O Japão na literatura brasileira atual

Marcel Vejmelka[1]

O Japão entra na cena literária brasileira na passagem do século XIX para o XX. Com o início das relações diplomáticas entre os dois países – a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação em 1895 –, viajantes brasileiros relatam as suas impressões do Japão. É uma produção limitada, muito influenciada pelos modelos europeus contemporâneos, nomeadamente o Japonismo e o Orientalismo. Nomes de destaque nesse contexto são o escritor Aluísio Azevedo com *O Japão* (Azevedo, 1984[1897-99])[2] e o historiador Manuel de Oliveira Lima com *No Japão: impressões da terra e da gente* (Lima, 1903).

Nas décadas seguintes, o Japão não tem presença marcada na literatura brasileira, com exceção de uns poucos personagens nipônicos retratados em romances e contos da época do Modernismo, como vestígios da massiva imigração japonesa no Brasil a partir de 1908 (Waldmann, 2010).

O que não se encontra é uma presença de escritores nipo-brasileiros para além dos círculos limitados das comunidades japonesas ou nipodescendentes. Trata-se de uma produção que só a partir dos anos 1980 começa a se perfilar enquanto "literatura", com intenções e ambições para além da memória da comunidade imediata, e mesmo assim continua limitada à (auto)biografia de imigrantes ou à memória mais generalizada da imigração, sempre com uma circulação à margem do sistema literário brasileiro.[3]

> Tanto no caso americano como no brasileiro, sentimos que estes romances foram produzidos com o objetivo principal de resgatar a memória da imigração japonesa. Embora obras de ficção, contém um forte componente de realidade nesses romances, que contam histórias de exclusão, isolamento, discriminação, exploração [...],

[1] Doutor em estudos latino-americanos, professor de português e espanhol na Faculdade de Tradução, Linguística e Estudos Culturais (FTSK) da Universidade Johannes Gutenberg de Mainz em Germersheim, Alemanha. E-mail: vejmelka@uni-mainz.de

[2] A respeito desse livro curioso dentro da produção literária de Aluísio Azevedo, ver Vejmelka (2013a).

[3] *Acervo literário da imigração japonesa no Brasil*, do Instituto Paulo Kobayashi em São Paulo. Disponível em: http://www.ipk.org.br.

> 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. 2).

O romance mais destacado na crítica literária é certamente *Sonhos bloqueados*, de Laura Honda-Hasegawa (1991); como estudo histórico é marcante *O imigrante japonês*, de Tomoo Handa (1987) – este sim inicia uma produção acadêmica hoje bastante impressionante em termos quantitativos e qualitativos. Na fronteira entre o ficcional e o documentário se situa o livro-reportagem de Fernando Morais (2000), *Corações sujos*, sobre o episódio da Shindo Renmei na história da imigração japonesa no Brasil após o fim da Segunda Guerra Mundial, transformado em filme por Vicente Amorim em 2011, também com certo sucesso de público.

Dessa forma, apesar da existência de vários romances sobre a temática, a produção não ganhou uma posição de destaque no quadro da literatura brasileira, enquanto conjunto de obras consagradas e integradas na formação de uma tradição literária (Candido, 2000).

> No caso do Brasil, são poucas e recentes as publicações de escritoras nisseis; selecionamos os seguintes livros, todos escritos a partir dos anos 80: *Ipê E Sakura: Em Busca Da Identidade* (Hiroko Nakamura), *Sob Dois Horizontes* (Mitsuko Kawai), *Canção Da Amazônia* (Fusako Tsunoda), *Sonhos Bloqueados* (Laura Honda-Hasegawa), *Horas E Dias Do Meu Viver* (Chikako Hironaka) e *Antologia da Poesia Nikkei* (Stevens, 2004, p. 2). [4]

O primeiro romance de um nipo-brasileiro e de temática nipo-brasileira a ganhar certo destaque nacional é *Nihonjin*, de Oscar Nakasato (2011), ganhador do prêmio Jabuti como melhor romance em 2012. Trata-se de uma premiação muito polêmica nesse caso específico e, em termos gerais, também com maior significado comercial e imediato do que simbólico e literário.

No plano analítico é de constatar que *Nihonjin* não rompe com a tradição interna da produção literária *nikkei* no Brasil. Narra, da

[4] O impressionante volume comemorativo *Imigrantes japoneses no Brasil* contém somente um ensaio sobre literatura. Ali, Berta Waldmann apresenta um panorama muito reduzido de personagens japoneses na literatura brasileira do século XX. Não por acaso, ela encontra a presença mais significativa em *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho (Waldmann, 2010).

perspectiva de um *sansei*,[5] a história da vida do avô, integrante da principal leva de imigrantes japoneses na década de 1920; uma biografia marcada pela determinação de preservar a identidade japonesa e pela progressiva resignação de não poder mais voltar à pátria. A composição narrativa percorre, em sete capítulos, os momentos mais marcantes – e mais explorados na literatura – da presença japonesa no Brasil: as esperanças dos imigrantes na viagem para o Brasil, a lavoura de café na fase inicial, a ruptura fundamental entre a geração dos imigrantes e seus descendentes já integrados na cultura brasileira – uma ruptura que fica mais radical durante a Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra durante o episódio trágico da Shindo Renmei –, e finalmente o "regresso" dos descendentes para a terra natal de seus avôs e bisavôs como decasséguis, mão de obra barata para as fábricas japonesas.[6] Pela sua perspectiva fechada, é pouco provável que *Nihonjin* inicie uma integração mais forte e substancial da produção nipo-brasileira no sistema literário brasileiro, estabelecendo diálogos variados entre essa temática e esse grupo de autores com o conjunto da literatura brasileira.

Em contrapartida, há uma presença notável de temas japoneses na atual literatura brasileira – sem que os autores tenham ligação biográfica com o Japão –, um fenômeno certamente ligado ao centenário da imigração japonesa no Brasil, em 2008, mas que apresenta leituras,

[5] O conceito "nikkei" abrange todos os emigrantes japoneses e seus descendentes, no sentido de "de origem japonesa"; a expressão "issei" denomina a geração dos próprios emigrantes do Japão: "nissei" é a primeira geração nascida no estrangeiro, "sansei" a segunda (os netos).

[6] Na Argentina, o romance *Gaijin*, de Maximiliano Matayoshi (2003), aparece numa constelação análoga, tendo recebido certa projeção nacional com o prêmio Primera Novela Alfaguara em 2003 e permanecendo o único romance destacado sobre a imigração japonesa no país. Entretanto, *Gaijin* trata muito mais da questão da integração de uma identidade de origem (a japonesa) numa identidade de chegada (a argentina), ao contrário de *Nihonjin*, que se atém principalmente à problemática da identidade anacronística e, afinal, perdida. Nos EUA há um quadro marcadamente diferente, com uma produção literária bastante contínua – a "Japanese-American literature" –, interligada com as literaturas de outras comunidades de imigrantes asiáticos e com visibilidade nacional cada vez maior. Essa tradição se inicia, ainda isolada, em 1957 com *No-no Boy*, de John Okada (1981). Paradoxalmente, é nesse contexto de produção literária que surgiram as obras mais complexas e significativas a respeito da imigração japonesa no Brasil e do fenômenos dos decasséguis, ambas escritas por Karen Tei Yamashita: *Brazil-Maru*, de 1992, conta a história de uma colônia japonesa no Brasil, transcendendo o significado meramente documental, explorando conflitos humanos universais. Os contos de *Circle K cycles* (Yamashita, 2001), retratam de forma experimental o fenômeno dos decasséguis, em que os nipobrasileiros descobrem a sua "brasilidade" no Japão. A recepção internacional dessa literatura se inicia atualmente com os romances de Julie Otsuka, *When the emperor was divine*, de 2002, e *The Buddha in the attic*, de 2011, ganhador do Prix Femina Étranger na França em 2012 e traduzido para o francês e o alemão (Otsuka, 2002, 2011).

interpretações e representações da cultura japonesa bem variadas, complexas e "integradoras" dessa temática no contexto literário brasileiro. São leituras do Japão que ainda têm ligação com a dimensão histórica da imigração japonesa no Brasil e com questões da identidade brasileira, mas que tratam principalmente de significados universais das culturas japonesa e brasileira no contexto do século XXI.

Os exemplos escolhidos para a análise dessa representação da cultura japonesa na literatura brasileira atual são quase "notórios": *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho, *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa, e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010), de João Paulo Cuenca. A seguir vou tratar dos aspectos da história da imigração japonesa, da temática da viagem e das relações intertextuais com obras da literatura japonesa nessas obras. Os três aspectos estão presentes nos três romances de formas diferentes e marcam o deslocamento realizado dentro desses textos e por eles. Esses romances se integram assim numa tendência transnacional que se constata de forma geral na literatura brasileira atual (Cury, 2007, p. 12; Schulze, 2013).

O sol se põe em São Paulo

No romance de Bernardo Carvalho a imigração japonesa no Brasil ocupa um lugar central, tanto no plano dos personagens como no simbólico. *O sol se põe em São Paulo* trata de questões da culpa originada na Segunda Guerra Mundial e transplantada ao Brasil com a imigração. Num movimento circular, essa culpa motiva o narrador nipo-brasileiro – de quarta geração – a viajar ao país de seus antepassados – e de volta ao Brasil –, para desvendar os segredos em volta das pessoas portadoras dessa mesma culpa.

Na primeira parte conhecemos, junto com o narrador e ainda no Brasil, a história, situada no Japão, de Setsuko, uma velha proprietária de um restaurante no bairro da Liberdade, em São Paulo. O triângulo amoroso que Sestuko recupera narrando leva a sucessivas trocas de identidades, nas quais um homem escapa do serviço militar e outro homem morre no seu lugar na Segunda Guerra Mundial, para que um oficial culpado de crimes de guerra assuma a identidade original deste último e se esconda no Brasil, onde o primeiro – também com nova identidade – o descobre e mata.

Essa trama de mortes e vidas trocadas se entrelaça com o mundo literário. Setsuko conta a sua parte da história a um conhecido escritor japonês, que a transforma em folhetim, interrompido no meio, a pedido da própria Setsuko, após o suposto suicídio do principal protagonista da história na vida real. A segunda parte narra a ida do narrador ao Japão, para tentar amarrar os fios soltos das histórias que escutou, após o sumiço de Setsuko, para no final perceber que a sua tarefa é justamente terminar o romance interrompido pelo escritor japonês.

Nesse plano, o romance dialoga com a obra de Jun'ichiro Tanizaki (1886-1965), nomeadamente com o romance *As irmãs Makioka* (*Sasameyuki*, de 1943-48, Tanizaki, 2005) e o ensaio *Elogio da sombra* (*In'ei raisan*, de 1933, Tanizaki, 1999),[7] e de forma geral com as caraterísticas temáticas, estruturais, composicionais e atmosféricas da obra do escritor japonês (Chiarelli, 2007).[8] O leitor pode identificar tópicos como os sentimentos contraditórios, as obsessões sentimentais e sexuais, o fingimento existencial dos protagonistas e também dos narradores, e a daí resultante ambiguidade do discurso narrativo. Um exemplo marcante disso é o romance *A chave* (*Kagi*, de 1956, Tanizaki, 2000), em que um casal idoso estabelece um diálogo secreto por meio de seus diários, contendo os sentimentos e as fantasias sexuais que não conseguem se dizer diretamente. Um jogo que no fim leva à morte e possivelmente ao assassinato, e que se reencontra na trama concebida por Bernardo Carvalho, em que os protagonistas mantêm um jogo semelhante de enganos, máscaras e histórias inventadas ou mentiras repetidamente modificadas e renovadas.

Dentro da diegese, o jogo intertextual recorre a formas tradicionais como a inclusão de Tanizaki como personagem do relato de Setsuko (Carvalho, 2007, p. 80-81), a menção de algumas obras suas quando lidas por Setsuko ou pelo narrador, para ser ampliado com a criação, dentro dessa trama, do folhetim fictício que o personagem Tanizaki começa e interrompe no romance.[9] Esse elemento estabelece a ligação com a

[7] Carvalho recorre à tradução portuguesa de Margarida Gil Moreira, não à versão brasileira de Leiko Gotoda, com o título de *Em louvor da sombra* (Tanizaki, 2007).

[8] Bernardo Carvalho classifica esse recurso como "pastiche" da escrita de Tanizaki (Resende, 2007).

[9] Há também referências ao escritor Yukio Mishima (1925-1970), cuja suposta visita clandestina aos círculos nacionalistas das comunidades japonesas no Brasil é mencionada por alguns personagens (Carvalho, 2007, p. 25).

segunda dimensão importante do recurso intertextual utilizado por Carvalho, o teatro *kyōgen*.[10] Conta o narrador a sua conversa com Setsuko:

> "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. 84).

Esta referência se espalha pelo texto, partindo do título do romance fictício, passando pelo personagem Masukichi, ator de *kyōgen* e parte do triângulo amoroso, também pela tarde em que o narrador assiste a apresentação teatral em Osaka, e culminando como projeção dos princípios estéticos de Tanizaki, retomados e retrabalhados por Bernardo Carvalho.[11]

Curioso pelas implicações do mundo de *kyōgen* para a sua busca, o narrador assiste a uma apresentação, que o faz refletir sobre a sua condição de estranho e estrangeiro no Japão. A experiência da incompreensão linguística se transforma em sensação de cegueira e invisibilidade, levando à dissolução do ser, espelhada nos acontecimentos no palco:

> Praticamente, não havia movimento. Tudo era lento demais. Tudo vinha do texto. E eu não falava japonês. […] Sob os meus olhos, os personagens conviviam como se estivessem em planos separados, uns não viam os outros, uns não ouviam os outros. E eu não entendia nada. […] Eu podia me identificar tanto com o menino invisível como com o mago ou com o guerreiro cego. No Japão, eu não via, mas também não era visto (Carvalho, 2007, p. 123-124).[12]

[10] Assim, Bernardo Carvalho retoma um elemento muito presente na obra e no pensamento estético de Tanizaki. As irmãs Makioka no romance do mesmo título, o casal em *A chave* e o narrador do *Diário de um velho louco* (Tanizaki, 2002), por exemplo, são aficionados do *kabuki*. No ensaio "*Geidan*" ("Elogio da mestria", de 1933), Tanizaki digressa sobre o *kabuki* e o *bunraku* enquanto artes cênicas japonesas por excelência (Ruperti, 2009).

[11] Em um texto sobre a "descoberta da Ásia" por Bernardo Carvalho em *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo* analiso mais detidamente essa relação intertextual com Tanizaki (Vejmelka, 2013b).

[12] Essa cena sintetiza o conflito identitário do narrador, que rejeita a sua ascendência japonesa (como também a sua vocação literária). Seu conflito é complementado pela trajetória de sua irmã, que deixou o Brasil em busca de melhores perspectivas de trabalho como decasségui no Japão (Tsuda, 2003; Costa, 2007).

Fora essa retomada simbólica do mundo do teatro a partir da estética de Tanizaki, a manifestação mais substancial e interessante do diálogo mantido por Carvalho, ao meu ver, são a citação e os comentários que o narrador faz do ensaio *O elogio da sombra*, de 1933:

> 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, portanto, absolutamente essencial que o palco do nô seja mantido na sua obscuridade original" (Carvalho, 2007, p. 112).

Essas reflexões de Tanizaki a respeito do palco do *nō* dialogam com a descrição que o narrador faz da apresentação de *kyōgen* (Carvalho, 2007, p. 123-124), além de retomarem as frequentes idas ao teatro cultivadas pelos personagens de Tanizaki. As categorias estéticas da "obscuridade", da "sombra", da "incerteza" e da "insinuação", defendidas por Tanizaki como modelos "japoneses" em oposição aos "detalhes nítidos e iluminados" na arte ocidental, entram em *O sol se põe em São Paulo* enquanto elementos estruturais.[13] Todos os planos narrativos do romance representam uma escrita sobre segredos e mistérios que, ao final, não podem nem devem ser desvelados ou explicados (Carvalho, 2007, p. 112).

> A opacidade referida anteriormente aparece ao longo de todo o romance, encobrindo situações obscuras, verdades frágeis, versões que se desmentem a cada tanto. As imposturas e farsas se sucedem, encenando a visão do mundo como teatro. A verdade está no jogo, nas máscaras dos personagens (Chiarelli, 2007, p. 77).

[13] Assim, Carvalho realiza uma leitura do escritor representativo pelo conflito inerente da modernização japonesa no século XX (Suzuki, 1996), uma conflitividade entre tradição e modernidade, o Japão e o Ocidente também presente em *O elogio da sombra*. Leila Lehnen estabelece um paralelismo parecido entre a obra de Tanizaki e o romance de Carvalho: "Se nos livros de Tanizaki esse conflito se dá no confronto entre as tradições japonesas e a ocidentalização do país, no romance de Carvalho, a dicotomia é entre a cultura brasileira e a herança japonesa. Em ambos os casos, no entanto, a ambivalência cultural produz um sentimento de alheamento e de procura de referentes para contrapor tal ansiedade" (Lehnen, 2012, p. 125).

Rakushisha

O romance *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, leva já no título a sua principal referência intertextual. "Rakushisha", traduzido como "cabana dos caquis caídos", é o nome da casa em Quioto onde em 1691 o poeta Matsuo Bashō passou alguns dias escrevendo o seu *Diário de Saga*, o *Saga nikki*. *Rakushisha* está construído em volta desse diário – bastante curto, composto por poemas e notas em prosa –, que é reproduzido no romance na íntegra e em tradução feita pela própria autora.[14] O diário – o último de um total de cinco diários de viagens na obra de Bashō – é reproduzido na sua ordem cronológica, intercalado e dialogando com as páginas do diário que a protagonista carioca Celina começa a escrever também em Quioto:

> Celina lê o diário do poeta e, por ele inspirada, escreve o seu próprio diário; Haruki ilustra o livro, traduzindo em imagens o texto do poeta, ou antes, suplementando-o com desenhos que dialogam com sua ascendência japonesa e sua origem brasileira e com a "tradução" de afetos com relação à mulher japonesa que traduz os poemas para o português (Cury, 2012, p. 22).

Uma imagem formulada repetidamente no diário de Celina condensa a estreita e intensa relação entre os dois diários: "Sobre a mesa estão apenas o meu diário e o diário de Bashō" (Lisboa, 2007, p. 61); "Na mochila, Celina levava seu diário e o diário de Bashō" (Lisboa, 2007, p. 114).

Adriana Lisboa também integra um nipo-brasileiro ao romance, mas, ao contrário de Bernardo Carvalho, só como personagem secundário cujo encontro com as raízes no Japão fica delegado ao segundo plano, exercendo funções complementares para a dupla viagem de Celina, ao encontro com seu passado pessoal e a obra de Bashō. Mais importante, no protagonista Haruki, ilustrador de *graphic novels*, é a dimensão da leitura visualmente traduzida, um aspecto complementar à leitura e escrita de Celina.

Assim já se pode determinar a relação entre lugar e viagem, leitura e escrita, presente nos diários de Bashō e retomada por Adriana Lisboa, como base estética e estrutural do romance *Rakushisha*. "Aproximo-me do livro. O diário de Bashō em Saga. […] Aproximo-me do diário de

[14] Tradução realizada, como informa Adriana Lisboa, com consultas ao original e às traduções para o francês (por René Sieffert, Bashō, 2001) e o inglês (por David Landis Barnhill, Bashō, 2005).

Bashō, cuja tradução para o português Haruki se prepara para ilustrar e que foi motivo de sua viagem ao Japão" (Lisboa, 2007, p. 33-34).

Um terceiro plano narrativo, além dos dois diários, relata as viagens dos dois protagonistas e, principalmente, a vida anterior de Celina e da sua filha morta Alice. Na síntese dos três planos, o romance se aproxima das bases estéticas e espirituais de Bashō: as viagens ao lugar distante são, antes de tudo, viagens a lugares carregados de história e literatura, os *utamakura*:

> Bashō tendia a escrever sobre lugares na natureza transmitidos pela literatura, provendo assim a sua experiência da natureza com profundidade cultural. Dessa maneira, as suas viagens à natureza e à cultura também eram viagens ao passado e uma forma de torná-lo presente (Barnhill, 2005, p. 5).[15]

Mais do que enfrentar as suas raízes japonesas, no Japão Haruki enfrenta seu amor desesperado por uma mulher casada e solidifica a sua identidade enquanto artista gráfico. Essa mulher é justamente a tradutora do *Saga nikki* para o português, versão que Haruki irá ilustrar. Esse "acaso" o leva a viajar ao "país de Bashō" e refletir sobre a condição de ser, de forma universal.[16]

Em Quioto Celina passa vários dias numa reclusão "ambulante" que lembra os dias passados por Bashō na "cabana dos caquis caídos", entre passeios pela cidade, a leitura do diário de Bashō e a escrita de seu próprio diário.

> 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 de um velho poço

[15] Tradução nossa. No original: "Bashō tended to write of places in nature handed down through literature, giving cultural depth to his experience of nature. As such, these journeys into nature and culture were also journeys into the past as well as a way of making the past present."

[16] A tradutora Yukiko Sakade quase não aparece no romance, só nos pensamentos de Haruki e Celina, mas está constantemente presente através da tradução que ela fez do diário de Bashō. Dessa forma, a figura da tradutora é quem possibilita e motiva os acontecimentos dentro do romance, quem dialoga permanentemente – mesmo em silêncio – com os protagonistas e o leitor. Também é através dessa figura que a autora se faz presente dentro do romance, por meio da tradução que a identifica com a sua protagonista tradutora.

> ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shonagon e de Bashō, séculos depois (Lisboa, 2007, p. 89).[17]

Assim Celina aprende a encarar e superar a dor causada pela morte da filha e a separação do marido (culpado pela morte da filha), aceitá-las e integrá-las no caminho de vida pela frente.[18] Esse processo se sintetiza na visita de Celina à Rakushisha, no exato lugar da gênese do livro que a inspira e guia, acompanhada pelos dois diários que ela carrega na bolsa. Então, ela consegue chorar pela filha, pelo marido, por ela mesma; ela perdoa o marido, encontra a paz interior. O leitor pode fechar o círculo e voltar a uma das primeiras anotações no diário de Celina, sintetizando o significado da sua viagem:

> A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feito 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, 2007, p. 11).

Assim o tópico da viagem e o da leitura/escrita se entretecem na composição de *Rakushisha,* como fica bem visível na imagem final, que estabelece um paralelismo temporal e significativo entre os dois protagonistas viajantes:

> No trem de regresso a Kyoto, passa veloz a paisagem diante dos olhos de Haruki. Mas é só uma impressão. O tempo parou por tempo indeterminado.

[17] Outra referência intertextual, muito menos extensa, mas igualmente forte, é o *Livro de cabeceira* – o *Makura no sōshi* –, de Sei Shōnagon, que Celina lê na tradução inglesa (Sei Shonagon, 2006) e cujas listas elaboradas conforme critérios específicos inspiram uma série de anotações no diário de Celina, que em forma de listas juntam as possibilidades do que foi, do que não é e do que poderia ter sido (Lisboa, 2007, p. 94). Celina também comenta as listas do *Livro de cabeceira*: "Sei Shōnagon e suas listas: coisas que não podem ser compradas (verão e inverno. Noite e dia. Chuva e sol). Coisas deprimentes (um cão uivando durante o dia). Coisas odiosas. Coisas raras (evitar manchas de tinta no caderno em que copiamos histórias, poemas ou coisas do gênero). Coisas que estão perto embora estejam distantes. Coisas que estão distantes embora estejam perto. Coisas que perdem ao ser pintadas (flores de cerejeira, rosas amarelas). Coisas que ganham ao ser pintadas (um cenário de inverno muito frio; um cenário de verão indizivelmente quente)" (Lisboa, 2007, p. 88).

[18] Pelo menos implicitamente há uma referência ao objetivo budista de superar, em vida, a dor e o sofrimento. Em *L'Empire des signes* (*Império dos signos*), de 1970, Roland Barthes, de forma um pouco radical, postula a equivalência entre o budismo zen e o *haiku* (Barthes, 2007, p. 100).

> 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 (Lisboa, 2007, p. 123).

No nível simbólico, Adriana Lisboa retoma a tradição do *hokku* ou *haiku* representada por Bashō:[19] Celina memoriza e medita um *kigo*, uma palavra associada a uma das estações do ano, elemento obrigatório nesses poemas de abertura ou prelúdios para textos mais extensos (Barnhill, 2004, p. 4): "Tsuyu: chuva de ameixa, ensinaram para Celina. Porque era a época em que as ameixas amadureciam" (Lisboa, 2007, p. 92). "Tsuyu" denomina a época da chuva na primavera, fim de maio e início de junho, a época em que Celina está em Quioto, em que também Bashō esteve na Rakushisha, e é um símbolo da "impermanência" muito usado por Bashō e que funciona como um *leitmotiv* para os passeios de Celina. Ela espera a chuva de primavera, que não vem, como as lágrimas que não consegue chorar até o final do romance.

A imagem da chuva, presente no último poema contido no *Diário de Saga*, passa a ser também o final do romance:

> CHUVAS DE VERÃO / PAPÉIS ARRANCADOS / MARCAS NAS PAREDES
> SAMIDARE YA / SHIKISHI HEGITARU / KABE NO ATO (Lisboa, 2007, p. 128)

Nesse contexto, chama atenção que no romance se reproduza um nome japonês em ideogramas. Num de seus passeios por Quioto, Celina visita o "Caminho do Filósofo", o "Tetsugaku no michi", nome japonês que ela decora e vai repetindo no caminho como um mantra. Também decora a escrita, para poder seguir a sinalização:

> Gestos enfáticos e palavras que eu não compreendia tentavam me ajudar. Entendi vagamente a direção em que devia seguir. Ameaçava chover. Acabei decorando a grafia do nome e conseguindo acompanhar as placas por conta própria: 哲学の道 (Lisboa, 2007, p. 57).[20]

[19] Assim Adriana Lisboa se insere também, de forma particular, na já tradicional recepção do *haiku* na literatura brasileira (Franchetti, 2008, p. 257). Entretanto ela inova essa tradição, centrando a sua reflexão na obra em prosa de Bashō.

[20] Adriana Lisboa parece experimentar aqui com algumas reflexões formuladas por Roland Barthes sobre a abertura do significado no *haiku*, sobre a experiência enriquecedora da diferença em confronto

A chuva esperada vai cair, durante alguns minutos, enquanto Celina reflete sobre o sentido de seu estar nesse lugar. Esse recurso de marcar e sublinhar a diferença do lugar, da língua, da cultura chama atenção por ser o único momento em que Adriana Lisboa recorre à escrita japonesa, que em outros momentos é mencionada e descrita, mas nunca reproduzida. Os ideogramas que denominam o "Caminho do Filósofo" voltam a aparecer no final do romance, fechando o livro como uma coda, agora na forma tradicional japonesa, na vertical, e sem outra explicação.

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

João Paulo Cuenca abre o seu romance com o mesmo recurso de marcar a distância e estranheza: na página de rosto reduplicada consta, sem explicação ou contextualização, a tradução do título para o japonês em ideogramas: 愛の物語の唯一のハッピーエンドは事故である.[21] Em Cuenca, porém, essa diferença explicitada tem outra intenção e outro efeito, ela não é retomada ao longo do romance, nem em termos semânticos nem formais, nem em alusões gerais aos ideogramas japoneses. Num primeiro momento ela causa a sensação de incompreensão absoluta de um estrangeiro no Japão, no plano estrutural ela funciona como uma máscara, símbolo das numerosas e variadas máscaras dos quais se reveste o romance.

Cuenca suprime no seu texto toda ligação entre o Brasil e o Japão, seja através de personagens, elementos da trama ou outras referências (com a única exceção da menção irônica à música de João Gilberto, Cuenca, 2010, p. 45). Único personagem não japonês é a polaco-romena Iulana Romiszowska, máscara do autor que reflete a sua posição e perspectiva enquanto estrangeiro no Japão.[22]

> Aqui está ela, na mesma imitação ordinária de Dunkin' Donuts perto da estação de Shinjuku [...] onde ouvimos juntos, pela primeira vez, o músico brasileiro João Gilberto cantar com sua voz noturna (Cuenca, 2010, p. 105-106).

---

com a língua, os ideogramas, a estética no Japão – a libertação através da incompreensão, para abrir caminho a um sentido mais profundo, para além da linguagem (Barthes, 2007, p. 99-100.).

[21] Na transcrição: "*ai no monogatari no yuitsu no happy end wa jiko de aru*".

[22] Na entrevista em vídeo, produzida no âmbito do projeto Amores Expressos, Cuenca explica a sua "necessidade" de contar com esse personagem estrangeiro no romance.

Fora Iulana, os personagens e a trama se situam exclusivamente no contexto japonês – Cuenca usa inclusive dois narradores japoneses, Shunsuke e Yoshiko –, outra máscara num romance escrito por um autor brasileiro de passagem em Tóquio.[23] É esse contexto extraliterário que configura o Japão representado em *O único final feliz*... O romance se centra completamente no presente – numa refração da visão ocidental projetada nas expectativas de personagens japoneses: um mundo marcado pela alienação radical das pessoas, presas entre as obrigações profissionais e as tentações do consumo, tópicos já "tradicionais" na visão ocidental de um Japão hipermodernizado e artificial na sua radicalidade: Tóquio aparece como um monstro gigantesco, devorador de almas humanas, contendo uma massa uniforme que trabalha e dorme e cujo lado obscuro e abjeto fica visível através das obsessões cultivadas por baixo da aparente ordem e limpeza. Essa imagem confusa contextualiza o motor principal da trama, indicada no título do romance:

> Com o tempo, embarquei no submarino com meu pai e juntos passamos a navegar atrás do nosso objeto de estudo pela cidade das pessoas invisíveis, pela cidade 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.
> Nesses momentos, o sr. Lagosta Okuda diz em seus sonhos palavras que entram nos meus:
> – 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, 2010, p. 14-15).

O romance faz uso de numerosas e variadas referências à cultura popular e mediática japonesa e universal (com influências japonesas), o texto parece intencionar esse exagero de alusões e citações, em que é impossível identificar ou enumerar todas, e em que cada leitor as vai produzindo de forma diferente. A descrição de Tóquio é, sobretudo, atmosférica, contém elementos de filmes como *Blade runner* (Ridley

[23] Comenta João Manuel dos Santos Cunha que Cuenca estaria "narrando em língua portuguesa como se fosse idioma estrangeiro (Cunha, 2012, p. 204). Outras máscaras no nível dos personagens são, por exemplo: o narrador Shunsuke, que vive por trás de máscaras, inventa vidas e nomes para si, se esconde na central de observação (a "sala do periscópio") construída por seu pai; este, o sr. Okuda, aparece como lagosta enorme, a boneca Yoshiko é a máscara (o novo suporte) da esposa morta do sr. Okuda, a dançarina Kazumi é uma pessoa reduzida à aparência, o sonho erótico de seus clientes, e os lugares são, na percepção do narrador, cópias malfeitas de modelos ocidentais.

Scott, 1982) ou também *Lost in translation* (*Encontros e desencontros*, Sofia Coppola, 2003), alternando o incomensurável e monstruoso com a contemplação fascinada do incompreensível.

A narradora "secundária" é a *luvdoll* Yohiko, especialmente fabricada para o pai do narrador, sr. Okuda: uma síntese de cyborg com consciência humana, um *golem* contendo as cinzas da esposa falecida do sr. Okuda, a portadora da alma da falecida, ou então uma *yurei*, uma alma feminina penada da tradição japonesa. Também aqui é possível estabelecer ligação com a replicante Rachael, que se crê humana, no romance *Do androids dream of electric sheep?*, de Philip K. Dick (de 1968, Dick, 2007) e na versão cinematográfica *Blade runner*, ou, na personagem inversa, a policial Motoko Kusanagi, no anime *Ghost in the shell*, de Mamuro Oshii (1995), uma mulher com corpo completamente artificial:

> Quando falou da mulher pela primeira vez, o sr. Okuda pôs a mão na minha cabeça e disse que eu era a sra. Okuda renascida, já que ela não estava mais nascida, e eu sim, eu que sou o meu corpo, que é vivo, e que com ele tenho um só propósito, o mesmo que possuía a sra. Okuda.
> […] Não entendi bem o que é chorar, mas acho que foi para isso que o sr. Okuda colocou dentro de mim a urna com as cinzas da sra. Okuda na cerimônia do meu hatsumyia mairi, feito com a ajuda do sr. sacerdote no santuário que o sr. Okuda mandou construir no jardim depois que a mulher morreu.
> Hoje o yurei da sra. Okuda está comigo, ele diz (Cuenca, 2010, p. 50).

Diferentes cenas recorrem a elementos estéticos da cultura visual japonesa: no capítulo 23 – num episódio emulador do gênero televisivo e cinematográfico do *Tokusatsu*, caracterizado pelos efeitos especiais – o pai do narrador aparece com a sua máscara de lagosta, e o "monstro Gyodai aumentador de monstros do império interplanetário Daiseidan Gozuma" (Cuenca, 2010, p. 112) o aumenta com seu raio. Então o gigantesco monstro-lagosta destrói Tóquio, lembrando os filmes – clássicos e atuais – de Godzilla.

O exemplo mais claro e denso da dimensão intermedial do romance é a cena central e várias vezes repetida da explosão no metrô, que utiliza recursos gráficos dos mangá e anime, numa espécie de escrita visual, que combina a descrição detalhada e em câmera lenta da explosão, destruição e morte com a citação ou variação do quadro "La salle de

ballet de l'Opéra, rue Le Pelletier", de 1872, de Degas –[24] uma sala com bailarinas fazendo exercícios num prédio a lado da linha do metrô, a última imagem captada pelo narrador antes da explosão.

> Ainda que o narrador eleve a destruição em câmera lenta a uma espécie de epifania estética e a declare uma experiência aurática […], esta afirmação é subvertida ao longo do romance, através da descrição da explosão; duas vezes repetida e não idêntica. Assim, a representação da explosão está sob o signo da reprodutibilidade e variabilidade, aludindo evidentemente não só ao acontecimento em si, mas, sobretudo, também à representação em si, fortemente marcada por referências intermediais. […] Uma referência que pode ser identificada aqui, são os filmes de catástrofes e ficção científica com a sua "estética da destruição" (Schulze, 2013, p. 308, tradução nossa).

No plano narrativo, tudo isso – e muito mais nesse tecido denso de referências, variações e jogos – fica submetido à interiorização cada vez mais radical do narrador, que faz com que afinal nada escape da suspeita de tudo ser o resultado de um delírio desesperado de Shunsuke:

> 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 dor de cabeça. Antes do escritório, para poupar a corrida de táxi, ainda poderia passar essas horas de sono num hotel-cápsula aqui em Kabukicho ou no sofá privativo de um cybercafé.
> Mas o caminho que devo pegar é outro (Cuenca 2010, p. 44).

Há aqui, por exemplo, referências ao romance *American psycho*, de Bret Easton Ellis (1991; também em filme de Mary Harron, 2000) ou ao filme *Fight club*, de David Fincher (1999), em que protagonistas medianos, funcionários anônimos, fogem das suas vidas reais, canalizando as suas paixões a agressões reprimidas em delírios marcados pelo excesso e a violência.

Assim, o Japão representado por Cuenca é um Japão mediático, captado nos meios literários, gráficos e audiovisuais japoneses e

[24] "A referência ao mundo pictórico de Degas numa espécie de *tableau vivant* na janela de um prédio em Tóquio possui uma virada irônica, pois se trata de uma transferência cultural invertida, já que o pintor impressionista era fortemente influenciado pelas estampas em madeira japonesas e é considerado integrante do chamado Japonismo" (Schulze, 2013, p. 315, tradução nossa).

ocidentais (influenciados por aqueles), num jogo interminável de projeções e percepções mútuas, assim como de amálgamas de elementos culturais, que ficou caraterístico pela relação entre o Ocidente e o Japão.

Conclusão

O Japão retratado nos três romances varia conforme o enfoque e as fontes ou os intertextos atualizados pelos autores. Um certo número de tópicos constantes na percepção internacional do Japão está presente nos três livros: Tóquio como megacidade e tecnópolis incompreensível e assustadora, como lugar fora do tempo ou premonição do futuro. Entretanto, mesmo em Tóquio os romances "descobrem" vestígios do passado e representantes do Japão tradicional. Esse lado tranquilo, "sábio" e fascinante da cultura japonesa fica mais visível dentro da arte (no teatro, nas leituras literárias), dentro das casas (ultrapassando o limite da mera observação "por fora", por exemplo, nos rituais do sr. Okuda, na casa do casal que traduz a carta de Setsuko, na conversa de Haruki com um editor) e em outras cidades, como Osaka ou Quioto.

Essa dimensão da alteridade serve para articular dois movimentos, aparentemente em direção oposta, mas também complementares: o movimento da reflexão da identidade a partir do confronto com o Outro, e o movimento de adentramento no Outro, para ali descobrir e revelar aspectos que dizem respeito à universalidade da natureza humana e seus conflitos existenciais. Os três romances aqui apresentados permitem uma percepção do leque das combinações propostas por eles em conjunto.

A variação já fica visível nos títulos: enquanto *O sol se põe em São Paulo* combina a alusão invertida ao Japão (o sol poente) com a referência ao Brasil, *Rakushisha* funciona, de forma lacônica e descontextualizada, como referência intertextual, com uma palavra japonesa indicando o lugar da escrita do seu intertexto; e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* evita qualquer referência japonesa, reforçando o efeito de estranhamento com o título extraordinariamente extenso e enigmático.

Além da busca do narrador pelo seu lugar entre o Brasil e o Japão, no sentido de uma *poética da alteridade* (Olivieri-Godet, 2007, p. 251), *O sol se põe em São Paulo* articula questões e problemas existenciais, como

a culpa e a transmissão da culpa, em diálogo íntimo com os poderes da literatura enquanto leitura e escritura.

Adriana Lisboa não enfoca a questão da identidade nacional ou transnacional. O pano de fundo histórico serve somente como impulsor para duas viagens em busca de um caminho existencial. O romance explora assim a relação entre lugar e memória, leitura e escrita, todos condensados no indivíduo em busca de si mesmo.

> Apropriando-se de espaços tão diferentes ao torná-los próximos, habitando-os com histórias e culturas diversas, o texto de Lisboa, de certa maneira, se desloca da série literária estritamente nacional, permitindo um olhar, digamos, mais universal e móvel sobre o que se convencionou chamar de nacionalidade. Além disso, a construção do relato, por meio do cruzamento de narrativas, de tempos e locais tão variados e em moventes, dialoga com os conceitos mais contemporâneos de espaço (Cury, 2012, p. 24).

De forma muito parecida com Carvalho, talvez ainda mais existencial, ela explora as possibilidades da literatura como elemento integrado e integrador da vida. Cuenca não menciona o tópico da identidade ou problemáticas relacionadas com ela. Apresenta-nos um panorama confuso e complexo de um mundo sem rumo nem preocupação pelo próprio ser. O que está em jogo no romance é a possibilidade ou impossibilidade da atuação individual consciente: o narrador Shunsuke permanece suspeito de imaginar ou inventar o que conta, sua história é a luta para evitar ou escapar do final "decretado" pelo seu pai (o acidente sem sobreviventes); a narradora Yoshiko, por sua vez, implicitamente formula a questão da consciência e identidade humana. A literatura ainda está presente através de nomes de escritores mencionados, mas as referências atualizadas e relações fundamentais se estabelecem com os produtos da cultura popular e "pop" – num jogo sutil que questiona os seus significados profundos.[25]

Talvez essas diferenças se possam sintetizar da seguinte forma: Bernardo Carvalho explora o Japão com e *acompanhado pela literatura*, em combinação com uma reflexão metaliterária; Adriana Lisboa descobre o Japão *através da literatura* (da leitura, da escrita e da tradução), numa

[25] Entretanto, Cunha detecta uma relação intertextual interessante para o nosso contexto, ao determinar o romance *A chave*, de Tanizaki, como referência também de Cuenca, através dos trechos narrados por Yoshiko, que representariam uma espécie de diário digital da boneca viva (Cunha, 2012, p. 209).

meditação literária; e João Paulo Cuenca entra num jogo denso com o Japão enquanto *universo mediático*.

Três romances brasileiros retomam aspectos muito diferentes da cultura japonesa, de diferentes épocas, níveis e meios – literatura clássica e moderna, teatro tradicional, pintura clássica e mangá, anime e filmes, completando um grande círculo de formas de aproximação e diálogo, também de apropriação – no sentido de criatividade.[26] Demostram assim a abertura temática, técnica e espacial da produção literária atual no Brasil, também e sobretudo a consciência e autoestima com que esses autores enfrentam o desconhecido, o estranho e o Outro. Lidos de uma perspectivas duplamente exterior – numa leitura feita desde fora do Brasil – esses diálogos brasileiros com a cultura japonesa revelam uma lição valiosa e difícil de sensibilidade cultural. Conseguem assim, cada romance de sua maneira bem particular, aproximar o Japão – e cada romance o "seu" Japão particular – aos leitores num registro crítico e estético universal.

Referências

AZEVEDO, Aluísio (1984). *O Japão*. São Paulo: Kempf.

BARNHILL, David Landis (2004). Introduction: The haiku poetry of Matsuo Bashō. In: BASHŌ, Matsuo. *Bashō's haiku*: selected poems by Matsuo Bashō. Tradução, anotação e introdução de David Landis Barnhill. New York: State University of New York Press.

_____ (2005). Introduction: Basho's Journey. In: BASHŌ, Matsuo. *Bashō's journey*: the literary prose of Matsuo Bashō. Tradução, anotação e introdução de David Landis Barnhill. New York: State University of New York Press.

BARTHES, Roland (2007). *L'empire des signes*. Paris: Seuil.

BASHŌ, Matsuo (2001). *Journaux de voyage*. Tradução de René Sieffert. Paris: Publications Orientalistes de France.

_____ (2005). Saga diary (Saga nikki). In: *Bashō's journey*: the literary prose of Matsuo Bashō. Tradução, anotação e introdução de David Landis Barnhill. New York: State University of New York Press.

[26] A respeito da percepção mútua entre o Japão e o Ocidente no contexto da modernidade, ver Hardach-Pinke (1991) e Schubert (1991).

CANDIDO, Antonio (2000). *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Martins.

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

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

COSTA, João Pedro Corrêa (2007). *De decasségui a emigrante*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão.

CUENCA, João Paulo (2010). *O único final feliz para uma história de amor é um acidente.* São Paulo: Companhia das Letras.

CUNHA, João Manuel dos Santos (2012). Enredados em Tóquio: voyeurismo e perversidade em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. *Nonada*, Belo Horizonte, n. 15-19, p. 199-214.

CURY, Maria Zilda Ferreira (2007). Novas geografias narrativas. *Letras de hoje* , Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17.

_____ (2012). Cartografias literárias: *Tsubame*, de Aki Shimazaki, e *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. *Interfaces Brasil/Canadá*, n. 12-14, p. 17-34.

DICK, Philip K. (2007). *Do androids dream of electric sheep?* In: DICK, Philip K. *Four novels of the 1960s*. New York: Library of America.

ELLIS, Brat Easton (1991). *American psycho*. New York: Vintage.

FRANCHETTI, Paulo (2008). O haicai no Brasil. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 256-269.

HANDA, Tomoo (1987). *O imigrante japonês*. São Paulo: T.A. Queiroz.

HARDACH-PINKE, Irene (1991). Die Entstehung des modernen Japan und seine Wahrnehmung durch den Westen. In: Hardach-Pinke, Irene (ed.). *Japan*: eine andere Moderne. Tübingen: C. Gehrke.

HONDA-HASEGAWA, Laura (1991). *Sonhos bloqueados*. São Paulo: Estação Liberade.

LEHNEN, Leila (2012): Pôr do sol global: itinerários urbanos e identidade globalizados em *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da (orgs.). *Fora do retrato*: estudos de literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte.

LIMA, Manuel de Oliveira (1903). *No Japão*: impressões da terra e da gente. Rio de Janeiro: Laemmert.

LISBOA, Adriana (2007). *Rakushisha.* Rio de Janeiro: Rocco.

MATAYOSHI, Maximiliano (2003). *Gaijin*. Buenos Aires: Alfaguara.

MORAIS, Fernando (2000). *Corações sujos*. São Paulo: Companhia das Letras.

NAKASATO, Oscar (2011). *Nihonjin*. São Paulo: Benvirá.

OKADA, John (1981). *No-no boy*. Seattle: University of Washington Press.

OLIVIERI-GODET, Rita (2007). Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 29, p. 233-252.

OTSUKA, Julie (2002): *When the emperor was divine*. New York: Knopf.

_____ (2011). *The Buddha in the attic*. New York: Knopf.

RESENDE, Beatriz (2007). Entrevista com Bernardo Carvalho. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho>. Acesso em: 10 mar. 2014.

RUPERTI, Bonaventura (2009). Tanizaki and the way of art (*Geidō*): traditional arts and performance skills. In: BIENATI, Luisa; RUPERTI, Bonaventura (eds.). *The grand old man and the great tradition:* essays on Tanizaki Jun'ichirō in honor of Adriana Boscaro. Ann Arbor: University of Michigan.

SCHUBERT, Volker (1991). Moderne ohne Individualität? In: HARDACH-PINKE, Irene (ed.). *Japan:* eine andere Moderne. Tübingen: C. Gehrke.

SCHULZE, Peter W. (2013). Bild- und Klangkonfigurationen: Intermediale Räume bei João Paulo Cuenca und Carola Saavedra. In: KLENGEL, Susanne *et al*. (eds.). *Novas vozes*: Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

SEI SHŌNAGON (2006). *The pillow book*. Tradução e anotação de Meredith McKinney. London: Penguin.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira (2004). A interface gênero/etnia na ficção de nisseis brasileiras e estadunidenses. *Labrys: estudos feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 2-20.

SUZUKI, Sadami (1996). Tanizaki Jun'ichiro as cultural ciritic. *Japan Review*, Quioto, n. 7, p. 23-32.

TANIZAKI, Jun'ichiro (1999). *Elogio da sombra*. Tradução de Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio d'Água.

_____ (2000). *A chave*. Tradução de Jefferson José Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2002). *Diário de um velho louco*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade.

_____ (2005). *As irmãs Makioka*. Tradução de Leiko Gotoda, Kanami Hirai, Neide Hissae Nagae e Eliza Atsuko Tashiro. São Paulo: Estação Liberdade.

_____ (2007). *Em louvor da sombra*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras.

TSUDA, Takeyuki (Gaku) (2003). Homeland-less abroad: transnational liminality, social alienation, and personal malaise. In: LESSER, Jeffrey (ed.). *Searching for home abroad. Japanese Brazilians and transnationalism*. Durham: Duke University Press.

VEJMELKA, Marcel (2013a). O Brasil no espelho de Amaterasu. *O Japão* de Aluísio Azevedo. *Brasiliana*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 401-433.

_____ (2013b). Die Erfahrung des Eigenen durch die Fremde: Bernardo Carvalho erkundet Asien. In: KLENGEL, Susanne *et al*. (eds.). *Novas vozes*: Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

WALDMANN, Berta (2010). Terra à vista: anotações sobre a presença de japoneses na literatura brasileira. In. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Marcia Yumi (orgs.). *Imigrantes japoneses no Brasil:* trajetória, imaginário e memória. São Paulo: EDUSP.

YAMASHITA, Karen Tei (1992). *Brazil-Maru*. Minneapolis: Coffee House Press.

_____ (2001). *Circle K cycles*. Minneapolis: Coffee House Press.

Recebido em novembro de 2013.
Aprovado em dezembro de 2013.

resumo/abstract

O Japão na literatura brasileira atual

Marcel Vejmelka

Há uma presença notável de temas japoneses na atual literatura brasileira, sem que os autores – no caso Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa e João Paulo Cuenca – tenham ligação biográfica com o Japão; um fenômeno que apresenta leituras, interpretações e representações da cultura japonesa bem variadas,

complexas e "integradoras" dessa temática no contexto literário brasileiro. Trata-se de leituras do Japão que ainda têm ligação com a dimensão histórica da imigração japonesa no Brasil e com questões da identidade brasileira, mas que tratam principalmente dos significados universais das culturas japonesa e brasileira no contexto do século XXI.

Palavras-chave: Japão, intertextualidade, Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa, João Paulo Cuenca.

Japan in contemporary Brazilian literature

Marcel Vejmelka

In contemporary Brazilian literature there is a remarkable presence of Japanese topics, by writers without any biographical relationship to Japan – in our case Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa, and João Paulo Cuenca. This phenomenon offers varied and complex readings, interpretations and representations of Japanese culture, which by this means is "integrated" into the Brazilian context; readings of Japan which still maintain a connection with the legacy of Japanese immigration to Brazil as well as with issues of Brazilian identity, but which deal primarily with universal signifiers of Japanese and Brazilian culture in the 21st century.

Keywords: Japan, intertextuality, Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa, João Paulo Cuenca.