 20-21) identifica na descrição dos cenários urbanos no contexto de mobilidade presentes em certa literatura contemporânea: o afastamento do espaço de origem, o movimento para o interior, os descolamentos no tempo, o uso da memória como elemento construtor de sofrimento no presente ou a presença de narradores em crise mobilizados em espaços longínquos. Em *Rakushisha*, o espaço distante, que provoca “sentimentos de estranheza de variadas ordens: linguística, territorial e identitária” (Cury, 2012, p. 21), constrói-se primeiramente na base da cognição do Oriente e do Ocidente. Na parte em que se esclarece a aproximação de Celina ao poeta japonês e à sua obra, a descrição desse lugar de total estranheza que é a cultura japonesa, até então desconhecida, é elaborada por meio de contactos constantes,

que entrecruzam, como já foi dito, diferentes planos temporais e espaciais. Neste caso, o processo de interação permite uma nova visão de Celina sobre a vida e, conseqüentemente, sobre o Japão.

Além da mobilidade presente no seu processo de transformação interna, observam-se na figura de Celina características próprias do sujeito nômada contemporâneo, situado numa realidade flutuante. De acordo com Bauman (2001, p. 240), o exílio desse sujeito é fragmentado por deslocamentos e migrações, apresentadas através de uma constante movimentação: no caso de Celina essas deslocamentos materializam-se na viagem transoceânica, na transferência interurbana no Japão e nos passeios pela cidade de Kyoto.

Essa característica do 'estar em movimento' presente na literatura contemporânea relaciona-se com a conceitualização de “não-lugar” de Marc Augé (1994). O antropólogo francês utiliza o termo para indicar os espaços produzidos pela realidade supermoderna: aquilo que “não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”, como por exemplo, o espaço do aeroporto, uma estação de metro ou as cadeias de hotéis. Mais, são espaços transitórios que não criam “nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (Augé, 1994, p. 95). Nesta solidão e similitude se encontram certos momentos, experiências e espaços da viagem de Celina, onde a protagonista não apresenta relações profundas com Haruki, o companheiro de viagem, nem se integra na localidade que visita.

Na verdade, a apresentação do não-lugar é expressiva no decorrer do romance, especialmente em momentos decisivos para ambos os protagonistas, e mais, ao interpretar o espaço do sujeito a partir da relação entre os dois. Nota-se que o primeiro encontro de Celina e Haruki se realiza no metrô, um não-lugar paradigmático, em que tudo se apresenta de forma transitória e através de um intenso movimento no sentido semântico. Essa mobilidade é configurada em quase todas as cenas em que os dois aparecem simultaneamente, por exemplo, no voo transoceânico e no alojamento no Japão, onde tiveram conversas simples, principalmente sobre a motivação de viagem de Haruki, o poeta japonês, e o seu trabalho. Além dos casos acima mencionados, que reuniram os protagonistas e que ocorrem em espaços em movimento, as linhas narrativas protagonizadas pelos dois personagens desenvolvem-se de maneira quase paralela, sem necessariamente apresentar relações indispensáveis.

Em *Modernidade Líquida*, ao explicar a presença de indivíduos nos cenários urbanos da atualidade, Bauman menciona o encontro de estranhos em espaços públicos como algo inevitável, apontando, ao mesmo tempo, sua singularidade por ser “uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato” (2001, p. 112). Assim, a figura de Haruki, cuja experiência individual se associa intimamente com o Japão e o poeta japonês, serve primeiramente como uma justificação da viagem de Celina. O encontro dos dois apresenta-se como “um evento sem passado” e também é “um evento sem futuro” (Bauman, 2001, p. 112), pois no decorrer narrativo é observada em Haruki uma maneira diferente de se relacionar com o Japão como espaço imaginário, devida ao facto de ele ser um descendente de imigrantes japoneses e de se envolver numa relação afetiva com uma nipo-brasileira. Por outras palavras, diferentemente do que acontece com Celina, no passado e futuro de Haruki está presente uma visão contraditória sobre o Japão, que é um lugar distante e, ao mesmo tempo, uma presença próxima e mesmo marcante na sua individualização.

Assim, a imagem do Japão revela características diferentes no desenvolvimento narrativo da experiência de Haruki, que se baseia na realidade da imigração japonesa e está envolvida em questões de identidade e pertença cultural dos descendentes de japoneses. Entretanto, a configuração de Matsuo Bashō e sua obra no centro do pano narrativo provoca novas perspectivas para refletir sobre estas questões ligadas ao hibridismo presente na sociedade brasileira, num contexto contemporâneo que permite novas formas de interação cultural. No romance, Haruki é um descendente de imigrantes japoneses que desconhece o seu país de origem: “Nenhum vínculo com o país de seus antepassados. Nada. Nenhuma informação, nenhuma curiosidade” (Lisboa, 2009, p. 45). Apesar dos seus traços orientais e do seu sobrenome, Ishikawa, Yukiko, uma mulher casada, com quem tinha relações afetivas, é a única ligação dele com o Japão.

Ao contrário de Haruki, Yukiko é uma descendente nipo-brasileira apresentada como uma “profunda conhecedora do Japão”, uma pessoa “fluyente na língua”, uma “tradutora de japonês”, que “tinha feito faculdade em Tóquio” (Lisboa, 2009, p. 100). Ela é também a tradutora do *Diário de Saga* e pela sua mediação, Haruki recebe a proposta de trabalho como ilustrador da tradução. O desafio que para Haruki representa essa tarefa, por causa do desconhecimento da obra de Bashō, provoca a necessidade de ver a edição original do livro. Depois de ficar alguns

dias com Celina em Kyoto, Haruki viaja no comboio de alta velocidade para Tóquio, onde vivencia o contraste entre a hipermodernidade da megalópole japonesa e a simplicidade poética do diário de Bashō, que representa, neste caso, a única conexão entre ele e Yukiko, após o fim do seu relacionamento amoroso.

Recuperando as características de Haruki anteriormente referidas, identifica-se facilmente a sua indiferença relativamente à cultura dos seus ancestrais:

O Japão era apenas mais um país no mundo, assentado sobre terras que estavam lá desde os tempos em que os deuses Izanami e Izanagi cutucaram as regiões abaixo do céu e viram a água do mar que pingava da ponta de sua lança se coagular na ilha de Ono-goro-jima. Pousado sobre lendas como essa, repetidas na infância de Haruki, e que não lhe pareciam nem mais nem menos interessantes que as outras, de outras nacionalidades estrangeiras. O Japão não tinha nada a ver com sua vida e com seus olhos puxados (Lisboa, 2009, p. 45)

No entanto, a experiência no Japão vem quebrar esse enquadramento construído pela simples oposição entre Oriente e Ocidente, entre a cultura própria e a cultura alheia, com a interferência de uma figura com um perfil híbrido, frequentemente presente na literatura que trata o tema da imigração, que apresenta “conexões contraditórias, frequentemente inesperadas” em movimento “pela própria natureza dos universos dentro dela retratados” (Cury, 2012, p. 25). A memória de Yukiko é dominante no contato com o Japão de Haruki, pois dá novos significados ao processo de conhecer o país de origem da família, entendido como uma ação para recuperar sua identidade. No romance, a identidade de Yukiko como tradutora e descendente japonesa é constantemente mencionada no discurso de Haruki. É também uma marca da oposição existente entre Yukiko e Haruki em termos da sua herança oriental.

Quando recebe o trabalho de ilustrar a obra do poeta japonês, este sentimento conflituoso a respeito de Yukiko torna-se a motivação para realizar a viagem. Assim, para Haruki a procura identitária situa-se num segundo plano, pois ele busca no Japão as cidades ligadas ao poeta Bashō e à sua época, em vez da pátria dos antepassados. O deslocamento, portanto, representa uma maneira de encontrar a harmonização de duas culturas que se vê na figura de Yukiko. Arruda (2018, p. 40) acrescenta que, tomando em conta a formação cultural de Yukiko, a paixão que Haruki tem por ela se transforma numa necessidade de relacionar e comunicar os dois mundos.

Assim o conhecimento do Japão é reformulado, baseando-se na conexão que Yukiko estabelece entre ele e o poeta Bashō:

Ir deixando que a terra do Bashō fosse entrando nele pelos cinco sentidos, [...] Deixar sobretudo que a terra de Bashō se estampasse em seus olhos e na memória dos seus olhos, ainda que em meio a toda a poluição visual que atraía críticas ao Japão dos seus dias (Lisboa, 2009, p. 64).

Mais detalhadamente, em cada momento da jornada de Haruki, desde a visita às cidades até os sítios específicos, como a cabana de bananeira ou o mercado de peixes, encontram-se associações de imagens ou observações baseadas na conexão com o poeta, em vez de na própria identidade híbrida. Assim, a compreensão do Japão, visto como uma realidade cultural distante e que se distingue fortemente do Brasil, é esclarecida graças à orientação dos pensamentos e da estética poética de Bashō, onde a alteridade infiltra a transformação da personagem pelos “cinco sentidos” (Lisboa, 2009, p. 64), permitindo a reconstrução do que já está construído, neste caso, as relações com Yukiko e com os antepassados. No entanto, destaca-se na narrativa a existência de um outro lado do Japão, que, a partir das descrições da estadia de Haruki em Tóquio, se configura e materializa na imagem de uma modernidade perturbadora:

Existia um ruído alarmante, sim, saltos pipocando nas calçadas, apitos dos sinais luminosos, vozes, os imensos outdoors luminosos espalhando música e mais vozes e, de algum lugar, mais vozes chegando, diante de um restaurante, irasshaimase – seja bem-vindo! – diante de uma loja, irasshaimase, televisores e videogramas, irasshaimase, mas em algum lugar Haruki ouvia o silêncio fundamental (Lisboa, 2009, p. 79).

Comparada com a cidade de Kyoto da viagem de Celina, caracterizada pela tranquilidade, a preservação da cultura tradicional e a presença da natureza, Tóquio, espaço onde se desdobra a viagem dupla, física e espiritual de Haruki, coincide com a imagem da cidade de Edo no tempo de Bashō, simbolizando a mobilidade, a massificação e a instabilidade. Contudo, no meio do caos, identifica-se a mesma importância do “silêncio” como prova da influência do diário de Bashō na personagem e na orientação da sua jornada. A descrição do caos hipermoderno japonês estabelece uma contraposição nítida com a presença de Bashō, que evoca aspetos mais tradicionais e tranquilos da cultura japonesa. Encontra-se a harmonia destas duas representações contraditórias do Japão nas reflexões de Haruki, que sugerem o

reconhecimento da sua duplicidade pelo processo de transformação interior a que a experiência do Japão conduz:

Você ia ficar feliz, velho. Cutucar o passado com a ponta do dedo do pé. Para constatar sua imobilidade?

Ir colhendo pelo caminho as imagens com os olhos, sua melhor câmera fotográfica (mas tinha uma outra, pelo sim, pelo não). Ir deixando que a terra de Bashō fosse entrando nele pelos cinco sentidos, se aninhasse em seus pulmões, ficasse impressa em suas digitais, ondulasse em chá verde sobre sua língua (mesmo que acompanhada de donuts), tocasse em seus tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embaraçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares. (Lisboa, 2009, p. 64).

Cury (2012, p. 23) sintetiza a passagem de Haruki no Japão pelo parágrafo acima citado, que retrata uma mistura de elementos culturais: a reflexão literária sobre o poeta Bashō e a prática e entrecruzamento de diferentes tradições, simbolizadas pelo chá verde e os donuts num contexto contemporâneo, reforçado pela câmera e pelos timbres dos telefones celulares. A ilustração de um espaço em que elementos culturais de referência variável estão envolvidos em harmonia, sugere a mesma diversidade que preside ao seu processo de reconhecimento da identidade como produto da interação cultural na contemporaneidade.

Relativamente a Haruki, a viagem dele aponta uma percepção dupla sobre o espaço estrangeiro, isto é, formada pelo “lar de Bashō” (Lisboa, 2009, p. 99) e pela experiência numa sociedade supermoderna, marcada por “televisores e videogramas” (2009, p. 79), assim como pelo “cyber-café” (2009, p. 105). As suas transformações iniciam-se quando “começou a se ajustar à consciência daquilo que o rodeava” (2009, p. 121), promovendo um movimento interior em que os seus sentimentos e pensamentos, tal como as reflexões sobre Celina, Yukiko e o pai falecido, são mobilizados. Essa experiência positiva permitiu-lhe estabelecer diálogos com o passado e possibilitou a liberação emocional e sentimental, com a consolidação da identidade como ilustrador e com a recuperação da herança ancestral. De acordo com Vejmelka (2014, p. 318), as referências aos traços orientais de Haruki relacionados com o passado são aproveitadas por Lisboa na apresentação de uma outra modalidade de vida e cultural, isto é, no encontro com o Japão, com Bashō e suas criações literárias. Mais, o crítico alemão (2014, p. 319) valoriza o processo de individualização presente no romance de Lisboa, construído no jogo de diversos componentes que permitem uma melhor apresentação da mobilidade na

literatura nacional, como afirma Cury (2012, p. 24), e nos diálogos que o texto de Lisboa estabelece com as características do conceito de espaço contemporâneo.

A narrativa de Haruki, embora se situe no segundo plano, introduz novos elementos transculturais à reflexão literária contemporânea sobre a imigração e o deslocamento. O estudioso destaca na obra de Adriana Lisboa a tentativa de proporcionar visões abertas e problematizadoras do Japão na ficção contemporânea brasileira, sendo tratado muitas vezes como representação da alteridade e do Orientalismo. Observa-se a função ativa dos recursos orientais no processo do reconhecimento individual dos narradores em crise. Tal intervenção transcultural na criação literária, que se exhibe na escrita de Lisboa, conforme D'Angelo (2013, p. 124), “rompe as fronteiras do imaginário nacional”. Em *Rakushisha*, Lisboa visualiza seus discursos e personagens num espaço de alteridade onde se ilustra o processo de inclusão de temas, visões e modos de pensamento orientais numa perspectiva ocidental que o desconhece.

1.2 A adaptação da estética japonesa: o haikai e a ideologia zenista na composição narrativa

Como um exemplo da emergência de uma literatura que opta pelo espaço estrangeiro (Olivieri-Godet, 2007), normalmente longínquo e desconhecido, a escrita de Lisboa mostra aspectos supranacionais, ao proporcionar visões universais. No caso de *Rakushisha*, o *Diário de Saga*, sendo citado na íntegra pela autora carioca, que, como já foi dito, o traduziu, revela sua importância intertextual no desenvolvimento narrativo. Os seus capítulos são inseridos de forma cronológica, no entanto, esporádica, inspirando a escrita de Celina e dialogando com os protagonistas no seu processo de deslocamento. Além disso, a leitura do diário de Bashō permite a aproximação de uma realidade social e cultural bem distante, na qual a obra está enquadrada, estabelecendo relações e interações entre narradores contemporâneos em movimento e um passado histórico desconhecido. Por outras palavras, as características, estéticas ou ideológicas, que residem na elaboração da obra de Bashō, tornam-se componentes culturais enunciativos do espaço imaginário na criação de Lisboa.

No jogo espaço-tempo configurado em *Rakushisha*, a enunciação é construída por várias vozes narrativas, entre as quais se destaca o *Diário de Saga*. A intertextualidade da obra, como Pinheiro percebe a partir da afirmação de Kristeva sobre a construção de linguagem romanesca,

ocorre em várias camadas, nomeadamente nas citações diretas e nas relações estabelecidas com vários textos, sugerindo, ao mesmo tempo, atividades de leitura e de escrita que presidem aos diálogos interiores entre o passado literário e o presente das personagens (Pinheiro, 2017, p. 40). Como analisado anteriormente, a relação entre o diário do poeta japonês e os dois protagonistas de *Rakushisha* parte do ato de leitura no contexto narrativo, sendo exemplificada pela apropriação da filosofia do poeta japonês sobre a evolução da vida através das viagens, evidenciada ao longo do romance¹². Entretanto, a aproximação dos protagonistas a Bashō produz a ação de escrita, nomeadamente no que diz respeito ao diário de Celina, que, como já foi assinalado, se relaciona diretamente com o do poeta japonês dentro do romance.

Conforme Pinheiro (2017, p. 41), a escrita da personagem em *Rakushisha* como subtexto sugere a existência de várias camadas de leitura: de Adriana Lisboa a Matsuo Bashō e das figuras narrativas a Matsuo Bashō. Esta multiplicidade aponta, por sua vez, para o processo de absorção e transformação do diário do poeta japonês e da tradição literária oriental que se representa na linguagem romanesca de Lisboa. Assim, é essencial examinar o efeito da criação literária de Bashō na construção do romance, uma vez que a sua filosofia e estética aproximam as duas linhas narrativas. Ao mesmo tempo, os intertextos também permitem a integração da tradição oriental na obra e, conseqüentemente, no contexto literário contemporâneo.

Neste sentido, o Japão em *Rakushisha* está presente também pela abordagem subtil do género poético *haiku*, formando um espaço literário tipicamente contemporâneo, em que recursos culturais e históricos de diferentes épocas comunicam e se entrelaçam. No entanto, é necessário adaptar visões intra e supranacionais no encontro com a alteridade do Oriente (Olivieri-Godet, 2007), devido ao aspeto transcultural reconhecido em interações literárias do mundo ocidental com o *haiku* japonês. Deslocando-se da apresentação frequente e típica da melancolia e da saudade da literatura migrante, Adriana Lisboa adopta uma outra perspectiva para lidar com a noção do Japão, reforçando a sua sensibilidade poética oriental na consagração da estética zenista e deixando o tema da relação nipo-brasileira em segundo plano.

¹² Na obra, dois trechos descrevem o entendimento dos protagonistas dos pensamentos de Bashō. Na narrativa de Celina, é o trecho seguinte, que surge na página 15 e 152: “A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos como a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashō num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar.” No caso de Haruki, são as frases seguintes, que aparecem na página 99 e 105: “A viagem sempre é pela viagem em si. É para ter a estrada outra vez debaixo dos pés.”

Antes de analisar a influência de Bashō na estilização estética do romance, é necessário um esclarecimento relativamente à concetualização e designação do *haikai*. O *haikai* japonês refere a um dos géneros mais representativos da poesia japonesa. O nome de Bashō é intimamente associado com a poesia, pois ele criou um novo estilo de *haikai* japonês, tornando-o uma manifestação artística com a estética tradicional da cultura japonesa (Ye, 2004). A designação brasileira, haicai, é a mais tradicional, mas significa o mesmo que o termo *haiku*, que normalmente se utiliza em inglês, japonês e outras línguas. O poeta, pintor e jornalista Masuda Goga (1988), um dos maiores divulgadores do *haikai* no Brasil, considera fundamental conhecer a poesia em termos etimológicos, por causa da variação de grafia. A denominação portuguesa *haikai* ou haicai provém do termo mais amplo, “*haikai*” (俳諧). No período Edo, normalmente fazia referência ao *haikai no renga* (俳諧の連歌)¹³, uma poesia vulgarizada de carácter cómico e coloquial. Posteriormente, os seus versos iniciais, chamados *hokku* (発句), tornaram-se uma forma poética independente. Ela foi rebatizada por Masaoka Shiki¹⁴ na poesia moderna com o nome de *haiku* nos finais do século XIX¹⁵ (Peng, 1983). “*Hai*”(俳) significa humor, enquanto que “*Cai*”(諧) evoca sentidos satíricos, cujo alvo é a mundanidade e a vaidade, presentes também em obras de muitos haicaístas brasileiros, como Millôr Fernandes e Paulo Leminski.

Por isso, na época contemporânea o termo japonês *haikai* (俳諧), além do sentido original, designa também outras formas literárias surgidas ao longo da história, sobretudo *haiku* (俳句) e *haibun* (俳文). O termo *haiku*¹⁶, bem como o haicai no âmbito brasileiro, normalmente refere-se à forma poética composta por três versos de 5, 7 e 5 sílabas, respetivamente, onde se utiliza o *kigo* (季語), a palavra 'sazonal', utilizada para indicar a estação do ano em que o poema é escrito. Já o termo *haibun* denomina o género literário que combina a prosa e o *haiku*. No

¹³ É conhecido também como *haikai renga* (俳諧の連歌) ou *renku* (連句) após a popularização do género. As figuras pioneiras para a independência dessa forma poética foram Arakida Moritake, Matsunaga Teitoku e Yamazaki Sōkan.

¹⁴ Masaoka Shiki é considerado uma figura de extrema importância na história moderna do *haiku* japonês, nomeadamente na era Meiji, compartilhando a fama com os três grandes mestres do Período Edo, Matsuo Bashō, Yosa Buson e Kobayashi Issa, cuja contribuição consiste na inovação dos conceitos de criação do *haiku* japonês, revitalizando a forma tradicional face às necessidades literárias na época.

¹⁵ Depois da denominação do *haiku* como uma forma poética independente, o termo *hokku* mantém o sentido original de indicar os versos iniciadores de *haikai no renga*. As formas de criação são basicamente iguais.

¹⁶ Neste trabalho, devido à variação gráfica, utiliza-se “*haiku*” ou “*haikai*” para distinguir a forma poética tradicional do “haicai”, que define a derivação brasileira.

percurso literário de Matsuo Bashō, o *Diário de Saga* foi a única obra *haibun* escrita em forma de diário pelo autor.

Para analisar a apropriação do *haikai* de Bashō em *Rakushisha*, é necessário conhecer o processo de introdução e de aclimação da tradição poética japonesa no meio literário brasileiro, no qual se observam diferentes valorizações sujeitas a cada período. No início, a concepção do Oriente como uma alternativa e como um concorrente da civilização ocidental, revelada por Said ao explicar a formação do conceito do “Orientalismo” (2021), circunscreve a perspectiva ocidental sobre o Japão e o *haiku* enquanto seu produto cultural. As primeiras apresentações dessa forma poética derivam de viagens ou estadias de longa duração no Japão em busca de informações sobre o país, visto ainda de uma perspectiva marcada pelo exotismo e o etnocentrismo. Na obra de Oliveira Lima, *No Japão: impressões da terra e da gente*, publicada em 1903, o historiador brasileiro, ao afirmar a falta de criatividade artística do país, salientou a acessibilidade dessa forma poética, pela sua estruturação fixa e sucinta. Evidentemente, a menção ao haikai não revelava nenhuma admiração literária, nem estava fundamentada em análises rigorosas sobre a estética e a concepção do mesmo (Lima, 1903).

A introdução do *haikai* no Brasil recebeu diversas influências dos estudos e das apropriações do gênero realizadas pelos escritores e intelectuais europeus e também foi estimulada pelos fluxos migratórios do século passado. Franchetti (2008) examinou este processo diferenciando diversos momentos literários e analisando a formação de várias vertentes de introdução do *haikai* no país e a maneira como eram valorizadas. Mais, revelou, de forma explícita, o processo de transformação da tradição literária oriental.

No Brasil, o *haikai* foi divulgado através de publicações francesas. Inspirado por Paul-Louis Couchoud, Afrânio Peixoto foi o primeiro a divulgá-lo no país (Goga, 1988). Em *Trovas Populares Brasileiras*, Peixoto percebeu na criação do *haikai* japonês um “encanto intraduzível” (1919, p. 19), afirmando a sua natureza de “epigrama lírico” (1919, p. 20), no qual sentimentos profundos são condensados através de uma linguagem direta e concisa. Além disso, referiu-se à acessibilidade do gênero poético para o público, facilitada pela concepção criativa do mestre Bashō. Posteriormente, a característica de concisão foi admitida pelos autores modernistas. No prefácio elaborado por Paulo Prado para o poemário *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, publicado em 1929, Prado citou o haikai de Julien Vocance, contemporâneo de Couchoud,

valorizando a concisão do *haikai* japonês¹⁷. Já, em 1947, aquando da publicação da obra *Poesia Vária*, Guilherme de Almeida promoveu a divulgação nacional do género pela conquista realizada sobretudo na adaptação à métrica portuguesa (Chociay, 1984)¹⁸. No entanto, Franchetti (2007, p. 262) criticou os haicais guilherminos pelo “apagamento da sua singularidade” e pela “adoção como mera forma”, apontando a ausência da estética intrínseca do *haikai* japonês, que limita a imaginação poética e que é considerada pelo seu contemporâneo japonês, Masuda Goga, a essência da criação do poema japonês.

Nos anos 50 do século passado, o “Hai-kai” de Millôr Fernandes distingue-se pela grafia que se relaciona com a designação clássica japonesa, o *haikai*. A sua coleção de tercetos publicada em 1986, *Hai-Kais*, é considerado um sucesso para a aclimação brasileira do género poético japonês em termos de divulgação e popularização¹⁹. Adotada a “forma de expressão direta e econômica” (Fernandes, 1997, p. 6) que o poema japonês apresenta, a criação dele baseia-se na configuração de tercetos, sempre auxiliada por uma ilustração que comunica com o próprio poema, libertando a composição, no entanto, das regras rigorosas composicionais e da utilização dos *kigos* japoneses.

Como ponto de viragem da introdução do *haikai* no Brasil, a divulgação das obras de Erza Pound – autor que recebeu influências e orientações do escritor norte-americano Ernest Fenollosa²⁰ – é considerada indispensável. Dedicando-se aos estudos artísticos e filosóficos orientais, Pound aproveitou, na sua polémica obra *Cantos*, ideologias confucionistas e taoistas (Li, 2020). Além disso, valorizou na composição ideogramática a justaposição de imagens, que a estrutura do *haikai* também apresenta. Franchetti (2008) afirmou que a aclimação e a divulgação do haikai no Brasil, depois de Guilherme de Almeida, se devem ao trabalho poético e crítico dos autores do Concretismo, um movimento vanguardista, como sabemos, surgido nos

¹⁷ O poema original e a sua tradução: “*Le poète japonais/ Essuie son couteau: /Cette fois l'éloquence est morte* diz o haikai japonês em sua concisão lapidar” (Franchetti, 2007, p. 215).

¹⁸ Adaptando a forma poética com métricas e ritmos da língua portuguesa, Guilherme de Almeida conseguiu uma apropriação hábil do género. O autor enfrentou o problema do número de sílabas e das rimas, problema existente na tradução de haicais japoneses desde o tempo de Wenceslau de Moraes, aproveitando a semelhança que existe na estrutura fonética das duas línguas e, assim, tornou o poema mais acessível e aceitável para o público. No entanto, o acréscimo do título em criações poéticas dele é criticado por impossibilitar a leitura livre que um poema *haikai* sempre permite.

¹⁹ O estilo da sua produção normalmente era identificado como epigramático, no entanto, revelaria a linguagem coloquial e irónica do poema-piada modernista (Franchetti, 2008).

²⁰ Como promotor da cultura e arte japonesa, Fenollosa valorizava a característica ideográfica dos caracteres chineses para desempenhar uma função semelhante à montagem cinematográfica na composição artística, o que possibilitaria uma melhor expressão poética. O estudo dele da poesia oriental inspirou o poeta imagista Erza Pound enquanto editor dos seus trabalhos após a sua morte, coincidindo com a afirmação do contributo que o ideograma poderia representar para a renovação da forma poética ocidental (Campos, 1969).

meados do século XX, que adotou uma atitude profundamente experimental relativamente ao fazer poético. Entre os autores consagrados na época, podemos destacar as figuras de Haroldo de Campos²¹, conhecido pela dedicação ao princípio ideográfico na composição do haikai, ou Pedro Xisto, com uma produção notável de poemas tankas e haicais. Ribeiro (2011, p. 225) afirmou a importância do Concretismo para promover trabalhos de tradução desta forma poética, exemplificando esse relevante esforço de tradução – literal ou criativa – através das inúmeras versões do famoso poema de “poço, rã e barulho d’água”, de Bashō.

Destaca-se aqui a relevância da figura de Paulo Leminski, poeta reconhecido pela coloquialidade e peculiaridade que marcam seus haicais. Sendo ele uma figura representativa, de certo modo, da poesia marginal, profundamente interessado pelos estudos transculturais e influenciado pelo trabalho dos concretistas, aproveitou os meios de comunicação e desenvolveu um modo especial de criação poética em que a poesia jamais se limitava às formas convencionais. De acordo com Franchetti (2008), essa liberdade composicional, tanto no que se refere à estruturação textual, quanto ao que diz respeito à adoção de jogos de palavras e sonoros, possibilitou uma melhor expressão poética com traços de haikai. Franchetti (2007) avalia ainda de forma positiva o seu contributo para o progresso do haikai nacional, materializado na combinação da síntese zenista e na construção de montagem ideogramática concreta. O que Paulo Leminski procurava em poesia é uma novidade que nasce, como “o *bonsai*” que o próprio poeta referiu (Leminski, 1986), na estética tradicional de sensibilidade a respeito da natureza e na disposição ideogramática de um movimento anti-discursivo.

O diálogo transcultural com o Japão ou as suas expressões culturais, como o *haikai*, presente no meio literário brasileiro, se deve também, como já foi referido, à influência da imigração japonesa. Apesar da importância da influência da visão ocidental nesse processo, o contributo dos imigrantes japoneses para a divulgação do *haikai* tradicional e a sua aclimação no Brasil é inegável. A introdução e desenvolvimento do género no Brasil pela comunidade

²¹ Nos capítulos “Haikai: homenagem à síntese” e “Visualidade e concisão na poesia japonesa”, incluídos em *A arte no horizonte do provável*, publicada em 1969, e, posteriormente, em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, publicado em 1977, Haroldo (1986) (1969) tentava ilustrar a viabilidade do ideograma como instrumento para (re)pensar a estrutura poética. Nesses textos, o autor descreveu o haikai como uma forma poética exemplar, analisou a estrutura composicional e a maneira de expressão ideográfica e situou essa análise no contexto do exame crítico das ideias de outros relevantes estudiosos. Comparadas com o trabalho de Guilherme de Almeida, as traduções de Haroldo de Campos mostravam distanciamento da exigência rítmica e procuravam “um ápice de rendimento” da língua portuguesa na transmissão de uma continuidade visual através de frases organizadas numa montagem de inspiração visual.

japonesa começou com um caminho paralelo ao da sua divulgação através do estudo e apropriação ocidentais, marcado pelas diferenças e políticas linguísticas (López-Calvo, *Japanese Brazilian Saudades: Diasporic Identities & Cultural Production*, 2019). Nesse processo destaca-se o papel do haicaísta Nempuku Sato²², que imigrou para o Brasil e foi reconhecido como uma das figuras mais importantes da cultura japonesa no país latino-americano. Isto porque o poeta assumiu a missão de disseminar a tradição artística do seu país de origem no país de acolhimento e, posteriormente, pelo seu contributo na promoção da criação de *haikai* nos núcleos de imigrantes.

O seu seguidor Masuda Goga também assumiu essa tarefa, contribuindo para o cultivo da tradição poética fora da comunidade japonesa, bem como para a criação em língua portuguesa²³. A participação dele na brasilização do poema japonês é evidente graças à publicação do artigo “O haikai no Brasil” em 1986, que é uma referência fundamental para a compreensão do fenómeno, e à elaboração da primeira antologia de *kigo* em língua portuguesa, *Natureza-berço de haikai: kigologia e antologia*, realizada com a sobrinha, Teruko Oda. Ela (Tavares, 2017, p. 147), por sua vez, foi a promotora do haikai tradicional na área pública e institucional, sobretudo na cultivação da formação escolar desde a idade juvenil. Além disso, a criação literária de Teruko Oda trata temas sentimentais e sociais e os seus haicais envolvem uma reflexão sobre a essência da natureza e sobre a experiência do imigrante.

Os termos que se referem às estações do ano dialogam com a tradição literária oriental, marcada pela experiência da diversidade e singularidade do cenário natural do país²⁴ e cuja formação recebe influências das formas de pensamento religiosas como o Xintoísmo e o Budismo²⁵. O esforço do grupo de Goga para a divulgação do *kigo*, reflete a tentativa, ou

²² Nempuku Sato foi discípulo de Kyoshi Takahama (1874- 1959), que, por sua vez, foi um dos principais discípulos de Masaoka Shiki (1867-1902), o restaurador do haikai tradicional no Japão e um dos quatro grandes da arte, junto com Bashō, Issa e Buson (Franchetti, 2008).

²³ Com o auxílio de Jorge Fonseca Júnior, quem se dedicou aos estudos transculturais, nomeadamente aos diálogos entre a tradição da poesia japonesa e a brasileira, publicou seus primeiros haicais em português em 1943. Nos anos 80, ajudou a formar a organização Grémio Haicai Ipê, que atua até o presente, com membros dedicados à prática do haikai brasileiro, caracterizado pelos tercetos e pelo uso de *kigo* como elo do poema. Informações obtidas no Caqui. <https://www.kakinet.com/caqui/goga.shtml>, consultado em 1 de Setembro, 2021.

²⁴ Na verdade, esta manifestação literária que toma elementos naturais como tema da criação poética já está presente em *Coleção das Dez Mil Folhas*, obra do século VII, muito anterior à emergência do gênero poético *haikai*. A sua formação deve-se à percepção delicada e sensível do povo japonês sobre a variedade de mudanças climáticas que a localização geográfica e as condições naturais dos arquipélagos oferecem (Fukuda, 1995).

²⁵ Uma das características do Xintoísmo é o culto à natureza. Em outras palavras, no Xintoísmo, os *Kami* (神), definidos como divindades ou espíritos, podem se apresentar em formas naturais como rios, montanhas, árvores, entre outros. Sendo a religião nativa do Japão, sua ideologia também se incorpora ao Budismo no Japão, que, paralelamente, recebe influências de algumas tradições do Budismo na China, nomeadamente a crença na existência da natureza de Buda nas plantas.

melhor, o objetivo de incorporar a estética japonesa em criações literárias brasileiras. A apropriação da cultura e da estética oriental é um dos desafios encontrados na brasilização da tradição poética oriental, que, na avaliação de Roland Barthes, é substancialmente diferente da expressão ocidental:

[...] in the haiku, one might say, symbol, metaphor, and moral cost almost nothing: scarcely a few words, an image, a sentiment-where our literature ordinarily requires a poem, a development or (in the genres of brevity) a chiseled thought; in short, a long rhetorical labor. Hence the haiku seems to give the West certain rights which its own literature denies it, and certain commodities which are parsimoniously granted (1982, p. 70).

Em *L'empire des signes*, Roland Barthes (1982) estudou o país numa perspectiva semiótica ao retratar a vida quotidiana japonesa. As diversas expressões, como a língua, a poesia, as construções urbanas, entre outras, são consideradas pelo autor francês diferentes signos que compõem essa cultura que toma a ideologia zen-budista como essência. Neste caso, o *haikai* japonês seria uma das formas que a manifesta. Recuperando o processo de introdução e aclimação do género poético, é possível observar uma aproximação das produções literárias ocidentais a aspetos mais profundos da tradição cultural oriental, uma aproximação que o poeta e ensaísta Octavio Paz divide em dois períodos:

O primeiro período foi, antes de tudo, estético; o encontro entre a sensibilidade ocidental e a arte japonesa produziu várias obras notáveis, tanto na esfera da pintura – e o exemplo maior é o impressionismo – como na da linguagem: Pound, Yeats, Claudel, Eluard. No segundo período a tonalidade tem sido menos estética e mais espiritual ou moral; isto é, não só nos apaixonam as formas artísticas japonesas como também as correntes religiosas, filosóficas ou intelectuais de que são expressão, em particular o budismo (1996, p. 171).

O poeta mexicano percebe na estética japonesa uma possibilidade de afastamento do modelo literário eurocêntrico e de renovação através de “outro estilo de vida, outra visão do mundo e, também, do transmundo” (1996, p. 171). Neste sentido, evidencia-se dentro e por meio do romance de Adriana Lisboa uma exploração do zen-budismo. Na obra, a autora planta os próprios “signos” inspirados pela forma poética do *haikai* a partir do contacto com a textualidade de Mastuo Bashō. A reação que o *haikai* de Bashō provoca surge em vários níveis na obra, tanto no que se refere à construção estética da linguagem, quanto no que diz respeito

à adaptação de uma visão oriental zenista que conduz a narrativa além das fronteiras nacionais brasileiras.

Neste sentido, considera-se o *kigo* um ponto de entrada para a exploração do efeito do *haikai* no romance, sendo um componente especial na composição poética. A sua função não se limita à indicação do tempo ou da estação do ano, mas reflete manifestações sentimentais a partir de significados específicos das palavras, formuladas sob um conjunto de valores estéticos e culturais. Os termos ligados às estações do ano são um instrumento habitual para a expressão lírica implícita na poesia oriental, e neste caso, em *Rakushisha*. Na obra, o *kigo* destaca-se em nomes de personagens, cujas conotações coincidem e implicam as características e o desenrolar da narrativa (Pinheiro, 2017).

O nome de Haruki é composto por duas palavras: 春 (*haru*) e 樹 (*ki*). A primeira significa primavera, estação do ano que representa o crescimento e a floração. Juntamente com o segundo termo *kanji*, que se refere a uma árvore ou uma madeira, o nome “árvore da primavera” amplia os seus sentidos, evocando a sensação de esperança na possibilidade de recomeçar e, igualmente, a vitalidade. A vitalidade de Haruki liga-se no romance ao seu amor por Yukiko, sendo ela que promove e orienta a viagem do protagonista, na qual a sua identidade reconstrói-se gradualmente. Entretanto, como já foi assinalado, o reconhecimento do mundo oriental dá-se na subjetividade de Haruki por meio do entrelaçamento do pensamento de Bashō e de imagens sociais modernas:

Você ia ficar feliz velho. Cutucar o passado com a ponta do dedo do pé. Para constatar sua imobilidade? [...] Ir deixando que a terra do Bashō fosse entrando nele pelos cinco sentidos [...] Deixar sobretudo que a terra de Bashō se estampasse em seus olhos e na memória dos seus olhos, ainda que em meio a toda a poluição visual que atraía críticas ao Japão dos seus dias (Lisboa, 2009, p. 64).

A transformação de Haruki reside no entendimento da vida como uma viagem caracterizada pelo constante movimento. Um exemplo dessa compreensão da vida como movimento e mudança é a referência à passagem do protagonista pelo rio Sumida. Uma vez visitado e visto por Bashō, o rio já não seria o mesmo rio no momento em que Haruki o observa.

Uma outra palavra 'sazonal' está presente no nome de Yukiko, que é composto por 雪 (*yuki*), que significa neve, e 子 (*ko*), uma terminação normal em nomes femininos. Assim, a neve, intrinsecamente ligada à personagem, em vez de ser entendida como um *kigo* do inverno,

é associada a outros valores na imaginação de Haruki através da leitura do poema Bashō, em que a neve é utilizada para referir relações antagônicas²⁶, neste caso, a relação complexa entre os dois. Ao mesmo tempo, a integração da linguagem e da imagem poética, sobretudo ao refletir o desejo de Haruki por Yukiko, provoca uma expressão sentimental que incorpora a estética metafórica de *haikai*:

Não havia modo de aferir com mais justeza a imagem da neve sobre a neve se não com aquelas palavras. Yuki to Yuki. [...] Como acessório era tudo o que Haruki pudesse pensar sobre aquele poema. Bastava deixá-lo ficar, deixá-lo cair como neve sobre a neve no fundo imaginativo de seus olhos. Ouvir seu silêncio algodoado e branco. Neve sobre a neve no quarto em estilo japonês do ryokan em Asakusa, Tóquio (2009, p. 122).

Além disso, algumas palavras ligadas às estações do *Diário de Saga*, também contribuem para a ilustração de certa expressão sentimental na composição narrativa, como por exemplo, o “cuco” ou “*hototogisu*”, que normalmente se associa com a morte e a nostalgia do passado perdido (Shirane, 1998). No texto, esta palavra é simbólica, por evidenciar ligações entre o *haikai* de Bashō e Celina. A palavra condensa a experiência da figura que é fragmentada pelo contraste entre as memórias felizes do passado vivido com o marido e a filha e do presente, marcado pela melancolia e a solidão. Comovido pela deterioração da Cabana *Rakushisha*, Bashō utilizou a imagem das flores de limoeiro para o descrever a “lembrança dos velhos tempos”, dos sentimentos nostálgicos que se manifestam também pelo canto do cuco: “canto o cuco/ entre os caules de bambu/ noite enluarada” (Lisboa, 2009, p. 70). No poema, a sobreposição de imagens cria um espaço onde se combina o movimento e o estatismo, o som e a luz (Shirane, 1998). Ao retratar o canto do cuco na floresta de bambu sob o luar, as emoções pungentes e a melancolia que nascem de forma clandestina no meio da tranquilidade são realçadas. Essa expressão poética é utilizada para apresentar a reflexão interior de Celina, em que o silêncio causado pela incomunicabilidade torna viva a felicidade do passado.

Além disso, nota-se a importância de um outro *haikai* de Bashō: “cheio de pesar/ traz-me a solidão/ Cuco das montanhas” (2009, p. 85). Trata-se de um *haikai* elaborado na homenagem do monge itinerante Saigyō, que se tornou mestre por afirmar a solidão como a essência de vida e do seu próprio ser, ao citar um verso de Chuang-Tzu sobre a concepção da autenticidade

²⁶ Informações obtidas no site da Universidade da Prefeitura de Yamanashi: <http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/sihas1.htm>, consultado em 5 de outubro, 2021.

(Zhang, 2012): “Aquele que está de luto faz do pesar seu mestre; aquele que bebe faz do prazer seu mestre” (Lisboa, 2009, p. 84). Para Celina, o peso da solidão paralisa a vida. Quando se confronta diretamente com a perda, Celina assume os seus verdadeiros sentimentos e reconhece o passado como uma parte de si própria, encontrando paz e alívio.

Um outro *kigo* de grande importância simbólica no romance é o *tsuyu*. A palavra significa literalmente primeira chuva ou chuva de ameixa, que inicia o verão, o período de chuvas no Japão. No romance, a chegada do *tsuyu* implica o apagamento da angústia traumática no autoquestionamento de Celina:

Como medir a dor? Haveria unidades pessoais? Centímetros cúbicos, milhas, hectares? E a dor passaria? Simplesmente a dor choveria na época certa, que por aqui chamam *tsuyu*, a estação chuvosa, um pesadelo no início do verão? E depois a umidade da dor evaporaria sob um sol de promessas? (Lisboa, 2009, p. 64)

A palavra 'sazonal', neste caso, evoca as lágrimas de Celina no seu processo de transformação interna. Ao longo da narrativa, é destacada a sua incapacidade de chorar por meio de imagens que condensam a ideia dos “olhos secos”. Nessas passagens, notam-se os esforços da protagonista para exteriorizar a emoção, sendo este um passo essencial para aliviar, perdoar e continuar:

Lágrimas se formulavam por dentro dos olhos. Vinham de longe. Roçavam as pálpebras. E continuavam ocultas. [...] Celina abriu os olhos. Continuam secos (2009, pp. 129,130).

Imagino o motivo de ter esquecido como se chora. Talvez a água das lágrimas atrapalhe o caminho. [...] Tentei. Fixei meus próprios olhos, faz tempos que já não atento mais para a cor que eles têm. [...] Tentei. Fechei os olhos e tentei. [...] Mas os meus olhos continuaram secos. Afundei a cabeça na água, o silêncio estranho do elemento que não é nem nunca foi o meu tapou meus ouvidos. [...] O rosto ficou de fora. Seco (2009, p. 134).

A conexão entre a primeira chuva do verão e as lágrimas, que entrelaça toda a viagem de Celina, só é revelada de modo explícito no final do romance: “Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna de chuvas, sua íntima *tsuyu*, que se inaugura agora” (2009, p. 146).

O *tsuyu* cai quando Celina visita a cabana *Rakushisha*, marcando um desabafo emocional e uma liberação da depressão interna. Em outras palavras, a chegada da chuva representa a capacidade de superar o passado. Nota-se também que Haruki retorna a Kyoto no momento em

que cai a chuva, o que implica o fim da transformação interna que reconstrói sua identidade. Assim, a noção de *tsuyu* forma uma expressão metafórica na composição narrativa de Lisboa, sugerindo uma abertura ao passado e uma visão renovada da vida. Além disso, percebe-se uma espécie de fluidez da passagem do tempo na formação da palavra sazonal, que condensa percepções e observações dos seres humanos sobre a natureza. Em *Rakushisha*, essa sensibilidade temporal permite relacionar narrativas bem distintas, tal como ilustra o seguinte trecho do romance, que capta a experiência de Haruki e Celina antes da primeira chuva:

No trem de regresso a Kyoto, passa veloz a paisagem diante dos olhos de Haruki. Mas só uma impressão. O tempo parou por tempo indeterminado. Na Cabana dos Caquis Caídos, Celina caminha por entre os pequenos monumentos de pedra do jardim. Enquanto ela caminha, o tempo parou por tempo indeterminado (2009, p. 149).

As duas linhas narrativas interligam-se e formam uma justaposição de dois momentos paralelos, assumindo uma configuração parecida à dos versos de *haikai*. Neste encontro constata-se de novo a presença do *kigo tsuyu* nos trajetos de Haruki e Celina, que, mais uma vez, são apresentados de forma justaposta, atribuindo traços do *haikai* à construção da linguagem ficcional:

Haruki vê a chuva fina que começa a cair enquanto seu trem se aproxima da estação de Kyoto.
Celina sente a chuva fina que começa a cair enquanto folheia seu diário, enquanto guarda-o com cuidado, e o envelope com a caligrafia, dentro da mochila (Lisboa, 2009, p. 151).

Shirane reconhece a capacidade de justaposição na composição do *haikai*, uma justaposição que permite uma exploração dos sentidos guiada por um sistema específico de associação poética e leitura (1998, p. 85). Esse procedimento pode ser observado no último poema de Bashō reproduzido no diário e que surge no final do romance: “CHUVAS DE VERÃO/ PAPÉIS ARRANCADOS/ MARCAS NAS PAREDES” “SAMIDARE YA/ SHIKISHI HEGITARU/KABE NO ATO” (Lisboa, 2009, p. 155). A palavra *samidare*, cujo significado é chuvas de maio, indica o início da estação de chuva no Japão, dialogando com a noção da primeira chuva, presente, como vimos na narrativa de Celina e Haruki. A partir desta perspectiva, a utilização do *tsuyu* preenche o espaço deixado pela justaposição de cenários,

relacionando a experiência de Celina e Haruki e integrando diferentes temporalidades narrativas através das diversas interações com o poema de Bashō.

O *kigo* “rã” também está presente no desenvolvimento narrativo: “Ver o salto da rã no velho poço, ouvir o ruído quase da água, e depois acompanhar os círculos concêntricos a se propagarem e a desaparecerem” (Lisboa, 2009, p. 149). A palavra rã, sendo um *kigo* associado à primavera, evoca o poema mais famoso de Matsuo Bashō, que já referimos anteriormente e que citamos através da versão em português de Leminski: “Velha lagoa / o sapo salta / o som da água” (Leminski, 1984, p. 20). A atmosfera dominada pelo silêncio infinito do velho lago, altera-se ao receber um movimento súbito, o salto da rã. Depois do som da água que quebra essa serenidade que parecia eterna, o poema chega ao fim. Barthes reconhece a precisão do *haikai* em relacionar os significantes e os significados, de uma forma hábil e satisfatória que se alicerça no uso de uma linguagem requintada e sucinta, cuja pureza e vazio permitem expressões profundas (1982, p. 76). No caso do poema referido, repara-se que a disposição dos objetos que Barthes avalia como incidentes quotidianos que constroem a substância do *haikai* sugere uma leitura para além do que está escrito. O que não foi clarificado na escrita estimula um exercício de imaginação instintivo e natural: as ondulações, os círculos que surgem na superfície da lagoa voltam à calma gradualmente e tudo volta, conseqüentemente, à tranquilidade, o que gera um sentimento de profundo vazio e solidão.

O filósofo japonês Suzuki Daisetsu (1989) afirma que o Zen inspira a expressão artística japonesa, incluindo o *haikai*. Neste caso, o poema é exemplar desse fenómeno, por refletir a maturidade de Bashō ao transformar sua exploração zenista numa forma literária, mais especificamente, ao empregar os conceitos estéticos tradicionais, *Wabi* e *Sabi*, que se formam na impregnação da filosofia zenista na cultura japonesa. Associados atualmente como uma conceção estética apresentada em diversas áreas artísticas, *Wabi* e *Sabi*, são compostos por duas consciências homogêneas com diferentes evocações sentimentais²⁷. A tradução universal de *Wabi* (侘び) é “*tasteful simplicity*”, enquanto *sabi* (寂) significa “*antique*” e “*tranquility*” (Daisetsu, 1989, p. 19). Conhecido primeiramente como um conjunto de sentimentos

²⁷ Juntamente com *Mono no aware* (物の哀れ), o conceito estético exemplar em prosas antigas no Período Heian, e *Yūgen* (幽玄), o estilo artístico essencial na poesia Waka e no teatro Nô proveniente dos pensamentos taoista e budista, sintetizam a base da estética tradicional japonesa (Onishi, 2019).

associados à depressão, à desesperança e à insatisfação em obras antigas como *Kojiki* e *Kokin Wakashū* (2019), *Wabi* insinuava conotações relativas à beleza crua e transitória na influência do zen-budismo, referindo-se a uma consciência que procura a satisfação espiritual numa situação de pobreza²⁸. Tal como o teatro Nô, ao transmitir a beleza misteriosa de *Yūgen* por meio da configuração do palco escuro e da dança delicada, *wabi-cha* (わび茶)²⁹, um estilo da cerimônia do chá popular no século XV, caracterizada pela simplicidade, a tranquilidade e a naturalidade, simboliza a infiltração da filosofia religiosa na tradição japonesa. A mesma manifestação é vista no poema de Bashō. No *haikai* do salto da rã, nota-se o emprego de uma linguagem não retórica que recorre à simplicidade, ao exercício de escrever de maneira intuitiva e substancial, bem como a apreciação dos momentos fugazes apresentados na utilização do *kigo* “rã” para reforçar a fluidez das mudanças naturais.

O termo *sabi*, cujo sentido é igual ao significado do carácter em chinês, indica o estado de solidão e silêncio, e refere, de forma aprofundada, o processo de deterioração provocado pela passagem do tempo, configurando-se posteriormente como consciência da beleza da antiguidade em *Ensaio de Ociosidade*, de Yoshida Kenkō. Desenvolvida com base na afeição e na imersão da solidão que o mestre Saigyō percebia da natureza, a sensibilidade da solidão de Bashō alarga-se à consciência da beleza além das mudanças sazonais, à essência da natureza: a existência eterna e antiga, mas repleta da mobilidade e vitalidade.

De forma resumida, a experiência zenista é considerada um processo de acumulação que permite uma nova perspectiva sobre o mundo, livre de regras sociais. Profundamente estudado por seus discípulos e posteriormente pelos críticos literários, o *haikai* de Matsuo Bashō torna-se uma manifestação artística relevante pela teoria literária que o alicerça, fundada na filosofia zenista: 不易 (*fueki*) e 流行 (*ryuko*). O primeiro termo indica a presença eterna que transcende a antiguidade e a novidade. Já o segundo sugere a mutabilidade das coisas, ligada à passagem do tempo³⁰. Bashō cultivava essas características como a essência da arte: a criatividade e a mobilidade adequadas à mudança do ambiente e da necessidade em que se situa

²⁸ Consultado no Dicionário Japonês de Shogakukan, *Nihon kokugo daijiten* (日本国語大辞典).

²⁹ A ideia da representação mais intuitiva e superficial associa-se a uma procura distanciada do ambiente da cerimônia e dos utensílios convencionais e refinados, ou seja, à procura da primitividade, em vez da exuberância material. Na prática do *wabi-cha* são privilegiados os tipos de chá com cores próximas do bronze e uma materialidade que evoque a sujeira, as cicatrizes e os tatos ásperos; traços que evidenciam a continuidade do tempo, a instabilidade e o imperfeito potencial do mundo (Onishi, 2019).

³⁰ Consultado no Dicionário Japonês de Shogakukan, *Nihon kokugo daijiten* (日本国語大辞典).

(Ye, 2004). No poema, Bashō criou um encontro do dinamismo e do estatismo através do salto da rã e do velho lago, relevando a vitalidade e a mobilidade que exibem todos os seres, que por sua vez, são presenças transitórias perante a eternidade da natureza. A partir daí, a escrita leva a leitura do *haikai* para um destino onde a língua cessa de forma abrupta, atingindo o chamado estado de 悟 (*satori*), que Daisetsu (2018, p. 51) afirma ser o objetivo e a base substancial da prática zenista. Conforme Alan Watts, é realizada “*in a single flash of insight, which is tun wu, or, in japanese, satori, the familiar Zen term for sudden awakening*” (1999, p. 83). No romance, a intertextualidade estabelecida com o poema da rã assinala a conexão entre a manifestação zenista de Bashō e a viagem dos protagonistas, ou seja, a transformação de Haruki e Celina como *satori*.

Além disso, a experiência do Zen liga-se com a diversidade de temporalidades e espaços no romance, através da intertextualidade. Samuel Pinheiro (2017) explica a multiplicidade temporal através do exemplo do poema da bananeira: “Bashō no waki shite/ tarai ni ame o/ kiku yoka na” ou, na tradução para o inglês, “*Banana in a windstorm:/ a night of listening to rain/ dripping in the tub*” (Barnhill, 2004, p. 29). Este poema descreve o som da chuva a cair sobre as folhas da bananeira fora e sobre a bacia que ecoa na cabana *Bashoan*. No *haikai*, existem duas referências literárias que também são interligadas³¹.

A composição dialoga, de certo modo, com a poesia chinesa. Em primeiro lugar, com o famoso poema de Du Fu, “Canção Sobre a Minha Cabana Destruída Pelo Vento De Outono”³², exemplo paradigmático do seu estilo de criação, que sempre aproveita a experiência própria para manifestar sentimentos e preocupações em relação ao povo e ao país, num contexto social de mudança política³³. Em segundo lugar, com a obra do poeta Su Shi. Comovido perante a vida dos pescadores a sofrer os efeitos das cheias, Su Shi compôs, por sua vez, versos pungentes sobre casas cujos telhados têm fugas por causa da chuva intensa.

Sem considerações políticas, o poeta japonês improvisou ao relacionar o cenário da cabana com os versos dos poetas chineses que admirava. Em *Rakushisha*, a lembrança da Bashō-an,

³¹ Informações obtidas no site da Universidade da Prefeitura de Yamanashi: <http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/tanpen/bousya.htm>, consultado em 1 de dezembro, 2021.

³² Em relação à tradução do poema, consultou-se a dissertação de Mestrado em Tradução da FLUL *O uso e as estratégias de tradução de termos relativos a cores em poemas chineses das dinastias Tang e Song*, publicada em 2020.

³³ O famoso poema, elaborado numa noite de estadia do poeta na sua cabana de palha em Sichuan, descreve, através descrição da condição terrível da sua casa exposta à chuva intensa e ao vento forte e da explicação da experiência sofrida perante a observação da casa destruída, sentimentos e preocupações em relação ao povo e ao país.

pela passagem do tempo que a cabana evoca, inspira a Haruki a compreender e aceitar a mobilidade da vida:

Em Tóquio, Haruki caminhava por Fukagawa, onde séculos antes ficava a cabana da bananeira, a Bashō-an.

A pequena cabana erguida à margem do rio Sumida. A cidade se chamava Edo, séculos antes. Muito mais tarde mudaria de nome, como os poetas também mudavam, e passaria a ser conhecida como Tóquio. Em Edo vivia o xogum, chefe militar, e dali controlava o Japão, mesmo que Sua Majestade Imperial reinasse em Kyoto, a capital (Lisboa, 2009, p. 98).

A visão de Haruki traça um itinerário de sentido inverso e avalia a mudança histórica que a cabana ou a cidade têm constatado, revelando um sentimento fugaz, provocado pelo movimento do tempo. Em relação ao nome *Rakushisha*, a nomeação deu-se no momento em que Mukai Kyorai descobriu que quase quarenta árvores de caquis da sua propriedade tinham caído durante uma tempestade de uma noite (Lisboa, 2009). Assim, o nome carrega em si a superação da perda e da instabilidade que a natureza representa. Para Bashō, a cabana é o lugar onde a tranquilidade interna pode ser adquirida através de meditação zenista. Esta apreciação reside na expressão comovida pelo que recebe o batismo do tempo, mostrando, mais uma vez, a consciência estética que valoriza a antiguidade: “A Cabana dos Caquis Caídos permanece o que era quando o antigo proprietário a construiu, mas aqui e ali está se deteriorando. A melancolia de sua condição comove meu coração mais do que se estivesse nova” (Lisboa, 2009, p. 70).

Tal como a admiração pelos utensílios grossos de *wabi-cha*, a beleza das cabanas é provocada pela passagem do tempo, cujos vestígios são vistos como tintas oferecidas pelo batismo da natureza. Para além de serem representações da estética Zen, as cabanas são lugares que estabelecem um diálogo com a conceptualização do espaço contemporâneo ao qual o romance está sujeito. Na obra, os dois lugares são simbólicos por justapor diferentes espaços (Costa, 2014). Para Bashō, são espaços que permitem contemplações sobre o passado literário e a aproximação à natureza.

A intertextualidade presente na obra de Lisboa evidencia esse o entrelaçamento de temporalidade e espaço. Tal como o diário de Bashō esclarece, existem fortes ligações e consonâncias entre o seu *haikai* e as obras de Saigyō, Li P’o e outros poetas, baseadas na

contemplação sobre a solidão e a relação entre a vida e a viagem. Esta ligação alarga-se, por meio da escrita de Lisboa, à transformação ou *satori* dos protagonistas:

As viagens de Bashō. Que uma vez escreveu:

VIAJANTE —

ESSE É O MEU NOME

PRIMEIRA CHUVA DE INVERNO

A viagem sempre é pela viagem em si. [...] Muitas pessoas morreram na estrada. Entre elas, os poetas Tu Fu, Li P’o, Saigyō e Sōgi. Como a nuvem se desmanchando no céu. Os meses e os dias não são outra coisa senão peregrinos. Assim disse o chinês Li P’o, séculos antes: o céu e a terra e todo o cosmos estão na esfera da transformação. A luz e a escuridão, o sol e a lua são, do mesmo modo, eternos viajantes. O mundo flutuante não passa de um sonho, e todos os prazeres humanos são efêmeros (Lisboa, 2009, pp. 98-99).

O trecho mostra intertextos organizados em múltiplas camadas, em que se destaca a prosa de Li P’o elaborada numa noite de primavera e focada no encontro dos seus contemporâneos³⁴. Através de descrições sobre as paisagens naturais e o tempo passado com as pessoas com que o poeta compartilha a paixão literária, Li P’o reforça a importância do aproveitamento total de cada momento da vida, por ser algo efêmero em comparação com a lua e o sol. Neste contexto, como analisado anteriormente, Bashō compreende tanto em Li P’o, quanto em Saigyō, a importância de receber a solidão que reside na vida humana como uma viagem em movimento. Em *Rakushisha*, essa solidão de Bashō, presente no processo de exílio de Celina e Haruki, promove a sua transformação.

No caso de Haruki, o termo *satori* faz referência à aquisição de uma perspectiva oriental, que lhe permite o reconhecimento do próprio: a afirmação do amor sentido por Yukiko e a reconstrução da identidade cultural herdada do pai, Ishikawa. O apelido composto por “pedra” (ishi) e “rio” (kawa) revela significados mais profundos quando Haruki percebe a natureza efêmera da vida na transformação constante do rio Sumida, o mesmo rio visitado por Bashō e Haruki.

No que diz respeito a Celina, a mudança interna é movimentada pela sua condição de isolamento e incomunicabilidade. Neste contexto, observa-se uma descrição mencionada anteriormente, onde é explícita essa influência da filosofia zenista de Bashō em Celina:

³⁴ Aqui se refere à prosa de Li P’o no século XVII, “春夜宴桃李园序”, cuja tradução em inglês é “Preface for a Spring Evening Banquet with Cousins in a Peach Plum Garden”, obtida em <https://collections.artsmia.org/art/118910/li-bais-preface-for-a-spring-evening-banquet-with-cousins-in-a-peach-plum-garden-shoj-sh-kad>, em 19 de dezembro, 2021.

Gosto dessa familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta. Gosto de me sentir assim, alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse de carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro do de um velho poço ou eco de saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shonagon e de Bashō, séculos depois (2009, p. 110).

A reclusão social, ou melhor, o sentimento de solidão interior, projeta nela uma experiência de efemeridade através de evocações zenistas e lhe permite conhecer de novo a presença de seus sentimentos, suas memórias, e mesmo a própria existência no mundo marcado pela fluidez do tempo. Ao mesmo tempo em que as emoções conflituosas e perturbadoras da personagem se instalam e emergem na meditação oriental, observa-se a construção narrativa com influências do *haikai*, nomeadamente na presença de uma linguagem não retórica, com expressões mais intuitivas: “Deixaram um filtro de café. Duas únicas e idênticas taças de vinho. Pratos descasados, xícaras de chá idem. Um rosto de amaciante de roupas e um pouquinho de detergente. O aparelho de fazer arroz” (Lisboa, 2009, p. 43); “Os três e a Lagoa. Celina, Marco e Alice. Alguns biguás por ali. Gente passando, não muita” (2009, p. 55).

Estas expressões poéticas, com os intertextos de Bashō, mostram uma fluidez da linguagem na construção narrativa, na qual os limites entre textos prosaicos e poéticos, o passado e o presente, o Ocidente e o Oriente, são explorados:

As formas da felicidade. Uma rã. Um par de brincos.
As formas da felicidade.
Brilhos para os lábios sabor laranja. Na língua.
As formas da felicidade. As cigarras que deixaram o esqueleto velho e oco
grudado no tronco da árvore. Café (Lisboa, 2009, p. 93).

No constante desenvolvimento da ligação entre as figuras ocidentais e o poeta japonês e a interferência da insinuação zenista numa voz narrativa contemporânea, uma diversidade de representações são atribuídas à imagem do Japão. Por outras palavras, com o esclarecimento da referência à filosofia zenista como pano de fundo narrativo, o Japão como espaço imaginário é explorado a partir de diferentes perspectivas, deixando-as em confronto e interação, como evidenciam os seguintes excertos do romance: “Alguém que colocasse uma cerejeira florida no lugar do jatobá. Um samuraizinho no lugar do menino descalço” (Lisboa, 2009, p. 44);

“Ukiyo-e, cortesia do Museu Nacional de Tóquio. Século dezoito. Ukiyo-e, diz a nota: imagens do mundo flutuante” (2009, p. 82) e “[...] como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro do de um velho poço ou eco de saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shonagon e de Bashō, séculos depois” (2009, p. 110).

Aí, evidencia-se a utilização do pensamento e da escrita de Bashō para relacionar o Japão e o Brasil, que são realidades social e culturalmente paralelas. O uso da estética zenista através dos intertextos literários espalha-se pela narrativa fragmentada enquanto elemento estrutural, elaborando associações entre as linhas narrativas e espaços e temporalidades distintos. O encontro de narradores ocidentais com a referida sensibilidade estética marca a forma de escrita que reflete o seu processo de transformação interna, fazendo de todo o romance uma evocação poética e filosófica da cultura do Outro. Por meio de uma escrita que evidencia a incorporação da visão zenista, ou seja, oriental, em personagens com perfil ocidental, Adriana Lisboa introduz novos tópicos e perspectivas, tanto para a abordagem da questão *nikkei*, quanto da literatura contemporânea brasileira, colocando a obra num campo literário cada vez mais globalizado.

CAPÍTULO II

A TERRA DO SOL NASCENTE EM *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*: A MEMÓRIA MIGRANTE, A IDENTIDADE HIBRÍDA, A INCONSISTÊNCIA, AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS COM JUNICHIRO TANIZAKI E A ESTÉTICA JAPONESA DA SOMBRA

2.1 A inconsistência e a verdade em jogo: a alteridade, o hibridismo e a linguagem

Para comemorar o primeiro centenário da migração japonesa desde 1908, a USP organizou a coleção *Imigrantes Japoneses no Brasil*, que traça a história da comunidade nipo-brasileira e examina a sua contribuição para a sociedade com um olhar também direcionado para o futuro (Carneiro, 2010). As singularidades e particularidades da sua posição numa sociedade nos antípodas da própria, onde domina a “mundividência ocidental”, mostram as tendências transculturais que abrangem a contradição entre o Oriente e o Ocidente em produções literárias latino-americanas. Um exemplo disso é a utilização da expressão Terra do Sol Poente para designar o Brasil e a Terra do Sol Nascente para se referir ao Japão (que é o sentido original dos caracteres do nome desse país), como podemos ver na obra de Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*.

Publicada em 2007, a obra é associada a este momento significativo da história da imigração japonesa, sempre controversa e amplamente discutida na sociedade brasileira. No entanto, o autor Bernardo Carvalho coloca a questão da identidade *nikkei* e da história dos imigrantes japoneses num espaço literário mais amplo, com discursos que visam não só a comunidade nipo-brasileira, mas o público universal. O seu perfil não-*nikkei* fornece novas

perspetivas e abordagens para a temática associada ao Japão e à imigração japonesa, uma vez circunscrita por vozes pertencentes à comunidade nipo-brasileira (Vejmelka, 2014). O jornalista e escritor carioca desenvolve o seu romance em torno de personagens que apresentam traços idênticos: japoneses, imigrantes ou descendentes de imigrantes. Semelhante à arquitetura ficcional de *Rakushisha*, observa-se no romance de Carvalho o enquadramento do Japão como espaço de alteridade, por meio da memória dos imigrantes e da intertextualidade com a arte e a literatura japonesa. Ao mesmo tempo, a obra aborda a questão da dualidade identitária, de modo a configurar no plano narrativo deslocamentos do narrador principal, refletindo a modalidade transcultural das produções contemporâneas (Olivieri-Godet, 2007).

Num estilo metaficcional, a voz narrativa da narradora principal, Setsuko, imigrante japonesa proprietária de um restaurante em São Paulo, introduz um relato dentro do romance, formando uma rede de analogias entre a situação da sociedade japonesa na primeira metade do século XX e o contexto histórico contemporâneo, marcado por mudanças perturbadoras, em que se encontram as figuras do relato. Ao mesmo tempo, a segunda camada da narrativa é elaborada com base na visão de outro narrador situado no contexto contemporâneo e que examina o relato, um descendente japonês, um publicitário que nunca abandonou o desejo de se tornar escritor.

A metáfora presente no título do romance também se refere à visão do Japão como espaço de alteridade para a sociedade brasileira, o que demonstra a relação opositiva entre os dois países. Mais, revela o contexto transcultural em que se desenvolvem os discursos narrativos. Aqui, o Japão é identificado, como já foi referido, como a “Terra do Sol Nascente”, em que se inicia a história de Setsuko e da imigração japonesa. A designação de São Paulo como o lugar onde o sol se põe mostra o papel da cidade no desenvolvimento narrativo, como um lugar em que a história e os protagonistas descubrem as suas respostas.

O romance começa com o encontro do protagonista anónimo com Setsuko no restaurante dela, situado no bairro de Liberdade, em São Paulo, em que Setsuko pediu ao protagonista *yonse*³⁵ para escrever uma história protagonizada por três jovens japoneses: Michiyo, posteriormente conhecida como Setsuko; Jokichi, o marido de Michiyo, e Masukichi, um ator

³⁵ A palavra significa “a quarta geração”. Aqui a designação é utilizada para indicar a quarta geração de descendentes japoneses no Brasil.

de Kyogen que era, ao mesmo tempo, amante dela. À medida que o relato se desenvolve, a relação triangular revela o seu carácter vertiginoso e confuso. Perante o desaparecimento planeado de Setsuko e a história inacabada que ela lhe relata, o protagonista nipo-brasileiro, seguindo as pistas, desvenda a verdade e reconhece o seu papel neste romance. No esclarecimento presente no fim do relato e na descoberta do plano de Setsuko/Michiyo, o *yonsei*, inspirado, também encontra repostas para a sua crise interior, que se prende com a sua vontade de ser escritor e de enfrentar o conflito da dualidade cultural através do seu deslocamento ao Japão.

A narrativa alicerça-se, portanto, em duas vozes principais, ambas em primeira pessoa: a de Setsuko que conta a trama central; e a do descendente japonês que procura o seu reconhecimento identitário, ao mesmo tempo que lida com as suas contradições interiores. Paralelamente, Bernardo Carvalho não configura uma versão da história clara e bem definida, mas deixa-a ser interpretada por diferentes perspectivas subjetivas, em que a verdade e a mentira se confundem. Este jogo de vozes diferentes apresentado pela narradora Setsuko ao descendente japonês, constrói a trama central do romance, mas não a expressa de forma completa. A perspectiva do descendente japonês enquanto escritor, por sua vez, proporciona uma leitura perturbadora do relato contado pela voz de Setsuko, que apresenta uma multiplicidade de visões e a partir da qual se desenvolve a segunda camada da narrativa. Assim, surgem outras histórias a partir do relato inicial, que se integram numa teia de tramas mais extensa (Frighetto, 2015). A presença da polifonia constrói um tecido narrativo descontínuo e inconsistente, contribuindo para a singularidade do romance.

Em *O sol se põe em São Paulo*, a representação do Japão também vem construída pelas referências intertextuais e pela abordagem de temáticas plurais em textos fragmentados. Mais, as duas camadas narrativas conduzidas respetivamente por Setsuko/Michiyo e pelo descendente anónimo permitem o confronto dos espaços, diferentes em termos de distância e tempo. O autor visualiza no relato de Setsuko uma imagem da sociedade do Japão, país membro das Potências do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial, retratando uma experiência particular de imigração através da incorporação do contexto histórico dos imigrantes japoneses no seu enredo labiríntico. No caso do protagonista, um descendente de imigrantes japoneses, o

Japão marca a conciliação da sua identidade híbrida, associando-se à herança e à memória coletiva dos seus antepassados:

[...] eu tinha esgotado todas as chances de fazer parte deste mundo, de me sentir integrado a ele, e que não bastava falar português, ter nascido e viver no Brasil, era preciso escrever também, para não correr o risco de algum dia ter de pisar no Japão, por necessidade, sem conseguir dizer mais que duas frases em japonês, como a minha irmã [...] (Carvalho, 2007, p. 21).

Recuperando a metáfora do título do romance, a relação conflituosa entre o Japão e o Brasil reside não apenas nos espaços contemporâneos, mas em personagens com a herança cultural dupla que se situam nestes espaços. Ao mesmo tempo, já no início do romance, destacam-se as descrições em relação à diversidade e à diferenciação cultural através da comparação dos espaços urbanos paulistas e japoneses, concentrando-se principalmente na ilustração de ligações íntimas entre o Japão e o Brasil, mas tentando distinguir um do outro, o modelo originário do simulacro: “Na Liberdade, [...] pode achar que está numa viela tranqüila dos subúrbios de Tóquio e não numa megalópole violenta do Terceiro Mundo (Carvalho, 2007, p. 16)”.

Candice Alves reconhece nas descrições das características da cidade paulista a aproximação com a realidade, inserindo-as na visão subjetiva do protagonista desenraizado no contexto cosmopolita (Alves, 2011). Assim, os cenários urbanos espelham, através da linguagem ficcional do romance, as reflexões do protagonista em crise. A sensação de estranheza sobre a presença da outra cultura nos espaços à volta corresponde à ambivalência do próprio protagonista, nomeadamente a sua identidade de bisneto de imigrante japonês. A ausência do nome da figura reflete também a negação da herança cultural dos antepassados japoneses (Frighetto, 2017). O hibridismo cultural da representação urbana é aproveitado para visualizar o seu dilema, a respeito do qual o personagem mostra um “esforço inútil de aliviar a tensão e o incómodo de estar aqui, o mal-estar de viver no presente e de ser o que é” (Carvalho, 2007, p. 16).

O retrato da casa de Michiyo no município de Paraíso evoca a oposição simbólica entre o Céu e o Inferno que Carvalho utiliza para insinuar a relação conflituosa do Brasil e do Japão na perspetiva do descendente japonês (Frighetto, 2017). A casa representa um mundo bem

preservado na imaginação dos imigrantes japoneses, ou seja, uma realidade totalmente oposta ao sofrimento, aos crimes e violências presentes na cidade paulista, entendida como a representação do inferno.

[...], 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. [...] Quem quer que tivesse construído aquele disparate tinha entendido perfeitamente o espírito da cidade. Estavam completamente protegidas de toda a violência, isoladas por trás da simulação da fachada de um sobrado, como se vivessem numa casa antiga de Kyoto (Carvalho, 2007, pp. 29-30).

Ao visitar Michiyo, o descendente japonês associa esta casa marcada pela nostalgia, escondida no centro da cidade, alvo dos ataques do crime organizado, com o Japão imaginário formado desde a infância, caracterizado por imagens irreais e pelos sentimentos de desespero e de “não caber neste mundo” (Carvalho, 2007, p. 30). No entanto, tais descrições acentuam a percepção oposta sobre os dois países na visão do protagonista *yonsei*, para quem o Japão toma o lugar do inferno e o Brasil assume a posição do Céu. Portanto, o espaço do Japão é construído no plano nacional com manifestações negativas, exemplificadas pelos fluxos migratórios marcados pela humilhação da qual os bisavós fugiram e pela realidade dos descendentes assimilados como *dekasséguis* analfabetos. Ao contrário da sua irmã (uma professora universitária que volta ao Japão como operária) o protagonista desempregado considera que o retorno “seria perpetuar o fracasso e o erro, a fuga apenas nos afundava ainda mais no inferno” (Carvalho, 2007, p. 21), mostrando a contradição do sentimento de pertença devido à sua identidade cultural. Assim, animado pela tentativa de passar a ser o que não é, a ambição de ser escritor torna-se em “uma forma de romper com a ilusão de imigrantes dos bisavós (que era possível escapar ou voltar atrás) e reconhecer de uma vez por todas que estamos amaldiçoados, onde quer que seja” (Carvalho, 2007, p. 22).

Depois, perante o pedido de Setsuko, o protagonista em crise passa a ter dúvidas, associadas à sua impossibilidade de escrever uma história sobre o Japão, um lugar de pesadelo, marcado pela humilhação dos antepassados e pelo desespero de tentar preservar um mundo que já não existe desde a infância. A hesitação e a dúvida do escritor sobre o pertencimento cultural ao Japão provocam profundas suspeitas e dúvidas na sua escrita e em si próprio: “Eu

era a pessoa que ela procurava, um mentiroso, alguém que só podia ser o que era não sendo” (Carvalho, 2007, p. 26).

No caso de Setsuko, a obscuridade reside na sua decisão de contar a história, mas de forma reservada. Antes de apresentar o relato ao protagonista, os dois têm vários encontros nos quais a idosa japonesa mostra uma atitude cautelosa e procura confirmar a indiferença que o descendente japonês sente a respeito do Japão:

Antes de aceitar me receber na sua casa, precisava confirmar que eu não compreendia mais que umas poucas palavras de japonês. [...] Acabei entendendo que, para ela, era menos importante que eu fosse de fato um escritor do que saber se eu era a pessoa certa para escutá-la. Me testava (Carvalho, 2007, p. 23).

Quanto menos eu soubesse sobre a literatura e os escritores japoneses, melhor para ela, mais à vontade ficaria para me contar a história (Carvalho, 2007, p. 26).

Além de escolher a língua portuguesa para escrever a história, Setsuko combina com o *yonsei* para referir as personagens pelo nome, como é habitual no Brasil, em vez do apelido, como no Japão. A insinuação de Setsuko de que “[a] literatura se engana” (Carvalho, 2007, p. 33) e a ambiguidade das suas palavras provocam desconfiança e curiosidade no *yonsei* relativamente à história e às intenções de Setsuko, que são mantidas na sombra:

Não queria que eu me adiantasse e buscasse na realidade as respostas para o que ela me dava a conta-gotas, como se a realidade pudesse contradizê-la. Protegia alguém. [...] Seus desejos eram tão ambíguos quanto os meus. Procurara um escritor, mas parecia se sentir aliviada de não tê-lo encontrado (Carvalho, 2007, p. 34).

Com a transição do protagonismo na narração para Setsuko, a incerteza e a insegurança passam a ser acentuadas pelos discursos polifônicos que recuperam a história através de narrativas descontínuas e interpretações inconsistentes. No relato marcado pelo amor, o ciúme e a culpa, estão presentes quatro figuras cuja classe e categoria social apresentam uma diferença fundamental. No entanto, pode-se observar tanto na caracterização das figuras, como no desenrolar da narrativa, que a instabilidade provocada pela guerra domina e, de certo modo, reduz as diferenças na sociedade japonesa da época.

Na versão da história Setsuko, ela própria vem de uma família de comerciantes de Osaka, cujo negócio foi destruído pela guerra. Devido à situação financeira da família e à recusa da tradicional convenção de que as filhas devem casar em ordem de idade, ela saíu da casa e

ganhou a vida numa oficina de bonecas onde encontrou Michiyo. Ao contrário de Setsuko, Michiyo, bem-educada, era a filha única de um dos comerciantes mais proeminentes de Osaka. O negócio familiar terminou com as bombas e os ataques aéreos americanos à cidade. Devido à dívida da família, ela comprometeu-se com um homem que não amava, Jokichi, tendo ao mesmo tempo uma relação amorosa com Masukichi, um ator *kyogen* pelo qual se apaixonou quando era adolescente. Assim Setsuko torna-se mensageira de Michiyo e Masukichi, que se situam respetivamente em Osaka e Kyoto, e é testemunha desta relação triangular.

O encontro dessas duas consciências femininas diferentes, permite ilustrar, por meio da voz de Setsuko, enquanto imigrante japonesa no Brasil, um período conturbado, em que o Japão tinha vivido uma série de mudanças internas e externas, económicas e sociais. As palavras de Setsuko levam a narrativa a um lugar que “não existe mais” (Carvalho, 2007, p. 33), pois a imigrante japonesa e o descendente nipo-brasileiro, recuperam de forma fragmentada a representação do Japão nos anos 30 e 40. Como mencionado anteriormente, a instabilidade social não se situa apenas no contexto da história, mas ocupa o centro, sobretudo no que diz respeito a dois dos personagens, Jokichi e Masukichi.

A experiência da família de Jokichi projeta outra reminiscência da transformação social vivida durante esse período rumo à modernidade, retratando indiretamente o processo de reforma territorial e a industrialização do país³⁶. Curiosamente, a imagem do país em transformação pode ser vista no retrato do pai de Jokichi: “Era um homem culto, politicamente moderado, ocidentalizado e avesso ao nacionalismo militarista, embora em contradição com os lucros que esse mesmo nacionalismo lhe proporcionava” (Carvalho, 2007, p. 44). Contudo, Jokichi, uma figura com uma certa classe social, passou a ser humilhado pela deserção praticada pelo pai. Farto da austeridade e do peso deste fardo, Jokichi apoiou-se na via militar como uma saída do opróbrio. Preocupado com a possibilidade de perder o seu filho na guerra, o pai de Jokichi enviou-o para o interior para tratar dos negócios familiares. Ao mesmo tempo, ele procurou um operário seu para tomar o lugar do seu filho na guerra, no Sudeste Asiático. Depois do falecimento do pai, Jokichi descobriu a troca de identidades através do registo oficial,

³⁶ O autor espelha no personagem um aspeto capitalista do Japão da época: a sua mãe descendia de uma família de antigos proprietários que passaram pelas reformas da era Meiji e da nova constituição de 1946. Do lado do seu pai, a fortuna da família tinha-se construído e multiplicado no ramo industrial desde o início do século XX.

uma troca que dava conta da sua própria morte: o operário tinha morrido em Java com o seu nome. Sendo-lhe atribuído o título de covarde e desertor, Jokichi não conseguiu se identificar pela falta de provas documentárias e tomou uma vida sem vontade até o momento em que conheceu Michiyo e se apaixonou por ela, porque ela era justamente o contrário dele, uma vez que a guerra parecia não lhe atribuir nenhuma responsabilidade pesada.

No caso de Masukichi, a figura constrói-se a partir da reflexão sobre a decadência das artes tradicionais japonesas, provocada pela visão das cidades devastadas pela guerra e as condições económicas adversas. Masukichi provém de uma família de *kyogen* com uma história de mais de dois séculos, cujo negócio e fama acabaram durante o período de guerra. Foi convocado para a guerra em Okinawa, sobreviveu e recuperou o contacto com Michiyo. Os dois voltaram a encontrar-se depois do casamento dela e Setsuko tornou-se a mensageira deles, viajando entre Osaka e Kyoto. No entanto, o curioso interesse de Masukichi por Jokichi acabou por conduzir ao encontro dos três. A relação existente entre eles foi mal-entendida por Michiyo, que a interpretou como uma relação homossexual, ficando assim com inveja e raiva. Neste contexto, a ação ingénua de Setsuko de contar essa história a um escritor que conheceu em Kyoto levou ao escritor a escrevê-la em forma de ficção e a publicá-la em capítulos semanais. Isto, por sua vez, levou ao desaparecimento de Jokichi, supostamente provocado pela humilhação causada pela semelhança que o romance dado ao público apresentava com a sua própria experiência.

Nessa altura, Masukichi esclareceu a sua relação com Jokichi: foram companheiros, avessos ambos ao nacionalismo extremista. Já em Okinawa a onde foi convocado, Masukichi tinha ouvido a história da troca de nomes. Depois de sobreviver na guerra, ele tentou contactar Jokichi ao saber que o homem era o marido de Michiyo com quem mantinha uma relação amorosa. Através de Michiyo, os dois passaram a encontrar-se frequentemente, porque Jokishi precisava de uma pessoa confiável para convencer os pais do homem morto no seu lugar do acontecido e para oferecer-lhes uma ajuda financeira para os compensar, uma vez que eles recusaram a sua explicação e a sua ajuda. Contudo, este romance dentro do romance termina de forma inesperada com o súbito desaparecimento de Setsuko no presente e das suas personagens na última parte do relato que ela está a contar ao *yonsei*.

Com o retorno da voz narrativa para o *yonsei* inicia-se a segunda camada de leitura: “Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa

aqui” (Carvalho, 2007, p. 95). Aqui, destaca-se a missão dupla do descendente anônimo como um leitor que fornece a sua interpretação dessa história com muitos enigmas, e como um escritor que explora a suposta verdade ao recuperar visões de diferentes narradores. Mais, a narrativa ocorre num espaço transnacional onde o escritor-narrador tenta reconstruir o mundo dos outros ao enfrentar a alteridade inerente a essa experiência. Seguindo uma pista deixada no restaurante Seiyoken, que fechou após o desaparecimento da sua proprietária, o escritor nipo-brasileiro desloca-se para Promissão, uma cidade do interior de São Paulo, onde descobre o nome verdadeiro da dona de restaurante, Michiyo, de uma mulher que mora no mesmo endereço que o *yonsei* encontrou no restaurante de São Paulo. Além disso, lá conhece a existência de uma nova figura envolvida na história: o marido daquela mulher, o imigrante japonês Teruo, cuja morte antecede o primeiro diálogo entre Michiyo e o escritor. Assim, ao *yonsei* confuso é atribuída a tarefa de revelar a história enigmática, sendo este um plano de Michiyo, de acordo com a mulher de Teruo:

“Michiyo me disse que eu podia contar com o senhor. E que um dia o senhor me contaria”. Eu? Não conseguia entender do que aquela mulher estava falando. Já não era pouco ouvi-la dizer o nome de Michiyo. O que eu poderia lhe contar? Eu mesmo não entendia nada (Carvalho, 2007, p. 101).

Neste contexto, nota-se a conexão intertextual entre a história 'triangular' e o escritor japonês, Junichiro Tanizaki, que é mencionado de forma repetida pelo narrador-protagonista. O jogo e a ambiguidade estabelecida entre a mentira e a verdade que o relato de Michiyo apresenta ao escritor torna-se evidente por meio da intertextualidade estabelecida com a figura de Tanizaki. No romance, por um lado, o *yonsei* descobre a semelhança do enredo relatado por Michiyo e as obras do escritor japonês. Por outro lado, a investigação do nipo-brasileiro sugere a participação do escritor Tanizaki no relato como aquele escritor que publicou a história triangular, algo que é insinuado através de uma série de coincidências, e ao mesmo tempo, contradições entre o relato de Michiyo, o romance e a experiência biográfica de Tanizaki, relatada por um colega universitário e uma imigrante japonesa identificada como sobrinha de Tanizaki no Brasil. Neste caso, a apropriação da figura real na construção romanesca com a disposição metaficcional reforça o sentimento de desconfiança e instabilidade e forma discursos que “mais complicam do que explicam” (Mello, 2012, pp. 132-133).

Assim, a pista que o *yonsei* encontrou depois de voltar de Promissão, uma carta que Michiyo enviou para o Japão, a Masukichi, e que foi devolvida por ser o destinatário desconhecido no endereço a que fora enviada, torna-se a solução do escritor nipo-brasileiro para esclarecer a confusão, e conseqüentemente, o fim da sua procura: “Poderia simplesmente ter aberto o envelope, [...], mas eu ainda não tinha entendido o meu papel, nem que aquela cena pudesse ter sido narrada por Michiyo como uma sugestão” (Carvalho, 2007, p. 105).

A viagem ao Japão mostra a sua determinação para enfrentar o seu fracasso como escritor, o que depende decisivamente da tarefa que lhe foi atribuída por Michiyo. Com este objetivo, o protagonista desloca-se ao Japão, onde realiza uma série de pesquisas, reconstruindo as trajetórias das figuras do relato. No final da narrativa, a carta decifrada apresenta a última versão da história, explicando os enigmas apresentados na narração de Michiyo. Depois de reconhecer o trecho do romance publicado, foi visitar novamente os pais de Seiji (o operário com problemas mentais que foi morto no seu lugar), que, por sua vez, lhe contaram uma outra versão da morte do seu filho. De alguma maneira, os superiores de Seiji receberam denúncias sobre a troca dos nomes e, conseqüentemente, sobre a sua identidade como *burakumin*³⁷. Quando a guerra terminou, o primo do imperador japonês assumiu a identidade de Seiji como *burakumin* para escapar ao julgamento dos criminosos e imigrou para o Brasil. Depois de saber isso, Jokichi imigrou também para o Brasil, com o nome de Teruo, onde assassinou o primo do imperador e se instalou em Promissão.

Desse modo, a história mais autêntica, em que se reúnem várias visões, é recuperada pela voz de uma narradora que não faz parte dela. Além disso, a carta de Michiyo parece explicar a invenção de Setsuko, uma figura que não pertence ao mundo 'triangular' do relato, e cujo papel seria só o de escutar: “Uma confienciava seu desejo, a outra era só ouvidos, ao contrário das bonecas” (Carvalho, 2007, p. 41). A partir da manifestação de Michiyo, o *yonsei* percebe que o seu desígnio é justamente escrever o fim da história e contá-la para a filha mais velha de Jokichi, com o objetivo de honrar os mortos com uma história verdadeira:

Só me resta crer que ele me deixou esta história de presente, para que eu pudesse reparar o meu erro e retomar, pela honra dos mortos, o romance no ponto em que o velho escritor o havia interrompido a meu pedido. Se ele não a contou, não foi por

³⁷ A designação feudal para pessoas da classe baixa com profissões relacionadas com “coisas sujas”: carrascos, empreiteiros, trabalhadores de matadouros, açougueiros e entre outros.

covardia, mas para que eu pudesse terminar de contá-la e para que pudesse contradizê-lo. Esta história não vai morrer comigo (Carvalho, 2007, p. 163).

Como destaca Vejmelka (2014), na construção da trama, a história que teve origem no Japão durante a Segunda Guerra Mundial é transplantada para o Brasil através da imigração japonesa. Da mesma forma, o autor coloca discursos mobilizados entre os espaços nacionais na confissão de Michiyo, em que a voz da narradora transcorre entre as cidades japonesas do pós-guerra e o Brasil. Deste modo, a carta de Michiyo, sobretudo a parte posterior à imigração de Jokichi e Michiyo, parece aproximar-se da categoria de produção literária *nikkei*, ao tratar de temas associados ao contexto da memória histórica coletiva. Contudo, Bernardo Carvalho incorpora o contexto social do Japão e a condição dos imigrantes japoneses no Brasil nos meados do século XX em trechos de uma produção literária que aborda manifestações nostálgicas.

No romance, a assimilação da personagem Jokichi, por exemplo, trabalhando como agricultor japonês e instalando-se com uma mulher local que lhe ensina português (muito provavelmente descendente de imigrantes japoneses), transforma-se na preparação do seu plano de vingança pela morte de Seiji. O círculo social restrito da comunidade e as atividades clandestinas dos colonos japoneses representam uma oportunidade que Jokichi aproveita para escapar ao assassinato. “Depois de bater com a cabeça do criminoso de guerra contra a pedra” (Carvalho, 2007, p. 161), Jokichi fingiu o assassinato ter sido um acidente provocado por uma bebedeira, e se livrou das suspeitas com ajuda do sogro, que colaborou com ele devido à gravidez da filha. O nascimento da filha representa também o renascimento de Jokichi, uma vez preso no mundo da vingança, mas que já não pode revelar a sua história e resolve continuar a sua vida com a identidade do imigrante Teruo.

Neste plano, a trama central vem estabelecer-se por meio da técnica de *mise en abyme*. Uma certa fluidez é sentida quando o leitor segue o processo de revelação a partir das várias camadas narrativas que cobrem o enredo labiríntico como uma sombra. No decorrer do romance, esta mobilidade manifesta-se em vários movimentos de personagens, dentro e fora dos espaços nacionais, por exemplo, a convocação militar, no caso de Masukichi e Jokichi, a imigração de Michiyo e Jokichi para o Brasil, o retorno da irmã do protagonista para o Japão como *dekassegui*, bem como a viagem do protagonista ao Japão e a Promissão. Nesse processo

marcado por deslocções, em que o segredo da história triangular é revelado gradativamente, as figuras adquirem novas identidades. Como mencionado anteriormente, ao contar a história, Setsuko escondeu o seu nome verdadeiro e inventou uma nova identidade, retirando-se desta relação de amor e ressentimento. O marido dela, Jokichi, também mudou o seu nome para Teruo quando imigrou para Promissão, transformando-se num mensageiro vingativo.

Uma metáfora reiterada ao longo da narrativa, a de que “tudo funciona por contaminação” (Carvalho, 2007, p. 135), define a relação entre os personagens e as suas histórias. No romance, sugere que as identidades das figuras são apresentadas de forma incompleta ou suspeita, que só são recuperadas na perspectiva ou nos discursos dos outros. Assim, as identidades estão em constante desconstrução e reconstrução, com o desenvolvimento narrativo no Japão ou no Brasil, quer no passado, quer no presente. Através da disposição transcultural, a experiência do protagonista (especialmente a viagem que protagoniza na segunda parte da narrativa) refere-se ao seu encontro com a alteridade, que evidencia os traços culturais heterogêneos da sua identidade nipo-brasileira. Na primeira parte de narrativa, em que o *yonsei* ainda se encontra no Brasil, observa-se o incômodo persistente de tentar conciliar e assumir a identidade japonesa numa sociedade diferente. Reaparecem na segunda metade do romance descrições que caracterizam o Brasil e o Japão de forma distinta, mas que entrecruzam os dois espaços e os colocam no mesmo cenário, destacando de novo o conflito interno sofrido pelo protagonista anónimo devido à sua identidade híbrida.

Na Estrada para Promissão, o sol me ofuscava. [...] Nuvens negras de tempestade surgiam de repente, encobriam o sol e desapareciam na mesma velocidade em que eu avançava para o interior. [...] Vinha distraído quando, de repente, num vislumbre, notei um monumento japonês na beira do caminho, virado para os carros que passavam. [...] Era um monumento em homenagem ao homem que mandou asfaltar a Estrada e que ali era chamado de Pai da Imigração Japonesa no Brasil (Carvalho, 2007, pp. 96-97).

Com a passagem da ação narrativa para os espaços contemporâneos do Japão, nota-se a descentralização da identidade híbrida do protagonista, evidenciada pela sua identificação com o Brasil, identificação sentida de forma temporal e que se assemelha ao processo experimentado pelos *dekasseguis*:

[...], this process of delinking with Japan and identifying with Brazil is far from over, as many dekasegi in Japan realize their own foreignness in their ancestral land and

begin to identify with their native Brazil more strongly than before their departure (López-Calvo, 2019, p. 18).

A construção da identidade do protagonista em *O sol se põe em São Paulo* corresponde-se com a experiência das gerações mais novas de descendentes japoneses, que mostram uma plena adaptação à cultura brasileira dominante e menos associações com questões da comunidade *nikkei* (López-Calvo, *Japanese Brazilian Saudades: Diasporic Identities & Cultural Production*, 2019, p. 25). Notam-se algumas semelhanças entre o escritor do romance e a figura de Haruki em *Rakushisha*. Ambos são descendentes de japoneses que não reconhecem a herança cultural japonesa. Semelhantemente, decidem ir ao Japão, o lugar a respeito do qual apresentam uma forte negação, por forma a resolverem o seu dilema individual.

Assim, tal como o sentimento de desespero que os edifícios de São Paulo em estilo japonês transmitem ao observador/leitor, como uma “materialização impotente de querer se imaginar num outro lugar mais já não saber como retornar a ele” (Carvalho, 2007, p. 30), a cidade de Tóquio torna, de facto, real o pesadelo do *yonsei*, ao apresentar-se como um espaço de alteridade caracterizado pela xenofobia e por uma modernidade perturbadora. Mais, assinala-se a presença de comboios, estações de metro, hotéis e *cybercafés*, que são espaço de experiências e momentos importantes na viagem de revelação. Estes “não-lugares” são espaços transitórios que não criam “nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (Augé, 1994, p. 95), implicando a incapacidade do protagonista de ser identificado no espaço que o define como Outro.

O cenário inicial da sua viagem projeta uma representação negativa do espaço da alteridade. Refletindo sobre o esforço fútil de decifrar um mapa da zona do hotel, o protagonista associa a situação à incapacidade de fixar a herança cultural dos antepassados japoneses: “[...] o canal era a minha única referência num mapa todo escrito numa língua de que sempre tentei escapar, por achar que ela pudesse me condenar a ir onde eu não queria” (Carvalho, 2007, pp. 107-108). Em seguida, a situação passa a ser dominada pela presença da xenofobia, um fenómeno controverso na sociedade japonesa. Num estado de solidão e impotência, o protagonista sente-se totalmente isolado e ignorado no centro de Osaka:

Em geral, desviavam-se de mim como do demônio. [...] 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 percebeu 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. [...] As pessoas me evitavam (Carvalho, 2007, p. 108).

De forma explícita, a fisionomia oriental do *yonsei* não contribui para a sua aceitação pela comunidade, mas constrói uma imagem de alteridade absurda, um japonês que não fala japonês, que apenas resulta em exclusão, marginalização e incomunicabilidade (Chiarelli, 2007, p. 74). Esta caracterização, que ilustra a crise de identidade do descendente japonês no país de seus antepassados no período pós-moderno, é perceptível também na história do desenvolvimento da comunidade *nikkei* no Brasil. No século XX, no país latino-americano, houve momentos antinipônicos que evidenciaram a exclusão étnica que dominava o imaginário coletivo nacional, sobretudo através da promoção da brasilidade e do sentimento bélico após a Segunda Guerra Mundial (Lesser J. , A Discontented Diaspora: Japanese Brazilians and the Meanings of Ethnic Militancy, 1960-1980, 2007).

Durante a estadia em Osaka, o protagonista encontra-se com a irmã, que trabalha em Nagoya como operária. Ela recusa-se a receber o seu irmão no seu alojamento em Nagoya, porque não o quer impressionar com o seu modo de vida no Japão, que ele entenderia como uma espécie de realização do pesadelo que tinha antecipado. Assim, os dois marcam um encontro à noite, num *cybercafé*, onde a irmã o tenta ajudar a procurar Masukichi e a decifrar a carta. Contudo, o encontro mostra também a incapacidade linguística da irmã, mesmo após dois anos a viver e trabalhar no Japão. A personagem, cujo nome também não é revelado, apresenta um estado ainda mais problemático devido à sua identidade como *dekasségui*, que representa a sua impossibilidade de permanecer no espaço de pertença. E a escolha de trabalhar como operária no Japão, um espaço de alteridade que não a reconhece apesar das suas características fisionómicas orientais, tal como o protagonista-narrador, nada mais recorda do que a humilhação herdada pelos seus antepassados.

O *cybercafé*, como espaço de “não-lugar”, aparece representado na narrativa através da escuridão e da indiferença que nele imperam. A impersonalidade do local implica a fuga silenciosa da situação atual dos dois. Sendo um espaço público, os *cybercafé*s oferecem acesso à internet 24 horas e serviços de alimentação e higiene a preços reduzidos. Assim, um número significativo de pessoas na sociedade japonesa, geralmente com baixos ou nenhuns

rendimentos, utilizam o *cybercafé* como seu alojamento permanente, recebendo a designação de “refugiados de cybercafé”³⁸. No romance, a caracterização da irmã do *yonseï* parece estar associada à sombra que a perturbadora sociedade japonesa contemporânea impõe. Assim, enquanto consome comida, o seu corpo permanece obscuro na cabine apertada e escura, o que não permite qualquer distinção relativamente aos demais refugiados:

E em outros dois minutos lá estava ela, atrás de mim, magra, esquelética e pálida, como um fantasma. Também tinha se convertido na miniatura de uma promessa. [...] O corpo dela havia ficado tão pequeno. Também ia desaparecer no escuro, como todos os outros, para mostrar aos bisavós que de nada tinha adiantando fugir para o outro lado do mundo, para viver debaixo do sol e de toda aquela claridade ofuscante (Carvalho, 2007, pp. 114-115).

Conforme Chiarelli (2007), tais retratos evocam a concepção de “vidas desperdiçadas”, proposta por Zygmunt Bauman (2005) para referir-se às populações marginalizadas e excluídas pela sociedade onde vivem, como subprodutos inevitáveis da vida moderna e globalizada. A noção de *dekasegui* coincide com esta imagem de um 'refugo' humano, que se vê forçado a migrar, a tornar-se um migrante, sem possibilidade de “saber se tal condição é transitória ou permanente” (Bauman, 2005, p. 96). No romance, a construção do protagonista e da irmã associa-se à imagem de excesso levantada no contexto líquido-moderno. São vítimas de uma sociedade em que “o ensino superior se tornou a condição mínima de esperança até mesmo de uma duvidosa chance de vida digna e segura” (Bauman, 2005, p. 23). Ambos frequentaram o ensino superior, mas enfrentam dificuldades nas suas respectivas carreiras: um está desempregado, e a outra é incapaz de manter uma vida estável, mesmo como professora universitária.

Em conclusão, o encontro com a irmã no Japão, com quem o protagonista partilha a mesma crise de identidade, não contribui para a sua individualização no universo japonês, nem o leva a um descobrimento do passado ou da tradição dos seus antepassados japoneses. Em vez disso, realça o único objetivo da viagem, que é decifrar o segredo triangular e o seu papel em relação à história, através da qual o protagonista visa libertar-se do incómodo de não pertencer a uma

³⁸ Informações obtidas no documentário produzido por *Pulitzer Center*, *Japan's Disposable Workers: Net Café Refugees*, disponível em <https://www.worldpressphoto.org/collection/digital-storytelling-contest/2015/japan-s-disposable-workers-net-café-ref>, consultado em 15 de abril, 2022.

cultura unificada ou única, pois a sua identidade híbrida é “o produto de várias histórias e culturas interconectadas” (Hall, 2006, p. 89) e impede a assimilação total ou a perda dos traços culturais que o marcam, formando uma sombra persistente de estranhamento e insegurança no encaixe do personagem que oscila entre diferentes culturas.

Enquanto o *yonsei* percorre as cidades japonesas orientado pelas pistas fornecidas pelo relato de Michiyo, a sua visão também integra o exame do espaço da alteridade. Na segunda parte do romance, que concentra o deslocamento do narrador como sujeito descentrado, as identidades apresentadas anteriormente no relato de Michiyo são reformuladas. A experiência que o narrador obteve durante a sua investigação no Japão, por exemplo, o encontro com o teatro tradicional e a literatura japonesa, esclarece a posição dele neste relato interrompido e nos dois mundos: o escritor que vai compor o fim da história que inicia no Japão e termina no Brasil. O plano de Michiyo de encontrar alguém que possa honrar os mortos e transmitir a memória aos descendentes, já enraizados no outro espaço e assimilados pela outra cultura, oferece ao narrador uma oportunidade peculiar de estabelecer conexões entre os dois mundos através do processo de reescrita da memória dos bisavós, que assentava na ideia da humilhação, da exclusão e do sofrimento.

A narrativa dupla sugere também a aproximação dos espaços imaginários presentes na respetiva narrativa. Ao contribuir para a diversidade das representações temporais e espaciais, os discursos descontínuos e polifônicos formam deslocamentos entre o Japão e o Brasil, o passado e o presente. Observam-se no decorrer do romance deslocamentos e trânsitos entre espaços opostos: do cenário urbano paulista, marcado pela violência, para uma casa japonesa no centro da cidade, arquitetada com a delicadeza de Kyoto, da Guerra do Pacífico para uma fazenda em Promissão, no Brasil. Bernardo Carvalho utiliza este cruzamento de imagens para reforçar o estado de “fora do lugar”, no qual se vê “o Japão no Brasil e o Brasil no Japão” (Carvalho, 2007) através dos personagens.

2.2 A adaptação da estética da obscuridade e da sombra: o papel das obras de Junichiro Tanizaki e do teatro *kyogen* na estruturação romanesca

No romance, a descrição de Carvalho visualiza a posição oposta do Japão e do Brasil com a comparação reiterada entre a sombra e a escuridão e a clareza ofuscante. Mais, o autor

incorpora na sua construção narrativa a estética tradicional japonesa da sombra e da luminosidade através da intertextualidade estabelecida com o teatro *kyogen* e com a obra literária de Junichiro Tanizaki. Neste contexto, os recursos intertextuais integram o romance, transformando-se numa parte do enredo.

Reconhecido pelo protagonismo dado a temas atuais associados a questões relevantes na sociedade brasileira, Bernardo Carvalho integra os seus romances num espaço literário mais globalizado, incorporando referências que ultrapassam a fronteira nacional numa escrita hábil e criativa. Através da análise da trama central, é perceptível a importância da original linguagem narrativa de Carvalho na constituição da sua obra literária.

A essência dos seus textos reside na forma particular de representação literária privilegiada pelo autor. Como esclarecido anteriormente, o romance *O sol se põe em São Paulo* é composto por cenários enigmáticos, discursos incoerentes ou fragmentares e aforismos, em vez do simples ato de narrar uma história de modo claro e linear (Mello, 2012). Nesse plano, observam-se as conexões literárias estabelecidas entre os dois mundos em que oscilam os personagens e transcorrem as narrativas, nomeadamente pela relação intertextual estabelecida com a arte tradicional japonesa, o teatro *kyogen*, e a literatura japonesa, através de escritores como Junichiro Tanizaki (1886-1965) e Yukio Mishima (1925-1970). Em *Rakushisa*, de Adriana Lisboa, nota-se que os personagens estabelecem relações com o poeta japonês por meio da leitura da sua obra, que, por sua vez, é colocada direta e integralmente dentro do plano narrativo. A relação entre as figuras e as matérias intertextuais é aqui mais interativa e inventiva, nomeadamente se refere a coincidências entre o romance de Tanizaki e a história triangular, a inclusão do escritor japonês como personagem e a invenção da mencionada “sobrinha brasileira”. Entre as várias fontes que nos são apresentadas, repara-se no diálogo estabelecido por Carvalho com o romancista japonês e com as suas obras, nomeadamente *Voragem* (1928-30), *O elogio da sombra* (1933), *As irmãs Makioka* (1943-48) e *A chave* (1956).

Como é sabido, na contemporaneidade, o romancista Junichiro Tanizaki é reconhecido como um mestre da literatura japonesa – e universal – moderna. Dedicou toda a sua vida a escrever, sobretudo na primeira metade do século XX (do final do Período Meiji aos meados

do Período Shōwa), e concorreu sete vezes ao Nobel de Literatura³⁹. Nasceu numa família rica, de comerciantes, demonstrou a sua inteligência e o seu talento literário numa idade precoce e entrou na Faculdade de Letras da Universidade Imperial de Tóquio em 1908. Uma vez que os negócios familiares entravam em decadência com o decorrer dos anos, o escritor viu-se obrigado a desistir da faculdade no seu terceiro ano, devido à falta de meios para suportar os seus estudos. Em 1910, publicou seus primeiros romances, *Shisei* (1910) e *Kirin* (1910) na revista *Shinchōsha*. Os romances foram altamente recomendados pelo grande representante do esteticismo, Kafū Nagai e marcaram a sua posição como escritor emergente do género (Setouchi & Kasahara, 1985). Profundamente influenciado pelos esteticistas ocidentais, como Edgar Allan Poe, Baudelaire e Oscar Wilde e pela própria experiência individual numa sociedade turbulenta, Junichiro Tanizaki integra as suas ideias anti-sociais nas suas produções literárias (Peng, 1992). A procura estética de Tanizaki reflete-se na exploração nos seus romances de tópicos problemáticos do ponto de vista moral, sobretudo na descrição do amor ou dos relacionamentos perversos como algo puro e de beleza extrema.

O crítico literário japonês Shintaro Nakamura (1986, p. 136) identifica nas obras de Tanizaki a exploração de sensibilidades bizarras e eróticas, de uma maneira que nunca tinha sido explorada por escritores japoneses. Podemos afirmar ainda que o romancista difere do seu predecessor estético, Kafū Nagai, pela ausência de críticas rebeldes sobre a civilização e a época em questão. Tanizaki marca as suas obras com reflexões estimulantes e mórbidas que tangem enredos psicológicos sombrios e relações manipuladoras, por exemplo, as mencionadas em *Shisei* e em *Kirin*, em *Naomi* (1925), *A mãe do capitão Shigemoto* (1950) ou em *Voragem* e *A chave*, citadas por Carvalho em *O sol se põe em São Paulo*.

A construção das imagens das mulheres também é uma marca do autor nos diferentes períodos do seu percurso. No início da sua carreira literária, há fortes associações das suas obras com o esteticismo ocidental. Neste contexto, um teor hedonista e uma notável sensualidade são reconhecidos nas suas figuras femininas, em obras como *Shisei*, *Naomi*, *Voragem* e *A chave*. Posteriormente, Tanizaki evolui e a sua posição muda, passando de ser um escritor designado como demonista a ser considerado um defensor das tradições culturais

³⁹ Informações disponíveis em https://www.nobelprize.org/nomination/archive/show_people.php?id=12374, site consultado em 20 de abril de 2022.

japonesas (Keene, 2003). Após o Grande Terramoto Kanto de 1923, a família de Tanizaki mudou-se de Tóquio para Kyoto, onde se estabeleceu. A atmosfera cultural e as paisagens naturais da região de Keihan⁴⁰ foram fatores que contribuíram para esta mudança ética e estética. O processo do regresso aos valores do Japão tradicional é explícito na obra, *Há quem prefira urtigas*, publicada entre 1928 e 1929, cuja elaboração é considerada como expressão da maturidade literária de Tanizaki (Setouchi & Kasahara, 1985) e do início da sua aproximação às noções estéticas tradicionais (Golley, 1995). Os enredos e personagens do romance, cujo contexto incorpora uma íntima ligação com a imaginação sobre a zona de Kansai⁴¹ e a experiência individual de Tanizaki, introduzem a transformação sentimental relativamente a essa área do país, da resistência à descoberta do encanto das suas artes e das tradições. Mais, a obra centra-se na decadência das culturas tradicionais do período Edo e no ceticismo direcionado à sociedade ocidental de massas (Golley, 1995). Podem-se identificar as mesmas tendências nos seus romances posteriores, como *Voragem* e *A chave*, que refletem as tentativas de Tanizaki de explorar prazeres sensuais e o interesse ocidental pela estética da escuridão e da obscuridade do Oriente. Neles, o escritor utiliza assuntos mais racionais e convencionais para explorar os absurdos e desvios mais implausíveis, como em *A Chave*, onde o escritor transforma a vida familiar num ciclo de mentira, amor perverso e sedução, manifestando a sua procura pela beleza, sensualidade e feiticismo, assim como o seu questionamento da realidade.

Em Tanizaki, a imagem da beleza e do corpo feminino estão intimamente ligadas, como ele próprio referiu no seu ensaio *O elogio da sombra*, onde é discutida a diferença entre os encantos femininos do Oriente e do Ocidente. Reconhecido como o escrito mais icónico de Tanizaki do género crítico, *O elogio da sombra* é considerado não apenas uma introdução à estética japonesa tradicional através de analogias e comparações com a lógica e os princípios estéticos ocidentais, mas também uma introdução às conceções literárias e arquitetónicas ancestrais. No breve ensaio, Tanizaki discute principalmente as estéticas japonesas na altura em que não havia luz elétrica, assim como a “elegância” e a sensibilidade artística do povo

⁴⁰ Designação geral para a combinação de zona da cidade Quito e Osaka.

⁴¹ Designação geográfica para a região no centro-sul da ilha principal do Japão, centrada nas prefeituras da província de Osaka e Kyoto.

japonês, que concebe uma forte intimidade entre a vida e a natureza. Elaborado no período do regresso às tradições japonesas, o ensaio mostra os sentimentos nostálgicos do autor sobre o Japão antigo (Keene, 2003).

Com efeito, a sombra do título refere a consciência estética tradicional, *Yūgen*, (幽玄), cuja formação associa intimamente com outros dois conceitos estéticos tradicionais, *mono no ware* e *wabi-sabi*. O termo, já referido no capítulo anterior da dissertação, tem origem no sentido profundo e imensurável do pensamento taoista e budista da China. Posteriormente, sintetiza o estilo artístico da poesia *Waka* e as características performativas do teatro *nô* (Onishi, 2019). Como o título do ensaio sugere, Tanizaki utilizou vários exemplos concretos da vida quotidiana japonesa para visualizar os encantos especiais da beleza da obscuridade e da escuridão, análoga à da luminosidade que os ocidentais propõem na sua cultura.

Outro símbolo do seu regresso ao clássico foi a tradução do *Conto de Genji*, obra-prima da literatura clássica japonesa, para a língua moderna, feita entre 1934 e 1941. A evocação estética de *Mono no aware* que percorre o *Conto de Genji* e se distingue no cenário literário japonês é apreciada na estilização estética da obra-prima de Junichiro Tanizaki, *As irmãs Makioka* (*Sasameyuki*). Tal como a maioria das suas obras, a inspiração para o romance vem das suas próprias experiências de vida. A terceira esposa de Tanizaki, a Sra. Matsuko, serviu de modelo original para a personagem de Sachiko, a segunda filha da família Makioka do romance. Matsuko era a segunda de quatro irmãs de uma grande família proprietária de estaleiros navais em Osaka. Antes de casar com Tanizaki, a família do seu marido, a família Nezu, era uma das maiores grossistas de algodão em Osaka, com uma história de 300 anos, sendo esta o modelo da família Makioka no romance de *As irmãs Makioka* (Setouchi & Kasahara, 1985). Através do retrato da história das quatro irmãs, sobretudo da tentativa de casar a terceira filha, Yukiko, o romance introduz uma visão panorâmica da classe média-alta nos anos 30 e 40 e os conflitos entre os valores tradicionais japoneses e os ocidentais, preservando memórias nostálgicas sobre o Japão nos tempos antigos (Peng, 1992). O apuro estético é explícito na caracterização da personagem central Yukiko, que é construída com base em imagens trágicas associadas às figuras femininas tradicionais japonesas.

O conhecimento dos temas e as características da escrita de Junichiro Tanizaki permite

compreender que existe no texto de Bernardo Carvalho um diálogo com as obras do escritor japonês presente em vários aspetos e planos. O conhecido estudo de Julia Kristeva define apropriadamente tais conexões como diálogos intertextuais, ao resumir as teorias literárias sobre o diálogo e a ambivalência de Bakhtin: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2005, p. 68). No caso do romance *O sol se põe em São Paulo*, a absorção de textos de Tanizaki está presente em vários aspetos. Sintetizando afirmações de Stefania Chiarelli (2007, p. 77), que menciona a importância das obras de Tanizaki na introdução dos “ideais estéticos japoneses” e na formação do “intertexto de toda a trama”, Vejmelka (2014) assinala que o diálogo com Tanizaki abrange a construção e a estruturação do romance.

Com efeito, a semelhança dos tópicos abordados e de certas características estéticas presentes nas obras de Tanizaki e *O sol se põe em São Paulo* são perceptíveis tanto no que se refere às configurações das tramas e dos personagens, quanto no que diz respeito aos efeitos gerados na apresentação dos discursos narrativos. Ao mesmo tempo, nota-se que na narrativa de Carvalho, o foco é lançado principalmente para a ilustração da personagem feminina, tal como Tanizaki, que se especializa em construir figuras femininas complexas. Recuperando o enredo central do romance de Carvalho, nota-se a sua dedicação ao processo de traçar o contexto histórico e os perfis individuais do relato de Setsuko/Michiyo, que se situa no mesmo período turbulento, de mudança da sociedade japonesa em tempos de guerra, do romance *As Irmãs Makioka*. Os personagens e os seus caracteres, incluindo a identidade falsa de Setsuko, são semelhantes aos das figuras de Tanizaki, em termos sociais e psicológicos. Os conflitos entre elementos tradicionais e modernos transformam-se em instabilidades que percorrem as suas trajetórias de vida.

Na figura inventada de Setsuko, encontram-se traços biográficos do próprio Tanizaki e da sua formação pessoal: ambos provêm de famílias cujos negócios faliram e, portanto, vêm-se incapazes de terminar os seus estudos. Ao mesmo tempo, a personagem apresenta atributos semelhantes aos de Taeko, a irmã mais nova da família Makioka, sobretudo no que se refere à impossibilidade de casar antes da sua irmã mais velha, apesar de ter um pretendente e de ter intenções de contrair matrimónio. Outra conexão entre as duas personagens é o trabalho na oficina de bonecas e a marca de uma consciência feminina dominada por uma forte vontade de

independência. Setsuko frequenta aulas de formação numa oficina de bonecas onde encontra Michiyo, para trabalhar posteriormente numa fábrica de bonecas. Na obra de Tanizaki, Taeko constrói o seu próprio estúdio de bonecas e desenvolve os seus pequenos negócios.

No caso de Michiyo, o seu perfil coincide com imagens femininas frequentes nos romances de Tanizaki, nomeadamente em *As Irmãs Makioka*, *Voragem* e *A chave*: vindas de famílias com certa influência social e económica em Osaka, criadas e bem-educadas a partir dos valores tradicionais japoneses. Tal como no romance *As Irmãs Makioka*, o tópico do casamento alicerça a intriga: Setsuko não se pode casar devido à convenção tradicional e vai trabalhar, assim conhece Michiyo; Michiyo casou-se, mas mantinha uma relação amorosa com outro, o que a faz cair num ciclo de mentiras e ciúmes.

Ao mesmo tempo, no destino lamentável de Jokichi pode ser vista a mesma impotência e piedade que se encontra no retrato da personagem de Yukiko de *As Irmãs Makioka*, que, frustrada pelo revés no processo de arranjar marido, não alcança a felicidade esperada no seu casamento no final do romance. Jokichi sofre uma série de desventuras incontroláveis, que o levam a perder a identidade e a ficar marcado pela humilhação para o resto da sua vida. Aliás, pode-se fazer uma ligação entre os personagens de romances de Tanizaki e Carvalho, cujo destino se situa na fronteira obscura entre uma felicidade lamentosa e uma grande tragédia.

Tal como afirma Mikhail Bakhtin (2002, p. 125), o romance é um campo de intercalação de diferentes géneros, que, por sua vez, vão introduzir as suas linguagens e estratificar diferentes unidades linguísticas, aprofundando o plurilinguismo. No romance de Carvalho, observa-se em narrativas polifónicas a diversidade linguística formada através do diálogo intertextual com diferentes obras de Tanizaki. Ao iniciar o relato, a voz de Setsuko revela uma linguagem ténue e simples, que se associa com o estilo narrativo de *As Irmãs Makioka*, considerado “antiquado e clássico” em comparação com outros romances do escritor japonês. No entanto, como analisado anteriormente, as características desenvolvidas no relato triangular deixam gradualmente de lado os traços clássicos e nostálgicos, e ganham certas “qualidades demoníacas” que se encontram nos romances *Voragem* e *A chave* de Tanizaki. Neste plano, identifica-se a aproximação de certas figuras e dos discursos narrativos às obras do escritor japonês, recuperando temas como as obsessões e as manipulações sentimentais, reforçando, com base no enredo labiríntico, o sentimento de ambiguidade, de incerteza relativamente à

verdade e a falsidade dos relatos.

O romance *Voragem* trata dos amores bissexuais de quatro pessoas, dos relacionamentos entre dois homens e duas mulheres da elite de Osaka. O título em forma de carácter, 卍, sugere a relação perturbadora entre as quatro figuras que desenvolvem entre si mentiras, ciúme, manipulações, traições e mortes. Tópicos semelhantes encontram-se em *A chave*, que retrata as atividades sexuais de um casal idoso, desenvolvendo gradualmente relações multilaterais de feiticismo, impostura e manipulação, ao envolver a sua filha e o seu namorado. A narrativa alicerça-se nos dois diários do casal, que formam diálogos clandestinos, contendo os sentimentos e as obsessões que não podem de ser expressas. Ambos os romances começam com a descrição da vida sexual discordante de um casal, e terminam com mortes que destacam a capacidade destrutora do desejo humano.

Neste contexto, Carvalho explora conflitos análogos nos quatro relatos. Tal como as protagonistas dos dois romances mencionados, embora casada, Michiyo continuava a manter um namoro extramatrimonial. Situando-se no centro de uma relação em que é manipuladora e também manipulada, os encontros frequentes entre o marido e o amante provocara o mal-entendido de Michiyo, que suspeita de uma possível relação homossexual. O ciúme e a possessividade dela resultam na mudança total dos respetivos destinos, como analisado. A caracterização da figura Setsuko, a secretária da casa de Michiyo e Jokichi, coincide com a da personagem da criada Ume, em *Voragem*, marcada por um acontecimento idêntico: o facto de ser despedida por assumir a culpa do comportamento desviante de seus patrões e a consequente vingança, realizada ao expor os seus escândalos ao público.

Portanto, este relato dentro do romance, cuja constituição incorpora recursos como a *mise en abyme* e a homologia da realidade social japonesa, forma uma experiência de leitura equivalente à das obras do escritor japonês, não apenas em termos de configurações e tramas, mas também em termos de técnicas narrativas. Retomando a conceção de Kristeva sobre a teoria do dialogismo de Bakhtin, a crítica literária búlgaro-francesa aponta que as relações dialógicas percorrem diversos níveis linguísticos, pois “o dialogismo é inerente à própria linguagem” (2005, p. 70). Neste plano, a sua conclusão de que “o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito; é uma escritura onde se lê o outro” (Kristeva, 2005, p. 71), justifica a

presença de tal experiência de leitura na obra de Bernardo Carvalho.

Vejmelka (2014) reconhece no enredo do escritor carioca o jogo de fingimentos e enganos do romance *A chave*. Nele, o leitor é constantemente desafiado por histórias que são repetidamente renovadas e invertidas por acontecimentos ou revelações posteriores. Os diários que compõem a narrativa principal mostram uma mesma característica: ambos os personagens esperam secretamente que o outro possa ler o conteúdo do seu diário, por isso, revelam a mentalidade de escrever para o outro. No romance, a imitação de Michiyo do estilo narrativo de Tanizaki constrói um outro aspeto importante do jogo intertextual com o escritor japonês (Vejmelka, 2013). À medida que as perspectivas mudam, o leitor observa os disfarces e mentiras existentes entre os personagens, suspeitando das verdades elaboradas em diferentes subjetividades. A inconsistência vai acompanhar todo o desenvolvimento narrativo até certo ponto em que as próprias personagens confessam e decifram os enigmas. Com efeito, tal esclarecimento representa a integração da voz do autor por meio de personagens para narrar os fatos (Mori & Negawa, 2015). Como explica Oscar Tacca, relativamente à relação entre o autor e o leitor na maioria dos romances: “O autor só fala através do narrador; o narrador por sua vez, ‘dissimula’ juízos e opiniões do autor” (1983, p. 38).

Junichiro Tanizaki constrói nos seus romances um mundo ligado à evocação, revelando a natureza dos desejos humanos através dos discursos das personagens. Exemplos disso são os diários escritos pela protagonista depois de o marido ter um derrame cerebral em *A chave*, e todo o romance de *Voragem*, que se apresenta como a auto-confissão da protagonista a um escritor anónimo sobre as múltiplas relações e comportamentos imorais em que está envolvida.

Assim como Tanizaki, Carvalho aproveita este recurso de transcrição em *O sol se põe em São Paulo*, que se refere explicitamente à carta de Michiyo, que esclarece os enigmas e enganos no final do romance. Além disso, pode-se verificar a intercalação da voz do autor em alguns discursos dos narradores, dando sugestões ao leitor sobre a enigma da história. O jogo intertextual está também presente na configuração de aforismos pela incorporação do escritor Tanizaki como personagem da história de Setsuko.

Transformado numa personagem da história de Carvalho, Tanizaki mantém o seu papel de escritor. No romance, Setsuko/Michiyo, na altura a secretária permanente do escritor, ao descobrir semelhanças entre a vida dela e a história elaborada pelo escritor, é inspirada pela

sua obra a contar a história desenrolada na sua visão, embora já distorcida pela angústia e pelos ciúmes causados por mal-entendidos. Tanizaki, por sua vez, começou a publicar a sua versão romanesca da história, interrompendo posteriormente a publicação a pedido de Michiyo, após o desaparecimento de Jokichi. No entanto, apesar do seu protagonismo, a identidade de Tanizaki é preservada no relato de Michiyo e só é revelada na segunda parte da narrativa pela investigação do *yonsei* sobre as pistas deixadas por Michiyo. Tal como as outras figuras cujas identidades estão em constante mudança, a identidade de Tanizaki como o escritor nunca é afirmada de forma absoluta, deixando-se esta aberta à interpretação a partir de diferentes perspetivas.

No romance, um colega universitário do *yonsei* ressaltou a semelhança entre a história contada por Michiyo e certos romances de Tanizaki, como *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*. Além disso, o personagem entrou em contacto com uma sobrinha do escritor japonês que residia no Brasil em busca de mais informações sobre o romancista e as suas obras. O encontro do *yonsei* com essa figura, cuja existência se situa na fronteira obscura entre a invenção e a realidade, deixa manifestamente explícitas as contradições e coincidências entre as duas visões, fazendo com que o leitor caia no universo ficcional, em que a verdade permanece opaca. Esta situação deriva da configuração recorrente nos romances de Bernardo Carvalho, onde o leitor e o narrador formam uma relação de espelho (Mello, 2012), ou seja, onde o leitor é constantemente desafiado pela versão atualizada da verdade, baseada na perspetiva do narrador:

Tanizaki de fato havia se mudado para Kyoto depois da guerra, em 46, e viveu nos arredores de Tadasu-no-Mori e do templo Shimogamo, como o escritor da história de Michiyo (Setsuko). [...] Confirmou que, [...], o tio de fato teve uma ligeira paralisia das mãos e passou a ditar a uma secretária substituta. [...] Mas nunca tinha ouvido falar de Setsuko, de Michiyo ou da história que eu lhe relatava. É verdade que certa vez o tio interrompera a publicação de um romance numa revista, sob os propostos da pessoa concernida, que teria lhe inspirado o personagem principal, mas as datas não coincidiam com as minhas, nem com o que eu lhe contava (Carvalho, 2007, pp. 103-104).

Apesar de toda as inconsistências relativas ao relato de Michiyo, uma representação da esposa do escritor, a Senhora Matsuko, reaparece no discurso da sobrinha com características idênticas às apresentadas por Michiyo. Aqui se citam as descrições respetivas de Michiyo e da

sobrinha:

Era uma mulher formal e elegante. [...] sempre que tirava um lenço perfumado da manga do quimono para enxugar levemente a testa nos dias mais quentes (Carvalho, 2007, p. 81).

[...], a velha senhora tirou um lenço da manga do quimono e o perfume impregnou o ambiente. A sobrinha do escritor me disse que nunca mais esquecia aquele perfume. Como eu também não podia esquecer o que Michiyo havia me contado dos almoços em Kyoto, que, ao que tudo indicava, nunca existiram (Carvalho, 2007, p. 104).

Aqui, encontra-se no romance a existência de um outro romance, produzido pelos próprios personagens. Nesta intercalação das histórias, está presente uma linguagem ficcional que toma a literatura como forma de previsão antes da experiência vivida (Mello, 2012). Esta função da literatura de espelhamento percorre todo o romance, desde o início, e é corroborada posteriormente pelos jogos intertextuais executados pelo escritor Tanizaki. Bernardo Carvalho antecipa no início das narrativas a possível dissimulação e escuridão que reside na perspectiva individual e na linguagem ficcional: “É como se estivesse na sombra” (Carvalho, 2007, p. 11), na expressão inicial do *yonseï*, e “[a] literatura é o que não se vê, a literatura se engana” (Carvalho, 2007, p. 33), na voz de Michiyo.

Este sentimento vai acompanhar a experiência do leitor enquanto se desenrola a narrativa. Antes da semelhança descoberta pelo *yonseï* entre a história de Michiyo e o romance do falecido escritor, as coincidências entre a vida e a literatura já foram reconhecidas por Michiyo, quando em Kyoto, leu a obra em publicação de Tanizaki e viu a própria vida no romance dele, assim se inspirando para contar a história triangular:

Identificou-se de imediato com os personagens. Via correspondências sem fim com a sua vida. A começar pelas relações familiares, sobretudo com as irmãs. Aquele era o seu mundo. Tanto que na semana seguinte já ganhara dois outros volumes. E agora as correspondências entre os livros e sua vida se estendiam também ao que tinha visto (ou suposto ver) nos últimos meses, nas relações entre Michiyo, Masukichi e Jokichi.

O cenário em que a literatura antecipa a experiência individual associa-se ao episódio presente no início do romance. Ao confessar a sua frustração relativamente à literatura, o protagonista-narrador refere o seu projeto de dissertação inacabado, no qual procurava provar a capacidade de antecipação da literatura, com casos exemplares da morte de alguns escritores como Victor Segalen e Álvares de Azevedo. Desse modo, forma-se um “universo de

correspondências” entre a vida e a ficção, onde a linguagem se torna consistente à par da realidade, sempre desafiada e invertida (Mello, 2012, p. 134). Como analisado anteriormente, a ambivalência é destacada ao longo do romance, manifestando-se não só nas farsas e imposturas dos personagens, mas também na contradição do reconhecimento identitário do protagonista-narrador. Neste contexto, a contradição é acentuada com as descrições recorrentes do confronto entre a clareza e a opacidade, a luminosidade e a escuridão, entre o sol ofuscante de Promissão e a escuridão do *cybercafé* em Tóquio.

Esta característica que Bernardo Carvalho destaca em termos da narração ou do que é narrado dialoga com a estética tradicional japonesa de Yūgen, que se apresenta através de dois recursos principais: a citação do ensaio *O elogio da sombra*, de Tanizaki, e a introdução do teatro *Kyogen* por meio dos personagens.

Assim como o *Diário de Saga* de Matsuo Bashō em *Rakushisha*, o teatro *Kyogen* apresenta-se como um recurso essencial tanto na composição da trama central quanto na intervenção estética. *Kyogen* (狂言) é uma das formas teatrais tradicionais japonesas de características cômicas, desenvolvida a partir dos intervalos do teatro *nô* (能) no período de Meiji⁴². Em termos gerais, é considerado uma parte do teatro *nô*, com o qual se designa como *noraku* (能楽). Tal como no teatro *nô*, as máscaras, fatos, instrumentos musicais e adereços são os principais aspetos da atuação. No romance, a intertextualidade com o teatro japonês aparece primeiramente com a figura de Masukichi no relato triangular, o ator de *kyogen* que não consegue terminar a sua formação profissional. A palavra surge na crítica literária da Dinastia Tang, e passa a significar palavras pouco razoáveis, anedotas e farsas⁴³. No processo de desenvolvimento narrativo, nota-se a imagem, repetida no início e no intervalo da sua narração, da pulseira de Michyo, com gravações de ideogramas de *Kyogen*, que são decifrados pela própria Michiyo, ao insinuar a ligação de *kyogen* com o seu relato. Os dois aspetos interligam-se através do personagem Tanizaki, que nomeia um dos capítulos do romance com a palavra *kyogen*:

⁴² A sua diferença com o teatro *nô* reside no seu estilo humorístico, centrando-se na manifestação de sátiras mordazes sobre samurais e outras classes aristocráticas através da reflexão de personagens ou episódios da vida quotidiana.

⁴³ Significado consultado no dicionário online de kotobank em 30 de abril de 2022, disponível em <https://kotobank.jp/word/%E7%8B%82%E8%A8%80-52582>.

Nesse instante, a velha Setsuko interrompeu o que me contava, estendeu o punho direito e me mostrou a pulseira com os dois ideogramas que eu já tinha visto no restaurante da Liberdade. Repetiu: “Kyogen”. Era o título da história que o escritor abandonou no nono capítulo, a pedido de Michiyo. “Kyogen, como no teatro?”, perguntei. “Como no teatro. Kyogen quer dizer farsa, artimanha, simulação. Esse romance que nunca foi escrito e que nunca terminou,” disse Setsuko (Carvalho, 2007, p. 86).

Assim, reaparece a voz do autor, insinuando o espelho entre a apresentação teatral e a história. Na segunda parte da narrativa, destaca-se a peça de *kyogen* a que o narrador *yonseï* assiste na procura de Masukichi em Osaka, encenando uma história em que uma raposa veste um disfarce humano e inventa um estratagema para fazer com que o caçador pare de caçar raposas, mas é quase apanhada na sua armadilha no final. A peça refere-se à *Tsurigitsune* (*A raposa içada*), que faz parte do exame final da formação de atores profissionais de *kyogen*, que têm de conseguir interpretar a raposa sem a ajuda de efeitos especiais ou máscaras⁴⁴. A peça caracteriza-se pela contradição que reside na composição e apresentação: uma comédia que começa com cenas trágicas e recorre a vinganças e imposturas, as posturas dos atores opostas às do teatro comum, assim como a troca de identidades de personagens (Yagyû, 2009). Através da perspectiva do *yonseï*, marcada pela alteridade, a incapacidade linguística, o sentimento de reclusão e a condição de invisibilidade, o leitor acompanha o processo de visualização da apresentação de *kyogen*. Desse modo, constatam-se de novo correspondências entre o teatro e a história triangular, por meio da experiência caracterizada pela incompreensão e pelo mistério:

As imposturas e farsas se sucedem, encenando a visão do mundo como teatro. A verdade está no jogo, nas máscaras dos personagens, de modo análogo às representações do teatro *kyogen* – a versão cômica do *Nô* – encenadas por Masukichi (Chiarelli, 2007, p. 77).

O mundo de correspondências esclarece-se pela conexão entre a experiência do *yonseï* em relação ao teatro *kyogen* e os comentários de Tanizaki sobre os teatros japoneses e seu modo de encenação, citados pelo próprio narrador no romance:

Num ensaio muito conhecido, *O elogio da sombra*, publicado em 1933, quando já tinha trocado Tóquio pelo Kansai e seus interesses literários migraram das influências ocidentais para as tradições japonesas, o escritor dizia: “Se, por alguma infelicidade, o teatro *nô* viesse [...] a recorrer aos meios modernos de iluminação, é certo que, sob o choque dessa luz brutal, suas virtudes estéticas iriam pelos ares. É,

⁴⁴ Informações disponíveis em <https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc12/enmoku/tsurigitsune.html>, consultadas em 30 de Abril de 2022.

portanto, absolutamente essencial que o palco do *nô* seja mantido na sua obscuridade original” (Carvalho, 2007, p. 114)).

Uma outra citação que o protagonista *yonseï* faz do ensaio de Tanizaki clarifica melhor o emprego da beleza da obscuridade e da escuridão pelo ator na manifestação das suas estéticas centrais. A descrição da casa do casal (de uma grande leitora de Tanizaki e um ator de *Kyogen* que ajuda o *yonseï* decifrar a carta de Michiyo), que o *yonseï* acidentalmente encontra e visita na sua viagem, reflete a evocação natural da cultura japonesa a que Tanizaki se refere nos seus discursos:

Só velas. Nunca tinha entrado num lugar tão lúgubre. N’*O elogio da sombra*, Tanizaki escreveu a propósito dos orientais: “Não temos nenhuma repulsa pelo escuro; nós nos resignamos ao inevitável, [...] Os ocidentais, ao contrário, sempre à espreita, agitam-se sem parar à procura de um estado melhor do que o presente. Aquele apartamento não tinha nada a ver com o que eu imaginava de uma casa japonesa, muito menos com a caricatura que Michiyo havia mandado construir no Paraíso, à imagem de uma propriedade de Kyoto [...]” (Carvalho, 2007, p. 131).

Por um lado, o autor carioca explica a construção do enredo central do romance por meio dos comentários de Tanizaki. Por outras palavras, o universo de sombra singular que Tanizaki defende desde a luz demasiadamente sombria do restaurante japonês de estilo antigo, o jogo sobre o grau da opacidade da sombra em casas japonesas, a obscuridade do *nô*, entre outros, é reformulado no mundo ficcional, onde a “opacidade referida anteriormente aparece ao longo de todo o romance, encobrendo situações obscuras, verdades frágeis, versões que se desmentem a cada tanto” (Chiarelli, 2007, p. 77). O uso da metáfora sombra espelha por todo o romance, integrando-se no desenvolvimento narrativo onde a verdade está sempre a ser questionado e o segredo à espera da grande revelação.

Por outro lado, na experiência do protagonista *yonseï*, a confrontação com “o enigma da sombra” que os ocidentais não conseguem desvendar (Tanizaki, 1999, p. 31), constitui uma parte essencial da sua viagem ao espaço da alteridade. O seu percurso recupera cenários característicos dos nipo-brasileiros no Japão, salientando a frieza emocional e a relutância cultural que os descendentes de japoneses sentem quando são confrontados com fenómenos de xenofobia e discriminação étnica (Lesser J. , *Searching for home abroad: Japanese Brazilians and transnationalism*, 2003, pp. 148-149). Como mencionado anteriormente, a experiência do teatro *kyogen* faz parte da condição contraditória do *yonseï* no Japão, o país de origem dos seus

ancestros, que é marcado pela incompreensão, a invisibilidade e a ignorância. No entanto, formam-se novas ligações entre o *yonsei* e o espaço da alteridade, ou seja, é-lhe dada uma nova identidade que o faz relacionar-se com o Japão: a de escritor.

À medida que o relato interrompido é reescrito no final do romance, a história intrincada torna-se a herança cultural de Jokichi para as gerações futuras, que já não conhecem a sua língua e cultura, e vivem num país oposto ao Japão, com um sol ofuscante em vez da escuridão. Entretanto, o narrador *yonsei*, que se encontra numa situação semelhante à dos descendentes de Jokichi, reconhece a cultura e estética japonesa através da história, e assim, a obscuridade e a ambivalência que reside na sua identidade híbrida: “O oposto é o que mais se parece connosco” (Carvalho, 2007, p. 166).

Em suma, a análise da obra e as suas referências transpõe a posição transcultural na qual se encontra o romance *O sol se põe em São Paulo*. Bernardo Carvalho adopta uma perspectiva de observação da cultura da alteridade, lidando subtilmente com temas associados à imigração japonesa e ao reconhecimento identitário da comunidade, recorrentes na sociedade brasileira atual. A confluência entre a estruturação textual e a abordagem de temas e referências que se projetam para o âmbito internacional está presente na produção ficcional e crítica de Carvalho, o que marca a sua posição singular na literatura contemporânea do Brasil. As suas interpretações criativas de matérias literárias e artísticas japonesas, proporcionaram novas possibilidades e visões tanto para a abordagem da temática nipo-brasileira, quanto para um enquadramento mais amplo da literatura brasileira.

CAPÍTULO III

A MODERNIDADE RADICAL IMAGINÁRIA NA REFRAÇÃO OCIDENTAL DE *O ÚNICO FINAL FELIZ PARA UMA HISTÓRIA DE AMOR* *É UM ACIDENTE: O VOYEURISMO, A ALIENAÇÃO E A IMAGINAÇÃO* TECNOLÓGICA

No terceiro romance de João Paulo Cuenca, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, o discurso narrativo explora a cidade de Tóquio como um espaço cultural da alteridade, utilizando a língua portuguesa para representar uma história japonesa. Reconhecido pela variedade de expressões usadas nas suas publicações, o escritor e cineasta argentino-brasileiro recorre mais uma vez ao seu estilo consistente de fantasia e farsada na estruturação e composição da obra.

Como o próprio título sugere, o romance assenta numa história de amor trágico. Com efeito, a seleção do tema e a elaboração da obra devem-se ao projeto multimédia *Amores Expressos*, da produtora *RT Features* em parceria com a editora Companhia das Letras (Fois-Braga, 2015). Neste projeto, dezassete escritores receberam a tarefa de elaborar romances de amor, durante uma estadia de um mês em diferentes cidades de países distintos. Um desses escritores, Sérgio Sant'Anna, incorpora o projeto num romance ambientado neste âmbito, ao apresentar-se ficcionalmente como o narrador central: “Faço parte de um projeto privado que envia escritores brasileiros a várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio, Cairo, fora as de sempre, Berlim, Paris, Nova York, para escreverem histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um (Sant'Anna, 2011, p. 14). Tal como mencionado anteriormente, esta iniciativa proporciona ao escritor a experiência afetiva da viagem, contribuindo para a base narrativa enquanto, ao mesmo tempo, procura entrelaçar o tema universal do amor.

Recuperando alguns discursos de poetas e filósofos ocidentais sobre expressões de amor, João Cunha esclarece a diversidade da sua conotação nos códigos sociais das diferentes épocas ou civilizações que a sustentam, sublinhando a proximidade e a singularidade dos sentimentos

(Cunha, 2012). Nos trabalhos publicados neste projeto observam-se manifestações dessa tal diversidade: das crises individuais em relação à perda e ao sonho em *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera, à maternidade em *O filho da mãe* (2009), de Bernardo Carvalho; da identidade fragmentada em *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), de Joca Reiners Terron, à paixão e dependência em *Nunca vai embora* (2011), de Chico Mattoso e às associações artísticas em *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011), de Sergio Sant’Anna.

Já em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, a interpretação do amor associa-se intimamente com a sociedade contemporânea, marcada pelo processo da globalização. Tendo sido escolhido para a cidade de Tóquio, João Cuenca ilustra uma imagem mediática e emblemática da cidade e do Japão, uma “sociedade em rede” onde “se encontram intimidade, amor, paixão, perversão e morte” (Cunha, 2012, p. 205), aproveitando representações como a modernidade radical e perturbadora, a digitalização, a alienação social e as grandes aglomerações populacionais.

O autor carioca introduz a sua condição e experiência de estrangeiro no Japão como espaço de alteridade, na apresentação e elaboração do seu trabalho. No prefácio do livro, o autor carioca realça a estranheza desde o início, de forma semelhante à estratégia adotada no título de *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, o título é traduzido para japonês: 愛の物語の唯一のハッピーエンドは事故である. Em *Rakushisha*, Adriana Lisboa projeta a incompreensão linguística e o desconhecimento cultural que caracterizam a visita a Quioto das figuras centrais do romance, que recuperam a sua trajetória como parte essencial das suas transformações, alicerce do enredo narrativo. Nesta história de amor trágico, Cuenca transmite de forma abrangente estes sentimentos de estranheza e distanciamento para o leitor, “narrando em língua portuguesa como se fosse idioma estrangeiro” (Cunha, 2012, p. 204).

Além disso, fazendo uma comparação com muitas das publicações da coleção *Amores Expressos*, cujos autores estabelecem uma ligação com o Brasil através de personagens brasileiro(a)s, uma das características distintivas deste romance é que Cuenca se afasta dos traços brasileiros quando escreve em português e evita as questões nipo-brasileiras, que são temas frequentes em produções ficcionais sobre o Japão, como para só citar dois exemplos estudados nesta dissertação, *Rakushisha* e *O sol se põe em São Paulo*. Neste caso, o autor carioca apresenta um relato inteiramente japonês em termos de figuras e enredos. A única

ligação com o Brasil é a música de João Gilberto que é escutada e discutida pelos protagonistas em alguns cenários. Assim, para o leitor, a experiência de Cuenca no Japão é traduzida ficcionalmente através de um olhar transitório e estrangeiro, característica de um indivíduo que se encontra numa posição externa ao meio envolvente, cujas ideias e conhecimentos exógenos determinam a idealização do Japão e da cidade de Tóquio, através da associação de várias referências pessoais e conhecimentos culturais e mediáticos adquiridos pelo autor.

O cenário romanesco é a cidade de Tóquio num futuro próximo, onde a alta tecnologia (como os robôs biônicos) se entrelaça com a vida multicultural da cidade cosmopolita japonesa, marcando o imaginário da urbanidade globalizada e da sociedade de massas da pós-modernidade. Desenvolvida por dois narradores principais, a diegese é composta por duas linhas quase paralelas. A figura central é o narrador na primeira pessoa, Shunsuke Okuda, funcionário financeiro de uma corporação mal administrada, que se apaixonou, à primeira vista, por uma menina polaca, Iulana Romiszowska, numa boate japonesa em *Kabukicho*. No entanto, o seu relacionamento é marcado pela presença de uma terceira pessoa: as suas vidas privadas têm sido observadas e monitorizadas pelo pai de Shunsuke, o poeta nacional Atsuo Okuda, que possui uma rede de espionagem que abrange toda a cidade de Tóquio.

A forma como o romance é narrado é pouco convencional. Nos discursos narrativos do personagem Shunsuke, com uma sensibilidade pessimista e carnal, a realidade passa a confundir-se com as suas ilusões e imaginação. Ao mesmo tempo, o romance integra uma textura cinematográfica e realiza trocas fluentes entre diferentes perspetivas de primeira e terceira pessoa, de Shunsuke e outras figuras. Além disso, é elaborada uma linha temporal descontínua de *flashbacks* e interlúdios pelos quais são reconstruídos os conflitos e relações entre os personagens sob diferentes pontos de vista.

Mais do que o título da obra indica, a trama central é assente na sufocante relação pai-filho entre o *salaryman* Shunsuke e o poderoso Sr. Okuda. Apesar de ser uma figura consagrada da poesia *tanka*, o Sr. Okuda fascina a visão humana pelos equipamentos que se encontram na sua Sala de Periscópio, o centro operacional das suas atividades de espionagem, de onde é capaz de invadir qualquer espaço da esfera privada: “telefones, câmaras e microfones escondidos em quartos e espelhos de fundo falso de banheiros por toda a cidade” (Cuenca, 2011, p. 15). O seu filho, o narrador em primeira-pessoa, é uma das vítimas do Sr. Okuda, o qual exerce sobre ele

a sua obsessão oculta e perversa de escopofilia. A vigilância filial materializa-se em milhares de fitas empilhadas na Sala de Periscópio, que registam toda a sua vida, incluindo momentos íntimos: “Nela, organizadas por data e hora, estão gravações clandestinas dos meus encontros sexuais em motéis de Shibuya, e também de conversas, discussões e reatamentos em jantares, passeios e tardes da minha adolescência” (Cuenca, 2011, p. 17).

Shunsuke encontra-se numa posição vulnerável perante o controlo absoluto e a intrusão na sua vida privada. No romance, os únicos confrontos que existem entre os dois ocorrem na imaginação de Shunsuke, onde o Sr. Okuda o segue como uma espécie de fantasma, monitorizando e julgando a sua vida profissional e amorosa, como está a fazer na realidade. Os discursos de Shunsuke bêbado numa entrevista, que também é transcrita para o Sr. Okuda, revelam o seu sofrimento, provocado pelo seu pai, que desde a sua adolescência se revelou um ser dominado pela perversão, violência e autoridade absoluta:

O ar generoso de grande figura pública ficava do lado de fora da porta. [...]. Em casa, era um egomaníaco despótico e violento. [...] Comecei a mijar nas calças quando o senhor Lagosta Okuda chegava depois das longas viagens ao exterior. [...] Quando me batia com um pedaço longo de madeira, o senhor Lagosta Okuda me mandava chorar. [...] Sim, chore como um fugu, ele dizia. A única vez em que chorei na frente do senhor Atsuo Okuda, o velho não percebeu (Cuenca, 2011, pp. 76-78).

Deixando uma marca profunda e destrutiva na vida do personagem-narrador, o pai é designado como Sr. Lagosta Okuda, pelo rosto de monstro sem forma que Shunsuke visualiza no seu delírio. Além disso, o pai busca a inspiração para a sua criação poética na “observação” impudente e subversiva que tem praticado sobre o seu filho:

Desde a minha primeira infância, ele me apresentava para suas amantes e, [...] lia para mim os belos poemas que escrevia para cada uma delas. [...], chegamos a compartilhar algumas dessas tristes mulheres – o senhor Lagosta Okuda incentivava que elas dormissem comigo. Sentava-se à beira da cama [...] enquanto nos olhava comumente escrevia seus poemas ali mesmo, em longos rolos de papel. Depois, o meu pai começou a escrever poesia para as minhas namoradas, que conhecia por mandar perseguir, gravar, fotografar e filmar com câmaras escondidas (Cuenca, 2011, p. 80).

A história do amor referida no título, liga-se a este controlo que o pai autoritário exerce sobre o filho covarde, implicando uma relação problemática situada no plano central, que origina as tramas conflituosas e fantasiosas. Marcel Vejmelka (2014) aponta que o título formado por ideogramas japoneses funciona como um disfarce desta história japonesa, que na

verdade é elaborada por um escritor estrangeiro, assim implicando a existência potencial de outras máscaras que revestem o romance e que exibem na representação variável dos personagens e nas expectativas do espaço em que circulam. Além disso, João Cuenca aproveita as figuras fictícias para reproduzir a sua experiência do Japão durante a viagem. Através dos narradores, como em *O sol se põe em São Paulo* de Bernardo Carvalho, os julgamentos e opiniões do autor sobre o Japão são transcritos e dissimulados (Tacca, 1983, p. 38), o que integra uma visão externa nos discursos dos personagens sobre o mundo fictício que os rodeia. Portanto, para analisar a representação do Japão no romance, é essencial explorar os diversos recursos que João Cuenca usa para desenvolver os disfarces do seu universo ficcional.

No caso do Sr. Okuda, a sua imagem baseia-se em diferentes identidades: a figura consagrada da poesia tradicional japonesa, o líder de uma rede de espionagem clandestina na cidade de Tóquio e o pai que representa de forma também simbólica o patriarcado radical. Além disso, possui um capanga leal, um samurai, o Sr. Suguro Shibata, com uma identidade também dupla: “professor da Associação do Fugu Harmonioso de Tsukiji” que “é regamente pago para fornecer fugus selvagens e fazer todo o serviço sujo de espionagem”, incluindo ao seu filho (Cuenca, 2011, p. 16).

A descrição dos sítios da rede de espionagem caracteriza este *voyeurismo* perverso. O retrato da Sala do Periscópio é desagradável: “Visto da porta, o conjunto de televisores empilhados parece o olho de uma mosca gigante” (Cuenca, 2011, p. 16). Outro posto avançado do Sr. Okuda para realizar as suas operações de espionagem é o quarto 1212 do Hyatt Regency de Shinjuku. A descrição do sítio inserido no cenário metropolitano lembra a filmagem de *long take*, construindo a imagem da figura Lagosta Okuda como “uma espécie de big brother eletrônico” (Cunha, 2012, p. 205), que tem acesso a todos os cantos da cidade de Tóquio e age fora das regras sociais e morais, enquanto se esconde na penumbra:

O que sustenta o cigarro, antes de apagá-lo no cinzeiro que não vemos, é a mão direita do Sr. Lagosta Okuda. Não vemos o cinzeiro porque o cinzeiro está fora do círculo de luz sobre a mesa quadrada. Não vemos nada que não faça parte do cone de luz, e isso inclui a vista para as torres da prefeitura com ares de catedral cubista, para as três pirâmides do Park Hyatt e para o parque e o *skyline* de Shinjuku que veríamos se as cortinas estivessem abertas (Cuenca, 2011, p. 104).

Conforme as concepções de Roland Barthes sobre a intertextualidade, o texto é formado por

recursos com fontes anônimas e origens inconscientes, como uma espécie de citações coladas sem aspas (Samoyault, 2008, pp. 23-24). Com efeito, na elaboração do romance, a construção da identidade múltipla do Sr. Lagosta Okuda transparece a utilização diversificada de referências de Cuenca, ligadas à cultura ou a imagens simbólicas do Japão que são muito conhecidas. Por um lado, a fascinação do personagem pela poesia clássica de *tanka* e pelos pratos de *fugu* na gastronomia japonesa relacionam-se com aspetos culturais tradicionais que o país tem preservado e valorizado como património nacional. Ao mesmo tempo, a entrevista de Shunsuke com a revista *Literatura Sempre*, recupera um retrato emblemático do tecido familiar japonês: um pai “egomaniaco despótico e violento” (Cuenca, 2011, p. 77) com numerosos amantes, uma mãe fraca com “silêncio usual” e um filho que não tem “coragem de dizer nada” (Cuenca, 2011, p. 79). À medida que a narrativa avança, revela-se o objetivo e o motivo das ações do Sr. Lagosta Okuda ligadas à perseguição e manipulação de Shunsuke: o retorno do filho à casa para herdar o sistema de espionagem cibernético.

Tal modelo parece dialogar, de modo grotesco, com as discussões sobre a formação da criança e a organização da família japonesa apresentada no consagrado estudo *The Chrysanthemum and the Sword*, onde a antropóloga norte-americana Ruth Benedict explora as contradições e dualidades da cultura japonesa, numa comparação reflexiva com a cultura ocidental:

Every Japanese man must have a son. He needs him to do daily homage to his memory after his death at the living-room shrine before the miniature gravestone. He needs him to perpetuate the family line down the generations and to preserve the family honor and possessions (Benedict, 2014, p. 186).

No caso da Sra. Okuda, a sua figura é caracterizada em torno dos personagens masculinos: pelo seu silêncio eterno face à violência, o abuso linguístico e os casos amorosos do seu marido e pela preocupação infinita com o futuro do filho. A sua imagem de dona de casa, culpada por ter um filho cujo “sangue é fraco” (Cuenca, 2011, p. 78), baseia-se no fenómeno de extrema objectificação feminina observado na sociedade japonesa, onde “[a] woman [...] as a mother [...] gains status. A childless wife has a most insecure position in the family” (Benedict, 2014, p. 187). Conforme a avaliação de Benedict, entende-se que a vigilância imposta pelo Sr. Lagosta ao filho que gradualmente se acostuma ao controlo do pai e aprende a “observar” na

narrativa de Cuenca, coincide de modo excêntrico com o “*mental training*” (Benedict, 2014, p. 186) que os japoneses valorizam como algo essencial da vida. Perante o “treinamento” do pai, Shunsuke não tem capacidade para resistir à posição privilegiada que ele detém no seio da família: “To his father he may show only respect. His father is the great exemplar to the child of high hierarchal position, and, in the constantly used Japanese phrase, the child must learn to express the proper respect to him ‘for traning’” (Benedict, 2014, p. 193).

Com o fim de escapar a este padrão de treinamento, Shunsuke vive no limite da intersecção entre a realidade e a fantasia. Assim, as suas narrativas mostram uma visão dividida entre o mundo real e o virtual:

Enquanto amanhece, a minha vida se bifurca. Há uma versão que segue normalmente quando entro num táxi, vou para casa, durmo três horas, tomo um banho gelado e vou ao escritório, onde abro a gaveta e tomo duas pílulas para dores de cabeça. [...] Mas o caminho que *devo* pegar é outro (Cuenca, 2011, p. 50).

Incapaz de se individualizar devido à perseguição de Lagosta Okuda, Shunsuke vê-se numa posição análoga no seu trabalho, que considera alienante: uma companhia de realização de filmes e câmaras em decadência num mercado onde a digitalização prevalece. Neste contexto, Shunsuke vê a identidade fragmentada como uma maneira de buscar a autonomia e escapar à vigilância da Sala do Periscópio:

Durante os últimos anos tive o hábito de me batizar com nomes diferentes, como Hizako, Naoli, Takeshi ou Yuhe, um para cada uma das mulheres que colecionei, como se fossem capas de chuva – os nomes e as mulheres. [...] criei uma mitologia banal sobre mim mesmo, junto com novos cartões de visita e mudanças no guarda-roupa (Cuenca, 2011, p. 53).

A identidade instável e apagada de Shunsuke implica um lócus devorador que se situa, “onde gente de toda a nossa grande nação japonesa vem para ser esquecida pela cidade assimétrica que carrega em si todas as outras e nenhuma delas” (Cuenca, 2011). Com efeito, a construção do personagem-narrador Shunsuke reflete uma sociedade que integra noções e tópicos simbólicos do Japão provenientes da visão exterior de Cuenca (Vejmelka, 2014): um *salaryman* de uma companhia situada no meio da floresta composta por filas de edifícios de concreto, vidro e néon, que vagueia entre os estabelecimentos de *fūzoku*⁴⁵ depois do trabalho,

⁴⁵ A palavra japonesa romanizada *fūzoku* normalmente significa a indústria do sexo do Japão que na contemporaneidade legaliza e regulamenta serviços que se distinguem do serviço de prostituição ou do ato de coito no sentido tradicional.

gasta tudo para saciar os seus caprichos sexuais e que jamais se reconhece a si próprio nesta massa uniforme e densa que circula pela cidade hipermoderna. Ao ilustrar o contexto social desse Japão imaginário, o autor faz referências à indústria do sexo desenvolvida e popularizada no país, integrando locais como o famoso distrito da luz vermelha, Kakukicho, e serviços como *soapland*, *striptease* ou a massagem erótica, entre outros.

Preso num fascínio pela polaca Iulana, Shunsuke retira a sua máscara social e diz-lhe o seu nome verdadeiro. À medida que a narrativa avança, revela-se uma outra identidade de Iulana, a amante do Sr. Okuda, que acaba por ser uma “dessas tristes mulheres” que ele compartilha com o filho Shunsuke (Cuenca, 2011, p. 80). Ainda, a vigilância do Sr. Okuda acompanha o processo em que os personagens seguem as suas paixões: a dançarina Kazumi com quem Iulana partilha o quarto é uma das mulheres que trabalha para ele. Sendo uma mulher japonesa programada para ser “perfeita”, Kazumi seduz Iulana pelo seu corpo e provoca nela uma profunda obsessão. Este comportamento faz parte do seu plano de espionagem para obter o controlo completo da vida do filho e destruir a relação amorosa entre Shunsuke e Iulana.

O que dá o fim a esta história de amor é o “acidente” mencionado já no título, e na profecia do Sr. Okuda, apresentada no início do romance e reiterada e clarificada em toda a narrativa: “Um dia você entenderá que o único final feliz possível para uma história de amor é um acidente sem sobreviventes. Sim Shunsuke, meu estorvinho, meu pequeno fugu idiota: um acidente sem sobreviventes” (Cuenca, 2011, p. 17).

Descrições do “acidente” aprofundam o discurso de Shunsuke, que narra as passagens desta história de amor de forma fragmentada e descontínua, repetindo imagens que marcam respetivamente a verdade factual e ilusória, baseadas no episódio central: uma explosão de um vagão onde estão Shunsuke e Iulana. A ilustração da cena recorre a uma “escrita visual” que normalmente se encontra no *layout* gráfico do mangá e do anime japonês (Vejmelka, 2014, p. 226). Por meio da voz narrativa quase impassível de Shunsuke, o leitor segue a sua visão em câmara lenta, numa experiência semelhante à de um *longtake*, ao ilustrar a mencionada imagem ameaçadora do Sr. Okuda num quarto escuro de um hotel luxuoso. Além disso, visualizam-se as cenas sangrentas e devastadoras de morte, causadas pelo acidente, através de uma

Fūzokuten é o nome geral para os estabelecimentos dos negócios e serviços da indústria.

organização inspirada no *storyboard* da banda desenhada de estilo japonês. As imagens fragmentadas e detalhadas do incidente passam em sequência através da visão do sujeito, completando de forma gradual o cenário de destruição:

O primeiro a ser capturado pela onda de choque é um adolescente que digita algo num telefone. Ao seu lado, um calombo cinzento perto da porta que conecta os vagões surge e acumula forças, [...], expondo garras afiadas que tomam o jovem pelo tronco, perfurando seu corpo. Numa rápida guinada, os dentes de metal o levam até o teto. O sangue do rapaz espirra no rosto do casal de velhos sentados à frente. [...] engolidos por uma parede sólida que toma a parte esquerda da composição (Cuenca, 2011, p. 20).

A cena do acidente aparece duas vezes na diegese, através da voz narrativa de Shunsuke, marcando as partes iniciais e finais do romance com uma descrição diferente. Aqui, a utilização de diversas referências culturais vinculadas à cultura *pop* é expressiva, ao representar a sociedade japonesa dessa perspectiva e, ao mesmo tempo, construir diferentes camadas narrativas que refletem o processo de alienação cada vez mais radical do personagem. Neste contexto, Cuenca integra a imagem da massa que se movimenta em ritos entorpecidos e uniformes à reflexão de Shunsuke. A sua narrativa relata a radicalidade da alienação social e interpessoal a partir de uma perspectiva externa, em que os indivíduos perdem a sua identidade e se tornam parte de um “eles” indiferente,

que ignoram completamente o que acontece aqui enquanto ganham elevadores, [...], e que não interromperão seu perpétuo movimento com a nossa pequena tragédia. *Eles*, que talvez em algumas horas saibam da nossa história, o “acidente”, [...], que vão pensar na morte por um breve instante para depois esquecer o assunto e voltar a andar pelas ruas até os seus trens, como se nós não os aguardássemos em algum ponto fixo de futuro (Cuenca, 2011, p. 21).

Tal imagem de uma coletividade consistente e quase insensível, à qual o narrador também pertence, remete para a ideia de “*low desire society*”, proposta por Kenichi Ohmae (2018), ao descrever o estado e as características socioeconómicas atuais do Japão. Segundo Ohmae, que analisa a modalidade e a psicologia geral da geração mais jovem do Japão, ela é formada por indivíduos que carecem de ambição, desejo, e impulso em vários aspetos da vida e que perdem a curiosidade sobre questões nacionais ou sobre o mundo à sua volta. O silêncio e a evasão tornam-se uma forma de alienação.

Neste retrato enquadra-se o personagem Shunsuke, pois ele não consegue identificar-se no

mundo de luxo e de consumismo, nem é capaz de se valorizar em termos profissionais e no meio familiar. O hábito de usar identidades falsas e de se entregar a serviços ou relações sexuais são formas de adensar a sua alienação, para manter uma distância segura com a sociedade à sua volta. A relação amorosa com Iulana representa a breve individualização de Shunsuke. No romance, após o desaparecimento de Iulana num encontro dos dois em Akihabara, Shunsuke cai numa situação de impasse: ele perde todo o interesse na vida em sociedade e vive como um “*hikikomori*”⁴⁶ (Cuenca, 2011, p. 161), sem trabalho, socialização ou comunicação. Com efeito, esta experiência de apatia e solidão implica uma sociedade cada vez menos relacional, o que possibilita uma associação, por meio da visão exógena do autor, entre o romance e a realidade social japonesa, descrita num documentário de NHK⁴⁷ intitulado “*Muen Shakai*” – ou “sociedade sem relacionamento” em português –, focado no fenómeno das mortes solitárias na sociedade japonesa contemporânea⁴⁸.

Ele explica fatores subjacentes à “*low desire society*”, como o envelhecimento da população e o desemprego, a baixa taxa de natalidade, a infidelidade e a urbanização e outras realidades, que resultam na redução das ligações sociais da uma parte da população japonesa (NHK Special Shuzai-han, 2014). O documentário parte do número crescente de mortes e suicídios não identificados e retrata uma sociedade em que as relações e ações interpessoais e sociais diminuíram de forma significativa. Por meio deste retrato de uma sociedade na qual a vida humana é negligenciada, retoma-se a visão de Shunsuke: o acidente trágico representa a existência destinada a ser esquecida pela massa indiferente e a identidade de falecidos só pode ser recuperada por exames de DNA, presente na “gelatina de restos humanos” (Cuenca, 2011, p. 20).

No penúltimo capítulo do romance, a cena da explosão reaparece em narrativas sequenciais, ganhando forma em descrições de *flashback* inseridas no terceiro capítulo e anunciando o desfecho do acidente e da história de amor: a morte de Iulana e a mutilação de Shunsuke. Por um lado, recuperando a profecia reiterada na narrativa de Shunsuke e o retrato em terceira

⁴⁶ Termo para designar jovens japoneses que moram num estado de extrema reclusão doméstica e se retiram de forma total do mercado de trabalho e das relações sociais e cuja subsistência, portanto, depende dos pais.

⁴⁷ NHK é a abreviatura das letras iniciais do nome romanizado em japonês, *Nippon Hōsō Kyōkai*, da Corporação de Radiodifusão do Japão.

⁴⁸ Aqui se refere à série documental transmitida por NHK *special* em 2010, que posteriormente foi publicada em forma de livro em japonês pela equipa de cobertura do programa em 2012. Informações consultadas em 30 de Maio de 2022: https://www2.nhk.or.jp/archives/tv60bin/detail/index.cgi?das_id=D0009010577_00000.

pessoa do Sr. Okuda e da rede de espionagem, entende-se que o acidente não é mais do que um plano do pai para destruir a vida do filho. O assassinato de Kazumi, que precede a explosão, por outro lado, serve de aviso para os namorados. No entanto, a conspiração já tinha sido insinuada na narrativa de Shunsuke. O pânico sentido por perder Iulana, que desaparece nas multidões de Akihabara, faz parte da sua fantasia: na sua mente, o poderoso Sr. Okuda começa a agigantar-se e a assumir a forma de um monstro Gyodai, transformando-se num crustáceo enorme que destrói o bairro de Akihabara.

Nesta parte da obra, a representação ficcional de Akihabara reúne fragmentos do imaginário popular sobre o Japão: é um distrito de vendas digital e tecnológica e, ao mesmo tempo, é um espaço consagrado à subcultura do anime, do mangá e dos jogos eletrónicos. Dentro da diegese, Cuenca dialoga com a série *Esquadrão Relâmpago Changeman*⁴⁹ – *Dengeki Sentai Changeman* –, do género *tokusatsu*, ao incluir o monstro *Gyodai* como parte da cena de destruição imaginada por Shunsuke (Cuenca, 2011, p. 130). O monstro gigantesco que anda freneticamente pela cidade moderna onde a multidão assustada se lança em fuga, estabelece conexões intertextuais com as obras cinematográficas e televisivas do género *tokusatsu*, tais como as séries populares e clássicas de *Super Sentai*, *Godzilla* ou *Ultraman*, para só citar dois dos exemplos mais conhecidos.

Podem-se também encontrar diferentes imagens desse Japão imaginado por Cuenca na construção de certas figuras femininas do romance, sugerindo interessantes interpretações do escritor em relação a realidades sociais e culturas tradicionais e mediáticas do país. No caso da única personagem estrangeira, Iulana, que apresenta uma fisionomia ocidental, “que a faz parecer uma alienígena infiltrada” (Cuenca, 2011, p. 61) entre os japoneses, a sua condição de “Outra” no Japão é a projeção da experiência do próprio autor de ser e se sentir estrangeiro durante a sua estadia num país com uma cultura tão diferente da própria (Vejmelka, 2014). Ao mesmo tempo, a imagem da alteridade do Japão, representada pela figura polaca, é semelhante às apresentadas em *Rakushisha* e *O sol se põe em São Paulo* em termos da experiência dos protagonistas estrangeiros.

Sendo uma *gaijin* inconsciente do lado perturbador da cidade e dos seus potenciais perigos,

⁴⁹ A série é a nona parte das célebres séries de *Super Sentai*.

Iulana caracteriza-se pela ignorância e a ingenuidade, pois a sua “compreensão do que a cerca no Japão deve ser menor do que a das crianças que passeiam no zoológico” (Cuenca, 2011, p. 64). A metáfora da “cerca” do Japão evoca a configuração da atmosfera do país como um espaço estrangeiro repleto de signos culturais indecifráveis presente no famoso filme *Lost in translation* (Coppola, 2003), onde os personagens ocidentais têm dificuldades em lidar com as diferenças culturais, a reclusão social e a incomunicabilidade, “alternando o incomensurável e monstruoso com a contemplação fascinada do incompreensível” (Vejmelka, 2014, p. 226).

Neste contexto, a imagem da menina polaca que trabalha num *strip club* em Tóquio, bem como a da dançarina que gera mais lucros no negócio, Kazumi, é simbólica, pois condensa as impressões do autor sobre as trabalhadoras sexuais femininas e a normalização da indústria do sexo no Japão. Sendo uma atividade comercial androcêntrica, que data do século XVI e desenvolvida num sistema complexo de classe, etnia, e discriminação de gênero (Hanochi, 2001, p. 138), ela continua a existir na sociedade japonesa contemporânea, ao ser amplamente considerada como um trabalho estigmatizante, especialmente para as trabalhadoras. Ao mesmo tempo, a sua existência como percurso profissional controverso e até discriminatório associa-se a assuntos ligados à pobreza feminina e à exclusão das mulheres do mercado de trabalho a tempo inteiro (Koch, 2014). Como um elemento essencial na ilustração da atmosfera e na constituição das relações e interações entre os personagens, este signo cultural do Japão é requintadamente trabalhado por Cuenca, ao traçar uma sociedade imaginária em que as mulheres são totalmente consumidas pelo mundo da masculinidade. Cuenca enfatiza a representação da extrema desvalorização feminina através das vozes das personagens masculinas, o que espelha curiosamente a ambivalência da indústria do sexo: aqueles que consomem e usufruem dos produtos e serviços dessa indústria são os mesmos que a criticam (principalmente em relação às trabalhadoras) (Koch, 2014). O exemplo mais claro é o de um comentário do narrador sobre o pai, que desfruta de poderes e privilégios, ao mesmo tempo que despreza a expansão comercializada da indústria:

(O Sr. Lagosta Okuda não pisa em Kabukicho há décadas. Meu pai diz que é o lugar mais degradado e sujo de todo o Japão – o que não diz é que não vai a Kabukicho porque não precisa: a sujeira e a degradação que deseja lhe são entregues em casa[...].) (Cuenca, 2011, p. 35)

Nota-se que o autor descreve dois tipos de exploração no romance: a comercial e a espiritual. O primeiro está presente nos discursos do personagem Shunsuke, que vê as suas namoradas como objetos que podem ser substituídos e comprados (Cuenca, 2011, p. 30) e no serviço de dança privada ou na simples companhia de Kazumi cobrado à hora (Cuenca, 2011, p. 39). O segundo tipo é representado pela Sra. Hiroko Okuda, com a sua voz, ou os seus direitos ignorados. O seu valor só se exhibe dentro da família, numa relação de dependência perante o seu marido e filho. Ao mesmo tempo, encontramos outras reflexões sobre tópicos ligados à condição feminina e à 'cultura' da indústria do sexo, expressas de forma dramática e reflexiva em discursos absurdos e até irónicos de Shunsuke: Iulana só pode ser prostituta ou vender o seu corpo se quiser ganhar a vida em Tóquio, ou voltar para a Europa, onde estudou história da arte (Cuenca, 2011, pp. 127-128).

Além disso, o retrato das mulheres exploradas no Japão integra elementos futurísticos, ligadas à ficção científica, por meio de uma incomum narradora, representante da alteridade radical: a ginoide Yoshiko. Fabricada pela companhia *Luvdoll Inc.* a pedido – anónimo – do Sr. Okuda, Yoshiko é uma boneca de silicone feita à medida que custa cinquenta milhões de ienes, o que “faz ser a boneca mais cara já produzida no Japão” (Cuenca, 2011, p. 13). Mais, a ginoide é considerada a Sra. Hiroko Okuda renascida, recebendo *hatsumiyamairi*, a cerimônia xintoísta para os recém-nascidos, com as cinzas da falecida colocadas dentro do seu corpo.

Destacada em itálico e narrada por uma voz de natureza incomum, o diário da ginoide descreve o reconhecimento ingénuo do nascimento como Yoshiko e do seu mundo: é um produto criado de acordo com as instruções minuciosas e detalhadas que o mestre anónimo, o Sr. Okuda, desenha para o criador, a corporação *Luvdoll*. A estranheza é provocada pela descrição da integração de uma consciência ou uma visão anormal – a de Yoshiko, recém-nascida graças às instruções introduzidas antecipadamente pelo criador e o mestre deste mundo sofisticado –, num universo que já existe antes da afirmação da sua posição no mesmo:

Antes de o Sr. Atsuo Okuda abrir a caixa, tudo estava escuro. [...] O mundo só começou a partir do momento em que o Sr. Okuda abriu a caixa e disse a palavra. Ele disse: Yoshiko. [...], eu ganhei, além de um nome, muitos começos e um fim. [...] E o meu fim com esse corpo é um só: servir ao Sr. Okuda. O Sr. Okuda é o meu mestre, mas não é o meu criador. O meu criador é a *Luvdoll Inc.*, localizada em 4-5-28 Nishi-Kawagushi, na cidade de Kawagushi, província de Seitama (Cuenca, 2011, pp. 11-12).

João Cunha (2012) aponta uma função essencial deste diário: oferecer observações abertas e reveladoras sobre o Sr. Okuda e as suas reações dentro desse mundo sufocante que gira à volta do mestre, completando o enredo desta história de amor juntamente com a narrativa de Shunsuke. Por exemplo, notam-se no relato de Yoshiko relações de poder pai-filho e de gênero próprias do tecido e organização familiar tradicional, analisadas em *The Chrysanthemum and the Sword*:

Mesmo eu tendo o hábito de pensar a mesma coisa ao mesmo tempo que o Sr. Okuda, ainda me mantenho calada. Não ficaria bem uma mulher interrompê-lo (Cuenca, 2011, p. 58).

O Sr. Okuda disse que seu filho é cinquenta anos mais jovem do que ele e é um moleque impertinente que deveria respeitá-lo justamente porque o Sr. Okuda é cinquenta anos mais velho [...] (Cuenca, 2011, p. 83).

A depravação moral da vida e da relação familiar é relatada de novo pela voz “inocente” da inteligência artificial:

[...] ele teve um filho que se chama Shunsuke. O Sr. Okuda quer que eu o conheça, e que quer eu sirva o chá ao seu filho, e prepare o peixe fugu ao seu filho, e me deite como seu filho, e isso me causa forte apreensão porque nunca vi nenhum outro ser humano de perto que não fosse o Sr. Okuda. E não sei se gostaria (Cuenca, 2011, pp. 59-60).

Mais, através da visão de Yoshiko, afirma-se a relação entre Sr. Okuda e Iulana:

Não entendi quando a estrangeira de peitos grandes e cabelos loiros começou, há alguns meses, a frequentar essa casa e a falar com o Sr. Okuda numa língua ininteligível em longos encontros com a porta fechada. [...] Depois o Sr. Okuda pegava umas folhas de papel na caixa de marfim sobre a mesa, e entregava à Iulana, que é o nome estranho com o qual o meu mestre a chamava (Cuenca, 2011, pp. 140-141).

O romance explora tópicos ligados ao amor e à morte a partir de perspectivas diferentes e de uma consciência humana num corpo inorgânico. Apesar de expor o lado ridículo das relações humanas com enredos dominados por uma teia complexa de *voyeurismo* e alienação, o diário esclarece o processo de apropriação e aprendizagem da cultura humana pela instrução e o contacto exclusivo com o seu mestre. As reflexões de Yoshiko sobre o tempo, o nascimento e a morte, inspiradas pelo mestre Okuda, mostram uma cosmologia sincretista, que entrecruza o Oriente e Ocidente (Santos & Ourique, 2018). Neste contexto, o autor brasileiro explora a

filosofia fatalista através de referências metafóricas aos mitos gregos na narrativa de Yoshiko, e à reencarnação budista através do discurso de Okuda: “[...] a morte é como nascer ao contrário, ou seja, voltar ao que se era antes de nascer” (Cuenca, 2011, p. 141). No romance, a ginoide Yoshiko, apesar de não “entender” a noção de tempo, acaba por considerar o tempo “uma coisa ruim” (Cuenca, 2011, p. 86) pelos discursos do Sr. Okuda, e adquire uma vontade forte de escapar dele e evitá-lo. Mais detalhadamente, o ato de morrer é visualizado como voltar ao estado de ser nada e perder a identidade de Yoshiko:

E desaparecer seria ser fechada na caixa de onde vim e perder meu nome Yoshiko, e ficar sozinha no escuro até que eu me misturasse com o escuro e não soubesse o que era o escuro e o que era eu, e assim perder a consciência do meu corpo e com ela o meu corpo, que é o que eu sou, porque eu sou o meu corpo e o meu nome Yoshiko (Cuenca, 2011, pp. 142-143).

Recuperando a trama central do romance, a frase que começa e termina o romance, como mencionado por Vejmelka (2014), assinala as diversas máscaras que revestem a obra, pois implicam outra versão do final do romance, que concerne à linha narrativa de Yoshiko. Ao acompanhar a narrativa da boneca Yoshiko, nota-se que uma possessividade começa a ganhar forma no universo reservado do Sr. Okuda. A insegurança provocada pelo momento em que o Sr. Okuda a manda ficar dentro da caixa e vai aos encontros com Iulana é reveladora disso. Ela sente-se “insuficiente e inadequada” em comparação ao peso e ao serviço que Iulana pode oferecer ao Sr. Okuda e que ela nunca seria capaz de oferecer-lhe, com o seu corpo de silicone que “mede cento e trinta centímetros e pesa apenas vinte e um quilos” (Cuenca, 2011, p. 141).

Neste contexto, um sinal de humanidade é observado em Yoshiko (Santos & Ourique, 2018) pelas suas reflexões sobre a identidade individual em que a importância de ser o que é, prevalece sobre a autoridade do mestre, resultando na sua rebeldia: “Mas há uma segunda ideia que me alivia e me dá enorme prazer sempre que corto o peixe venenoso para o meu mestre. É a de matar o Sr. Okuda. E fazer o agora deixar de passar também para ele” (Cuenca, 2011, p. 143).

Assim, a narrativa de Yoshiko termina com um plano de assassinato. Juntamente com as palavras de Okuda no final do romance, “[h]oje quem vai cortar o fugu de boas-vindas é Yoshiko. Você vai gostar de conhecê-la” (Cuenca, 2011, p. 172), o final “secundário” à história de amor é tecido num tom enigmático e sugestivo que percorre a narrativa: a morte do pai e do

filho Okuda por tetrodotoxina. Neste contexto, a relação de amor condenada à destruição refere não apenas a de Shunsuke e Iulana, mas também a de Okuda e Yoshiko.

Em termos de características temáticas, as influências da ficção científica são evidentes na construção da personagem de Yoshiko e do sistema de espionagem de alta tecnologia. Podem-se rastrear ligações com trabalhos importantes da ficção especulativa através da imagem alienante da sociedade japonesa, onde as fantasias futurísticas se tornam “*integral parts of the here-and-now*” (Cavallaro, 2000, p. xi). Neste sentido, destacamos, principalmente, o subgênero *Cyberpunk*, reconhecido pela configuração ficcional de um contexto social que combina “*low-life and high tech*”, tal como foi definido pelo escritor Bruce Sterling no prefácio de *Burning Chrome*, do escritor americano-canadense William Gibson, que é considerado o precursor do estilo (Gibson, 1986, p. xiv).

A dualidade de Yoshiko – a sua inteligência artificial e a sua consciência humana – enquanto um *yurei* preso num corpo de silicone, lembra a ginoide Rachel, uma replicante que acredita ser humana pelas falsas memórias implantadas nela e que é personagem do romance de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Dick, 2012) e dos filmes de Ridley Scott, *Blade Runner*, inspirados no romance. A outra relação intertextual é estabelecida com Major Motoko, a figura central do clássico mangá pós-humanista de Masamune Shirow, *Ghost in the Shell* e das animações de Mamuro Oshii, em que um espírito humano é instalado num ciborgue que explora e questiona a existência humana na fronteira do real e do artificial. Mais, o ato de traição de Yoshiko em relação ao seu mestre, um ser com autoridade suprema, faz uso de um tópico universal, o da rebelião cibernética no universo robótico, que se encontra nas obras exemplares citadas e continua a ser abordado em recentes publicações, como por exemplo, o filme *Ex Machina* (2015), de Alex Garland, em que a ginoide Eva que tenta escapar ao controlo humano enquanto é confinada a um espaço fechado, e *Alien: Covenant* (2017), de Ridley Scott, onde encontramos a personagem de David, uma inteligência artificial que quer tornar-se uma divindade criadora.

Assim, a análise desta história de amor sem sobreviventes encerra-se com um olhar lançado à expectativa da tecnologia e do futuro humano, que já se tornou parte da cultura japonesa contemporânea. Cuenca, por meio da sua viagem, entendida como uma experiência

de aventura em *iseika*⁵⁰, cria na sua narrativa um Japão cosmopolita, cuja diversidade e multiculturalidade são enriquecedoras. No entanto, segundo Santos e Ourique (2018, p. 88), ao refletir sobre o “momento de perigo” designado por Walter Benjamin (1987, p. 224), a criação literária é suscetível de cair numa apropriação inconsciente de memórias ou reproduções estereotipadas, especialmente a partir de uma posição exógena ao objeto de descrição, como é o caso da escrita de Cuenca. Recuperando análises prévias sobre a intertextualidade do romance, referências à cultura pop, de massa e a temas sociais japoneses como elementos composicionais do romance, na perspectiva de Vejmelka (2014), elas geram ressonâncias diferenciadas, deixando os leitores expostos a diversos contextos culturais e sociais.

Aqui, a representação do Japão constitui-se em signos universais que permitem interpretações abertas, mostrando uma sociedade imaginária onde o virtual e o real, o futuro e o presente, o Oriente e o Ocidente se sintetizam. Ao mesmo tempo, é um espaço onde o pai japonês é poeta e chefe de espionagem, monstros andam pelas ruas movimentadas, a ginoide mata o seu mestre com venenos de fuga, e num café do estilo francês é tocada a música de João Gilberto.

⁵⁰ Termo japonês utilizado em produções de mangás, animes, jogos eletrônicos e *light novels* para designar um mundo ou universo paralelo, fantástico ou do Outro.

CAPÍTULO IV

O MODELO NACIONAL NIPO-BRASILEIRO EM *CRÔNICAS DE UM GAROTO QUE TAMBÉM AMAVA OS BEATLES E OS ROLLING STONES* E *SONHOS QUE DE CÁ SEGUI*: A IDENTIDADE, A ONDA MIGRATÓRIA INVERSA, AS MEMÓRIAS COLETIVAS DE *DEKASSÉGUI*S

Em 27 de fevereiro de 2020, o programa japonês de *NHK World-Japan, Today's Close-Up*, apresentou uma reportagem sobre a emergência do fenómeno das mortes solitárias entre trabalhadores estrangeiros de idade madura que permanecem no país por mais de duas décadas. Esses trabalhadores, basicamente nipo-brasileiros, são chamados de *dekasséguis*⁵¹. Eles foram trabalhar para o Japão por volta dos anos 90, devido, por um lado, à crise económica do Brasil, que provocou uma serie de consequências, como a hiperinflação e o desemprego, e, por outro lado, à escassez de mão-de-obra no Japão, com uma economia ainda a crescer. Deste modo, foram-se formando ondas migratórias, com uma população considerável, em que a maioria de *nikkei* pretendia ficar por um curto prazo no país asiático, animados pela promessa de uma vida melhor de volta no Brasil. No entanto, há ainda muitos que permanecem no Japão sozinhos por motivos diversos, perdem gradualmente o contacto com a família no Brasil e não se inscreveram no Plano de Pensão Nacional do Japão, desvinculando-se plenamente da sociedade.

Um dos casos focados na reportagem refere-se à morte solitária de um trabalhador brasileiro, Alberto, que foi para o Japão aos 30 anos e ficou para suportar a educação e a vida da filha no Brasil. Com um trabalho pesado, depois desses anos, o seu estado de saúde piorou.

⁵¹ O termo é utilizado normalmente para designar trabalhadores de nacionalidade estrangeira, sobretudo dos países latino-americanos. Aqui se refere exclusivamente aos nipo-brasileiros.

Aos 64, morreu em casa sozinho, o que só foi descoberto três semanas depois da morte. Investigações revelaram que a saúde de Alberto se deteriorava, pelo que deixou o seu emprego numa fábrica aos 63 anos. O *dekasségui* vivia isoladamente, sem nenhuma vida social e raramente comunicava com os seus vizinhos do mesmo conjunto habitacional. Um antigo colega brasileiro da mesma geração descreveu a rotina monótona de Alberto e muitos outros *dekasséguis*, que circulavam apenas entre a casa e a fábrica. Contudo, acrescentou que, embora o trabalho fosse intenso para Alberto, nunca pediu ajuda a ninguém.

A reportagem explora, assim, o problema das mortes solitárias através deste grupo social especial, com o fim de chamar a atenção da sociedade para o problema. No entanto, apesar de os exemplos individuais apresentados retratarem certas situações da vivência dos *dekasséguis* no país, não retratam a totalidade. O antigo colega brasileiro de Alberto insinua a complexidade do fenómeno que se situa no centro das experiências de solidão dos brasileiros no Japão: “é meio triste, [...], porque no Brasil se chama de japoneses, [...] chegamos de *Nihon*, se chama de *gaijin*. [...] Não sei o que é que sou”⁵². A ambivalência da identidade provocada pelos contactos transnacionais já era traçada nos anos 70, quando alguns imigrantes japoneses regressaram ao Japão para a reunião familiar. Para descrever o sentimento do seu retorno, muitos comparavam-se com Urashima Taro, figura da mitologia japonesa, um pescador que visitou o palácio do rei-dragão debaixo do mar durante alguns dias e que regressou à sua cidade sem encontrar a sua casa, nem conhecer ninguém, porque tinham passado trezentos anos na terra. Ao analisar esta metáfora, Joshua Roth (2007) salienta que, para os imigrantes idosos, o regresso ao Japão é marcado pela estranheza, uma vez que já não conseguem reconhecer o país, que foi largamente bombardeado e reconstruído após a segunda guerra mundial. No entanto, Roth explica que, para as gerações mais jovens, a lenda de Urashima Taro representa meramente a noção do Japão, ou até significa a oposta, um descobrimento de fortuna (o Brasil) para os (*nikkeis*) que vêm de uma vila pequena (o Japão).

Aqui, o que é evidente é uma ocidentalização dos descendentes dos japoneses, ou seja, a desligação com o Japão em vários aspetos, como a língua, a cultura e a pertença. Ignácio López-Calvo (2019) ilustra tal processo de dissociação cultural com o país ancestral e de aculturação

⁵² Informações obtidas no vídeo lançado sobre a reportagem no canal oficial de *NHK World-Japan*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a3pJ9b1U64o>, consultadas em 28 de Junho de 2022.

brasileira com o fenômeno *dekasségui*, caracterizado por migrações transacionais contínuas a longo prazo e larga quantidade populacional. Conforme a observação de Daniela de Carvalho (2003, p. 90), a composição populacional de *dekásseguis* é heterogênea em vários aspectos. Os *nisseis*⁵³ e *sanseis* nascidos e formados no Brasil, que constituem a maioria da população *dekasségui*, não estão familiarizados com a língua e a cultura japonesa, ao contrário de muitos *isseis* e *nisseis*, que compunham as ondas iniciais de migração, distinguindo-se pela origem e nacionalidade japonesas, assim como pela capacidade linguística. Tomando em conta os laços de sangue, a cultura, e a língua que Daniela de Carvalho identifica como as essências de ser japonês, a identidade dos nipo-brasileiros parece se fundamentar na combinação de “*familiarity and foreignness*” (2003, p. 144). Recuperando a frase citada da reportagem, entende-se que a construção identitária de *nikkei* é algo em movimento, dependendo da maneira como se configuram e são configurados pela sociedade em geral. Ao mesmo tempo, o fenômeno dos *dekasséguis* visualiza ainda esta ambiguidade e instabilidade identitária que caracteriza os nipo-brasileiros, por meio de deslocamentos transnacionais que conduzem um processo de deterritorialização e retritorialização (López-Calvo, 2019).

Uma dificuldade geral da experiência dos *dekasséguis* refere-se à rejeição étnica e à alienação social que, normalmente, são sofridas pelos nipo-brasileiros (Lesser J. , 2003). Posteriores às influências transformacionais derivadas da Segunda Guerra Mundial, que promoveram a integração da comunidade *nikkei* no plano nacional do Brasil, as ondas migratórias inversas representam outro momento importante na história dos imigrantes japoneses, por fomentar a comunidade nipo-brasileira no Japão. De acordo com a explicação de López-Calvo, para os *dekasséguis*, o Japão já não é visto como pátria de filiação, à semelhança do que aconteceu com os seus ancestrais, marcados por uma “*sojourner mentality*” (2019, p. 177). Entretanto, a posição dos *dekasséguis* como uma minoria étnica no Japão, é formulada não apenas pela percepção mútua da experiência como *gaijin* na sociedade japonesa, mas também pela auto-segregação, semelhante à de muitos *isseis* em relação ao Brasil, como por exemplo, o personagem Hideo Inabata do romance *Nihonjin* (Nakasato, 2011), que defende vigorosamente valores e culturas japoneses dentro da família e da comunidade *nikkei*.

⁵³ Aqui se apresentam alguns termos originados em japonês que principalmente são utilizados para designar as gerações de imigrantes japoneses: *issei*- a primeira geração; *nissei* – a segunda geração; *sansei* – a quarta geração.

O comentário da reportagem *NHK* também faz lembrar os romances anteriormente mencionados, *Rakushisa* e *O sol se põe em São Paulo*, nos quais a crise identitária e o contraste entre o Japão ancestral e o contemporâneo são ilustrados numa viagem de figuras nipo-brasileiras ao Japão, um lugar com que estão destinados a reconectar. De facto, tais experiências, que envolvem sentimentos de solidão e confusão identitária, não são algo novo na história nipo-brasileira e nas suas produções culturais. Em relação ao fenómeno *dekasségui*, o desenvolvimento da comunidade no Japão é presentificado por numerosas publicações e por diversos estudos académicos de várias áreas, incluindo produções culturais como filmes, romances, crónicas, que tomam esta segunda diáspora como o corpo central do enredo. Segundo Vejmelka (2014), na visão de Cristina Stevens, a maioria destas produções abordam aspetos históricos e sociológicos ligados à comunidade *nikkei*, o que impede também uma ressonância maior tanto na literatura brasileira quanto na sociedade em geral, apesar de conter intenções ou manifestações ligadas à nacionalidade brasileira:

Embora obras de ficção contém um forte componente de realidade nesses romances, que contam histórias de exclusão, isolamento, discriminação, exploração [...], adaptação e vitória. São testemunhos dos conflitos, dramas pessoais, dificuldades e sacrifícios enfrentados pelo homem comum em sua luta diária pela sobrevivência e adaptação a uma cultura completamente estranha (Stevens, 2004, p. 1).

Neste contexto, expressões da brasilidade são reforçadas por figuras de descendentes japoneses criadas por autores nipo-brasileiros, como os *nisseis* Haruo e Sumie em *Nihonjin*, que se tornam alienados na visão do pai japonês, que defende a tradição e a cultura japonesa. Aqui, nota-se uma renegociação da identidade nipo-brasileira através da experiência coletiva transnacional desta segunda diáspora contínua. No entanto, ao reconhecer a presença dessa característica em algumas criações literárias de autores *dekásseguis*, López-Calvo aponta que o aproveitamento de memórias e representações coletivas como componente literário, no caso de *Sonhos que de cá segui*, de Silvio Sam, e *Crônicas de um garoto que também amava os Beatles e os Rolling Stones*, de Kakazu Agenor, que irão ser analisados, serve para sugerir a imagem do Japão ou dos japoneses como modelo do futuro Brasil ou dos brasileiros. Nestas duas obras, os narradores *dekasséguis* propõem o Japão ou os nipo-brasileiros como modelos exemplares para o desenvolvimento da sua pátria, o Brasil, cuja crise económica os coloca no exílio em outras terras. Desse modo, o Japão é retratado no processo de contactos

transnacionais que Daniela define como “*assertion of mutual difference*” (2003, p. 144), ao ser reconhecido como o espaço de uma modernidade que difere do Brasil, por meio do qual os *dekasséguis*, a partir da posição de minoria, reivindicam e expressam a sua brasilidade⁵⁴.

4.1 O Japão como modelo em crônicas do *dekasségui* Agenor Kakazu

Sendo a primeira obra de Agenor Kakazu, a coleção de crônicas intitula-se *Era Um Garoto Que Como Eu Amava os Beatles e os Rolling Stones*, uma canção da banda Os Incríveis, lançada em 1967, como versão portuguesa da famosa canção italiana *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*. Composta por sessenta crônicas, Kakazu narra na primeira pessoa, duas experiências *dekasséguis* suas respetivamente na firma *Nippon Express (nittsu)* em Tóquio, onde seleciona manualmente mercadorias logísticas, e em *Tókyo Seat Co. Ltda* na cidade de Kônosu, onde trabalha na linha de montagem da marca *Honda*, a partir de 1991, ano em que se registra um aumento exponencial de brasileiros no Japão. Ilustrando uma trajetória comum *dekasségui*, a experiência do cronista apresenta-se como uma espécie de narração autobiográfica e de testemunha que fala da vida e condição *dekasségui* e da sua exploração pela cultura e a sociedade japonesa. Com um tom didático, os seus textos mostram características coletivas pela abordagem de diversos acontecimentos e pela visualização da presença da comunidade nipo-brasileira no Japão, buscando retratar o tempo e as realidades factuais em que o cronista e os demais *dekasséguis* se situam.

Seguindo a visão apresentada nas crônicas, nota-se que a imagem do Japão se alicerça na experiência pessoal do cronista, caracterizada pela vida *dekasségui*, pelos contactos culturais com o Japão, e pelos sentimentos nostálgicos em relação à família e à terra brasileira. Ao mesmo tempo, encontram-se fortes e evidentes manifestações nacionalistas nas crônicas, já apresentadas no título e na abertura da obra. A referência à canção protagonizada por um jovem norte-americano que sonha com a música *rock* britânica, que foi convocado para a guerra de

⁵⁴ Neste capítulo, as obras analisadas pertencem a dois géneros literários distintos, a crónica e o romance. A razão desta análise comparativa deve-se à semelhança de temas e características autobiográficas que marcam as duas obras, evidenciada na leitura das obras e numa extensa pesquisa sobre os contextos e antecedentes históricos dos respectivos autores. Neste capítulo, portanto, resolvimos analisar escritas genologicamente diferentes, mas próximas, para favorecer o estudo e uma melhor compreensão, através do método comparativo, da forma como os autores *nikkeis* reivindicam a sua identidade e a nacionalidade, através de descrições da vida como *dekasségui* e projecções da sociedade e etnia japonesa elaboradas com base na experiência do exílio.

Vietnã e morreu no campo de batalha, sugere uma certa analogia com a situação em que se encontra o cronista, tal como ele próprio reclama no subtítulo original da obra: “[que] não precisou lutar no Vietnã, mas se viu obrigada a batalhar no Japão” (Kakazu, 1998, p. 10).

A metáfora é continuada na primeira crônica, na qual o autor é encorajado pela imagem dos jovens soldados americanos “lutando na defesa da sua pátria” (Kakazu, 1998, p. 13), apesar dos receios sobre a possível experiência de desconhecimento, solidão e discriminação. Tal como afirma Lesser (2007, p. 218), é frequente, para a comunidade nipo-brasileira, que constitui uma diáspora descontente, que muitos dos seus membros considerem o Brasil a sua nação, enquanto a maioria de brasileiros não-*nikkeis* consideram o Japão como a terra natal dos nipo-brasileiros. Neste contexto, López-Calvo aponta a expressão consistente da nacionalidade brasileira nas crônicas, onde Kakazu não se refere a aspetos culturais ou étnicos na exposição inicial dos motivos que o levam para o Japão, da maneira como propõe Joshua Roth (2002, p. 3) sobre negociações identitárias da comunidade: “*although economic conditions underlay this dramatic migration, many Nikkeijin, even those who had never been to Japan before, framed it as and return to Homeland that offers the possibility of self-understanding*”.

No discurso de Kakazu, este “*self-understanding*”, que justifica a consciência culpada e as preocupações provocadas pela experiência de se tornar *dekasségui*, é proporcionado pela necessidade e a responsabilidade de se lutar pela família e pela nação, dominada pelas crises financeiras. Aqui, é interessante estabelecer uma ligação com o romance de Lucília Junqueira de Almeida Prado, *O amor é um pássaro vermelho*, em que as figuras japonesas se reconhecem positivamente por se sacrificar pela nação ao emigrar para o Brasil, no contexto histórico em que o governo Meiji promove a emigração para conciliar a tensão social provocada pela pobreza e o desemprego, bem como para desenvolver comunidades japonesas no exterior. Em crônicas de Kakazu, ele também destaca a sua posição e determinação de se sacrificar pelo país, ao comparar a sua declaração, escrita em maiúsculas, “EU VOU”, com a frase célebre do “Fico”, de D. Pedro I, e a sua futura estadia no Japão com a batalha pela sobrevivência em Vietnã. Esta metáfora entre a vida e a luta é reiterada ao longo da narração da experiência *dekasségui* do cronista, ao descrever o trabalho como “campo de batalha” (Kakazu, 1998, p. 31).

Nota-se que uma impressão cultural positiva marca os contactos iniciais de Kakazu com o

Japão, que o reconhece como um país do primeiro mundo, com alta produtividade industrial e fascinantes avanços tecnológicos. Esta curiosidade, de acordo com Daniela de Carvalho, é comum entre os *dekasséguis*, que procuram aspetos positivos na sua estadia temporária no Japão:

Although their motivation is largely economic, interviews revealed that many of the *Dekasegi* want to experience life in a First World country, ‘the country of technology’; others wish to acquaint themselves with a land of their ancestors, meet their relatives and visit their ancestors’ graves; some, especially young people want to know more about Japan in Japanese culture; others have personal reasons, such as trying to change their lives by migrating; and still others are encouraged to go by relatives, friends and acquaintances who are already working in Japan or intend to go and want company (Carvalho D. d., 2003, pp. 90-91).

Apesar de justificar a sua saída pela crise económica do país, o autor sente-se culpado pela decisão de ir ao Japão, abandonando a sua pátria e a família. Tal sentimento, com efeito, indica um estado de insegurança causado pela migração, que quebra as relações formuladas e preservadas entre as comunidades (Sasaki Pinheiro, 2009). No entanto, considerando a formação da comunidade nipo-brasileira no Brasil na sequência da diáspora, muitas análises relacionam a decisão de se tornar *dekasségui* com a identidade dos nipo-brasileiros em crise, mudando entre *nikkei* ou *nikkeijin* no Brasil e brasileiros indiscutíveis no Japão (Lesser J. , 2003). Em crônicas de Kakazu, o foco não é a re-identificação dos nipo-brasileiros colocados neste deslocamento migratório, apesar de discutir em alguns textos as influências da disseminação audiovisual japonesa na comunidade *nikkei* e sentimentos complexos sobre a cultura okinawana dos seus antepassados. Com uma firme afirmação da identidade brasileira, reforçada ainda pela experiência no Japão, Kakazu enfia a narrativa com manifestações nacionalistas. Neste contexto, ele revela uma atitude positiva sobre a vida de *dekasséguis*, considerando-a benéfica, tanto em termos materiais, como em termos de “*self-exploration and self-improvement*” (López-Calvo, 2019, p. 187), enquanto aproveita para expressar sua vontade de voltar para o Brasil:

Quero conhecer melhor essa cidade, esse povo, esse país. Posso não ter mais outra chance de voltar ao Japão, [...]. Esta é a oportunidade que a vida me reservou para ganhar um pouco de dinheiro e também de abastecer e ampliar o horizonte do meu conhecimento. O Japão tem algo mais que dinheiro para nos oferecer (Kakazu, 1998, p. 29).

À medida que o cronista relata a vida em Tóquio após a sua instalação, observa-se uma ruptura da imagem estereotipada do Japão, apresentada em diversos produtos audiovisuais, e ao mesmo tempo, uma reformulação ou reconstrução dessa imagem pelo conhecimento individual adquirido. O retrato do Japão encontra-se na expressão patriótica e nostálgica de Kakazu. Ao atravessar o rio Sumida pela ponte Eitai, o autor nipo-brasileiro, fascinado pela magnificência arquitetônica da ponte metálica, faz uma comparação entre o rio Sumida, com reflexos da água “larga, limpa e muito movimentada”, e o rio Tietê, “cheio de dejetos domésticos e industriais, transformado em um grande esgoto ao céu aberto” (Kakazu, 1998, p. 34). Neste caso, Kakazu reflete sobre as expectativas e a possibilidade de reabilitar o rio, bem como de restaurar a prosperidade da cidade paulista, por meio da admiração que lhe provoca o rio Sumida, outrora também poluído, e a vitalidade e desenvolvimento que representa. Este tipo de associação é reiterado na transformação da apreciação da paisagem de outono no Japão numa manifestação nostálgica e patriótica: “[o] verde e o amarelo se misturam [...] e fazem lembrar a nós, brasileiros distantes dos nossos rincões, as cores do nosso Pavilhão Nacional” (Kakazu, 1998, p. 57).

Nesta viragem da representação do Japão de um campo de batalha para um modelo para o Brasil, tem um papel importante um colega japonês, Shioya Yoshinori, que mostra atitudes amigáveis e curiosas em relação aos brasileiros e à cultura brasileira. Na descrição do cronista, Shioya é um homem exigente, com um notável espírito de aprendizagem, “disposto a trabalhar e contribuir para que o país continuasse crescendo e progredindo” (Kakazu, 1998, p. 41). Aqui, o retrato do colega Shioya integra-se na representação paradigmática dos japoneses, caracterizada pela vontade coletivista e patriótica e pela disposição ao sacrifício e a dedicação. Neste caso, Kakazu passa no seu discurso das reflexões sobre o desenvolvimento do rio Sumida para uma meditação que se situa no plano nacional, descrevendo Shioya como uma representação exemplar de numerosos japoneses trabalhadores, cujo esforço e dedicação, com suor e sangue, contribuem para a revitalização da economia japonesa a nível mundial e para a reconstrução do país a partir das ruínas e cinzas da guerra. Ao mesmo tempo, ao apreciar tais virtudes dos japoneses, a posição de Kakazu como um *dekasségui* que trabalha à parte da sua família e do seu país, mostra o seu reconhecimento identitário como brasileiro.

O elogio pela ética de trabalho e pelo espírito de persistência aparece numa crônica

posterior, onde Kakazu descreve o seu segundo trabalho de *dekássegui* na linha de montagem de Honda. Iniciando uma nova rotina igualmente repetitiva e cansativa, o cronista não se acostuma com o trabalho complexo, considerando-o “um desafio impossível de superar”, que “na base da extrema paciência e insistência dos chefes”, é realizado pelo cronista de forma satisfatória (Kakazu, 1998, p. 95). Idealizando os colegas japoneses pelo trabalho duro e pela disciplina individual, o cronista, na crônica que fala da sua perseverança no trabalho, apesar de estar doente, chama atenção para a importância da experiência acumulada em momentos difíceis.

Esta tendência de idealizar o Japão como uma sociedade exemplar é ainda mais acentuada após o retorno temporário do cronista ao Brasil, de onde compara constantemente os dois países sob vários aspectos. Kakazu define esta mentalidade em crônicas posteriores como síndrome do regresso dos *dekasséguis*, confundidos pelo contacto com “o que é mais desenvolvido, mais civilizado, mais moderno” (1998, p. 206) e pela vontade de viver no Brasil, apesar de ser uma “negra realidade” (1998, p. 207). Daniel de Carvalho refere também a mentalidade e o estado psicológico associado à vontade de retorno, apontando para possíveis transformações de personalidade no processo migratório, caracterizadas por “*symptoms such as anxiety, lack of concentration, self-destructive tendencies and a wish to return to Japan*” (2003, p. 110). No caso de Kakazu, esse processo apresenta-se como uma espécie de introspeção mental, refletindo, com uma voz conciliatória, sobre problemas e imagens sociais brasileiras e tomando o Japão como modelo.

Quando o cronista volta ao Brasil, López-Calvo (2019, p. 190) aponta uma mudança emocional, da excitação pela expectativa de melhoria para a desilusão amarga, quando o cronista, roubado e multado por excesso de bagagem e por não declarar os bens que compra no Japão, se sente mal recebido no aeroporto de Cumbica. Com efeito, esta desilusão é mais uma expressão das experiências do grupo de *dekasséguis*, levando em conta observações de Daniela de Carvalho:

These patients reported a constant fear of being robbed in Brazil. Although this fear may be exaggerated by paranoid tendencies, the fact is that the *Dekasegi* have been a target for criminals. It should be noted that there are often gangs waiting for the *Dekasegi* at São Paulo airport, and many are robbed on their arrival. Others are robbed shortly after their return (2003, p. 110).

Este fenómeno dos *dekasséguis* roubados no próprio país, contrasta dramaticamente com um episódio de uma colega brasileira que perde a carteira no Japão. Ao responder a uma série de perguntas detalhadas do policial japonês, a brasileira recebe a carteira perdida – com os documentos e o dinheiro dentro –, que conforme o tempo de registo, foi entregue à polícia quase imediatamente após a sua perda. Um outro caso referido noutra crônica estabelece uma comparação irónica do cronista entre a eficiência da construção no Brasil e o trabalho ritmado no Japão, que no início se descreve como uma batalha: “[se] comparado ao pesadelo de uma construção no Brasil, o trabalho puxado no Japão poderia ser encarado como um agitado parque de diversões” (Kakazu, 1998, p. 87).

Reexaminando os problemas existentes na sociedade brasileira a partir dos sentimentos de culpa e ansiedade provocados pela síndrome do retorno, o cronista, orgulhoso de ser brasileiro, valoriza a responsabilidade individual para a melhoria da imagem nacional e, sobretudo, dos nipo-brasileiros que trabalham no Japão para contribuir a essa melhoria, juntamente com celebridades como Pelé ou João Gilberto, entre outras:

Hoje, existem centenas de milhares de irmãos brasileiros no exterior, lutando e dando a sua pequena contribuição para ajudar essas grandes e ilustres personalidades a solidificar a imagem de um Brasil honrado. Consciente ou inconscientemente, cada trabalhador brasileiro no exterior carrega em suas figuras a bandeira brasileira, somos todos representantes do nosso país [...] (Kakazu, 1998, p. 146).

A representação coletiva presente nas suas crônicas parecem dominada pela visão pessoal do autor, sempre otimista e de autoinspeção. Ignacio López-Calvo questiona a imagem *dekasségui* sugerida por Kakazu, que representa o coletivo como um conjunto de patriotas exemplares, pela associação frequente de *dekasséguis* latino-americanos com crimes no Japão. Daniela de Carvalho afirma números crescentes de casos da violência e dos crimes cometidos ou em que se vêem envolvidos nipo-brasileiros, incluindo os adolescentes. Esses crimes abrangem:

shoplifting, car theft, robberies of pharmacies, pachinko parlours and job contractors, burglaries, sexual assaults and rapes, forgery of documents (driving licences, passports, etc.), violent acts, drug dealing, infringement of labour laws, and the daubing of graffiti in Portuguese. Car accidents involving Brazilians also occur very frequently. [...] In areas where there are large concentrations of *Dekasegi*, gangs of young Brazilians have been formed, sometimes leading to street fights (Carvalho D. d., 2003, pp. 106-107).

É possível estabelecer ligações entre esta percepção dos nipo-brasileiros, ou latino-americanos como criminosos potenciais, e a presença controversa da mão-de-obra mexicana nos EUA, que é estrategicamente associada a vários problemas sociais (Naficy, 2013). Neste caso, conflitos, crimes, ou tendências destrutivas são resultado da confusão e desintegração da comunidade na sociedade dada (Sasaki Pinheiro, 2009). No caso dos *dekasséguis*, a migração favorece a formação de uma minoria social frequentemente reconhecida como inferior pela sociedade japonesa, e assim sujeita a discriminações e alienações sociais, baseadas numa estrutura complexa de preconceitos étnicos associados a fatores históricos, sociais e culturais. Enquanto a questão da discriminação é percebida pelos *dekasséguis* de forma diversa, Daniela de Carvalho lista alguns casos, focando na percepção dos japoneses em relação ao grupo *dekasségui*, ligado conscientemente pelos japoneses com comportamentos inapropriados:

In July 1998, it was reported that some shops in Hamamatsu were reluctant to accept Brazilian and Peruvian customers, apparently because of their behaviour in the shops. In the same year, a notice with 'Japanese only' written in English and Portuguese in a shop in Toyohashi (Aichi) attracted attention. The owner explained his attitude by saying that he had experienced problems with foreign customers (including Brazilians) and preferred not to have such customers unless they could speak Japanese. A similar attitude was taken by the owner of a video rental shop in Choshi (Chiba). According to him, many customers do not return the videos and that when they are foreigners it is difficult to track them down (2003, p. 131).

Assinala-se a manifestação persistente da identidade nacional do cronista na representação da comunidade nipo-brasileira, dando conselhos conciliatórios sobre a responsabilidade individual em relação à imagem brasileira, com referências explícitas e insinuações relativamente a atos indevidos e delitivos praticados por *dekasséguis* no Japão:

[...] BRASILEIRO é o nosso sobrenome. Uma vez que a gente se propôs a trabalhar, acho que devemos nos empenhar ao máximo para cumprir as nossas obrigações e procurar não denegrir a imagem positiva, tão arduamente construída pelos famosos e consagrados heróis de nosso país (Kakazu, 1998, p. 147).

Ao mesmo tempo, na defesa da imagem positiva do grupo *dekasségui*, o discurso de Kakazu parece evitar discussões discriminatórias e conflitos, apesar de referir o caso de um líder japonês de *nittsu*, frio e sempre carregado com desprezo, que proíbe os seus colegas brasileiros de falar japonês diretamente com ele (Kakazu, 1998, pp. 40-41). Em relação à incapacidade linguística, que muitos *dekasséguis* consideram uma das razões que levam à sua

marginalização no Japão, as crônicas do autor normalmente se referem apenas a episódios humorísticos causados pela incompreensão. Neste caso, é evidente que a voz do autor evita dramatizar tais representações de *dekasséguis* no Japão, cuja experiência é interpretada mais como uma luta coletiva do que como um percurso individual, sem deixar-se levar apenas pelos aspetos negativos de estar sujeito à migração:

Infelizmente, as colunas por policiais ganham destaques com notícias de brasileiros presos por roubos e assaltos, tráfico de drogas, formação de gangues, e muitos outros delitos, que contribuem para denegrir a imagem da nossa gente e do nosso país (Kakazu, 1998, p. 192).

Curiosamente, o autor dedica algumas crônicas à discussão dos seus sonhos no Japão, através dos quais expressa a saudade profunda sentida a respeito da família e do Brasil, e ao mesmo tempo, a ideia de que os sonhos podem ser realizados através do esforço e da persistência, sugerindo a potência dos *dekasséguis* para superar dificuldades. Entretanto, um destes sonhos mostra transformações psicológicas no seu processo de idealização da cultura e a sociedade japonesa. Nesse sonho, o cronista encontra-se com três *kappas*⁵⁵ que lhe causam uma série de sentimentos diferentes: curiosidade, repulsa, medo e até impotência e humilhação. Tais sentimentos, que o autor apresenta ao comparar as imagens dos dois países, já no início das suas crônicas, são desenvolvidos em seguida em manifestações patrióticas em relação à melhoria nacional e à niponização do país.

Para além de incorporar o Japão como modelo idealizado para o desenvolvimento nacional, Kakazu introduz outros aspetos da sua experiência no país asiático. Visando ao grupo de *dekasséguis* no Japão e aos potenciais *dekasséguis*, o autor, num tom educativo, oferece sugestões pragmáticas sobre poupança – objetivo principal da ida ao Japão desse grupo –, para lidar com os períodos de crise económica no Japão, que conduzem à redução de horas extraordinárias e consequentemente, a ganhos salariais menores. Ao mesmo tempo, o autor lembra os seus homólogos as tentações e armadilhas do consumismo no Japão, e a intenção original de ganhar uma vida melhor na volta ao Brasil. Efetivamente, os seus discursos caracterizam muitos *dekasséguis* no Japão, onde o objetivo inicial económico é substituído gradualmente pela necessidade crescente de uma melhor qualidade de vida, bem como pelo

⁵⁵ *Kappa* refere-se a uma classe de criaturas sobrenaturais anfíbias do folclore japonês. Suas aparências marcadas por pires no topo da cabeça e pela boca em forma de bico achatado, coincidem com a descrição de Kakazu ao explicar o seu sonho.

consumismo estimulado pela publicidade de produtos novos e modernos que o Japão apresenta (Saito, 2003), nomeadamente em termos de produtos tecnológicos. Essa imagem está presente no referido episódio do cronista em Akihabara, meca da eletrónica japonesa, onde fica deslumbrado pelos estabelecimentos comerciais incontáveis, em que se vendem produtos modernos de diversas categorias e marcas. Aqui o consumo dos *dekasséguis* no Japão relaciona-se, de certa forma, com a sua perceção sobre o Japão, que é visto não só como um país desenvolvido e caracterizado pelo consumismo em contraste com o Brasil, mas também como um lugar onde investem as suas próprias vidas, por exemplo, na aquisição de bens duráveis, no custo quotidiano e educacional, bem como na abertura de negócios para a consolidação da comunidade nipo-brasileira (Sasaki Pinheiro, 2009, p. 336).

Num gesto de homenagem à comunidade *dekasségui*, o autor destaca as terríveis condições de trabalho conhecidas como os três Ks, “*kitsui* (pesado) e *kitanai* (sujo) e *kiken* (perigoso)” (Kakazu, 1998, p. 192) e o sofrimento psicológico padecido por uma percentagem considerável do grupo, condenado não apenas a uma vida de crimes e delitos, mas também a traumas, como delírios persecutórios, paranoia, alucinações auditivas, anorexia, insónia e até suicídios (Lesser J. , 2003, p. 135). É evidente que existam questões profundas que devem ser examinadas, para tentar compreender os motivos da alienação social ou do posicionamento social dos *dekasséguis* como inferiores, com base numa experiência de rejeições mútuas, da sociedade hostil que os recusa etnicamente e da própria comunidade nipo-brasileira, também responsável pela sua alienação e pela auto-segregação.

Entretanto, o autor, mais uma vez, opta por discursos didáticos e otimistas, sugerindo a autonomia e a cultivação individual para livrar-se das tensões e ansiedades e aproveitar as possibilidades que uma sociedade cosmopolita como a do Japão pode oferecer. Neste contexto, o autor recorre à música como solução para os problemas e o *stress* causado pelo contexto coletivo em que ele e seus contemporâneos *dekasséguis* vivem, referindo alguns cantores japoneses divulgados dentro da comunidade *nikkei*, a Beatlemania e os movimentos musicais brasileiros. Mais, ele descreve como enriquece a sua vida no Japão aproveitando as oportunidades para ir a concertos, comprar discos raros que nem se vendem em São Paulo e apreciar géneros musicais japoneses. Aqui, Kakazu reconstrói a ligação com a cultura ancestral de Okinawa através da ligação que estabelece entre as músicas modernas de Okinawa em

Tóquio e as cantadas pelo avô com o instrumento *Shamisen*⁵⁶ no Brasil.

Sugerindo uma imagem cosmopolita com a inclusão cultural do Japão, o discurso de Kakazu apresenta uma observação relevante quando o cronista, ao mostrar suas apreciações pelo célebre diretor japonês, Akira Kurozara, e pelo filme *Ikimono no kiroku (I Live in Fear ou Record of a Living Being)* (1955), destaca que nesse filme o retrato do Brasil ainda se baseia em ideias estereotipadas:

O que de mais importante me mostrou este filme, foi [...] a imagem que os japoneses fazem a respeito do nosso país. A maioria ainda acredita que o Brasil é a Amazônia, habitado por tribos indígenas seminus, e que as cidades não passam de um amontoado de favelas, sem luz elétrica, sem estradas e empestado de malária (Kakazu, 1998, p. 197).

Este excerto dialoga com o discurso do autor depois da sua chegada ao Japão, em que examina as imagens falsas e os estereótipos do Japão divulgadas no Brasil. Aqui, Kakazu não comenta criticamente este retrato ilustrado pelo diretor japonês da mesma forma que reflete sobre si próprio, mas continua com uma atitude patriótica positiva, por considerar que o Brasil, apesar de ser um país com “ mais violência, menos emprego, menos luxo”, é um lugar com “muito mais espaço, muito mais alegria, muito mais descontração, e não haveria ninguém que, vivendo ali por alguns anos, não acabasse se apaixonando pelas belezas da nossa terra” (Kakazu, 1998, p. 197). Aliás, o autor retoma a evocação da responsabilidade de cada *dekasségui* de contribuir para uma melhor imagem nacional. Ainda, a homenagem do cronista aos esforços e sofrimentos dos imigrantes japoneses para o seu estabelecimento no Brasil, ilustrados no famoso filme *Gaijin-Caminhos da Liberdade*, de Tizuka Yamasaki (1980), refere-se indiretamente às potenciais qualidades dos *dekasséguis*, bem como ao retrato da comunidade nipo-brasileira como positiva e laboriosa.

Na penúltima crônica, a reflexão de Kakazu sobre a necessidade da niponização do Brasil atinge o seu auge. Aqui, o cronista representa o Japão como um submarino equipado, cujo desenvolvimento é um caso exemplar de melhoramento, e ao mesmo tempo, mostra atitudes otimistas relativamente à economia japonesa, na altura caracterizada pelo colapso da bolha financeira e imobiliária:

⁵⁶ Um tipo de instrumento japonês de três cordas.

O povo, embora consciente das suas limitações, [...] se pôs a trabalhar na construção de um grande “submarino”, [...] para abastecê-lo com tudo o que existe lá fora e tão escasso em seu território. Hoje, o “Submarino Amarelo” navega por todos os mares, [...], ao lado do grande e luxuoso transatlântico norte-americano [...]. Dizem alguns cientistas que o Japão está afundando, mas acho que ele está submergindo e nos milênios seguintes os japoneses poderão se tornar um povo anfíbio [...] (Kakazu, 1998, pp. 212-213).

Sem renunciar ao uso de comparações retóricas, Kakazu descreve o Brasil como um cargueiro repleto de recursos, através da qual se afirma, com exaltação patriótica, a necessidade de desenvolver as próprias potencialidades. Reafirma a apreciação pelos japoneses em termos da ética de trabalho e da responsabilidade coletiva, marcada pelo patriotismo e o sacrifício individual, que Kakazu compreende por meio de seus colegas japoneses, que reconstroem o sucesso do Japão: “[o] nosso enorme ‘Cargueiro Verde Amarelo’ tem praticamente de tudo, só nos falta um pouco mais de seriedade, cooperação e união” (Kakazu, 1998, p. 213).

Seguindo uma discussão filosófica sobre a possibilidade do amanhã, o autor conclui os seus textos com expectativas positivas para o futuro do Brasil. Com efeito, a sua crônica é mais uma declaração patriótica do que um registo de memórias históricas. Pertencendo a uma comunidade minoritária formada durante o processo migratório, na sequência de mudanças históricas e sociais, ele medeia este sentido enfraquecido de pertença nacional através da experiência *dekasségui* no Japão, ou seja, da integração do Japão na sua declaração de patriotismo e identidade. Dessa maneira, Kakazu sugere a niponização do Brasil, tomando como modelo o milagre económico japonês, sem esquecer-se de enfatizar a necessidade de aprender com os japoneses, um aspeto essencial, na visão do autor, para a recuperação nacional.

4.2 O Japão onde os *dekasséguis* depositam as suas esperanças e os seus sonhos na ficção de Silvio Sam

No mesmo contexto histórico e cultural-étnico, o romance de Silvio Sam, *Sonhos que de cá seguiu*, mostra uma linha semelhante à das crônicas de Kakazu, que se dedica à reflexão literária sobre o fenómeno *dekasségui* e à representação coletiva da comunidade *nikkei*. Com o nome verdadeiro de Silvio Kazushi Sano, Silvio Sam é uma figura nipo-brasileira bastante ativa no seio da diáspora *nikkei*, que contribui para a produção cultural da comunidade. Formado em arquitetura, encontrou a inspiração na sua quarta experiência no Japão, quando se

tornou num *dekasségui* e morou no país por alguns anos com a sua família⁵⁷. Depois de regressar ao Brasil, começou a publicar artigos e crônicas, bem como criou canções adaptadas de músicas japonesas com o tema *dekasségui*, tendo publicado posteriormente o romance *Sonhos que de cá segui*, em 1997, e a coleção de crônicas e ensaios, em 1999, *Dekassegui, Com os Pés no Chão... no Japão*, em parceria com Reimei Yoshioka.

Da mesma forma que foram estruturadas as crônicas autobiográficas de Kakazu, Sam decidiu construir os personagens e enredos do romance baseando-se na própria experiência e na realidade de muitos *dekasséguis*, com o objetivo de retratar as diversas situações de vida e de trabalho que os *nikkeis* encontram no país asiático, como afirma Reimei Yoshioka no prefácio do romance:

Quem teve a oportunidade de trabalhar no Japão encontrará no livro fatos e situações; problemas com os intermediários de mão-de-obra; nostalgia; embates de duas culturas completamente diversas, não obstante a mesma ascendência étnica dos protagonistas; etc (Sam, 1997).

O enredo principal desenrola-se com a trajetória de um casal, Pedro e Mieko, que devido ao desemprego e à dificuldade de sobreviver no período da crise económica do Brasil, decidem juntar-se ao grupo *dekasségui* nos anos iniciais da migração e vivem no Japão durante quatro anos, junto com o filho Quinho e a filha Nana. O título do romance apresenta um jogo homófono que combina duas ideias principais que compõem o discurso narrativo: o protagonismo dos *dekasséguis* e o seu empenho na realização dos seus sonhos. Diferente da luta de Kakazu, Sam descreve a experiência no Japão como o processo em que se tentam alcançar sonhos, mesmo passando pela experiência do deslocamento transnacional forçado e pela situação árdua que encontram no país asiático. No romance, Silvio Sam ilustra o percurso e a história do sonho do casal, com base na experiência da própria família, narrando uma série de acontecimentos e episódios “dramáticos” que refletem uma realidade de injustiça e sofrimento da qual fazem parte os *dekasséguis*.

O romance começa com a transformação psicológica do casal protagonista no que toca à sua transformação em *dekasséguis*. Formado em arquitetura, Pedro encontra-se num estado de depressão, provocado pela situação económica desfavorável do país provoca: após cinco anos

⁵⁷ Informações obtidas no site https://nikkeypedia.org.br/index.php?title=Silvio_Sano, consultado no 28 de Junho de 2022.

de formação, não consegue encontrar um emprego dentro da sua área profissional e opta por se tornar num vendedor de equipamentos hidráulicos para conseguir sobreviver. Na mesma circunstância encontra-se a sua esposa imigrante, Mieko, que tem de interromper os seus estudos universitários para trabalhar. Mesmo depois da gravidez, vivem na casa do pai de Pedro para conseguir sobreviver. Após “dois anos de sacrifício, com ambos trabalhando, poderiam comprar uma casa modesta, quando retornassem” (Sam, 1997, p. 19), por isso, o casal decide afinal ir para o Japão com os seus filhos.

A descrição de Sam do início do sonho do casal brasileiro é bastante reflexiva. Ao contrário da percepção de Kakazu, que considera a experiência da migração mais como uma possibilidade de “auto-melhoramento” do que propriamente como uma busca de progresso econômico, Sam descreve a viagem transnacional como um inesperado exílio, provocado pelo sistema governamental, e os *dekasséguis* como indivíduos forçados a romper os laços com a antiga vida e com o país natal: “[e] na precária, mas sem apuros, atual conjuntura em que viviam, nunca lhes passara pela cabeça sequer sair da cidade. Quanto mais do país!” (Sam, 1997, p. 18). Segundo Ignácio Lopez-Calvo (2019, p. 195), tal atitude transforma a comunidade *nikkei* num objecto de simpatia, ao mesmo tempo que reforça a sua “brasilidade”. Ao mesmo tempo, a posição de vítima do sistema nacional apresenta uma alternativa à explicação de “*self-understanding*” proposta por Joshua Roth para alguns *nikkeis*, que justificariam o seu deslocamento ligando-o com aspetos étnicos e culturais. Aspetos esses que, na avaliação de Milton Saito (2003, p. 22), também têm um peso considerável entre os fatores decisivos.

No entanto, o Japão representava, neste caso, mais do que um lugar de memória, quando o casal se conheceu na condição de estudantes de intercâmbio; era visto como uma saída forçada para a realidade da económica frustrante, derivada da incapacidade do governo. Retomando a dedicatória de Sam, apresentada no início do livro, podemos observar que a sua percepção do fenómeno *dekasségui* aponta para o plano nacional e a comunidade *nikkei*:

Aos dekasseguis, ex-dekasseguis e a todos os brasileiros que um dia, de cá, tiveram de seguir um sonho...lá fora. Um sonho que deveria se realizar dentro do próprio país em que nasceram. Por direito (Sam, 1997, p. n.p).

Como consequência de um aeroporto lotado de nipo-brasileiros, numa reflexão Pedro pondera a composição mista da população *dekasségui*: trabalhadores “de toda a parte do Brasil”

e de várias profissões, como camponeses, professores, bancários, engenheiros e outros (Sam, 1997, p. 26). Apesar de ser reconhecida amplamente como uma coletividade de classe média, a composição dos *dekasséguis* varia no que diz respeito à formação educacional, ao nível profissional e ao estatuto económico (Lesser J. , 2003, p. 127). Neste sentido, Daniela de Carvalho afirma:

It was revealed that half of them had attended secondary school and about 25 per cent were university graduates. Surveys also indicated that the previous occupations of many of them were in the white collar and liberal professions (lawyers, dentists, engineers, teachers, etc.). Still others (about one-third) came from rural areas and had been farmers (Mori 1996: 32). It should be noted that the population mix of the Dekasegi is very heterogeneous, although this has rarely been acknowledged (2003, p. 90).

Ao comparar o Japão com os Estados Unidos, o autor sugere as mesmas dificuldades, impostas por uma sociedade injusta, ao serem “obrigados a buscarem no exterior o que lhes fora impossibilitado de forma digna dentro do próprio país em que nasceram” (Sam, 1997, pp. 26-27).

De forma diferente daquela que usada por Agenor Kakazu, Sam alerta para as falsidades que se podem encontrar nas informações fornecidas pelas agências de emprego no Brasil, através das quais a maioria dos trabalhadores é recrutada. Normalmente, proporcionam informações sobre o trabalho, a burocracia e as condições de vida como, por exemplo, sobre os serviços de processamento de vistos, a marcação de voos e a assistência após a chegada ao Japão. Estas informações fornecidas são, na maior parte das vezes, incorretas ou enganosas, o que origina mudanças inesperadas para muitos *dekasséguis*, pois não possuem família ou pessoas conhecidas no Japão e têm de enfrentar o desconhecido sozinho(a)s (2003, p. 93). Essa situação é ilustrada pela instalação da família de Pedro numa pequena cidade no Japão. O autor alerta para as possíveis dificuldades de adaptação no trabalho, como também para as dificuldades vividas por pessoas como o personagem Pedro, que não conhece o país nem a língua.

Aprofundando as observações de Ignacio López-Calvo, que analisou o retrato de Silvio Sam do grupo de *dekasséguis* nesta diáspora, a experiência desses personagens no Japão é utilizada para visualizar a situação e posição do grupo minoritário e representá-lo como um coletivo que provoque a empatia social (2019, p. 195). Marcada pelo sentimento de insegurança

perante as mudanças inesperadas e o seu estatuto de trabalhador ilegal, já que apenas possui visto turístico, a fase inicial do descendente japonês Pedro como *dekasségui* é marcado pelas condições desfavoráveis na fábrica, o ritmo acelerado de trabalhos pesados e sujos, tal como pelo cansaço físico intolerável e a indiferença dos colegas de trabalho:

Subiu direto ao vestiário e cumprimentou os que por lá se encontravam. Alguns retribuíram, com a cabeça. Outros não. [...] Ninguém se aproximou. Não foi apresentado a ninguém. E não houve a tal ginástica. Pior, ninguém lhe dizia nada. Estava completamente perdido (Sam, 1997, p. 50).

Ao mesmo tempo, as ideias de Pedro relativamente à fábrica reproduzem a sua impressão sobre o Japão, marcada por diferenças e novidades. O tratamento rude e mal-educado do encarregado em relação a um colega japonês idoso, quebra uma ideia estereotipada do personagem: a de que no Japão os mais jovens sempre respeitam os mais velhos. No entanto, o personagem também testemunha aquilo que se considera como “costumes tradicionais passadas”. Pedro fica surpreendido pela submissão da mulher japonesa em relação ao marido, quando descobre que a esposa do dono da fábrica fez serviços de limpeza e de secretaria. Essa surpresa é agravada pelo facto de ela nunca ter saído da sua província e pela atitude orgulhosa da mulher, que dedica toda a sua vida à família e às obrigações conjugais. Além disso, Pedro e outros colegas *dekasséguis* acham estranho e, por vezes, hilariante, o sentido de humor e a posição curiosa de fumar dos seus colegas japoneses. Ao mesmo tempo, as referências à inadaptação ao mobiliário e às comidas japonesas, bem como ao uso do *kairanban* para a circulação de informações e anúncios dentro do conjunto habitacional, enfatizam o estado de estrangeiridade de Pedro, ao servir para representar uma figura que se move no campo da diferença.

Com o desenvolvimento narrativo é de notar a presença de uma certa polifonia, comandada pela voz narrativa de Pedro, caracterizada por estranhamentos e queixas sobre os japoneses e sobre o Japão. Para além disso também Mieko, na sua defesa da – sua – “raça japonesa”, forma um retrato do Japão, através de uma discussão apresentada sob diferentes perspetivas. Natural do Japão e formada em estudos asiáticos no Brasil, Mieko torna-se porta-voz de uma expressão alternativa à voz de Pedro, que reforça a sua brasilidade. Muitos discursos de Mieko essencializam alguns aspetos da etnia, semelhantes aos de Kakazu, pois valorizam a ética do

trabalho e a eficiência dos japoneses. Ela tenta explicar a indiferença e a frieza dos trabalhadores japoneses a partir da sua concentração, necessária para evitar acidentes. Outro caso de debate sobre as características dos japoneses, surge quando Pedro, conhecendo já as exigências dos japoneses no trabalho, fica confuso ao descobrir que alguns japoneses fogem da limpeza. Em relação a isso, eis explicação de Mieko:

[...], os japoneses são muitos dedicados e esforçados no trabalho. Até por natureza... Como já pudemos sentir no poder de recuperação do país mostrado ao mundo em período tão curto, após destruído pela guerra. [...] trabalhar com afinco e se preocupar de verdade com os mínimos detalhes já seja uma característica inerente a eles quando se refere a um trabalho a que são incumbidos. [...] a faxina não foi a atividade para que foram contratados [...]. Talvez por isso, fugiam dela (Sam, 1997, pp. 65-66).

Além disso, é evidente que o autor, através da voz de Mieko, tenta mostrar algumas realidades factuais para justificar, por exemplo, o elevado perfil etário dos trabalhadores da fábrica onde trabalha Pedro:

[...] no Japão, a relação entre uma grande empresa e seus satélites é fortíssima. [...] quando um funcionário de uma grande empresa se aposenta, [...] dá-se um jeito de ele ser aproveitado em alguma função qualquer numa das empresas satélites. Além disso, por ser uma fábrica pequena e de serviço sujo e pesado, [...], não deve ser muito atraente aos jovens [...], essas pequenas fábricas são obrigadas a preencher as vagas com “refugos” japoneses ou *dekasseguis* de dentro do Japão mesmo...ou [...] com estrangeiros (Sam, 1997, p. 58).

Neste contexto, a explicação de Mieko ilumina o estatuto social do grupo *dekasségui* na sociedade japonesa, percebido como mão-de-obra não qualificada e de baixo rendimento. Keiko Yamanaka (1996) atribui essa categorização social inferior às discriminações e aos preconceitos a que os *nikkeis* têm sido sujeitos pelas diferenças culturais e étnicas. Ao mesmo tempo, a desqualificação dos *nikkeis* como irresponsáveis e egoístas resulta, muitas vezes, da sua presença temporária no trabalho, que, conforme Joshua Roth (2002), também está relacionada com a marginalização, devido ao seu estatuto precário e vulnerável. No entanto, Daniela de Carvalho propõe outras situações em que as mudanças são meramente motivadas por razões financeiras:

When a more attractive job was found, many of these workers would just leave without informing their company. Employers often complained about massive changes of personnel. This situation caused problems for both companies and brokers, who suffered considerable losses [...] (2003, p. 98).

No romance de Sam, o casal, depois de ter conhecido uma outra agência de emprego que fornece condições mais favoráveis (como uma distância mais curta de casa à escola das crianças e melhores condições de trabalho para Pedro), decide mudar de trabalho para outra cidade na ajuda do personagem César, funcionário de empreitaria. Aqui, a mudança dos personagens não é motivada apenas por razões financeiras, mas também é uma reação inevitável à falsa publicidade e aos enganos da agência fraudulenta.

Além de apresentar o debate cultural nos seus diálogos, os dois personagens, o descendente de imigrantes japoneses Pedro e a imigrante japonesa Mieko, corporificam distintas representações da reconciliação com a identidade e diferentes estatutos sociais no processo transnacional.

Como já foi mencionado anteriormente, apesar de reconhecido o alto nível de educação de uma parte importante do grupo, existe uma notável variação de profissões e formações acadêmicas dentro da comunidade *nikkei*, bem como dos *dekasségui* (a maioria dos quais exercem outras profissões no Brasil). Eles são contratados no Japão como trabalhadores de mão-de-obra barata e facilmente explorável, com uma similaridade evidente em termos de condições de vida, posições sociais, rendimentos e profissões. Apesar da consciência desta igualdade, ou seja, do apagamento das diferenças sociais anteriores, muitos *dekasséguis* não conseguem obter uma certa autoconsciência das suas capacidades, ou seja, estarem cientes do seu valor individual, pela posição de elementos não-qualificados que ocupam na fábrica, e também pela marginalização social entre os demais trabalhadores japoneses (Lesser J. , 2003). A experiência de autoalienação no trabalho é evidente na percepção geral negativa em relação ao trabalho na fábrica. No romance, por exemplo, Pedro descreve o local de trabalho como a “casa de tortura” (Sam, 1997, p. 55), enquanto outros consideram uma humilhação contar a sua situação às famílias no Brasil.

Contudo, o sofrimento causado pela alienação, provocada pelos trabalhos repetitivos e não qualificados, muitas vezes apresentado em termos de um conflito de classes, não é bem a experiência de Pedro como *dekasségui*, que, antes de ir para o Japão, já tinha passado por este processo de *déclassé*. Incapaz de exercer a sua profissão, Pedro torna-se num vendedor, com “uma identidade muito grande com a grande maioria da classe trabalhadora das grandes populações metropolitanas” (Sam, 1997, p. 16). Neste contexto, as mesmas razões motivam a

integração de Pedro no grupo de *dekasséguis*, para quem que “de há muito já não exercia mais a própria profissão, o fato de se tornar um operário braçal nem mais qualquer dano faria ao ora quase inexistente orgulho” (Sam, 1997, p. 18). Curiosamente, o direito de realizar o seu sonho não é atingido pelo casal, quando volta para o Brasil no final do romance para exercer as suas próprias profissões. No entanto, Pedro alimenta a esperança do sonho, para que as futuras gerações da sua família possam concretizar as suas ambições profissionais no Brasil, em vez de serem forçadas a trabalhar como mão-de-obra não qualificada no Japão.

Embora o conflito de classes não seja o foco do discurso do personagem Pedro, a sua situação contrasta com a de Mieko, contratada duas vezes por grandes empresas, com condições favoráveis devido à sua nacionalidade japonesa. Mais tarde, Mieko torna-se rececionista numa fábrica pelo domínio razoável que detém da língua japonesa. Aqui, a imagem contrastante dos dois personagens evoca a categorização dos *nikkeis* como japoneses de segunda classe. Outro aspeto que reforça a imagem desta minoria vem da percepção do próprio Pedro, que se distingue da esposa e dos filhos em termos de capacidade linguística e integração cultural, sobretudo, no caso dos filhos, que se adaptam plenamente nas escolas japonesas. Ao reflectir sobre esta diferença, o personagem evoca as discriminações a que estão sujeitos os trabalhadores brasileiros, cujas condições variam dependendo do conhecimento linguístico, pois quanto menor for o domínio linguístico, mais doloroso e sujo será o trabalho conseguido (Rossini, 2004, p. 7).

Além das impressões negativas que se vinculam à experiência *dekasségui*, o romance também aborda outros aspetos do Japão, a partir da imagem consensual do Japão como um país do primeiro mundo, com uma realidade cultural e social distinta do Brasil. Um destes aspetos é a alta valorização da sociedade japonesa da educação. Apesar de a comunidade *nikkei* no Brasil ser conhecida pelo seu nível de educação relativamente alto, algo que é também reconhecido pelo próprio autor Silvio Sam (Lesser J. , 2003, p. 80)(López-Calvo, 2019, p. 195), no romance, o casal impressiona-se com a importância e a qualidade da educação, primeiramente pela dimensão e as condições da escola dos filhos:

Pedro ficou assombrado com o tamanho da área de terreno ocupada por aquela instituição. Sabia que no Japão o preço imobiliário era dos mais altos do mundo e que por isso, os lotes e residências unifamiliares nesse país costumava ser diminutos. [...], pôde visualizar um grande pavilhão ao lado do prédio da escola, que depois

ficou sabendo, ser de uma quadra poli-esportiva coberta. E [...] uma piscina semi-olímpica (Sam, 1997, p. 48).

Além disso, outro aspeto que chama a atenção do personagem na cidade de Hamamatsu, onde passa a viver a família de Pedro é o facto de alguns professores oferecerem aulas particulares para as crianças brasileiras conseguirem praticar o seu japonês. Outros momentos da narrativa dão ênfase aos esforços que a escola dedica a facilitar a transição das crianças, quando o casal se muda para a cidade de Hamamatsu, bem como às referências à assistência na escola aos estudantes *nikkeis*, como por exemplo, as horas extra de estudo, em que podem falar português, uma medida referida por Daniela de Carvalho:

In Hamamatsu, where here many Dekasegi reside, 40 children (6-11 years old) study Portuguese in two rooms prepared for that purpose every Sunday. Classes are taught by a retired Brazilian teacher who came to join her *Dekasegi* family. The course is free of charge and was organised by Masuko, who has been a *Dekasegi* for six years (2003, p. 106).

Contudo, a nacionalidade japonesa e o nível básico de japonês das crianças também justificam a boa integração e a relação interpessoal na escola, caso semelhante à da imigrante Mieko. Daniela de Carvalho afirma também que existem dificuldades enfrentadas pelos professores em lidar com as crianças estrangeiras apesar das suas boas intenções, assim como comportamentos ofensivos e de abusos verbais de estudantes japoneses em relação às crianças estrangeiras (2003, pp. 104-105).

Há outro aspeto da vida no Japão que também é referido nas crônicas de Kakazu (1998), que, como já foi explicado, descreve a experiência no Japão como um processo de conhecimento cultural desenvolvido através de atividades como as viagens e os concertos, entre outros, que também servem para aliviar as tensões provocadas pela experiência *dekasségui*. O romance de Silvio Sam também ilustra reflexões semelhantes sobre a cultura e a sociedade japonesa, mencionando também as compras ou as atividades de lazer, tais como a aquisição de um carro, as saídas familiares frequentes no fim-de-semana para fazer compras, visitas turísticas e reuniões com outros *dekasséguis*, que na visão de Angelo Ishi são uma forma peculiar dos *nikkeis* de conciliar a mudança de identidade e classe social:

Dekasseguis have found a peculiar way to deal with the class and professional identity conflicts that engulf them. [...], they chose instead to accept a “poor,” hard-work routine on weekdays tempered by the re-creation of a “Brazilian way of life”

and a “middle-class, decent lifestyle” on weekends and holidays. Brazilian Nikkei in Japan [...] transform themselves outside the workplace on weekends as they promote relationships among *dekasseguis*. This transformation is achieved in part by “middle-class” consumptive patterns. These include both the purchase of items such as new cars, high-quality cameras or stereos, as well as social time spent in Brazilian “ethnic spaces” such as restaurants [...] (Lesser J. , 2003, p. 82).

No caso de Pedro, as suas atividades enfatizam a sua alteridade no Japão, ao testemunhar de maneira realista, as diferenças culturais ou sociais entre o Japão e o Brasil e entre japoneses e brasileiros. Por exemplo, por meio do diálogo entre os filhos e o casal, a narrativa apresenta imagens do Japão como um país modernizado e com um alto nível de segurança, formado por uma sociedade sem hiperinflação, nem pessoas pobres, isto é, oposto ao Brasil. O romance também aborda as diferentes condições infraestruturais dos dois países, quando Pedro compara as autoestradas japonesas bem construídas com as rodovias brasileiras onde, “além dos cavalos, carroças, etc., encontramos gente a pé e de bicicleta circulando de forma até displicente e perigosa à nossa frente” (Sam, 1997, p. 139). Mais ainda, a voz do intermediário César, que se torna amigo da família, reforça essa ideia, ao relatar a própria experiência: “[...] certa manhã [...]. Um trecho das defensas do canteiro central tinha sido totalmente destruído. À tarde, quando retornava, notei que a defesa já tinha sido completamente refeita” (Sam, 1997, p. 140).

Descrições sobre o começo da amizade entre Pedro e o seu colega japonês, Yamaguchi, servem como exemplo dos traços particulares que distinguem culturalmente os *dekasséguis*, ou melhor, os *nikkeis*, dos japoneses. No romance, os dois personagens são semelhantes, não apenas em termos do chamado “sangue japonês”, mas também nas posições sociais inferiores como *dekasséguis* que trabalham longe da terra natal, com o mesmo sonho de proporcionar uma melhor educação aos seus filhos. Baseando-se nessas similaridades, a natureza brasileira de Pedro é realçada desde os seus primeiros encontros. O personagem Yamaguchi, por sua vez, apresenta-se inicialmente através de imagens universais associadas aos japoneses, marcadas por atitudes frias e indiferentes, tornando-se gradualmente em uma personalidade com padrões culturais de comportamento e com percepções que o diferenciam de Pedro.

Além disso, observa-se uma solidariedade reforçada dentro da comunidade *dekasségui*, tratada como minoria social. Essa solidariedade é ilustrada através das interações sociais e das reuniões da família de Pedro com outros *nikkeis*, em que as críticas e as queixas sobre o sofrimento dos *dekasséguis* no Japão são a base da discussão. Isto, conforme Takeyuki Tsuda

sublinha, é resultado da reduzida diferenciação de classe social, e, ao mesmo tempo, uma maneira de encontrar companheiros, apoio social e compreensão que lhes permitem tornar-se mais fortes psicologicamente (Lesser J. , 2003).

Dentro deste meio, encontra-se o personagem *dekasségui*, César, que lida com questões relacionadas com os brasileiros contratados. A sua voz torna-se expressiva na teia polifónica da narrativa, por interferir na discussão protagonizada pelo casal com uma posição onisciente. Além da introdução factual de diferenças culturais, a narrativa de César, é composta por relatos de diversos acontecimentos ligados aos *dekasséguis* no Japão, acontecimentos que incluem crimes, suicídios, acidentes ou desordens mentais entre outros, e por explicações e sugestões úteis para as estadias dos *nikkeis* no Japão. Por exemplo, sugere-se aos brasileiros para não aceitarem a oferta de carros gratuitos dos japoneses, sob pena de pagar mais pela a fiscalização. Além disso, mostra a sua preocupação sobre possíveis danos físicos quando os *dekasseguis* pretendem fazer mais *zangyôs*⁵⁸: “Tá certo que viemos para o Japão pra ganhar o dinheiro... mas não vamos nos esquecer de retornar com ele também... de bem com a saúde” (Sam, 1997, p. 73).

A preocupação de César com os *dekasséguis* brasileiros e a ignorância de Yamaguchi sobre a presença japonesa no Brasil inspira Pedro a recuperar a história dos imigrantes japoneses e a pensar nas ondas migratórias dos *dekasséguis* para o Japão como diferentes momentos de uma história que se repete. Por meio das conversas entre os três personagens, Pedro relata as dificuldades e os sofrimentos dos imigrantes japoneses, ao enfrentar “uma realidade completamente diferente das propagandas enganosas divulgadas no Japão” (Sam, 1997, p. 149). Referindo as motivações económicas e sociais desse processo migratório, Pedro reclama que os sucessivos governos japoneses se serviram de exagerações ou informações enganosas na divulgação da imagem do Brasil como “árvore dos frutos de ouro” (Sam, 1997, p. 153), para atrair a saída da população, sobretudo a rural.

Sendo medidas políticas do governo japonês que coloca o Brasil e os outros países latino-americanos nos novos destinos de emigração, tal propaganda jornalística normalmente descreve o Brasil como um país com terras férteis, climas favoráveis e ganhos financeiros em

⁵⁸ O termo japonês utilizado para indicar horas extras fora de rotinas diárias.

curto espaço de tempo, distinguindo-se das condições de trabalho terríveis nos EUA (Carneiro, 2010). Neste contexto, os discursos de Pedro ligam essa propaganda com as informações divulgadas na sociedade brasileira que retratam, esta vez, o Japão como um lugar de ganhos rápidos, referindo também a falsa publicidade de certas agências brasileiras, que ilustram condições de moradia e trabalho muitas vezes opostas à realidade dos *dekasséguis* no Japão.

Ao mesmo tempo, a designação de “verdadeiros guerreiros e heróis” (Sam, 1997, p. 154) do personagem Pedro, refere-se também aos nipo-brasileiros, que se enfrentam aos mesmos dilemas, dialogando com a ideia de “luta” proposta por Agenor Kakazu na sua homenagem ao grupo de *dekasséguis*. Essa ideia é retomada posteriormente pela voz de César, que associa acontecimentos testemunhados no Japão com a história dos seus ancestrais:

Assisti ao vivo a cirurgias de ferimentos graves, pela necessidade da minha presença ao lado de pacientes brasileiros. Sem contar os casos de alterações nos estados psicológicos de alguns, devido a uma série de motivos [...]. Tais como solidão, saudade, sentimento de incapacidade e até complexo de perseguição [...] devido ao choque cultural, costumes, alimentação, tratamentos, desconhecimento da língua, [...] Só agora, sei o quanto os nossos pais e avós sofreram quando foram para o Brasil como emigrantes [...] (Sam, 1997, p. 171).

Na narrativa, o colega japonês Yamaguchi torna-se no sujeito de reflexões históricas, que refletem uma diferenciação que o personagem Pedro percebe entre o próprio e os japoneses. Mais, revela a intenção do autor de recuperar positivamente a imagem dos *nikkeis* na sociedade japonesa, pois, o desconhecimento dos personagens Yamaguchi e César relativamente à história da migração japonesa insinua a ausência de aceitação cultural da sociedade desse ato emigratório. Na pesquisa do antropólogo norte-americano, Takeyuki Tsuda, na contemporaneidade, a imagem dos *nikkeis* vincula-se a impressões negativas de desistência, antipatriotismo e à perda de identidade japonesa, associando-se também às classes inferiores, que tiveram de emigrar por serem populações rurais e não qualificadas (Tsuda, 2001). No Brasil, a palavra *dekasségui* também tinha conotações negativas. Fora da comunidade, o ato de emigração também era associado a sentimentos antipatriotas, influenciados pela ideologia nacionalista da época (Lesser J. , 2003). Nos anos iniciais da migração para o Japão, um *dekasségui* era estigmatizado e visto como indigno dentro da comunidade *nikkei*, por mostrar carências económicas e por trabalhar numa posição inferior como trabalhador não-qualificado no Japão, num sentido de *déclassé*. No entanto, a conotação negativa de tornar-se um

dekasségui dissolve-se por causa dos benefícios económicos crescentes que o trabalho no Japão pode conceder, o que é justificado pelo aumento exponencial da população *dekasségui* nos anos 90 (López-Calvo, 2019) (Tsuda, 1999).

Como já foi referido, o romance de Sam presta homenagem aos imigrantes japoneses que contribuíram para o desenvolvimento económico e a restauração pós-guerra do Japão desde a sua saída:

O que quero dizer é que a saída desses milhares de japoneses para o Brasil e para outros países também deve ter contribuído com uma pequena parcela, para que o Japão se tornasse a grande potência que agora é... Isto é, porque ao longo de todos esses anos, livrou o país de um grande fardo que emperrava o seu desenvolvimento... Ou seja, com essas preocupações a menos, da fome crítica generalizada e superpopulação, o governo japonês pôde por fim direcionar a atenção para outras áreas de interesse, segurança e progresso nacional [...], logo após a guerra, numa grande campanha dentro da comunidade, os imigrantes japoneses no Brasil criaram associações de socorro às vítimas da guerra. Ligada à Cruz Vermelha, conseguiram enviar ao Japão grandes quantidades em gêneros alimentícios [...] (Sam, 1997, pp. 155-156).

Nesse contexto, os discursos do personagem mostram uma preocupação coletiva em relação às injustiças, à discriminação e às segregações sofridas pelos *nikkeis* no Japão, apesar de compartilhar o mesmo sangue com os japoneses, evocando a “retribuição” que a sociedade japonesa lhes deve, devido às contribuições dos ancestrais em relação ao país, isto é, “certos direitos trabalhistas e seguros de saúde” (Sam, 1997, pp. 156-157)

Acompanhando a recuperação da história do grupo étnico e da situação dos *dekasséguis* no Japão, observa-se que o foco das reflexões de Pedro sobre o Japão transforma-se, de uma experiência de choques culturais para outra, marcada pela ansiedade e a preocupação pelos direitos e pela imagem coletiva do grupo *nikkei*. Situando-se como um representante e interlocutor entre duas sociedades, a narrativa de César, caracterizada por atitudes abnegadas, reforça a noção coletiva de Pedro, por meio da narração de uma notável variedade de situações protagonizadas pelos *dekasséguis* no Japão. Além da abordagem de acontecimentos trágicos, como suicídios, acidentes e desordens mentais, Silvio Sam elabora na discussão polifónica uma crítica sobre alguns comportamentos dos *dekasséguis*, que denigrem a boa imagem dos nipo-brasileiros conquistada no Brasil, sobretudo em relação a crimes cometidos por brasileiros no Japão.

Entre os abordados, o autor cita o caso Maeda, acontecido em 1991. Maeda foi o primeiro *dekasségui* brasileiro a ser condenado no Japão, sendo acusado de matar uma vizinha japonesa. Na sua meditação sobre este caso, o autor critica, através da voz abnegada de César, o facto de os trabalhadores brasileiros não serem preparados psicologicamente para o embate com uma realidade culturalmente distinta e a forma como se lida com os sentimentos nostálgicos e depressivos devido à segregação social. Ao mesmo tempo, por meio da narrativa de Pedro, Sam tenta explicar o número de crimes cometidos por brasileiros no Japão pelo aumento da população *dekasségui* no país, questionando também os meios de comunicação transnacionais, por apenas transmitirem informações suscetíveis de provocar reações negativas no público:

[...] podemos dizer que a quantidade de brasileiros naquele país é igual à população de uma grande cidade do interior. Então, assim como numa cidade desse porte existem crimes, acidentes de trânsito, [...], não vejo por que devemos nos surpreender que esses incidentes estejam ocorrendo... [...] o problema é que eles não falam muito sobre as coisas úteis que os brasileiros também fazem, porque essas notícias não dão boas manchetes para os jornais (Sam, 1997, p. 213).

Por meio da narrativa de Pedro, é reforçada a representação coletiva da comunidade *dekasségui* de Sam, desenvolvida numa outra publicação sua, *Dekassegui, Com os Pés no Chão... no Japão*, na qual Sam e Yoshioka valorizam positivamente a comunidade por feitos e contribuições económicas e educacionais, enquanto apela por mais direitos e apoios sociais para o grupo (López-Calvo, 2019). Recuperando as conotações culturais negativas em relação ao grupo, Angelo Ishi, ligando algumas das ideias principais das duas obras analisadas aqui, diz que as contribuições económicas são um fator essencial para a transformação da sua imagem na sociedade brasileira e para que passassem a ser vistos como cidadãos corajosos e exemplares, que lutam pelos seus objetivos (Lesser J. , 2003, p. 87).

No romance, Sam enfatiza o interesse crescente da sociedade brasileira pela comunidade *nikkei* e pelos *dekasséguis* em várias áreas, através da referência à criação de organizações e instituições oficiais como o CIATE (Centro de Informação e Apoio ao Trabalhador no Exterior), que fornecem assistência e orientação aos trabalhadores *dekasséguis*, ou o Museu da Imigração Japonesa. No desfecho da história, o personagem Pedro retoma as suas expectativas sobre um futuro promissor, com a possibilidade e o direito de viver no próprio país, sem precisar de ir para o Japão ou para outros países por razões económicas. Aqui, o autor mostra a sua ideia da

nação ao incorporar os sonhos coletivos dos *dekasséguis* no plano de desenvolvimento do país, afirmando de novo o pertencimento e reconhecimento cultural dos *nikkeis* em relação ao Brasil:

Apesar dos pesares, o meu sonho... continua sendo... ver um dia o meu país grande... desenvolvido... e sério! E no futuro, ver os meus filhos... e os seus... se formarem bem e poderem trabalhar dignamente dentro do próprio país em que nasceram. Sem precisar ter de sair para sobreviverem. Assim como os muitos brasileiros que também partiram para os Estados Unidos, Canadá, Portugal, etc... (Sam, 1997, p. 219)

Terminando com manifestações nacionalistas, ambas as obras analisadas neste capítulo enfatizam invariavelmente o reconhecimento dos autores na identidade brasileira, ao retratar personagens *nikkeis* que mostram características que resistem a assimilação e fronteiras culturais definidas nas interações com o Japão. Pesquisas sociológicas e históricas e produções literárias que abordam tópicos *dekasséguis*, como as duas obras analisadas aqui, apresentam evidências de uma presença reforçada das expressões nacionalistas brasileiras e uma afiliação étnica japonesa dos *dekasséguis* no Japão, onde são constantemente rejeitados pela sociedade de acolhimento, enquanto se percebem a si próprios como marginalizados e discriminados (López-Calvo, 2019).

No romance *Sonhos que de cá segui*, notam-se as referências frequentes do personagem Pedro ao seu “sangue japonês”, que não contribui para a sua adaptação cultural, nem provocam um reconhecimento ou afiliação relativamente ao país da ancestralidade, mas servem como elementos de protesto em relação a situações de segregação e injustiça social, sofridas pelo personagem e o seu grupo étnico. Em produções literárias *dekasséguis*, a experiência dos *nikkeis* no Japão apresenta-se como um recurso importante para a reconciliação identitária e, simultaneamente, para a distinção cultural com os japoneses. Assim, a construção do Japão literário é instrumento de uma política cultural, através da qual a comunidade *nikkei* transmite suas afiliações culturais à procura da aceitação da sociedade brasileira em geral, como ilustrado pela atitude admirável de Kakazu em relação ao Japão e à niponização do Brasil, ou na promoção do *dekasségui* como modelo exemplar de cidadão brasileiro, proposta por Silvio Sam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas obras analisadas, o retrato ou a percepção do Japão revela-se como repositório de diálogos e interações culturais, espelhando espaços de realidades factuais, imaginárias ou idealizadas, elaborados pelos autores com focos e orientações intertextuais diferenciados. Com o tempo, como percebido de forma visível nestas obras, nota-se uma atualização e alargamento da temática da produção literária que foca o Japão, sem necessariamente falar, ou focar principalmente, questões *nikkeis*.

As últimas duas obras, apesar da narrativa caracterizada pelos discursos essencialistas e de auto-orientação e da sua expressão monótona, demonstram o processo de negociação e conciliação da identidade dos *nikkeis* em diferentes circunstâncias sociopolíticas e económicas, seja expressando uma atitude de apreciação ou enfatizando as diferenças. Mais importante ainda, revelam, para além do conhecimento da experiência *dekasségui*, diferentes formas de se identificar com a cultura japonesa, visualizada como cultura do Outro. Em *Sonhos que de cá seguiu*, Pedro é apresentado à poesia tradicional japonesa, *haikai*, pelo seu amigo japonês, sendo esta uma forma de enfatizar a identidade através da experiência da cultura do Outro. Em *Crônicas de um garoto que também amava os Beatles e os Rolling Stones*, o modo de estabelecer a ligação com a cultura japonesa é bastante reflexiva: ao ouvir por acaso a música moderna okinawana, Kakazu reestabelece a ligação com a cultura da terra ancestral, por reconhecer nessa música contemporânea ecos da música tradicional tocada sempre pelo seu avô no Brasil.

Neste contexto, observam-se por meio destas narrativas secundárias, tendências ou possibilidades de mediação da identidade, a partir de interações culturais estabelecidas entre diferentes espaços e tempos. Estas conexões culturais oferecem uma visão que atravessa fronteiras nacionais ou regionais. Ela baseia-se na diferença em termos da herança e formação cultural, neste caso, entre *nikkeis* e japoneses, que forma uma perspectiva transnacional particular no enquadramento da literatura brasileira (López-Calvo, 2018).

Ao passo que a mobilidade contemporânea evolui, observa-se o desenvolvimento desta tendência transnacional em obras literárias atuais marcadas por deslocamentos no sentido

espacial e temporal, em que se registram também movimentos internos para a identificação dos próprios narradores (Cury, 2007) e personagens, sem estar necessariamente relacionada essa identificação com a identidade brasileira, como as obras *dekasséguis*, mas com a própria individuação como ser, evidente em *Rakushisha* e *O sol se põe em São Paulo*.

Em *Rakushisha*, Adriana Lisboa aproveita os espaços contemporâneos para constituir a viagem de sentido duplo, físico e interno, dos personagens, criando conexões entre diferentes espaços e temporalidades. Ao elaborar esta teia narrativa complexa, a escritora coloca na posição central a intertextualidade com a obra do poeta japonês Bashō, revelando desde o título um espaço do Outro, em que Lisboa configura a narrativa e os personagens. Neste contexto, a identificação nacional do narrador Haruki, sem ficar no centro da discussão, é aproveitada como uma motivação que conduz a introdução de recursos intertextuais, neste caso, o diário de Matsuo Bashō, e consequentemente o deslocamento de personagens.

Para além de ilustrar uma linguagem narrativa poética, Lisboa explora a intertextualidade pelos diálogos com a literatura, a estética e a filosofia tradicional japonesa estabelecidos no movimento duplo dos personagens, enquanto incorpora na sua visão ocidental uma experiência zenista, adquirida por meio da viagem, a leitura e a escrita.

No romance *O sol se põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho também explora o Japão por meio de recursos literários e artísticos japoneses, situando o Japão nos antípodas do Brasil por meio de descrições e comparações frequentes e dos problemas existenciais dos narradores em relação aos dois espaços. Neste contexto, observa-se de novo, que o escritor aproveita as características transnacionais das migrações japonesas para visualizar, em narrativas inconsistentes e através da polifonia, deslocamentos espaço-temporais entre o Japão e o Brasil.

Para além da composição e estruturação de um texto metaliterário como centro do enredo, o autor integra referências intertextuais à literatura japonesa moderna e ao teatro tradicional, para incentivar culturalmente os deslocamentos do personagem-narrador *nikkei* ao e no Japão, caracterizando sua experiência no espaço de alteridade, pela qual se reconcilia no final com a sua posição entre os dois mundos.

Já em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, João Paulo Cuenca rompe toda a ligação com o Brasil e com a temática *nikkei*, elaborando, por meio de personagens japoneses, visões interiores dentro de um Japão imaginário, constituído com base

em recursos que refletem uma posição exterior do próprio escritor. Considerando as múltiplas identidades de Cuenca como escritor, poeta e cineasta, observa-se também a vasta e globalizada gama de referências utilizadas para caracterizar os cenários narrativos, os personagens, as relações interpessoais e os contextos sociais no romance.

Desse modo, o Japão imaginário, de estilo futurista e cibertecnológico, ilustrado por Cuenca, aproveitando produtos da cultura popular japonesa ou a sua influência – por exemplo, filmes, animes, mangas ou costumes tradicionais universalmente conhecidos, tais como padrões familiares rigorosos, a gastronomia e a poesia tradicional – é a sua resposta à tendência literária transnacional contemporânea.

Em conclusão, recorrendo à análise das imagens do Japão presentes nas obras do *corpus*, é visível que as interações culturais estão a tornar-se mais profundas e mais diversificadas, a partir da evolução da temática japonesa na Literatura Brasileira, que muda de uma divisão nacional e limitada a uma contextura mais globalizada. Além disso, o que se observa neste processo de evolução é uma possibilidade de aproveitar a produção literária ou questões *nikkeis*, como elemento mediador para desenvolver uma visão transcultural.

No entanto, ao afirmar esta crescente tendência transnacional na literatura feita no Brasil, é necessário chamar a atenção para outras produções literárias que focam o Japão e as relações nipo-brasileiras, a maioria das quais permanece menosprezada, marginalizada ou desconhecida, e, conseqüentemente, para a necessidade de estimular novas reflexões e estudos mais aprofundados sobre o referido carácter transnacional da Literatura Brasileira, tornando-a ainda mais inclusiva e aberta.

BIBLIOGRAFIA

- Alves Martins, Candice. (2011). Espaços urbanos contemporâneos em *O Sol se Põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. *ReVeLe: Revista Virtual dos Estudantes de Letras*, 3, 261-275. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/3880/3820>
- Arruda Limeira Cavalcanti de, Ramon. (2018). “A cicatriz da passagem”: luto e viagem em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília]. Repositório da Universidade de Brasília. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/33745>
- Augé, Marc. (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus.
- Bakhtin, Mikhail. (2002). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec.
- Barnhill Landis, David. (2004). *Basho's Haiku: Selected Poems of Matsuo Basho*. Albany: State University of New York Press.
- Barthes, Roland. (1982). *Empire of signs*. Tradução de Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Bauman, Zygmunt. (2001). *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bauman, Zygmunt. (2005). *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Benedict, Ruth. (2014). *The Chrysanthemum and the Sword*. Nanjing: Yilin Press.
- Carneiro, Maria Luiza Tucci, & Marcia Yumi Takeuchi. (2010). *Imigrantes japoneses no Brasil. Trajetórias, imaginários e memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Carvalho, Bernardo. (2007). *O sol se põe em São Paulo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Carvalho Bernardo. (abril de 2007). Entrevista com Bernardo Carvalho. (Resende Beatriz, entrevistadora). Revista Z Cultural. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho/>

- Carvalho de, Daniela. (2003). *Migrants and identity in Japan and Brazil: The Nikkeijin*. Oxfordshire: Routledge.
- Cavallaro, Dani. (2000). *Cyberpunk and Cyberculture – Science Fiction and the Work of William Gibson*. London & New Brunswick, New Jersey: The Athlone Press.
- Chiarelli, Stefania. (2007). As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, (30), 71-78. <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9137>
- Chociay, Rogério. (1984). O haicai e sua adaptação à métrica portuguesa. *Revista de Letras*, 24, 93-103. <https://www.jstor.org/stable/27666343>
- Coppola, Sofia (diretora). (2003). *Lost in translation* [filme].
- Costa Amélia Gonçalves da, Ana. (2014). *Rakushisha*: Heterotopias, não-lugares e silêncio. *Letrônica*, 7(1), 351-365. <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2014.1.16656>
- Cuenca, Paulo João. (2011). *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Cunha Manuel dos Santos, João. (2012). Enredados em Tóquio: voyeurismo e perversidade em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. *Nonada: Letras em Revista*, 2(19), 199-214. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451673018>
- Cury Zilda Ferreira, Maria. (2007). Novas geografias narrativas. *Letras de hoje*, 42(4), 7-17. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4109>
- Cury Zilda Ferreira, Maria. (2012). Cartografias literárias: *Tsubame*, de Aki Shimazaki e *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. *Interfaces Brasil/Canadá*, 12(1), 17-34. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/7201/5018>
- D'angelo, Biagio. (2013). Sinfonia em transblanco. A poética oriental de Adriana Lisboa. *Ficção Brasileira no século XXI: Terceiras leituras*, 19, 123-135. <https://books.scielo.org/id/zjzvj/07>
- Daisetsu, Suzuki. (1989). *Zen and Japanese Culture*. Beijing: SDX Joint Publishing Company.
- Daisetsu, Suzuki. (2018). *An Introduction to Zen Buddhism*. Tradução de Lin Hongtao. Taipei: Business Weekly.
- Dick Kindred, Philip. (2012). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Orion Publishing.

- Fernandes Millôr. (1997). *Hai-kais*. Porto Alegre: L & PM Editores.
- Fois-Braga, Humberto. (2015). Projeto Amores Expressos: polêmicas editoriais e a narrativa de viagem nos romances *Cordilheira* e *Do fundo do poço se vê a lua*. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Hélio Simões*, 5(1), 120-139. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6132617.pdf>
- Franchetti, Paulo. (2007). Estudos de literatura brasileira e portuguesa. Cotia: Ateliê Editorial.
- Franchetti, Paulo. (2008). O Haicai no Brasil. *Alea: Estudos Neolatinos*, 10, 256-269. DOI: 10.1590/S1517-106X2008000200007
- Frighetto, Gisele Novaes. (2015). A representação ficcional em dois romances de Bernardo Carvalho. *Magma*, 22(11), 43-54. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2015.90154>
- Frighetto, Gisele Novaes. (2017). 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*, 25(44), 141-158. <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13704>
- Garland, Alex (diretor). (2015). *Ex Machina* [filme].
- Gibson, William. (1986). *Burning Chrome*. New York: Harper Collins.
- Goga, Masuda. (1988). *O Haicai no Brasil*. São Paulo: Editora Oriente. <https://www.kakinet.com/caqui/brasil.htm>
- Golley, Gregory. (1995). Tanizaki Junichiro: The Art of Subversion and the Subversion of Art. *The Journal of Japanese Studies*, 21(2), 365-404. <https://doi.org/10.2307/133012>
- Hall, Stuart. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Hanochi, Seiko. (2001). Japan and the Global Sex Industry. In Kelly, Rita Mae, Bayes, Jane H, Hawkesworth, Mary E, & Young, Brigitte (Eds). *Gender, Globalization, & Democratization*, pp. 137-148. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Kakazu, Agenor. (1998). *Crônicas: de um garoto que também amava os Beatles e os Rolling Stones*. Jundiaí: Literarte.
- Keene, Donald. (2003). *Five Modern Japanese Novelists*. New York: Columbia University Press.

- Koch, Gabriele. (2014). *The Libidinal Economy of the Japanese Sex Industry: Sexual Politics and Female Labor*. [Tese de Doutorado, University of Michigan]. Deep Blue Documents. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/110490>
- Kristeva, Julia. (2005). *Introdução à semianálise*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Kurozawa, Akira (diretor). (1955). *I Live in Fear* [filme].
- López-Calvo, Ignacio. (2019). *Japanese Brazilian Saudades: Diasporic Identities & Cultural Production*. Boulder: University Press of Colorado.
- López-Calvo, Ignacio. (2018). Worlding and decolonizing the literary world-system: Asian-Latin American literature as an alternative type of Weltliteratur. In Müller, Gesine, Locane, Jorge J, & Loy, Benjamin (Eds). *Re-mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global* (pp. 15-31). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110549577-002>
- Leminski, Paulo. (1984). *Bashô*. São Paulo: Brasiliense.
- Leminski, Paulo. (1986). Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira. *Revista Imã*, 3, 37-38.
- Lesser, Jeffery. (2003). *Searching for home abroad: Japanese Brazilians and transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Lesser, Jeffrey. (2007). *A Discontented Diaspora: Japanese Brazilians and the Meanings of Ethnic Militancy, 1960-1980*. Durham: Duke University Press.
- Li Shutong. (2020). Yixiang yu jiegou de weimiao shiyun——lun ai zi la·pang de “chao wei fa” zhong de pijiu meixue [O encanto poético subtil do ideograma e da estrutura —— ao discutir a estética do haikai na “superposição” de Erza Pound]. *Contemporary Literary Criticism* (6), 144-150. Chengdu: Sichuan Writers Association. <https://doi.org/10.19290/j.cnki.51-1076/i.2020.06.021>
- Lima de Oliveira, Manuel. (1903). *No Japão: impressões da terra e da gente*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Recife: Laemmert & C.
- Lisboa, Adriana. (2009). *Rakushisha*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Mello Agostini, Jefferson. (2012). Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular. *Revista Faac*, 2(2), 131-144.

- <https://www3.faac.unesp.br/revistafaac/index.php/revista/article/view/132/58>
- Mori Yukie; Negawa Sachio. (2015). Bernardo Carvalho e Junichiro Tanizaki: um diálogo intertextual e intercultural. *Revista Decifrar*, 3(6), 22-39. <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/1099/982>
- Naficy, Hamid. (2013). *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. New York and London: Routledge.
- Nakamura, Shintaro. (1986). *Monogatari Nihon kindai bungaku-shi* [História da literatura japonesa moderna]. Tradução de Bian Liqiang e Jun Zi. Beijing: Peking University Press.
- Nakasato, Oscar. (2011). *Nihonjin*. São Paulo: Benvirá.
- NHK Special Shuzai-han. (2014). *Muen Shakai*. Tradução de Gao Peiming. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House.
- Niemeyer, Katharina. (2014). *Media and nostalgia*. London: Palgrave Macmillan.
- Ohmae, Kenichi. (2018). *How to ignite the low desire society*. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House.
- Olivieri-Godet, Rita. (2007). Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 29, 233-252. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846114.pdf>
- Onishi, Yoshinori. (2019). *Japanese Aesthetics: Yūgen, Aware, Sabi*. Taipei: First Press.
- Paz, Octavio. (1996). *Signos em Roda*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- Peixoto, Afrânio. (1919). *Trovas populares brasileiras*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Peng Dehua. (1992). Shi lun guqi runyilang de meixueguan [Discussão geral da estética de Junichiro Tanizaki]. *Journal of Japanese Language Study and Research* (2), 43-48.
- Peng Enhua. (1983). *Riben pai ju shi* [História do haikai japonês]. Shanghai: Academia Press.
- Pinheiro Delgado, Samuel. (2017). *A gravidade do efêmero: prosa-haikai em Rakushisha de Adriana Lisboa*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Paulo]. Repositório Institucional da Universidade Federal de São Paulo. <http://repositorio.unifesp.br/handle/11600/50713>
- Ribeiro de Medeiros, Thales. (2011). (Des)construindo Haicais: o entre-lugar na poesia de Mário Quintana e Paulo Leminski. *Travessias*, 5(2), 213-235. <http://e->

- revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/5585
- Rossini, Ester Rosa. (2004). O Brasil no Japão: a conquista do espaço dos nikkeis do Brasil no Japão. *XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais*, 1-11.
- Roth Hotaka, Joshua. (2002). *Brokered Homeland: Japanese Brazilian Migrants in Japan*. New York: Cornell University Press.
- Roth Hotaka, Joshua. (2007). Adapting to Inequality: Negotiating Nikkei Identity in Contexts of Return. In Stewart Charles (Eds.), *Creolization: History, Ethnography, Theory* (pp. 201-219). Walnut Creek: Left Coast Press.
- Said, Edward. (2021). *Orientalismo*. Tradução de Pedro Serra. Lisboa: Edições 70.
- Saito, Milton. (2003). *Japoneses aqui, brasileiros lá?: uma leitura sobre (e dos) dekasseguis*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista]. Repositório Institucional da Universidade Estadual Paulista. <http://hdl.handle.net/11449/89837>
- Samoyault, Tiphaine. (2008). *A Intertextualidade*. São Paulo: Hucitec.
- Sam, Silvio. (1997). *Sonhos que de cá segui*. São Paulo: Editora Ysayama.
- Santos Felipe, Rafael, & Ourique Luís Pereira, João. (2018). Minotauro vs. Godzilla: sincretismos greco-nipônicos em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca. *Olho d'água*, 10(2), 79-91.
- Sant'Anna, Sérgio. (2011). *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia de letras.
- Sasaki Pinheiro, Elisa Massae. (2009). *Ser ou não ser japonês? A construção da identidade dos brasileiros descendentes de japoneses no contexto das migrações internacionais do Japão contemporâneo*. [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp. <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detail/442741>
- Scott Ridley (diretor). (2017). *Alien: Covenant* [filme].
- Setouchi Harumi, & Kasahara Nobuo. (1985). *Shinchō Nihon bungaku arubamu 7 Tanizaki Jun'ichirō*. [Álbum da Literatura Japonesa de Shinchō 7 Tanizaki Junichiro]. Tokyo: Shinchōsha.
- Shirane, Haruo. (1998). *Traces of Dream: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Redwood City: Stanford University Press.

- Staudt Katiane, Sheila. (2019). Tocata e fuga: escrita, arte e autoconhecimento em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. In Melo Valim de Cimara (Ed.), *Literatura brasileira e contemporaneidade: uma perspectiva transnacional* (pp. 45-67). Porto Alegre: Metamorfose.
- Stevens Maria Teixeira, Cristina. (2004). A interface gênero/etnia na ficção de nisseis brasileiras e estadunidenses. *Labrys: Estudos Feministas*, 1(1), 2-20. http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3783/1/ARTIGO_A
- Tacca, Oscar. (1983). *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina.
- Tanizaki Jun'ichiro. (1999). *O elogio da sombra*. Tradução de Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Tavares Fernandes, Débora. (2019). Entrevista com Teruko Oda. *Estudos Japoneses*, (42), 145-152. <https://doi.org/10.11606/ej.v0i42.172449>
- Tsuda Takeyuki. (1999). The Motivation to Migrate: The Ethnic and Sociocultural Constitution of the Japanese-Brazilian Return-Migration System. *Economic Development and Cultural Change*, 48(1). <https://doi.org/10.1086/452444>
- Tsuda Takeyuki. (2001). *Strangers in the Ethnic Homeland. Japanese Brazilian Return Migration in Transnational Perspective*. New York: Columbia University Press.
- Vejmelka, Marcel. (2013). Die Erfahrung des Eigenen durch die Fremde: Bernardo Carvalho erkundet Asien. In Susanne Klengel Quandt, Peter W. Schulze, & Georg Wink Christiane (Eds), *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert* (pp. 219-241). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Vejmelka, Marcel. (2014). O Japão na literatura brasileira atual. *Estudos de literatura brasileira contemporânea* (43), 213-234.
- Vejmelka, Marcel. (2014). Viagens e leituras japonesas em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. *Brasiliiana – Journal for Brazilian Studies*, 3(1), 313-334. <https://doi.org/10.25160/v3.i1/d14>
- Walter, Benjamin. (1987). *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política - Vol.1*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Watts, Alan. (1999). *The Way of Zen*. New York: Vintage.

- Yagyu Kiyomi, Alice. (2009). *Do Kyogen ao Qioguem?! – Um percurso oriente-ocidente na arte do ator*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/T.27.2009.tde-31082015-112743>
- Yamanaka, Keiko. (1996). Return Migration of Japanese-Brazilians to Japan: The Nikkeijin as Ethnic Minority and Political Construct. *Diaspora: A journal of transnational studies*, 5(1), 65-97. <https://doi.org/10.1353/dsp.1996.0002>
- Yamasaki, Tizuka (diretor). (1980). *Gaijin: Caminhos da Liberdade* [filme].
- Ye Weiqu, & Tang Yuemei. (2004). *Riben wen xue shi: jingujuan*. [História da literatura japonesa: a Idade Média]. Beijing: Kunlun Press.
- Zhang Fa. (2012). *Chinese and Western Aesthetics and Cultural Spirit*. Beijing: Renmin University of China Press.