

DO FIXO AO FLUIDO: SUBJETIVIDADE E IDENTIFICAÇÃO DIASPÓRICA NA OBRA DE KAREN TEI YAMASHITA

Cláudio Roberto Vieira Braga, UFMG

Introdução

Discorrer sobre o sujeito diaspórico é uma tarefa que nos força, antes de mais nada, a delimitar o que intencionamos descrever quando empregamos a palavra diáspora. A questão adquiriu popularidade nos meios acadêmicos, nos últimos anos, tendo sido abordada em diferentes campos disciplinares. Muitas vezes, o termo diáspora tem sido tomado como sinônimo de outras experiências de mobilidade humana como o nomadismo, a imigração e o exílio. A confusão levou teóricos respeitados como Khachig Tölölyan, editor do periódico *Diaspora: a Journal of Transnational Studies*, e Sudesh Mishra, autor do livro *Diaspora Criticism* (2006), a se preocuparem em estabelecer características comuns às diásporas, a fim de melhor defini-la. Ao mesmo tempo, Tölölyan e Mishra avaliam, selecionam e referendam bons trabalhos sobre o assunto, publicados por teóricos como William Safran (1991), James Clifford (1994), Robin Cohen (1999), Paul Gilroy (1999), Avtar Brah (1996) e Stuart Hall (1990, 1992, 1996, 1999), dentre outros. Obviamente, esses autores apresentam abordagens distintas, mas é possível estabelecer algumas características consensuais no tocante à teoria da diáspora.

A primeira delas é a noção de que a diáspora é um fenômeno de dispersão populacional de grupos, e não de indivíduos. Trata-se de um princípio fundamental que contrapõe o termo diáspora a outros, como por exemplo, o exílio. Este princípio favorece toda uma teorização que versa sobre identificação e consciência coletivas, discussões tão recorrentes nos estudos da diáspora. O segundo traço comum é a aceitação do fato de que a maioria das diásporas tem início a partir de um único centro, a terra natal, com a dispersão ocorrendo para no mínimo duas ou mais regiões estrangeiras. Desta constatação decorrem as discussões sobre a relação que se estabelece entre uma formação diaspórica e a terra natal, frequentemente idealizada por meio de uma memória coletiva. Também a relação, frequentemente conflituosa, com a sociedade anfitriã é estudada a partir deste princípio.

A terceira característica, também presente em vários textos de prestígio, é a ideia de que cada diáspora é peculiar e necessita ser contextualizada em tempos e espaços específicos, desenvolvendo-se, portanto, de maneira ímpar. Acreditamos que a riqueza dos estudos da diáspora vem exatamente de sua complexa diversidade, o que reforça conceitos atuais como heterogeneidade, hibridismo e diferença cultural.

No cerne das discussões sobre diáspora está o sujeito diaspórico, um objeto de análise cada vez mais frequente em pesquisas acadêmicas, conforme avalia Mishra (2006): “o sujeito diaspórico, em suas identificações múltiplas, é tido como o promotor de uma alternativa revolucionária às estabilidades das formações identitárias étnicas e nacionalistas” (MISHRA, 2006, p. 86).¹ Deste modo, o sujeito diaspórico constitui uma espécie de ilustração inequívoca da chamada fluidez das identidades, construídas por meio de posicionamentos estratégicos e descentradas. Stuart Hall, um intelectual diaspórico dono de uma longa e profícua trajetória acadêmica, utiliza a expressão pontos de identificação quando discute identidade, frequentemente recorrendo à diáspora em seus artigos. Hall a considera o processo definidor de nossos tempos, e seus questionamentos “se tornaram maneiras de explicar a formação da identidade e por que a formação da identidade é importante (HALL e DU GAY, 1996, *apud* MITCHELL, 2004, p. 162-3).²

Em textos mais atuais, Hall faz da associação entre pluralidade identitária e multiplicidade geográfica uma condição do sujeito diaspórico, ao mesmo tempo em que afirma que “sentir-se em casa” ou ficar à vontade em um lar imaginado e instável é uma capacidade desenvolvida por indivíduos na diáspora. Além disso, Hall atenta para a noção de mobilidade, ponderando que são as rotas – *routes* – e não as raízes – *roots* – que determinam a construção da identidade.

Tal processo está descrito no artigo “Cultural Identity and Diaspora” (1990), em que Hall apresenta duas formas de pensar a identidade. A primeira trata da definição de identidade cultural “em termos de uma cultura comum, um tipo de ‘verdadeiro *self* coletivo” (HALL, 1990, p. 223),³ vinda de experiências históricas e códigos culturais comuns que emolduram uma coletividade que se afirma como um

¹ “...the diasporic subject, in its multiple identifications, is assumed to promote a revolutionary alternative to the stabilities of ethnic and nationalist identity formations.”

² “... became ones of how to account for identity formation and why identity formation matters (Hall and du gay, 1996). In these terms, 'diaspora' provided a window on what Hall called the 'articulation' of the subject in postmodern and postcolonial global circumstances.”

³ “...in terms of one, shared culture, a sort of collective ‘one true self’ ...”

povo, dando-lhes referência e sentido. Para Hall, a diáspora precisa ter a consciência dessa identidade cultural e trazê-la à luz por meio da representação. Na segunda perspectiva, Hall pondera que, apesar dos pontos em comum, “há também pontos críticos de *diferença* profunda e significativa que constituem ‘o que realmente somos’, ou, ainda – já que a história interveio – ‘o que nos tornamos’ (HALL, 1990, p. 223).⁴ Neste caso, a identidade cultural apresenta um caráter mais individualizado e processual. Ilustrando seu argumento com o caso da diáspora caribenha, Hall explica que essas duas formas de pensar a identidade – o *self* coletivo ou a perspectiva individual – não se anulam e nem se contradizem: “Martinicanos e jamaicanos são *tanto* iguais *quanto* diferentes” (HALL, 1990, p. 227),⁵ havendo, portanto, pontos de identificação suficientes para se falar em uma identidade caribenha e, ao mesmo tempo, diferenças culturais e históricas profundas. Por fim, o autor pondera que “as identidades da diáspora são aquelas que estão constantemente se produzindo e se reproduzindo novamente, por meio de transformação e de diferença” (HALL, 1990, p. 235).⁶

Neste trabalho, o caráter individual de identidade apresentado por Hall (1990) é examinado à luz das representações de sujeitos diaspóricos nas obras *Brazil-Marú* (1992) e *Circle K Cycles* (2001), ambas de autoria de Karen Tei Yamashita. *Brazil-Marú* é um romance histórico que conta a saga de um grupo de japoneses que se instala no Brasil, a partir de 1925; *Circle K Cycles* versa sobre a vida de brasileiros no Japão, no ano de 1997. Nos dois casos, temos exemplos de mobilidade humana que podem ser definidas como diásporas. Como metodologia, optamos por abordar o sujeito diaspórico a partir de dois pólos distintos: o sujeito como portador de uma identidade fixa, conforme descrito por filósofos iluministas, confrontado ao sujeito construído, descentrado, fragmentado e fluido. Os preceitos de Jean-Jacques Rousseau (2002)⁷ e Stuart Hall (1990, 1992, 1996, 1999) constituem as referências teóricas centrais neste trabalho.

1. Estratégias de representação: os personagens na obra de Karen Tei Yamashita

De forma geral, o sujeito diaspórico em *Brazil-Marú* e *Circle K Cycles* enfrenta um contexto que lhe dificulta viver sua identidade heterogênea de forma aberta e livre. O conflito resultante de um meio que tenta impor um perfil rígido ao sujeito gera o que Hall (1992) chama de crise de identidade: “A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está [...] abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 1992, p. 7). Fruto da própria inexistência da identidade, esta crise a que Hall se refere será investigada nas personagens Ichiro, Genji e Haru, de *Brazil-Marú*, e Miss Hamamatsu, José e Iara, de *Circle K Cycles*.

Em *Brazil-Marú*, cada uma das cinco seções tem o nome de um personagem, que é seu narrador. Com isso, Yamashita procura dar ao leitor acesso a perspectivas distintas, que incluem uma auto-descrição do personagem-narrador e, ao mesmo tempo, sua opinião sobre os demais, expondo pensamentos íntimos e longas reflexões. Ao costurar pontos de vista conflitantes, a autora nos possibilita visualizar a fragmentação do sujeito e sua transformação no tempo e no espaço, o que amplia a complexidade de seus personagens. Yamashita também demonstra a importância do lócus de enunciação no que se refere à definição de sujeito, que é problematizada quando um perfil é contraposto ao outro.

Outra estratégia literária da autora é a inclusão das epígrafes de Rousseau, que geram uma expectativa no leitor, aguçando a curiosidade e a imaginação para o texto que se segue. Nosso argumento é o de que cada uma delas dialoga com o perfil do personagem-narrador correspondente em cada seção do romance. Portanto, é necessário estabelecer as bases desse diálogo.

Em *Circle K Cycles*, as descrições profundas de personagens dão lugar a perfis elaborados de forma sucinta, em contos, memórias e ensaios. Nesse livro, as seções não tem nomes de personagens. Também não há representações que se estendem por gerações, tampouco longas abordagens das diferentes

⁴ “...there are also critical points of deep significant *difference* which constitute ‘what we really are’; or rather – since history has intervened – ‘what we have become’.”

⁵ “Martiniquains and Jamaicans are *both* the same *and* different”

⁶ “Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference”.

⁷ René Descartes e John Locke são conhecidos defensores da noção de um sujeito racional e soberano, dono de uma identidade estável. Entretanto, neste trabalho, decidimos discutir o sujeito fixo a partir de Rousseau, já que Yamashita incluiu, no início de cada seção de *Brazil-Marú*, uma epígrafe do filósofo. A autora explica que quando investigou uma comunidade japonesa no Brasil, “o nome de Rousseau e seu trabalho surgiram, mas também, mais particularmente, Emílio; todos haviam sido traduzidos para japonês” (YAMASHITA, 2008, Entrevista a nós concedida). Além disso, o historiador Saburo D. Ienaga (1962) confirma que “os trabalhos de pensadores europeus como Rousseau, Mill e Spencer influenciaram de forma considerável os intelectuais japoneses daquela época” (IENAGA, 1962, p.205), referindo-se ao final do século 19 e início do século 20.

fases da vida deste ou daquele personagem. Em *Circle K Cycles*, o leitor conhece apenas cessões específicas da vida de personagens em eventos que são, em sua maioria, independentes entre si. É como se o leitor espiasse suas vidas por uma janela aberta, enquanto em *Brazil-Marú* lhe é dada a oportunidade de entrar em casa e conviver mais de perto com as personagens.

Estaria, por este motivo, a representação do sujeito diaspórico em *Circle K Cycles* fadada à superficialidade? Ou seriam o conto e outras formas literárias curtas escolhas conscientes da autora, capazes de melhor representar a fragmentação do sujeito diaspórico contemporâneo? Estes são questionamentos que tentamos responder neste trabalho.

2. Crianças e mulheres de *Brazil-Marú*: cobaias de um experimento

A noção de sujeito fixo de Rousseau é colocada em prática na comunidade agrícola de japoneses, de nome Esperança, por meio da implementação de um sistema educacional rígido, condizente com regras sociais também rigorosas. Em *Emílio, ou da educação*, Rousseau “ensina” a mães e a professores como educar: “Na ordem social, onde todos os lugares são marcados, cada um deve ser educado para o seu. Se um particular, formado para determinada função sair dela, não serve para nada” (ROUSSEAU, 2002, p. 94). Determinar papéis fixos para os indivíduos ainda na infância é uma prática recorrente entre os adultos de *Brazil-Marú*, podendo vir de pais e educadores previdentes como Kiyoshi Terada e Mizuoka ou de líderes manipuladores como Kantaro. Como a maioria dos homens e mulheres não dispõe de consciência crítica para perceber a situação, será comum o sacrifício de projetos e necessidades individuais em favor de um suposto bem-estar coletivo, necessário para conduzir o grupo a um futuro feliz e próspero.

O personagem Ichiro, que chega ao Brasil com nove anos de idade, figura como uma das principais vítimas do plano traçado para os moradores da comunidade: “Uma vez apontaram para mim e disseram algo sobre um escritor francês de nome Rousseau. Então aqui está o nosso Emílio japonês. Meu pai riu e disse: Nós faremos de você uma experiência, Ichiro, no Brasil” (YAMASHITA, 1992, p.12).⁸ Ao manifestar os planos de criar os filhos de acordo com os preceitos de Rousseau, Kiyoshi, na verdade, expressa um objetivo comum entre os adultos da época, munidos de boas intenções. Inocentemente, o menino Ichiro se sente bem com a atenção que lhe é dispensada: “Um Emílio japonês. Deve ser uma função muito importante de fato” (YAMASHITA, 1992, p. 12).⁹ A partir daí, Ichiro recebe o apelido de “Emiru”, uma referência direta ao texto *Emílio, ou da Educação*, de Rousseau, em que o filósofo sintetiza os princípios educacionais em que acredita: “Para ser alguma coisa, para ser si mesmo e sempre um, é preciso agir e falar da mesma forma, é preciso estar sempre decidido acerca do partido a ser escolhido, escolhê-lo altivamente e segui-lo sempre” (ROUSSEAU, 2002, p. 92).

Esse rígido “princípio educacional” que despreza a versatilidade do sujeito e o direito à mutabilidade ao longo da vida não é apenas aplicado às crianças de Esperança, mas passa a ser a forma como os adultos as veem. Mesmo com o passar do tempo, Ichiro permanece sendo visto pelos outros como um Emílio de Rousseau, portador das qualidades descritas na epígrafe da Seção I: humilde, dono de uma mente aberta e inteligente, portador de um conhecimento natural, laborioso, moderado, paciente, firme, corajoso, otimista, sensível, altruísta: “Em suma, tudo que se relaciona a Emílio é virtude... Ele necessita somente do aprendizado, que sua mente está completamente preparada para receber” (YAMASHITA, 1992, p. 2).¹⁰

A imposição desse modelo de sujeito que é “sempre um” traz consequências negativas para Ichiro na juventude e na fase adulta. Ele se sente confuso por não reconhecer em si o Emílio Japonês que todos desejam que ele seja. Na ocasião da morte do pai, a família e a sociedade enxergam nele, o filho mais velho, um natural substituto, apto a continuar o trabalho social que seu pai realiza como farmacêutico: “Para mim, era uma expectativa impossível. Eu não sabia como poderia continuar o trabalho de meu pai – era apenas um garoto de dezenove anos. Não entendia que era o que as pessoas pareciam querer ou esperar de mim” (YAMASHITA, 1992, p. 72).¹¹ O drama de Ichiro está na expectativa de que ele seja o Emílio *rousseauiano*, portador de qualidades como ser aberto, ser inteligente, estar pronto para tudo, ser firme e corajoso, dentre outras. No entanto, ele é apenas um jovem amedrontado pela morte do pai.

⁸ “Once they pointed to me and said something about a French writer named Rousseau. “Here then is our Japanese Emile.” My father laughed and said, “We will make an experiment of you, Ichiro, in Brazil.””

⁹ “A Japanese Emile. This might be a very important function indeed.”

¹⁰ “In a word, of virtue Emile has all that relates to himself. ... He lacks only the learning which his mind is all ready to receive.”

¹¹ “To me, this was an impossible expectation. I did not know how I would be able to continue my father's work – I was only a nineteen-year-old boy. I did not understand what it was that people seemed to want or expect of me.”

É nessa ocasião que Ichiro se rende ao apelo sedutor das palavras de Kantaro, um líder comunitário manipulador, dono de um discurso persuasivo: “Os sonhos de Kantaro eram, inegavelmente, os meus. Eu havia encontrado meu lugar e meu trabalho. Não havia mais confusão em minha mente. O arroz pertencia à Esperança. Eu era parte dela” (YAMASHITA, 1992, p. 78).¹² Ichiro apresenta uma perspectiva romântica, que retrata uma comunidade fraterna e unida, mas que será desfeita pelos narradores seguintes. Com o passar do tempo, Ichiro passa a ter outras necessidades que não consegue preencher por não poder se libertar do domínio de Kantaro. Sua incapacidade para agir é disfarçada sob a forma de dever a ser cumprido, das obrigações que tem com a comunidade. Haru, entretanto, gosta de Ichiro, e é capaz de observar como ele é diferente dos outros homens: “... ficava com as garotas, ajudando-as em seus afazeres. O engraçado era que Ichiro não demonstrava saber por que ficava lá fora com elas. (...) Todos percebiam esta mudança em Ichiro e zombavam dele. (YAMASHITA, 1992, p.111)¹³

Ichiro é vítima de uma estrutura social em que papéis masculinos e femininos são pré-definidos e radicalmente separados. Qualquer iniciativa que fugisse aos moldes pré-estabelecidos é vista com estranhamento ou escárnio. Acorrentado a um modelo fixo, Ichiro não é capaz de tomar iniciativas como cortejar Akiko, a mulher que ama. Incapaz de agir por si só, Ichiro só muda de atitude após o dia em que seu amigo Saburo resolve lhe abrir os olhos: “Para você não há sono, folga ou noite, nem tempo para pensar ou questionar aquilo que você vê claramente. Todos dizem que você tem feito grandes sacrifícios. Você acha que estão te elogiando, mas não consegue ver o que realmente querem dizer” (YAMASHITA, 1992, p. 178).¹⁴

As duras palavras de Saburo marcam o fim da inocência de Ichiro, que se conscientiza do esquema que o subjuga e sua imagem de tolo perante a comunidade. Pouco tempo depois, com a falência da cooperativa e a perda das terras, os colonos se dividem em dois grupos e partem. Ichiro se junta ao grupo que se opõe a Kantaro, desvencilhando-se de seu domínio.

Genji Befu é outra criança da mesma geração de Ichiro vítima do sistema que domina a comunidade. Filhos de um dos líderes, Genji é, aos nove anos, entregue ao pintor Takahashi Inagaki, para que seja cobaia de um experimento. De acordo com Inagaki, qualquer um pode pintar e ser um grande artista: “Era uma questão de foco espiritual e físico e treinamento rigoroso” (YAMASHITA, 1992, p.132).¹⁵ O patrocinador do experimento é Kantaro, cuja narrativa descreve um projeto bem-sucedido: “Genji rapidamente se tornou o centro de uma atenção fora do comum. Visitantes vieram ver nossa maravilha artística” (YAMASHITA, 1992, p. 133).¹⁶ Entretanto, para o próprio Genji, a história não é tão positiva: “O homem nasce livre e ainda assim o vemos acorrentado em todo lugar”, diz a irônica epígrafe de Rousseau, que abre a narrativa de Genji. O gênio da pintura impressionista segundo Kantaro, revela-se, em sua auto-descrição, um prisioneiro, um fracassado. Como Ichiro, Genji também fora educado para ser um Emílio japonês, mas o projeto de gênio pintor incide sobre ele de forma mais agressiva, fazendo com que sua trajetória seja mais dolorosa.

Genji cresce aprisionado à ideia de que é um gênio, ignorando sua falta de aptidão artística. A alusão ao aprisionamento do homem, na epígrafe de Rousseau, encontra correspondência em várias passagens da vida de Genji: “Minha primeira lembrança é muito estranha: estou numa cesta olhando para o céu azul. Devo ser pequeno o bastante para caber numa cesta, mas não grande o suficiente para me mexer. Estou todo apertado, com meus joelhos tocando meu queixo” (YAMASHITA, 1992, p.187).¹⁷ A cesta que limita seus movimentos é uma metáfora para o ambiente em que cresce, impedido de caminhar com as próprias pernas. Inerte e sem iniciativa, o adulto Genji é incapaz de compreender a si mesmo, como se a imobilidade do bebê na cesta permanecesse para sempre. Quando seu mestre pintor vai embora, a farsa de sua genialidade é revelada: “Por um tempo, não sabia o que fazer sem Inagaki. Isso fez meu velho ficar bravo. Ele gritou que eu era um gênio e que não precisava de nenhum professor. Ele ordenou que eu pintasse. Então eu pintei o pomar das mangueiras outra vez” (YAMASHITA, 1992, p. 189).¹⁸ A cena do pomar era a única que Genji conseguia pintar sozinho, por isso a repetia sempre. O repetir da mesma pintura

¹² “Kantaro's dreams were undeniably my dreams. I had found my place and my work. There was no longer any confusion in my mind. The rice belonged to Esperança. I belonged.”

¹³ “... he was with the girls helping them with their chores. The funny thing about Ichiro is that he didn't seem to know why He was out there with the girls.(...) Everyone noticed this change in Ichiro and made fun of him.”

¹⁴ “For you, there is no sleep, no rest, no night, no time to think or question what you clearly see. Everyone says that you have made great sacrifices. You think they are praising you, but you cannot see what they really mean.”

¹⁵ “It was a matter of physical and spiritual focus and careful training.”

¹⁶ “Genji quickly became the focus of an unusual amount of attention. Visitors came to see our artistic Marvel.”

¹⁷ “My first memory is a rather strange one; I am in a basket looking up at the blue sky. I must be small enough to fit in a basket but not big enough to move around. I am all squashed, with my knees touching my chin.”

¹⁸ “For a while I didn't know what to do without Inagaki; this made my old man angry. He shouted that I was a genius and didn't need any teachers. He ordered me to paint. So I painted the mango groves again...”

sugere não só a ausência da sensibilidade artística, mas também a cristalização de uma fase de sua vida, a adolescência, em que parecia ser mais fácil acreditar que ele era, de fato, um artista. Genji é excluído da comunidade, que passa a não ter lugar para ele e seu pai então o envia para São Paulo.

Viver em um bairro chamado Liberdade é uma ironia para Genji, que permanece aprisionado ao projeto de gênio-pintor e desmotivado para realizar qualquer outra atividade. Morando de favor, Genji descreve o seu quarto: “fecho a porta e estou cercado por quatro paredes. É um pequeno túmulo” (YAMASHITA, 1992, p. 218).¹⁹ Assim como a cesta em que era colocado, o quartinho-túmulo é outra metáfora espacial para uma existência sem sentido, uma vida que mais se assemelha à morte. Após tentar uma série de empregos na cidade, Genji volta ao interior, onde tenta se matar.

Sua tentativa de suicídio é um dos pontos críticos da narrativa. Em poucas linhas, Yamashita reúne os elementos que simbolizam a fracassada trajetória de Genji: os quadros do pomar de mangueiras, as tintas, o cigarro, o sangue, o fogo, a mãe e o pai. Ele recolhe das paredes todas as telas que havia pintado, e ateando-lhes fogo com seu último cigarro, age como se quisesse destruir a falácia que é sua própria vida: “Apunhalei meu peito. Apunhalei, apunhalei. Chamas. Fogo. Dor. Dor. Chamas em sangue como meus quadros. Chamas. Chamas. Chamas. (YAMASHITA, 1992, p. 225)²⁰

O drama de Genji não é um fato isolado, mas ilustra a luta travada no inconsciente de vários habitantes de Esperança: viver de acordo com um papel imposto, sem ter a oportunidade de descobrir o próprio eu. De fato, Hall (1999) esclarece que o sujeito vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e resolvida, como resultado da fantasia de si mesmo como uma pessoa unificada. Mas o sujeito está sempre partido ou dividido, daí o conflito (HALL, 1999, p. 38). Educado para atuar de forma única e estável, Genji é um personagem que ilustra essa situação.

Enquanto Ichiro e Genji figuram como representações das crianças na diáspora, Haru Okumura é um personagem que retrata o destino dados à maioria das mulheres em *Brazil-Marú*. Haru, entretanto, tem uma posição social de destaque, como esposa do líder e, sobretudo, Haru tem uma voz: é o único ponto de vista feminino dentre os cinco narradores do romance. Associada a Haru, a epígrafe de Rousseau na seção II do romance desenha a mulher “ideal”, esposa, mãe, trabalhadora e honesta. A história de Haru, ao contrário, aponta para uma conjuntura distante do ideal rousseauiano, com limites sociais contundentes para a mulher. Ao mesmo tempo, as diferentes vozes narrativas de *Brazil-Marú* retratam não apenas uma, mas diferentes “versões” de Haru. Na perspectiva de Ichiro, a jovem mais teimosa e cobiçada de Esperança; na narrativa de Genji, uma mulher autoritária e cruel e, para Kantaro, Haru é simplesmente força de trabalho ou uma peça que se encaixa em seu projeto de líder.

Em seu relato, o velho Kantaro revela que não houve amor no casamento: “Não dei o devido valor a ela. Às vezes penso com quem me casei e por que” (YAMASHITA, 1992, p.141).²¹ Mesmo admitindo não conhecer Haru de verdade, Kantaro às vezes a descreve como companheira fiel, que não reclama, forte e trabalhadora, mas nunca como a mulher que ama. O reconhecimento, porém, vem apenas por palavras: ele a expõe aos comentários maliciosos das pessoas, que descobrem sobre sua amante em São Paulo. Além disso, Kantaro jamais se interessa pelas necessidades ou gostos pessoais de Haru, definindo-a como dona de uma personalidade imutável e fixa, o que é conveniente para seus empreendimentos.

O narrador Genji, cuja especialidade é observar detalhes da vida alheia, vê uma Haru autoritária, exercendo seu poder na esfera doméstica: “Haru não gosta quando as coisas não acontecem do seu jeito” (YAMASHITA, 1992, p. 201).²² Por achar que a filha Hanako deve se casar, Haru a força a se relacionar com Kono, o que resulta em uma gravidez e um casamento infeliz. A comida e os chás de Haru são obrigatórios para aqueles que ela julga doentes. Até mesmo Kantaro, depois de velho, se submete às ordens de Haru. Genji descreve como Haru grita com ele e o maltrata, toda vez que ele suja a mesa ao se alimentar, após ter adquirido o mal de Parkinson.

Porém, a acusação mais grave feita por Genji se refere ao tratamento dispensado aos idosos. Ao descrever uma época de dificuldades financeiras, ele tem sérios motivos para suspeitar que Haru “decide” o futuro de seu sogro e sua sogra: “Ela obrigava aqueles pobres idosos a tomar a mesma coisa repugnante – aposto que Haru acabou com eles envenenando-os. (YAMASHITA, 1992, p. 193)²³ Outra possível “estratégia” de Haru, vislumbrada por Genji, foi tê-los matado de fome, diminuindo gradativamente a alimentação dos idosos: “Por fim, reduziu para um. Só um por dia. Eu nunca soube o que esses números

¹⁹ “...I close the door, and I am surrounded by four walls — it's a small tomb.”

²⁰ “I stabbed my breast. Stabbed. Stabbed. Stabbed. Flames. Fire. Pain. Pain. Bleeding flames like my paintings. Flames. Flames. Flames.”

²¹ “I took her for granted. Sometimes I wondered who I married and why.”

²² “Haru doesn't like it when she can't get her way.”

²³ “She made those poor old people sip the same nasty stuff – I bet Haru finished them off by poisoning them.”

contavam até que ouvi Haru comentar algo sobre como os velhos só tomavam um gole de sopa. Quando chegava a esse ponto, era tarde demais. (YAMASHITA, 1992, p. 194) ²⁴ Cruel com os idosos e com o marido, a Haru segundo Genji é também dominadora com os filhos e a comunidade, onde ninguém ousa questioná-la. No entanto, é preciso ponderar que há parcialidade na opinião de Genji, que não gosta de Haru, a quem descreve como gorda, velha, de cabelos desgrenhados e enrugada (YAMASHITA, 1992, p. 233).

Em contraposição ao perfil traçado por Genji, a Haru narradora explica parte de suas atitudes e sua condição de mulher. Yamashita, cujo projeto literário é dar personalidade às diferentes vozes de *Brazil-Maru*, atribui a Haru uma percepção de fatos que os outros não possuem. Somente Haru nota a existência de mulheres como Ritsu, tratadas como objetos ou dos acadêmicos e poetas como Akira Tsuruta e Shuhei Mizuoka, cujo trabalho intelectual é ridicularizado pela maioria dos homens, agricultores rústicos de Esperança. Um exemplo de sua percepção diferenciada é o relato sobre os últimos meses de vida de Tsuruta. Tuberculoso, ele tem seus pensamentos no Japão, no passado e na família deixada para trás. Haru cuida dele, tentando mantê-lo animado: “A princípio, tentei lembrar coisas sobre o Japão, sobre minha avó ou minhas primas, algo que minha mãe me dizia, isso ou aquilo. De alguma forma isso fez Tsuruta se sentir melhor” (YAMASHITA, 1992, p. 89). ²⁵ Haru demonstra força e sensibilidade, alimentando-o, lendo histórias, “tagarelado feito boba” (YAMASHITA, 1992, p. 89), ²⁶ até o dia em que Tsuruta não mais lembra. Em contraste, a doença de Tsuruta expõe a fraqueza de Kantaro, que prefere abandoná-lo a vê-lo definhando: “Fiquei zangada com o esse comportamento de Kantaro, mas ele não conseguia pensar sobre a morte, só pensava na vida” (YAMASHITA, 1992, p. 89), ²⁷ conta Haru.

Outra ponderação que sobressai na voz de Haru é a sua percepção sobre o amor e seu casamento com Kantaro. Mais madura, a Haru narradora se torna consciente do interesse de Kantaro em se casar com ela. Ela percebe que a insistência do então pretendente não era amor, mas a obsessão de um conquistador, interessado em se unir à filha do presidente da cooperativa. Sobre a vida familiar, Haru observa, por exemplo, como Kantaro perdia o interesse pelas crianças “logo que elas aprendiam a falar” (YAMASHITA, 1992, p. 81), ²⁸ deixando a carga dela a tarefa de educar os cinco filhos que tiveram. Também comenta sobre o peso de estar casada com um líder sonhador e inconsequente: “Alguém como eu é sempre requisitada para passar um pano, limpar a sujeira” (YAMASHITA, 1992, p. 81), ²⁹ diz, referindo-se às ocasiões em que precisa reparar os desmandos do marido. Ao mesmo tempo, Haru admite que também não se casou por amor, tendo aceitado o pedido de Kantaro porque era “tão teimosa quanto ele” (YAMASHITA, 1992, p. 81). ³⁰

O casamento sem amor de Kantaro e Haru nos remete à epígrafe de Rousseau que introduz a segunda seção de *Brazil-Maru*, na qual o filósofo denigre o amor e enaltece o casamento:

O amor vem acompanhado de um constrangimento permanente por causa do ciúme ou da privação, o que é pouco adequado ao casamento, um estado de gozo e paz. As pessoas não se casam a fim de pensar exclusivamente uma na outra, mas a fim de cumprirem juntos os deveres da sociedade civil, para governar o lar prudentemente, educar bem seus filhos. (YAMASHITA, 1992, p. 80) ³¹

Rousseau se dedica a demonstrar que o casamento não deve ser associado ao amor e que os deveres relacionados à vida de casado são nobres e superiores ao comportamento frívolo dos amantes. O filósofo desenvolve seu argumento através da história de Júlia, que se casa com o homem escolhido por seu pai e se empenha em esquecer aquele que ama. Conforme a biografia de Rousseau na *Enciclopédia Britânica Online*, *Julia ou a nova Heloisa* é o livro em que o autor desenvolve um de seus princípios políticos mais importantes: “enquanto os homens devem comandar o mundo na vida pública, as mulheres devem comandar os homens na vida privada” (BRITANNICA, 2009, p. 3). ³² De fato, verificamos haver paridade entre esse

²⁴ “Finally, it got down to one. Just one every day. I never knew what these numbers meant until I heard Haru say something about how the old ones would only take one sip of soup. By this time, it was too late.”

²⁵ “At first, I tried to remember things about Japan, about my grandmother or my cousins, something my mother told me, this and that. Somehow this made Tsuruta feel better.”

²⁶ “chattering foolishly”

²⁷ “I felt angry at Kantaro about his manner, but Kantaro could not think about death. He only thought about life.”

²⁸ “...after they could really talk...”

²⁹ “Someone like me is always needed to wipe things up, to clean up the mess.”

³⁰ “...as stubborn as he.”

³¹ “Love is accompanied by a continual uneasiness over jealousy or privation, little suited to marriage, which is a state of enjoyment and peace. People do not marry in order to think exclusively of each other, but in order to fulfill the duties of civil society jointly, to govern the house prudently, to rear their children well.”

³² “...while men should rule the world in public life, women should rule men in private life.”

pensamento e a história de Kantaro e Haru. Ele é o líder que administra a comunidade em termos políticos, econômicos e sociais. Ela dirige, de forma semelhante à Júlia de Rousseau, um universo doméstico, que é ampliado pelas características coletivas de Esperança, além de exercer, no lar, autoridade sobre o marido.

3. O sujeito em *Circle K Cycles*: a identificação pela mídia e a reconfiguração do conceito de lar

Em *Circle K Cycles*, o sujeito diaspórico é construído por processos de identificação em espaços e tempos distintos. Diferentemente de *Brazil-Maruru*, esta obra que retrata uma formação diaspórica nipo-brasileira, instalada nos subúrbios de Nagoya. O sujeito diaspórico é apresentado por meio de perfis resumidos de personagens como Miss Hamamatsu, José e Iara.

No conto “What If Miss Nikkei were God (ess)?”, a protagonista é Miss Hamamatsu 96, jovem de 18 anos que está há três no Japão. O personagem é construído por meio de múltiplas identificações habilmente costuradas por Yamashita. Parte importante na caracterização de Miss Hamamatsu, sua miscigenação é descrita de forma idealizada:

Ela era a mistura estonteante de europeu e asiático que alimenta a imaginação fílmica. Seus traços representavam a extensão máxima da beleza ocidental, tudo graciosamente acentuado no exótico. Para completar estas qualidades de deusa, ela trazia um despojado charme brasileiro. (YAMASHITA, 2001, p. 19)³³

O sangue italiano, o japonês e a brasilidade constituem a beleza mestiça de Miss Hamamatsu, que ilustra o ideal de miscigenação difundido na sociedade brasileira. No Japão, porém, sua aparência física parece não lhe favorecer. Ela passa o dia em um cubículo sem janelas, nos fundos de uma loja onde “sonhava em trabalhar em outro lugar, em espaço aberto, em um escritório que tivesse pelo menos uma janela com rapazes circulando de um lado para outro, virando, é claro, suas cabeças para apreciar sua beleza” (YAMASHITA, 2001, p. 20).³⁴

Rodeada por 150 videocassetes, sua “prisão eletrônica” (YAMASHITA, 2001, p.28), Miss Hamamatsu desempenha um ofício diaspórico: ela produz centenas de cópias de programas da televisão brasileira que são distribuídas em locadoras e alugadas para nipo-brasileiros: “O lar era uma cópia, de uma cópia, de uma cópia, de uma cópia, mais distante do que ela poderia imaginar” (YAMASHITA, 2001, p. 20).³⁵ As fitas de vídeo com imagens “do Brasil” são uma metáfora do caráter imaginado da terra natal, revelado com maior clareza na condição diaspórica dos nipo-brasileiros. Assim como as cópias vão perdendo a qualidade, no curso de sua reprodução, as imagens da terra natal e do lar também vão ficando obscuras na mente do sujeito diaspórico, mediadas por capítulos de novelas, jogos de futebol, shows de duplas sertanejas, programas infantis e de variedades. Esses programas, típicos da indústria cultural brasileira, tendem a agravar a crise identitária dos nipo-brasileiros, já que eles não os representam. A cultura oficial do Estado-Nação brasileiro, que exalta a miscigenação do branco, do negro e do índio, deixa de fora minorias como os nipo-brasileiros, que não são representados na grande mídia de massa do país. A exceção é o filme *Gaijin: caminhos da liberdade*, da cineasta Tzuka Yamasaki. O longa-metragem, que conta a história de um grupo de imigrantes japoneses em São Paulo, no início do século, é também copiado por Miss Hamamatsu e alugado pela comunidade nipo-brasileira.

A influência desses programas na constituição do sujeito diaspórico é ilustrada pelas fantasias e ilusões da própria Miss Hamamatsu, descritas à medida em que os programas de TV são gravados. Durante o “Xou da Xuxa”, por exemplo, o narrador conta como Miss Hamamatsu crescera querendo ser Paqueta, assistente de palco do programa infantil. Agora ela se imagina uma versão nipo-brasileira de Xuxa na televisão japonesa:

Teria crianças japonesas e brasileiras em seu show, seus pequenos príncipes e princesinhas. Falaria para todas as crianças que a vissem, faria discursos emocionados sobre como tratar bem os estrangeiros, traria aqueles pequeninos sofrendo com *ijime*³⁶ em

³³ “She was the stunning mixture of Euro and Asian that feeds the filmic imagination. Her features represented the full measure of occidental beauty, all gracefully accented in the exotic. To top it off, she carried these venus-like qualities with an easy Brazilian charm...”

³⁴ “...dreamed of working somewhere else, in the open, in an Office that had a window at least and Young men passing to and from who would of course turn their heads to appreciate her beauty.”

³⁵ “Home was a copy of a copy of a copy of a copy, further away than she could imagine.”

³⁶ Ridículo, ser ridicularizado.

seu programa e faria com que todos tivessem pena deles. Se as coisas fossem mudar no mundo, seria pelas crianças. Esta seria sua mensagem. (YAMASHITA, 2001, p. 20-21) ³⁷

Esta passagem expõe a ingenuidade de Miss Hamamatsu e revela a hostilidade da sociedade japonesa com relação aos estrangeiros. A imaginação de Miss Hamamatsu é interrompida por sua realidade tediosa: o “Xou da Xuxa” termina e ela se apressa em pressionar *stop* e *eject* dezenas de vezes.

Mas ela logo volta a sonhar, dessa vez inspirada pelo filme *Gaijin: caminhos da liberdade*, em que se identifica com a história de amor de uma japonesa e um italiano, em uma fazenda de café no interior paulista: “Miss Hamamatsu chorou no final. Era sua história também. Sua mãe era japonesa e seu pai italiano. Sua mãe poderia ter sido Kyoko Tsukamoto e seu pai Antônio Fagundes” (YAMASHITA, 2001, p. 23). ³⁸

Por fim, o processo de múltiplas identificações, exemplificado no personagem Miss Hamamatsu pode ser ilustrado pela telenovela *O rei do gado*, da Rede Globo. Ela se identifica com a história de um amor proibido entre dois jovens de descendência italiana, protagonizados por Leonardo Bricio e Letícia Spiller: “Sentia que aquela era sua história também, a história de seu lado italiano. Imagine: sua avó poderia ter sido Letícia Spiller. Miss Hamamatsu submergia completamente na sensação da cena da novela. Era uma das recompensas de seu trabalho” (YAMASHITA, 2001, p. 23). ³⁹ Sonhar, portanto, é uma válvula de escape para Miss Hamamatsu, insatisfeita com sua rotina diária.

Mais adiante, no capítulo “Hantai”, Yamashita retoma a discussão sobre o que pode ocorrer com as crianças na diáspora, por meio das personagens mirins José e Iara. Ambos têm nove anos e são nascidos no Brasil, mas a menina chega ao Japão com apenas dois anos e é alfabetizada em japonês. José, cuja família acaba de imigrar, não compreende a língua e sua escola não dispõe de alternativas para crianças estrangeiras que não dominam o idioma japonês. Na introdução do capítulo, o menino sai correndo da escola, enquanto Iara observa que está chorando: “José, José, Iara chamou. Você está pegando o caminho errado! Ele estava confuso e triste, descendo a rua errada. Logo estaria perdido. Todas as ruas pareciam iguais e ele não sabia ler as placas” (YAMASHITA, 2001, p. 87). ⁴⁰ Iara o guia até sua casa, os dois caminhando por ruas movimentadas e confusas, descritas detalhadamente pelo narrador. O bairro de José e Iara é o cenário do deslocamento do menino, um fator que se soma à angústia de estar sem amigos, em um país que não pode compreender e que não o acolhe adequadamente. A situação de José é agravada pela perseguição dos colegas: “Estão provocando-o na escola como faziam comigo. Seu nome é José, então estavam gozando, chamando-o de josei, josei, como se ele fosse menina” (YAMASHITA, 2001, p. 91), ⁴¹ conta Iara. A escola, os colegas, o bairro e a ausência dos pais, que passam longas horas no trabalho, potencializam a saudade que José sente do Brasil, ao mesmo tempo em que aumentam sua aversão ao Japão:

- O que estamos fazendo aqui? Gritou ele. Odeio aqui, quero ir pra casa.
- Se quer ir pra casa, não é esse o caminho, disse ela. É aquele caminho, apontou.
- Não é minha casa.
- Ora vamos, disse Iara, e José triste, a seguiu. (YAMASHITA, 2001, p.87) ⁴²

Neste diálogo, Yamashita brinca com o conceito de lar, colocado de forma distinta pelas crianças. Para Iara, o lar de José é o pequeno apartamento em que reside, logo ali, naquele bairro japonês. Entretanto, o que José chama de lar está ligado ao Brasil, o país onde nasceu, ambiente em que se sentia à vontade com a língua, as pessoas e os lugares. A ambiguidade do termo *home*, utilizado pelas crianças, é

³⁷ She would have Japanese and Brazilian children on her show, her little princes and princesses, talk to all the children out there, make heartfelt speeches about being kind to foreigners, bring those little kids who suffered from *ijime* ³⁷ onto her program and make everyone feel sorry for them. If things were going to change in the world, they would change because of children. That was going to be her message.”

³⁸ “Miss Hamamatsu wept at the end. It was her story too. Her mother was Japanese; her father was Italian. Her mother could have been Kyoko Tsukamoto; her father Antônio Fagundes.”

³⁹ “She felt it was her story too, the story of her Italian side. Imagine. Her grandmother could have been Letícia Spiller. Miss Hamamatsu sank into the full sensation of the novela moment; it was one of the perks of her job.”

⁴⁰ “José! José! Iara called. You’re going the wrong way! He was so unhappy and confused, he was running down the wrong street. Soon he would be lost. All the streets looked the same, and he couldn’t read the signs.”

⁴¹ “They are teasing him in school the same way they used to tease me. His name is José, so they were making fun calling him josei, josei, like that, like he was a girl.”

⁴² “What are we doing here?” he cried. “I hate it here. I want to go home.”

“If you want to go home, it’s not this way,” she said.

“It’s that way,” she pointed.

“That’s not my home.”

“Come on,” Iara said, and José followed her sadly. (YAMASHITA, 2001, p.87)

semelhante à que se vê em textos teóricos sobre a diáspora. Tanto Safran (1991) quanto Cohen (1999) – na verdade, assim como outros teóricos – se valem do vocábulo *homeland* em suas discussões para enfatizar que os estudos da diáspora estão intimamente relacionados com a terra natal. Mas *homeland* vai além de suas traduções mais usuais, terra natal, pátria, ou simplesmente o lugar de origem no discurso diaspórico. O termo também encerra a idéia de lar (*home*), lugar seguro e familiar, sendo empregado com tom nostálgico e afetivo, semelhante ao uso feito por José.

As diferentes noções de lar apresentadas por José e Iara são fundamentais para particularizarmos a construção de cada sujeito diaspórico. Iara tem a mesma idade e nacionalidade de José, ambos estudam e vivem no mesmo bairro, mas Iara não é apenas parte de uma minoria vitimizada: é um sujeito diaspórico que vive duas heranças culturais, administrando conflitos. Após a escola regular, Iara frequenta as aulas de português de Tia Célia. O aprendizado dessa língua permite que a menina se comunique melhor com a mãe Fátima, brasileira que tem dificuldades com o japonês. Iara também auxilia a mãe na cozinha, lugar em que frita pasteis que são vendidos para brasileiros, para complementar a renda da família.

Nesse sentido, o conceito de *home/homeland* é reconfigurado por um sujeito diaspórico como Iara, caracterizando a existência de uma “tensão [e resposta] criativa”, nos termos de Avtar Brah: “o conceito de diáspora gera uma tensão criativa entre o discurso do ‘lar’ e da ‘dispersão’, inscrevendo o desejo de voltar para casa ao mesmo tempo em que critica o discurso de uma origem fixa” (BRAH, 1996, p. 192-193).⁴³ Iara parece compreender intuitivamente que o retorno a um único lar de origem (qual? onde?), como deseja José, não é possível, e que alguém como ela habita mais de um lar ao mesmo tempo, não no sentido de lugar doméstico de proteção e conforto, mas sim de espaço de pertencimento. Assim, Iara retrata um sujeito diaspórico que substitui a idéia de retorno ao lar – *home-coming* – pelo desejo de fazer para si um lar – *home-ing*, contrapondo os termos que em princípio podem ter o mesmo significado em inglês.

Conclusão

A obra de Yamashita constitui um espaço literário profícuo para a discussão da diáspora e do sujeito diaspórico. *Brazil-Marú* retrata, através de Ichiro e Genji, os perigos e os fracassos de projetos de identidades fixas, que contradizem o descentramento identitário característico do ser humano. Ambos estão aprisionados à contradição entre o que devem ser, segundo a sociedade, e as inúmeras possibilidades de ser, em condições de liberdade de escolha. Tal contradição está explícita na epígrafe de Rousseau na seção I de *Brazil-Marú*: “Ele [Emílio] tem vivido satisfeito, feliz e livre, na medida em que a natureza tem permitido” (YAMASHITA, 1992, p. 2).⁴⁴ Relacionada às histórias de Ichiro e Genji, a epígrafe adquire contornos de profunda ironia e até perversidade, já que ambos representam o insucesso do projeto de Emílio rousseauiano.

Haru é uma mulher na diáspora, subordinada à pressão dos papéis de mãe, administradora do lar, da comunidade, enfermeira dos doentes e idosos e fiel esposa, capaz de suportar os desmandos do marido e ainda gerir seus erros. Ao envelhecer, Haru se conscientiza de que a colônia é um lugar onde “a maioria das pessoas, especialmente as mulheres, são forçadas a fazer coisas por causa das circunstâncias, porque seus filhos tem fome e choram” (YAMASHITA, 1992, p. 81).⁴⁵ Entre os aprisionados pelo sistema, Haru inclui a si própria: “... minha vida passou despercebida como a de qualquer outro imigrante, vivendo o dia-a-dia – cozinhando, lavando, costurando, plantando, capinando. Tentei pensar como Kantaro, que eu era parte de um projeto especial, mas todo dia as pessoas querem comer no mesmo horário” (YAMASHITA, 1992, p. 104).⁴⁶ Haru raramente reflete sobre sua condição, como se Yamashita atribuísse à narrativa em primeira pessoa a mesma característica do personagem: com a dura rotina de afazeres domésticos, não há tempo para pensar em si, e por isso a narradora dedica poucas palavras à auto-reflexão.

A estratégia de agregar recursos literários e técnicas narrativas ao ficcional é também encontrada em *Circle K Cycles*, obra em que formas literárias curtas, como o conto, são predominantes. Em minha apreciação, a concisão que caracteriza o conto não implica, na obra de Yamashita, uma caracterização superficial de personagens. De fato, *Circle K Cycles* representa um desafio à escritora, uma espécie de

⁴³ “The concept of diaspora places the discourse of ‘home’ and ‘dispersion’ in creative tension, inscribing a homing desire while simultaneously critiquing discourses of fixed origins.”

⁴⁴ “He has lived satisfied, happy and free insofar as nature has permitted.”

⁴⁵ “Most people, especially women, are forced to do things because of the circumstances, because their children are hungry and crying.”

⁴⁶ “... my life has passed me by as it has any other immigrant, living day to day- cooking, washing, sewing, planting, weeding. I have tried to think like Kantaro that I have been part of something special, but every day, people want to eat at the same hour.”

exercício de sua capacidade de síntese. Pelo estudo de personagens realizado, é possível concluir que a autora é capaz de dar profundidade psicológica a seus personagens também no conto, proporcionando uma análise igualmente rica.

Circle K Cycles também possibilita, por meio de seus personagens, novos questionamentos à discussão do sujeito diaspórico. Vale citar a reflexão sobre a condição dos personagens Mariko e João, no conto “Samba Matsuri”, que nos ajuda a entender as três personagens aqui analisadas: “Depois de alguns anos no Japão, como outros nisseis, tanto Mariko quanto João acharam-se em um limbo estranho. No Brasil, sempre receberam o rótulo de japoneses; uma vez no Japão, os japoneses os tratavam como estrangeiros, escreviam seus nomes em *katakana*. Quem eles eram?” (YAMASHITA, 2001, p. 139).⁴⁷ O *katakana* é um sistema japonês de escrita para grafar palavras estrangeiras, realçando a origem externa de pessoas e suas culturas. O passado no Brasil e o presente no Japão constituem uma justaposição de conflitos identitários que recai sobre os nipo-brasileiros, que são minoria tanto na terra natal quanto na sociedade anfitriã.

Referências bibliográficas

- BRAH, Avtar. Diaspora, Border and Transnational Identities. In: _____. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London and New York: Routledge, 1996. p. 178-248.
- CLIFFORD, James. Diaspora. *Journal of Cultural Anthropology*, Troy, NY, v.3, n.9, p. 302-38, 1994.
- COHEN, Robin. Diasporas and the Nation-State: from Victims to Challengers. In: _____. VERTOVEC, Steven. (Eds.). *Migration, Diasporas and Transnationalism*. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing, 1999. p. 266-278.
- GILROY, Paul. It Ain't Where You're From, It's Where You're At. In: VERTOVEC, Steven; COHEN, Robin. (Eds.). *Migration, Diasporas and Transnationalism*. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing, 1999. p. 280-314.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. 102 p.
- _____. Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, J. (Ed.), *Identity: Community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237.
- _____. New Ethnicities. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing. (Eds.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1996. p. 441-449.
- _____. The New Ethnicities. In: DONALD, J.; RATTANSI, A. (Eds.). *Race, Culture and Difference*. London: Sage Publications, 1992. p. 56.
- _____.; du Gay, P. (eds.). *Questions of Cultural identity*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1996. 208 p.
- JEAN-JACQUES ROUSSEAU. In: ENCYCLOPÆDIA Britannica. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/510932/Jean-Jacques-Rousseau/23966/Years-of-seclusion-and-exile>>. Acesso em: 15 mar. 2009.
- MISHRA, Sudesh. *Diaspora Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 190 p.
- MITCHELL, Don. Stuart Hall. In: HUBBARD, P.; KITCHIN, R.; VALENTINE, G. *Key Thinkers on Space and Place*. London: Sage Publications, 2004. p. 160-66.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Textos Filosóficos*. Tradução e Edição de Patricia Piozzi. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 103 p. (Coleção Leitura).
- SAFRAN, William. Diasporas in Modern Societies: Myths of Homelands and Return. *Diaspora: a Journal of Transnational Studies*. Toronto: University of Toronto Press, v.1, n.1, p. 83-99, 1991.
- YAMASHITA, Karen Tei. *Brazil-Marui*. Minneapolis: Coffee House, 1992. 248 p.
- _____. *Circle K Cycles*. Minneapolis: Coffee House, 2001. 147 p.

⁴⁷ “After a couple of years in Japan, like other nisei, both Mariko and João had found themselves in a strange limbo. When in Brazil, they were always called japonesês; now in Japan, the Japanese treated them as foreigners, wrote their names in katakana. Who were they?”