

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



A memória da imigração japonesa nos filmes *Gaijin: Caminhos da Liberdade* e *Gaijin: Ama-me Como Sou*

Heloisa Keiko Saito André

Dissertação orientada pela Professora Doutora Luísa Afonso Soares, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Cultura e Comunicação.

2022

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Luísa Soares, por ter acolhido a temática deste trabalho, tão importante para mim, e por ter me guiado durante todo o percurso com tanta paciência e dedicação. Desde as aulas até a conclusão deste trabalho, a senhora me ensinou muita coisa: por isso e por toda essa trajetória, muito obrigada!

Aos meus pais, por todo o apoio, amor e confiança. Sou infinitamente grata pela criação, pelo afeto e por tudo o que fizeram e fazem por mim. Muito obrigada por acreditarem no meu sonho!

Ao Marcel: este trabalho foi construído ao seu lado, e só você viu tudo tão de perto. Obrigada pelas leituras, pelo amor e pela companhia.

À minha *batian*, imigrante japonesa, que me acompanha, na memória, nessa jornada pela busca de minha identidade racial. A existência deste trabalho é fruto da sua coragem!

Aos meus amigos e familiares que, mesmo longe (seja por estarmos a um oceano de distância ou pelo isolamento social), me apoiaram e contribuíram, de alguma forma, com a realização desta pesquisa.

Por último, um agradecimento um tanto quanto peculiar: agradeço aos cineastas brasileiros e aos profissionais da área que, mesmo sem qualquer incentivo federal, buscam meios de (tentar) preservar o acervo da nossa Cinemateca Brasileira. Ela foi essencial para a realização deste trabalho, e sua existência precisa ser preservada pela memória de nossa cultura.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo estudar a representação da memória da imigração japonesa no Brasil com base nos filmes *Gaijin: Caminhos da Liberdade* e *Gaijin: Ama-me Como Sou*, ambos dirigidos por Tizuka Yamasaki. Iniciada em 1908, a imigração japonesa para o Brasil se deu por grande parte do século XX, quando as regiões sul e sudeste, nas quais se estabeleceram, eram colonizadas. Hoje, após mais de 100 anos do início desse processo, ainda é possível identificar os impactos desse evento na identidade dos nipo-brasileiros. Nesse sentido, compreendemos o cinema como um repositório de memória influente nessas questões, por representar a memória e alimentá-la com sua produção. Sendo assim, para este trabalho, recorreremos aos métodos estabelecidos pelos estudos de memória transcultural no cinema, e buscamos analisar os filmes com base nesses conceitos. Para isso, também buscamos registros de historiadores e antropólogos, em sua maioria, nipo-brasileiros, para compreender a forma como essas memórias foram representadas nos filmes. Dessa forma, a análise cena por cena consiste em diálogos entre a metodologia teórica e a contextualização histórica. Por fim, foi possível compreender os filmes *Gaijin* como parte do repositório de memória da imigração japonesa, uma vez que representações como essa são importantes para a construção de identidade dos descendentes e a constituição de um arquivo mnemônico.

Palavras-chave: Imigração – Representação fílmica – Memória transcultural – Identidade – Gênero

Abstract

This research aims to analyze how the Japanese immigration to Brazil is represented in the movies *Gaijin: Caminhos da Liberdade* and *Gaijin: Ama-me Como Sou*, both directed by Tizuka Yamasaki. From 1908 through most of the 20th century, Japanese immigrants settled in both south and southeastern regions in Brazil, where they took part in the colonization process. Nowadays, over 100 years after the immigration began, it is still possible to identify this event's impacts on nipo-brazilians' identities. In that sense, we take cinema as an influent memory repository for that matter, as it not only represents memory, but also feeds it with its products. Hence this dissertation's methods focus on transcultural memory studies on cinema to analyze said movies. We also recured to data on history and anthropology, mostly researched by nipo-brazilians, in order to understand how these memories were represented in both films. Based on these sources, the scene-by-scene analysis is based on dialogues between the theoretical methodology and historical context. At last, it was possible to consider both *Gaijin* movies as parts of Japanese immigration to Brazil's memory repository, since representations such as these are extremely relevant for the constitution of its descendants' identity, as well as in the building of a mnemonic archive.

Keywords: Immigration – Filmic representation – Transcultural memory – Identity – Gender

Lista de figuras

Figura 1 – Colonos da fazenda estranham Titoe	68
Figura 2 - Kobayashi lustra retrato ao chegar na nova casa e Titoe arruma seus pertences	69
Figura 3 – Imigrantes Japoneses começam os trabalhos na plantação de café	70
Figura 4 – imigrante italiana ensina o preparo do café a Titoe	72
Figura 5 – durante festa junina, Titoe relembra festividades típicas do Japão	75
Figura 6 – Titoe, Kobayashi e Yamada	76
Figura 7 – brasileiros e italianos desistem, enquanto os japoneses continuam a trabalhar	80
Figura 8 – Sra. Nakano e Titoe lamentam a chuva	82
Figura 9 – Yamada em seu leito de morte	84
Figura 10 – Titoe pratica o culto aos ancestrais	85
Figura 11 – Titoe contempla a foto de Yamada	87
Figura 12 – Kazumi escreve suas memórias no computador	95
Figura 13 – Titoe se despede de sua vila no Japão antes de migrar para o Brasil	96
Figura 14 – Chegada dos imigrantes em Londrina	97
Figura 15 – Weronika se assusta com a presença dos indígenas na região que será colonizada	101
Figura 16 – Titoe conversa com Shinobu	102
Figura 17 – Shinobu veste o <i>kimono</i> da família	103
Figura 18 – membros da <i>Shindo-renmei</i> ameaçam Yamashita	108
Figura 19 – Maria veste o <i>kimono</i> da família	112
Figura 20 – Shinobu é repreendida no trabalho como <i>dekassegui</i>	116
Figura 21 – Titoe faz culto aos ancestrais em luto a Gabriel	116
Figura 22 – Titoe retorna ao Japão e agradece seus ancestrais	118
Figura 23 – a família de Titoe pratica o culto aos ancestrais em sua terra no Japão	119
Figura 24 – Titoe agradece seus pais e retorna ao Brasil	120
Figura 25 – A família de Titoe se reúne no Brasil; Yoko veste o <i>kimono</i> da família	121

SUMÁRIO

1. Introdução	7
2. Ancoragem teórico-metodológica.....	12
2.1. Introdução	12
2.2. Estudos de memória: um breve panorama	13
2.2.1. Memória transcultural	15
2.3. O cinema de memória em uma perspectiva transcultural	18
2.4. Método: análise fílmica	23
2.5. Gênero e pós-memória	25
3. Imigração japonesa no Brasil: uma breve contextualização	29
3.1. Introdução	29
3.2. Contexto histórico e socioeconômico no Japão e os primeiros anos da imigração	30
3.3. Vida de colono: trabalho, casa e costumes dos imigrantes japoneses	34
3.4. A religião japonesa	40
3.5. A construção da identidade na comunidade japonesa no Brasil	44
4. A memória da imigração japonesa nos filmes <i>Gaijin: Caminhos da Liberdade e Gaijin: Ama-me Como Sou</i>	49
4.1. Introdução	49
4.2. O nipo-brasileiro no cinema	50
4.2.1. Outras produções audiovisuais nipo-brasileiras	53
4.3. O caso do filme <i>Meu Japão Brasileiro</i>	54
4.4. Sobre o filme <i>Corações Sujos</i>	56
4.5. Tizuka Yamasaki: história e carreira	57
4.6. Algumas considerações sobre os filmes <i>Gaijin</i>	60
4.7. <i>Gaijin: Caminhos da Liberdade</i>	61
4.7.1. Enredo e análise do filme	63
4.8. <i>Gaijin: Ama-me como sou</i>	91
4.8.1. Enredo e análise do filme	92
5. Considerações finais	124
6. Referências	127

1. Introdução

No contexto brasileiro, os processos migratórios foram responsáveis pela colonização do território, por meio de incentivos por parte tanto do país de origem quanto o de chegada dos imigrantes. Atualmente, o fluxo migratório para o Brasil não é tão expressivo – mas os reflexos da imigração, bem como a memória desse período histórico, ainda estão presentes na sociedade em inúmeros aspectos. Segundo Jeffrey Lesser (2013, p. 2), a imigração foi de tal importância para o desenvolvimento da identidade nacional brasileira que até mesmo aqueles que não nasceram no exterior são frequentemente definidos como “imigrantes”. A dimensão desse evento histórico é evidenciada por Fausto:

Cerca de 3,8 milhões de estrangeiros entraram no Brasil entre 1887 e 1930. O período 1887-1914 concentrou o maior número, com a cifra aproximada de 2,74 milhões, cerca de 72% do total. Essa concentração se explica, entre outros fatores, pela forte demanda de força de trabalho para a lavoura de café, naqueles anos (Fausto, 2008, p. 275).

Foi nesse período que teve início a imigração japonesa no país: datada de 18 de junho de 1908, a chegada do navio Kasato-Maru no porto de Santos, que trazia 781 pessoas, demarcou o início oficial da imigração japonesa no Brasil, segundo Maesima (2011). O objetivo era suprir a demanda de trabalhadores nas lavouras de cultura do café, especialmente nos estados de São Paulo e Paraná – que, mesmo com a grande presença de imigrantes europeus, não possuíam mão de obra suficiente para acompanhar a crescente produção e exportação do grão (Fausto, 2008). A expressividade da chegada de japoneses imigrantes no país pode ser dimensionada por meio da tabela abaixo:

Tabela 1 – Imigração japonesa para o Brasil, 1908-1941

Years	Number
1908-1914	15,543
1915-1923	16,723
1924-1935	141,732
1936-1941	14,617
Total	188,615

Fonte: Hiroshi Saito *apud* Jeffrey Lesser (2013, p. 159)

É importante destacar que o objetivo da imigração japonesa, a princípio, previa o regresso à terra natal: segundo Maesima (2012), “embora oficialmente constasse no passaporte a condição de *imigrantes permanentes*, os japoneses pretendiam fazer uma *imigração*

temporária, de prazo bem reduzido, com rápido retorno ao Japão” (p. 51). No entanto, questões econômicas relacionadas à lavoura, que era menos lucrativa do que eles esperavam, assim como fatores políticos, como a Segunda Guerra Mundial, que culminou no corte das relações do Brasil com o Japão e, conseqüentemente, na impossibilidade da proteção dos imigrantes por parte de seu país de origem, levaram à radicação dos japoneses na nação para a qual emigraram (Maesima, 2012).

Assim, o comportamento dos imigrantes japoneses foi classificado por Saito (1961) em três períodos: o I Período (1908-1925), caracterizado pela mobilidade do imigrante pela busca de empregos com melhores salários tanto nas fazendas quanto nas cidades. Com a mudança no “mundo mental” do imigrante japonês anteriormente referida, e com a decisão de estabelecer-se no Brasil por mais tempo do que o esperado, deu-se o II Período (1926-1941), que originou a busca por novos rumos, especialmente pelas “zonas pioneiras”, que permitiam o maior rendimento na produção agrícola de “caráter mercantilista” (Saito, 1961, p. 70). De acordo com Saito, o surgimento de diversos municípios com colônias japonesas caracteriza esse período – e evidencia o fato de que, ainda que o plano predominante entre os imigrantes era o de regresso ao país de origem, a maioria deles acabou se radicando no Brasil (Saito, 1961, p. 74). O III Período (1952-1963), por sua vez, é marcado pela fixação progressiva do imigrado japonês. É importante ressaltar que esse momento retrata a imigração pós-guerra, que foi caracterizada por japoneses que chegaram no país ocidental com o objetivo de fixação definitiva (Saito, 1961, p. 71-72).

De acordo com Lesser (2013), atualmente, mais de 1.5 milhão de brasileiros afirmam ser descendentes de japoneses. Mais de 110 anos após o início da imigração japonesa para o Brasil e quase 80 do seu término, entende-se que há relevância para um estudo acerca desse fenômeno que, mesmo finalizado, ainda se demonstra atual e relevante, uma vez que seus desdobramentos impactam diretamente na vida dos descendentes desses imigrantes. Esta pesquisa, portanto, possui um enfoque não no evento da imigração em si, e sim na sua representação em obras audiovisuais, mais especificamente nos filmes *Gaijin: Caminhos da Liberdade* e *Gaijin: Ama-me Como Sou*, ambos realizados pela cineasta Tizuka Yamasaki, por serem extremamente representativos desse evento, uma vez que ele é o contexto central da narrativa, e, também, por terem sido os filmes mais emblemáticos sobre a imigração japonesa, tendo sido amplamente assistidos e, até os dias de hoje, serem reconhecidos tanto pela comunidade japonesa no Brasil quanto pela população em geral como referência para esse acontecimento histórico.

Com base nos autores que compõem o percurso bibliográfico acerca dos estudos de memória transcultural desta pesquisa, especialmente dedicados aos estudos do cinema nessa perspectiva, como Erll (2008; 2011b), Kuhn (2010; 2012) e MacDougall (1998), entendemos que produtos midiáticos são recursos mnemônicos extremamente relevantes para a composição e a manutenção da memória cultural de um grupo social e, também, funcionam como repositórios de memória, uma vez que armazenam, na forma de imagens e som, elementos que refletem a forma como contextos históricos são enxergados por seus realizadores. Também é importante ressaltar a função do cinema como produtor de textos de memória (ou *memory texts*), que reforça o seu papel determinante na constituição da memória coletiva, dada a sua facilidade de promover identificação do espectador com a história e os personagens (Kuhn, 2010).

Neste trabalho, buscaremos enquadrar nossa pesquisa de acordo com a perspectiva das teorias pós-migratórias, uma vez que, de acordo com Bromley (2017), há uma necessidade de desessencializar coerências e homogeneidades no contexto dos estudos de migração, considerando que há particularidades na forma como indivíduos entendem suas culturas e, por isso, não é válido e tampouco certo considerar imigrantes e seus descendentes como pertencentes a uma mesma categoria. Por esse motivo, o termo ‘pós-migratório’ é relacionado à temporalidade, com o objetivo de questionar como e em que ponto um indivíduo deixa de ser visto como ‘imigrante’ em sua própria sociedade, ou em relação aos termos de sua suposta etnia. Ainda que esta pesquisa não esteja diretamente ligada a essa problemática, acreditamos que seja relevante considerar essa questão para o desenvolvimento da análise.

Quanto à estrutura, o trabalho será dividido em 3 capítulos. O primeiro traz o enquadramento metodológico da pesquisa: primeiramente, fazemos um breve mapeamento do percurso teórico do campo dos estudos de memória, abarcando teóricos precursores, como é o caso de Halbwachs (1992) e Nora (1989) e trilhando o caminho até os estudos de memória transcultural, passando pela linha de estudos migratórios e diaspóricos, abarcando teorias de Erll (2008; 2011b), Giles (2002), Marschall (2018), Agnew (2005), Kleist e Glynn (2012), Cevik-Compiegne e Ploner (2018), Welsch (1999), Helff (2012), Moses e Rothberg (2014) e Giddens (1991). Além disso, uma vez que o objetivo deste trabalho é a análise fílmica de obras audiovisuais brasileiras que trazem a imigração japonesa como tema central de suas narrativas, buscamos referências específicas acerca do cinema transcultural, por meio das teorias de MacDougall (1998) e Kuhn (2010; 2012). Por fim, trazemos uma breve contextualização acerca

dos estudos de gênero e pós-memória, a fim de conseguir analisar esses aspectos presentes nos objetos de pesquisa.

O segundo capítulo recorre à História e à Antropologia para compreender o contexto histórico, social e cultural do período em que se deu a imigração japonesa para o Brasil. Consideramos esse passo importante para que seja possível compreender o contexto que será retratado pelas obras audiovisuais escolhidas para a análise – nesse sentido, compreendemos que os registros históricos são uma fonte confiável para nos basearmos para tal. Aqui, buscamos práticas religiosas, danças, alimentação etc., e, também, elementos mnemônicos físicos, como objetos de decoração, roupas, espaços, fotografias etc. Apesar de compreendermos que esse tipo de estudo é extremamente amplo e que as práticas consideradas nacionais não necessariamente representam a população como um todo, buscaremos englobar a maior quantidade possível de informações acerca do assunto, tendo em vista as limitações teóricas que tal investigação implica. Para tanto, recorreremos a fontes consolidadas no campo de pesquisas específico da imigração japonesa para o Brasil, como Saito (1961; 1973), Cardoso (1945), Handa (1968; 1971), Izumi (1957), Lesser (1999; 2003; 2007; 2013), Maeyama (1970; 1972), Nogueira (1984), Oda (2011), Ono (1966), Staniford (1970). Nesse capítulo, contemplamos, de forma breve, diversos contextos e aspectos que permearam o processo migratório dos japoneses ao Brasil: desde o contexto histórico e socioeconômico no Japão anterior à imigração até a construção da identidade da comunidade japonesa no Brasil ao longo dos anos, passando por diversas questões culturais e históricas que fizeram parte desse período. Aspectos particulares da imigração japonesa em si, como os costumes, a organização da casa, os objetos de memória, a religião e a educação, também são apresentados neste capítulo, com base na bibliografia acima mencionada.

O terceiro capítulo traz, de fato, a análise deste trabalho, que será baseada tanto na metodologia quanto nos dados históricos, ambos contemplados nos capítulos anteriores deste trabalho. Os objetos de estudo escolhidos para tal análise serão os filmes sobre a imigração japonesa da diretora nipo-brasileira Tizuka Yamasaki: *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, de 1980, e sua sequência, de 2005, *Gaijin: Ama-me Como Sou*. Primeiramente, é feita uma breve contextualização da presença nipo-brasileira no cinema brasileiro, tanto como personagens quanto como realizadores. Em seguida, trazemos um mapeamento dos títulos audiovisuais que se enquadram nesse tema, para que seja possível ter uma perspectiva acerca do volume de produções nesse recorte. Em relação à análise propriamente dita, temos como base os procedimentos metodológicos descritos no primeiro capítulo, assim como os registros da

História e da Antropologia apresentados no segundo capítulo, e, assim, analisamos a forma como foi representado o processo de negociação da memória dos imigrantes japoneses ao chegarem ao Brasil nessas obras audiovisuais, para compreendermos, então, como o cinema atua na rememoração desse período e, conseqüentemente, quais são os impactos da narrativa cinematográfica na construção da memória cultural acerca dos imigrantes japoneses e, portanto, de seus descendentes.

2. Ancoragem teórico-metodológica

2.1. Introdução

Para a fundamentação teórica desta pesquisa, que tem como objetivo investigar a representação da negociação da memória dos imigrantes japoneses ao se estabelecerem no Brasil no audiovisual, por meio de filmes de longa-metragem ficcionais, buscamos referências nos estudos de memória, uma vez que o foco central do trabalho é a identificação e a interpretação dos elementos mnemônicos presentes nas obras audiovisuais que serão analisadas ao longo desta dissertação. É importante ressaltar, no entanto, que tal análise será essencialmente focada nos temas e conteúdos apresentados pelos filmes, e as questões centradas no formato cinematográfico serão consideradas apenas em contextos nos quais a interação entre forma e conteúdo seja determinante para a leitura e a interpretação da narrativa fílmica.

Neste capítulo metodológico, traçamos o caminho percorrido por teóricos e pesquisadores dos estudos de memória, passando brevemente por seus precursores, como Halbwachs (1992), que inaugurou a área, e Nora (1989), que direcionou os estudos de memória para campos transdisciplinares. Com o objetivo de abordar questões mais específicas dos estudos de memória, recorreremos a Erll (2008a; 2008b; 2011b), Giles (2002), Marschall (2018), Agnew (2005), Kleist e Glynn (2012), Cevik-Compiegne e Ploner (2018), que abordam o tema diante de uma perspectiva migratória e diaspórica, apontando a memória como um elemento chave para a negociação do que será lembrado da cultura de origem e o que deve ser esquecido, em detrimento da integração da cultura local. Anderson (2008) é referenciado neste contexto para que seja possível compreender essa dinâmica a partir das concepções de nação. Mais especificamente no que diz respeito à memória transcultural, este capítulo traz uma revisão bibliográfica acerca do que foi desenvolvido por Welsch (1999), Helff (2012), Erll (2011b), Moses e Rothberg (2014) e Giddens (1991), que propõem argumentos favoráveis à perspectiva de que a cultura transcende barreiras nacionais e opera de formas particulares em esferas sociais e individuais, uma vez que a experiência identitária também é fundamental para esse processo. Também trazemos um tópico dedicado ao cinema transcultural, dialogando com MacDougall (1998) e Kuhn (2012), que compreendem o audiovisual diante das teorias acerca da transculturalidade. Por fim, uma breve contextualização acerca dos estudos de gênero e pós-memória, por meio das teorias de Paletschek e Schraut (2008) e Hirsch (2016), uma vez que

esses conceitos são fundamentais para a compreensão da narrativa e do contexto dos filmes que compõem o objeto desta pesquisa.

Antes de iniciar a discussão, é importante ressaltar que a vasta produção teórica no campo dos estudos de memória traz uma bagagem metodológica muito ampla e completa – por isso, o objetivo deste capítulo é delimitar os percursos mais apropriados para o contexto desta pesquisa. Acreditamos que é necessário pensar o tema da imigração japonesa ao Brasil por meio dessa inclinação teórica por se tratar de um processo migratório já encerrado – e o que se observa atualmente são os desdobramentos dessa mobilidade, por meio dos descendentes daqueles que emigraram. É certo que a pesquisa não aborda esses desdobramentos em si, e sim a representação desse processo por meio do audiovisual. No entanto, os filmes escolhidos para a análise não foram desenvolvidos pelos imigrantes japoneses em si, e sim por seus descendentes – ao que se observa, portanto, a necessidade de estudar questões relacionadas à pós-memória, como veremos mais detalhadamente adiante.

É nesse sentido que a teoria transcultural dialoga com o tema deste trabalho – uma vez compreendendo que culturas transitam diferentes esferas nacionais e sociais, é possível pensar o processo da imigração japonesa através de perspectivas que transcendem esse contexto histórico. É por meio do cinema, então, que identificamos potenciais representações desse processo que muito dialogam com a teoria transcultural. Temos, portanto, o cinema transcultural como perspectiva chave tanto para compreender o contexto no qual se situam as produções audiovisuais escolhidas para este trabalho, quanto para direcionar a análise que será feita da representação da negociação da memória pelos filmes que se propõem a fazê-lo.

2.2. Estudos de memória: um breve panorama

O avanço nas pesquisas do campo de estudos de cultura diante da perspectiva da memória, que teve seu início com Maurice Halbwachs (1992) e, posteriormente, foi reestruturada por Pierre Nora (1989), levou estudiosos da área a considerá-la como um campo relevante não apenas para a História e as Ciências Sociais, mas também como um fenômeno transdisciplinar (Erl, 2008a).

De acordo com Giles (2002), a memória é um ato de lembrança que pode criar novas compreensões tanto do passado quanto do presente; ela é um processo ativo por meio do qual o significado é criado, e não é apenas um repositório de fatos. Para Marschall (2018), a memória

é a base de toda a experiência humana e de interação social, constituindo a base da identidade cultural de grupos e indivíduos. Agnew (2005) relaciona a memória à conexão entre o passado individual com o passado coletivo, ou seja, a herança, a história e as origens. Dinâmico e complexo, o relacionamento entre o passado e o presente contempla significados e interpretações que se alteram de acordo com o tempo, espaço e contexto social em que estão inseridos. Por esse motivo, o desafio dos estudos de memória e imigração é não apenas refletir, mas, também, deslocar barreiras físicas, mentais e sociais, levando em conta a mobilidade de pessoas e ideias que está cada vez mais acelerada na sociedade contemporânea (Agnew, 2005).

Ainda que, por muito tempo, os estudos de memória cultural foram voltados para identidades nacionais, atualmente pensa-se na relevância de focar-se mais em sociedades contemporâneas e suas particularidades, superando seu paradigma inicial em favor de uma perspectiva mais ‘transcultural’ (Kleist & Glynn, 2012). Mais do que nunca, a memória passou a ser vista como um ato político, em que os atos de lembrar ou esquecer impactam na formação de identidade, assim como no exercício da cultura e dos costumes.

Por esse motivo, a imigração passou a ser um tema relevante para os estudos de memória cultural: desde as colonizações até a era da globalização, os movimentos migratórios contribuíram para a hibridização cultural, bem como a erosão dos estados-nação (Soares, 2016). Segundo Kleist e Glynn (2012), a ligação entre memórias e incorporação de imigrantes é uma característica significativa de qualquer país com imigração: os recém-chegados devem negociar seu espaço e as práticas culturais no novo país, assim como a sociedade receptora deve discutir continuamente e remoldar suas políticas. Nesse mesmo contexto, os estudos de diáspora no âmbito da memória passam a abranger seu significado, incorporando situações que não são associadas a migrações forçadas ou ao desejo de retorno à terra de origem (Agnew, 2005). O termo diáspora, então, passa a denotar uma compreensão de etnicidade e ligações étnicas que transcendem fronteiras e barreiras de estados nacionais (Agnew, 2005). Agnew (2005) argumenta, portanto, que a importância dos estudos da diáspora na perspectiva da memória está na forte ligação desse fenômeno com lutas políticas e históricas.

Ainda que relativamente recentes, os estudos da memória no âmbito da diáspora e da migração têm se tornado uma área significativa, especialmente no que diz respeito à negociação que antecede a incorporação de imigrantes no local de chegada. Segundo Marschall (2018), o sentimento de pertencimento de um imigrante não é apenas baseado nas próprias lembranças diaspóricas, mas, também, no papel dos outros, como os residentes locais e a opinião popular, assim como sua aprovação, aceitação e apoio para inclusão em memórias coletivas e noções de

lar. Fala-se, ainda, nos estudos da ‘memória transcultural’ que, segundo Erlil (2011b), é uma abordagem baseada na compreensão de que a memória, fundamentalmente, significa movimento: seja ele o trânsito entre a rememoração individual e coletiva, ou a circulação entre dimensões sociais, mediáticas ou semânticas. Essencialmente, estudar a memória transcultural implica na atenção para as dimensões que transcendem as fronteiras de lembrar e esquecer. Partindo dos conceitos de Anderson (2008) sobre comunidades imaginadas, entende-se que essa dualidade faz parte da negociação entre a memória dos imigrantes e a incorporação cultural da sociedade do local e da cultura de chegada. Enquanto o esquecimento é caracterizado pela exclusão de eventos que potencialmente ameaçam a coesão social do grupo imigrante e, portanto, a incorporação na ‘nova’ sociedade, as práticas de rememoração são igualmente seletivas, privilegiando narrativas históricas que são aceitas, se não compartilhadas, tanto pela comunidade imigrante quanto pelos membros da sociedade de chegada. Nesse caso, a memória pode adquirir dimensões transnacionais e interculturais, servindo como um veículo para fortalecer o diálogo entre grupos que compartilham uma experiência histórica particular (Cevik-Compiegne e Ploner, 2018). Erlil (2011b) acrescenta outro aspecto da dualidade entre lembrar/esquecer: da mesma forma em que a ‘lembrança’ implica muito mais do que ‘relembrar’ – como conhecimento, repertórios de histórias, memórias implícitas, hábitos e costumes, o ‘esquecimento’ engloba, por meio das ‘viagens transculturais da memória’, elementos que se perdem, são reprimidos, silenciados, censurados ou que permanecem incompletos. Dessa forma, compreende-se que a memória, submetida ao movimento entre fronteiras, está sujeita a possibilidades e restrições de natureza social, política, semântica ou mediática.

2.2.1. Memória transcultural

Assim como os estudos de memória, mais especificamente no âmbito da diáspora e migração, os conceitos de memória transcultural e ‘*travelling memory*’, já citados neste trabalho, estruturam a metodologia da pesquisa – por esse motivo, faz-se necessário um maior aprofundamento teórico nesse sentido.

Antes de partir para os conceitos e métodos por meio dos quais a análise desta dissertação será construída, é importante sinalizar que compreendemos que o campo de estudos de memória abarca uma variedade muito maior de inclinações teóricas do que este trabalho pode trazer. Além disso, uma linha de estudos tão vasta como esta também apresenta um

percurso conceitual relevante, que antecede as linhas atuais, e que foi determinante para a sua consolidação. Como não é o objetivo deste trabalho realizar uma revisão bibliográfica acerca do que antecede o campo dos estudos de memória mais específico, que este trabalho adota como ancoragem teórico-metodológica, traremos apenas uma breve contextualização¹.

Desde o surgimento do conceito de cultura, procura-se um meio de estudar comportamentos culturais de forma a compreender as relações e interligações entre culturas diferentes. Com o objetivo de distanciar-se do conceito de *'container culture'*, que muito se aproxima da generalização que a definição de cultura tradicional trazia, surgem, então, conceitos como *'interculturalidade'* e *'multiculturalidade'*, que, ainda que reconheçam a possibilidade de interação entre culturas, também se baseiam naquela concepção tradicional (Welsch, 1999).

A transculturalidade, então, é trazida por Welsch (1999) como “a consequence of the inner differentiation and complexity of modern cultures. These encompass [...] a number of ways of life and cultures, which also interpenetrate or emerge from one another”² (197). Registros apontam que o termo seja derivado de *'transculturação'* – conceito cunhado por Fernando Ortiz na década de 1940 – que foi sugerido pelo autor como uma alternativa ao termo *'aculturação'*. O antropólogo defende o uso de seu neologismo para expressar a forma como culturas passam por mudanças, buscando abranger suas variáveis e sua complexidade, uma vez que esse processo de transição de uma cultura para outra é composto de diversas fases – inclusive a de perda e desenraizamento de uma cultura prévia –, e não consiste apenas em adquirir outra cultura, como o termo *'aculturação'* deixa implícito. (Ortiz *apud* Helff, 2012).

Em um contexto de diversos fluxos migratórios, em que é possível abordar questões que permeiam tanto cenários de migração atuais quanto uma perspectiva pós-migratória, em que observa-se os efeitos de uma mobilidade passada, Erll (2011b) considera que uma perspectiva investigativa da memória transcultural deve direcionar sua atenção para processos mnemônicos que se desdobram além das fronteiras culturais, uma vez que estão em questão fatores territoriais, sociais e temporais que também impactam nas relações complexas que envolvem a rememoração na cultura. Para a autora, o objetivo geral dos estudos de memória transcultural deve, portanto, consistir em complicar o que se entende como *'culturas de memória única'*. Em

¹ Sobre discussões teóricas acerca dos campos de estudo de memória na cultura, ver: Welsch (1999); Helff (2012); Bond e Rapson (2014).

² Tradução nossa: “uma consequência da diferenciação interna e da complexidade de culturas modernas, que englobam diversos modos de vida e culturas, que também interpenetram ou emergem umas das outras”.

outras palavras, a autora defende a ideia de que não se deve restringir ao conceito já colocado em questão de que existe apenas uma ‘memória’ nas culturas, uma vez que elas são praticadas por grupos e indivíduos diversos.

Sendo assim, Welsch (1999) também aponta que determinações culturais se tornam transculturais a níveis macro e micro, em que o primeiro atenta-se ao caráter híbrido das culturas, suas conexões entre si e suas diferenças internas, ainda que pertencentes a um mesmo grupo; já o segundo, centrado na formação do indivíduo, interessa-se na ligação entre esses componentes transculturais e a formação de identidades, levando em conta a integração de componentes de diferentes origens culturais.

Ainda nessa perspectiva focada na formação de identidade do sujeito, Erll (2011b) argumenta que a memória transcultural faz parte da experiência cotidiana de todos os indivíduos, uma vez que ela pode ser alterada significativamente, de acordo com o enquadramento e o contexto nos quais ela é inserida. Para a autora, são as formações transculturais de cada mente, e as memórias produzidas por ela, que tornam cada pessoa única.

Welsch afirma, portanto, que os determinantes culturais da atualidade se tornaram transculturais, sejam eles sociais ou individuais – e que, diante desse constante movimento entre culturas, os conceitos de cultura anteriores falham em representar essas formas atuais, seus tipos de relações sociais, os estilos de vida e, até mesmo, a estrutura identitária dos indivíduos: “every concept of culture intended to pertain to today's reality must face up to the transcultural constitution” (Welsch, 1999, p. 199)³.

Além disso, Welsch também enfatiza a ligação intrínseca da transculturalidade à produção de diversidade – que vai no sentido contrário aos modos tradicionais, caracterizados pelas ‘culturas únicas’. Essas identidades diversas, transculturais, também agregam um ‘lado cosmopolitano’, ao mesmo tempo em que intensificam a afiliação local; ela é inclusiva e diversa, não separatista e excludente, e não busca a delimitação cultural – e, sim, a habilidade de agregar e se submeter a transições (Welsch, 1999).

No que tange a relevância de uma abordagem transcultural nos estudos de memória e de migração, Moses e Rothberg (2014) apontam para a dimensão temporal da memória, obtida diante da transculturalidade, uma vez que memórias contemporâneas não apenas são interpoladas por outras culturas, mas, também, têm incorporadas a elas arquivos sobre suas

³ Tradução nossa: “todo conceito de cultura que pretende pertencer à realidade atual está sujeito à constituição transcultural”.

relações no passado. Os autores falam de uma virada transcultural, que evidencia, então, a necessidade de uma intervenção nos estudos de memória acerca de releituras históricas, interações não lineares em um contexto de limites indefinidos sobre pertencimento (Moses e Rothberg, 2014).

O contexto transcultural é, de certa forma, consequência das migrações – fenômeno que proporcionou encontros, conflitos e entrelaçamentos culturais ao longo da história. Pode-se dizer que migrantes são tanto produtos quanto agentes em um mundo globalizado, em que fronteiras internacionais se tornam cada vez mais insignificantes culturalmente (Helff, 2012). Fala-se, ainda, de um caráter reflexivo descentralizado no processo de mobilidade cultural, caracterizado por ligações e fluxos culturais que operam em caminhos multidirecionais (Giddens, 1991).

Por fim, é possível pensar os estudos de memória transcultural como uma abordagem que se atenta às dimensões que transcendem as fronteiras entre lembrança e esquecimento (Erll, 2011b). Nesse mesmo sentido, Erll (2011a) aponta a importância de uma perspectiva histórica da memória transcultural, uma vez que a rememoração atual é derivada de conteúdos, formas e tecnologias de memória que atravessaram as barreiras sociais e temporais, sendo enquadradas, então, em diferentes contextos e com novos significados atribuídos a elas. Assim, estudos de literatura e mídias como o cinema podem contribuir para a compreensão das memórias de acordo com suas dimensões locais, “translocais” e globais (Erll, 2011a), o que será discutido no subcapítulo seguinte.

2.3. O Cinema de Memória em uma perspectiva Transcultural

Considerados uma área interdisciplinar, os estudos de memória se preocupam em investigar os processos pelos quais a memória coletiva é formada em diferentes culturas, além de, também, abarcarem manifestações culturais, como comemorações do passado, em museus e festivais, por exemplo, assim como o papel dessas atividades na produção de diversas formas de identidade cultural e social, segundo Kuhn (2012). E, por sua vez, essas manifestações da memória são informadas pelos meios de comunicação em massa, especialmente mídias visuais como o cinema, que se tornou ainda mais significativo após a segunda metade do século passado. Segundo Kuhn, o cinema – mais especificamente, a produção cinematográfica como um todo – pode ser considerado um repositório, ou um arquivo de memória (Kuhn, 2012).

ErlI (2008b) também dialoga com essa premissa, mas abarcando filmes e livros ficcionais: para a autora, esse tipo de produção midiática tem o potencial de gerar e moldar imagens do passado, que serão mantidas por múltiplas gerações ao longo do tempo. ErlI argumenta que, ainda que o cinema promova o que se chama de *'memory-making'*, ou seja, a produção de memória. Dessa forma, filmes e livros de ficção buscam algo mais próximo do que se entende como 'autenticidade' ou 'veracidade', que podem ser entendidos como 'baseados em fatos'.

É nesse sentido que Kuhn (2010) defende que o cinema possui a função de produtor de *'memory texts'*, caracterizados por determinados atributos formais, entre os quais o principal seria uma organização temporal distinta, em que não há a preocupação do desenvolvimento lógico ou linear do tempo. Essa dinâmica temporal, característica do *memory text*, dialoga muito bem com os modos de expressão fílmicos, tanto para a representação de algo que é lembrado quanto para promover um processo de lembrança no espectador. Além disso, a autora ressalta a proximidade do cinema de memória com formas coletivas de rememoração, especialmente por promover a união entre as experiências pessoais do indivíduo, ou do espectador, com processos associados à memória cultural:

With its affinity to cinematic expression, as a performance of memory the memory text (as opposed to autobiography or the autobiographical) appears to be capable of feeding readily into collective forms of consciousness, and thus of engaging social memory. This is precisely because of the very absence of an identifiable, singular 'I', an 'I' that combines author and protagonist. This, in conjunction with the memory text's characteristic vignettish, imagistic narration, shifts of standpoint and indefinite temporality, aligns it with a form of engagement characterized by a sensation of *recognition* on the viewer's part. Such recognition is not necessarily, nor even very importantly, of the *content* of the memory-story; it is rather a recognition of remembering's distinctive structure of feeling; and it is enabled by the space that the memory text gives the viewer. The gaps in the story, the fluctuating or uncertain enunciative source [...] all provide non-identificatory points of entry for the viewer, spaces inside which her or his own memories and processes of remembering may be activated, in a process of gathering the filmmaker's particular, even personal, memory-images and memory-stories into a broader seam of collective, shared remembering. [...] Cinema, in other words, is peculiarly capable of enacting not only the very activity of remembering, but also ways of remembering that are commonly shared; it is therefore peculiarly capable of bringing together personal experiences and larger systems and processes of cultural memory" (Kuhn, 2010, p. 303).

Cinema e memória andam juntos e exercem uma relação dicotômica: filmes valem-se da memória para existir, e memórias são revividas através dos filmes. A respeito da última,

MacDougall (1998) entende que filmes têm uma semelhança desconcertante em relação à memória, e podem parecer ainda mais surpreendentes do que ela própria, ou seja, funcionam como uma sugestão de memória aperfeiçoada. Ainda assim, o autor ressalta uma dificuldade que a memória apresenta para a produção fílmica: a de representar o panorama da mente, uma vez que as imagens e a sequência lógica produzidas mentalmente não são fáceis de serem visualizadas. De que forma, então, o cinema é capaz de representar a memória? Segundo MacDougall, a resposta está no registro dos signos externos, que evocam a lembrança:

Films that focus on memory do not of course record memory itself, but its referents, its secondary representations (in speech, for example) and its correlatives. In films, objects survive from the past, people reminisce, and certain objects evoke or resemble those of memory. We end by filming something far removed from memory as it is experienced, but instead a mixture of dubious testimony, flawed evidence, and invention. Films of memory could thus be said to represent only the external signs of remembering. (MacDougall, 1998, p. 232)

O caráter subjetivo da memória nos filmes permite que as audiências interpretem os signos mnemônicos da forma como lhes for conveniente – e, ao contrário do que se pode pensar, isso não significa que os filmes comunicam uma mensagem inequívoca. O que eles produzem são, na verdade, formas diferentes de se ‘ler’ o filme, a partir da visão de diferentes espectadores. Essa livre interpretação também traz ao filme um caráter contextual, já que a possibilidade de novas interpretações continua em aberto ao longo do tempo (MacDougall, 1998).

Ainda segundo MacDougall (1998), por mais que objetos físicos sejam vistos como menos sujeitos a interpretações vagas e, por isso, dão aos filmes uma certa base independente de memória, esse tipo de elemento deve servir apenas como critério para a recuperação ou para a construção da memória nesse contexto. Objetos que representam “sinais de sobrevivência” são frequentemente recorridos pelos filmes de memória, uma vez que compõem um vasto repertório de signos, como afirma MacDougall (1998). Eles são representados tanto pelo seu caráter simbólico da experiência quanto por sua fisicalidade – a prova física de que aquilo, de fato, ocorreu. Esses objetos, segundo o autor, muitas vezes declaram sua conexão com o acontecimento apenas pelo dano que representam – como uma árvore cujos galhos narram sobre uma tempestade, um capacete perfurado por uma bala, as rugas no rosto de uma pessoa sendo entrevistada. Inclusive, MacDougall ressalta o pertencimento de fotografias e filmes nesse contexto:

Old photographs and films belong to this group of signs not only as historical objects which bear the marks of handling, foxing, and projection, but also (though more closely) through the direct indexical link which their imagery – their photochemical ‘marking’ – bears to past events” (Macdougall, 1998, p. 234).

Em se tratando de filmes de memória ficcionais, como é o caso dos títulos escolhidos para a análise desta dissertação, MacDougall ressalta que esse tipo de obra pode trazer a representação de imagens do mundo físico, bem como símbolos literários, de forma menos literal, valendo-se de uma abordagem mais minimalista e menos explícita. Assim como essas imagens, a memória social também é, de certa forma, representada no cinema – em uma relação de retroalimentação, em que uma ajuda a constituir a outra, uma vez que o cinema e a televisão têm fortes influências na forma como se olha para o passado – e isso a coloca em uma situação de vulnerabilidade para revisões tanto quanto tradições antigas (MacDougall, 1998). Ainda nesse contexto, é importante ressaltar a importância da fisicalidade do filme, que, muitas vezes, não pode ser traduzida em palavras pelas narrativas verbais. Por esse motivo, as imagens fílmicas podem ser reinterpretadas em diversos contextos, mas os registros físicos, da aparência e de lugares, são inalteráveis e contêm em si um efeito na memória da história que vai muito além das interpretações pessoais que atrelamos a eles.

Em relação à recepção dos filmes de memória – ou como o público interpretará os símbolos externos de rememoração – MacDougall (1994) afirma que, para o realizador do filme, essa interpretação é, basicamente, um exercício de adivinhação. O autor também ressalta o fato de que, da mesma forma, as mensagens transmitidas pelo filme não são comunicadas de forma inequívoca, e podem produzir diferentes leituras para diferentes públicos, assim como, ao longo do tempo, o filme continua aberto para reinterpretações. “If memory itself is selective and ideological, films of memory redouble this and add further codes of cultural convention”⁴ (MacDougall, 1994. P. 261). Ainda assim, o autor ressalta que o caráter imagético dos filmes de memória lhes proporciona uma natureza física que não está disponível em narrativas verbais:

Film images may be reinterpreted in a variety of new contexts, but the unalterable record of appearance and place contained in them may ultimately prove to have a more profound effect upon our ‘memory’ of history than the interpretations we attach to them” (MacDougall, 1994, p. 269).

⁴ Tradução nossa: “Se a memória por si só é seletiva e ideológica, os filmes de memória redobram essa característica e adicionam ainda mais códigos de convenções culturais”.

Por tratar de uma abordagem transcultural para o cinema, MacDougall traz à tona o questionamento acerca da representação do ‘outro’ – ou seja, de culturas que não aquela à qual a produção fílmica faz parte. Na escrita, por exemplo, o autor descreve a possibilidade de direcionar a atenção do leitor a determinados aspectos da vida, bem como a descrição verbal de imagens visuais, ou seja, os meios em que se demarca a diferença cultural, ou a própria noção de diferença cultural – assim, MacDougall questiona: com base em que, ou em quais critérios, é possível definir grupos sociais como ‘o outro’, em uma perspectiva cultural? “Rather than a single quality, is otherness not a tally of variables, more alert to some differences than to others? If so, what judgements do these categories carry with them?”.⁵ (MacDougall, 1998, p. 249). Diante de uma perspectiva visual, a representação imagética de pessoas, por si só, já demonstra que um é distinguível do outro – ainda que, por outro lado, ela seja menos capaz de demonstrar as regras sociais e as instituições culturais pelas quais essas pessoas vivem. Para MacDougall, portanto, os recursos imagéticos traduzem as expressões mais específicas da linguagem, por mais que carreguem muitos de seus significados mais generalistas (1998). O autor também traz essa perspectiva visual da transculturalidade, a partir do cinema, como caracterizada pela contestação dos indicadores clássicos das barreiras entre grupos culturais diferentes: para o autor, ainda que os recursos visuais, muitas vezes, sejam entendidos como uma ferramenta para reafirmar separadores entre ‘os outros’ e ‘nós’, MacDougall entende que seja possível inverter essa dinâmica – para ele, tanto o cinema quanto a fotografia tendem a aproximar o contato desses grupos, ainda que eles tentem apresentar a sociedade como isolada e homogênea (1998). É por isso que o autor expressa a relevância dessa perspectiva em contextos inter e transculturais, ressaltando o papel das mídias visuais na contestação do que, em muitos casos, é entendido como identidade nacional:

Visual representation, it is worth noting, has intercultural as well as transcultural implications. Images, by standing outside the system of ‘cultures’ and nation-states, create new links based on points of recognition among otherwise separated social groups. Visually based media – including film, photography, television and video – have already significantly undermined stereotypical perceptions of national identity, often in the face of nationalist interest. A transcultural perspective accommodates cultural shift, movement, and interchange, which more adequately fits the experience of many Westerners as well as populations often identified as indigenous, migrant, or diasporic (MacDougall, 1998, p. 261).

⁵ Tradução nossa: “Não seria a outridade uma contagem de variáveis, mais alerta a algumas diferenças do que outras? Em caso afirmativo, quais julgamentos essas categorias carregam consigo?”

Uma vez compreendida a relevância da representação visual em mídias como filmes e fotografias, MacDougall também ressalta a grande variedade de significados potenciais de expressão icônica e simbólica que um objeto pode ter. Dependendo do uso desse objeto – seja ele representado como símbolo ou metáfora – e do contexto em que ele estiver inserido, seu uso pode produzir e levar a diferentes compreensões e interpretações na obra (MacDougall, 1998). Ainda que o autor não tenha como objetivo especificar os modos de expressão através dos quais os filmes produzem significado, ele entende que a transculturalidade do cinema é derivada dessas imbricações físicas, assim como de formas mais amplas de agenciamento humano que estão relacionadas ao poder e ao respeito (MacDougall, 1998, p. 270).

Portanto, MacDougall compreende que a transculturalidade, além de reconhecer a existência de múltiplas culturas em um determinado contexto social, distancia-se do pensamento de que exista uma homogeneidade cultural interna a cada grupo específico, uma vez que ela também compõe um artefato de histórias, movimentos e comunicações regionais – possibilitando, por meio do cinema, que o público compreenda o mundo por uma perspectiva transcultural: reconhecendo a familiaridade – ou, por vezes, a rejeição – de práticas, lugares e objetos de culturas distantes.

2.4. Método: análise filmica

Diante da perspectiva transcultural da memória, levando em conta questões relacionadas ao processo migratório, bem como as teorias sobre cinema transcultural, que tensionam esses conceitos diante de narrativas audiovisuais, este trabalho propõe uma análise da produção cinematográfica na temática da imigração japonesa no Brasil. Para isso, as obras escolhidas para esse processo foram os filmes *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, de 1980, e *Gaijin: Ama-me Como Sou*, de 2005, ambos dirigidos pela nipo-brasileira Tizuka Yamasaki.

Os filmes escolhidos para a análise deste trabalho trazem o processo de imigração japonesa no Brasil como ponto central de suas narrativas, trazendo esse conteúdo por meio de uma perspectiva memorialística. Essa característica foi determinante na escolha dos títulos, uma vez que o objetivo era formar um *corpus* de análise consistente e representativo, composto por obras que tinham como foco a auto-representação dos imigrantes japoneses em suas narrativas.

Além disso, outro fator relevante a respeito do processo de escolha do *corpus* de análise desta dissertação foi o alcance dos filmes – apesar de informações como os números de

bilheteria, por exemplo, não estarem disponíveis para acesso, os títulos escolhidos para a pesquisa obtiveram distribuição comercial pelo território brasileiro, participaram de premiações de cinema nacionais e internacionais e são amplamente conhecidos popularmente. É importante ressaltar a relevância dessa questão para o desenvolvimento desta pesquisa com base no que Erll escreve sobre a recepção de filmes que possuem o potencial de produção de memória (o já citado ‘*memory-making*’), que promovem a relação entre as esferas individual e coletiva que envolvem esse processo:

However, such strategies endow fictions only with a potential for memory-making. This potential has to be realized in the process of reception: Novels and movies must be read and viewed by a community as media of cultural memory. Films that are not watched or books that are not read may provide the most intriguing images of the past, yet they will not have any effect in memory cultures. The specific form of reception which turns fictions into memory-making fictions is not an individual, but a collective phenomenon. What is needed is a certain kind of context, in which novels and films are prepared and received as memory-shaping media” (Erll, 2008b, p. 395).

Considerando as distinções de Erll (2008b) entre os impactos dos filmes de memória a nível individual ou coletivo, em que o primeiro representa a influência das produções midiáticas (como o filme) na forma como são formadas as ideias de realidade e as memórias de um indivíduo a partir de histórias ficcionais, e o segundo que, por sua vez, abarca um nível social mais generalizado, é possível verificar que os filmes, ainda que sejam obras ficcionais, passam a ser mais do que simplesmente uma mídia: tornam-se versões do passado que circulam na sociedade de forma geral – geralmente, acompanhados de controvérsias e ambiguidades. Com base na análise que será feita nesta dissertação, acerca dos filmes já citados e a partir da metodologia exposta neste capítulo, pretende-se entender a que nível a rememoração exposta nas obras que compõem o *corpus* de análise pode ser compreendido: individual, coletivo ou, possivelmente, seriam esses filmes relacionados à memória de forma diferente à descrita por Erll (2008b), em que não há produção de memória?

Uma vez selecionados os filmes para a análise deste trabalho, as diretrizes metodológicas enunciadas no decorrer deste capítulo servirão como base para a identificação de elementos mnemônicos que compõem os filmes – presentes no *mise-en-scène*, representados por objetos, construções, espaços, símbolos religiosos, fotografias, por meio da linguagem e da comunicação verbal; e das práticas sociais e culturais exercidas pelos personagens. Também serão observados os dados coletados por meio da revisão bibliográfica de obras da História e da Antropologia a respeito da negociação da memória dos imigrantes japoneses no Brasil, com

o objetivo de compreender a forma como esse processo foi representado nos filmes. Também é importante ressaltar que essa análise será essencialmente focada nos temas e conteúdos dos filmes, e não tanto nas questões formais, ou seja, nas características referentes ao formato cinematográfico em si.

Essa análise é importante para que se possa verificar se ocorrem ‘conflitos de memória’ durante o período de chegada e adaptação – ou seja, observar como se deu a interação entre imigrantes japoneses e aqueles que já habitavam o Brasil logo em seus primeiros encontros. O período de adaptação é importante para compreender de que forma é vivida a transculturalidade neste contexto, para, então, entender aspectos que levaram ao entrelaçamento das culturas, procedente à negociação da memória: o que será lembrado e o que foi esquecido.

A título de compreender, portanto, o que pode ser tomado como “lembrado” e o que foi esquecido, o trabalho recorrerá à bibliografia antropológica a respeito de compreender melhor sobre as práticas significativas, costumes e tradições dos japoneses no período da imigração. Isso será necessário para que, quando for feita a análise dos filmes, seja possível determinar e avaliar o grau de representação desses elementos – além de possibilitar um entendimento acerca do que foi integrado nos costumes dos imigrantes que eram característicos da cultura de chegada – o Brasil.

2.5. Gênero e Pós-memória

Embora não seja o foco metodológico desta pesquisa, faz-se necessário trazer algumas questões acerca da intersecção de memória e gênero, uma vez que os objetos de estudo deste trabalho são frutos de uma rememoração feminina. Segundo Soares (2016), essa integração surgiu nas décadas de 1980 e 1990, no ápice do que se entende por “*memory boom*”, emergindo “no seio da crítica feminista, no âmbito da contestação do cânone masculino e heteronormativo e na consequente necessidade de reinterpretar o passado e redefinir a cultura a partir de outros ângulos” (idem, p. 75).

Assim como as noções de memória transcultural, que questionam o posicionamento hegemônico da memória nacional e a exclusão de grupos particulares que formam o coletivo, a perspectiva de gênero nos estudos de memória também discute o apagamento feminino na história, uma vez que a construção narrativa das comunidades nacionais – especialmente no início do século XIX, com a emergência dos movimentos nacionais – eram pautadas no ponto

de vista masculino (corajosos) e os inimigos vistos como fracos (Paletschek & Schraut, 2008). Segundo Soares (2016), a produção literária e cultural feminina deu um grande salto nos anos 1970, sendo grande parte em registro autobiográfico ou memorialístico.

É o caso das narrativas da colonização, emigração ou violência de autoria feminina que indiciaram a especificidade de gênero na narrativização da memória e a necessidade teórica e metodológica de fazer convergir a investigação em estudos de memória e questões de gênero. Porque, com efeito, também a memória cultural ao reconstruir e mediar o passado garante a transferência intergeracional de concepções de gênero e deste modo memória e gênero assumem funções semelhantes, com destaque para a estabilização ou desconstrução das identidades individual e colectiva assim como a fixação, manutenção ou a subversão de relações de poder político e social (Soares, 2016, p. 76).

Dessa forma, levando em conta tanto a vasta quantidade de obras que reproduzem memórias comunicativas femininas e a necessidade de compreender os diferentes impactos nas relações sociais promovidos por questões de gênero, Paletschek e Schraut (2008) argumentam que é importante desconstruir a memória cultural por meio de uma perspectiva de gênero, além de ser necessário, também, analisar culturas de memória por meio desse ângulo, examinando os significados especificamente associados ao gênero em lugares de memória já existentes, como símbolos, valores, história e conceitos de poder, muitas vezes atribuídos a uma identidade nacional, e suas imagens implícitas de masculinidade e feminilidade.

Para tal, neste trabalho consideraremos algumas questões relevantes no que tange os estudos de memória por meio de uma perspectiva de gênero, como a divisão do trabalho entre homens e mulheres, associada à maior importância atribuída à mulher no ambiente familiar. Segundo Paletschek e Straut (2008), esse fenômeno não deveria ser reduzido à dicotomia entre feminino (privado) e masculino (público) – nesse contexto, a rememoração feminina abre espaço para que se entenda o âmbito familiar como um ambiente de contra-memória, assim como de criação de tradições distantes do estado, da política e do público. Ou seja, muitas vezes a memória feminina diz respeito a relações internas e pessoais, e não necessariamente condiz com as noções públicas a respeito de determinados assuntos.

Nesse sentido, é importante destacar, brevemente, a distinção de Assmann (2006) a respeito dos conceitos de memória comunicativa e memória cultural:

A memória comunicativa, diz Jan Assmann (2006, p. 109-118), existe na interação quotidiana, baseia-se em tradições de comunicação informais e nos laços afectivos que ligam gerações, mas sobrevive no seio da comunidade mnemónica apenas cerca de 80 anos, ou seja, três gerações. A memória

cultural, pelo contrário, porque é objectivada e guardada em formas simbólicas estáveis e duradouras, sobrevive à sequência de gerações. Esta memória tem como suporte textos, ícones, rituais, datas comemorativas ou monumentos. Jan Assmann diz ainda que a memória autobiográfica e comunicativa pode transformar-se em memória cultural e neste contexto adquirir outros sentidos (Soares, 2016, p. 80-81).

Com base nessa definição, e assim como defendem Paletschek e Schraut (2008), é possível compreender a memória comunicativa como feminina e a memória cultural como masculina, tendo em vista os meios pelos quais elas são constituídas. Considerando a importância de rever essas noções, desconstruindo as memórias nacionais supostamente isentas de gênero, ainda que essa desconstrução não seja, sozinha, suficiente para integrar os lugares de memória femininos na memória cultural. Nesse sentido, ao compreender a construção da memória cultural como “uma actividade que ocorre no presente, no âmbito do qual o passado é continuamente modificado e reescrito, ao mesmo tempo em que continua a moldar o futuro (Bal *apud* Soares, 2016, p. 81), é possível refletir sobre a importância do revisionismo proporcionado pelos estudos de gênero no âmbito da memória, indo além das noções públicas, atreladas à memória nacional, e buscando registros da esfera privada e familiar.

Levando em conta essas mesmas noções de memória comunicativa e memória cultural (Assmann, 2006), é possível pensar outro aspecto da rememoração essencial para a análise deste artigo: a pós-memória. Segundo Hirsch (2016), a memória é, ao mesmo tempo, intergeracional e transgeracional, uma vez que há uma forte ligação entre gerações imediatas no que se diz respeito à memória familiar. Nesse sentido, pode-se compreender o comportamento intergeracional como atuante no contexto da memória comunicativa – em que a memória é transmitida pela família, em uma transferência familiar da experiência vivida para a geração seguinte. Já as memórias culturais, associadas ao contexto nacional e, por sua vez, à política e aos arquivos oficiais, são transgeracionais, uma vez que são mediadas por meio de sistemas simbólicos e generalizados (Hirsch, 2016). Sendo assim, “o trabalho de pós-memória, proponho [...] esforça-se por *reactivar* e *reincorporar* estruturas de memória sociais/nacionais e arquivísticas/culturais mais distantes, reinvestindo-as com ressonantes formas de mediação e expressão estética individuais e familiares” (Hirsch, 2016, p. 308).

Assim como a urgência que determinou o surgimento das pesquisas de gênero nos estudos de memória, o crescimento da pós-memória também assinala o que Hirsch chama de “um sintoma de uma necessidade de inclusão numa membrana colectiva forjada por um legado comum de múltiplas histórias traumáticas e pela responsabilidade individual e social que

sentimos face a um persistente e traumático passado” (Hirsch, 2016, p. 308). Sendo assim, é objetivo deste trabalho levar em conta ambas as teorias – gênero e pós-memória – para a análise que será proposta, considerando a necessidade do já citado revisionismo histórico com base nesses aspectos.

3. Contextualização histórica

3.1. Introdução

Para que seja possível compreender a realidade representada pelos filmes escolhidos para a análise deste trabalho, é essencial, portanto, revisar o contexto histórico do período que cerceou o processo da imigração japonesa para o Brasil. Dessa forma, neste capítulo, serão abordadas diversas nuances desse cenário: o tópico 3.2. traz o contexto histórico e socioeconômico do Japão, no período anterior ao início da imigração, descrevendo brevemente os eventos econômicos e políticos que levaram à adoção dessa prática pelo país, e também aborda questões como a hierarquia familiar, um ponto extremamente importante para a compreensão dessa sociedade. Além disso, o tópico também descreve o início da adoção da imigração como política do Japão, que levou à vinda desse povo ao Brasil, e também reúne descrições da negociação da memória dos imigrantes japoneses logo no contexto de chegada, muitas vezes colocada de lado pela certeza do regresso à terra natal, bem como alguns aspectos da vida dos imigrantes nas fazendas de terceiros – geralmente, trabalhando nas plantações de café –, abordando os hábitos, costumes e práticas que foram preservadas da cultura de origem e aquelas que se adquiriu com a migração; o ponto 3.3. descreve o ambiente de trabalho, o senso estético e a organização das casas desses imigrantes, trazendo informações acerca do espaço privado dos japoneses no Brasil e a organização familiar dos japoneses; o tópico 3.4. aborda a relação dos japoneses com a religião, e as transformações que esse aspecto cultural dos imigrantes sofreu durante o período de adaptação; e, por fim, o subcapítulo 3.5 aborda a construção de identidade da comunidade japonesa no Brasil ao longo dos anos, traçando um panorama geral acerca de questões identitárias desse grupo étnico após os anos de adaptação até a atualidade.

Além disso, é importante ressaltar que compreendemos a história oficial como apenas um dos meios de se acessar a memória – ainda mais diante de uma perspectiva transcultural, em que se busca registros que, muitas vezes, não são tão facilmente acessíveis como a história. No entanto, buscamos, neste trabalho, trazer registros realizados ou organizados por historiadores e antropólogos nipo-brasileiros, tais como Hiroshi Saito e Takashi Maeyama, cujas carreiras na academia foram dedicadas aos estudos de integração e assimilação dos japoneses no Brasil – incluindo, também, parte de suas vivências nesses contextos, uma vez que ambos foram imigrantes.

Essa contextualização histórica também é importante para os fins deste trabalho por se tratar de uma pesquisa cujo contexto diz respeito a um processo muito particular de um país – e, mais especificamente, de uma região (parte do sul e do sudeste brasileiros). Sendo assim, considera-se importante uma contextualização que permita que leitores de outras realidades compreendam o contexto histórico que levou à criação dos objetos de estudo deste trabalho, uma vez que ele é fundamental para a análise proposta. Apesar de abordar diversos tópicos que permeiam o contexto da imigração japonesa no Brasil, este capítulo tem como objetivo trazer alguns aspectos acerca do tema, uma vez que esta pesquisa se vale da história apenas como referencial para a análise.

3.2. Contexto histórico e socioeconômico no Japão e os primeiros anos de imigração

Desde o século XVIII, e mais intensamente após a Restauração Meiji, que se deu a partir do ano de 1868, o Japão enfrentava um movimento migratório da zona rural para outras regiões do país por questões como a superpopulação, a exiguidade de terras cultivadas, a seca, os altos tributos, o endividamento e a alienação das propriedades das mãos dos lavradores-proprietários para as classes mais ricas (Staniford, 1970). Segundo Nogueira (1984), o país encontrava-se em uma situação paradoxal, em que havia, “de um lado, uma economia agrícola em condições cada vez mais sufocantes, em virtude da falta de terras suficientes para o cultivo, afora a sobrecarga demográfica. De outro, o surto industrial” (37). Com um intenso movimento de migração interna (para a região norte) e externa (para o Havaí, Estados Unidos, Canadá, Peru) já estabelecido, a emigração para outros locais foi a alternativa encontrada pelo governo japonês para solucionar o problema de agricultores pobres e que não eram proprietários de terras – e, portanto, não possuíam nenhuma segurança econômica. Houve, então, a promessa da ascensão social e a possibilidade de ganhar dinheiro por meio da emigração (Yamochi, 1991).

Assim, a necessidade de trabalhadores rurais no sul e sudeste do Brasil e o crescente incentivo à emigração por parte do governo japonês, viabilizaram um acordo entre os dois países para iniciar o processo (Lesser, 2013). A partir do início do século XX, então, a imigração japonesa para o Brasil foi oficializada.

É importante ressaltar, para os fins deste trabalho, os motivos que impulsionaram a partida dos japoneses para o Brasil – segundo Staniford (1970), o sentimento de honra está muito ligado ao movimento migratório. Com a superpopulação e a dificuldade econômica do país, a emigração implicaria na redução da pressão sobre os limitados recursos disponíveis para

os japoneses. Além disso, também se pensava que, por meio da emigração, seria possível mostrar ao mundo a capacidade de realização do japonês. Apesar desses sentimentos de “sacrifício e generosidade”, os imigrantes tinham a consciência de que “os japoneses ‘de fato’ permanecem na terra-mãe e ali prosperam” (idem, p. 49).

Muitas características da organização social dos japoneses que emigraram para o Brasil são baseadas na estrutura socioeconômica do país de origem – o que será discutido no decorrer deste capítulo. Por isso, o tópico em questão busca trazer uma breve introdução ao modo como a sociedade rural japonesa, da qual a maioria dos imigrantes fazia parte, se organizava no período que antecede o movimento migratório.

Segundo Ono (1966), “a pequena produção de mercadorias baseada no trabalho familiar e a comunidade *mura*⁶ eram as formas tradicionalmente adotadas pelos japoneses no Japão” (p. 137). Cada *mura*, por sua vez, adotava costumes, dialetos e práticas relativamente distintas entre si, caracterizando-se como regiões específicas. Dentro de cada *mura* havia um conjunto de pequenas propriedades rurais, pertencentes a uma determinada família, que organizava seu território com base no sistema familiar do país, chamado de *ie*⁷. Esse sistema prevê que o *ie* da família, assim como todos os seus bens, será herdado pelo primogênito, que deve dar continuidade ao funcionamento do complexo, garantir a aposentadoria dos pais e praticar o culto aos ancestrais, ritual religioso muito relevante para os japoneses (sobre o qual trataremos com mais detalhes mais à frente). Quanto aos filhos mais novos, chamados de não-sucessores, é provida educação (que passa a ser entendida como a herança) e espera-se que esses filhos, considerados “fruto do amor”, busquem seu sustento nas cidades, regiões industriais ou em outras propriedades rurais. Também era possível que os não-sucessores pedissem ajuda ao irmão mais velho, que poderia oferecer trabalho e abrigo em seu *ie* (Maeyama, 1972).

O complexo *ie*, incluindo propriedade, empreendimentos econômicos e ritual do culto aos antepassados, é herdado exclusivamente por um único sucessor, geralmente o primeiro filho. Os não-sucessores são excluídos do *ie*, como forças de trabalho excedentes, comumente obrigados a deixarem a comunidade sem receber qualquer porção da propriedade, como herança (os gastos educacionais, por exemplo, são considerados substitutos da herança). Destituídos de propriedade, eles reservam, entretanto, o direito de reclamar por auxílio em situações críticas. Além do mais, são herdeiros legais em potencial, no caso da morte ou incapacidade do primogênito (O *ie* de origem, por sua vez, pode fazer-

⁶ Em português, significa “aldeia”, “vila rural”.

⁷ A melhor tradução para o termo é “*household*”, em inglês, por significar tanto a casa física quanto a estrutura familiar.

lhês as mesmas exigências, em face de alguma dificuldade) (Maeyama, 1972, p. 424).

De acordo com Ono (1966), o agricultor japonês entende o local onde realiza a agricultura em termos de ‘vila rural’, ou *mura* – e, atrelada a esse conceito, está a ideia de que esse local é a sua terra natal, a terra de seus ancestrais, e acredita-se fortemente que a maioria dos habitantes dessas terras possuem os mesmos ancestrais. “Então, mesmo aqueles que se mudaram para essas terras há mais de 100 anos ainda continuam sendo ‘gente de fora’” (Ono, 1966, p. 191). Por isso, sair do *mura* é considerado algo excepcional, e a concepção da emigração vai no sentido contrário ao que esse sistema prevê. No entanto, o “ir trabalhar em terras estranhas” é tolerado quando possibilita a ascensão social e econômica, ou quando se consegue retornar ao *mura* com mais dinheiro, para se tornar proprietário de terras – inclusive, era esse o pensamento da maioria dos japoneses que emigraram para o Brasil (Ono, 1966).

O primeiro registro de um processo emigratório do Japão para o Ocidente é de 1868, em que foi realizado um breve acordo de emigração para trabalhar nas fazendas de açúcar do Havaí – que foi interrompido logo em seguida, devido às condições precárias de trabalho, até o ano de 1885, quando o Japão novamente iniciou o processo migratório para esse local. (Staniford, 1970). Após 1880, teve início a imigração japonesa para os Estados Unidos em larga escala, por meio de um acordo para que os japoneses trabalhassem nas estradas de ferro da costa ocidental e nas fazendas do norte da Califórnia. Em números, registrava-se 2.039 imigrantes japoneses no país por volta de 1890 e, com a anexação do Havaí, muitos reemigraram das ilhas – o que levou à presença de 24.327 imigrantes na década de 1900. (Staniford, 1970). No entanto, após esse período,

o receio que inspirava aos americanos brancos chauvinistas a presença desses grandes “quistos” de asiáticos de aparência distinta e não-assimilados, foi ainda agravada pelo crescente alarma que era provocado pela rápida modernização e sucesso das atividades políticas do Japão no Extremo Oriente. Essa preocupação com o “perigo amarelo” resultou no chamado “Gentlemen’s Agreement” em 1908 e, finalmente, o Ato da Imigração por Quotas em 1924 terminou com novas imigrações de japoneses para o Havaí e os Estados Unidos” (Staniford, 1970, p. 41).

Após o estabelecimento do *Gentlemen’s Agreement*, outros canais de emigração foram abertos no Japão: trabalhadores da zona rural foram recrutados como trabalhadores contratados, em primeiro momento, para as *haciendas* de algodão do Peru a partir do ano de 1899 e, posteriormente, para as plantações de café no sul do Brasil (Staniford, 1970).

Em 18 de junho de 1908, a chegada do navio Kasato-Marú no porto de Santos, trazendo 781 pessoas, demarcou o início oficial da imigração japonesa no Brasil, segundo Maesima (2011b). O objetivo era suprir a demanda de trabalhadores nas lavouras de café, especialmente nos estados de São Paulo e Paraná – que, mesmo com a grande presença de imigrantes europeus, não possuíam mão de obra suficiente para acompanhar a crescente produção e exportação do grão (Fausto, 2008).

Com a deflagração da Segunda Guerra Mundial, ao fim da década de 1930, segundo Maeyama (1970), dois motivos levaram à interrupção da corrente migratória dos japoneses para o Brasil: o primeiro foi um “movimento antijaponês entre os brasileiros” (idem, p. 244) e o segundo decorreu do conflito no Oriente que resultou na Guerra do Pacífico. Durante o período em que vigorou esse processo migratório, no entanto, aproximadamente 190 mil japoneses emigraram para o Brasil no período pré-guerra, enquanto, após o início do conflito, esse número foi reduzido para cerca de 55 mil (Maeyama, 1970).

Como já foi dito neste capítulo, um dos motivos que levou os japoneses a emigrar foi a possibilidade de reduzir a pressão sobre os recursos limitados do país, além de permiti-los mostrar ao mundo a capacidade de realização do japonês (Staniford, 1970). No entanto, o conceito de *mura* e o forte vínculo com a terra, em função da valorização da ancestralidade, reforçavam a ideia de que era necessário retornar ao Japão.

Entre as ações pré e pós-imigração estão alguns indícios desse sentimento de regresso. Um deles é o fato de que muitos imigrantes deixavam seus próprios filhos no Japão ao partirem, sob a tutela de seus parentes (Maeyama, 1972), já que, a princípio, a migração seria provisória e os japoneses jamais duvidavam da possibilidade de regresso.

Ao longo deste capítulo, serão trazidos outros exemplos que indicam a vontade do retorno, como a ausência de práticas religiosas pelos japoneses no Brasil, a falta de interesse no aprendizado do português, o trabalho duro, sem folgas e a casa organizada como moradia provisória. A compreensão de que a vontade de retornar ao Japão era uma prioridade para os imigrantes levou à negociação da memória, por um lado, e à despreocupação em integrar-se à sociedade de chegada, por outro:

Em suma, os imigrantes supunham residir no Brasil em caráter provisório, autoconsiderando-se membros absenteístas de sua comunidade de origem, e não participantes da sociedade brasileira. Eles se julgavam desligados, apenas temporariamente, dos direitos e deveres para com as comunidades de origem. Eles se consideravam “*zairyumin*” (residentes temporários) no Brasil, com um

fim específico. Preenchido tal objetivo, naturalmente deixariam, tal como no caso dos viajantes, o país. Eles não pertenciam psicologicamente à sociedade hospedeira, logo, estavam, até certo ponto, dispostos a “respeitar as regras” da “casa hospedeira”, isto porque “deviam atenções ou favores” (*sewa ni natte iru*) aos brasileiros. Isto significa que eles percebiam a situação em termos do princípio do *ie* (Maeyama, 1972, p. 425).

Ao compreenderem o Brasil como uma morada provisória, os imigrantes japoneses, portanto, respeitavam regras sociais locais, tais como práticas religiosas (será explicado com mais detalhes em um tópico), por entenderem que a organização social no formato do *ie* também se aplica em situações macro – assim como o Japão é enxergado como um grande *ie* (Maeyama, 1972), com o Brasil seria da mesma forma.

Também é importante ressaltar que a certeza do regresso era muito característica dos imigrantes novatos, e que esse sentimento era perdido aos poucos, à medida em que percebia-se as dificuldades em prosperar economicamente no Brasil:

Usualmente, os salários, pagos aos colonos nas fazendas de café, eram tão baixos, não sendo possível fazer qualquer economia. Os imigrantes japoneses, ao se inteirarem da situação, foram pouco a pouco mudando seu plano original de ganhar dinheiro a curto prazo, vendendo sua força de trabalho, para um outro longo prazo, aproveitando das vantagens de terras e mão-de-obra baratas existentes no Brasil. Desta forma, eles se fizeram parceiros, arrendatários e eventualmente pequenos proprietários, em outras palavras, pequenos produtores de culturas comerciais, tais como algodão, arroz e café. Com isso, foram prolongando sua permanência no Brasil (Maeyama, 1972, p. 431-432).

Os japoneses, então, passaram a conformar-se com a ideia de permanência no Brasil, enxergando, no trabalho árduo da lavoura, a possibilidade de ascensão econômica que, afinal, foi o motivo que impulsionou a emigração.

3.3. Vida de colono: trabalho, casa e costumes dos imigrantes japoneses

Ao chegarem ao Brasil, os imigrantes japoneses tiveram que se adaptar a uma série de hábitos e condições que eram extremamente diversas ao que eram acostumados em seu país de origem. Neste subcapítulo, serão elencados alguns elementos dessa fase de adaptação – particulares dos chamados “imigrantes novatos” (Handa, 1968), que estavam nos seus primeiros anos em terras brasileiras.

Uma das principais características do período de chegada é o trabalho como colonos – por serem recém-chegados, os imigrantes novatos não tinham condições de adquirir suas próprias terras. Por isso, estabeleciam uma relação colonial com o proprietário da fazenda, em que este oferecia moradia e um salário, que variava de acordo com a produção, em troca do trabalho do imigrante. Nesse contexto, as administrações das fazendas procuravam agrupar os japoneses em casas próximas umas das outras, para que pudessem formar hortas em conjunto nos quintais (Handa, 1968).

Por serem recém-chegados na fazenda de café, os imigrantes japoneses ainda não tinham perdido a vontade que os impulsionou a sair do Japão: ganhar dinheiro e retornar depressa ao seu país de origem. Por isso, buscavam economizar na comida e em tudo o que é possível evitar gastar dinheiro (Handa, 1968). O arroz, uma das principais bases da alimentação japonesa, não era tão acessível para as famílias pobres do país asiático – portanto, para os imigrantes, era um luxo poder se alimentar desse cereal diariamente, como era possível no Brasil. No entanto, ao invés de procurarem aprender a culinária brasileira, os imigrantes novatos buscavam substitutos da comida japonesa. Nesse período, no geral, “a mesa dos imigrantes japoneses nas fazendas era preparada com pratos à moda japonesa, feitos com materiais brasileiros” (Handa, 1968, p. 107). Aos poucos, foi necessário adequar-se à alimentação local – por conta do trabalho árduo na lavoura, tiveram de incluir a comida mais gordurosa do Brasil ao dia a dia, bem como o consumo do café, que era dado a eles pelos donos das fazendas (Handa, 1968). Além do preparo da bebida, também aprendem, com os brasileiros ou com os imigrantes italianos, a matança do porco e o cozimento do pão, que fazia parte do ritual das tardes de sábado das mulheres colonas (Handa, 1968, p. 102).

Quanto ao trabalho na lavoura, e à possibilidade de ascensão econômica, os japoneses se depararam com uma situação conflituosa: no Brasil, a escravidão foi abolida apenas 20 anos antes do início da imigração japonesa – e, portanto, a mentalidade de que o trabalhador era um homem inferior ainda fazia parte da sociedade rural do país (Handa, 1968). “Mesmo comparando a mesada que ganha, com o preço das mercadorias compradas na venda, vê-se que já gastou o equivalente a mais de dois meses de salário” (idem, p. 93). Apesar da exploração da mão de obra vivida na relação de colono, o imigrante japonês também se animava com a possibilidade de se tornar proprietário de terras, uma vez que essas propriedades eram mais facilmente acessíveis no Brasil do que no Japão:

O trabalho na lavoura de café, segundo Handa (1968), consistia na presença de um fiscal, contratado pela administração da fazenda, que delimitava a área de trabalho, e os colonos,

geralmente brasileiros, italianos ou japoneses, que trabalhavam no mesmo talhão – uma parte do cafezal delimitado por caminhos, com cerca de 3 a 5 mil pés de café (Handa, 1968, p. 116).

Devido às barreiras linguísticas, os japoneses tinham muita dificuldade em se relacionar com os brasileiros ou com os outros imigrantes. Nos dias de folga, a rotina dos imigrantes japoneses divergia daquela praticada pelos outros colonos: nas noites de sábado, reuniam-se uns nas casas dos outros, para conversarem – já no domingo, enquanto os brasileiros e os imigrantes italianos vestiam suas melhores roupas e faziam visitas às casas dos amigos da colônia, os imigrantes japoneses pouco se importavam com sua aparência, e dedicavam-se à plantação independente, tanto para consumo próprio quanto para obter renda extra e aumentar suas economias (Handa, 1968).

Inclusive, por conta dessa constante busca pelo rápido enriquecimento, os imigrantes japoneses falharam como colonos, por não se fixarem por muito tempo em uma determinada fazenda, sempre mudando-se e buscando melhores condições. Por outro lado, adquiriram a confiança das fazendas em relação ao método de trabalho: “a rapidez, o cuidado na colheita e a desnecessidade de fiscalização rigorosa eram características desses trabalhadores que divergiam dos colonos brasileiros e italianos” (Handa, 1968, p. 121). Muitos imigrantes novatos, no entanto, buscavam alternativas quando se deparavam com condições de trabalho e remuneração adversas ao que esperavam: o desejo de fuga também atormentava aos recém-chegados, que, muitas vezes, não eram capazes de cumprir o contrato de trabalho com as fazendas para as quais foram contratados, e, com o intuito de procurarem outras oportunidades, planejavam fugas noturnas, ainda que soubessem dos riscos que essa decisão representava (Handa, 1968).

Quanto à organização das casas, bem como a decoração e o senso estético dos imigrantes são fatores de extrema importância para a compreensão da negociação da memória. No caso dos imigrantes japoneses, é preciso distinguir a casa do recém-chegado e do veterano (que havia chegado há dois ou três anos), uma vez que a relação com o Brasil, atrelada ao desejo de retornar à terra-mãe, são alterados com o passar do tempo na visão desse grupo.

Os imigrantes, ao chegarem às fazendas com as quais estabeleceram o contrato de trabalho, já recebem uma casa, junto aos outros colonos, para habitar. Já nesse momento, os recém-chegados passam por um choque cultural – afinal, no Japão rural da época não havia nenhuma influência do modo de vida ocidental. Por isso, esses imigrantes buscam arrumar suas casas com base na vida que levavam no seu país de origem (Handa, 1971). No entanto, o já

citado desejo de retorno, muito comum entre os recém-chegados, também influenciou a forma como os imigrantes japoneses lidaram com o senso estético: segundo Handa (1971), o caráter temporário atribuído por eles ao processo migratório levou à despreocupação com fatores estéticos – o que, por sua vez, levou à manutenção desses hábitos provisórios, já que a maioria dos imigrantes permaneceu no Brasil.

Enquanto os brasileiros ou imigrantes europeus possuem uma mesa de jantar na sala, forrada com toalha e decorada com uma moringa, e um quadro com a figura de um santo na parede, os imigrantes japoneses recém-chegados tratam a sala mais como um depósito, deixando-a vazia, exceto pelas ferramentas de trabalho, como a enxada e a peneira. Quando a colheita já estava finalizada, amontoavam na sala, por cima de pedaços de madeira, os sacos de arroz ou feijão (Handa, 1971). Mais uma vez, tanto o estranhamento do novo país quanto a desilusão com a migração e o desejo de retornar ao Japão são determinantes no modo de vida desses imigrantes: por trabalharem todos os dias, inclusive em domingos e feriados, os japoneses não se interessam pela vida doméstica, tampouco em aprimorar suas casas e torná-las mais confortáveis para si – por isso, no caso de visitas à casa, por exemplo, as recebiam no quarto para conversar, onde usavam de cama uma esteira estendida sobre um leito de madeira.

O desejo de fuga, descrito anteriormente, também era determinante na organização da casa do imigrante recém-chegado. Tanto pela curta duração do contrato de trabalho com a fazenda – geralmente de um ano – quanto para facilitar a possibilidade de fuga, esses imigrantes não queriam ter móveis, panelas ou caldeirões, e contentavam-se com o mínimo justamente por entenderem a situação como temporária (Handa, 1971).

Os imigrantes veteranos, por outro lado, já pensavam diferente: com a aceitação da permanência no Brasil, passavam a dedicar suas economias à possibilidade de compra de um terreno ou, após cumprido o contrato com a fazenda atual, à mudança para outra propriedade. (Handa, 1971). Também passam a trabalhar sem tanto esforço como antes, aproveitando mais a vida no novo país: compram mesas e cadeiras para mobiliar a casa, retiram as enxadas e os cereais da sala e os guardam em outro local e, ao invés dos santos, penduravam folhinhas (ou calendários) na parede. Na cozinha, passam a instalar, no canto, a banheira para que se possa tomar o banho tradicional japonês, essencial para dar paz e tranquilidade ao lar dos japoneses; o preparo do café também passa a ser uma atividade dominada pelos imigrantes. (Handa, 1971).

Segundo Handa (1971), as grandes transformações vividas pelos japoneses devido à imigração – uma vez que os hábitos de vestuário, alimentação e moradia no país de origem

eram muito diferentes daqueles vividos no Brasil – impossibilitaram a preocupação com a estética e com hábitos culturais particulares nos primeiros anos como imigrantes. Essa dificuldade de adaptar seus costumes originários levou à necessidade de transformá-los de acordo com os hábitos brasileiros, algo que “se fazia custosamente em virtude das dificuldades opostas pelos costumes e pela língua, razão por que receberam a qualificação maldosa de povo inassimilável” (Handa, 1971, p. 394). Nas fazendas, percebe-se a intenção dos imigrantes de conservar, à medida do possível, os aspectos japoneses de setores do vestuário, da alimentação e da moradia, ao mesmo tempo em que procurava-se demonstrar a absorção ao modo de vida brasileiro (Handa, 1971).

Desse modo, portanto, nota-se a existência de duas tendências no ponto de vista da assimilação cultural e da negociação da memória dos imigrantes japoneses: “uma de conservar e apreciar o clássico sem qualquer deformação ou concessão. Outra, de conformar à vida moderna do tipo europeu a música, o bailado, o *ikebana*, e até o cerimonial do chá” (Handa, 1971, p. 391-392).

Essa adaptação cultural, em especial no que diz respeito à rotina e à espiritualidade da vida dos imigrantes japoneses no Brasil também se relaciona com o senso estético, bem como as práticas religiosas, das quais trataremos com mais detalhes a seguir. Segundo Handa (1971), no Brasil, há uma perda significativa da “delicadeza do tato que se sente no interior das moradias do Japão [...] e isso é perceptível seja na fala, seja na expressão, seja no comportamento” (p. 410) dos imigrantes.

Os imigrantes sacrificavam-se no trabalho animados pela esperança de ter amanhã uma vida melhor. Por isso é que faziam progresso. Só que suas vidas eram levadas cegamente, sem rumo organizado. E esse viver desleixado fazia com que fossem perdendo a delicadeza do espírito. Mas isso não se deveu ao fato de terem adotado a vida brasileira, senão por terem imitado, por precipitação própria dos trabalhadores temporários, apenas os aspectos exteriores da vida dos brasileiros, ainda mais por simples conveniência. O certo é que perderam alguma coisa, sem ter adquirido nada, falando em aspectos espirituais (Handa, 1971, p. 407).

Compreender esse sentimento, ou esse desleixo em relação a questões estéticas, espirituais e culturais, é essencial para entender o comportamento dos imigrantes japoneses no contexto de chegada: afinal, a desilusão com a imigração e a intensificação do desejo de retornar ao Japão pautaram não só o trabalho desses imigrantes, mas também sua relação com a cultura e costumes de origem, que, por um lado, foram deixados de lado, mas não com o objetivo de

assimilar o que foi aprendido no contexto de chegada. Segundo Handa (1971), esse comportamento é mais característico dos imigrantes mais jovens – que, também, representam a maioria dos que imigraram: apesar disso, as famílias que imigraram junto a membros de idade tendiam a conservar mais “as velhas coisas, por se acharem mais apegados às velhas tradições” (Handa, 1971, p. 410-411).

No Japão, como já observamos no decorrer deste capítulo, as comunidades rurais, de onde vieram majoritariamente os imigrantes desse país ao Brasil, eram constituídas por *muras*, ou seja, vilas, que agrupam conjuntos de *ies* (Maeyama, 1972). Caracterizado pelo minifúndio, o setor rural japonês tradicional entende indivíduos como significativos somente como membros do *ie*, e não pode operar como unidade independente no contexto do *mura* (Maeyama, 1972, p. 421). Nesse sentido, o senso coletivo é muito presente no Japão rural, o que é amplificado em um contexto de imigração: o sentimento de “nós”, antes presente entre os *muras*, é colocado em oposição a grupos de outros países (Staniford, 1970) – o que levou aos japoneses a agruparem-se em comunidades fechadas e estabelecerem *muras* entre si, ainda que não ligados por laços de parentesco, e sim por questões étnico-raciais, unidos especialmente pelo culto ao Imperador (Maeyama, 1970).

Em um primeiro momento, quando os japoneses passaram a habitar a primeira linha fronteiriça no estado de São Paulo, esses *muras* não eram tão bem estabelecidos – mas, quando passaram a adquirir terras nas chamadas “regiões pioneiras”, no oeste paulista e no norte do Paraná, tomaram formas extremamente semelhantes às comunidades rurais do Japão (Ono, 1966). Isso se deu em grande parte pela relativa ausência de instituições brasileiras bem estabelecidas nessas regiões onde os japoneses passaram a formar suas comunidades, que reproduziam as escolas japonesas, costumes relacionados às festas de casamentos e práticas funerárias, além de possuírem a chamada Associação de Japoneses, onde eram realizados muitos desses eventos (idem, p. 141).

A ascensão econômica dos japoneses que trabalhavam nas plantações de café foi relativamente rápida, devido ao sentimento vivido por eles no período pós-migratório e ao desejo de enriquecer e retornar ao Japão o mais rápido possível. Ao se tornarem proprietários de terra e adquirirem independência econômica, passaram a atuar como pequenos produtores, no setor da olericultura – atividade agrícola com a qual estavam mais habituados do que os brasileiros (Ono, 1966). Uma vez que, no Japão, a vida rural é muito ligada ao conceito de “vila rural” – os chamados *muras*, tudo o que concerne à agricultura, na visão dos imigrantes japoneses, pressupõe uma estrutura pautada nesse tipo de comunidade regional (Ono, 1966).

Dessa forma, essa organização social em grupo passa a ser essencial nas regiões de desbravamento de terras (Ono, 1966), e a organização social pautada nos *muras* estabelecidos pelos imigrantes japoneses visava à independência econômica e ao estabelecimento de vínculos sociais fortes. As organizações de cooperativas dos imigrantes japoneses eram extremamente pautadas nas noções de *mura*, e caracterizavam-se pela produção de hortaliças em pequenas propriedades (ibidem). Com o objetivo de desenvolver uma comunidade com fortes vínculos ao país de origem, então,

são fundadas as associações de moços (“sei-nen-dan”) que têm os seus protótipos no “waka-mono-shu” no Japão). Fundam-se escolas japonesas, onde o ensino primário do Japão é reproduzido à base do Edito Imperial sobre a Educação, com vistas a uma possibilidade de equiparação ao ensino no Japão quando voltassem para a sua terra de origem. As relações humanas no “bairro” eram amarradas pelas “aparências” (“sekentei”) frente à comunidade, sendo a liberdade de ação, individual ou de uma família, grandemente limitada. O sentimento de solidariedade dentro de um “bairro” se manifesta em termos de exclusão de outros bairros, reproduzindo-se de maneira clara e nítida o espírito de “bairro” existente no Japão” (Ono, 1966, p. 137).

Com base nessa organização social e na adaptação de costumes, métodos educacionais e relações sociais, é que a comunidade japonesa no Brasil mantém um forte vínculo com a cultura de origem.

3.4. A religião japonesa

Em seu trabalho acerca da religiosidade dos imigrantes japoneses no Brasil, Maeyama (1970; 1972) destaca algumas características particulares a respeito da relação entre esse grupo e a religião: a primeira refere-se ao agrupamento étnico-racial, que levou os japoneses a conviverem entre si, dadas as dificuldades linguísticas, sociais e culturais em relação aos brasileiros e imigrantes europeus; a segunda é em relação à conversão superficial ao catolicismo, realizada com o objetivo de facilitar a interação entre japoneses e brasileiros, além de evitar conflitos que, na visão desses imigrantes, eram desnecessários; a terceira, ligada à segunda, da despreocupação em realizar cultos religiosos, em especial aos ancestrais, em território brasileiro, dado o caráter temporário atribuído à imigração; e a quarta, que, de certa forma, é fruto do conjunto de todos esses fatores: o culto ao Imperador como substituto ao culto aos ancestrais. Ainda que, por vezes, conflitantes, esses quatro fatores são expressivos para a compreensão da relação dos imigrantes japoneses com a religião, uma vez que o processo

migratório representou mudanças expressivas nesse contexto. Ao decorrer deste subcapítulo, essas questões serão desenvolvidas com mais detalhes, com o objetivo de compreender a relação dos imigrantes japoneses com a religião ao longo dos primeiros anos após a imigração.

Como foi abordado no parágrafo anterior, questões raciais e étnicas foram determinantes logo nos primeiros anos de chegada dos imigrantes japoneses ao Brasil, que, conseqüentemente, levaram ao agrupamento dessa população, e, por sua vez, a um distanciamento do resto da sociedade. Segundo (Maeyama, 1970), esses imigrantes eram física e socialmente visíveis, uma vez que eram os únicos asiáticos em grande número que habitavam o país. A dificuldade com a língua e com a adaptação cultural são fatores que também levaram à identificação de grupo entre os japoneses, que passaram a se unir em comunidades. Todos esses fatores, portanto, contribuíram para que “a identificação de grupo dos japoneses fosse fundamentada na etnicidade em termos de ‘*niponicidade*’” (idem, p. 245) – ou seja, em tudo aquilo que definia os japoneses como tal. Eram, então, chamados de “japoneses”, algo que, dentro do contexto ao qual originalmente pertenciam, nunca havia acontecido (Maeyama, 1972). Essa categorização externa, vinda por parte dos imigrantes europeus ou dos brasileiros, intensificou ainda mais o pertencimento de grupo dos japoneses, e, também, a sua identificação, de fato, como japoneses. A religião, por sua vez, também operava nesse sentido:

Todos os japoneses eram virtualmente “budistas” na sua chegada. O budismo no Japão tem-se fundido tão profundamente com as crenças religiosas aborígenes, particularmente com o culto aos antepassados, e tem sofrido transformações, pelo menos no nível das práticas e fé popular, a tal ponto que certamente possa ser chamado como a “*religião tradicional japonesa*”. Há uma outra razão pelo emprego deste termo aqui, pois os japoneses no Brasil, identificando-se fortemente na base de sua *niponicidade*, entendem o “budismo”, o xintó, e as “novas religiões” todos eles em termo de “religião japonesa”. Do mesmo modo, quase todos os brasileiros são católicos. Um “bom” brasileiro, como já dissemos anteriormente, é por definição um católico. A oposição conceitual de *católico* e *acatólico*, no entendimento dos brasileiros, pode explicar claramente este ponto. Assim, os japoneses, “budistas” na sua própria classificação, eram categorizados, à sua chegada ao Brasil, essencialmente como *acatólicos* de acordo com o “código cultural brasileiro” (Maeyama, 1970, p. 248).

Dessa forma, como o trecho acima revela, um dos principais ritos da religião japonesa – o budismo – é centrado no culto aos antepassados. Assim como na organização social do Japão, como comentamos anteriormente neste capítulo, a ancestralidade e a origem familiar são pontos centrais na religião – ou seja, a organização do *ie*, em que o primogênito herda as propriedades da família e tem a obrigação de sustentar os pais na velhice, como sinal de

respeito, ele também recebe como herança e dever o culto aos antepassados da família. A ancestralidade, portanto, opera um papel fundamental nas relações sociais japonesas, e a religião também se vale desses princípios.

Em relação aos imigrantes japoneses que eram classificados como *acatólicos*, era possível observar, segundo Maeyama (1970), que muitos também se envolveram, na maioria das vezes apenas formalmente, com o catolicismo brasileiro. Isso, no entanto, nunca os impediu de praticar os ritos tradicionais japoneses, como o culto aos antepassados, em seus lares – inclusive, as razões que motivaram tal conversão eram extremamente práticas, envolvendo questões como agradar seus vizinhos brasileiros ou contribuir para a obtenção de prestígio social (Maeyama, 1970).

Dessa forma, houve uma rápida ‘conversão’ dos japoneses, vistos como acatólicos, ao catolicismo brasileiro, ainda que superficial e não necessariamente aliada à interiorização da fé. Ainda que as práticas religiosas católicas não fossem seguidas, muitos imigrantes japoneses, pelo menos logo após a chegada ao Brasil, tampouco praticavam qualquer ato religioso. Segundo Maeyama (1972), a maioria desses imigrantes eram não-sucessores – ou seja, como já foi explicado nos subcapítulos anteriores, não herdavam quaisquer propriedade ou tradição familiar, incluindo a obrigação de realizar o culto aos antepassados.

Foi assim que se passou grande parte do período que sucedeu a imigração japonesa ao Brasil: “as atividades religiosas foram postas de lado e permaneceram quase esquecidas. As cerimônias concernentes ao enterro e ao culto aos mortos não desenvolveram além de ‘uma medida de emergência’” (Maeyama, 1972, p. 433). Nesses casos, a família do falecido confeccionava um “tablete ancestral de tosca madeira sem pintura, onde eram gravados em grosseiros caracteres chineses o nome secular do finado, a data de morte e sua idade” (idem, p. 433). Então, esse tablete era colocado sobre a mesa ou guardado dentro de um caixote, geralmente armazenado no quarto do chefe de família – e, assim, passava a ser usado como um *butsudam*, um altar budista doméstico, diante do qual eram praticados rituais em memória do falecido (Maeyama, 1972).

Após a superação da atribuição do caráter temporário à imigração, os japoneses passaram a dar maior importância à religião e ao culto aos ancestrais, transferindo, efetivamente, o centro da prática religiosa para o ‘país adotivo’ – então, muitos desses imigrantes, ao terem condições de regressar ao Japão para visitar, traziam consigo vários objetos religiosos budistas, entre eles o *butsudam*, com suas características originais, as cinzas

dos antepassados e o incensório tradicional da família – o que, então, trazia o sentimento de completude do processo migratório, ainda que décadas passadas de vivência no Brasil. “Finalmente, é o *ie* que imigra” (Maeyama, 1972, p. 444).

Somente depois de construírem uma base sólida para as atividades agrícolas, que levaram à estabilização econômica e social e ao vínculo entre os imigrantes e suas propriedades no Brasil, é que passaram a estabelecer seus próprios *ies*, de acordo com a família e os vínculos estabelecidos em solo brasileiro. Passam, então, a entender a imigração como uma criação de uma nova ancestralidade, compreendendo que, sendo os primeiros japoneses da família em território brasileiro, seriam os antepassados aos quais os cultos seriam realizados (Maeyama, 1972).

As práticas religiosas mais comuns entre os japoneses são relacionadas ao culto aos antepassados, considerando a sua importância para a organização do *ie*. No contexto brasileiro, em que os imigrantes japoneses eram vistos como “os japoneses”, e se agrupavam entre si devido às grandes dificuldades de integração, houve, também, a intensificação da niponicidade entre eles – ou seja, esse sentimento nacionalista, relacionado ao pertencimento ao grupo. Dessa forma, considerando que o “Imperador era o símbolo máximo da *niponicidade*, pelo menos até o término da Segunda Guerra Mundial, o culto ao Imperador veio a substituir o culto aos antepassados, como uma dramatização da identificação de grupo, entre os japoneses no Brasil” (Maeyama, 1972, p. 435).

Nesse sentido, é importante reforçar a ideia de que, no contexto japonês, o próprio Japão, em sua totalidade, era considerado um único *ie*, em que as divisões a nível macro operavam no mesmo sentido do micro – ou seja, assim como o chefe da família era a figura mais importante para o *ie* familiar, o Imperador operava esse mesmo papel no contexto mais amplo (Maeyama, 1972). Como consequência ao agrupamento dos japoneses não mais por laços familiares, mas sim por questões étnicas e raciais, o culto à memória dos antepassados, que passou a ser substituído pelo culto ao Imperador, deixou de ser realizado na esfera privada, em casa, e passou a ser feito em grupo:

Essas práticas religiosas e deidades têm a função de manter a identificação de grupo, a integração e o controle dentro do grupo. Contudo, no Brasil, o *ie* tendia a ser negligenciado, os laços de parentesco e de *dôzoku*⁸ assumiam um caráter fictício, e a comunidade local era formada em termos de etnicidade. Os princípios de etnicidade e comunidade logo superaram em importância as relações fictícias de parentesco. Neste sentido, a “*niponicidade*” passou a ser enfatizada como o

⁸ Termo em japonês que significa “pertencer à mesma família”; “clã”.

princípio básico da identificação de grupo, pelo menos no nível da comunidade local, e entre o grupo minoritário japonês em geral (Maeyama, 1972, p. 434).

No entanto, com as restrições impostas aos imigrantes japoneses devido aos conflitos da Segunda Guerra Mundial, essas reuniões públicas foram reprimidas e o culto ao Imperador, aos antepassados e as atividades voltadas à educação passaram a ser realizadas na esfera privada – algo que, no Japão, já era feito dessa forma (Maeyama, 1972). E, após esse conflito histórico, ainda que o culto ao Imperador tenha perdido muito espaço na comunidade nipo-brasileira, “a *niponicidade*, como sustentáculo da identificação de grupo, não perdeu totalmente o terreno” (idem, p. 245-246).

Apesar de um tanto quanto complexa, a relação dos imigrantes japoneses com a religião é fundamental para entender os desdobramentos que levaram a um movimento de proporções consideráveis para a compreensão da assimilação e da integração desses imigrantes no Brasil: um conflito interno na comunidade nipo-brasileira, entre os chamados *Kachigumi* (grupo vitorista) e *Makegumi* (grupo derrotista), que será mais bem detalhado no próximo subcapítulo.

3.5. A construção da identidade da comunidade japonesa no Brasil

Ao longo deste capítulo, foram estudados aspectos socioculturais a respeito dos japoneses que emigraram ao Brasil, desde o contexto que antecedeu esse processo até os anos de adaptação. No entanto, assim como em diversos contextos migratórios, a constituição da identidade desses imigrantes – os agora chamados nipo-brasileiros – foi, e ainda é, um processo complexo e multifacetado. Neste subcapítulo, com base, essencialmente, na obra de Jeffrey Lesser (2003; 1999), iremos contemplar, diante dos diferentes contextos histórico-sociais que permearam os imigrantes japoneses após sua chegada ao Brasil, elementos que contribuíram para as diferentes formações identitárias desse grupo étnico no país ocidental.

Como já foi discutido neste capítulo, os imigrantes japoneses, ao serem submetidos ao trabalho árduo nas fazendas de café de terceiros, passaram por um processo de desilusão e descontentamento com a vida no Brasil. Apesar disso, muitos decidiram poupar o máximo possível de dinheiro para adquirir terras, uma vez que a propriedade rural era uma realidade mais acessível nesse país do que no Japão. Segundo Lesser (2003), mesmo com a insatisfação desses imigrantes com a situação econômica no Brasil, era de interesse tanto dos oficiais

japoneses quanto dos brasileiros manter o contrato de imigração entre os países, uma vez que havia uma situação de superpopulação no país oriental e uma escassez de mão de obra e de habitantes no Brasil. Dessa forma, as colônias japonesas, ou seja, o agrupamento desses imigrantes e suas terras próprias em regiões pouco habitadas, que viabilizariam a compra por um valor mais acessível, foi a solução encontrada: com o apoio do governo do estado de São Paulo, portanto, firmas japonesas passaram a adquirir diversos lotes de terras em regiões com pouco desenvolvimento agrícola, para lotear e vender aos imigrantes – encerrando, assim, as desavenças entre eles e os proprietários das terras nas quais trabalhavam, permitindo que os japoneses obtivessem maior lucro com suas produções e, então, desencorajando-os de retornar ao Japão e potencializando, assim, a vinda de outros imigrantes ao Brasil (Lesser, 2003).

Essas colônias obtiveram sucesso entre os japoneses, e auxiliaram na consolidação de uma cultura nipo-brasileira com fortes ligações ao Japão. Apesar de o período de ascensão econômica dos japoneses ser mais tardio, logo nos anos 1920 a visibilidade dessa comunidade já era expressiva no Brasil, ainda que gerasse opiniões contrastantes em um contexto político: ao mesmo tempo em que eram vistos como a “minoria modelo”, dedicados ao trabalho e perseverantes, também era um período em que discutia-se o embranquecimento da população, e a prevalência de imigrantes não brancos, como era o caso dos asiáticos, tornaria esse projeto inviável (Lesser, 2003).

Segundo Lesser (1999, p. 146), entre os anos 1933 e 1945, os japoneses e nipo-brasileiros começaram a identificar o Brasil como seu país definitivo, mas, por outro lado, não conseguiam encaixar sua etnicidade dentro do contexto de identidade nacional. Tanto os discursos da elite brasileira, que se recusava a integrar os japoneses socialmente – ainda que *nikkeis* permeassem todas as camadas econômicas da sociedade – quanto a campanha de brasilidade, criada pelo governo Vargas, que buscava trazer um sentimento nacionalista no país, eram excludentes em relação aos japoneses (Lesser, 1999). Assim, tanto esses imigrantes quanto seus descendentes passaram a definir suas identidades de formas diferentes entre si, seja por meio da hifenização ou pela criação de sociedades secretas, associadas à lealdade ao Japão.

Japanese and Japanese-Brazilians, however, began to define their identity in different ways. Young nikkei referred to themselves in a hyphenated fashion while the older generation created secret societies in the shared belief that loyalty to Japan would insure their lives in Brazil. In the end, all parties were left with equal parts of satisfaction and anger. Nikkei were now Brazilian even as Society at large continued to define them as Japanese (Lesser, 1999, p. 146).

A relação conflituosa entre o comportamento e a etnicidade dos japoneses perdurou até os anos 1950, pouco tempo depois da Segunda Guerra Mundial, que foi um evento determinante para o isolamento da comunidade japonesa. Como não é o tema deste trabalho, trataremos uma breve contextualização desse evento, uma vez que ele é relevante para a compreensão da construção identitária desse grupo étnico, assim como é abordado em um dos filmes que será analisado neste trabalho.

No contexto pós-guerra, houve um conflito interno entre os *kachigumi* (grupo vitorista) e *makegumi* (grupo derrotista): o primeiro, composto por imigrantes japoneses mais tradicionalistas, que defendiam os valores tais como o ‘espírito japonês’, acreditava que o Japão não havia perdido a guerra, pautado na divindade atribuída ao imperador – que, com a derrota, foi colocada em questão. O grupo derrotista, formado pelos imigrantes que aceitaram o desfecho desse conflito tal como foi noticiado no Brasil, sofreu represálias do grupo extremista, que criou organizações terroristas – entre elas, a mais conhecida Shindo-Renmei (Liga dos Súditos Fiéis), que fizeram 14 vítimas fatais entre os *makegumi* (Kumasaka & Saito, 1970). O conflito foi impulsionado pelas medidas restritivas do governo Vargas em relação aos imigrantes, que proibiu a circulação de jornais e livros de línguas estrangeiras – o que impediu que muitos japoneses se informassem pelos meios nos quais confiavam – e compreendiam, uma vez que muitos não dominavam o português – acerca dos acontecimentos da guerra. Também houve influência do culto religioso ao imperador, que fortaleceu o vínculo desses imigrantes com essa figura, como foi explicado no subcapítulo anterior. Como consequência, o conflito entre vitoristas e derrotistas dividiu os imigrantes japoneses também no sentido identitário – houve uma intensificação no desejo de retorno ao Japão por parte dos vitoristas, enquanto os derrotistas passaram a intensificar a ‘brasilização’ de seus costumes (Kumasaka & Saito, 1970). Assim, muito da construção da identidade nipo-brasileira é consequência desse contexto, que levou à disparidade entre os imigrantes que decidiram se integrar à sociedade brasileira e aqueles que preferiram se fechar em uma comunidade exclusivamente japonesa.

The reaction of immigrants and Nikkei was to play an aggressive role in constructing a multifaceted Japanese Brazilian identity, one that would be constituted and contested in many ways. Some insisted on Portuguese as a language of both internal and external communication while others fervently supported secret societies linked to emperor worship. These surface differences, however, only masked a shared desire to find a space within the Brazilian nation that would include Nikkei identity. The nature of this coveted citizenship was always in dispute, but angry outbursts from nativists and repressive state policies during the World War II era did not prevent a Japanese Brazilian identity from emerging and flourishing. (Lesser, 2003, p. 7-8).

Dessas desavenças, surgiram conflitos internos na comunidade japonesa, entre os já mencionados grupos vitoristas e derrotistas, que intensificaram ainda mais a rejeição dessa população na sociedade geral (Lesser, 2003). Apenas alguns anos depois, na década de 1950, grande parte dos *nikkeis* ascendeu economicamente, estabelecendo-se nas classes média e alta – essa ascensão econômica, aliada à decisão de permanecer no Brasil, fez com que os japoneses passassem a se considerar brasileiros – ainda que a sociedade em geral continuasse a defini-los como “japoneses” (Lesser, 2003). Além disso, algumas características que já eram atribuídas aos *nikkeis* desde o início da imigração – como a determinação e a disciplina – passaram a ser reforçados, inclusive por piadas, como a descrita por Lesser (2003, p. 13): “Guarantee your place at the University of São Paulo tomorrow – kill a Jap today”⁹. Mesmo que muitos japoneses e seus descendentes buscassem meios de evitar tais estereótipos – seja por meio de cirurgias plásticas nos olhos ou pelo casamento inter-racial –, muitos *nikkeis* faziam questão de reforçar a imagem de “minoría-modelo”, atribuindo um caráter positivo a essas concepções (Lesser, 2003).

Registros recentes apontam que, na sociedade brasileira, existem mais de 1,2 milhão de cidadãos brasileiros com ascendência japonesa, dos quais cerca de 340 mil são mestiços. Nesse contexto, identifica-se a presença de identidades hifenizadas, em que muitos acabam negando essa ancestralidade, ainda que, muitas vezes, ela lhes seja atribuída, devido ao fenótipo asiático – por meio de apelidos como “japa”. Segundo Lesser (2003), esse anseio identitário, característico de processos migratórios, ainda perdura entre os nipo-brasileiros, inclusive entre aqueles nascidos no Brasil, de segunda, terceira e quarta gerações:

The question of how to maintain a hyphenated identity in a hesitant national culture is as present today as it was in the twenties and thirties. Pressure from majority society to become Brazilian is matched by an immigrant generation that complains that the sansei and yonsei generations have become ‘too Brazilian’ (Lesser, 2003, p. 14).

Arelada a esse sentimento de busca identitária, segundo Lesser (1999), está a recriação das noções de “Japão” como um meio de se vangloriar como brasileiro, ambos funcionando como uma resposta dos nipo-brasileiros à rejeição dos brasileiros em relação às identidades hifenizadas. “The old notion that Nikkei are “Japanese” (read “honest and hardworking”), and

⁹ Tradução nossa: “Garanta sua vaga na Universidade de São Paulo amanhã – mate um ‘japa’ hoje”.

thus better “Brazilians” than nonnikkei “Brazilians” (read “corrupt and lazy”)¹⁰ (Lesser, 1999, p. 172), é encontrada em diversos anúncios publicitários, por exemplo, atribuindo ao produto ou à companhia a qualidade conhecida como japonesa. Nesse mesmo sentido, os próprios *nikkeis* valem-se dessa imagem atribuída aos japoneses para se autopromoverem, focando em suas “virtudes de trabalhador esforçado, honesto e frugal”, e, portanto, vendendo sua etnicidade como forma de tornar-se um brasileiro melhor (Lesser, 1999).

Diante desse breve panorama, é possível compreender a relação entre os acontecimentos históricos que permearam os desdobramentos da imigração japonesa – assim como o conflito entre os grupos “vitorista” e “derrotista”, um dos mais emblemáticos ao longo do período que sucedeu o processo migratório, e, por consequência, o isolamento dessa comunidade do restante da sociedade – com a constituição da identidade dos japoneses e seus descendentes no Brasil. Com a ascensão econômica desse grupo, que se deu em menos de uma década depois desses eventos, também houve a preocupação, por parte dos japoneses, de construir uma imagem condizente, que permitisse a integração não apenas de classe, mas também social com a população brasileira em geral. Ao longo da análise, que será desenvolvida neste trabalho, iremos permear esse contexto, uma vez que houve participação ativa da comunidade japonesa na produção dos filmes que compõem o objeto de pesquisa.

¹⁰ Tradução nossa: “A velha noção de que *nikkeis* são “japoneses” (vistos como “honestos e trabalhadores”), e, portanto, melhores “brasileiros” do que aqueles que não são *nikkeis* (vistos como “corruptos e preguiçosos”).

4. A memória da imigração japonesa nos filmes *Gaijin: Caminhos da Liberdade* e *Gaijin: Ama-me Como Sou*

4.1. Introdução

Partiremos, agora, para a análise deste trabalho, que tem como objetivo compreender a forma como a memória da imigração japonesa é representada nos filmes *Gaijin: Caminhos da Liberdade* e *Gaijin: Ama-me Como Sou*. Para isso, neste capítulo, primeiramente apresentaremos um breve histórico sobre a representação dos nipo-brasileiros no cinema, além de, também, apresentarmos alguns títulos de longas-metragens que representem, de alguma forma, essa população. A seguir, foi feita uma pesquisa detalhada acerca de todas as produções audiovisuais catalogadas pela Cinemateca Brasileira, com o objetivo de mapear esses títulos e identificar o contexto no qual o *corpus* deste trabalho se enquadra.

Em seguida, explicamos o motivo pelo qual os filmes *Meu Japão Brasileiro* e *Corações Sujos* não foram analisados com profundidade neste trabalho, devido a questões contextuais e conflitos de objetivos – apesar de, a princípio, terem sido considerados para tal, por possivelmente se encaixarem nos critérios delimitados para a formação do *corpus* de análise deste trabalho. Antes de partirmos para a análise propriamente dita, fazemos uma breve biografia da realizadora dos dois filmes, Tizuka Yamasaki, uma vez que sua história como neta de imigrantes japoneses e cineasta é extremamente relevante para analisar sua obra.

No que diz respeito à análise dos filmes, o método foi desenvolvido a partir da contextualização metodológica apresentada no início deste trabalho, compreendendo a narrativa dos dois títulos a partir da perspectiva do cinema transcultural de MacDougall (1980) e dos conceitos mais amplos sobre os estudos de memória, bem como as noções de pós-memória de Hirsch (2016) e gênero e memória de Paletschek e Schraut (2008). A análise consiste em apresentar, por meio da descrição e de imagens, as cenas que mais se destacam no que tange a representação da memória – e a argumentação, por sua vez, é pautada na contextualização histórica que apresentamos no capítulo anterior, buscando, na História e na Antropologia, os registros da imigração japonesa no Brasil.

4.2. O nipo-brasileiro no cinema

Segundo Lesser (2007), até a década de 1960, não havia a presença de *nikkeis*, ou nipo-brasileiros, em muitos filmes brasileiros – no entanto, esse cenário mudou quando os imigrantes japoneses passaram a habitar os arredores da cidade de São Paulo, após um certo estabelecimento econômico.

Beginning about 1960 dozens of Brazilian films included Asian or Asian-Brazilian characters in story lines that used ethnicity as a critical component of national identity formation. While viewers tended to see the characters as confirming their essentialist ideas about Nikkei, actors and actresses viewed their participation as a break with the closed ethnic communities of their immigrant parents. These artists sought to be understood as “Brazilian”, an idea as essentialized as that of the “Japanese” identity that they struggled against (Lesser, 2007, p. 25).

O primeiro filme brasileiro com um personagem *nikkei* de maior relevância ao enredo foi *Noite Vazia*, dirigido por Walter Hugo Khouri, lançado em 1964. Além de ter sido considerado, segundo Lesser (2007, p. 31), o “primeiro filme brasileiro de qualidade”, a obra também recebeu diversos prêmios em festivais, tanto no Brasil quanto no exterior. O filme, assim como diversos títulos na obra de Khouri, aborda uma temática sexual. A personagem nipo-brasileira apresentada no filme é creditada como “*Gueisha*”, uma garçonete de um restaurante japonês, no qual os protagonistas jantam. Interpretada pela atriz Célia Watanabe, a personagem é, como Lesser aponta, baseada na descrição do assistente do diretor do filme: “based on the dual image of Nikkei women, as sexually voracious yet ‘servile’¹¹ (Lesser, 2007, p. 33). No entanto, apesar de ser o primeiro filme brasileiro com um personagem *nikkei*, *Noite Vazia* não traz, em sua temática central, a imigração japonesa como tema.

Para o levantamento dos filmes com a temática da imigração japonesa, foi feita uma pesquisa na base de dados da Cinemateca Brasileira, onde todos os filmes registrados no país são catalogados, utilizando o marcador determinado pela própria instituição para filmes que abordam o tema: “IMIGRACAO – JP”. Por meio da busca, foram encontrados 105 títulos, entre os quais nove se enquadravam nas categorias “longa-metragem” e “ficção” e dos quais destacamos alguns títulos.

O filme *E a Paz Volta a Reinar*, de 1955, dirigido por Yoshisuke Sato, que, segundo a base da Cinemateca Brasileira, apresenta a seguinte sinopse:

¹¹ Tradução nossa: “dualidade da mulher japonesa, sexualmente voraz, mas servil”.

Interior do Estado de São Paulo, 1947. Um imigrante japonês, adaptado culturalmente ao país e noivo da filha de um fazendeiro brasileiro, vê-se envolvido com a crescente tensão de seus compatriotas, visto que alguns se recusam a acreditar na derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial. Frente a isto, um grupo de estelionatários tiram proveito da situação, vendendo "yens" desvalorizados. (“E a Paz Volta a Reinar”, n.d.)

Segundo Lesser (1999), o filme foi uma produção de um grupo de *kachigumi*, que reuniu atores japoneses no Brasil para recriar os laços de amizade sincera entre a comunidade japonesa, que existia no passado, com o objetivo de transmitir a mensagem de que o rompimento entre vitoristas e derrotistas não foi de cunho político, e sim o resultado de “elementos egoístas na comunidade” (Lesser, 1999, p. 145).

Apesar de possuir a imigração japonesa ao Brasil como temática central do enredo, o filme recebeu o certificado de Censura Federal em junho de 1955 e, um ano depois, teve seu trailer censurado. Além disso, por conta da temática polêmica e pela proximidade temporal com os eventos retratados, a repercussão do filme por parte de alguns grupos de imigrantes japoneses no Brasil foi negativa, o que levou à queima dos negativos do filme (Kishimoto & Hikiji, 2008). Por esse motivo, a circulação do filme foi impossibilitada e ele nunca foi exibido comercialmente, ainda que exista uma cópia da película na Cinemateca Brasileira. No entanto, para os fins deste trabalho, que buscou filmes que tiveram impacto na memória cultural e contribuíram para a constituição da mentalidade sobre a imigração japonesa, como foi defendido no capítulo metodológico, uma vez que esse filme, ainda que represente um filme de memória, não tenha constituído um público, sua utilização para a análise deste trabalho se torna injustificável.

Além desse, outros filmes também foram encontrados: *Piconzé* (1972), uma animação de Ippe Nakashima, um imigrante japonês, classificada como a terceira produção desse tipo realizada no Brasil. No entanto, o filme não possui a narrativa centrada na imigração – portanto, não se caracteriza como um objeto de estudos apropriado para este trabalho. Outro filme infantil, *Regina e o Dragão de Ouro* (1973), apresenta um personagem nipo-brasileiro, mas, também, não traz a imigração como ponto central da narrativa. O mesmo acontece no filme *...E a Vaca Foi pro Brejo* (1981), que possui personagens imigrantes japoneses, mas que não retrata a imigração em si. O filme *Okinawa, Okinawa* (1980), da cineasta Olga Futemma, traz a história ficcional de uma família okinawana e seu processo de adaptação no Brasil. No entanto, o filme não foi distribuído, segundo a base de dados da Cinemateca brasileira, e, portanto, não se encaixa nos parâmetros estabelecidos para esta pesquisa.

Os outros filmes são: *Meu Japão Brasileiro* (1964) e *Corações Sujos* (2012), sobre os quais discutiremos com um pouco mais de profundidade nos próximos subcapítulos e, por fim, os filmes *Gaijin: Caminhos da Liberdade* (1980) e *Gaijin: Ama-me Como Sou* (2005), os quais compõem o corpus de pesquisa deste trabalho, e que iremos analisar no decorrer deste capítulo.

Em relação à história dos nipo-brasileiros no cinema, segundo Kishimoto & Hikiji (2008), a representação de *nikkeis* no audiovisual brasileiro pode ser entendida em algumas fases distintas. A primeira, que teve início desde a imigração japonesa e durou até meados da década de 1970, é marcada por curtas-metragens de não-ficção, que tinham como objetivo documentar o período histórico, com filmagens da chegada de navios e da rotina nas fazendas, por exemplo. Entre os anos 1930 e 1940 “os registros filmicos e documentários sobre os imigrantes japoneses tornam-se recorrentes. Nessa mesma época intensificam-se os debates públicos acerca da conveniência ou não da imigração japonesa no Brasil” (Kishimoto & Hikiji, 2008, p. 148), o que, segundo os autores, refletiu na quantidade e no viés político dos filmes desse tipo. Já durante a década de 1940, em um contexto pós Segunda Guerra Mundial, nota-se uma escassez de produções audiovisuais sobre as restrições impostas pelo governo brasileiro aos japoneses: “Embora ausente o registro desses acontecimentos em filmes da época, esse tema perpassa praticamente todos os documentários produzidos no contexto do centenário da imigração japonesa, a partir da memória de *nikkeis* e *não-nikkeis* que vivenciaram aqueles incidentes” (ibidem). A partir da década de 1960, a representação da imigração japonesa no Brasil era forte em documentários com a temática da integração racial, propondo discussões acerca do papel dos imigrantes no desenvolvimento do país.

Kishimoto & Hikiji (2008) afirmam que, até então, apenas três cineastas japoneses realizaram trabalhos audiovisuais sobre a imigração japonesa no Brasil – e, entre eles, apenas Hikoma Ujihara era imigrante. Em 1973, os autores apontam para um novo momento do cinema nipo-brasileiro, o de auto-representações, protagonizado pelas duas mais conhecidas cineastas nipo-brasileiras, ambas de segunda geração: Olga Futemma e Tizuka Yamasaki. Os autores afirmam que, apesar de possuírem estilos cinematográficos distintos, ambas apresentam reflexões sobre seus antepassados e suas identidades:

O que uma análise dos filmes dessa geração de cineastas nisseis revela é a construção de discursos com elementos da história pessoal, relacionados à experiência de imigração de suas famílias. Em alguns desses filmes, podemos identificar o que Bill Nichols (1994) chamou de “filmes em primeira-pessoa”, aqueles em que o realizador se identifica de alguma maneira com o tema, situação ou grupo representado no filme. É a própria representação que fica em questão quando surgem esses trabalhos que

exploram o pessoal como político no nível da representação textual e no nível da experiência vivida. (Kishimoto & Hikiji, 2008, p. 151).

Na década de 1990, Kishimoto & Hikiji (2008) afirmam que se deu um novo momento no cinema nipo-brasileiro, mais centrado nos cineastas de terceira geração, que aborda a temática dos *dekassegui*¹², isto é, os descendentes de japoneses, na maior parte das vezes nascidos no Brasil, que vão ao Japão trabalhar para buscar uma melhor condição de vida. Nesse contexto, o enfoque dos filmes é voltado para a realidade atual dos nipo-brasileiros, e não tanto ao passado, como ocorre no cinema de segunda geração – ainda que questões identitárias também estejam em cena.

Por se tratar de um trabalho sobre a representação da imigração japonesa no cinema, o período no qual o *corpus* de análise deste trabalho se situa é o segundo momento descrito por Kishimoto & Hikiji (2008), por meio da obra da cineasta Tizuka Yamasaki, responsável pelos filmes sobre o tema que obteve grande repercussão, tanto dentro quanto fora da comunidade japonesa no Brasil.

4.2.1. Outras produções cinematográficas nipo-brasileiras

Enquanto a produção de longas-metragens brasileiros sobre a imigração japonesa seja relativamente escassa, essa temática é abordada em outros campos do audiovisual, como curtas-metragens e documentários. Na busca por esses produtos mediáticos, foram encontrados os seguintes títulos¹³:

Curtas-metragens (ficção e não-ficção): *Bon Odori* (1973), dirigido por Lael Rodrigues e Tizuka Yamasaki; *Sob as Pedras do Chão* (1973), *Retrato de Hideko* (1981), *HIÁ-SÁ-SÁ-HAI YAH* (1986), *Chá Verde e Arroz* (1989), todos dirigidos por Olga Futemma; *Filha Única* (1993), dirigido por Cláudio Yoshida; *Tori* (2006), dirigido por Andréa Midori Simão e Quelany Vicente; *Satori Uso* (2007), *Haruo Ohara* (2010), *Jardim Tóquio* (2014), todos dirigidos por Rodrigo Grota;

¹² Em japonês, o termo significa “trabalhar longe de casa”. Segundo Lesser, “*dekassegui* [...] in its original usage in Japan. This term was used for people who left their birthplace to work temporarily elsewhere. More recently it has come to mean foreign workers of Japanese descent in Japan” (Lesser, 2003, p. xi).

¹³ Algumas obras audiovisuais não foram listadas neste trabalho por não estarem registradas na base de dados da Cinemateca Brasileira. Os títulos estão presentes em Kishimoto & Hikiji (2008).

Documentários: *Caminhos da Memória* (1988), dirigido por Olga Futtema, *Arigatô – Um Olhar Sobre a Imigração Japonesa em Campo Grande* (2005), dirigido por Maristela Yule; *Gambarê* (2005), dirigido por José Carlos Lage; *Tokiori – Dobras no Tempo* (2011), dirigido por Paulo Pastorelo; *Yami no Ichinichi – O Crime que Abalou a Colônia Japonesa no Brasil* (2012), dirigido por Mario Jun Okuhara; *O Nadador – A História de Tetsuo Okamoto* (2014), dirigido por Rodrigo Grota; websérie documental *NipoBrasileiros* (2019), dirigida por Diego da Costa, Alexandre Nakahara e Pedro Tinen; *O Perigo Amarelo Nos Dias Atuais* (2020) e *Batchan* (2020), dirigidos por Hugo Katsuo;

Além desses títulos, que abordam a imigração japonesa e seus desdobramentos diante de uma perspectiva memorialística, por meio da história ou registros pessoais, é importante ressaltar, também, o trabalho de Hikoma Udihara, um imigrante japonês que se tornou o publicitário da Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP) dentro da comunidade japonesa, vendendo lotes de terra para a colonização do estado. Segundo Boni e Figueiredo (2010), além de ter participado desse processo colonial, Udihara praticava, por lazer, o cinema: ao todo, foram registradas mais de 10 horas de gravações, nas quais ele documentou, por mais de 30 anos, a presença nipônica nesse contexto histórico na região. Apesar do caráter histórico e documental das imagens, Udihara não registrava seus filmes com essa intenção, sendo que sua obra audiovisual é extremamente espontânea e despreziosa, sem qualquer registro de roteiros ou planejamento para tal. Apesar disso, sua obra é um dos principais registros históricos da colonização da região norte do estado do Paraná, sendo um dos poucos em filme da época – e Udihara, portanto, é considerado o primeiro cineasta nipo-brasileiro da história (Boni & Figueiredo, 2010; Cesaro, 2001 e 2007).

4.3. O caso do filme *Meu Japão Brasileiro*¹⁴

O filme *Meu Japão Brasileiro*, lançado em 1964, dirigido por Glauco Mirko Laurelli e produzido por Amácio Mazzaropi, se passa em uma comunidade nipo-brasileira, onde os imigrantes japoneses, juntamente com Fofuca (interpretado por Mazzaropi) e outros brasileiros e imigrantes europeus entram em conflito com o intermediário das transações agrícolas da cooperativa, Seu Leão. Ao longo do filme, de acordo com a sinopse exibida na base de dados da Cinemateca Brasileira, um dos filhos de Leão, Mário, envolve-se com uma mulher da

¹⁴ *Meu Japão Brasileiro*. (1964). Direção: Glauco Mirko Laurelli. PAM Filmes Ltda. São Paulo, SP: 199 min. Sonoro. Cor. Formato: 35mm.

comunidade japonesa, cujo nome não é informado – ela é tratada apenas como *nissei*. O filme aborda um contexto muito característico dos imigrantes japoneses: o agrupamento em colônias, bem como a criação de cooperativas, que centralizava e lidava com toda a produção agrícola da comunidade. Apesar de não tratar explicitamente do processo da imigração japonesa em si, tampouco de seus desdobramentos, com profundidade, o contexto do filme permeia esses assuntos. Além disso, o título do filme, *Meu Japão Brasileiro*, traz a conotação de que, de certa forma, os personagens japoneses (ou de ascendência japonesa) seriam considerados como parte integrante da sociedade brasileira – o que não é demonstrado no filme.

Um forte indício disso é a própria nomeação dos personagens: os protagonistas brasileiros, como é o caso de Fofuca (interpretado por Mazzaropi), sua esposa Magnólia (interpretada por Geny Prado), o vilão, Seu Leão (interpretado por Reynaldo Martini), seus filhos Mário (interpretado por Elk Alves) e Roberto (interpretado por Adriano Stuart), são todos devidamente nomeados. O mesmo não acontece com os personagens nipo-brasileiros: a própria Nissei (interpretada por Célia Watanabe), que possui um grande destaque na trama, e é uma das poucas da comunidade japonesa que fala português durante o filme, não recebe um nome, sendo chamada apenas por um termo que remete a sua etnia. Além dela, outros três personagens nipo-brasileiros são creditados, todos com o mesmo título de personagem: colono japonês.

Ao longo do filme, percebe-se que a temática da colônia japonesa é tida como um pano de fundo para os acontecimentos do filme – que, assim como a enorme lista de produções audiovisuais de Amácio Mazzaropi, dão mais destaque ao humor, pelo qual seu personagem é característico, do que à contextualização histórica propriamente dita. Em um primeiro momento, consideramos analisar o filme *Meu Japão Brasileiro* com profundidade, buscando traçar relações entre os registros históricos e antropológicos da imigração japonesa com o que é retratado no filme. Mas, com o início dessa análise, foram percebidas algumas limitações, entre elas a discrepância do recorte temporal que deveria ser feito, especialmente entre a distância de décadas entre a produção do filme de Mazzaropi e o próximo filme registrado nos parâmetros estabelecidos, *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, lançado em 1980 – não apenas pelo longo intervalo entre eles, mas também pelo contexto histórico-social, tanto em relação à comunidade japonesa quanto à sociedade brasileira num geral, uma vez que *Meu Japão Brasileiro* foi lançado no início da ditadura militar, e *Gaijin: Caminhos da Liberdade* nos anos finais do regime; o filme de 1964, em um período em que se começava a discutir a reintegração da comunidade japonesa no Brasil, como foi exemplificado no capítulo anterior, e o filme de

1980 foi produzido em um contexto no qual essa população já ocupava outro espaço na sociedade brasileira.

Assim sendo, considerando tanto o enquadramento narrativo do filme, quanto as disparidades históricas que separam seu contexto dos outros três objetos de estudo selecionados para este trabalho, decidimos focar a análise, essencialmente, nos filmes sobre a imigração japonesa realizados a partir da década de 1980, tanto pelo recorte temporal quanto por serem filmes realizados, como será melhor detalhado ao longo deste capítulo, com o objetivo claro de revisitar esse processo histórico diante de uma perspectiva memorialística: ambos os filmes que serão analisados com maior profundidade neste trabalho, *Gaijin: Caminhos da Liberdade* e *Gaijin: Ama-me Como Sou*, dirigidos por Tizuka Yamasaki, foram produzidos com base na experiência da avó da diretora, sendo, portanto, um trabalho de pós-memória.

4.4. Sobre o filme *Corações Sujos*¹⁵

No que diz respeito ao cinema brasileiro contemporâneo que aborda a questão nipo-brasileira, o filme *Corações Sujos*, lançado em 2012 e dirigido por Vicente Amorim, é o mais recente dos títulos encontrados. O filme, diferente dos demais citados neste trabalho, foi baseado em um livro-reportagem, de mesmo título, escrito pelo jornalista Fernando Morais. A narrativa mergulha nos desdobramentos da *Shindo-renmei*, desde sua criação, após o término da Segunda Guerra Mundial, até sua dissolução.

Os eventos descritos no filme são muito próximos ao que é perceptível na história: após a anúncio da derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, muitos imigrantes japoneses no Brasil, isolados das notícias de seu país de origem por conta das medidas nacionalistas, passaram a questionar a veracidade desse acontecimento – acreditando na possibilidade de serem notícias falsas, propagadas pelos Estados Unidos. Os chamados vitoristas – ou *kachigumi* – criaram grupos de punição aos derrotistas – *makegumi* –, que deveriam tirar a própria vida por terem manchado sua honra japonesa, sendo denominados *Corações Sujos*. Um deles – o maior e mais conhecido, que, de fato, chegou a cometer atos terroristas, é aquele retratado no filme: a *Shindo-renmei*.

¹⁵ *Corações Sujos*. (2012). Direção: Vicente Amorim. Jodaf Mixer, Radar Cinema e Televisão Ltda. São Paulo, SP: 107 min. Sonoro. Cor. Formato: 35mm.

Durante o filme, vemos dois conflitos diferentes: um interno à comunidade japonesa, entre aqueles que reconhecem a derrota do Japão na guerra e os que questionam a veracidade dessa informação e, também, um conflito dessa organização com o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), que passa a investigar a atividade da *Shindo-renmei* e a tentar prendê-los por seus atos criminosos.

Apesar de ser um filme que aborda uma temática japonesa, o enredo centra-se em um evento muito específico da comunidade nipo-brasileira – que, inclusive, se passa em uma época na qual o processo migratório estava suspenso. Sendo assim, o contexto no qual *Corações Sujos* se situa é posterior à imigração em si e seus desdobramentos nos primeiros anos, que representam a fase de adaptação. Como veremos adiante, o filme *Gaijin 2* contempla, em seu enredo, o conflito entre vitoristas e derrotistas – no entanto, ele compõe apenas um pequeno trecho da narrativa, uma vez que o filme, em si, prioriza uma abordagem da temática da imigração e da memória intergeracional.

A princípio, este trabalho tinha como um de seus objetivos analisar o filme *Corações Sujos* – no entanto, ao adquirir maior profundidade, foi possível perceber que, diante do contexto histórico-social que estudamos, e tendo em vista os objetivos gerais do trabalho, que envolvem, essencialmente, a representação das memórias da imigração de japoneses ao Brasil, optamos por não realizar a análise detalhada do filme dirigido por Vicente Amorim, devido a esses fatores e, também, às limitações impostas pela necessidade de uma pesquisa mais densa a respeito desse contexto histórico, para que fosse possível analisar o filme com sua devida profundidade.

4.5. Tizuka Yamasaki: história e carreira

Antes de partir para a análise dos filmes que compõem o *corpus* deste trabalho, traremos algumas informações a respeito da história e da carreira de Tizuka Yamasaki, a diretora nipo-brasileira dos filmes *Gaijin* – uma vez que sua trajetória pessoal é extremamente relevante para que se possa compreender os desdobramentos dos longa-metragens.

Tizuka Yamasaki nasceu em 1949, em uma fazenda em Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul – no entanto, cresceu em Atibaia, cidade do interior do estado de São Paulo, onde seus pais e avós – todos japoneses – trabalhavam no campo (Costa, 2007). Na juventude, em 1970, Yamasaki cursou Arquitetura na Universidade de Brasília – até a faculdade

ser fechada, quando ela transferiu sua matrícula para a Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, onde se formou em Cinema. Assim, a cineasta passou a trabalhar com grandes nomes do cinema brasileiro, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Segundo Lesser (2007), Yamasaki é, certamente, a cineasta nipo-brasileira mais famosa no Brasil, especialmente por conta da sua produção de filmes mais comerciais, bem como seu trabalho voltado para a televisão. Em 1978, a nipo-brasileira criou sua própria produtora audiovisual, a C.P.C. (Centro de Produção e Comunicação), junto com outros colegas de profissão – por meio da qual Tizuka Yamasaki escreveu o roteiro – juntamente com Jorge Duran – e produziu seu primeiro longa-metragem como diretora: *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, em 1980.

Segundo a própria diretora, em uma entrevista do acervo MIS (Museu da Imagem e do Som de São Paulo), a história de sua família é semelhante àquela narrada em *Gaijin* – inclusive, foi nas lembranças de sua avó que a diretora se baseou para roteirizar o filme, como ela conta no seguinte trecho de uma entrevista:

A história da minha família é meio parecida com *Gaijin*, meus avós vieram do Japão, se casaram aqui, tiveram minha mãe, que é filha única, que nasceu no Brasil, mas teve uma formação extremamente japonesa, e que acabou casando por arranjo com um japonês, louco, né, assim, aventureiro, não sei o quê... o meu pai e minha mãe eles tiveram duas filhas, ele acabou morrendo muito cedo e, com isso, eu acho que esse foi o grande acontecimento da minha vida: a morte do meu pai. Porque se meu pai fosse vivo, eu com certeza não seria cineasta hoje. [...] Então o fato do meu pai ter morrido e minha mãe viver uma frustração muito grande de não ter podido estudar, acho que foram duas molas extremamente importantes para que eu saísse de uma cidadezinha do interior para ganhar a vida. [...] e o fato de ser neta de imigrantes, em uma época, no começo do século, quando não se sabia o que existia do outro lado do mundo, de repente uma mulher, minha avó, de 14 anos, meu avô com 17 saem do Japão para vir para o Brasil, entendeu? Eu acho que foi um ato corajoso tão grande que funciona como um exemplo de que tudo é possível... tudo é muito pouco em relação a essa grande viagem que eles fizeram. (Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS, 2020).

Em relação ao seu processo criativo, Yamasaki considera que as temáticas abordadas em seus filmes são sempre relacionadas a questões com as quais ela se identifica de alguma forma: seja para buscar compreender, aprender ou saber lidar com elas. No caso dos *Gaijin*, a questão determinante para ela foi a identidade racial: assim como Lesser (2003) descreve a relação dos *nisseis* com a identidade hifenizada, como vimos no capítulo anterior, – de um lado, a primeira geração contestando a brasilidade de seus filhos e netos; de outro, a sociedade como um todo reforçando a necessidade da assimilação cultural, segundo Yamasaki, essa dicotomia

a impulsionou tanto para se distanciar da educação japonesa que recebeu quanto para se reaproximar dela, anos depois, por meio do cinema:

Dizem muito de Gaijin: ah, o Gaijin tem influência do cinema japonês... mas eu tenho certeza que não é influência do cinema japonês, é influência evidentemente da cultura japonesa que carrego, entendeu? Mas para mim é muito mais fácil produzir alguma coisa brasileira, assim, ocidental, do que alguma coisa japonesa, ou de influência japonesa, porque o meu processo de rejeição à cultura japonesa também foi muito grande, né? Eu brinco que a única coisa que eu conservo, na verdade, é minha cara, né? Porque o processo de rejeição foi grande e a vontade de assimilar a cultura brasileira era tão grande, que na hora que eu saí de casa foi tipo assim: a cultura japonesa ficou lá em Atibaia, agora quero ver o que tem no país, entendeu? Acho que isso explica uma certa ansiedade que eu tenho, assim, de buscar temáticas brasileiras, de ficar martelando nessa tecla, de cultura brasileira, porque parece que fica uma coisa meio angustiante de eu querer provar que eu sou brasileira, entendeu? [...] Eu acho que cinema, novela, seja o que for, a minha profissão é muito um meio de entender o que se passa em minha volta. Então eu acho que, de repente, esse personagem da Títio, que eu mergulhei fundo, é que eu estava vivendo um momento muito complicado de vida que era esse choque cultural, sabe, de tem a cara japonesa, mas é brasileira, mas tem que se comportar desse jeito, daquele outro jeito, sabe, a mulher japonesa é muito oprimida, a mulher brasileira também, mas qual é mais, e eu sou o que no meio de tudo isso? Eu acho que fui fundo, o Gaijin eu fui fundo mesmo, porque eu precisava descobrir senão eu morria, entendeu? Ou então eu enlouquecia, era uma coisa muito pessoal. (Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS, 2020).

A princípio, a ideia de Yamasaki era produzir uma trilogia sobre a imigração japonesa, abordando a chegada dos imigrantes, a Segunda Guerra Mundial e o contexto contemporâneo, ou seja, como estariam os japoneses e seus descendentes, no Brasil, atualmente. A autora afirma que “as pessoas diziam ah, Tizuka, imigração é um tema muito árido, isso não dá filme, não tem emoção... na verdade, havia uma torcida contra muito grande, e eu tive muita dificuldade para levantar recursos e fazer o primeiro filme” (Folha Online, 2008). Apesar das dificuldades, Tizuka conseguiu produzir dois filmes sobre a imigração japonesa: *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, em 1980, e *Gaijin: Ama-me Como Sou*, em 2005 – os quais iremos analisar neste trabalho. Aqui, cabe ressaltar que, apesar de ainda não ter conseguido concluir a sua trilogia, Yamasaki abordou os três temas que desejava no segundo título, que possui uma narrativa pautada na transmissão da ancestralidade por meio das gerações.

Depois de uma estreia de prestígio no cinema, com um filme autoral, Yamasaki dirigiu os filmes com contextualização histórica *Parahyba Mulher Macho* (1983), sobre a Revolução de 30, e *Patriamada* (1984), que se passa durante as Diretas Já, período pré-redemocratização após a ditadura militar. Entre os anos de 1989 e 1990, Yamasaki dirigiu a telenovela *Kananga do Japão*, da Rede Manchete, em parceria com Carlos Magalhães. Alguns anos depois, dirigiu

grandes produções, voltadas ao público infantil, como *Lua de Cristal* (1990), *Xuxa Requebra* (1999), *Popstar* (2000) e *Xuxa em o Mistério de Feiurinha* (2009), todos estrelados por Xuxa Meneghel, e *O Noviço Rebelde* (1997), com Renato Aragão. Em 2012, a cineasta dirigiu alguns episódios da série *As Brasileiras*, produzida pela Rede Globo, em 2014 Yamasaki dirigiu o filme *Encantados* e, em 2017, o filme para a televisão *1817: A Revolução Esquecida* – seu último trabalho até então.

4.6. Algumas considerações sobre os filmes *Gaijin*

Antes de partir para a análise detalhada dos filmes, existem algumas questões que dizem respeito a ambos os títulos e que são extremamente relevantes para o desenvolvimento deste trabalho. Segundo Lesser (2007), o enredo do filme *Gaijin* é baseado nas histórias que a avó de Yamasaki, Títoe, lhe contou sobre a sua experiência como imigrante japonesa. Já o segundo filme, ainda que de forma mais solta, também possui referências à história de Títoe – inclusive, é essa a personagem que protagoniza a primeira parte do filme. Nesse sentido, é possível estabelecer uma clara relação entre a teoria de pós-memória, de Hirsch (2016), devido à forte ligação familiar associada à memória narrada pelo filme. Retomando os conceitos já abordados neste trabalho, Hirsch (2016) entende que a pós-memória tem como objetivo a reativação e a reincorporação de memórias sociais em contextos individuais e familiares – ou seja, buscando compreender memórias de um povo ou nação por meio da experiência do indivíduo, que, por sua vez, passa a ser compartilhada por seus descendentes. É possível perceber, nos filmes *Gaijin 1 e 2*, o caráter transgeracional da narrativa, por se tratar de um processo histórico, estudado e documentado por historiadores e antropólogos, e que faz parte da memória cultural das regiões do país onde a imigração japonesa se deu com maior intensidade. Em um sentido mais individual, também é possível compreender a narrativa dos filmes como intergeracional (proveniente da memória comunicativa), uma vez que a história do filme se centra na perspectiva individual de Títoe e de suas experiências, tendo os eventos históricos como um panorama.

Nessa perspectiva, também é válido retomar as noções de gênero associadas aos estudos de memória, que questionam a masculinidade presente nas memórias culturais e, portanto, a falta de representatividade feminina nessas narrativas – em *Gaijin*, pelo contrário, vemos uma valorização do ponto de vista feminino, tanto por parte da diretora quanto pela protagonista, Títoe. Em ambos os filmes, a questão de gênero é extremamente relevante – e ela,

inclusive, determina o clímax de ambas as histórias – sobre as quais trataremos com mais detalhes ao longo deste capítulo.

4.7. *Gaijin: Caminhos da Liberdade*¹⁶

Segundo os registros da base de dados da Cinemateca Brasileira, o filme *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, dirigido pela cineasta nipo-brasileira Tizuka Yamasaki e lançado em 1980, é o primeiro filme brasileiro de ficção a ter como tema central a imigração japonesa no Brasil. Além disso, é, segundo Lesser (2007, p. 63), provavelmente o único filme brasileiro vastamente lembrado pela população que inclui *nikkeis*, assim como é um dos poucos filmes dessa nacionalidade de grande alcance em que uma minoria étnica é não apenas o foco da narrativa, mas, também, é tratada com afeto. Nesse sentido, é importante retomar as considerações de Erll (2008b), já abordadas no capítulo metodológico deste trabalho, sobre o impacto de filmes de memória ficcionais, tanto no âmbito individual quanto no coletivo. Dessa forma, considerando a descrição de Lesser a respeito da ampla adesão ao filme *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, é possível enquadrar essa obra em um nível coletivo de impacto na memória: “on a collective level, fictional texts and movies can become powerful media, whose versions of the past circulate in large parts of society, and even internationally”¹⁷ (Erll, 2008b, p. 396).

Tanto no contexto nacional quanto internacional, *Gaijin: Caminhos da Liberdade* foi amplamente premiado em festivais – recebendo 5 Kikitos, o prêmio mais relevante do Festival de Gramado, incluindo o de Melhor Filme, menções honrosas no Festival de Cannes e o Grande Prêmio Coral e Melhor Filme de Ficção no Festival de Havana, segundo a base de dados da Cinemateca Brasileira.

O filme foi lançado no início da década de 1980, quando se observava uma decadência no regime ditatorial, vigente no Brasil desde o golpe militar, em abril de 1964. Desde a segunda metade dos anos 1970, já se observava uma reabertura política por parte dos militares, devido ao declínio econômico. No entanto, no período em que *Gaijin: Caminhos da Liberdade* foi

¹⁶ *Gaijin, Caminhos da Liberdade*. (1980). Direção: Tizuka Yamasaki. CPC – Centro de Produção e Comunicação; Embrafilme; Igreja Messiânica Mundial do Brasil; Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa. Rio de Janeiro - RJ: 105 min. Sonoro. Cor. Formato: 35mm.

¹⁷ Tradução nossa: “filmes e textos ficcionais podem se tornar meios de comunicação poderosos, cujas versões do passado circulam em grandes partes da sociedade”.

lançado, os militares ainda se apoiavam na censura como um aparato estatal para a manutenção do regime. Além disso, dois anos antes, em 1978, foi comemorado o 70º Aniversário da Imigração Japonesa – o terceiro evento do gênero no país. A celebração de 1978 recebeu a presença dos príncipes herdeiros na época, Akihito e Michiko que alguns anos depois se tornaram os Imperadores do Japão, e, também, de Ernesto Geisel, o então presidente do Brasil pelo governo militar (Embaixada do Japão no Brasil, 2018). No entanto, o que mais chama a atenção na descrição do evento, ainda segundo a Embaixada do Japão no Brasil (2018), é o contexto socioeconômico desse período: “Os anos de 1970 foram marcados pela presença do capital japonês nos grandes projetos de desenvolvimento nacional. Na comunidade *nikkei*, os líderes se preocupavam com a preservação da memória dos pioneiros”. Dessa forma, observa-se que, além da busca pela integração social, os imigrantes japoneses e seus descendentes, agora, também se preocupavam com a documentação e o resgate da memória do processo da imigração na história do Brasil.

Ainda em relação ao contexto histórico, político e socioeconômico do filme, Lesser (2007) pontua um aspecto relevante, particular da época, que muito influenciou na forma como a temática do filme foi abordada. O autor afirma que o lançamento comercial de *Gaijin* foi feito ao fim de três anos consecutivos de greves nas cidades industriais que rodeiam São Paulo. “*Gaijin* had a theme of collective action, suggesting that Brazil was near the end of its dictatorship as a political abertura (opening) permitted alternative voices to emerge”¹⁸ (Lesser, 2007, p. 66).

Em relação à representação do processo da imigração japonesa em si, o filme *Gaijin: Caminhos da Liberdade* foi essencial tanto para reforçar um contexto de busca pelo passado, que já estava permeando a comunidade japonesa no período, quanto para inscrever na memória cultural a história desses acontecimentos – bem como explicar a forte presença de japoneses e seus descendentes no país para a população não-*nikkei*:

Nikkei became more immersed in their past, while non-Nikkei sought to understand what had led Japan (the country) and Japanese-Brazilians to such prominence in the 1960s. [...] For many viewers in São Paulo, *Gaijin* helped to explain the presence of Japanese products and people in their everyday lives. Japanese multinationals had been expanding rapidly into Brazil since the 1960s, and Japanese goods, from food to televisions, had become common in Brazilian homes. While *Gaijin* was being shown, Japan’s relationship to Brazil was constantly in the news. In August 1980, for example, the headlines were about a proposal (later scuttled) to settle 10 million Japanese farmers in Brazil. The

¹⁸ Tradução nossa: “*Gaijin* abordava uma temática de ação coletiva, sugerindo que o Brasil estava chegando ao fim da ditadura militar, uma vez que a abertura política permitiu que vozes alternativas emergissem”.

following month a “Typical Japanese Food Night” brought food vendors from Liberdade to the non-Nikkei neighborhood of Ipiranga and turned out an estimated twenty-five hundred people” (Lesser, 2007, p. 66).

De acordo com Lesser (2007), grande parte do público de *Gaijin* – tanto *nikkeis* como não descendentes – entendeu a representação da imigração japonesa como ‘autêntica’, ainda que tenha trazido uma ambivalência na comunidade *nikkei* a respeito dessa questão – especialmente entre os imigrantes de primeira geração, que participaram de exposições especiais no bairro da Liberdade, em São Paulo, conhecido por ser a região com maior concentração de japoneses no país. Apesar disso, Yamasaki preferiu não realizar muitas exposições no local, pois desejava “tentar fazer com que esses japoneses mais radicais, que nunca saíram da Liberdade, mudassem a sua rotina” (Yamasaki *apud* Lesser, 2007, p. 67).

O termo *Gaijin*, presente no título do filme, faz referência ao termo em japonês, que significa “estrangeiro” ou “pessoa que vem de fora”. Segundo Lesser (2007), o título traz um certo contraste entre a dinâmica eles/nós, levantando a questão sobre quem, de fato, seriam os estrangeiros: os japoneses ou os brasileiros, uma vez que, na comunidade nipo-brasileira, o termo *gaijin* é usado para se referir a pessoas sem ascendência japonesa – mas, como o próprio filme retrata, aqueles que vêm de fora são, na verdade, os próprios japoneses.

4.7.1. Enredo e análise do filme

A história de *Gaijin* tem início no Japão, no ano de 1908 – a narração, feita pela protagonista, Titoe, interpretada pela atriz japonesa Kyoko Tsukamoto, descreve a situação econômica e política do país na época:

Era o ano 41 da Era Meiji, havia muita miséria no Japão, e poucas perspectivas de trabalho. E assim, muitos emigravam em busca de oportunidades. E como a companhia de imigração só aceitava grupos familiares, meu irmão decidiu que eu deveria me casar. E, assim, formamos uma família, composta pelo meu irmão, Jiro Kobayashi, pelo meu primo Mitsuo Ueno e por Minoru Yamada, o homem escolhido para ser meu marido que eu acabara de conhecer. Comigo éramos quatro. Partir para o Brasil, um país totalmente desconhecido, me assustava. Lembro que chorei quando deixamos a nossa vila. Quantos anos se passaram desde então (Yamasaki, 1980, 00:00:45).

Esse formato discursivo, em que a memória de Titoe é evidenciada por meio de uma narração, dialoga com a definição de ‘pensamento narrativo’, um dos modos de representação mental no âmbito do cinema de memória listados por MacDougall (1994). Segundo o autor, a

narrativa organiza a disposição dos objetos e ações no tempo, essencial para a existência da memória.

Assim, Títoe casou-se com Yamada (interpretado por Jiro Kawarasaki) para que pudessem oficializar o processo de imigração, uma vez que a permissão para embarcar no navio era concedida prioritariamente a núcleos familiares constituídos por, pelo menos, um casal. Dessa forma, o casamento de Títoe foi um *omiai kekkon* – um casamento arranjado pela família dos noivos.

Depois de atracarem no porto, os imigrantes japoneses pegam um trem para o interior, onde seriam designados às regiões onde iriam trabalhar. Nesse meio tempo, uma cena, mostrando grandes investidores do café, descreve a situação econômica e política do Brasil naquela época, 20 anos após a abolição da escravidão no país. Assim, a mão de obra foi exportada da Europa, e italianos, espanhóis e portugueses emigraram ao Brasil para trabalhar nas lavouras. Dado esse contexto, um dos investidores do café afirma que está cansado desses imigrantes europeus, e que só irá contratar para suas fazendas os japoneses, que “são mais disciplinados, mais trabalhadores” (Yamasaki, 1980, 00:05:09).

Antes de serem enviados às fazendas, os japoneses recebem instruções a respeito das condições de trabalho impostas pelos proprietários de terra: Títoe, narradora, comenta: “O pagamento? Só depois de um ano de trabalho. Um ano sem receber? E ainda iriam descontar as despesas que a fazenda teria com a gente. Mas que despesas? Também disseram que expulsavam se a gente fizesse associação de natureza política” (Yamasaki, 1980, 00:11:13).

Ao longo do enredo, o filme retrata as dificuldades dos imigrantes japoneses com a adaptação ao novo país e ao trabalho na lavoura. Por dividirem o espaço de trabalho com brasileiros e outros imigrantes – principalmente os italianos e portugueses – eles enfrentavam dificuldades linguísticas e culturais, mas compartilhavam a revolta e a insatisfação com as condições de trabalho precárias e a exploração da mão de obra imigrante por parte dos proprietários de terra.

Com o desenvolvimento do enredo, Títoe e o administrador da fazenda, Tonho (interpretado pelo ator Antonio Fagundes), começam a sentir-se atraídos um pelo outro. Tonho, então, passa a perceber que é um cúmplice na opressão dos trabalhadores imigrantes e dos nativos, uma vez que entra em contato com questões políticas. Ao mesmo tempo, Títoe começa a compreender a situação subalterna em que ela está submetida em seu casamento, assim como

em relação às expectativas de sua própria comunidade com as mulheres, o que pode ser lido como um reflexo da autoria feminina da narrativa.

No clímax do filme, Títoe, em um ato de militância étnica, decide deixar a fazenda na qual é explorada. A decisão de Títoe é impulsionada pela morte de seu marido – que se negava a engajar com o movimento dos trabalhadores, por enxergar nesse posicionamento algo que o distanciaria do “ser japonês”. Ela, então, parte junto com alguns outros imigrantes japoneses. No clímax, percebe-se uma mudança no comportamento de Títoe, composta pela dualidade entre a perda e um ato de liberação, associado a um caminho para a autodeterminação.

Anos se passam na narrativa, e Títoe está morando na cidade de São Paulo, trabalhando em uma fábrica – finalmente, sentindo-se livre. Tonho, que, por sua vez, passou a engajar-se no movimento dos trabalhadores, tornando-se um ativista político, também se mudou para São Paulo após a fuga dos imigrantes japoneses da fazenda. Ele e Títoe, então, encontram-se na cidade e conseguem, finalmente, ficar juntos. Nas palavras de Lesser (2007), esse enlace no desfecho do filme simboliza a “brasilização” de Títoe, unindo o casamento inter-racial, que promove a miscigenação, e os protestos populares, ou seja, uma certa forma de agencialidade e ativismo, promovendo uma discussão acerca das questões sociais: ambos vistos como representativos do contexto cultural brasileiro da época em que o filme foi produzido e ambos fazendo a iniciação à vivência da liberdade e autodeterminação.

Depois dessa breve introdução a respeito da história do filme, daremos início à análise, trazendo enquadramentos mais detalhados sobre o enredo. Ao longo do filme, é possível perceber diversas situações características do início da imigração japonesa ao Brasil: o estranhamento com o clima e com as grandes dimensões das propriedades rurais e, é claro, as barreiras linguísticas e culturais. Por ser baseado na história da avó de Yamasaki, o filme é contado do ponto de vista de Títoe, a protagonista – que, também, é a narradora da história: aqui, percebe-se uma valorização do ponto de vista feminino – ou seja, é uma história escrita, pensada e narrada por mulheres, inscrevendo na memória cultural uma perspectiva que leva em conta questões de gênero, como defendem Paletschek e Schraut (2008).

A primeira questão a ser observada, mais geral, é o uso da língua: no início do filme, os japoneses se comunicavam em japonês – até a cena em que chegam na fazenda, onde têm de se comunicar com os brasileiros e imigrantes europeus. Nesse momento, percebe-se que os atores – muitos deles, inclusive, que eram japoneses e não moravam no Brasil, portanto, não falavam português – são dublados por brasileiros que tentam reproduzir o sotaque característico

dessas pessoas. Essa escolha se deve ao fato de que, a partir da Ditadura Militar no Brasil, que vigorou entre os anos de 1964 até 1985, a obrigatoriedade (ou, pelo menos, uma certa pressão por parte da censura) da dublagem era muito expressiva¹⁹. Assim, por mais que, na versão final do filme, os personagens japoneses falassem português, fica subentendido, por conta das barreiras de comunicação entre esses imigrantes e os brasileiros, que essa não é a língua que está efetivamente sendo usada no contexto da cena.

Sobre questões próprias do enredo, logo no início do filme, quando o navio *Kasato Maru* chega no porto e os imigrantes começam a desembarcar, a narradora Títoe enuncia:

Quando chegamos ao porto de Santos, no dia 18 de junho de 1908, depois de 52 dias de viagem, no céu pipocavam fogos de artifício. Será que os brasileiros estavam nos saudando? Anos depois, soube que era época de festas juninas, e só então entendi que aquela alegria não era por nossa chegada (Yamasaki, 1980, 00:02:57).

Além do caráter documental dessa fala, em que a personagem descreve a viagem por meio de datas, ela também detalha um evento muito específico, que a fez vislumbrar a chegada dos imigrantes japoneses no Brasil de forma deturpada, como se estivessem sendo saudados pelos brasileiros – o que não era verdade. Essa mesma situação é descrita, de forma semelhante, por Lesser (2003), ao contextualizar o sentimento dos imigrantes ao chegarem em território brasileiro pela primeira vez: “The immigrants themselves seemed equally pleased: a strange twist of fate put the docking during a festa junina celebration that the newcomers mistakenly believed was in their honor”²⁰ (p. 6).

Algumas cenas depois, quando os japoneses estão dentro do trem, a caminho do interior do estado de São Paulo, é mostrada uma cena em que os homens discutem seu futuro no país em japonês, enquanto a narradora Títoe explica:

Meu marido não se deixava esmorecer com os pessimistas. Combatia, com a lembrança da vitória da guerra contra a Rússia. Ele dizia que o Japão ganhou por causa da tenacidade dos japoneses. Com garra, os japoneses podem tudo. Por

¹⁹ Segundo Freire (2014, p. 1184), em 1960, o Decreto-Lei nº 603 alterou dispositivos do Decreto-Lei nº 43/1966, incumbindo ao Instituto Nacional de Cinema a tarefa de formular normas que tornariam obrigatório o uso do idioma nacional em filmes estrangeiros que forem exibidos nos cinemas existentes no território brasileiro. Dessa forma, “embora ainda não houvesse a obrigatoriedade legal de dublagem para filmes estrangeiros exibidos no cinema, o governo militar havia deixado clara a disposição e a intenção de implantá-la” (Freire, 2014, p. 1194). Somente nos anos 1980 – década na qual *Gaijin: Caminhos da Liberdade* foi lançado –, com a extinção do Instituto Nacional de Cinema, é que esse decreto foi revogado.

²⁰ Tradução nossa: “os próprios imigrantes japoneses aparentavam estar igualmente satisfeitos: uma peculiar reviravolta do destino colocou o momento de atracagem do navio durante uma celebração de festa junina, que os recém-chegados erroneamente acreditaram ter sido em sua homenagem”.

isso, nós venceremos no Brasil: vamos ganhar muito dinheiro e voltar para o Japão. Precisamos ter coragem (Yamasaki, 1980, 00:06:12).

Nessa cena, percebe-se a intenção de retornar ao Japão, muito característica dos imigrantes da época, descrita por Maeyama (1972). Outro ponto relevante do trecho é que ele evidencia o nacionalismo e o orgulho, defendendo a honra japonesa e os valores atrelados a esse conceito, que foram fundamentais para a consolidação da imagem dessa população no Brasil.

Assim que os japoneses chegam à fazenda na qual irão morar e trabalhar, a narradora declama: “foi assim que começou minha aventura em um país que eu não tinha escolhido para mim” (Yamasaki, 1980, 00:20:27). Essa frase, considerando o contexto do filme e da personagem, carrega um duplo sentido: por causa do casamento arranjado, Titoe estava no Brasil devido à escolha de seu marido, e não dela; outro sentido, mais implícito, é relacionado à intenção de retorno ao Japão por parte dos japoneses, que pensavam a imigração como um meio de enriquecer para então poderem retornar ao país de origem, ou seja, ao local que escolheram para si.

Em seguida, as casas onde os imigrantes japoneses irão morar são designadas a eles, e percebe-se o descontentamento com as estruturas: agora, os personagens que representam os imigrantes japoneses são dublados em português, com intérpretes que tentam simular o sotaque dessa população: “‘é aqui que *vamo morá?*’ ‘e aqui dá pra morar?’ ‘mas... *non tem nem janeras*’ ‘a promessa foi outra!’” (Yamasaki, 1980, 00:21:02). Essa cena é bem característica do que foi descrito por Handa (1968 e 1971): segundo o autor, muito do estranhamento dos imigrantes japoneses em relação às casas era por conta do choque cultural, uma vez que não estavam acostumados com o modo de vida ocidental. Sendo assim, buscaram organizar suas moradias com base em seus próprios parâmetros, como veremos um pouco mais adiante no filme. Cabe, aqui, ressaltar que, assim como Handa (1971) descreve, muitos imigrantes traziam alguns pertences que consideravam essenciais – como chaleiras e panelas.

A cena prossegue e vemos Titoe limpando um espelho, pelo qual sua imagem é refletida. Então, ouve-se risadas, que logo em seguida demonstram ser de crianças, provavelmente filhas dos colonos já estabelecidos na fazenda, que observam Titoe. Ela olha na direção do grupo, que rapidamente sai correndo. Percebe-se, nessa cena, que a etnia de Titoe é motivo de estranhamento nas crianças, que não conheciam a raça amarela: aqui, vemos o primeiro choque étnico e cultural representado pelo filme.

Figura 2 – Colonos da fazenda estranham Titoe



Fonte: Gaijin: Caminhos da Liberdade

Titoe caminha por dentro da casa, onde ela, Kobayashi e Ueno organizam seus pertences. Ela carrega uma chaleira e uma panela, ambos trazidos do Japão, e leva-os para a cozinha. Nesse percurso, é possível perceber uma estrutura domiciliar muito similar àquela descrita por Handa (1971), como vimos no subcapítulo anterior: um quarto pequeno, com apenas uma cama; uma sala, com uma cômoda, perto da qual Kobayashi lustra com um pano um retrato emoldurado. A cena demonstra uma casa aparentemente vazia, na qual os imigrantes retiram seus pertences de caixas e maletas para dispor pelos cômodos – então, pressupõe-se que o retrato foi trazido do Japão. No entanto, a cena é muito rápida: não é possível identificar quem está retratado nela – aparenta ser um oficial ou militar, pelas roupas, mas é incerto. A imagem não retrata o imperador Meiji, que governava o Japão na época – portanto, assume-se que é um membro da família – nesse sentido, pode-se compreender o retrato como um meio de memória com o objetivo de reconstruir as noções de pátria e lar na nova casa: além de, também, reforçar as noções de ancestralidade, tão relevantes para a cultura japonesa, como afirma Maeyama (1972) em seus estudos acerca da religião (como vimos no capítulo anterior). Em seguida, vemos uma cozinha simples, onde Titoe deposita os pertences que carrega.

Depois de cerca de 30 minutos de filme, os japoneses finalmente são levados à lavoura de café – algo que, até então, eles desconheciam. Na cena, Tonho, o administrador da fazenda, tenta explicá-los sobre a planta, mas sem sucesso, devido às barreiras linguísticas. Ele, então, chama Ceará – um migrante nordestino, que trabalha na colheita de café – para ensinar o trabalho aos japoneses. Em seguida, são mostradas cenas desses imigrantes trabalhando nas lavouras de café: colhendo os grãos, peneirando-os e separando-os.

Figura 2 - Kobayashi lustra retrato ao chegar na nova casa e Titoe arruma seus pertences



Fonte: Gaijin: Caminhos da Liberdade

Pela primeira vez no filme, então, os japoneses começam a trabalhar na lavoura de café, em uma situação muito similar àquela descrita por Handa (1968): “levados por fiscal ou por intérpretes ao cafezal, japoneses, brasileiros e italianos, sem distinção, tinham de trabalhar no mesmo talhão” (p. 116). Na Fazenda Santa Rosa, como é possível observar, os trabalhadores japoneses, brasileiros e italianos eram acompanhados pelo administrador da fazenda, Tonho, e pelo fiscal, Chico Santos.

Ao final da cena, que praticamente não acompanha som, exceto pela trilha sonora, os japoneses voltam para suas casas, cansados, carregando seus materiais de trabalho. Nas casas, observa-se uma organização semelhante ao que Handa (1971) descreve: apenas colchões simples nos quartos, e poucos objetos na sala ou cozinha. Ao longo de alguns minutos, o filme dedica-se em exibir cenas que demonstram o cansaço e a insatisfação dos imigrantes com o trabalho, com suas casas e com o Brasil: à noite, Titoe lava roupas com outra imigrante e acaba adormecendo à beira do rio; em seguida, já durante o dia, Ueno, o primo de Titoe, está colhendo grãos de café em cima de uma escada. Ele, então, se desequilibra, cai, e começa a bater na plantação com raiva. Titoe, assustada, pede por ajuda para o socorrer: Kobayashi e Yamada tentam pará-lo, sem sucesso. Então, o marido de Titoe o agride, para que se acalme. O irmão da protagonista pergunta a Ueno: “por que tá chorando? Homem fica em pé. Homem trabalha em pé. Ueno, não faz assim. O dia vai terminar” (Yamasaki, 1980, 00:32:56). Essa fala, no contexto da imigração japonesa, é emblemática em dois sentidos: primeiro, por representar a “honra japonesa”, em que o nacionalismo exige que aqueles nascidos nesse país, especialmente os homens, sigam determinadas regras e princípios para que possam continuar se identificando

como japoneses. A segunda, mais particular ao processo migratório em si, diz respeito à segunda parte da fala: se persistirem, se trabalharem suficientemente, vão conseguir economizar dinheiro, enriquecer e voltar ao Japão. Apesar do enorme esforço e do trabalho árduo, o desejo de retorno e o sonho da ascensão social são os sentimentos propulsores para a insistência dos imigrantes japoneses, tanto no filme quanto nos registros históricos – em especial os documentados por Maeyama (1962), a respeito do forte desejo de retornar para o Japão por parte dos imigrantes.

Figura 3 – Imigrantes Japoneses começam os trabalhos na plantação de café



Fonte: *Gaijin: Caminhos da Liberdade*

Assim como a relação dos imigrantes japoneses com os brasileiros foi importante para o início da socialização, o mesmo aconteceu com os imigrantes europeus – portugueses e italianos. No contexto do filme *Gaijin 1*, são esses últimos os mais presentes na fazenda onde o grupo de japoneses que protagoniza a história passou a trabalhar. Isso posto, algumas das

cenar mais emblemáticas do filme em relação à integração dos imigrantes japoneses são por meio do contato com os italianos.

Nesse sentido, uma cena que vale a pena ser analisada neste trabalho é uma na qual Títoe recebe instruções de uma italiana – a esposa de Enrico, o imigrante italiano que lidera as reclamações a respeito das condições de trabalho na Fazenda Santa Rosa – a respeito do preparo do café: “mete água fervente, devagarinho, devagarinho, devagarinho... huuum, há visto, cheiro *pio* gostoso que *questo*, hã? *No?* Hum.” (Yamasaki, 1980, 00:36:01). Títoe, que não domina a língua, não responde a nenhuma das perguntas da mulher. A situação que essa cena retrata dialoga com muita verossimilhança ao que Handa (1968) descreve, em seu trabalho documental sobre a vida dos imigrantes japoneses na fazenda de café: “Até a chegada à terra do café que é o Brasil os primeiros imigrantes o desconheciam. Nunca haviam tomado café” (Handa, 1968, p. 75). No entanto, ainda segundo o autor, os grãos de café crus que são retirados pelo controle de qualidade dos sacos que serão comercializados ou exportados são dados de graça aos imigrantes – por isso, os japoneses, na ausência da possibilidade de preparar o chá, passam a consumir o café, em um processo evidente de adoção de práticas culturais exteriores a sua cultura – na qual se faz o consumo do chá – mas que, evidentemente, é inerente ao processo migratório, e representa um processo simbólico de negociação cultural: em que se abre mão de um costume para abraçar outro - noções que abordamos no capítulo metodológico, por meio das teorias de Anderson (2008) e Kuhn (2011).

Além disso, podemos retomar os escritos de Handa (1968), que descreve a alimentação como uma questão extremamente importante para os japoneses – a qual custou-se a negociar, já que não estavam acostumados com as comidas gordurosas e pesadas com que se alimentavam no Brasil. No entanto, o trabalho rural exigia alimentos mais substanciais – bem como o café, que auxiliava na disposição pela manhã – e, então, passaram a se adaptar com a nova dieta. Nesse caso, pode-se compreender a negociação da memória por meio da alimentação, no caso dos japoneses, mais como uma questão de necessidade do que de vontade para tal. Aqui, podemos estabelecer outro paralelo com Handa (1971), que determina duas formas diferentes de se lidar com a assimilação cultural dos japoneses: ou conserva-se o clássico, sem abrir mão de nada; ou adapta, de alguma forma, práticas culturais japonesas, como o *ikebana* ou o cerimonial do chá, aos moldes europeus, da forma como era possível no Brasil. O consumo do café, portanto, pode ser compreendido como uma forma de substituição do chá, considerando o fácil acesso e a necessidade de uma bebida mais encorpada para o trabalho rural.

Figura 4 – imigrante italiana ensina o preparo do café a Titoe



Fonte: Gaijin: Caminhos da Liberdade

Ainda durante a mesma cena, a imigrante italiana indaga a Titoe: “tu – católica, é?” (Yamasaki, 1980, 00:36:26). Logo em seguida, Enrico entra no cômodo, e questiona a esposa: “mas *perquê* ensinar com essa estupidez?” (Yamasaki, 1980, 00:36:31) ao que ela responde, iniciando uma discussão entre os dois:

- Tu tem tuas ideia, *io* tenho as minha.

- Mas as minha são *buona*, são pensamento que ajuda as pessoa, não são bruxaria!
Strega.

- Ma vá, vá. *Vade retro*, sataná! Delinquente, seu herege! (Yamasaki, 1980, 00:36:35).

Com base nesse diálogo, que se inicia com uma indagação a Titoe e termina com uma discussão da mulher italiana com seu marido, é possível perceber uma breve alusão à dinâmica religiosa pela qual os imigrantes japoneses passaram durante o período de adaptação no Brasil. Retomando brevemente esses registros, de acordo com Maeyama (1970), o Brasil, justamente pela forte presença de imigrantes europeus, especialmente de países como Portugal e Itália, era um país predominantemente católico. Dessa forma, houve “uma ‘conversão’ dos japoneses ‘acatólicos’ ao *catolicismo brasileiro* relativamente rápida, ainda que superficial e não necessariamente acompanhada pela interiorização da fé” (Maeyama, 1970, p. 250). Assim, ainda que a cena não mostre, de fato, a chamada “conversão superficial” de Titoe ao catolicismo, é possível perceber a intenção da imigrante italiana em realizar essa mudança

religiosa – ao que seu marido, Enrico, repreende, chamando de “bruxaria” e afirmando que suas ideias, diferentemente das de sua esposa, são boas, referindo-se às mobilizações que ele, ao longo do filme, organiza para exigir melhores condições de trabalho para os agricultores da fazenda.

Logo em seguida, percebe-se duas cenas que demonstram a integração dos japoneses com os imigrantes italianos: a primeira mostra Yamada, Kobayashi, Ueno e outros dois imigrantes japoneses tomando cachaça – a bebida destilada típica do Brasil – com Enrico. O italiano, então, tenta explicar a diversidade étnica do Brasil de forma cômica:

Escuta uma coisa: *io*, italiano. *Cês*, japonês. *Ma no intiende niente, né? Io digo que io italiano*” – explica, fazendo gestos e barulhos, tentando imitar os trejeitos desses imigrantes. “*voi, no. Voi japonese*” e complementa, fechando os olhos e tentando, também, reproduzir o jeito dos japoneses. “no Brasil, tem de tudo no Brasil! Tem *os portugueses*, tem os russo, tem os alemão, como dizem aqui, tem os árabe, tem os *negri*, e tem os índio! É, e ainda tem os *brasiliani*! É bom, aqui, né? (Yamasaki, 1980, 00:37:08).

Muito simbólica em relação às noções de multiculturalismo no Brasil, essa cena pode ser compreendida nos moldes do conceito de democracia racial, que passou a ter relevância nos estudos culturais brasileiros após a obra de Gilberto Freyre. Segundo o autor,

A formação brasileira tem sido, na verdade [...], um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura europeia e a indígena. A europeia e a africana. A africana e a indígena. [...] Mas predominando sobre todos os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo. É verdade que agindo sempre, entre tantos antagonismos contundentes, amortecendo-lhes o choque ou harmonizando-os, condições de confraternização e de mobilidade social peculiares ao Brasil: a miscigenação, a dispersão da herança, a fácil e frequente mudança de profissão e de residência, o fácil e frequente acesso a cargos e a elevadas posições políticas e sociais de mestiços e de filhos naturais, o cristianismo lírico à portuguesa, a tolerância moral, a hospitalidade a estrangeiros, a intercomunicação entre as diferentes zonas do país (Freyre, 2006, p. 116-117).

Segundo Soares (et. al., 2020), esses conceitos representam o “mito fundador, a ideia do Brasil mestiço, em que todas as raças desaguam em uma só, a raça brasileira”. Ou seja: a noção de que há equilíbrio entre os chamados ‘antagonismos’, para Freyre, significaria a chamada democracia racial, sustentada pela miscigenação e a ideia de que não há distinção de raças no Brasil. Atualmente, esse conceito é tido como mito, e foi refutado na academia, inclusive por Florestan Fernandes (2008). No entanto, como Soares (2020) afirma, o chamado ‘mito da democracia racial’ é o sustentáculo da noção defendida como positiva da mestiçagem

brasileira. Assim, Florestan Fernandes questiona a ideia de que a mestiçagem entre as três raças majoritariamente presentes no Brasil constituía a raiz da sociedade brasileira:

O que ela pode ter de verdade? Qual seria a “chance” dos povos indígenas ou africanos de compartilhar as experiências históricas dos colonizadores e seus descendentes? O Brasil que resultou da longa elaboração da sociedade colonial não é um produto nem da atividade isolada nem da vontade exclusiva do branco privilegiado e dominante. O fato, porém, é que a sociedade colonial foi montada para esse branco. A nossa história também é uma história do branco privilegiado para o branco (Fernandes, 2007, p. 32).

Como podemos perceber na cena em questão de *Gaijin 1*, o personagem Enrico reproduz um discurso que se assemelha ao de Freyre: depois de enumerar as diversas raças e nacionalidades presentes no Brasil, ele completa, afirmando que “é bom aqui, né?”. A visão de Enrico sobre a diversidade cultural brasileira reflete aquilo que Fernandes (2007) afirma sobre o processo colonial no país. Nesse sentido, *Gaijin 1* falha em pintar um cenário étnico mais complexo – uma vez que a população negra e indígena, que constitui grande parte dos brasileiros, é contemplada, no filme, apenas por meio da fala de Enrico, que, ainda, é baseada no mito da democracia racial. Embora a representação étnica de outros grupos não esteja sendo estudada neste trabalho, faz-se necessária essa pequena digressão para não apenas contextualizar – mas também rever – o discurso implícito nesta cena.

A cena seguinte acontece durante a celebração de festa junina na Fazenda Santa Rosa, em que, de fato, percebe-se uma integração entre todos os trabalhadores do local: imigrantes e brasileiros, funcionários e lavradores. Durante a festa, enquanto a filha de Enrico, Angelina, dança ao som de uma música típica desse evento, Títoe observa a diversão dos participantes e passa a rememorar uma festividade japonesa, a partir da semelhança entre ambas.

Essa cena, para além de demonstrar a integração entre os imigrantes japoneses e a população brasileira num geral, é muito emblemática para se entender a representação da negociação da memória da protagonista do filme: ao mesmo tempo em que ela participava de uma festa típica brasileira, conhecendo e vivenciando a cultura do país de chegada, o simbolismo dessa comemoração fez com que ela relembresse – e, como é possível perceber pela expressão da personagem, com saudades – a cultura e os costumes de seu país de origem, ao qual Títoe ainda demonstra o desejo de retornar o quanto antes. Isso posto, é possível resgatar a noção de pertencimento dos imigrantes de Marschall (2018): segundo a autora, esse sentimento de pertencer ao local de chegada é baseado não apenas nas próprias lembranças diaspóricas, mas também na forma como os residentes locais e a opinião popular se manifestam

em relação a eles, bem como o apoio para a inclusão desses imigrantes nas memórias coletivas, permitindo, então, a constituição de noções de lar. Nesse sentido, é possível perceber um diálogo entre a representação da tentativa de integração, por parte dos brasileiros e dos imigrantes italianos, que já haviam se integrado, e a lembrança do que Marschall chama de “lembranças diaspóricas”, ou seja, as memórias que Títoe revive da sua terra de origem ao participar da festa no Brasil. Ainda que sutilmente, essa cena demonstra um processo de negociação da memória: Títoe, ao mesmo tempo em que busca a integração na sociedade atual, ainda tem dificuldades de “esquecer”, ou de não relembrar constantemente, de sua vida no Japão.

Figura 5 – durante festa junina, Títoe relembra festividades típicas do Japão



Fonte: Gaijin: Caminhos da Liberdade

A próxima cena que iremos analisar se passa na casa de Títoe e Yamada, onde ele e Kobayashi preparam os materiais usados para a colheita, enquanto a protagonista, sentada à mesa, costura uma roupa. O marido de Títoe começa a treinar a língua portuguesa, lendo um papel com a frase “senhor, por... senhor, por favor, abra a porta” (Yamasaki, 1980, 00:41:31)

(dessa vez, diferente do restante do filme, é a voz do próprio ator que é ouvida, e não a dublagem em português). Em seguida, se inicia um diálogo entre Yamada, Titoe e Kobayashi:

Yamada: ‘uma sopa de missô ia bem, né?’

Titoe: ‘bambuzal... hoje, sem querer, eu o descobri, quando estava trabalhando. Agora deve ser época de broto de bambu, não é? Neste domingo, *vamo* lá tentar procurar?’ (Yamasaki, 1980, 00:41:50).

Os dois homens, então, ficam felizes com a ideia, demonstrando vontade de saborear essa comida típica do Japão. Nesse momento, Ueno chega, e Titoe vai preparar seu jantar. Novamente, voltam a conversar:

Yamada: ‘uma terra tão grande, e só plantam café. Deviam plantar verdura, tanta terra sobrando, não é?’

Titoe: ‘será que os brasileiros não comem verdura?’

Yamada: ‘acho que não conhece, não é?’

Kobayashi: ‘já sei. *Podemo* ensinar a *prantá* verdura. *Podemo ganhá* muito dinheiro. E talvez consiga ficar rico’

Yamada: ‘faremos hortas, tentaremos achar sementes e mudas. Plantamos nas folgas!’

Ueno: ‘trabalho, trabalho, trabalho... trabalha tanto! E o prazer da vida?’

Yamada: ‘você só sabe reclamar. E ficar namorando com menina *gaijin*’ (Yamasaki, 1980, 00:42:31).

Figura 6 – Titoe, Kobayashi e Yamada



Fonte: Gaijin: Caminhos da Liberdade

Assim como a cena anteriormente analisada, este trecho do filme demonstra o conflito sofrido pelos imigrantes japoneses ao terem que realizar a negociação da memória: no início, enquanto Yamada se esforça para aprender a falar em português, ele manifesta sua vontade em saborear uma ‘sopa de missô’ – um prato típico japonês. Diferentemente da cena anterior, no entanto, esse conflito entre lembrar o país de origem e vivenciar a cultura do local de chegada é menos subjetivo, e demonstra, de fato, uma tendência ativa de buscar a negociação. Esse sentimento se intensifica no desenrolar da cena, quando, ao rememorarem o ‘broto de bambu’ – outro alimento típico do Japão – decidem plantar verduras durante os dias de folga do trabalho na plantação de café.

Essa prática idealizada por Yamada e Kobayashi foi descrita por Handa (1968) como um pensamento comum aos imigrantes japoneses no Brasil, como já discutimos brevemente no capítulo sobre a contextualização histórica. Segundo o autor, a alimentação foi um dos principais choques culturais desses imigrantes logo no início do processo de adaptação, uma vez que, no Japão, eram habituados a se alimentar com comidas mais leves e à base de outros ingredientes – enquanto no Brasil, era necessário consumir alimentos mais gordurosos, a fim de suportar o trabalho árduo na fazenda. Nesse mesmo sentido, o sistema de monocultura brasileiro também era estranho aos japoneses, que não eram habituados com a produção de um só produto agrícola nas plantações. Assim sendo, segundo Handa (1968), os japoneses decidiram, então, iniciar plantações próprias, por meio de pequenas hortas, em seus quintais, geralmente aos domingos, quando não trabalhavam: “é que este [o imigrante japonês] pensa em aproveitar esse dia para se dedicar à plantação independente” (Handa, 1968), p. 95). A princípio, esse cultivo independente de hortaliças era feito com o objetivo de consumo próprio – no entanto, ao longo dos anos, com a ascensão econômica dos imigrantes, que levou à compra de terras por grande parte dessa população, a produção de hortaliças em pequenas propriedades passou a ser uma prática comum entre os japoneses, que, inclusive, foram os responsáveis por consolidar a olericultura no Brasil:

Os japoneses que entraram nas plantações de café realmente trabalharam muito; fizeram suas poupanças, e foram muitos aqueles que passaram ao processo de independência na qualidade de pequenos produtores. Outrossim, é de se notar que a aptidão técnica dos camponeses japoneses foi melhor demonstrada, mais do que quando mero trabalhador, como pequenos produtores de mercadorias com base na pequena propriedade de terras, particularmente na olericultura. No Japão, não é nada extraordinário os camponeses efetuarem culturas de hortaliças, mas na América do Sul é altamente apreciada a capacidade dos japoneses na horticultura. Realmente, foram os japoneses que introduziram a produção olerícola no Brasil, e o fato de eles se encarregarem de 90% de toda a produção olerícola do Estado

de São Paulo se deve ao alto nível técnico dos japoneses nesse setor” (Ono, 1966, p. 145).

Sendo assim, ainda que de forma breve, essa cena do filme retrata um contexto muito característico do processo de adaptação dos imigrantes japoneses no Brasil: o sentimento de ausência, causado pela impossibilidade de se alimentar com as comidas japonesas – que, conseqüentemente, levou ao desejo de cultivar esses alimentos por conta própria, nos dias de folga. Nesse sentido, a alimentação opera como um reflexo da memória cultural dos imigrantes japoneses, que anseiam pela possibilidade de consumir seus pratos típicos como um meio de rememorar seu país de origem. Segundo de Certeau et. al. (1998), a alimentação serve não apenas para fins funcionais, como manter o funcionamento do corpo – mas, também, para concretizar uma das relações específicas entre o indivíduo e o mundo. Isso se torna evidente, segundo o autor, em situações de exílio do país de origem, seja por questões políticas ou econômicas, quando a alimentação se torna a referência cultural que mais perdura nos hábitos dos imigrantes, tanto no dia a dia quanto em comemorações festivas: uma forma de reviver o sentimento de pertencer ao contexto de origem, ainda que fisicamente se esteja longe (de Certeau et. al., 1998). Compreendendo essa noção de pertencimento aliada à alimentação, é possível entender a saudade enunciada pelos personagens dos alimentos de seu país, que não são facilmente acessíveis no Brasil. Assim, nota-se a importância da alimentação na construção da memória, refletindo a nostalgia da casa que pode ser, de certa forma, compensada pela alimentação.

Ao longo do filme, percebe-se que os trabalhadores mais antigos da Fazenda Santa Rosa, liderados por Enrico, estão insatisfeitos com a relação de trabalho: reclamam dos salários baixos, devido aos descontos realizados por meio das compras feitas na mercearia, onde compram alimentos – sempre superfaturados, com o objetivo de explorar o trabalhador. Em um determinado momento, vemos uma cena em que os japoneses demonstram perceber essa insatisfação dos outros trabalhadores. Yamada explica aos colegas: “com essa safra, parece que não vamos ganhar nada” (Yamasaki, 1980, 00:46:42). Um dos outros imigrantes japoneses esbraveja sua opinião a respeito dos outros colonos: “quase não trabalham... só vivem pensando em ganhar cada vez mais” (idem, 00:47:00), e outra mulher completa: “desse jeito, só vão arrumar confusão” (idem, 00:47:06). Outro colono japonês, então, diz: “deixa, deixa. Vamos ganhar o nosso dinheiro. Com a gente vai ficar tudo bem” (idem, 00:47:08). Yamada questiona: “não é tão simples assim... tem assunto muito diferente que a gente nem imagina. O que será que está havendo lá? Pela minha conta, deve sobrar um dinheiro. Só um pouco, né? Do jeito

que vai, em cinco anos poderemos voltar ao Japão” (idem, 00:47:14). Então, Enrico aborda Yamada e pede para que ele e os outros japoneses unam-se aos trabalhadores que vão questionar o Dr. Heitor, o chefe da fazenda, a respeito dessa situação – ao que Yamada, então, responde não ter entendido o que Enrico quis dizer, por não dominar a língua portuguesa. Aqui, percebe-se um problema de socialização e integração na sociedade, traduzido nas barreiras linguísticas enfrentadas pelos imigrantes – embora, também, possa demonstrar que Yamada compreendeu algo do que lhe foi dito, mas, por não concordar, prefere recorrer a essa desculpa.

Então, Enrico, Ceará e outros italianos e brasileiros – junto a Ueno, o único japonês que se uniu a eles – expõem suas demandas ao chefe da fazenda, que lhes promete uma bonificação. Em seguida, dando sequência à problemática da exploração dos trabalhadores, vemos uma cena em que Yamada, acompanhado de outros japoneses, questiona Tonho a respeito dos descontos que foram feitos no valor que seria pago aos colonos. O administrador, então, explica que estão sendo descontadas todas as dívidas que eles têm com a Fazenda Santa Rosa: “as compras feitas na venda, as multas, o adiantamento do preço das passagens do Japão...” (Yamasaki, 1980, 00:59:24). Yamada, indignado, afirma que não gastou todo aquele valor na venda, e explica que, além dele, outros japoneses também gostariam de questionar os descontos. No entanto, Tonho segue listando as dívidas dos colonos. Yamada, então, decide cortar os gastos com a alimentação e faz uma pequena compra na venda – em seguida, leva o recibo a Tonho e exige que o administrador anote o valor no caderno oficial. Ele, então, admite que a Fazenda Santa Rosa, e não ele próprio, é quem explora os colonos.

Esse conflito, que permeia a exploração dos trabalhadores no período que sucedeu a abolição da escravatura no Brasil, é uma das tramas principais do enredo de *Gaijin*, e desenrola-se ao longo do filme. No entanto, a respeito desse trecho citado anteriormente, é possível estabelecer uma relação com a forma como Handa (1968) descreve a relação de trabalho do imigrante japonês com os proprietários das fazendas:

deve ser lembrado que até vinte anos antes se usava aqui o trabalho de escravo na produção. A mentalidade segundo a qual o trabalhador não passa de um homem inferior não se apaga em apenas vinte anos. Mesmo comparando a mesada que ganha, com o preço das mercadorias compradas na venda, vê-se que já gastou o equivalente a mais de dois meses de salário” (Handa, 1968, p. 93).

Ainda sobre esse mesmo conflito, a próxima cena mostra Dr. Heitor cobrando Chico Santos a respeito do atraso na plantação: “não estou contente não, viu? Os terrenos já deviam estar todos preparados” (Yamasaki, 1980, 01:04:14). O fiscal, então, passa a exigir que os

colonos trabalhem excessivamente – e, ao ter essa decisão questionada por Tonho, que sugere que o trabalho seja terminado no dia seguinte, responde: “*nóis* acaba esse estrumeiro é hoje” (idem, 01:05:12). Incomodados com a situação, alguns imigrantes italianos abandonam o serviço e vão para casa, assim como Ceará e outros brasileiros. Os japoneses aparentam cogitar essa possibilidade, mas seguem trabalhando até o fim. Novamente, essa trama permite estabelecer um paralelo com a descrição de Handa (1968), retomando os conceitos que trouxemos no capítulo anterior deste trabalho, a respeito da figura do colono japonês: “adquiriram a confiança das fazendas em relação ao método de trabalho: a rapidez, o cuidado na colheita e a desnecessidade de fiscalização rigorosa eram características desses trabalhadores que divergiam dos colonos brasileiros e italianos” (Handa, 1968, p. 121).

Figura 7 – brasileiros e italianos desistem, enquanto os japoneses continuam a trabalhar



Fonte: Gaijin: Caminhos da Liberdade

Ainda sobre essa cena, também é possível estabelecer um diálogo com a posição dos japoneses, que escolheram trabalhar – mesmo não concordando com a exploração do fiscal, por não quererem se aliar aos brasileiros e aos imigrantes europeus – com a discussão acerca das noções de minoria-modelo, trazidas no capítulo anterior, por meio das teorias de Lesser (1999) e Oda (2011). Nesse sentido, é relevante retomar a descrição de Lesser a respeito da concepção de que os *nikkeis* são vistos, no Brasil, como ‘japoneses’ – o que significa que também são atribuídas a eles características de honestos e trabalhadores – e, portanto, melhores ‘brasileiros’ do que os que não são de ascendência japonesa, vistos como corruptos e preguiçosos. Segundo Lesser, esses estereótipos, muitas vezes, foram reforçados pela própria comunidade japonesa, que se valia da etnicidade como forma de vender a imagem de um “brasileiro melhor” (Lesser, 1999, p. 172). Essas questões permitem retomar a descrição que fizemos a respeito da comemoração do aniversário da imigração japonesa em 1978, o *IMIN 70*: com a ascensão

econômica da comunidade japonesa no Brasil, havia, por parte desse grupo, uma vontade de “preservação da memória dos pioneiros” (Embaixada do Japão no Brasil, 2018). Aqui, faremos uma breve explicação de uma situação referente ao período de produção do filme *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, registrada por Lesser (2007), que descreve a experiência de Yamasaki ao recorrer aos representantes da colônia japonesa para a participação como figurantes no filme:

Gaijin did not receive much support among Nikkei community leaders, and Yamasaki spoke to the press of her dissatisfaction with the refusal of “the colony” to provide production funds and of the Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil in São Paulo to loan objects from its collection for the film. Yamasaki understood the lack of support as a combination of sexism and generational conflict, but she eventually prodded community leaders to action. When a series of advertisements in Nikkei newspapers for Japanese- Brazilian extras (she needed 600) led to no results, she began going door to door among Sao Paulo’s Japanese prefectural associations and language schools, telling community leaders that if they did not encourage people to participate in the film, “I will put my ten Issei [immigrant-generation] friends in the movie and say that this is how the arrival of the immigrants looked. Soon they [leaders of Nikkei institutions] got going, fearing that Japanese immigration would not appear large-scale. The Nikkei who took roles as extras in the film, however, were not “authentic” enough for Yamasaki. As Robert Stam notes, she “discovered that she had to use Japanese performers to play the leading roles, since Japanese-Brazilians had developed overly loose “Brazilian” body language that made them unconvincing as Japanese (Lesser, 2007, p. 64-65).

Como Lesser pontua, houve, a princípio, uma resistência por parte da comunidade japonesa em relação ao filme de Yamasaki – no entanto, ela foi superada a partir do momento em que a diretora ressaltou que, caso não houvesse a participação dessa população, a representação da imigração japonesa no filme não seria feita de acordo com as expectativas da comunidade *Nikkei*. Essa situação demonstra que havia, tanto por parte de Yamasaki quanto pela comunidade nipo-brasileira, uma intenção de transmitir, por meio do filme *Gaijin*, uma determinada mensagem a respeito da forma como se deu a imigração japonesa, que seria, é claro, alinhada à imagem que essa comunidade desejava transmitir de si própria. Pode-se entender, portanto, que a cena em questão, na qual os trabalhadores japoneses decidem continuar trabalhando, mesmo após a desistência dos brasileiros e italianos, é uma representação dessa imagem – que, intencionalmente ou não, contribuem para reforçar o estereótipo de minoria-modelo, previamente abordado neste trabalho. Ainda sobre essa situação, Lesser descreve que Yamasaki recorreu, sem sucesso, ao Museu da Imigração Japonesa (Bunkyo) em busca de objetos de memória da época. A intenção da diretora pode ser relacionada ao que MacDougall (1994) denomina ‘signos de sobrevivência’, geralmente

representados nos filmes por meio das imagens de objetos que possuem uma ligação com o passado, tanto como símbolos de experiência quanto na forma de prova física de que aquilo aconteceu. No entanto, segundo o autor, quando esses objetos de memória não sobrevivem a tempo de serem filmados – ou, no caso de *Gaijin*, não estão acessíveis para a produção – os filmes de memória recorrem a ‘símbolos de substituição’, ou seja, objetos similares: “Journeys and the retracing of steps are especially favored by films of memory because revisiting places – like viewing photographs – produces emotions of both retrieval and loss”²¹ (MacDougall, 1994, p. 262). Sendo assim, fica evidente a intenção da diretora em representar o contexto migratório com base na memória por meio de objetos, assim como descreve o autor.

Figura 8 – Sra. Nakano e Tioe lamentam a chuva



Fonte: *Gaijin: Caminhos da Liberdade*

Outra cena que vale a pena ser mencionada é em um momento no qual os colonos não conseguem trabalhar na lavoura por algum tempo, por conta da chuva incessante. Os japoneses aparecem devastados, pois, quanto mais tempo sem trabalhar, mais terão de permanecer no

²¹ Tradução nossa: “jornadas e a reconstituição de etapas são especialmente favorecidas por filmes de memória, pois visitar lugares – assim como ver fotografias – produz emoções tanto de recuperação quanto de perda”.

Brasil. A sra. Nakano, uma das colonas que mais repulsou o novo país desde a chegada, comenta com Títoe: “mais uma semana sem trabalhar... todo esse tempo, e mais de um ano perdido nesse país. Água, água, água...” (01:15:53). Nesse momento, Títoe começa, novamente, a relembrar de seu país.

Aqui, é possível interpretar a rememoração de Títoe como um meio de fuga – novamente, os atos de relembrar da protagonista representam a dinâmica entre lembrança e esquecimento, discutidos por Erlil (2011b), mas, desta vez, por meio da subjetividade: nesta cena, Títoe se nega a ‘esquecer’ seu país, por precisar das memórias culturais como um mecanismo de lidar com a nova realidade. É interessante perceber que, até mesmo quando o filme se encaminha para o desfecho, o sentimento de pertencimento ao Japão ainda é muito forte na personagem, que demonstra, por meio dessas divagações, que o desejo de retornar ao país de origem ainda é presente na mentalidade da personagem.

A cena seguinte mostra Títoe dando à luz sua filha, sobre a qual Yamada demonstra frustração, já que ele esperava por um menino (esse sentimento pode ser entendido de acordo com a hierarquia social do Japão, em que o herdeiro é o primogênito, como descreve Maeyama (1971)). A seguir, tem-se uma cena em que Títoe e Yamada colhem os grãos de café na lavoura, enquanto cuidam de sua filha. Ao lado, estão outros imigrantes japoneses, que conversam a respeito de seu futuro na fazenda:

Imigrante japonês: ‘Falta pouco pro fim da colheita’

Kobayashi: ‘falta pouco, mas esperar pra quê? Em dois anos, o que nós ganhamos? Só cansaço e um monte de doença. Nós fomos todos enganados’

Yamada: ‘daqui pra frente, nós precisamos seguir a vida, não é? Não temos nada pra fazer aqui. Pra ganhar dinheiro, viemos do Japão pra essa fazenda, mas já estamos na terceira colheita e não ganhamos nada, né? Daí... podemos sair sem dever nada, não vamos incomodar ninguém’ (Yamasaki, 1980, 01:21:13).

Esse pensamento é descrito por Handa (1968), que afirma, em seus registros, que os imigrantes japoneses novatos sempre se atormentavam com o pensamento de fugir das fazendas nas quais trabalhavam.

Os homens começam a preparar suprimentos para a fuga, mas Yamada começa a passar mal, devido a uma epidemia que se alastrou pela fazenda. Um pouco antes de morrer, ele diz para Títoe: “Títoe, o sol... cadê? Cadê o sol... sumiu o sol. Títoe, não pude fazer nada

por você, não é? Ainda deixo nossa menina pra você criar. O Japão, volte! Volta, procura um novo pai pra nossa filha. Títoe, é o sol subindo!” (Yamasaki, 1980, 01:27:38).

Figura 9 – Yamada, em seu leito de morte, enxerga o sol nascente



Fonte: Gaijin: Caminhos da Liberdade

O quadro do sol é sucedido por uma cena na qual Títoe acende um incenso no *butsudam* – o altar de culto aos antepassados tradicional da religião japonesa (como descrevemos no capítulo anterior). O retrato na parede é de Yamada, que acabara de morrer. A cena representa uma atividade muito característica da cultura japonesa, que é o forte impacto da ancestralidade em diversas esferas sociais. Nesse sentido, é possível compreender essa cena nos moldes estabelecidos por MacDougall (1998), que entende os filmes como representantes dos referenciais de memória, de suas representações secundárias. Dessa maneira, o filme revive esse hábito cultural, característico da população japonesa, por meio da representação imagética desse rito.

Figura 10 – Titoe pratica o culto aos ancestrais



Fonte: Gaijin: Caminhos da Liberdade

A cena seguinte mostra um grupo de japoneses – entre eles, Titoe e Kobayashi – fugindo da Fazenda Santa Rosa durante a noite, pela mata, nos moldes descritos por Handa (1968), que registrou a fuga noturna como um comportamento comum entre os japoneses que não se adaptaram ou não aceitaram as condições de trabalho árduas das fazendas, e saem em busca de outras oportunidades. Os funcionários da fazenda começam a realizar buscas para encontrá-los, já que, de acordo com seus registros, eles ainda tinham dívidas para acertar com o proprietário da fazenda, bem como o contrato de trabalho, que deveria ser cumprido por um período determinado. Em certo momento, Tonho encontra Titoe, e ambos estabelecem o seguinte diálogo:

Tonho: ‘Vocês tão loucos? Tá todo mundo atrás de vocês’

Titoe: ‘Nós precisamos ir’

Tonho: ‘Não, não, vocês têm que voltar. Têm que esperar o fim da colheita. E tem mais: pode ter gente com doença contagiosa’

Titoe: ‘Não podemos ficar, Tonho. Nós vamos trabalhar e voltar pro Japão, nossa terra é o Japão. Santa Rosa não dá mais. Tonho, você também deve sair daqui. Você não quer sair?’

Tonho: ‘Se tem gente com contágio e não tratar, vai morrer’

Titoe: ‘É melhor morrer do que ficar em Santa Rosa. Ninguém faz Titoe ficar’ (Yamasaki, 1980, 01:34:50).

Nesse momento, Tonho decide ajudá-los, e ateia fogo na mata para evitar que os outros funcionários os encontrem em seu percurso. Além da perspectiva ideológica a respeito dos

direitos trabalhistas, que permeiam todo o filme, essa cena também demonstra o forte sentimento dos japoneses que protagonizam *Gaijin*: “nós vamos trabalhar e voltar pro Japão, nossa terra é o Japão”, afirma Titoe, demonstrando que a fuga não busca, necessariamente, uma melhor condição de trabalho – e sim um emprego que pague o suficiente para que possam retornar ao país de origem. Novamente, a rememoração do contexto da imigração japonesa no filme reforça o sentimento da necessidade do retorno e da recusa a permanecer no país ao qual se migrou.

Além disso, a cena da fuga é o ponto de partida para uma mudança simbólica em Titoe, impulsionada pela morte de Yamada: ao mesmo tempo em que a perda do marido implica a perda da segurança e de sua relação mais forte com o Japão, ela também representa um ato de libertação: a partir desse momento, Titoe passa a decidir o rumo de sua própria vida – a começar pela decisão de fugir junto com os outros imigrantes. Essa emancipação é simbólica para além da narrativa do filme, uma vez que, como já vimos, valoriza a perspectiva feminina.

Aqui, faremos uma breve digressão para compreender o desenvolvimento do casamento de Titoe, desde o início até sua libertação, com base nas teorias de gênero e memória: no começo do filme, é possível perceber que o casamento de Titoe e Yamada foi realizado por fins práticos – mais especificamente, com o objetivo de emigrar para o Brasil. Ao longo do filme, percebe-se que a relação dos dois funciona nos moldes de autoridade e submissão – ela é quem realiza os trabalhos domésticos, como lavar roupa e preparar a comida, mesmo depois de ambos terem trabalhado na plantação de café juntos; quando Titoe se recusa a deitar-se com Yamada, ele a força, afirmando que “ela é sua mulher”; por fim, nos últimos dias de vida, Yamada demonstra estar decepcionado com o nascimento de sua filha, exatamente por causa do gênero dela – tornando, assim, explícita sua visão sobre as mulheres. Essa relação é próxima do que Paletschek e Schraut (2008) entendem a respeito da dicotomia entre público (masculino) e privado (feminino), em que o ambiente familiar é muito associado à presença feminina. Vemos, em *Gaijin*, essa semelhança de discurso no pensamento de Yamada. No entanto, quando ele morre, percebe-se uma mudança repentina no comportamento de Titoe: ela passa a decidir os rumos de sua vida, se impondo e se emancipando, por meio da busca de seu desejo de retornar ao Japão. Por meio dessa narrativa, Yamasaki aproxima-se exatamente daquilo que é defendido pelos estudos de gênero na perspectiva da memória: a construção de uma narrativa que considera o ponto de vista feminino, trazendo significados especificamente associados a esse gênero em lugares de memória já existentes (Paletschek & Schraut, 2008).

O filme já se encaminha para os momentos finais, e a próxima cena traz um demarcador temporal na tela, que diz “alguns anos depois”. A cena se passa em uma região urbanizada, e o recorte temporal é apresentado por um jornalista, que anuncia o “fim da Grande Guerra”. A nova realidade de Tioe nos é apresentada: ela trabalha em uma fábrica de tecidos e vive com sua filha, Shinobu. Quando a protagonista vai colocar sua filha para dormir, começa a contar a história da imigração:

Tioe: ‘o navio era muito grande, hein. Quando a mamãe veio pra cá, o navio atracou no porto de Santos...’

Shinobu: ‘mãe, fala do meu pai!’

Tioe: ‘o seu papai, né... era alto e um homem bem forte. Ele sempre me dizia: Shinobu vai junto pro Japão a qualquer hora. Daí a mamãe vai levar você de volta logo, está bem?’

Shinobu: ‘mamãe, posso levar meus amiguinhos?’

Tioe: ‘Shinobu...’

Shinobu: ‘então você vai, e eu fico aqui. Depois você volta’. (Yamasaki, 1980, 01:39:29).

Em seguida, quando a filha adormece, Tioe se levanta e pega o retrato de Yamada, para o qual diz: “me perdoa” (idem, 01:41:13).

Figura 11 – Tioe contempla a foto de Yamada



Fonte: Gaijin: Caminhos da Liberdade

Nesse contexto, tanto o diálogo de Títoe com sua filha quanto o pedido de perdão para seu falecido marido dão a entender que Títoe, mesmo contra sua vontade, começa a aceitar que não retornará ao Japão – seja por conta de sua filha, que já está acostumada com o Brasil, ou pela falta de condições para arcar com os custos da viagem. Seja como for, a aceitação da imigração permanente foi um processo pelo qual muitos imigrantes japoneses passaram, como foi descrito neste trabalho por meio dos registros de Maeyama (1972). No entanto, o autor descreve esse processo a partir da ascensão econômica e da possibilidade de se adquirir terras no Brasil por preços inferiores aos do Japão – o que não é a realidade de Títoe, que trabalha como funcionária de uma fábrica.

A última cena retrata o reencontro de Títoe e Tonho – que se tornou um ativista dos direitos do trabalhador. Ele enuncia, em um protesto: “nós queremos sindicatos livres e liberdade para organizar os trabalhadores! E os imigrantes, os imigrantes também vieram para o Brasil enganados! Vieram na esperança de encontrar dinheiro fácil, e terras a preço muito baixo. Vieram esperando o Eldorado, e cadê as promessas?” (Yamasaki, 1980, 01:41:46). O reencontro romântico dos dois protagonistas é sucedido por imagens de momentos que ambos viveram juntos anteriormente – e, então, Títoe narra um trecho muito similar ao que ela dizia no início do filme: “Eu tinha dezesseis anos. Partir para um país desconhecido me assustava. Lembro que chorei quando deixamos a nossa vila no Japão. Quantos anos se passaram desde aquele dia! Muitas coisas aconteceram – mas agora, esse passado faz parte das minhas recordações” (Yamasaki, 1980, 01:42:25).

Segundo Lesser (2007, p. 67), o desfecho do filme, que pressupõe um romance entre Títoe e Tonho, foi particularmente criticado por representar um relacionamento inter-racial: apesar de extremamente comum nos anos 1980, quando o filme foi lançado, não era essa a realidade do contexto no qual *Gaijin* se passava. Além disso, a própria diretora e roteirista do filme, Tizuka Yamasaki, acredita que a mensagem que o filme transmite ao público é a do “mito dominante no Brasil: o da mistura de raças” (Yamasaki *apud* Lesser, 2007, p. 70) – sobre o qual abordamos nesta análise, a respeito do conceito de democracia racial.

Diante dessa análise mais detalhada de cenas e trechos que buscam reviver a memória do processo da imigração japonesa no Brasil, é possível perceber que houve, de fato, uma preocupação por parte da produção do filme em recorrer à história e aos dados para a criação do contexto – ainda que o enredo se valesse de questões particulares da época em que o filme foi lançado, como as relações inter-raciais e os movimentos dos trabalhadores.

Para além de roupas, objetos culturais – como o *butsudam* – e a linguagem, que aparecem ao longo do filme e, de fato, contribuem para a produção de memória, o filme busca, ao longo do enredo, demonstrar uma das principais particularidades da imigração japonesa em relação às outras nacionalidades: o anseio pelo retorno ao país de origem. Ao longo de todo o filme, é possível perceber a despreocupação dos imigrantes em negociar a memória, especialmente por meio de práticas ou artefatos já citados, como a alimentação, o vestuário, a linguagem e os objetos do cotidiano. Além disso, não se adaptam facilmente aos alimentos brasileiros – querem criar hortas para plantar vegetais similares aos que se consumia no Japão –; não buscam se envolver na luta pelas melhores condições de trabalho e remuneração, uma vez que é isso que a honra japonesa prevê. E, é claro, de maneira mais explícita, demonstram, ao longo de todo o filme, que o único objetivo que possuem é o de trabalhar até conseguirem juntar dinheiro suficiente para, então, retornarem ao Japão.

Como já comentamos, *Gaijin: Caminhos da Liberdade* foi o primeiro filme de grande distribuição que buscou retratar a história da imigração japonesa no Brasil. Isso posto, é relevante trazer alguns dados referentes à recepção do filme, tanto pelo público quanto pela crítica: segundo Lesser, “audiences responded to *Gaijin* in very different ways. A number of Issei²² saw it as falsely “ethnic”, while many Brazilian-born Nikkei saw it as truthfully so”²³ (Lesser, 2007, p. 68). No entanto, pessoas não nipo-descendentes, em muitos casos, acabaram ‘universalizando’ o filme, retirando a carga étnica e enxergando-o como um filme com a temática laboral de alcance transnacional (idem). Já na mídia brasileira, a representação da imigração japonesa foi extremamente reforçada, com manchetes reiterando as questões identitárias e étnicas contempladas pelo filme. *Gaijin* foi distribuído internacionalmente, recebendo avaliações extremamente discrepantes: no Japão, o filme foi visto como uma história na qual a ‘japonesidade’ foi perdida após o processo migratório, e teve seu título amplamente questionado. Já na Europa, o filme foi muito premiado, ainda que não tenha sido reconhecido como um filme brasileiro – e sim uma co-produção com o Japão, o que não era o caso:

²² Termo usado pelos imigrantes japoneses para referir-se àqueles que nasceram – e, na maioria dos casos, cresceram – no Japão. Essa designação é muito emblemática na comunidade japonesa, e é seguida dos termos *nissei* (nascido no Brasil e filho de japoneses), *sansei* (netos de japoneses) e *yonsei* (bisnetos de japoneses). Todos os japoneses ou seus descendentes que moram no Brasil ou fora do Japão, sejam *isseis* ou *yonseis*, são chamados de *Nikkei* (descendentes de japoneses nascidos fora do Japão ou japoneses que emigraram do país) (Lesser, 1999).

²³ Tradução nossa: “o público recebeu *Gaijin* de formas diferentes: alguns *issei* entenderam o filme como um ‘falseamento étnico’, enquanto muitos nipo-brasileiros nascidos no Brasil o enxergaram como uma representação verdadeira dos fatos”.

Newspaper reviews portrayed *Gaijin* as both oddly “ethnic” and as a uniquely “Brazilian” examination of how miscegenation helped to create the nation. The headline in the popular newsmagazine *Visão* put it succinctly, “Not Japanese and still not Brazilian, descendants search for their cultural identity. A film, ‘*Gaijin*,’ may be able to help.” Many comments highlighted Yamasaki’s “Brazil as mestiço nation” message in the text with headlines like “The adventure of the Japanese in our country” or “Immigration as seen by the slant-eyes” along with photographs of Japanese immigrants. The multiple receptions of *Gaijin* open a unique window on diasporic assumptions in Brazil. *Gaijin* also traveled outside of Brazil, and the Brazilian popular media reported on its reception in the international sphere. In Japan *Gaijin* was viewed as a story of how Japaneseness was lost following migration. Yamasaki was told that distributors were offended by the use of the word *gaijin* in reference to Japanese immigrants. In spite of the awards and the Japanese actors, *Gaijin* was never commercially released in Japan and was only shown at film festivals. In Europe critics applauded the film for its “diasporic sensibilities” but did not see it as Brazilian. At both the Berlin and Cannes film festivals *Gaijin* was incorrectly listed, much to Yamasaki’s discontent, as a Brazil/Japan coproduction. While this confusion may have been inspired by the many Japanese actors in the film, Yamasaki believed it was caused by her “Japanese name.” This mirrored the misunderstanding she had “always felt in Brazil and [that] led me to make the film. It doesn’t matter that I was born in Brazil because people Always call me ‘Japonesa.’” (Lesser, 2007, p. 70).

As inúmeras contradições em relação à recepção do filme, tanto nacional quanto internacionalmente, refletem que, mesmo que *Gaijin* tenha sido mal interpretado em diversos casos, o filme trouxe discussões a respeito da etnicidade nipo-brasileira, bem como explicou para os não-*nikkei* “a presença de pessoas e produtos japoneses no cotidiano brasileiro” (Lesser, 2007, p. 66). Nesse contexto, *Gaijin* é um filme que se alinha com as noções de cinema transcultural de MacDougall, que entende a representação visual como um meio de estabelecer ligações por meio da identificação com determinadas questões entre grupos sociais distintos – muitas vezes, minando percepções estereotipadas de identidades nacionais (MacDougall, 1998). Sendo assim, *Gaijin* ajudou grande parte dos não-*nikkeis* a conhecer o evento histórico que levou determinadas regiões do Brasil a terem uma população expressiva de nipo-brasileiros – e, com isso, contribuiu com a gradual integração dos *nikkeis* nas esferas sociais que almejavam, de acordo com o que Lesser (2003) aponta (e como elaboramos no capítulo anterior) – ainda que, é importante ressaltar, os estereótipos raciais continuem sendo reforçados.

Dessa forma, *Gaijin* opera como um filme de memória em diferentes aspectos: tanto por retratar um evento histórico de forma verossímil com o que está registrado em dados historiográficos, quanto por buscar promover essa identificação entre grupos sociais distintos – no caso, entre os *nikkei* e o público que assistiu ao filme e não pertence a esse grupo étnico.

Quanto à representação histórica da memória da imigração japonesa, ainda que muitos *issei* tenham questionado a precisão do enredo, foi possível notar, diante da análise desenvolvida neste trabalho, que há diversos pontos de convergência entre os dados históricos e as cenas retratadas no filme – ainda que isso não necessariamente permita afirmar que o filme representa a memória da imigração japonesa de forma precisa, é inegável que o filme contribui para a manutenção da memória desse processo aos moldes dos registros históricos.

4.8. *Gaijin: Ama-me Como Sou*²⁴

Assim como *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, o filme *Gaijin: Ama-me Como Sou*, também conhecido como *Gaijin 2*, foi dirigido e roteirizado por Tizuka Yamasaki. O longa-metragem foi lançado em 2005 – 3 anos antes do centenário da imigração japonesa no Brasil – e foi produzido pela Scena Filmes.

A primeira década dos anos 2000 foi marcada pelo crescimento econômico no Brasil, e a comunidade japonesa também caminhou no mesmo sentido, economicamente falando. Desde a década de 1980, era comum que *nikkeis* (tanto os imigrantes japoneses quanto os nipo-brasileiros) fossem ao Japão trabalhar como *Dekasseguis* - geralmente, em trabalhos não especializados, como operários em fábricas. Os nipo-brasileiros emigravam ao Japão, trabalhavam – muitas vezes, enviando parte do dinheiro ganho para as famílias no Brasil – e retornavam ao país latino-americano com uma reserva monetária. A prática foi muito comum nos anos de recessão econômica (entre os anos 1980 e 1990), mas ainda perdurou até o início dos anos 2000.

Assim como *Gaijin: Caminhos da Liberdade*, *Gaijin 2* foi premiado com o maior prêmio do Festival de Gramado – no entanto, à parte disso, as críticas à sequência não foram tão boas quanto as do primeiro filme²⁵. Em relação ao enredo, que dá continuidade à história de seu antecessor, *Gaijin 2* possui três focos narrativos, com base nas gerações: Titoe; Shinobu, sua filha; e Maria, a neta da imigrante. Além das três, o filme também contempla a bisneta de Titoe, Yoko, filha de Maria.

²⁴ *Gaijin, Ama-me Como Sou*. (2005). Direção: Tizuka Yamasaki. Scena Filmes; Ara Films; Rio Prefeitura Culturas Riofilme; Quanta; Raghnx Produce. Rio de Janeiro - RJ: 140 min. Sonoro. Cor. Formato: 35mm.

²⁵ Ver: Persia, (2005); Bito, (2009); Mattos, (2005); Tadeu, (2005); Fuks, (2005).

4.8.1. Enredo e análise do filme

Gaijin 2 retoma a história da protagonista do primeiro filme, Titoe, que emigrou ao Brasil em 1908. Desta vez, no entanto, percebe-se que a história não será narrada por ela, e sim por Kazumi, o neto da imigrante, que busca encontrar respostas a respeito de seu passado: “quem sou eu? Que país é este? De onde vem a minha *batyan*?” (Yamasaki, 2005, 00:03:28), questões sempre inerentes ao processo de recordação e constituição da memória individual e coletiva.

A história começa no Japão, na Província de Fukuoka, no ano de 1900. Titoe, ainda jovem, está prestes a embarcar ao Brasil, e, antes de partir, ela promete a sua família que irá enriquecer e retornar em cinco anos. Então, o narrador conta, resumidamente, uma história similar à do primeiro filme: Titoe e seu marido, Yamada, trabalham em uma fazenda no interior do estado de São Paulo por cinco anos – quando Yamada morre, vítima de uma epidemia de Malária. Titoe, viúva e com uma filha, Shinobu, embarca, junto com seu irmão, Jiro Kobayashi, para o norte do estado do Paraná, onde a colonização estava começando. Junto com imigrantes alemães e espanhóis, os japoneses chegam e começam a adquirir terras da Companhia de Terras Norte do Paraná, a CTNP. Titoe afirma que está comprando uma propriedade pensando em sua filha, para oferecer como dote ao seu futuro marido. A narrativa mostra o crescimento de Shinobu e o desenvolvimento de mãe e filha na agricultura, conforme aprendem com os indígenas da região. Plantam café, assim como grande parte dos colonos na época. Então, Titoe recebe a notícia de que seus pais morreram em um incêndio onde moravam no Japão. Devastada com a notícia, resolve construir sua própria casa no Brasil, segundo o narrador, alimentada pelo seu ‘espírito *gambarê*’²⁶. Essa expressão, que simboliza a força de vontade e o esforço, é extremamente ligada à recriação da noção de Japão no Brasil, descrita por Lesser (1999) e sobre a qual discutimos no capítulo anterior. Segundo o autor, essas “virtudes de trabalhador esforçado, honesto e frugal” (Lesser, 1999, p. 172) são atribuídas aos japoneses pela própria comunidade e, também, pela sociedade em geral, reforçando o estereótipo de minoria modelo e consolidando a imagem de “brasileiros melhores”. O mesmo pode ser compreendido pelo que se entende, em *Gaijin 2*, por ‘espírito *gambarê*’ – que, ao longo da narrativa, aparece em diferentes contextos para simbolizar a força de vontade e a resistência dos imigrantes japoneses.

²⁶ É uma expressão usada no Japão para referenciar o “espírito guerreiro” japonês; significa “se esforçar”, “não desistir”.

O foco da história, então, passa a ser voltado para Shinobu, que já é adulta. Depois de construir sua casa, Títoe decide fazer uma estrutura para uma escola de japonês – e, para isso, contrata um *sensei* de São Paulo, Yamashita. Após algum tempo, ele se casa com Shinobu e, logo em seguida, ouve-se a notícia de que o Japão perdeu a guerra. Nesse momento, alguns japoneses – incluindo o irmão de Títoe, Kobayashi – se recusam a aceitar a derrota do país, e passam a perseguir os derrotistas. É nessa perseguição que assassinam Yamashita, deixando Shinobu viúva e com dois filhos: Kazumi, o narrador, que era criança, e Maria, que nasce logo que seu pai morre.

O tempo passa novamente, e, agora, o foco da narrativa se centra em Maria, já adulta, que, segundo Kazumi, não se importa com casamento ou com o que a comunidade japonesa pensa sobre ela – só quer estudar. É quando Gabriel, filho de imigrantes espanhóis, visita a propriedade de Títoe, afirmando que tem interesse em comprar as terras dela. Depois de se desentenderem, ele e Maria acabam se apaixonando e se casando. Esse relacionamento causa desentendimento entre Maria e sua mãe, que, após a morte de seu marido, passa a defender uma postura mais tradicional japonesa de sua família – e não aceita o fato de que sua filha decidiu casar-se com um *gaijin* (um homem que não é descendente de japoneses).

Maria e Gabriel, então, têm dois filhos quando o homem decide vender as propriedades herdadas de seu pai para fazer investimentos com o dinheiro – logo em seguida, entra em vigor o Plano Collor, um conjunto de reformas econômicas que buscava regular a crise econômica no Brasil na década de 1990, entre elas, o que se tornou conhecido como o ‘confisco das poupanças’. Isso fez com que Gabriel perdesse todo o seu dinheiro e a propriedade que havia vendido. Diante da crise econômica, Shinobu resolve ir ao Japão para trabalhar como *Dekassegui* em uma fábrica. Algum tempo depois, para tentar se redimir com Maria, após brigarem e se separarem, Gabriel faz o mesmo – e, então, Shinobu e o marido de sua filha passam a trabalhar juntos e ficam mais próximos. Depois de um terremoto, Shinobu retorna ao Brasil, mas conta que Gabriel desapareceu e, provavelmente, estava morto.

Yoko, a filha de Maria, se recusa a acreditar nessa notícia, e embarca ao Japão com sua mãe para procurarem por Gabriel. Antes de partirem, Títoe, já muito idosa, pede para que comprem uma passagem de avião para que ela possa retornar ao seu país, como havia prometido para sua família. No entanto, o dinheiro que ela lhes dá é insuficiente, e essa viagem não se concretiza. Mesmo depois de meses sem notícias, continuam vivendo no país: a mãe trabalhando e a filha estudando. Depois de algum tempo, Gabriel as encontra e, finalmente, conseguem levar a *batyan* ao Japão, onde ela reencontra familiares e revisita a região onde

ficava sua aldeia. Depois de, finalmente, conseguir realizar o culto aos ancestrais no Japão, Títoe compreende que seu lar é o Brasil – e, então, todos retornam à propriedade da imigrante em Londrina, onde o filme termina.

Sobre alguns aspectos gerais de *Gaijin 2*, é relevante ressaltar uma mudança importante em relação ao primeiro filme: a questão linguística. Enquanto em *Gaijin 1* os imigrantes japoneses tiveram suas falas dubladas em português durante a maior parte do filme, o título que o sucede preserva a língua original desses personagens e traduz suas falas por meio de legendas, o que contribui para a imersão e para uma maior veracidade na história, bem como valoriza a preservação da língua como uma forma de, também, preservar a cultura. No entanto, apesar de não influenciar nas questões relevantes para a análise deste trabalho, é importante ressaltar, ainda nesse sentido, que a dublagem ainda é utilizada, desta vez com dois dos protagonistas do filme, Maria e Gabriel – interpretados, respectivamente, por uma atriz estadunidense e um ator cubano. A dublagem, dessa vez, tem um novo objetivo: em *Gaijin 1*, compreende-se que a dublagem foi escolhida em detrimento da legenda para que o público pudesse compreender as falas dos japoneses – no entanto, por representarem grande parte do tempo de tela do filme, essa escolha acaba comprometendo a imersão. Em *Gaijin 2*, a dublagem foi a opção justamente para proporcionar essa imersão, uma vez que os sotaques dos atores que não eram brasileiros poderiam comprometer a compreensão de que eles eram nativos do país onde o filme se passa – a dublagem, então, serve para minimizar essa impressão. O que se perde, portanto, é a naturalidade, uma vez que parte da interpretação dos atores é perdida e cabe aos dubladores transmitir a emoção na oralidade.

Iniciamos a análise do filme com a primeira cena, em que Kazumi começa a narrar o texto que está escrevendo em seu computador:

Meu nome é Kazumi Yamashita, e todos dizem que sou a cara do meu pai. Um dia, sem pedir, ganhei uma máquina de escrever – uma *Remington*. Foi a única resposta compreensível que consegui nesta casa. Nasci aqui nesta região, onde há gente vinda do mundo inteiro. Os nativos são os índios, que foram expulsos pela colonização desenfreada. A *Remington* foi o caminho para buscar as respostas. Não gostou da realidade? Invente outra. Quem sou eu? Que país é este? De onde vem a minha *batyan*? (Yamasaki, 2005, 00:01:49).

Diferentemente de *Gaijin 1*, que é narrado por Títoe como um *voiceover*, a sequência utiliza a escrita como forma de elaboração de memória, por meio da decisão de Kazumi em registrar, em uma narrativa, a história de sua família. Ao longo do filme, a narrativa fica a encargo dele, uma vez que essa é a história sobre a qual ele está escrevendo, sugerindo, desde

o início, o lugar para a imaginação/invenção na construção das memórias. Logo então, já compreendemos suas motivações: descobrir suas origens, sua ancestralidade – questões que dialogam com as noções de pós-memória, de Hirsch (2016), que, como vimos, têm como objetivo a reativação e a reincorporação de memórias sociais e culturais em meios de expressão individuais, familiares. O que Kazumi faz, portanto, pode ser compreendido como um trabalho de pós-memória, que permitirá a comunicação entre gerações e o reforço da identidade por meio da escrita.

Logo nessa cena, é possível perceber a presença de um *butsudam*, o altar budista doméstico com o qual se praticava o culto aos ancestrais. Esse objeto, além da referência cultural ao Japão e a essa prática trazida ao Brasil pelos imigrantes japoneses, também representa a importância atribuída à ancestralidade, que será abordada na primeira parte do filme.

Figura 12 – Kazumi escreve suas memórias no computador



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Essa pequena introdução dá início a um *flashback*, em que conhecemos a aldeia em que Tioe nasceu: Shibakari, em Fukuoka, no Japão rural. A cena mostra a protagonista do primeiro filme desde criança, brincando com seus irmãos, e durante a adolescência, aos 16 anos, quando o desemprego e a fome fazem com que ela e seu irmão, Jiro, decidam emigrar para o Brasil. Essa narrativa diferencia-se daquela trazida por *Gaijin 1*, na qual Tioe é forçada a se casar com Yamada para que ele pudesse se encaixar nas exigências do processo migratório. Já no segundo filme, Tioe justifica seu desejo com base na propaganda do rápido enriquecimento,

feita pelas companhias de imigração. Ela, então, promete a sua família que irá enriquecer em 5 anos e, então, retornar ao Japão para que sua família tenha uma chance de sair da miséria.

Antes de partir, o pai de Tioe orienta a filha: “Tioe! Aqui estão enterrados todos os antepassados da nossa família. São 17 gerações... você nasceu aqui. Por isso, precisa voltar, entendeu? Quando você atingir a maioridade, vista este *kimono*. Não sei se vamos aguentar viver até lá.” (Yamasaki, 2005, 00:07:25). Tioe, então, agradece aos pais e promete: “Eu vou voltar. Podem ter certeza! É uma promessa” (idem, 00:08:45). Um pouco antes de partir, Tioe vai até o templo em que sua família cultua aos ancestrais e exclama: “Rogo-lhes que nos protejam nessa viagem. Para este país tão distante do Japão” (idem, 00:09:27).

Figura 13 – Tioe se despede de sua vila no Japão antes de migrar para o Brasil



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Em seguida, o *flashback* é encerrado e voltamos a acompanhar Kazumi, que narra brevemente a história retratada pelo filme *Gaijin 1*: os primeiros anos de adaptação ao novo país, caracterizados pelo trabalho rural nas plantações de café.

Foi assim que *batyan* participou da diáspora japonesa em direção ao ocidente. Para emigrar, *batyan* aceitou casar-se. Ela nunca tinha visto Yamada, meu avô. Casamento por amor, ela não conheceu. E nunca se importou com isso. Nos cafezais de São Paulo, o fantasma da fome continuou a perseguir a família de *batyan*, agora com uma filha, Shinobu, minha mãe. O Japão ficava cada vez mais distante. Será que *batyan* pensa que valeu a pena a aventura de ter cruzado o oceano? Será que eu teria essa coragem? *Batyan* nunca acreditou que foi enganada pela companhia imperial de imigração. O ouro que brotava da terra prometida não existia. *Batyan* aprendeu a desbravar a nova terra, mas não a enfrentar as doenças tropicais. Meu avô, Minoru Yamada, morreu de malária 5 anos depois. Assim, a minha *batyan* aceitou a proposta de ir para o norte do Paraná, feita por seu irmão, Jiro Kobayashi. Era boa a oportunidade, até passar os efeitos da desorganização da economia mundial, causados pela quebra da bolsa de Nova York, em 1929 (Yamasaki, 1980, 00:09:45).

Novamente, a história de Titoe toma um rumo diferente daquele mostrado no primeiro filme: agora, em vez de ir para a cidade grande trabalhar em uma fábrica e, eventualmente, encontrar Tonho, ela decide participar do processo de colonização do norte do Paraná, na cidade de Londrina, com seu irmão, onde eles teriam a oportunidade de adquirir suas próprias porções de terras.

Figura 14 – Chegada dos imigrantes em Londrina



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Para melhor compreender o contexto em que a história de Titoe se passa, faremos uma breve contextualização sobre a história da colonização do norte do Paraná. O processo começou com a compra de grandes parcelas territoriais da região por diversas companhias imobiliárias, que tinham como interesse o povoamento da área por meio da comercialização das terras para pequenos agricultores. Entre as empresas, a principal foi a Companhia de Terras Norte do Paraná, a CTNP – uma empresa inglesa que desenvolveu um projeto imobiliário “baseado na pequena propriedade e na fundação de cidades” (Arias Neto, 1995, p. 72), que levou à criação de Londrina, o primeiro desses núcleos. Fundada em 1929 e elevada a município em 1934, a

cidade foi colonizada, essencialmente, por agricultores de diversas regiões do Brasil para os quais a CTNP vendeu lotes com a promessa de que os compradores estavam adquirindo “a nova Terra da Promissão” (Arias Neto, 1995, p. 73).

Essa propaganda das companhias de terra – em especial a CTNP – em que a comercialização das terras do Norte do Paraná foi amplamente incentivada, é possível perceber que a ideia de “Terra Prometida” foi bem aceita pelos compradores. Com a saturação do setor da agricultura nos estados onde houve a maior fixação de imigrantes, como São Paulo e Minas Gerais (Maesima, 2012, p. 4), onde concentravam-se os “grandes focos de tensões econômicas e sociais do período” (Arias Neto, 1997, p. 25). Por esse motivo, pequenos agricultores que não eram proprietários de terras passaram a migrar para a região Norte do Paraná. Segundo Boris Fausto,

A história do afluxo de migrantes e da colonização do Paraná não se situa propriamente nos limites cronológicos dos anos 1950-1980, mas tem sua matriz nos anos 20. Por essa época, uma empresa inglesa – a Companhia de Terras do Norte do Paraná – comprou terras do Estado e começou a vendê-las em lotes a pequenos agricultores. Mais de 80% das áreas vendidas pela companhia tinham 40 hectares ou menos, um claro indicador do estabelecimento de pequenos proprietários. Muitos deles vieram de regiões saturadas de São Paulo e do Rio Grande do Sul (Fausto, 2008, p. 533).

Arias Neto (1995, p. 73) define “o crack da bolsa de 1929, a queda dos preços do café, as convulsões políticas do Brasil e o início da Segunda Guerra Mundial” como os principais motivos que levaram aos baixos preços na comercialização das terras pela CTNP até a década de 1940, o que foi um agravante para o sucesso das vendas dos lotes da companhia.

Assim como demonstram os registros históricos, no filme também é possível detectar esse mesmo discurso da “terra prometida” em relação à região norte do Paraná. Assim que os novos imigrantes chegam ao centro da cidade, o motorista declama: “mirem, esta é Londrina, a cidade mais moderna do Brasil! Aqui se encontram as terras mais férteis do norte do Paraná. É a terra da esperança” (Yamasaki, 2005, 00:16:45). Em seguida, Kazumi, o narrador, completa: “os ingleses da Companhia de Terras do Norte do Paraná acabavam de inaugurar a capital do novo eldorado: Londrina. Imigrantes de 33 diferentes etnias vieram em busca de riqueza. *Little London*, a pequena Londres” (idem, 00:17:20).

A cena seguinte mostra Títoe e Kobayashi adquirindo as terras com o corretor da CTNP, Sr. Udihara²⁷. Nesse trecho, Títoe se mostra muito confiante e decidida, sugerindo aos outros homens japoneses quais lotes devem comprar – além de, também, decidir a porção de terra que deseja para si:

Títoe: ‘aqui, estou comprando para dote de Shinobu quando ela for se casar’

Kobayashi: ‘que certeza! Imaginem se você fosse homem, ninguém te segurava’

Títoe: ‘mas nasci mulher!’ (Yamasaki, 2005, 00:18:04).

Nesse momento, o comportamento de Títoe se mostra muito diferente daquele observado no início de *Gaijin 1*, pautado na submissão ao marido. No entanto, suas atitudes na compra das terras são coerentes com a emancipação observada na personagem após a morte de Yamada, quando ela passa a decidir os rumos de sua vida por conta própria. É interessante observar, no entanto, que, diferentemente do primeiro filme, a sequência aborda a questão de gênero de forma mais explícita – o ‘ser mulher’, aqui, é trazido mais como uma questão identitária do que como uma condição. Em *Gaijin 1*, Títoe lamenta ser mulher, especialmente quando tinha de realizar tarefas domésticas depois de um árduo dia de trabalho, quando não teve escolha a não ser mudar-se ao Brasil e, principalmente, quando Yamada a forçava a ter relações com ele, mesmo contra sua vontade. *Gaijin 2* retrata uma Títoe com maior poder de decisão, desde o início de sua trajetória, quando ela demonstra ser sua vontade emigrar para enriquecer – e não uma necessidade que impulsionou o casamento arranjado. Essa mudança no discurso é fundamental para o desenvolvimento do enredo de *Gaijin 2*, uma vez que o filme é focado nas narrativas das mulheres da família, que, por diversos motivos, acabam ficando sozinhas e precisam se reinventar para sobreviver.

Em relação ao contexto histórico da cena, é possível resgatar os registros de Ono (1966) a respeito da colonização do norte do Paraná. Segundo o autor, foi a possibilidade de adquirir terras próprias que permitiu que os imigrantes japoneses se agrupassem, criando comunidades extremamente semelhantes aos *muras* japoneses. Assim, uma vez que a região ainda não havia sido colonizada, foi possível criar as escolas japonesas e praticar costumes relacionados às festas de casamentos e práticas funerárias (sobre os quais o filme irá abordar ao longo da narrativa).

²⁷ Esse personagem é baseado no próprio Hikoma Udihara, sobre o qual fizemos uma breve menção no subcapítulo 4.1.1., que foi um publicitário da CTNP e, também, o primeiro cineasta nipo-brasileiro, tendo sido responsável pelas primeiras imagens em vídeo da região norte do Paraná. Ver: Boni e Figueiredo (2010) e Cesaro (2001; 2007).

Negócio feito, Títoe faz uma afirmação que se assemelha muito ao discurso da personagem no primeiro filme: “aqui será um bom lugar, até eu voltar para o Japão” (Yamasaki, 2005, 00:18:35). Assim como em *Gaijin 1*, o desejo de retorno à terra natal ainda é muito forte – mesmo sendo proprietária de terras, a protagonista ainda anseia cumprir a promessa feita a seus pais antes de partir.

Em seguida, vemos uma cena em que Títoe e Shinobu estão desbravando as terras que adquiriram, com o objetivo de torná-las aptas para a agricultura. Essa cena é muito simbólica de um conceito muito forte na historiografia da região de Londrina, no norte do Paraná, durante o período de colonização: o conceito de “Pioneiro”. Nesse contexto, é importante destacar três conceitos desenvolvidos por José Miguel Arias Neto (1997): o Eldorado cafeeiro, a noção de progresso e a figura do pioneiro. Segundo o autor,

A noção de progresso ganhou neste período uma nova face: o norte do Paraná passou a ser caracterizado como o **Eldorado Cafeeiro**, ideia cujo desdobramento engendrou a figura do **Pioneiro** (Arias Neto, 1997, p. 119).

Segundo Arias Neto (1997), a ideia de “Terra da Promissão” sempre esteve atrelada à imagem do norte-paranaense da década de 1930, apresentado como desbravador. No entanto, os conceitos relacionados ao uso dos termos “pioneiro” e “Eldorado” passaram a ser utilizados apenas a partir dos anos 1940, com objetivos políticos de respaldar argumentos a favor das noções de progresso e desenvolvimento urbano, em um período que se caracteriza como a marcha dos cafezais, dentro de um movimento geral de “redefinição espacial, política, econômica e simbólica” (Arias Neto, 1997, p. 120) da região. É importante ressaltar, também, o caráter ambíguo do pioneirismo em relação à propaganda, amplamente difundida pelas companhias de terra, de que o território norte-paranaense era um paraíso.

O pioneiro é, portanto, um desbravador, um dos que chegou primeiro, mas sua importância reside no fato de ter auxiliado o desenvolvimento da região. A valorização da ação do homem é realçada por um artifício curioso. De fato, se a nível propagandístico a natureza da região é apresentada como um paraíso (terra fértil, grande quantidade de madeiras, águas de qualidade invulgar), quando o pioneiro entra em ação, o paraíso transforma-se em uma selva, um verdadeiro inferno-verde que era necessário vencer. Neste momento o pioneiro torna-se um gigante, o verdadeiro desbravador bandeirante” (Arias Neto, 1995, p. 130-131).

Rolim (1995) resgata o termo “espaços vazios”, utilizado pelo governo e pelas companhias de terra para descrever o local, ignorando a presença indígena na região e

promovendo a dizimação desses povos – prática que, segundo o autor, reafirma o discurso do pioneiro.

Em *Gaijin 2*, é possível perceber que Títoe desempenha o papel do pioneiro, desbravando as terras que adquiriu – no entanto, esse retrato difere-se do discurso tradicional desse personagem em alguns sentidos: o primeiro, mais óbvio, no gênero: o período de colonização é marcado por homens desbravadores, que buscavam demonstrar seu poder por meio do domínio da natureza. O segundo ponto são as referências à população indígena da região – mesmo que poucas, elas evidenciam o reconhecimento da existência desses povos, ao contrário do que indica a noção de “espaços vazios” atribuída à região pelas companhias de terra, como explica Rolim (1995). A primeira cena se dá quando os novos imigrantes, entre eles Títoe, estão no carro, chegando em Londrina. Lá, Títoe conhece uma alemã chamada Weronika Müller, com a qual faz amizade, mesmo que uma não compreenda a língua da outra. Por causa da estrada molhada, os homens param o carro e tentam fazer com que volte a andar. Enquanto isso, Weronika, grávida, sente dores, e Títoe ajuda a acalmá-la. Nesse momento, a alemã se assusta com os indígenas que observam o carro, exclamando “*indianer, indianer!*” (Yamasaki, 2005, 00:15:14). Títoe, no entanto, não se demonstra assustada.

Figura 15 – Weronika se assusta com a presença dos indígenas na região que será colonizada



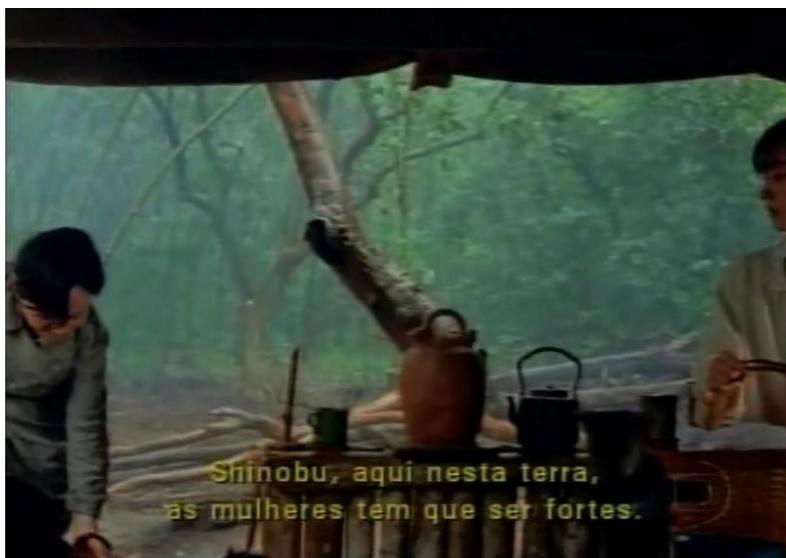
Fonte: *Gaijin: Ama-me Como Sou*

A segunda cena se dá logo após Títoe começar a trabalhar na terra que adquiriu: durante a narração, Kazumi descreve o processo pelo qual a imigrante desenvolveu seu método agrícola: “*batyan* aprendeu a fazer lavoura como os índios: queimava a mata e preparava a terra para plantar café” (Yamasaki, 2005, 00:20:19). Ambas as cenas fazem uma pequena referência a essa população, que habitava a região antes dos colonizadores chegarem. Apesar de mínimo,

o reconhecimento da existência dos povos indígenas na região distancia o discurso do filme daquele representado pelos colonizadores, presente na história oficial e contestado pela historiografia mais recente, por autores como Arias Neto (1995; 1997) e Rolim (1995).

A próxima cena que será analisada se passa também nas terras de Tioe, quando ela e a filha, Shinobu, estão preparando comida em uma barraca. A imigrante afirma: “Shinobu, aqui nesta terra as mulheres têm que ser fortes. Se não, não aguentam, viu? E nós temos que sobreviver. Olha só: temos comida para muitos dias” (Yamasaki, 2005, 00:23:40). Assim como é possível perceber nas cenas finais de *Gaijin 1*, em que Tioe se muda para a cidade e passa a trabalhar em uma fábrica após a morte de Yamada, essa cena do segundo filme também reflete o discurso de emancipação feminina, tão presente na obra de Yamasaki. *Gaijin 2*, que se passa após a morte do marido de Tioe, já inicia a representação da personagem com as características de uma mulher emancipada, uma vez que, como já enunciamos na análise do primeiro filme, *Gaijin* possui uma narrativa que valoriza uma perspectiva feminina.

Figura 16 – Tioe conversa com Shinobu



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Na sequência, Tioe questiona sua filha acerca de sua idade e a leva para dentro de casa: “Shinobu, hoje você faz 20 anos, não é? Quero te mostrar uma coisa, vem cá” (Yamasaki, 2005, 00:24:10). Então, ela dá para a filha o *kimono* de sua mãe: “está vendo este *kimono*? Minha mãe me mandou vesti-lo quando eu fizesse a maioridade. Agora, é seu. Quando você tiver uma filha, vista com este *kimono*, viu?” (idem, 00:24:23). Essa cena reforça as noções de

ancestralidade e a transmissão de memórias entre gerações, tão importantes na cultura japonesa. Valoriza, igualmente, a perspectiva feminina, uma vez que essa ancestralidade é entendida a partir da transmissão geracional de um objeto simbólico feminino – o *kimono*. Nesse sentido, é possível compreender esse objeto também como um recurso narrativo do filme, que, agora, será centrado na história de Shinobu.

Figura 17 – Shinobu veste o *kimono* da família



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Logo depois, o filme retrata o incêndio que matou os pais de Titeo no Japão – e ela, no Brasil, devastada com a notícia, passa a construir uma casa em sua propriedade. Kazumi, então, traz o contexto da cena:

Batyan repetiu muitas vezes: ‘eu não voltei para salvar meu pai, eu não voltei para salvar minha mãe’. Para superar a dor, *batyan* constrói sua casa, alimentada pelo espírito *gambarê*. O europeu, logo que se fixava em um lugar, construía uma igreja. *Batyan*, não. Mas teve uma ideia: mandou buscar em São Paulo um *sensei*, um professor de japonês: Toshio Yamashita, meu pai (Yamasaki, 2005, 00:26:52).

Em um diálogo com o novo professor, Titeo demonstra sua alegria com a criação da escola, uma vez que ela vai viabilizar o aprendizado da língua e da cultura japonesa pelos filhos dos imigrantes: “se não souberem japonês, como será quando voltarem ao Japão?” (Yamasaki, 2005, 00:28:54). A escola pretendia ser um espaço da cultura japonesa, que ali seria reproduzida

e transmitida às novas gerações, por meio de elementos mnemônicos essenciais, como a língua e as práticas sociais. Nesse momento, mesmo após a morte de seus pais, para quem Títoe havia prometido retornar ao Japão, esse desejo ainda se mantém. Quanto à construção da escola japonesa, é possível identificar essa prática nos registros históricos da época, uma vez que a educação nos moldes do Japão era muito comum nas regiões onde haviam comunidades de imigrantes japoneses no Brasil. Segundo Cardoso (1945), a família opera um papel muito importante na educação nipônica, em que a autoridade paterna tem o dever de “formar o espírito de disciplina e obediência nos mais jovens”, especialmente no contexto do Japão rural, dividido em *muras*, que, por sua vez, eram divididos em *ies*, ou seja, famílias. Essas famílias também tinham sua própria hierarquia, em que todos os bens, assim como as obrigações familiares, eram passados para o primogênito. Os demais filhos, portanto, recebiam educação e, eventualmente, deveriam desligar-se da família de origem e constituir sua própria fonte de renda – foi assim que muitos imigrantes japoneses chegaram ao Brasil, em busca de melhores condições de vida. Nesse contexto, é importante entender que a estrutura do *ie* é compreendida na esfera familiar, mas, também, representa, para os japoneses, a forma como o Japão é organizado: nesse período, os japoneses entendiam o país como um único e grande *ie*, em que o Imperador representa a figura patriarcal nesse cenário. Essa hierarquia, tanto no contexto micro quanto no macro, é fundamental para compreender outras relações familiares entre os japoneses.

No contexto em que viviam os imigrantes japoneses no Brasil, dessa forma, na esfera privada, é função dos *isseis*²⁸ cumprir essa parte da educação, e as escolas japonesas, formadas por professores, currículos e programas idênticos ao do curso primário do país de origem, tinham a função de complementar essa educação, por meio do ensino da língua japonesa, bem como “informar o aluno sobre o Japão, desenvolvendo o sentimento de patriotismo e civismo, e complementar o papel da família na imposição de uma disciplina rígida e de uma consciência de superioridade racial e cultural” (Cardoso, 1945, p. 321). Dessa forma, antes da Segunda Guerra Mundial, Cardoso afirma que, para os imigrantes, a escola japonesa não se restringia a uma instituição para treinamento linguístico, mas funcionava como um aliado na tarefa familiar de tornar crianças, jovens e adultos “um ‘japonês’, isto é, ‘um real ser humano’” (Maeyama, 1972). É importante ressaltar que esses moldes de educação foram alterados ao longo dos primeiros anos que sucederam a imigração, essencialmente devido aos desdobramentos da

²⁸ Termo usado pelos imigrantes japoneses para referir-se àqueles que nasceram – e, na maioria dos casos, cresceram – no Japão. Essa designação é muito emblemática na comunidade japonesa, e é seguida dos termos *nissei* (nascido no Brasil e filho de japoneses), *sansei* (netos de japoneses) e *yonsei* (bisnetos de japoneses). Todos os japoneses ou seus descendentes que moram no Brasil ou fora do Japão, sejam *isseis* ou *yonseis*, são chamados de *Nikkei* (descendentes de japoneses nascidos fora do Japão ou japoneses que emigraram do país) (Lesser, 1999).

Segunda Guerra Mundial. Apesar disso, também houve o sentimento de necessidade de integração na sociedade brasileira por parte dos *nisseis*, tanto em questões sociais quanto linguísticas. Sendo assim, a representação da escola japonesa na propriedade de Títoe pode ser entendida nos moldes dos registros históricos, uma vez que sua motivação (a preservação da cultura entre seus sucessores, com o objetivo de retornar ao Japão) está alinhada com o sentimento geral entre os japoneses nos primeiros anos após a emigração.

A cena seguinte retrata a inauguração da escola, para a qual foi dada uma festa para a comunidade japonesa da região. Em clima de festa, eles comemoram a abertura da escola japonesa com música, dança e comidas – no entanto, Kazumi narra um cenário não tão animador: “Separados por oceanos, os imigrantes viviam um clima de paz que não existia mais no resto do mundo: a Segunda Guerra havia começado” (Yamasaki, 2005, 00:30:28). É sobre esse conflito que se dá o próximo segmento dessa cena: Yamashita, o professor de japonês, convida a todos para conhecerem a nova escola. Entre aqueles que entram no local, está Kobayashi, o irmão de Títoe, que indaga o professor:

Kobayashi: ‘Ah, mestre! Aqui nesta escola as crianças vão aprender a cultivar o espírito tradicional japonês. E saber que o império nunca perdeu uma guerra. Não é mesmo, mestre?’

Yamashita: ‘Tem razão, Kobayashi-san. E também vão aprender sobre a paz, o trabalho, a solidariedade...’ (Yamasaki, 2005, 00:31:52).

Nesse momento, todos os presentes na sala passam a prestar atenção no noticiário do rádio, que comunica o bombardeio feito pela marinha japonesa em Pearl Harbor, ao que Kobayashi comemora, gritando “*banzai!*”, acompanhado por alguns outros japoneses – com exceção de Yamashita e Títoe, que ficam sérios, pensativos. Kobayashi comenta:

Kobayashi: ‘a nossa marinha é imbatível! Por isso ganhamos a guerra na Rússia, invadimos a Coreia e dominamos a China! E agora, acabamos com os americanos de *Pearl Harbor*’

Yamashita: ‘Mas nem por isso o Japão continuará invencível! A América não vai perdoar este ataque! Demos o pretexto que faltava para eles entrarem em guerra’

Kobayashi: ‘Há mais de 2.600 anos que o Japão não perde uma única guerra. E vamos ganhar de novo! Imbecil. Como você pode duvidar da força do império japonês?’

Kazumi (narrador): ‘O Brasil entrou na guerra contra os países do Eixo – Itália, Alemanha e Japão. Ninguém tinha notícia de seus países. Foi aí que as coisas começaram a mudar para a comunidade imigrante. Além de parteira, *batyan* começou a criar bicho da seda, e cultivar legumes e verduras, como ensinou meu avô Yamada’ (Yamasaki, 2005, 00:32:48).

Nesse momento, vemos uma cena de Títoe cuidando do seu cultivo quando alguém avisa que a polícia estava chegando. Ao entrarem na propriedade, os policiais reviram os bichos da seda, que ali eram cultivados, buscando algo que os japoneses poderiam estar escondendo. Na escola japonesa, Yamashita estava ensinando japonês para as crianças – no entanto, ao ser avisado da chegada das autoridades, rapidamente orienta as crianças a se esconderem no porão, junto com os livros e os quadros, uma vez que a escola japonesa havia sido proibida. Bandeiras verde e amarelo são erguidas, e Títoe explica que a aglomeração de japoneses no local, proibida no Brasil, era para que pudessem fazer as bandeirolas para o casamento de sua filha com Yamashita – que, até então, não estavam noivos. O oficial leva o rádio, que, na época, era o principal veículo de informação dos imigrantes, e vai embora. Nesse momento, Títoe comenta: “bom, acho que agora vamos ter que fazer um casamento, não é?” (Yamasaki, 2005, 00:36:58).

A análise dessas duas cenas – a primeira, que se passa durante a inauguração da escola, e a segunda, com a proibição do funcionamento dela – pode ser feita com base nos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial. Segundo Cardoso (1945, p. 323), o alinhamento do Japão durante o conflito levou a uma série de restrições aos imigrantes japoneses no Brasil, a começar pelo fechamento de jornais em língua japonesa, o que isolou essa população das informações a respeito da guerra, uma vez que, em sua maioria, os imigrantes não conheciam o português. Essas medidas, aliadas ao sentimento de orgulho e fidelidade que ligava os imigrantes ao Japão militarista, “possibilitou o aparecimento de movimentos chamados “vitoristas”, daqueles que não acreditavam na derrota do Japão [na Segunda Guerra Mundial]” (Cardoso, 1945, p. 323).

Para compreender esse contexto, é preciso entender com mais profundidade as medidas impostas pelo governo brasileiro em relação à população japonesa que habitava o país. Segundo Kumasaka e Saito (1970), em 1932, foi proibido o ensino de línguas estrangeiras para menores de 10 anos, e essa restrição foi elevada aos menores de 14 em 1939, o que levou à ilegalidade do funcionamento das escolas japonesas. Em 1940, foi proibida a publicação de periódicos em língua estrangeira, bem como o uso de línguas estrangeiras em conversas diárias. A presença de agentes oficiais no interior do estado de São Paulo, onde habitava a maior parte dos imigrantes japoneses na época (cerca de 90% do número total), levou à camuflagem das escolas japonesas, para que continuassem a funcionar, e à publicação de periódicos mimeografados, que circulavam clandestinamente entre essa população (Kumasaka e Saito, 1970).

Nesse sentido, é possível observar alguns elementos nessas cenas de *Gaijin 2* que correspondem ao contexto histórico descrito por Cardoso (1945) e Kumasaka e Saito (1970): as medidas restritivas impostas aos imigrantes japoneses, como a proibição de aglomeração, das escolas japonesas e dos meios de comunicação internos. A camuflagem das escolas também é retratada nessa cena, uma vez que tanto o professor quanto os alunos sabiam que, com a chegada de oficiais, era preciso esconder todos os vestígios da escola.

Em relação à discussão entre Yamashita e Kobayashi, no fim do trecho da inauguração da escola, é possível perceber o início de um conflito, que, mais tarde, se dará entre aqueles que reconheceram a derrota do Japão no fim da Segunda Guerra e os que se recusaram a aceitar esse desfecho – sobre o qual trataremos adiante, uma vez que esse tema se torna relevante para a história do filme.

Partimos, então, para a próxima cena, em que vemos o casamento de Shinobu e Yamashita. Ao fundo, estão imigrantes ingleses, que comemoram o fim da Segunda Guerra Mundial. Nesse momento, eles zombam dos noivos, por serem japoneses, e ameaçam-nos com empurrões. Rapidamente, então, eles saem da cerimônia e entram no carro, para afastarem-se da confusão. Kazumi narra a cena:

Minha *batyan* sempre ria quando lembrava do casamento de minha mãe, que aconteceu no dia em que acabou a guerra na Europa. A única preocupação de Shinobu era não manchar o vestido com a poeira vermelha do Norte do Paraná. Ela não queria ser pé-vermelho²⁹. ‘sou japonesa’, dizia, para quem queria ouvir (Yamasaki, 2005, 00:37:57).

Logo em seguida, já em casa, Títoe se prepara para enviar uma encomenda para sua família no Japão, com o objetivo de ajudá-los no pós-guerra, com a pobreza e a fome reinando no país. Yamashita chega, atordoado, contando sobre a bomba atômica que atingiu Nagasaki e matou sua família. Ele, junto com Shinobu e Títoe, lamentam a guerra: “Maldita guerra, vai matar todo mundo” (Yamasaki, 2005, 00:39:55).

O conflito a respeito da guerra chega ao clímax quando o irmão de Títoe, Kobayashi, vê Yamashita reunindo homens para enviar dinheiro ao Japão, com o objetivo de auxiliar os familiares após a perda da guerra: “A guerra acabou. Há muito trabalho pela frente. Temos que ajudar nossos parentes que sobreviveram e que estão em situação difícil no Japão. O Japão perdeu a guerra, mas temos que continuar vivos, com esperança” (Yamasaki, 2005, 00:40:48).

²⁹ O termo é usado na região de Londrina para definir os nativos da região, como referência à cor da terra, vermelha, muito valorizada na época da colonização por sua potencial fertilidade.

Diferentemente do marido de Shinobu, Kobayashi não aceita a derrota de seu país, e chama Yamashita de traidor. Dois anos se passam – nesse meio tempo, nasce Kazumi, e Shinobu já está grávida novamente – e Kobayashi deixa uma adaga na casa de Yamashita, acompanhada de uma mensagem que diz, em japonês: “limpe sua honra, finado Toshio Yamashita, traidor da pátria” (Yamasaki, 2005, 00:42:24).

Figura 18 – membros da *Shindo-renmei* ameaçam Yamashita



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Ao terem sua demanda ignorada por Yamashita, Kobayashi e os adeptos de sua ideologia abordam o *sensei* durante a aula de japonês para as crianças. “Não sou um traidor da pátria. Reverencio e lhe devolvo” (Yamasaki, 2005, 00:43:47), diz Yamashita, devolvendo a adaga a Kobayashi – que, então, responde: “Você admitiu que o Japão perdeu a guerra... é uma vergonha! O Japão venceu! Pegue o punhal e se suicide como um japonês honrado!” (idem, 00:43:55) Yamashita discute, ameaçando Kobayashi com a faca: “Vocês estão loucos! Essa guerra acabou há dois anos. Não ouviram no rádio o Imperador render-se? Não leram os jornais?” (idem, 00:44:13) então, Kobayashi afirma, apontando uma arma para o professor: “*makegumi!* Você é um covarde desprezível que merece morrer” (idem, 00:44:27). Nesse momento, Kazumi, ainda criança, sai da escola e chama o pai – que corre em sua direção, com o objetivo de levá-lo para dentro. Nesse momento, um dos parceiros de Kobayashi o repreende, alertando-o da presença da criança – no entanto, ele começa a atirar em direção a Yamashita, que corre. Ele é atingido e Titoe o leva para dentro, olhando com desgosto para o irmão, que vai embora.

Shinobu, por conta do estresse que a situação lhe causou, entra em trabalho de parto, e dá à luz ao lado do marido ferido. Ao fim da cena, nasce Maria, a filha dos dois, e Yamashita diz suas últimas palavras: “daqui para frente, vai ser duro para você... cuide das crianças, eu

confio em você! Shinobu... é terrível a dor, não é? Mas a dor traz a vida! E Kazumi?” (Yamasaki, 2005, 00:46:42) então, o filme mostra que Kazumi, ferido nesse dia, passou a andar de cadeira de rodas. Ele narra:

Eu sobrevivi. Mas as marcas daquela tarde ficaram gravadas em mim para sempre. A tristeza pela morte do meu pai silenciou a minha mãe. Mas ela não teve tempo de chorar, porque nesse dia nasceu Maria, minha irmã. Jiro Kobayashi, meu tio-avô, nunca mais apareceu. Ele e um grupo de fanáticos *Shindo-renmei* acreditavam que a derrota era uma farsa montada pelos americanos. Se escondeu, até embarcar para o Japão. Lá, humilhado por sua ignorância, se matou (Yamasaki, 2005, 00:38:13).

Esse conflito pode ser entendido por meio de um evento histórico, documentado por Kumasaka e Saito (1970) e Cardoso (1945), que ocorreu internamente à comunidade japonesa no Brasil, entre grupos denominados *kachigumi* e *makigumi*, ou vitoristas e derrotistas. O último termo, inclusive, foi utilizado por Kobayashi para se referir a Yamashita.

Além de alguns fatores que já mencionamos anteriormente nesta análise, como o fechamento das escolas japonesas, a proibição da aglomeração e, o mais importante, o impedimento da circulação de notícias oriundas do Japão, algumas outras questões também facilitaram o surgimento desse conflito. O fim da Segunda Guerra Mundial, bem como as restrições impostas pelo governo Vargas aos japoneses aliadas ao “sentimento de orgulho e fidelidade que os ligava, até então, ao Japão militarista, possibilitou o aparecimento de movimentos chamados ‘vitoristas’, daqueles que não acreditavam na derrota do Japão” (Cardoso, 1945, p. 323). Vale ressaltar que esse conflito entre os que reconheciam o fim da guerra e os que não acreditavam nessa possibilidade foi um movimento interno entre os próprios japoneses, relacionado a questões como a *niponicidade* e ao “ser japonês”, diretrizes ensinadas nas escolas japonesas que valorizam a honra e a fidelidade ao Imperador, e que foram mantidas entre a comunidade japonesa mesmo após a imigração. Segundo Ono (1966), a organização em *muras*, os bairros japoneses, foi algo que contribuiu para a intensificação desse conflito, uma vez que esse agrupamento era característico pelo isolamento à comunicação com o mundo de fora, o que ajudou a intensificar a tensão entre os membros desses grupos. Segundo Kumasaka e Saito (1970), o conflito não levou a atritos entre japoneses e brasileiros.

Segundo Kumasaka e Saito (1970) esses atritos e a consolidação da rivalidade entre os grupos levou, em 1943, a incidentes de caráter terrorista, por parte dos vitoristas, contra outros grupos de japoneses, rotulando de “traidores” aqueles que criavam o bicho da seda,

“argumentando que a seda assim produzida era destinada para a confecção de paraquedas das forças americanas” (Kumasaka e Saito, 1970, p. 453).

Ao mesmo tempo, principalmente entre os vitoristas, passou a existir um sentimento de desejo de repatriamento muito forte, em que muitos japoneses fizeram as malas, na esperança de o governo japonês enviar navios para transportá-los de volta à terra natal, e outros, inclusive, caíram em golpes de falsas passagens de embarque para esse tipo de viagem (Kumasaka e Saito, 1970, p. 454). Não muito a seguir, esses conflitos e o sentimento de nacionalismo deram origem a sociedades secretas entre os vitoristas. De acordo com o pensamento difundido no contexto militarista do Japão, não se podia questionar a divindade atribuída ao Imperador, o que seria considerado traição. Portanto,

os “esclarecidos” foram tachados de “traidores” e não tardou a surgir as atividades terroristas visando à eliminação de elementos destacados da ala derrotista. Pelotões de ataque – os *tokotai* – organizados sob orientação de sociedades secretas, entre estas a maior e mais bem organizada Shindo-Renmei, assaltaram e assassinaram aqueles líderes (Izumi, 1957, p. 384).

Entre os objetivos declarados da chamada *Shindo-Renmei* (Liga dos Súditos Fiéis) estava a “promoção de paz e prosperidade no Brasil e no mundo, através da propagação do ‘espírito japonês’” (Kumasaka e Saito, 1970, p. 454). No entanto, essa organização visava à legitimação e à promoção de um sistema de valores pautado no paternalismo como base das estruturas familiar, social e nacional, bem como a exigência da lealdade absoluta e obediência cega por parte de seus subordinados, que, em troca, recebem solidariedade e proteção daqueles que estão hierarquicamente acima. “Ao nível da família o chefe tem autoridade absoluta e ao nível nacional o Imperador ocupa um *status* divino” (Kumasaka e Saito, 1970, p. 454). À parte dos objetivos diretos, a organização *Shindo-Renmei* também simbolizava uma conexão sentimental que os imigrantes estabeleciam com seu país de origem:

O movimento Shindo-renmei expressava a necessidade que os agricultores imigrantes tinham de justificar sua filosofia de vida do passado e compensar seu sonho de algum dia retornar à pátria. Este sonho proporcionava-lhes uma forma de fuga a uma situação de isolamento que, em parte, fora imposta por eles próprios; constituía também uma maneira de escape ao seu próprio lar onde suas crianças, à medida que iam crescendo, assavam a adotar formas de pensar, agir e falar estranhas aos pais. Assim, aceitar a derrota do Japão significava a perda desse refúgio simbólico e, com ela, o estabelecimento de uma situação inaceitável (Kumasaka e Saito, 1970, p. 455).

Segundo Kumasaka e Saito (1970, p. 457), no ano de 1946, quando o *Shindo-Renmei* chegou ao seu ápice, foram realizados no mínimo 37 atentados por parte da organização, a tiros ou à bomba, que resultaram em 14 vítimas fatais, todas pertencentes ao *makegumi*. A investigação resultou na descoberta de mais de 80 filiais do *Shindo-Renmei*, totalizando cerca de 100 mil adeptos (Kumasaka e Saito, 1970).

Retornando à análise da cena, segundo Kazumi, Kobayashi fazia parte dessa organização terrorista criada pelos *kachigumi*. Além disso, o discurso que o irmão de Tioe defende é muito pautado nos valores da *Shindo-Renmei*, especialmente a adoração à pátria, a divindade atribuída ao Imperador, a não aceitação da derrota como refúgio simbólico e os valores associados à honra japonesa. Essa prática de abordar os *makegumi* e exigir o suicídio honrado, por parte dos vitoristas, também é registrada na história³⁰, representando uma das principais atividades da *Shindo-Renmei*.

Depois da morte de Yamashita, o tempo passa: Tioe se torna *batyan* (avó) e fica idosa; Maria, a filha de Shinobu, completa 20 anos e recebe o *kimono* da família. Novamente, esse objeto de memória é usado tanto para simbolizar o caráter geracional, importante para a cultura japonesa, quanto como recurso narrativo para o filme, uma vez que, agora, o foco do enredo será centrado em Maria. Durante a cena, Kazumi narra: “e assim, *batyan*, contando seus filhos, parecia que se esquecera de sua terra natal. Maria, minha irmã, fez 20 anos. De japonesa, só restou a fisionomia e o *kimono* da minha bisavó” (Yamasaki, 2005, 00:52:49). Nesse momento, percebemos um desvio no discurso que se faz presente desde o início do filme: o de regresso ao Japão, devido ao estabelecimento da família no Brasil, já que o rápido enriquecimento se tornou inviável nos primeiros anos após a migração. No mesmo sentido, a descrição de Maria, que “de japonesa só restou a fisionomia e o *kimono*”, também reflete o caráter geracional que impulsiona a temática do filme, uma vez que a neta de Tioe herdou sua raça e um objeto de memória. Nesse sentido, é possível resgatar o caráter pós-mnemônico da série *Gaijin* para analisar a importância narrativa do *kimono*, uma vez que ele, assim como a história de Tioe, passou de geração em geração. Segundo Hirsch (2016, p. 308), “pós-memória não é igual a memória: é ‘pós’, mas ao mesmo tempo aproxima a memória na sua força afetiva”. Da mesma forma, é possível compreender, por meio desse conceito, a relação geracional da pós-memória, uma vez que ela opera uma ‘ligação viva’ entre gerações imediatas.

³⁰ Além disso, a temática também foi abordada com mais detalhes no filme *Corações Sujos*, de 2012, o qual abordamos anteriormente neste trabalho.

No mesmo sentido, Assmann (2006) argumenta que a transmissão da memória opera de forma privilegiada por meio da família, uma vez que a experiência vivida é transmitida para a geração seguinte, tornando-se intergeracional. Sendo assim, diante da narrativa fílmica adotada por *Gaijin 2*, é possível compreender o *kimono* da família como um objeto fortemente mnemônico, que representa a forte ligação de Tioe com sua família e com sua ancestralidade – ele lhe foi dado por sua mãe pouco antes de partir para o Brasil, no mesmo momento em que a jovem havia prometido retornar ao Japão. Em um sentido mais amplo, o *kimono* também pode ser compreendido como uma representação da forte ligação de Tioe com seu país de origem, tanto culturalmente quanto espiritualmente, uma vez que, desde que chegou ao Brasil, seu objetivo é retornar para lá. Esse objeto também pode ser compreendido por meio do caráter afetivo da memória, sobre o qual Ireland (2016) argumenta que, por meio de objetos, é possível observar questões identitárias e de pertencimento, de acordo com a forma com a qual esse objeto é moldado por histórias – muitas vezes, associadas à herança.

Figura 19 – Maria veste o *kimono* da família



Fonte: *Gaijin: Ama-me Como Sou*

Novamente, o *kimono* também funciona como um recurso narrativo do filme para introduzir o novo foco da história: agora, a protagonista é Maria. Diferente de Shinobu, que se apegou fortemente à cultura japonesa (especialmente por conta de seu marido, que defendia o Japão e a manutenção dos costumes, mesmo após a imigração), Maria é descrita por Kazumi de forma a demonstrar que sua irmã rompia com alguns dos princípios da cultura japonesa, especialmente no que tange os deveres atribuídos às mulheres, como o casamento: “Maria não parava de estudar, e não se preocupava com o casamento nem com a opinião da comunidade japonesa, que dizia que o estudo afastava os pretendentes” (Yamasaki, 2005, 00:56:52). A

personalidade e os valores de Maria são importantes para a determinação da personagem como membro da terceira geração, uma vez que ela é neta de imigrantes japoneses, nascida e criada no Brasil. Assim, como o próprio irmão já descreveu, Maria não herdou valores culturais de seus antepassados.

Em um dado momento do filme, Maria conhece Gabriel, o filho de um imigrante espanhol e grande proprietário de terras na região. Depois de perder o pai, ele vai até a propriedade de Títo e se oferece para comprar suas terras – a *batyan*, então, responde que “essa terra é minha vida e da minha filha, e vai ser da minha neta” (00:57:35). Maria defende a avó e discute com Gabriel. No entanto, algum tempo depois, eles acabam se reencontrando e se apaixonando. Nas palavras de Kazumi: “Maria acolhe Gabriel, sem a menor preocupação com a perda de suas raízes culturais ou com a desestabilização da harmonia oriental em nossa casa” (Yamasaki, 2005, 01:01:40). Mais uma vez, se reforça a ideia de que Maria procura se distanciar dos valores culturais tidos como japoneses. Assim, quando Gabriel vai pedir a mão de Maria em casamento para sua mãe, *batyan* fica contente – mas Shinobu não compartilha desse sentimento, e nega sua bênção. Depois, vemos uma cena em que Maria, brava, questiona a posição de sua mãe, que responde, em japonês:

Shinobu: ‘Ele é *gaijin*’.

Maria: ‘Mãe, ele é *gaijin*, mas eu amo ele!’

Shinobu: ‘Só amor não basta! Ele não fala japonês’

Maria: ‘Mãe, nós nunca falamos em japonês com a senhora! Eu e Kazumi sempre conversamos em português com vocês’

Kazumi (narrador): “era a primeira vez que a palavra ‘amor’ era pronunciada na casa da *batyan*” (Yamasaki, 2005, 01:03:34).

Shinobu, então, demonstra que sua insatisfação com o casamento de Maria com um *gaijin* era fruto da memória de seu marido, Yamashita, que, segundo ela, não aceitaria a união. Maria, então, afirma que ele está morto – e anuncia que ela está esperando um filho de Gabriel. Na cerimônia, Shinobu se recusa a participar – segundo Kazumi, por conta de seu ‘espírito *gambarê*, que Maria não consegue entender’. Aqui, podemos compreender que Shinobu, por meio da exigência de que o marido de Maria seja *nikkei* e fale japonês, demonstra a necessidade de manter, por meio da ancestralidade e da linguagem, a memória afetiva (e cultural) que se intensificou após a morte de seu marido.

É com base nesse ‘espírito *gambarê*’ que Shinobu, diante da crise econômica no Brasil durante a década de 1990, decide ir para o Japão trabalhar. Kazumi narra:

Me lembro bem quando minha mãe saiu, silenciosamente, como era seu estilo. Ela acreditou que o Japão a acolheria com o mesmo afeto que ela aprendeu a lhe dedicar aqui no Brasil. Vivíamos a inflação descontrolada. Gabriel não conseguia superar a crise econômica do Brasil (Yamasaki, 2005, 01:12:06).

Por questões financeiras, uma vez que Gabriel vendeu as terras de seu pai e, alguns dias depois, teve o dinheiro confiscado pelas medidas econômicas do governo, ele e Maria acabam se separando. Ele desaparece da vida dela e de seus filhos gêmeos, Pedro e Yoko, que já são adolescentes. Um tempo depois, Shinobu telefona para o Brasil e conta para a filha que Gabriel havia ido para o Japão trabalhar na mesma fábrica que ela. Eles se aproximam e passam a cuidar um do outro.

Nesse momento do filme, o conceito de migração passa a adotar um novo significado: enquanto a história de imigração de Titoe representa a saída do Japão para a busca de melhores condições de vida no Brasil, agora Shinobu emigra para o Japão – ela não explica o motivo, mas, dada a situação de sua família, eles deduzem que foi com o objetivo de enviar dinheiro para eles sobreviverem no Brasil. Esse movimento, especialmente entre os *nikkeis*, foi muito comum a partir da década de 1980 no Brasil, e ficou conhecido como “fenômeno *dekassegui*” (Kishimoto e Hikiji, 2008), caracterizado pelo “movimento de *nikkeis* e, muitas vezes, seus cônjuges não-*nikkei* e seus filhos mestiços ao Japão” (Lesser, 2008, p. 1).

Uma das cenas mais simbólicas relacionadas à ancestralidade no filme é quando Gabriel leva Shinobu, no Japão, para conhecer o local onde Titoe morava – e onde a família dela ainda vive. Ela conhece a cunhada de Titoe e seu filho, que lhe oferece dinheiro em troca da visita. Shinobu recusa, afirmando que não havia ido ali em busca de herança, mas ele insiste. Em seguida, vemos Gabriel indignado. Segundo ele, Shinobu tinha direito a parte da propriedade da família, e que o sobrinho de Titoe havia dado dinheiro para ela justamente com o objetivo de evitar esse tipo de conflito. Shinobu, no entanto, demonstra estar extremamente chateada, e pede para ele deixar para lá. Kazumi explica: “só agora entendi que minha mãe não foi atrás da herança que *batyan* tinha direito. Ela foi recuperar a parte de sua existência que estava lá. Por isso, nenhuma explicação racional seria capaz de aplacar a dor que ela sentiu” (Yamasaki, 2005, 01:26:27).

Essa cena, muito simbólica do ponto de vista da ancestralidade e da transmissão, ou mesmo incorporação da memória, reflete uma realidade um pouco diferente daquela descrita por Ishi (2003) sobre os *dekasseguis*: segundo o autor, a maioria dos nipo-brasileiros emigrou ao Japão para trabalhar como *dekassegui* não por motivos identitários, e sim pela possibilidade de ganhar o máximo de dinheiro no menor tempo possível. Essa possibilidade era almejada tanto pela recessão econômica vivida no Brasil quanto pela falta de oferta de trabalhadores nas indústrias do Japão, especialmente após o fim dos anos 1980. (Ishi, 2003). Ainda que esse não fosse o caso de Shinobu, muitos dos *dekassegui* possuíam curso superior, e trabalhavam em empregos prestigiados no Brasil – no entanto, acreditava-se que, no Japão, era possível ganhar mais dinheiro em menos tempo, mesmo em trabalhos não-especializados, como mão de obra nas fábricas (Ishi, 2003). O objetivo dos nipo-brasileiros era, então, o de ir para o Japão – muitas vezes apenas um membro da família, enquanto o restante permanecia no Brasil – enriquecer em alguns anos e retornar, com dinheiro suficiente para comprar casa, carro ou começar um novo empreendimento (Ishi, 2003). Apesar de Shinobu não ter essas motivações, a questão identitária pela qual ela passa é comum aos *dekasseguis*. Antes de Shinobu partir, Kazumi afirma, na narração, que ela acreditava que o Japão a acolheria com o mesmo afeto que ela dedicava a esse país enquanto morava no Brasil – no entanto, essa crença se provou falsa: quando ela visitou sua família, foi recebida com certa frieza e tratada como interesseira; há outra cena em que, durante o trabalho na fábrica, Shinobu derruba alguns objetos e seu supervisor lhe dá uma bronca, afirmando: “se for para ser incompetente, volte para o Brasil” (01:27:22). Segundo Ishi (2003, p. 81), enquanto os nipo-brasileiros no Brasil possuem altos status, bem como uma situação econômica relativamente confortável, os *dekasseguis* são vistos, no Japão, de forma negativa – inclusive, o próprio termo *dekassegui* no Japão traz essa conotação, já que, originalmente, era utilizado para descrever os camponeses das regiões norte e sul do país que migraram para cidades grandes, como Osaka e Tokyo, para trabalharem durante o inverno.

If a descendant of an immigrant comes to Japan to work in a *san K* (three K: *kitsui* [hard], *kitanai* [dirty], *kiken* [dangerous]) job, the implication is that the parents or grandparents were economically unsuccessful in Brazil. In this sense, Nikkei in Japan are symbols of a ‘past, poor Japan’ that modern Japanese prefer to ignore (Ishi, 2003, p. 81).

Sendo assim, é possível compreender que a experiência de Shinobu como *dekassegui*, ainda que iniciada por motivos diferentes daqueles descritos por grande parte dos nipo-

brasileiros que fizeram o mesmo, também permeou aspectos em comum com a realidade, especialmente durante o tempo em que permaneceu no Japão.

Figura 20 – Shinobu é repreendida no trabalho como *dekassegui*



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Não muito depois, Shinobu retorna ao Brasil, sem Gabriel. Ela traz a notícia de que ele havia morrido em um terremoto que devastou a cidade em que moravam. Nesse momento, vemos *batyan* praticando, em memória de Gabriel, um dos principais ritos religiosos na cultura japonesa – o culto aos ancestrais, utilizando o *butsudam*.

Figura 21 – Títoe faz culto aos ancestrais em luto a Gabriel



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Depois do luto, Yoko (a filha de Maria e Gabriel) decide ir até o Japão procurar seu pai, pois ela sentia que ele ainda estava vivo. Assim, ela e Maria partem em busca de Gabriel, enquanto *Batyan* e Shinobu ficam no Brasil. Antes de se despedirem, Títoe entrega o dinheiro que estava guardando e pede para que comprem uma passagem para ela ir ao Japão. “Já não tenho tempo, e eu ainda não cumpri minha promessa, não é?” (Yamasaki, 2005, 01:32:51).

Maria e Yoko saem a procura de Gabriel, mas sem sucesso. A demora faz com que Maria comece a trabalhar e Yoko a estudar – e, então, passam a viver uma vida de *dekassegui*. Depois de um tempo, Gabriel as encontra, e descobrimos que ele estava tentando enriquecer antes de retornar para sua família. Depois dessa reconciliação, finalmente conseguem levar *Batyan* para o Japão, uma vez que o dinheiro que ela havia guardado por anos já não valia muito, considerando a inflação e a troca de moedas da época.

Quando Títoe finalmente retorna para a vila onde morava, o filme mostra um *flashback* de sua relação com o Japão: seu pai pedindo para que ela retorne ao Japão e ela prometendo que faria isso, com uma imagem do sol nascente ao fundo; em seguida, o incêndio que matou seus pais. *Batyan*, então, afirma: “todos morreram... meu pai, minha mãe... eu não cumpri a promessa de voltar!” (Yamasaki, 2005, 01:55:16). Yoko e Maria tentam acalmá-la, dizendo que ela estava cumprindo a promessa naquele momento. Ela, no entanto, responde: “aqui não é a casa da *batyan*” (idem, 01:56:03) – com essa fala, ela dá a entender que não reconhece sua vila, já que, depois do incêndio, tudo havia sido reconstruído. Também é possível compreender essa fala a partir de uma lente mais subjetiva, considerando o fato de que Títoe havia passado a maior parte da sua vida no Brasil, e não ali – portanto, sua casa era no país para o qual emigrou (embora nenhuma dessas explicações seja confirmada durante a cena). Em seguida, ela se dirige até o templo aos ancestrais – o mesmo no qual rezou no início do filme, pedindo para que seus antepassados lhe protegessem durante a viagem para o Brasil. Lá, ela ora: “obrigada por me protegerem e me deixarem voltar! Papai, mamãe...” (idem, 01:56:32).

Apenas ao fim de *Gaijin 2*, quando Títoe já é idosa, é que ela, finalmente, consegue retornar ao seu país de origem – desejo que manteve em ambos os filmes, durante toda a sua existência no Brasil. Essa cena é muito simbólica nesse sentido, por representar a concretização daquilo que ela, assim como muitos imigrantes japoneses, almejava desde o início da imigração.

Figura 22 – Títoe retorna ao Japão e agradece seus ancestrais



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Logo em seguida, Títoe e sua família participam de uma celebração aos ancestrais na propriedade de sua família. Em relação aos registros históricos referentes à relação dos imigrantes japoneses com a religião, é importante ressaltar que as práticas religiosas mais comuns entre os japoneses são aquelas relacionadas ao culto aos antepassados, devido à forte importância dessa estrutura hierárquica familiar para a consolidação do conceito de *ie* (Maeyama, 1972). Sendo assim, as noções de religiosidade (e ancestralidade) são fortemente vinculadas ao território, uma vez que a própria estrutura do *ie* prevê a herança dos sucessores das terras da família. Nesse sentido, muitos imigrantes deixam de praticar os ritos aos ancestrais enquanto habitam o novo país, justamente pelo forte vínculo ao território japonês – há registros, inclusive, de que os imigrantes japoneses no Brasil acreditavam que a alma dos falecidos viajava até o Japão para viver a eternidade (Maeyama, 1972).

Assim sendo, a cena em que Títoe e sua família praticam o culto aos antepassados nas terras deles transmite uma carga cultural, associada à religiosidade, de extrema importância, intensificada ainda mais pela promessa que Títoe havia feito de retornar a sua terra. Finalmente, ela foi capaz de cultuar seus ancestrais no local apropriado – ou seja, onde acredita-se que a alma deles está. Durante a cena, Shinobu levanta-se e coloca um retrato de Kobayashi no *butsudam* – o irmão de Títoe que havia assassinado seu marido. Kazumi, narrando, explica: “A alma do meu tio-avô, Jiro Kobayashi, necessitava de uma missa. Assim, ele pôde descansar, e nós exercitamos nossa generosidade” (Yamasaki, 2005, 01:59:56). Aqui, é possível perceber a importância do culto aos ancestrais: acreditava-se que, enquanto esse rito não fosse praticado em memória de Kobayashi, por sua própria família, sua alma não teria paz. Então, era necessário que Shinobu perdoasse seu tio, pois a salvação de sua alma dependia desse perdão.

Figura 23 – a família de Títôe pratica o culto aos ancestrais em sua terra no Japão



Fonte: *Gaijin: Ama-me Como Sou*

Na cena seguinte, vemos Títôe exclamando para o céu: “ah, assim que deve ser! Família sempre tem que ficar junto. Lá no céu, minha família está rindo! Todos estão contentes. Minha mãe falou que ainda não é a minha hora. ‘volte para casa’, ela disse” (Yamasaki, 2005, 02:01:43). Então, Kazumi, como narrador, completa: “e quando agradeceu a proteção dos deuses, *batyan* entendeu claramente que nossa terra é onde está a nossa casa, e a nossa casa é a morada de nossa alma” (idem, 02:02:21). A narração é encerrada com imagens aéreas de uma floresta tropical, com um sol nascente ao fundo – dando a entender que Títôe havia retornado ao Brasil, sua casa, onde mora sua alma. Novamente, assim como em *Gaijin 1*, o sol nascente, símbolo nacional do Japão, é trazido como uma metáfora do retorno para casa: no entanto, enquanto no primeiro filme essa referência é apenas vislumbrada por Yamada, que morre pensando em seu país natal, em *Gaijin 2* a alusão é feita de forma inversa: aqui, o retorno para casa é ao país de origem, onde Títôe passou a maior parte de sua vida e constituiu raízes familiares. Esse processo pelo qual Títôe passou, em que ela desejou retornar ao Japão durante toda sua vida, motivada pela promessa feita a seus pais; depois, já idosa, finalmente consegue realizar a viagem – e, então, percebe que sua casa, suas raízes, estão no país para o qual ela

emigrou também é um processo registrado por Maeyama (1972), que descreve a mudança desse sentimento por meio da relação com a religiosidade. Segundo o autor, muitos imigrantes retornavam ao Japão para visitar, e voltavam para o Brasil trazendo objetos religiosos, tais como o *butsudam*, cinzas de antepassados e o incensório tradicional da família (Maeyama, 1972). Finalmente, então, sentiam a completude do processo migratório, mesmo depois de terem vivido por décadas no Brasil, justamente por terem conseguido concluir seus deveres com seus ancestrais. Esse processo, aliado ao fato de que as décadas vividas no Brasil permitiram a consolidação de um novo *ie* para eles, de acordo com a família e os vínculos estabelecidos em solo brasileiro, passam a entender a imigração como a possibilidade de criar uma nova ancestralidade, por meio da qual se tornariam, então, os ancestrais em homenagem aos quais suas famílias realizaram cultos (Maeyama, 1972).

Figura 24 – Tioe agradece seus pais e retorna ao Brasil



Fonte: Gaijin: Ama-me Como Sou

Assim como Maeyama descreve a relação dos imigrantes japoneses com a ancestralidade, podemos observar um sentimento semelhante na história de Tioe. Ainda que ela não retorne com objetos religiosos, percebemos a importância que ela atribui para o culto religioso aos seus ancestrais nas terras da família – e, só então, passa a entender o Brasil como seu lar, justamente por ser onde sua família – aquela que ela criou – está. Para reafirmar ainda mais esse sentimento, a última cena do filme mostra Tioe, Shinobu, Kazumi, Maria, Gabriel, Yoko (vestindo o *kimono* da família) e Pedro, todos juntos, na casa que ela construiu em Londrina. Então, Tioe pergunta: “aqui é a casa da *batyan*?” (Yamasaki, 2005, 02:03:03). Todos os outros respondem: “é, *batyan!*” (idem, 02:03:08). Nesse momento, é possível compreender que esse diálogo responde à afirmação que Tioe exclama quando chega em sua vila, no Japão:

“aqui não é a casa da *batyan*”. Então, finalmente, ao retornar para o Brasil, percebe que é neste país, realmente, onde fica o seu verdadeiro lar.

Figura 25 – A família de Títoe se reúne no Brasil; Yoko veste o *kimono* da família



Fonte: *Gaijin: Ama-me Como Sou*

Em *Gaijin: Ama-me Como Sou*, é possível perceber uma diferença, em relação ao primeiro filme, na forma como a temática principal da série de filmes é trazida: o ser *gaijin*, ou seja, ser estrangeiro. Em *Gaijin 1*, há um paradoxo entre o sentimento dos imigrantes japoneses, de que os estrangeiros são os brasileiros – mas, na verdade, é justamente o contrário: afinal, foram eles que emigraram para o país sul-americano. Em *Gaijin 2*, há, também, a presença do romance inter-racial, assim como no primeiro, e o questionamento acerca da legitimidade desse tipo de laço. No entanto, a problemática *gaijin* é mais complexa no segundo filme: em um primeiro momento, quando acompanhamos a trajetória de Títoe, vemos um contexto similar ao do primeiro filme, em que ela é a estrangeira, embora o termo seja usado pela comunidade japonesa para definir o restante da população. Já no segmento de Shinobu, o conflito se dá internamente à comunidade japonesa, mas a característica de estrangeiros é ainda mais ressaltada nas esferas externas, especialmente pelos desdobramentos da guerra, que levaram às proibições aos japoneses. Por fim, a história de Maria: a princípio, a questão *gaijin* é trazida por meio do casamento inter-racial. No entanto, é nesse segmento que o ‘ser estrangeiro’ ultrapassa as fronteiras identitárias no Brasil – com a ida de Shinobu e Gabriel e, em seguida, Maria e Yoko ao Japão, elas passam a ser *gaijin* no país do qual são descendentes – o que, inclusive, faz com que sejam vistas como estrangeiras no Brasil, o país onde nasceram e viveram. Essa problemática reacende uma discussão extremamente relevante no que tange as

noções de identidade racial dos nipo-brasileiros: o sentir-se japonês no Brasil e, ao emigrarem, brasileiros no Japão – que, como argumenta Ishi (2003), era uma dicotomia extremamente vivenciada pelos nipo-brasileiros *dekasseguis*.

No que tange a memória da imigração japonesa, especialmente o período em que se deu início esse processo, é possível perceber que, diferentemente de *Gaijin 1*, a sequência não se atém a esse período – na verdade, ele se passa pouco tempo após o término do primeiro filme. Apesar disso, a temática é constantemente trazida na forma de pós-memória – seja pelo *kimono*, passado de mãe para filha por quatro gerações na família, pelos diferentes focos narrativos durante o filme, que demonstram a transmissão intergeracional dessa memória ou pela grande importância da ancestralidade para a narrativa e para os personagens. Nesse sentido, o filme opera mais como um retrato de uma família e de suas constantes mudanças sofridas por ela ao longo das gerações – temos a mãe de Tioe, japonesa, que perdeu o contato com a filha, que emigrou; Tioe, que teve de negociar sua memória e abrir mão de seu país de origem para buscar melhores oportunidades; sua filha, Shinobu, que era fortemente apegada ao Japão, embora tivesse nascido no Brasil e nem sequer havia visitado o país de seus ancestrais – vivenciando uma memória herdada, que não pertencia a ela – Maria, sua filha, que negava os valores tradicionais japoneses, priorizando os estudos em vez do casamento e, então, casando-se com um *gaijin*; e, por fim, Yoko, que vivenciou a experiência *dekassegui* e encontrou dificuldades de se encaixar na sociedade japonesa, especialmente na escola, por ser brasileira. Mais do que uma rememoração histórica da imigração japonesa, *Gaijin 2* centra-se em retratar os desdobramentos desse processo: como ele afetou – e afeta – as vidas daqueles que, do Japão, herdaram apenas as memórias de seus ancestrais.

Nesse sentido, é possível resgatar as noções de Kuhn (2010) sobre *memory text*, especialmente acerca do cinema. Segundo a autora, esse tipo de produção memorialística é capaz de alimentar diretamente as formas coletivas de consciência, e, portanto, de engajar a memória social. O cinema de memória, particularmente, tem o poder de proporcionar uma sensação de reconhecimento no público, transformando esse conjunto de imagens e histórias mnemônicas de eventos particulares e pessoais do realizador do filme em uma trama mais ampla de rememoração coletiva (Kuhn, 2010). Sendo assim, pode-se entender que o retrato das experiências pessoais de Tizuka Yamasaki, refletido em *Gaijin 2*, proporciona essa experiência ao público, permitindo a identificação intergeracional com a história e, portanto, proporcionando a possibilidade de compreender suas imagens e histórias mnemônicas pessoais em uma perspectiva coletiva de rememoração.

Tanto a crítica especializada, que não recebeu *Gaijin 2* com o mesmo entusiasmo do primeiro filme (aquelas citadas previamente neste trabalho, inclusive, denotam um defeito em comum: o grande número de narrativas, aliado à dificuldade do filme em centralizar o foco e desenvolver uma história linear), quanto o meio acadêmico, que não registra um volume tão grande de trabalhos acerca da sequência quanto do primeiro filme, refletem as problemáticas de narrativa que *Gaijin 2* apresenta – no entanto, para os fins deste trabalho, são essas questões que o tornam relevante: além de abordar com verossimilhança histórica o período de imigração e colonização dos japoneses no Brasil, o filme não se restringe apenas a essa memória – que, considerando seu formato, podemos considerar uma memória cultural, de acordo com o conceito de Assmann (2002). Além do retrato desse contexto histórico, *Gaijin 2* também registra as complexas relações intergeracionais, por meio dos relacionamentos entre avó, mãe e filha, e, portanto, reflete um possível recorte da realidade social dos descendentes dos imigrantes, algo muito mais próximo da atualidade. Por meio de *Gaijin 2*, a relação de pós-memória, nos moldes do que Hirsch (2016) descreve, que impulsionou Yamasaki a desenvolver esse filme, é muito mais perceptível: aqui, não é apenas a história de sua avó que é narrada, e sim a representação de diversas gerações que, direta ou indiretamente, são impactadas por suas heranças étnicas e culturais, provindas da ancestralidade. Enquanto o trabalho de pós-memória de *Gaijin 1* é nos bastidores, no segundo filme o caráter intergeracional da memória é representado por meio da narrativa – é, na verdade, seu ponto central.

5. Considerações Finais

Fruto da colonização e dos processos migratórios, o Brasil que conhecemos hoje é composto, além dos povos originários, de imigrantes e seus descendentes. Neste trabalho, buscamos compreender a representação audiovisual de um desses grupos: os japoneses, que emigraram para o país sul-americano a partir da primeira década do século XX – e que, até hoje, representam uma parcela significativa da população, agora já assimilada, e com uma descendência composta por diversas gerações.

Diante de uma lente pautada nos estudos de memória transcultural no cinema, buscando compreender a representação memorialística de um processo migratório, analisamos os filmes *Gaijin: Caminhos da Liberdade* e *Gaijin: Ama-me Como Sou*, ambos de Tizuka Yamasaki – que dirigiu os filmes e escreveu seus roteiros, baseando-se nas memórias de sua avó, imigrante japonesa. Para o desenvolvimento do trabalho, que, em um primeiro momento, levou em conta os estudos prévios já realizados acerca dos filmes e a recepção da crítica, realizamos uma análise cena por cena, buscando elementos que remetessem à memória da imigração ou que, de alguma forma, trouxessem a representação étnica e cultural da população japonesa e nipo-brasileira.

Em relação ao primeiro filme da série, *Gaijin 1*, foi possível perceber que, ao mesmo tempo em que a narrativa busca assemelhar-se ao que identificamos estar presente na história daquele contexto histórico em que o filme se situa, também fazem parte do enredo algumas questões que são particulares ao momento em que o filme foi produzido – como é o caso do relacionamento inter-racial. Compreende-se, portanto, que, apesar de se tratar de um filme histórico, é natural que ele seja feito a partir da ótica de quem o realizou – e, portanto, terá influências do contexto histórico-social no qual foi desenvolvido.

Outras questões que merecem ser ressaltadas são o papel da memória ao longo da narrativa fílmica – por meio da presença de roupas típicas, de objetos, práticas culturais e da língua, que operam, ao longo do filme, especialmente para reforçar o sentimento de deslocamento dos imigrantes quanto o seu anseio de retornar ao Japão, que permeiam os personagens ao longo de toda a narrativa. Além disso, como já mencionamos anteriormente, o grande alcance de *Gaijin 1* permitiu que um debate étnico acerca da população nipo-brasileira fosse realizado – inclusive, foi quando muitos brasileiros passaram a compreender o motivo da existência de pessoas amarelas no país – e, por outro lado, foi um dos primeiros momentos nos

quais os nipo-brasileiros protagonizaram grandes títulos audiovisuais, viabilizando que esse público conhecesse a história de sua ancestralidade – uma vez que, na década de 1980, quando o filme foi lançado, já existiam segundas, e até terceiras, gerações dos imigrantes no Brasil.

Sendo assim, *Gaijin 1* é o primeiro filme étnico a retratar nipo-brasileiros como foco central de sua narrativa – e, por meio dela, compreende-se que se dá uma possível identificação entre os *nikkeis* e aqueles que assistem ao filme e não fazem parte desse grupo étnico. Além disso, há diversos pontos que convergem os registros históricos e antropológicos – realizados, essencialmente, por nipo-brasileiros – e a contextualização histórica do filme, como foi possível observar ao longo da análise da obra. Dessa forma, compreendemos *Gaijin: Caminhos da Liberdade* como um filme representativo da imigração japonesa, contribuindo para a manutenção da memória cultural desse processo com base no que a história também registrou acerca desse contexto.

Em relação ao *Gaijin 2*, foi possível perceber uma maior valorização das questões geracionais a respeito da imigração: enquanto o primeiro filme centra-se na experiência da imigrante Tioe, a sequência aborda, também, os impactos e as diferentes formas com as quais os descendentes dela lidam com sua ancestralidade. Em especial, a dinâmica entre o significado do termo *gaijin* também influencia fortemente nessa representação geracional – mais especificamente, a forma como a família se vê como ‘estrangeira’ no Brasil, ao mesmo tempo em que enxerga os brasileiros a partir dessa mesma ótica – e, mais adiante, eles próprios são vistos como forasteiros no Japão – país ao qual Tioe (e Shinobu, ainda que ela houvesse nascido e crescido no Brasil) pertencia. Essas questões geracionais e de pertencimento nacional dialogam com as questões identitárias vividas pelos nipo-brasileiros a partir da segunda geração (*nikkeis*) e que foram descritas por Lesser (2003, 2007 e 2013).

Assim como no primeiro filme, a presença de objetos de memória e práticas culturais também ocorrem em *Gaijin 2* – os quais representam, também, outras questões que dizem respeito à imigração japonesa: o *kimono* da família, passado de mãe para filha, representa a importância da ancestralidade, assim como a relevância da comunicação geracional; os rituais de culto aos ancestrais, que seguem a mesma direção, também reforçam o forte vínculo que Tioe possui com sua terra natal e seu desejo de retorno, que funciona como motivação da personagem desde *Gaijin 1* – e que, somente ao final do segundo filme, se concretiza, momento no qual a imigrante finalmente passa a entender o Brasil como seu lar.

Além das questões particulares a cada filme, podemos identificar algumas convergências entre ambos os títulos: a pós-memória, ou, mais especificamente, a memória intergeracional, atua como força motriz para as duas narrativas – no primeiro filme, observamos essa questão ao investigar a história por trás da narrativa, uma vez que Tizuka Yamasaki baseou-se na vida de sua avó, Títoe, para escrever o roteiro. Em *Gaijin 2*, justamente por ser uma sequência, também possui essa mesma característica – no entanto, além da motivação que levou ao filme, identificamos, também, a valorização da memória intergeracional na própria narrativa – seja por meio da passagem de objetos culturais familiares, da viagem ao Japão e à vila da família ou, até mesmo, pela realização do culto aos ancestrais.

Outro ponto de intersecção entre ambos os filmes é a questão de gênero: nos dois títulos, se observa a valorização do ponto de vista feminino, assim como a presença de memórias que permeiam o ambiente familiar – que, muitas vezes, é subtraído da história oficial, assim como a perspectiva e a participação das mulheres nos eventos históricos.

Por fim, é possível considerar os *Gaijin* como filmes de memória, não apenas por manifestarem a memória cultural da imigração japonesa, mas, também, por contribuírem para a produção de memória desse processo e seus desdobramentos, com base nos conceitos de Erll sobre *memory making* (2008b). Isso é perceptível, por exemplo, na aproximação da história – que reflete a memória cultural – com a experiência individual do público, uma vez que a própria narrativa é fruto das vivências pessoais de Yamasaki. Com base na análise deste trabalho, compreendemos os filmes *Gaijin* como obras que alimentam o repositório de memória da imigração japonesa e que ativamente contribuíram para a rememoração desse processo para além da comunidade nipo-brasileira.

6. Referências bibliográficas

- Agnew, V. (2005). Introduction. In: V. Agnew (ed.), *Diaspora, Memory and Identity: A Search for Home*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 3-17.
- Anderson, B. (2008). *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Arias Neto, J. (1995). Pioneirismo: discurso político e identidade regional. *História & Ensino*, 1(1): pp. 69-82.
- Arias Neto, J. (1997). *O Eldorado: Londrina e o Norte do Paraná – 1930/1975*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 1997.
- Bond, L., & Rapson, J. (2014). *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*. Berlim: De Gruyter.
- Boni, P., & Figueiredo, D. (2010). Hikoma Udihara: Um imigrante colonizador inaugura o cinema no Norte do Paraná, *DOC On-line: Revists Digital de Cinema Documentário*, 9(1), pp. 43-59.
- Bromley, R. (2017). A bricolage of identifications: storying postmigrant belonging. *Journal of Aesthetics & Culture*, 9:2: pp. 36-44.
- Cardoso, R. (1945). O papel das associações juvenis na aculturação dos japoneses. In: Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 317-345.
- Cesaro, C. (2001). *Hikoma Udihara – Um Samurai no Ocidente*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado). Faculdade de Comunicação Cásper Líbero, São Paulo, SP, Brasil.
- Cesaro, C. (2007). *Preservação e Restauração Cinematográficas no Brasil: A Restauração do Acervo de Hikoma Udihara*. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
- Cevik-Compiegne, B., & Ploner, J. (2018). “Gallipoli revisited: transnational and transgenerational memory among Turkish and Sikh communities in Australia”. In: S. Marschall (ed.), *Memory, Migration and Travel*. New York: Routledge, pp. 85-103.
- de Certeau, M., Giard L., & Mayol, P. (1998). Plat du Jour. In: de Certeau, M., Giard L., & Mayol, P. *The Practices of Everyday Life Vol 2: Living and Cooking*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 171-198.
- Dezem, R. (2005). *Matizes do “Amarelo”: A gênese dos discursos sobre os Orientais no Brasil (1878-1908)*. Editora Fapesp, São Paulo, SP, Brasil.

- Erll, A. (2008a). Cultural Memory Studies: An Introduction. In: A. Erll & A. Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 1-15.
- Erll, A. (2008b). Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory. In: A. Erll & A. Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 389-398.
- Erll, A. (2011a). Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies, *Journal of Aesthetics & Culture*, 3:1, 7186, DOI: 10.3402/jac.v3i0.7186.
- Erll, A. (2011b). Travelling memory. *Parallax*, 17(4), 4–18.
- Fausto, B. (2008). *História do Brasil*. 13. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Fernandes, F. (2007). Introdução. In. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, pp. 25-36.
- Freire, R. (2014). Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia* 21(3): pp. 1168-1191.
- Freyre, G. (2006). I Características gerais da colonização portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida. In. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giles, J. (2002). Narratives of Gender, Class, and Modernity in Women’s Memories of Mid-Twentieth-Century Britain. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28(1): pp. 21–41.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Handa, T. (1968). Vida nas fazendas de café. In. Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 71-128.
- Handa, T. (1971). Senso estético na vida dos imigrantes japoneses. In. Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 386-413.
- Helff, S. (2012). The Missing Link. In: Ashcroft, B., Mendis, R., McGonegal, J. Mukherjee, A. (eds.), *Literature for Our Times*. New York: Rodopi, pp. 187-202.

- Hirsch, M. (2016). A Geração da Pós-Memória. In: Alves, F., Soares, L., & Rodrigues, C. (eds.). (2016). *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*, V.N. Famalicão: Húmus, pp. 299-326.
- Ireland, T. (2016). Up Close and Personal: Feeling the Past at Urban Archeological Sites. *Public History Review*, 23(1), pp. 43-55.
- Izumi, S. (1957). A estrutura psicológica da colônia japonesa no Brasil. In: Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 361-385.
- Kishimoto, A., & Hikiji, R. (2008). Nikkeis no Brasil, Dekasseguis no Japão: identidade e memória em filmes sobre migrações. *Revista USP*, 79(1), pp. 144-164.
- Kleist, J.O., & Glynn, I. (eds.). (2012). *History, memory and migration*. London: Palgrave Macmillan UK, pp. 3–29.
- Kuhn, A. (2010). Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory In and With Visual Media. In: *Memory Studies* 3(4): pp. 298-313.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Kumasaka, Y., & Saito, H. (1970). Kachigumi: uma delusão coletiva entre os japoneses e seus descendentes no Brasil. In: Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 448-464.
- Lesser, J. (1999). *Negotiating National Identity: Immigrants, Minority and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham and London: Duke University Press.
- Lesser, J. (2003). *Searching for Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham and London: Duke University Press.
- Lesser, J. (2007). *A Discontented Diaspora: Japanese Brazilians and the Meanings of Ethnic Militancy, 1960-1980*. Durham and London: Duke University Press.
- Lesser, J. (2013). *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*. New York: Cambridge University Press.
- MacDougall, D. (1994). Films of Memory. In: Taylor, L. (ed.) (1994). *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. – 1990-1994*, New York: Routledge, pp. 260-270.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Maesima, C. (2011). Números da Imigração Japonesa no Norte do Paraná: 1958. In: *Simpósio Nacional de História*. São Paulo: Associação nacional de História, n.26, pp. 1-16.

- Maesima, C. (2012). *Japoneses, multietnicidade e conflito na fronteira: Londrina, 1930/1958*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.
- Maeyama, T. (1970). Religião, parentesco e as classes médias dos japoneses no Brasil urbano. In: Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 240-272.
- Maeyama, T. (1972). O antepassado, o Imperador e o imigrante: religião e identificação de grupo dos japoneses no Brasil rural (1908-1950). In: Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 414-447.
- Marschall, S. (2018). *Memory, Migration and Travel*. New York: Routledge, pp. 1-23.
- Moses, A. D., & Rothberg, M. (2014). A Dialogue on the Ethics and Politics of Transcultural Memory. In: Bond, L., Rapson, J. (eds.), *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*. Berlin: De Gruyter, pp. 29-38.
- Nogueira, A. (1984). Considerações gerais sobre a imigração japonesa para o estado de São Paulo entre 1908 e 1922. In: Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 56-68.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: *les lieux de mémoire*. *Representations*, 26(Spring), 7-25.
- Oda, E. (2011). Interpretações da “Cultura Japonesa” e seus reflexos no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 26(75), pp. 103-117.
- Ono, M. (1966). De colono a pequeno produtor. Considerações sobre a agricultura japonesa: Uma tentativa de interpretação, tendo como material básico o processo de colonização dos japoneses no Brasil. In: Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 129-163.
- Paletschek, S., & Schraut, S. (2008). Remembrance and gender: Making gender visible and inscribing women into memory culture. In: Paletschek, S. (org.) *The gender of memory: cultures of remembrance in nineteenth and twentieth century Europe*. Frankfurt: Campus, pp. 267-287.
- Saito, H. (1961). *O japonês no Brasil. Estudo de mobilidade e fixação*. São Paulo: Ed. “Sociologia e política”.
- Saito, H., & Maeyama, T. (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*. São Paulo: Vozes, Editora da Universidade de São Paulo.
- Soares, L. A. (2016). *O Dever da Memória*. Famalicão: Edições Humus, pp. 7-13.

Soares, E., Mutzenberg, R., & Portela Júnior, A. (2020). Identidades em disputa: democracia racial, pensamento social e movimentos sociais negros ontem e hoje. *Estudos de Sociologia* 1(26), pp. 11-39.

Staniford, P. (1970). Nihon Ni Itemo Sho Ga Nai: O background, a estratégia e a personalidade do imigrante japonês no além-mar. In. Saito, H., Maeyama, T. (eds.) (1973). *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*, São Paulo: Vozes, Ed. da Universidade de São Paulo, pp. 32-55.

Ueno, L. (2020). A Narrativa Sobre a Imigração Japonesa em Autobiografias (1980-1988). *HON NO MUSHI – Estudos Multidisciplinares Japoneses*, 5(9), pp. 13-34.

Vieira, F. (1973). *O Japonês na Frente de Expansão Paulista*. São Paulo: Pioneira, Editora da Universidade de São Paulo.

Welsch, W. (1999). Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today. In: Featherstone, M., Lash, S. (eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage Publications, pp. 194-213.

Yamochi, Y. (1991). *Do Japão para o Brasil: alavancas que impulsionaram a partida*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Fontes audiovisuais

Amorim, V. (Diretor). (2012). *Corações Sujos* [Filme]. Jodaf Mixer; Radar Cinema e Televisão Ltda.

Laurelli, G. (Diretor). (1965). *Meu Japão Brasileiro* [Filme]. PAM – Produções Amácio Mazzaropi Filmes Ltda.

Yamasaki, T. (Diretora) (2005). *Gaijin: Ama-me Como Sou* [Filme]. Scena Filmes.

Yamasaki, T. (Diretora). (1980). *Gaijin: Caminhos da Liberdade* [Filme]. C.P.C. – Centro de Produção e Comunicação.

Fontes digitais

Cinemateca Brasileira. Corações Sujos. (n.d.). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=042893&format=detailed.pft#1>.

Cinemateca Brasileira. ...E a Vaca foi pro Brejo. (n.d.). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=006037&format=detailed.pft#1>.

Cinemateca Brasileira. E a Paz Volta a Reinar. (n.d.). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003304&format=detailed.pft#1>.

Cinemateca Brasileira. Gaijin: Ama-me Como Sou. (n.d.). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=032062&format=detailed.pft#1>.

Cinemateca Brasileira. Gaijin, Caminhos da Liberdade. (n.d.). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=021213&format=detailed.pft#1>.

Cinemateca Brasileira. Meu Japão Brasileiro (n.d.). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017629&format=detailed.pft#1>.

Cinemateca Brasileira. Okinawa, Okinawa. (n.d.). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=034297&format=detailed.pft#1>.

Cinemateca Brasileira. Piconzé. (n.d.). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024711&format=detailed.pft#1>.

Cinemateca Brasileira. Regina e o Dragão de Ouro. (n.d.). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023868&format=detailed.pft#1>.

Bitto, A. (2009, 22 de maio). Crítica: Gaijin – Ama-me Como Sou. *Cineclick UOL*. <https://cineclick.uol.com.br/criticas/gaijin-ama-me-como-sou>.

Costa, R. (2007, 11 de outubro). *Minha História: Tizuka Yamasaki – Eu vim lá do sul* [Página da web]. Disponível em: www.japao100.com.br/perfil/38/.

Embaixada do Japão no Brasil. História da Imigração. (2018). <https://www.br.emb-japan.go.jp/110anos/110.html>.

Folha Online. (2008, 01 de fevereiro). Gaijin com Tizuka Yamasaki – Videocast Folha Online. [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/tzSrIdprlrA>.

Fuks, E. (2005, 01 de setembro). Gaijin – Ama-me Como Sou | Crítica. *Omelete*. <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/igaijin-ama-me-como-soui>.

Mattos, C. (2005, 01 de setembro). Críticas: Gaijin – Ama-me Como Sou. *Críticos*. <https://criticos.com.br/?p=884>.

Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS. (2020, 02 de novembro). *Memória do Cinema | Tizuka Yamasaki*. [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/qQTMOaMvcY8>.

Persia, M. (2005, 02 de setembro). Crítica: “Gaijin 2” tem simpatia, mas falta profundidade aos personagens. *Folha de S. Paulo*.

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52158.shtml>.

Tadeu, J. (2005, outubro). Crítica de cinema: Gaijin – Ama-me Como Sou (2005). *Jorge Tadeu: Jornalista, Escritor e Roteirista*. https://www.jorgetadeu.com.br/cc_gaijin.htm.

Tizuka Yamasaki: Diretora de cinema e televisão. (2005, 13 de agosto). *UOL Educação*. <https://educacao.uol.com.br/biografias/tizuka-yamasaki.htm>.