

**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**

**THE OPPOSITE IS THE MOST SIMILAR TO US: INTERTEXTUALITY AS A  
MEETING WITH ALTERITY IN *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*, BY  
BERNARDO CARVALHO**

Gisele Novaes Frighetto<sup>1</sup>

**RESUMO:** o romance *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho, consiste em uma narrativa complexa, intertextual e metaficcional, cujo tema central é a própria literatura e as possibilidades de representação ficcional. O encontro com o outro surge não apenas na trama, uma malfadada história de imigrantes que se passa no Japão, mas também nas referências a outros textos, particularmente do teatro e da literatura japoneses. A problematização de identidades descentradas e a intertextualidade transnacional levam a considerar o romance como representativo de duas tendências, o hibridismo identitário e a transculturação narrativa, características da produção cultural latino-americana do tempo presente.

**Palavras-chave:** *O sol se põe em São Paulo*; Bernardo Carvalho; Hibridismo; Transculturação; Universalidade.

**ABSTRACT:** *The sun sets in São Paulo* (2007), a novel written by Bernardo Carvalho, consists in a complex narrative, both intertextual and metafictional, whose theme is literature itself and the possibilities of representation in fiction. The encounter with the other happens not only through the plot, a wretched immigrant story located in Japan, but also by means of text references from Japanese theater and literature. Decentralised identities and transnational intertextuality let us consider this novel as representative of two tendencies, identity hybridism and narrative transculturation, as characteristics of Latin American cultural production in present time.

**Keywords:** *The sun sets in São Paulo*; Bernardo Carvalho; Hybridism; Transculturation; Universality.

---

<sup>1</sup> Professora substituta no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (DL – UFSCar). Doutora em Letras pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC – USP). E-mail: giselefrighetto@uol.com.br.

## Introdução

O romance *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho, é protagonizado por um bisneto de japoneses. Esse narrador anônimo reconta em primeira pessoa o relato da imigrante Setsuko, que o contrata para escrever um romance sobre uma história que testemunhou no Japão dos anos 1950. O enredo se inicia em São Paulo para se desenvolver depois em Osaka e Tóquio, o que contamina não apenas a trama e os personagens, mas o próprio texto, construído na apropriação de elementos da cultura e da arte japonesas.

Esse aspecto fez com que Beatriz Resende caracterizasse *O sol se põe em São Paulo* como uma obra literária “exigente e ciumenta” (2008, p. 91). Um dos aspectos seria sua composição intertextual, na qual se destaca a presença da ainda pouco conhecida literatura japonesa, de gêneros tradicionais do teatro japonês, além de referências a textos do próprio Carvalho. Outro desafio consistiria na construção de um enredo intrincado, no qual versões se desdobram e personagens criam para si novas identidades. É exigida atenção absoluta do leitor diante de um romance escrito com a finalidade explícita de criar ficção. “Nesse romance, mais do que em qualquer outro, a matéria é a ficção, a literatura e, eventualmente, a reflexão sobre a literatura.” (2008, p. 90).

Embora a temática japonesa não seja nova no sistema literário brasileiro e remonte ao início das relações diplomáticas entre os países<sup>2</sup>, a publicação do romance de Bernardo Carvalho ocorre justamente quando ganha fôlego uma literatura de imigração. Marcel Vejmelka ressalta não somente a produção de descendentes vinculada à memória da imigração, mas também a presença de temas e espaços japoneses na literatura de autores que não têm ligação biográfica com o Japão. Escritores como Bernardo Carvalho realizam interpretações variadas da cultura japonesa e se integram numa tendência transnacional da literatura brasileira atual<sup>3</sup>.

Para expressar tanto a tentativa de conciliação de identidades heterogêneas quanto processos complexos de assimilação cultural em literatura, mobilizamos neste artigo os conceitos de hibridismo, de Néstor Canclíni, e de transculturação, de Angel Rama.

Esses fenômenos se encontram presentes desde o título de *O sol se põe em São Paulo*. O sol poente surge como metáfora de uma história que começa no Japão – a “terra do sol nascente” – para terminar na metrópole brasileira; mas também pode ter seu sentido associado aos trânsitos que resultam no hibridismo identitário dos personagens e na tessitura transcultural da narrativa.

Esses temas contemporâneos são o ponto de chegada desta análise, que principia pela construção metaficcional de um enredo exigente. Serão relatados alguns de seus pormenores para que se desenvolvam, em seguida, as relações de semelhança e diferença com as fontes das quais o romance se alimentou para se constituir.

---

<sup>2</sup> As primeiras manifestações foram *O Japão* (1897 a 1899), de Aluísio Azevedo, e *No Japão: impressões da terra e da gente* (1903), do historiador Manuel de Oliveira Lima. (VEJMEKKA, 2014).

<sup>3</sup> O autor também analisa *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa, e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010), de João Paulo Cuenca.

## 1. O mosaico ficcional de *O sol se põe em São Paulo*

A trama central de *O sol se põe em São Paulo* gira em torno da escritura de um romance pelo protagonista anônimo. Ele se apresenta como um *yonsei*<sup>4</sup> divorciado e desempregado após trabalhar como redator de comerciais em uma agência publicitária. A ausência de nome próprio pode significar a falta de pertencimento desse sujeito, que pensa ter “[...] esgotado todas as chances de fazer parte deste mundo, de me sentir integrado a ele” (p. 19).

O conflito se inicia quando ele conhece Setsuko, proprietária de um restaurante japonês no bairro da Liberdade. Aspirante a escritor, o narrador mente para ter algo a contar, em uma das muitas passagens em que se tematiza a própria literatura. “[...] queria acreditar que, de alguma maneira, aquela mulher tinha o poder de me transformar num escritor. Só me restava mentir.” (p. 17).

Afinal, mentir pode ser equivalente a produzir ficção, e Setsuko também lhe adverte sobre o caráter de fingimento daquilo que começa a contar. “A literatura não é o que se vê. A literatura se engana.” (p. 31). Um romance dentro de um romance, *O sol se põe em São Paulo* se estrutura em *mise en abyme*<sup>5</sup>, que implica o desdobramento do texto principal em outros secundários contidos em seu interior. Aqui, a trama se desenvolve num duplo movimento de revelação e ocultação, uma espécie de enredo em dobradura que seguidamente enseja novas formas – sem chegar a um produto final.

Esse efeito é amplificado pela restrita ótica de um narrador-testemunha<sup>6</sup>. De acordo com Norman Friedman (2002), embora esse ponto de vista tenha foco ampliado com relação àquele do narrador-protagonista, pelo acesso às ações de outros personagens, pode ser restrito pelo alcance ordinário de estados mentais. Isso permite que o narrador seja enganado pelos demais personagens e dê a conhecer, por consequência, apenas seus sentimentos e percepções.

Não por acaso, *O Sol se põe em São Paulo* principia pela afirmação: “Não vejo nenhuma metáfora no que digo. É como se tudo estivesse na sombra.” (p. 9). A obscuridade surge materializada nos espaços pouco iluminados do romance, onde personagens contam e vivem suas histórias. A sombra pode também ser relacionada ao entrecho entre dia e noite – a imagem do pôr do sol do título –, mas, sobretudo, é elemento estruturante que alude às possibilidades de se criar obscuridade de sentido na fabulação ficcional.

Este seria um importante aspecto de apropriação cultural em *O sol se põe em São Paulo*, que incorpora a sombra como categoria estética correspondente à incerteza e à insinuação. Em um ensaio mencionado repetidamente pelo narrador do romance, *Em louvor da sombra*, Junichiro Tanizaki argumenta que a beleza japonesa se revela propriamente na obscuridade, por meio da qual se destacam os detalhes luminosos dos objetos ou se ocultam os detalhes incômodos. A

---

<sup>4</sup> Conforme Nabão (2007), os imigrantes estabelecidos no Brasil passaram a ser chamados *issei*, sendo *nisseis* os descendentes de segunda geração. *Sansei* e *yonsei* significam, respectivamente, a terceira (netos) e quarta (bisnetos) gerações.

<sup>5</sup> Dällenbach (1977) define a representação “em abismo” como composta por uma trama que se reduplica no interior da narrativa, como se dentro dela houvesse uma espécie de “espelho interno” que a refletisse.

<sup>6</sup> “O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa.” (2002, p. 175 – 176).

percepção oriental seria fundada nas sutilezas do místico e do zen, bem como na experiência de irmandade com a natureza. Em contrapartida, a mentalidade ocidental seria obcecada pela luminosidade e limpeza dos ambientes, como reflexo de sociedades centradas nos princípios do progresso e da racionalidade, sintetizados na metáfora da claridade.

Creio que nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas resignamo-nos com ele como algo inevitável. E se a claridade é deficiente, imergimos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente. (TANIZAKI, 2007a, p. 48).

Afirmamos que a apreciação da sombra como elemento fundante é necessária para fruir as reviravoltas e “fios soltos” ao longo do enredo de *O Sol se põe em São Paulo*. Note-se que Setsuko também conta aquilo que testemunhara, o que implica distanciamento da matéria narrada. “Viveria como as testemunhas. Viera ao mundo para ouvir. Entendera que as histórias eram sempre as dos outros.” (p. 37).

Sua história transcorre entre Osaka, Kyoto e Tóquio nos anos subsequentes à Segunda Grande Guerra. Diante do celibato de uma irmã mais velha e dos rígidos códigos morais da época, Setsuko não podia casar-se. Conhece Michiyo, jovem proveniente de família tradicional e decadente, em uma oficina de bonecas. Pouco depois, Michiyo se casa por conveniência com Jokichi, um homem rico, mas humilhado por uma covarde deserção.

Setsuko se torna secretária pessoal de Michiyo e cúmplice de sua relação platônica com Masukichi, um sedutor ator de kyogen. Porém, o enredo tem uma reviravolta diante da relação misteriosa que se estabelece entre Masukichi e Jokichi. A história desse triângulo amoroso inusitado é contada por Setsuko a um “velho escritor”, em cujos romances ela enxergou contada sua própria vida. O caso acaba publicado em um folhetim e, diante do escândalo, Jokichi desaparece após deixar um bilhete no qual anuncia seu suicídio. Por fim, Setsuko descobre que tanto ela quanto Michiyo estavam enganadas: a suposta relação amorosa entre os homens não passara de farsa.

Assim como seus personagens, Setsuko desaparece ao terminar sua história. Ao retornar, na esperança de conhecer um desfecho, o escritor encontra apenas a casa demolida do personagem. “Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui.” (p. 92).

Revela-se então que Setsuko não passara de um disfarce usado pela própria Michiyo para contar sua história. E o narrador decide buscar respostas no Japão, ao mesmo tempo em que tenta encontrar a si mesmo na terra dos ancestrais. “Só me restava voltar para onde eu nunca tinha ido.” (p. 104). O paradoxo expressa o desconhecimento dos códigos japoneses e a experiência de incomunicabilidade em Osaka, onde o narrador busca pistas do paradeiro de seus personagens. A sensação de estranhamento se acentua quando encontra sua irmã decasségui na impessoalidade de um *cybercafé* japonês. “A sombra sempre estaria no nosso encaixe” (p. 113).

O escritor empreende sua trajetória por Osaka e Tóquio sem encontrar qualquer pista de Masukichi ou Michiyo. Porém, a ida ao monte Koya e a experiência de assistir a um espetáculo de kyogen, entre outros acontecimentos, promove o encontro cultural com o outro, ao mesmo tempo em que interpõe o estado de não pertencimento do narrador. A trama se aproxima do desfecho com a visita a um casal de professores que o protagonista conhecera graças à leitura de *As irmãs Makioka* num trem.

A tradução em inglês de uma carta deixada por Michiyo consiste na derradeira versão da história. Jokichi forjara seu suicídio e fugira para o Brasil para vingar a morte de um sócia que seu pai enviara em seu lugar para a guerra. “Ninguém podia imaginar que houvesse mais de uma impostura.” (p. 147). Afinal, além de encarnar Jokichi, o *burakumin*<sup>7</sup> Seiji tivera a identidade roubada por outro homem, um primo do imperador que o executara para que pudesse escapar ao Tribunal de Tóquio. Jokichi viera para Promissão com o intento de matar o primo do imperador e não só consegue cumprir seu intento, como também sair impune de um assassinato graças à proteção de sua nova família. Michiyo, que viera para o Brasil em seu encaço, assume a missão de sobreviver para terminar de contar a história de personagens “que tudo perdem”. (p. 92).

*O sol se põe em São Paulo* não apenas explicita seu caráter ficcional, como também explora as possibilidades de representação no interior da própria ficção. Sophie Beal afirma que a reflexão sobre a natureza da narrativa literária filiar a uma tradição de escritores que se iniciaria com Machado de Assis. Entretanto, enquanto Machado privilegiaria a linguagem dentro de um “real ficcional”, Bernardo Carvalho daria um passo adiante ao demonstrar como a linguagem constrói não somente a ficção, mas até mesmo aquilo que chamamos de realidade. “We are our stories, even when these stories are ‘real.’”<sup>8</sup> (2005, p. 136).

Ao longo da trama, os personagens contaminam uns aos outros e inventam identidades que lhes permitam manifestar suas potencialidades. As identidades, dessa forma, apresentam-se como plurais ou incompletas, passíveis de reinvenção por parte de personagens-atores que fingem ser escritores (o narrador), que forjam uma personalidade para contar uma história (Michiyo/Setsuko) ou usam de nova identidade para vingarem uma injustiça e se redimirem de seu passado (Jokichi/Teruo)<sup>9</sup>.

O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. Deve ter reconhecido em mim a insatisfação que também a fez correr até onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se pôr, para revelar tempos sombrios. Deve ter reconhecido o desacordo em mim. Quis me tornar escritor, o que não sou. E me fazer escrever na frente de batalha, “onde a civilização encontra a barbárie e deixa entrever o que dela traz em si”, nesta cidade que não pode ser o que é, uma história de homens e mulheres

<sup>7</sup> Explica-se a submissão de Seiji pelo fato de ele pertencer a uma casta de “impuros”. Na tradição japonesa, o *burakumin* pertence à casta também chamada de eta-hinin, gente impura, que no passado teria realizado um serviço “sujo”, “[...] teriam cuidado da carne e dos mortos, matando os animais que nós comemos e executando os criminosos que nós condenamos à morte” (p. 141).

<sup>8</sup> “Nós somos nossas histórias, mesmo que elas sejam ‘reais’.” (Tradução nossa).

<sup>9</sup> Os jogos realizados com os nomes próprios dos personagens podem ser analisados, de acordo com Sousa (2010), como processos de construção e, sobretudo, de desconstrução de identidades.

tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são: um ator a quem proíbem atuar; um homem que precisa deixar de ser quem é para lutar pelo país que o rejeita; outro que já não pode viver com o próprio nome, pois morreu na guerra de que não participou; uma mulher que só ama quando não podem amá-la; um escritor que só pode ser enquanto não for. Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação em nome da qual ela me contou uma história que pergunta sem parar a quem ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo. (p. 163-164).

No avião de retorno ao Brasil, o narrador é tomado de compaixão não apenas por seus personagens, mas também pelos passageiros de origens tão distintas, todos “[...] indo para algum lugar, acreditando em alguma coisa, todos com um passado, com alguma coisa perdida e talvez pouca por encontrar.” (p. 162). O ensaio de Tanizaki ressurgiu pela afirmação da beleza oriental vinda das sombras, em contraste com a luminosidade apreciada pelos ocidentais. Mas, diferentemente do escritor japonês, o protagonista de *O sol se põe em São Paulo* concebe justamente a semelhança entre opostos, graças ao desejo comum de fingir, ou seja, de ser diferente daquilo que se é. “O oposto é o que mais se parece conosco.” (p. 164).

Dois anos depois, o escritor entrega o romance que escrevera à filha mais nova de Jokichi. Será ela quem lerá e, pela sua percepção, reescreverá a história. O período que encerra o romance é “Leia isto”. (p. 164).

A narrativa de *O sol se põe em São Paulo* exprime a convicção de que a escrita faz nascer, com o texto, um escritor e um leitor. Esta concepção se aproxima daquelas apresentadas por Roland Barthes (2004a; 2004b), para quem o leitor também “escreve” enquanto constrói sentidos. Outra proposição deste autor se relaciona ao entretecer de alteridades textuais no romance. A metáfora da contaminação, além de aludir a identidades mutuamente interpenetráveis, diz respeito a uma concepção de texto literário que rejeita a noção de obra única e se abre como espaço no qual se casam e se contestam escrituras variadas, como um “[...] tecido de citações, oriundas dos mil focos de cultura.” (BARTHES, 2004a, p. 62).

## **2. Literatura paródica: a trama intertextual do romance**

Caracterizado como um ex-estudante de Letras, o protagonista de *O sol se põe em São Paulo* constrói sua narrativa de maneira explicitamente intertextual. O romance é estruturado pelo complexo entrecruzamento de superfícies textuais, “diálogo de diversas escrituras” (KRISTEVA, 2005, p. 66) atualizadas ao serem reescritas, numa concepção de literatura que se constrói como rede com outros textos.

Podemos definir pastiche e paródia como práticas hipertextuais que implicam, respectivamente, a imitação e a transformação de um texto anterior em outro. O pastiche deforma o hipotexto no sentido de mimetizá-lo, principalmente no que concerne ao seu estilo e ao seu gênero. Já a paródia modifica uma obra precedente para transpô-la a novos sentidos e tem por foco o

tema, seja para caricaturá-lo ou subvertê-lo. A paródia é uma prática ambivalente feita de dependência e independência de outro texto, o qual pode ser tanto satirizado, como também homenageado: “[...] a visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre, de fato, em textos canonizados [...]” (SAMOYAULT, 2008, p. 54).

O romance de Bernardo Carvalho se apropria de outros textos para transformá-los. Estamos, portanto, diante de uma forma de composição essencialmente paródica. De acordo com Linda Hutcheon, a paródia agiria mais no sentido de reescrever suas referências do que de imitá-las, a partir do distanciamento crítico que permite assinalar a diferença no interior da similaridade. Ao mesmo tempo, é contrariado o princípio de originalidade e estabelecido um diálogo subversivo com formas anteriores da arte e da sociedade. “The parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it.”<sup>10</sup> (2004, p. 5).

Uma das primeiras referências no romance é *O casamento do céu e do inferno*, de William Blake, segundo a interpretação realizada por Jorge Luis Borges em uma de suas aulas. O texto-fonte assim surge refratado, conforme a visão de outro escritor, para quem Blake fora um escritor incompreendido por seus pares graças a suas ideias heterodoxas. Conforme cita o narrador “para Blake, o que os teólogos costumam chamar de Inferno é na realidade o Céu” (p. 10).

A concepção metafísica e holística do original é transformada para expressar a síntese entre culturas díspares. Em sua versão paródica, Brasil e Japão são simultaneamente o céu e o inferno de *O sol se põe em São Paulo*. A casa de Michiyo, localizada sugestivamente no bairro do Paraíso, demonstra esse sincretismo. Entre os prédios da metrópole brasileira, a fachada falsa de um sobrado oculta um oásis nostálgico: uma casa em estilo japonês no coração da cidade sitiada pelos ataques do crime organizado.

A literatura podia ser a minha miragem, mas pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como pátria. No fundo, era nisso que eu acreditava. Escrever em português era para mim 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. Sempre. E que o Céu é aqui mesmo. (p. 20).

Antes de começar a contar sua história, Michiyo se certifica de que o protagonista não conhece literatura japonesa. A contrariedade à menção do nome de Yukio Mishima e, depois, as coincidências com romances de Junichiro Tanizaki, demonstram duas importantes fontes intertextuais do romance.

---

<sup>10</sup> “A paródia não destrói o passado; na verdade, ele é ao mesmo tempo homenageado e questionado por ela.” (Tradução nossa).

## 2.1 A presença da literatura de Junichiro Tanizaki e Yukio Mishima

Em entrevista a Eduardo Simões, Carvalho afirma ter escrito *O sol se põe em São Paulo* contaminado pelos romances de Junichiro Tanizaki<sup>11</sup>, de quem incorporou alguns temas recorrentes. "Queria ecoar o Tanizaki, mas não fazer um pastiche. Quem o faz é Setsuko, que não é escritora, gostava também de Tanizaki, e narra sua história totalmente contaminada por ele." (2007, s.p.).

Procedimento recorrente em narrativas intertextuais conforme Vejmelka (2014), Tanizaki foi tornado personagem do romance. Ele seria o "velho escritor" a quem Setsuko/Michiyo teria auxiliado na tradução dos *Contos de Genji* para o japonês moderno. O personagem é caracterizado conforme a biografia do escritor, que morou nas proximidades do bosque Tadasu-no-Mori. A tradução desse nome no romance, cujo significado<sup>12</sup> em português seria próximo de "floresta da correção", é feita pelo narrador como "onde as mentiras se revelam" em uma estratégia de manipulação de sentido. O elogio da ficção é aqui reforçado pela resposta de Tanizaki a Michiyo, "Só me interessam as mentiras" (p. 84).

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). Não podia ser mera coincidência que o que ela narrara na casa do Paraíso, a qual já não existe, parecesse tanto com esses romances. (p. 101).

O ensaio *Em louvor da sombra* e a novela *As irmãs Makioka* são fundamentais como referência e elemento desencadeador do desfecho da trama. Setsuko/Michiyo conta ter lido a novela de Tanizaki e ter se identificado com as personagens de imediato, "Via correspondências sem fim com a própria vida. A começar pelas relações familiares, sobretudo com as irmãs. Aquele era o seu mundo." (p. 81).

*As irmãs Makioka*, ou *Sasameyuki*<sup>13</sup>, transcorre entre Kyoto, Osaka e Tóquio durante os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial. A trama central gira em torno das tentativas de arranjar um casamento para a protagonista

---

<sup>11</sup> Junichiro Tanizaki (1886 – 1965) nasceu em Tóquio, onde estudou literatura na Universidade Imperial até ser expulso por inadimplência. Participou da escola Tanbiha, que valorizava a "arte e beleza acima de tudo" e se colocava contra o objetivismo da época. Após a destruição de sua casa durante um forte terremoto, em 1923, o autor deixou sua segunda esposa e sua filha e mudou-se para Ashiya, na região de Kyoto e Osaka. Voltou-se no fim da vida à preservação da língua e cultura tradicionais do Japão, interessando-se sobretudo pela literatura medieval de Murasaki Shikibu (século XI), cujo monumental *Genji Monogatari* traduziu para o japonês moderno. Entre suas principais obras estão *Naomi* (1924), *Amor Insensato* (1924), *Voragem* (1928), *Há quem prefira urtigas* (1930), *As irmãs Makioka* (1948), *A chave* (1956) e *Diário de um velho louco* (1962). (TANIZAKI, 2007c).

<sup>12</sup> O nome Tadasu-no-Mori (糺の森) é traduzido como "floresta da correção" pelo seu significado espiritual. Além da casa de Tanizaki, o bosque abriga hoje em seu interior um importante santuário xintoísta. (TADASU-NO-MORI, 2017).

<sup>13</sup> "Yukiko, a terceira das irmãs Makioka, é a personagem mais emblemática, a guardiã dos costumes e tradição. Não é por acaso que uma partícula do seu nome compõe o título original do livro *Sasameyuki* – neve fina, aquela última a cair no inverno, símbolo derradeiro de um Japão não ocidentalizado." (TANIZAKI, 2007c).



Yukiko diante da decadência econômica dos Makioka e da corrupção moral que atinge não só a família, mas toda a sociedade naquele tempo. As irmãs da família, da mais velha à caçula, encarnam tipos femininos de um Japão em transição. Tsuruko seria a dona de casa submissa; Sachiko, a mulher casada que detém maior autonomia; Yukiko, a mulher japonesa tradicional, recatada e submissa; já Taeko seria a moça moderna que termina em uma vida dissoluta. O vestuário das três últimas diz muito a esse respeito:

Pelo tipo de vestuário e complementos que usavam, assim como pela aparência geral, Yukiko teria gosto genuinamente nipônico, e Taeko, gosto ocidentalizado. Já Sachiko seria considerada um meio-termo entre as irmãs. Taeko tinha olhos bem definidos num rosto arredondado e físico robusto com ele condizente, enquanto Yukiko, ao contrário, possuía rosto fino e corpo esguio. Quanto a Sachiko, constituía outra vez uma mistura das melhores características desses dois tipos físicos opostos. Taeko usava quase sempre roupas ocidentais, Yukiko, quimonos, enquanto Sachiko vestia roupas ocidentais no verão e quimono nas demais estações. (TANIZAKI, 2007c, p. 47).

Por meio de uma prosa ao mesmo tempo sutil e realista, é feito o retrato de uma sociedade em conflituoso processo de modernização. São defendidos costumes tradicionais, ao mesmo tempo em que se demonstra sua inviabilidade. A ocidentalização é um tema importante na literatura de Tanizaki e se manifesta por meio de personagens cujos desejos vêm de encontro a valores tradicionais da sociedade japonesa (TANIZAKI, 2007c). Esse tema surge atualizado em *O sol se põe em São Paulo* na observação pelo narrador da curiosa fusão entre Ocidente e Oriente existente no Japão contemporâneo, exemplificada pelas vestimentas dos espectadores de uma peça de kyogen.

Para chegar lá, tive de incomodar seis espectadores sentados na minha fila: um rapaz acompanhado de uma senhora, um casal de velhos e duas adolescentes, uma de quimono, com o cabelo preso à moda ocidental, e a outra, de jeans e camisa rasgada, com piercings na sobrancelha e na orelha e os cabelos tingidos de vermelho. (p. 123)

A história de Michiyo demonstra os casamentos por conveniência e a decadência de costumes que enseja o adultério. Michiyo e Setsuko proviriam de famílias tradicionais decadentes, como os Makioka, em uma sociedade afetada pela guerra e pela modernização. A figura inventada de Setsuko é inspirada na condição de Taeko, que não se casa graças ao celibato da irmã mais velha. Por outro lado, tanto Michiyo quanto Taeko seriam mulheres desajustadas que se envolveram desde a adolescência com homens corrompidos. Porém, ressalte-se que o romance de Bernardo Carvalho se desvencilha dessas temáticas para abordar questões de honra, de estranhamento cultural e, sobretudo, de representação ficcional ausentes na novela de Tanizaki. Paródico, reinventa suas fontes.

*As irmãs Makioka* também dá ensejo ao encontro entre o narrador e uma professora que se aproxima dele graças à admiração por esse livro. Dessa conversa em um trem surge o convite para jantar, que propicia a tradução da carta deixada por Michiyo. A princípio, a situação inesperada atemoriza o protagonista<sup>14</sup>, mas ela se revela motivada pela intenção de um possível casamento de conveniência – novamente, inspirada na literatura de Tanizaki.

Outros temas de seus romances estão incorporados no romance de Bernardo Carvalho, como os triângulos amorosos inusitados, os casamentos de conveniência, os enganos entre personagens e a importância do teatro na vida social. A contaminação se dá do ponto de vista temático e estrutural, de maneira que 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.” (VEJMELKA, 2014, p. 217).

Destarte, são mencionados os romances *A chave* e *Voragem* como igualmente parecidos com a história de Setsuko/Michiyo. O primeiro conta a história de um triângulo amoroso no qual a farsa possibilita os jogos sexuais entre um casal de meia-idade e um amigo comum. Os cônjuges enganam um ao outro por meio de seus respectivos diários, até a morte de um deles. Deve-se observar que o engano e a ocultação estão presentes em *O sol se põe em São Paulo*, mas as farsas de Bernardo Carvalho não se limitam ao desejo, mas também são motivados pela vingança.

Carvalho afirma em sua entrevista que a temática homossexual sugerida na relação entre Jokichi e Masukichi foi inspirada na trama de *Voragem*, que figura um triângulo encabeçado pela relação entre duas mulheres. Esse romance também abre espaço para a instauração da dúvida sobre o narrado, graças ao ponto de vista em primeira pessoa de Sonoko, cujo relato a um escritor é complementado por documentos e comentários. A publicação da história em um jornal assemelha-se à vingança de Michiyo, sendo que, no romance de Tanizaki, as consequências trágicas não consistiram em impostura.

Por fim, existem coincidências com relação aos nomes dos personagens em outros dois romances de Junichiro Tanizaki. Elemento dramático nas peças de teatro de bonecos japonês, o *michiyuki* estaria presente em *Há quem prefira as Urtigas*. Em uma crônica sobre o romance, Carvalho descreve esse elemento dramático como “a viagem dos amantes para a morte, símbolo de sua entrega ao desejo” (2005b, p. 82), que permite aos personagens recuperarem a dignidade perdida. O termo é semelhante a Michiyo, personagem que se perde em seus desejos de amor e de vingança para, finalmente, recuperar sua dignidade por meio do literário.

---

<sup>14</sup> Esse episódio surge em outros dois textos para demonstrar também o entrecruzamento entre arte e vida encenado no romance. Bernardo Carvalho relata a Simões (2007) ter viajado ao Japão, onde foi abordado em um trem por uma professora japonesa. “Engraçado foi que o que motivou a mulher a me convidar para um jantar foi eu estar lendo ‘As Irmãs Makioka’, do Tanizaki.” (2007, s.p.). Na crônica autobiográfica *Estranhos no trem*<sup>14</sup>, o narrador conhece uma professora de canto kabuki que o convida para jantar, mas a inusitada gentileza desperta suspeitas de que houvesse alguma má intenção por trás do convite. “Me senti na pele da vítima inocente de uma cerimônia macabra. (CARVALHO, 2005a, p. 172).

Já Jokichi e Satsuko são personagens de *Diário de um louco*. Nesse romance, Jokichi é um atarefado homem de negócios que tem um casamento de conveniência, como o personagem homônimo. Sua esposa Satsuko, por sua vez, é uma mulher ocidentalizada de moral dúbia, distinta do personagem inventado por Michiyo.

De todo modo, o que desejamos demonstrar aqui são os entrecruzamentos vários existentes entre a obra de Tanizaki e o romance de Carvalho. Isso nos permite chamá-los de paródias, já que a apropriação nunca é integral e sempre acaba trocada ou subvertida pelos rumos próprios que o romance acaba tomando em seu desenvolvimento.

Outra referência literária importante é Yukio Mishima<sup>15</sup>, também personagem de *O sol se põe em São Paulo*. O escritor suicida ressurgiria em Promissão como parte do círculo de fazendeiros que desconhecem sua ascendência *burakumin*. Assim como aconteceu com a vida de Tanizaki, a biografia de Mishima é reaproveitada no romance, particularmente as circunstâncias de sua morte. A descrição da farsa de Jokichi é semelhante ao suicídio do escritor japonês. Segundo Shuichi Kato, Mishima foi um glorificador da morte e do erotismo que espetacularizou sua vida e seu suicídio, um *seppuku* cometido à moda dos samurais.

Mencionado pelo narrador de *O sol se põe em São Paulo*, o romance *Confissões de uma máscara* narra o amadurecimento de Kochan, um jovem que descobre sua homossexualidade durante a Segunda Grande Guerra. Fascinado pelo corpo masculino jovem, o narrador-protagonista tenta sem sucesso ter relacionamentos com mulheres e encontra alívio no culto da morte e do sacrifício. Esse personagem pode ter ajudado a compor Masukichi, um homossexual que tem uma relação sádica e platônica com Michiyo, semelhante àquela entre Kochan e a jovem Sonoko.

No romance de Mishima, a máscara e o teatro como metáforas aludem tanto ao caráter de fingimento das relações de Kochan, que reluta em se admitir como um “invertido”, quanto ao espírito das relações humanas.

Todos dizem que a vida é um palco de teatro, mas poucos são os que ficam obcecados com esta idéia, pelo menos tão precocemente como eu fiquei. Desde os últimos anos da infância que eu estava firmemente convencido de que assim era e que eu próprio teria um papel a desempenhar nesse palco, sem nunca ser obrigado a revelar o meu verdadeiro eu. (1995, p. 111).

Segundo Stefania Chiarelli, o teatro semelhantemente nomeia uma visão de mundo recorrente na obra de Bernardo Carvalho, em que imposturas e farsas se sucedem. Destacamos aqui a apropriação de elementos do teatro tradicional japonês na trama de *O sol se põe em São Paulo*, bem como a menção a alguns de

---

<sup>15</sup> Yukio Mishima (1925 – 1970) nasceu em Tóquio e iniciou a carreira de escritor após concluir os estudos de Direito. *Confissões de uma Máscara* (1949) é seu primeiro romance. Mishima dedicou-se à literatura e ao teatro nô, para o qual adaptou algumas peças clássicas. Extremamente nacionalista, cometeu *seppuku* diante de soldados japoneses – após cortar seu ventre, foi decapitado por um dos seus discípulos. Antes disso, Mishima chegara a encenar a filmagem de um de seus contos, *Patriotismo*, no qual um jovem oficial comete suicídio ritual em homenagem ao Exército Imperial. (RIMER; GESSEL, 2011).

seus textos clássicos. Nesse sentido, são fundamentais para o romance três formas teatrais, o nô, o kyogen e o *bunraku*.

## 2.2 A presença do teatro japonês tradicional: nô, kyogen e bunraku

Conforme definição de Sakae Giroux (1989), as origens do nô remontam ao Japão feudal, quando se conformou esse gênero teatral centrado nas máscaras, no canto e no bailado. Seria um teatro hermético, em que as palavras são explicadas pela ação dos atores<sup>16</sup>. Além de aludir a uma forma teatral marcadamente simbólica, a referência ao teatro nô surge relacionada à sombra como elemento definidor da cultura japonesa. Tanizaki descreve, em seu ensaio, como a luminosidade obscura, os quimonos desenhados, a limpeza do rosto, mãos e pescoço elevam os atores a uma beleza inefável, transcendental. Esses aspectos são citados pelo escritor anônimo de *O sol se põe em São Paulo*:

Num ensaio muito conhecido, *O elogio da sombra*, publicado em 1933, [...] 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. (p. 112).

A primeira menção ao nô surge na descrição de Michiyo/Setsuko, como uma bela mulher japonesa que envelhecera sem perder a altivez de tempos passados, enigmática por sua imponência e traços pouco orientais. Vestido de seda azul-escuro, seu corpo magro não se distingue na sombra. Seu rosto é comparado ao de uma jovem atriz que se maquiara para interpretar uma anciã. Destacam-se seus olhos não tão amendoados, mas “[...] inchados, intumescidos, como nas máscaras de teatro nô, como se ela tivesse acabado de acordar ou estivesse chorando.” (p. 12).

Masukichi é comparado aos efébo do teatro nô que interpretavam mulheres e seduziam os espectadores, o que reforça o caráter ambíguo e sensual do personagem<sup>17</sup>. O nô é aqui percebido como parte de um complexo sistema de metáforas (céu e inferno, sombra, contaminação, amputação) que amplificam a potência verbal do texto ao ampliarem suas possibilidades de significação. Nesse caso, a recorrência de menções ao nô no romance pode lhe emprestar o sentido de texto hermético, que exige atenção para si mesmo. Além disso, a figura da máscara nos remete às sucessivas imposturas de personagens-atores.

---

<sup>16</sup> As peças de nô são inspiradas nas lendas e contos japoneses, particularmente os clássicos *Contos de Genji* e *Contos de Heike*. *Os Contos de Genji* (século XI), de Murasaki Shibiku, retratam, através da vida amorosa do príncipe Hikaru Genji, a vida palaciana da época Heian (séculos VIII a XII). *Os Contos de Heike*, escritos na época Kamamura (século XIII), narram a luta entre o clã Genji e o clã Heike, enfocando a derrota deste último. (GIROUX, 1989).

<sup>17</sup> Tanizaki trata do poder sedutor desses atores em *Em louvor da sombra*, em que reforça o papel da obscuridade para o convencimento dos espectadores. “E se o ator é jovem e belo, a cor e a textura fina e brilhante da pele da face destacam-se, resultando numa aparência sedutora diferente da feminina, fato que me leva finalmente a compreender: ali está a razão pela qual antigamente daimios perdiam a cabeça por seus pajens belos e jovens.” (2007a, p. 29).

Em *O sol se põe em São Paulo*, o kyogen é também atualizado para espelhar a experiência do narrador, que se sente enredado em uma trama feita de embustes. Cabe lembrar que um dos personagens da história, Masukichi, provém de uma família de atores de kyogen, banida dos teatros de Osaka.

Era melhor ator na vida. E já ali, no silêncio, a observá-lo dissimuladamente, Setsuko começava a entender que não podia resistir. Teria que contracenar com ele. A simples proximidade do ator de kyogen também a transformava numa espécie de atriz. Tudo funcionava por contaminação. (p. 58).

Embora tenham origem comum<sup>18</sup> e sejam encenados no mesmo palco, o kyogen seria a versão cômica do nô. Enquanto este se caracteriza pela centralidade de um personagem, aquele é feito da relação antagônica entre personagens cujos diálogos retratam situações do cotidiano<sup>19</sup>. Não recorre a máscaras, exceto para os personagens secundários de deuses, velhos, animais e insetos. O kyogen é descrito pelo narrador como farsa na qual seria perscrutada a natureza das relações humanas na forma de comédia sutil, “[...] que se servia das formas mais hieráticas de representação, o contrário da graça para fazer graça.” (p. 123).

Kyogen é também o título da história de Setsuko/Michiyo, e podemos afirmar que esse gênero teatral é transposto para o romance no sentido de uma farsa inicialmente risível – o malfadado triângulo amoroso no qual o marido traído se torna objeto de desejo – que se aproxima da sobriedade do nô conforme a narrativa se desvela. Assistido pelo protagonista em Tóquio, o kyogen é descrito de maneira semelhante ao nô, como uma forma enigmática de representação, dado o estranhamento causado aos olhos de um ocidental que nada entende da língua japonesa:

A ação era simbólica. Tudo passava pelo texto. Não havia ação ou gesto que me desse alguma pista para compreender o que estava vendo. Sob meus olhos, os personagens conviviam como se estivessem em planos separados, uns não viam os outros. E eu não entendia nada. (p. 123).

O jogo de enganos estabelecido entre os personagens provém do distanciamento entre eles, representado pela metáfora da amputação. Surge aqui uma comparação com o *bunraku*, o teatro de bonecos japonês. Além de ter frequentado uma oficina de bonecos, Michiyo afirma ter sido uma marionete nas mãos de marido e amante. “Michiyo não passava de uma atriz coadjuvante, um brinquedo, como um boneco de *bunraku* na mão dos verdadeiros atores, os marionetistas vestidos de preto que lhe insuflam vida com suas manipulações.” (p. 59).

---

<sup>18</sup> Ambos são teatros da época Muromachi (séc. XIV a XVI) e tiveram origem no *sangaku*, teatro circense de origem chinesa (GIROUX, 1989).

<sup>19</sup> Conforme Giroux (1989), a principal característica do kyogen é a representação de conflitos da vida cotidiana, e os temas recorrentes seriam a relação entre patrões e empregados, o *nariagari* (o empregado tenta ludibriar o patrão), a proliferação de trapaceiros e os desenganos amorosos.

Bernardo Carvalho afirma, em *As obrigações do desejo*, que os bonecos de *bunraku* seriam nada mais que corpos inertes, manipulados por os atores que seriam a encarnação do desejo – enquanto aquilo que desgoverna ações e emoções humanas. Assim também seriam os personagens de *O sol se põe em São Paulo*, desgovernados pelo desejo de amar, de fingir e de vingar-se como maneiras conflituosas de fazerem cumprir seus destinos. Outro desejo seria aquele intrínseco à literatura, o desejo de narrar, mesmo que descontínuo diante dos questionamentos em torno dos modos de representação ficcional.

Após o estudo das principais fontes literárias da composição no romance, afirmamos que a alteridade se configura esteticamente sobretudo pelo encontro cultural com o outro, ensejado por meio do intertexto literário. As referências são reescritas numa narrativa afeita à ambiguidade, que cria relações de ambivalência com os textos originais.

*O sol se põe em São Paulo* traz para o interior da ficção as experiências intelectuais de Bernardo Carvalho, bem como suas convicções sobre arte e literatura. Por essas razões, não podemos chamar esse romance de pastiche pós-moderno<sup>20</sup>, já que Carvalho transpõe e ultrapassa suas influências, mas chamamos a atenção para a presença da paródia como um traço aprofundado (em comparação com a paródia modernista) nas narrativas do tempo presente.

## Conclusão

*O sol se põe em São Paulo* apresenta o conflito do narrador *yonsei* que se encontra em meio a uma crise de identidade por não se reconhecer no lugar onde nasceu e tampouco se identificar à cultura de seus antepassados. Nestor Canclíni (2008) afirma que a representação do imigrante traz consigo a marca das tensões entre desterritorialização e reterritorialização, particularmente no que diz respeito a dois processos: a perda de relação entre cultura e territórios geográfico-sociais e as realocações territoriais das produções simbólicas. Essa perspectiva pode ser relacionada à experiência do escritor anônimo, cujo sentimento de inadequação tem fundamento nas identidades híbridas e no mal-estar vinculado às transformações da identidade.

Conjuntamente a uma percepção descentrada dos sujeitos individuais e à progressiva intensificação das trocas em escala mundial, Stuart Hall (2011) aponta para a problematização de comunidades nacionais unificadas na pós-modernidade, quando se assume o caráter híbrido das nações modernas. A transformação das identidades manifesta a tensão entre global e local, sendo a identidade nacional uma forma particularista de vínculo a lugares, eventos, símbolos e histórias particulares; e o global ou universal, as identificações com a “humanidade”.

O romance adota uma perspectiva híbrida ao relativizar a noção de identidades como “puras” ou “autênticas”, pelo contrário, conduz a trajetória do narrador até o encontro daquilo mesmo que une os opostos. O conceito de

---

<sup>20</sup> Segundo Jameson (2007), o pastiche, como a paródia, envolve a imitação de estilos e de seus traços idiossincráticos, mas sem o impulso crítico, ou seja, consiste na cópia vazia de um estilo singular. A arte pós-moderna, por conseguinte, torna-se incapaz de exprimir qualquer experiência estética autêntica do presente, como sintoma de uma sociedade incapaz de relacionar-se com o tempo e com a História.

hibridação é definido por Canclíni como fusão cultural na qual processos socioculturais combinam e recombinaam sucessivamente estruturas e práticas. Esse fenômeno não é concebido como livre de conflitos<sup>21</sup>, mas daria conta de conceituar práticas combinatórias interculturais geradas em países latino-americanos.

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. (2008, p. XXIII).

Afirmamos que a hibridação tem inicialmente efeito negativo sobre o narrador de *O sol se põe em São Paulo* enquanto perambula por duas metrópoles antípodas, São Paulo e Tóquio, sem estabelecer identidade com nenhuma delas. Apenas no desfecho do romance, quando contempla os passageiros no avião de volta ao Brasil, a hibridação adquire sentido positivo, como reconciliação simbólica entre dois mundos.

Da nostalgia de uma identidade centrada, a consciência do protagonista progride para a solidariedade por pessoas de origens e gostos díspares, irmanadas no mesmo desamparo que desterrara os personagens de sua história. Ao enfatizar, por fim, o que une os personagens e indivíduos, a despeito dos particularismos, adota o ponto de vista universalista que tenta aproximar opostos, o oriental e o ocidental.

N’*O Elogio da sombra*, Tanizaki diz que a beleza oriental nasce das sombras projetadas do que em si é insignificante. O belo nada mais é do que um desenho de sombras. Os ocidentais são translúcidos; os orientais são opacos. Ninguém veria a beleza da lua de outono se ela não estivesse imersa na escuridão. Temos mais em comum do que podemos imaginar. O oposto é o que mais se parece conosco. (p. 164).

O encontro com o outro também se dá pelo literário. Nesse sentido, Bernardo Carvalho provoca um mergulho cultural na alteridade, para o qual a literatura e o teatro teriam papel integrador. *O sol se põe em São Paulo* se constrói como objeto transcultural segundo o conceito de Ángel Rama, como um processo no qual as culturas locais se modificam em diferentes níveis diante de culturas dominantes e criam, a partir disso, fenômenos transculturais.

A transculturação envolve a conflituosa e desigual aproximação de literaturas locais com aquelas proeminentes do ponto de vista canônico – via de regra de origem europeia –, por ditarem os requisitos de universalidade. Nesse sentido, afirmamos que a escolha das fontes de Bernardo Carvalho, ainda que provenientes de um país desenvolvido, diverge do sentido habitual

---

<sup>21</sup> Canclíni (2008) observa que as redefinições de identidade e cultura a partir da experiência fronteiriça não isentam os cruzamentos intensos de serem fontes de preconceitos e confrontos, afinal, o sentido da desterritorialização se constrói em conexão com práticas hierarquizantes, sociais, econômicas e políticas.

periferia/centro, ao abrir a produção literária do Ocidente periférico ao Oriente, do que extrai o sentido de universalidade.

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. (VEJMELKA, 2014, p. 216).

*O sol se põe em São Paulo* tematiza a crise de identidade e o hibridismo pós-modernos enquanto fenômenos que acarretam respectivamente a perda da ilusão de unidade do sujeito – e seu decorrente descentramento – e a concepção de identidades e formas culturais plurais.

Note-se que, apesar da perspectiva conciliatória, as identidades são marcadas também pelo mal-estar trazido pela falta de pertencimento, já que inevitavelmente habitam espaços locais. Assim, de um lado, há a concepção descentrada de subjetividade, pós-moderna, que implode pertencimentos coletivos; de outro, as representações que partem de dois lugares bem definidos, Brasil e Japão, para se conformarem.

O específico local surge desse confronto, pelas frestas do ideal universalista, quando são representadas realidades díspares irmanadas pelo tema da barbárie. A japonesa é marcada pelos efeitos de uma guerra mundial; a brasileira é caracterizada pelo estado de sítio instalado pelo crime organizado. Desse modo, emerge a permanência do subdesenvolvimento enquanto *localismo* ou *brasilidade* possível, a despeito da descrença na representação do nacional observada na contemporaneidade.

## Referências

ARIAS, Martín; HADIS, Martín. *Borges professor: curso de literatura inglesa dictado em la Universidad de Buenos Aires*. 3. ed. Buenos Aires: Emecé, 2001.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 57-64.

\_\_\_\_\_. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 65-75.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEAL, Sophie. Becoming a character: an analysis of Bernardo Carvalho's *Nove Noites*. *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, v. 2, n. 42, p. 134-149, 2005.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para sair e entrar da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2015.

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



\_\_\_\_\_. Estranhos num trem. In: *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005a. p. 170 – 173.

\_\_\_\_\_. As obrigações do desejo. In: *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005b. p. 81 – 83.

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

COMPANHIA DAS LETRAS. Yukio Mishima. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01361>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FRIGHETTO, Gisele N. *Contradições do contemporâneo: a memória, o nacional e o universal em O sol se põe em São Paulo e Diário da queda*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GIROUX, Sakae M. *Kyogen: o teatro cômico do Japão*. São Paulo: Massao Ohno Editor: Aliança Cultural Brasil – Japão, 1989.

GIROUX, Sakae M. *Zeami: cena e pensamento nô*. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil – Japão, 1991.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory fiction*. Digital edition – Taylor & Francis e-Library, 2004.

Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos estudos*, n. 12, p. 16-23, jun. 1985.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

KATO, Shuichi. *A history of japanese literature*. v. 3. Tóquio, Nova Iorque, São Francisco: Kodansha International Ltda, 1983.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MELLO, Jefferson Agostini. Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular. *Revista Faac*, Bauru, v. 2, n. 2, p. 131-144, out. 2012 – mar. 2013.

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. Trad. António Mega Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

NABÃO, Rosângela M. O estudo de nomes próprios de nipo-brasileiros: geração *issei* e geração *issei*. *Revista trama*. v. 3, n. 5, p. 181-192, jan./jun. 2007.

NIELSON, Rex P. Reorientando a identidade nacional em *Native speaker*, de Chang-rae Lee, e *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 44, p. 193-222, jul./dez. 2014.

RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana*. Colômbia: Instituto colombiano de cultura, 1982.

\_\_\_\_\_. *Transculturación narrativa em América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 1984.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RIMER, J. T.; GESSEL, V. C. *The Columbia anthology of modern japanese literature*. New York: Columbia University Press, 2011.

SAMOYAL, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SIMÕES, Eduardo. *São Paulo, Japão*. Folha de S. Paulo, São Paulo. 03.03.2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0303200707.htm>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

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

TADASU-NO-MORI. Disponível em: <<http://www.touristlink.com/japan/tadasu-no-mori/overview.html>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

TANIZAKI, Junichiro. *A chave*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Diário de um velho louco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

\_\_\_\_\_. *As irmãs Makioka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c.

\_\_\_\_\_. *Voragem*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

VEJMEKKA, Marcel. O Japão na literatura brasileira atual. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 213-234, jan./jun. 2014.

Recebido em 31 de agosto de 2017  
Aprovado em 17 de outubro de 2017