



ALEXANDRE KISHIMOTO E
ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

Nikkeis

no Brasil,

dekasseguis

no Japão:

identidade e

memória em

filmes sobre

migrações

**ALEXANDRE
KISHIMOTO**
é mestrando do Programa
de Pós-graduação em
Antropologia Social da
FFLCH-USP.

**ROSE SATIKO
GITIRANA HIKIJI**
é professora do
Departamento de
Antropologia da FFLCH-
USP e autora de
A Música e o Risco
(Edusp/Fapesp).

CINEMA E IMIGRAÇÃO JAPONESA: HISTÓRIA



história da imigração japonesa no Brasil é quase tão antiga quanto o surgimento do cinema no Brasil e no Japão: 1896, um ano após a primeira sessão pública do cinematógrafo na França, é o marco inicial que tanto Paulo Emílio Sales Gomes (1996)

quanto Donald Richie (2001) estabelecem para as primeiras projeções de cinema em ambos os países. No Japão, a introdução do cinematógrafo ocorre no 29º ano da Era Meiji, poucas décadas após o início da abertura econômica e cultural do país, após séculos de fechamento. Nessa época, diante de uma grave crise econômica e de superpopulação, o governo japonês passa a estimular a emigração dos japoneses, cujos destinos foram inicialmente Havaí, Estados Unidos e Peru e, posteriormente, o Brasil. Em 8 de junho de 1908 aporta em Santos o navio Kasato Maru, trazendo 168 famílias do Japão, iniciando oficialmente a imigração japonesa no país. Nessa época, as projeções de cinema no Brasil eram uma atividade desenvolvida por imigrantes, porém de ascendência italiana. As primeiras

Este texto é resultado de pesquisa realizada por Rose Satiko G. Hikiji e Alexandre Kishimoto no projeto de difusão cultural O Cinema no Centenário da Imigração Japonesa (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia – USP), que conta com o apoio da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo e consiste no desenvolvimento de um acervo digital com filmes japoneses e filmes sobre a imigração japonesa nas Américas e na realização de duas mostras de cinema sobre o tema. Em levantamento inicial foram identificados cerca de cem filmes e vídeos sobre a imigração japonesa no Brasil, produzidos entre 1908 e 2008. A uma parte considerável do conjunto de filmes, especialmente os mais antigos, os pesquisadores tiveram acesso apenas por meio de fontes documentais, destacando-se a base de dados da Cinemateca Brasileira. Alguns desses filmes não existem mais, outros estão desaparecidos.



O navio Kasato Maru, no documentário *Gambarê, de José Carlos Lage, 2005*

aparições dos caminhões de cinema ambulante nos núcleos rurais de colônia japonesa datam de 1926 e 1927 (Handa, 1987).

A imagem do Kasato Maru é, aliás, uma das principais recorrências nos filmes que abordam retrospectivamente a história da imigração japonesa no Brasil. Em *Caminhos da Memória* (1988), documentário dirigido por Olga Futemma em comemoração aos 80 anos da imigração, um desenho a lápis (ou nanquim) de Tomoo Handa representa o navio, e em primeiro plano o trem que levaria os imigrantes para São Paulo com identificação de “segunda classe”. Em documentários relacionados ao centenário da imigração, como *Os Japoneses no Vale do Ribeira e Sudoeste Paulista*, a fotografia do navio no porto de Santos aparece como ponto de partida da narrativa, imagem inicial acompanhada da narração que explicita a data da chegada dos primeiros imigrantes, as razões da partida do Japão, a passagem pela Hospedaria do Imigrante (São Paulo) e as expectativas da vida no Brasil. O mesmo Handa, em *O Imigrante Japonês – História de Sua Vida no Brasil*, livro publicado em 1987, afirma que a formação da comunidade japonesa em São Paulo teve início antes mesmo da chegada dos emigrantes no Kasato Maru. Os primeiros japoneses

teriam chegado na cidade em 1906 (e não em 1908), atuando como orientadores dos contraterrâneos que chegariam depois. O episódio da chegada do navio em 18 de junho de 1908 é portanto um marco simbólico, de caráter oficial, o que explica a recorrência da imagem nas narrativas historiográficas, escritas e audiovisuais.

O primeiro registro fílmico da imigração japonesa no Brasil data exatamente de 1908: *Japoneses Apanhando Café nas Fazendas Paulistas* é um curta-metragem silencioso, produzido por encomenda do governo do estado de São Paulo e cujo lançamento se deu no Jardim da Luz (ao ar livre) em 8 de setembro daquele ano. Não há informações sobre a existência de negativos ou cópias do filme, nem informações acerca de seus produtores¹. Segundo Handa (1987, p. 17), das 168 famílias que desembarcaram do Kasato Maru, a maior parte seguiu para a fazenda Dumont (do pai de Santos Dumont), e as demais, para as fazendas São Martinho, Canaã, Floresta e Sobrado, todas no estado de São Paulo. Entre a chegada desses primeiros imigrantes e a data do lançamento do filme quase três meses teriam se passado, sendo assim possível serem essas imagens o registro dos primeiros meses de trabalho das famílias japonesas nessas fazendas.

¹ Na base de dados da Cinemateca Brasileira, fonte de várias das informações sobre filmes aos quais não temos acesso, os únicos termos descritores do filme são: Imigração Japão, Café, Fazenda e São Paulo.

Na década de 1920, temos conhecimento de três filmes não-ficcionais que fazem referência à imigração japonesa: *A Sericultura, o Bicho da Seda* (1923) refere-se à introdução da cultura do bicho-da-seda em Barbacena (MG) com o apoio técnico do governo japonês; o cinejornal *Rossi Atualidades N. 151* (1927 – filme desaparecido), que, dentre outras notícias, destaca o “batismo de 141 japoneses na Igreja de São Gonçalo”²; e o curta-metragem *Panorama da Cidade de São Paulo*, de 1927. Sobre esse filme, cabe destacar que seria o primeiro de uma das mais fecundas produções audiovisuais empreendidas por um *nikkei* no Brasil: Hikoma Udihara realiza, entre 1927 e 1959, 85 curtas-metragens não-ficcionais, abordando diferentes aspectos relacionados à imigração japonesa no Brasil. Nesse filme, são apresentadas vistas de pontos de referência da capital do estado: o primeiro Viaduto do Chá, o Teatro Municipal, a Estação da Luz, o Mappin Stores, etc. Arthur Autran aponta o enfoque diferenciado desse filme sobre São Paulo em relação “[...] à produção tradicional de um Gilberto Rossi”, ao contrastar bairros tranquilos com crianças brincando ao agitado centro da metrópole, ou ao enfatizar a centralidade da presença feminina em vários planos. Autran percebe uma distinção entre os registros produzidos por cinegrafistas profissionais radicados na cidade (caso de Rossi), daqueles confeccionados por viajantes de passagem por determinada cidade, como é o caso do filme de Udihara sobre São Paulo (Autran, 2007).

A crise cafeeira iniciada em 1929, que acarretou na proibição do plantio de café no estado de São Paulo por um período de três anos, levou muitos imigrantes japoneses a se deslocarem para outras regiões do Brasil. Um dos locais escolhidos foi o norte do Paraná, por ter ficado fora daquela interdição e pela fertilidade de sua “terra roxa”. Ao contrário da maioria dos imigrantes japoneses, Hikoma Udihara (1882-1972) chegou ao Brasil com o objetivo de fixar-se. Obteve da Companhia de Terras do Norte do Paraná (CTNP), companhia inglesa colonizadora da região, um contrato de

exclusividade na venda das terras daquela região para os japoneses³. Além de sua atividade como corretor da CTNP, por três décadas (1930-50), Udihara captou imagens da região em 16 mm. De acordo com Caio Julio Cesaro (2001), essas imagens eram exibidas tanto como entretenimento quanto como instrumento de persuasão no processo de vendas das terras. A percepção de Cesaro acerca da dualidade da produção audiovisual de Udihara (propagandista e cineasta) encontra ressonância na análise de Ivan Duarte de Barbosa (2005) sobre a produção fotográfica do mesmo, caracterizado por esse autor como artista e publicitário nipônico no Brasil.

Dentre os filmes de Udihara relacionados com seu trabalho na CTNP situam-se *A Colheita de Algodão no Sítio de Ohara-Tomita* (1934), *Panorama da Cidade de Londrina* (1935), cuja sinopse assinala: “Cia. de Terras do Norte do Paraná – a maior empresa colonizadora da América do Sul”; e *Plantações* (1938), filmes domésticos em 16 mm que registram as atividades agrícolas desenvolvidas na região de Londrina (PR). Outros filmes de Udihara da mesma época documentam eventos significativos ocorridos na região: a inauguração da Estrada de Ferro Maringá (1931) e do Aeroporto

2 Essa igreja situa-se no centro da cidade de São Paulo, próxima à Rua Conde de Sarzedas, primeira região de concentração dos imigrantes japoneses na cidade. É portanto plausível que essa notícia remeta ao processo de adaptação dos imigrantes japoneses que optaram pela vida na metrópole, uma vez que muitos deles, desiludidos com as dificuldades do trabalho na lavoura, passam a convergir para as pensões da Rua Conde de Sarzedas a partir de 1914 (Handa, 1987, p. 169).

3 Em março de 1930, chega a Londrina o primeiro grupo de japoneses para conhecer as terras vendidas pela Companhia de Terras do Norte do Paraná a convite de Udihara, então agente-geral da seção japonesa.



Hikoma Udihara

Auto-retrato de Hikoma Udihara

Imigrantes japoneses no norte do Paraná; abaixo, cena de filme caseiro de Udihara, 1952



Hikoma Udihara

de Palhano (1937), a visita do interventor do Paraná e a *Inauguração da Comarca de Londrina* (1937-38).

• • •

Em meados da década de 1930, os registros fílmicos 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, polêmica que ganha dimensão nacional com a instalação da Assembléia Nacional Constituinte de 1934. Discursos, artigos e livros “pró” e “antinipônicos” foram elaborados por intelectuais, empreendedores e políticos (Takeuchi, 2004). Em um mesmo ano, 1936, três curtas-metragens não-ficcionais são produzidos: *Japoneses no Brasil*, filme dirigido por Eisaku Sato na cidade de São Paulo, *A Cooperação Japonesa na Agricultura Paulista*, produzido pela companhia

4 A resolução dessa questão demanda uma pesquisa mais aprofundada do período, que não é o escopo deste artigo.

5 Trabalhos publicados recentemente chamam a atenção para essa situação e para o emudecimento por parte de acadêmicos e *nikkeis* acerca do problema até muito recentemente: Dezem, 1995 e 2000; Takeuchi, 2002; Cytrynowicz, 2000.

Hikoma Udihara



• • •

A partir dos anos 1940 uma mudança significativa ocorre em relação à temática dos filmes de Hikoma Udihara: a partir de *Undokai em Maringá* (1944) e após interrupção de cinco anos provocada pela Segunda Guerra Mundial, Udihara passa a se concentrar no registro de acontecimentos relacionados aos *nikkeis* da região, fossem eles competições esportivas (*undokai*, lutas de sumô, atletismo, visita de atletas japoneses), apresentações artísticas tradicionais (grupos artísticos Matsushira, Idi Maru e Matsuda, números musicais, humorísticos, danças japonesas, etc.), cenas cotidianas

(crianças brincando, família na lavoura) ou ocasiões comemorativas (casamentos, procissão em Maringá, reunião de sexagenários, etc.).

Acontecimentos de repercussão nacional foram também captados por Udihara: o 50º aniversário da imigração japonesa no Brasil celebrado em 1958 no Parque do Ibirapuera em São Paulo; no mesmo ano, a chegada no porto de Santos do primeiro navio japonês (Kobe Maru) depois da Segunda Guerra Mundial, restabelecendo-se o fluxo de pessoas entre os dois países. Outra vertente importante de seus filmes refere-se à documentação audiovisual da presença dos *nikkeis* em diferentes regiões do país: filma a *Festa do Pêssego de Itaquera* de 1954, comemoração tradicional promovida pelos *nikkeis* residentes na Zona Leste da cidade de São Paulo; sítios de japoneses em Bilac, Nova Esperança, Guaíra e Maringá (PR), a Cooperativa Agrícola de Cotia e a Colônia União (SP) e os japoneses de Cuiabá (MT).

• • •

Nos anos 1950 reaparecem as referências aos imigrantes japoneses e seus descendentes em filmes: *Colonos Japoneses* (1951 – título atribuído) é um curta-metragem colorido, dirigido, fotografado e montado por Silvino Santos. Pioneiro do cinema no Brasil, Santos realizou documentários sobre a Região Norte do país desde 1913, retratando especialmente o apogeu e a queda da economia da borracha na Amazônia. Nesse filme são apresentadas imagens de japoneses recém-chegados à região de Parintins (AM): chegada dos colonos com suas bagagens, construção de casas no mato, exames médicos e uma apresentação de teatro. A seção “Notícias Esportivas” do cinejornal *Bandeirante da Tela N.694* (1955) traz a seguinte descrição: “Imigrantes japoneses lutam sumô”.

Nessa década surgem as primeiras tentativas de co-produção cinematográfica entre Brasil e Japão: *O Novo Eldorado* é um curta-metragem não-ficcional inacabado, descrito em sua sinopse como abordando o



“tema da imigração japonesa em São Paulo”. Produzido pela Companhia Cinematográfica Tóki-Brás, suas filmagens tiveram início em março de 1952 e foram interrompidas em setembro do mesmo ano (Silva, 1981). Em 1953 iniciam-se as filmagens de *Ea Paz Volta a Reinhar*, longa-metragem ficcional que discute as tensões vividas pelos *nikkeis* no período do pós-guerra:

“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 já que alguns se recusam a acreditar na derrota do Japão na 2ª Grande Guerra e outros, de um grupo de estelionatários, procuram tirar proveito da situação vendendo yens desvalorizados” (Cinemateca Brasileira).

Finalizado em 1955, obteve certificado da Censura Federal em junho daquele ano, constando a existência de cinco cópias. Um ano depois teve seu trailer censurado⁶. O filme teve repercussão negativa entre alguns grupos de *nikkeis* de São Paulo, que exigiram a queima dos negativos do filme, o que de fato aconteceu⁷.

Entre as décadas de 1960 e 1970 importantes cineastas brasileiros realizam documentários sobre o tema imigração, tratado aqui como um processo histórico nacional que articula experiências de imigrantes de diferentes origens. O imigrante japonês e seus descendentes passam a fazer parte da construção da categoria “povo brasileiro”

Cena de casamento no norte do Paraná registrada por Udihara

⁶ Levantamento realizado por Santuza Naves Ribeiro no arquivo da Divisão de Censura e Diversões Públicas, Secretaria Federal de Segurança Pública, Rio de Janeiro, 1980 (fichamento depositado no arquivo filmográfico da Cinemateca Brasileira).

⁷ De acordo com o relato de Olga Futemma.

em discursos audiovisuais sobre o país. *Integração Racial*, curta-metragem de Paulo Cesar Saraceni, foi produzido em 1964 e censurado em outubro do mesmo ano. A abordagem do tema é indicada pela sinopse: “A integração racial no Brasil: como vivem os negros, os italianos, os japoneses e os portugueses numa cidade grande” (Cinemateca Brasileira). Entre a realização de *O Grande Momento e A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, o cineasta paulista Roberto Santos realiza, em 1963, o longa-metragem *Terceira Classe Atlântico-Pacífico (Os Imigrantes)* – documentário que discute a participação dos imigrantes no “progresso” do país e a adaptação destes aos diversos meios sociais. Nesse filme, os imigrantes japoneses são apresentados junto com italianos, portugueses, alemães e holandeses. Mário Kuperman realiza, em 1977, o curta-metragem *Imigrantes – O Campo*. Com cenas e entrevistas colhidas em diversas partes do Brasil, o documentário reconstitui a experiência dos imigrantes que optaram pela vida no campo. As histórias de japoneses, italianos, russos, espanhóis e portugueses, entre outros, formam um painel de valores sobre os quais se apoiaram esses “novos brasileiros”.

Sete anos antes, o cineasta e jornalista Alfredo Sterheim realiza o documentário curta-metragem *Isei, Nisei e Sansei* (1970). O filme focaliza as três etapas da imigração japonesa no Brasil, suas contribuições e influências na cultura brasileira e a adaptação

desde a chegada dos primeiros imigrantes. Trata-se possivelmente do primeiro documentário a abordar a questão da miscigenação entre os descendentes de japoneses no Brasil, bem como as particularidades que caracterizavam as três gerações de *nikkeis* (na época) residentes na cidade de São Paulo. Tendo atuado como crítico de cinema entre 1963 e 1967 no jornal *O Estado de S. Paulo*, Sterheim assistia semanalmente aos lançamentos dos estúdios japoneses nas quatro salas de cinema do bairro da Liberdade. Sua convivência com os *nikkeis* e com o bairro é elaborada nesse filme “em termos antropológicos”⁸, com o objetivo de “mostrar a presença japonesa em São Paulo”, a partir de uma encomenda da Secretaria de Turismo do Estado de São Paulo.

AUTO-REPRESENTAÇÕES

Hikoma Udihara, assim como Eisaku Sato (*Japoneses no Brasil*) e Yoshisuke Sato (*E a Paz Volta a Reinar*) são os japoneses que realizaram filmes sobre a imigração japonesa no Brasil. Desses, apenas Udihara foi de fato imigrante e residente no país. A despeito de sua contínua produção de filmes, ele é considerado um cineasta amador, e seus filmes, caseiros. Sua atividade principal se desenvolvia junto à CTNP como corretor de imóveis, exercendo ainda o papel de liderança comunitária (fundou a escola e a

⁸ De acordo com depoimento concedido a Alexandre Kishimoto em março de 2008.

Reprodução



Cena de
Gambarê

associação local). Não sobrevivia do cinema nem teve formação na área. Em seus filmes, o olhar que registra as pessoas, coisas e acontecimentos é o do imigrante empreendedor, do nissei que, além de testemunhar, agencia a colonização agrícola nas frentes de expansão. Exceto por essas experiências pioneiras, todos os filmes produzidos até então sobre os *nikkeis* no Brasil haviam sido realizados por cineastas “gaijin”, isto é, brasileiros de diferentes ascendências, sem relação com a japonesa.

O ano de 1973 marca o início das atividades de duas cineastas *nikkeis* – Tizuka Yamasaki e Olga Futemma – ambas da segunda geração, cujos filmes, por mais distintos que sejam, apresentam como elemento comum reflexões sobre a trajetória dos antepassados e sobre a identidade de seus descendentes. Outro ponto que as diferencia de Udihara é a formação em cinema – Olga cursou sua graduação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), tendo como um de seus professores Paulo Emílio Sales Gomes, e Tizuka iniciou seu curso na Universidade de Brasília, formando-se na Universidade Federal Fluminense, sendo aluna de Nelson Pereira dos Santos. Suas trajetórias profissionais são, entretanto, diversas. A produção de curtas-metragens de Olga teria dois temas centrais, a questão da imigração e as lutas dos trabalhadores nas décadas de 1970 e 1980. Mas sua relação central com o cinema é no campo da pesquisa e documentação: atuando desde 1984 como pesquisadora na Cinemateca Brasileira, é atualmente coordenadora do centro de documentação da instituição, tendo desenvolvido seu mestrado em Ciências da Comunicação (ECA-USP) justamente sobre o arquivo pessoal de Paulo Emílio. Já Tizuka desenvolve uma carreira contínua no campo da produção cinematográfica, tendo sido assistente de alguns dos principais cineastas brasileiros, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, além de ter dirigido nove filmes, dentre eles os longas-metragens *Gaijin*, *Caminhos da Liberdade* (1980) e *Gaijin*, *Ama-me como Sou*, também conhecido como *Gaijin 2*, de 2005.

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.

Bon Odori (1973) é um documentário curta-metragem dirigido por Lael Rodrigues e Tizuka Yamasaki descrito pelo Instituto Nacional de Cinema (INC/CESD) com a seguinte sinopse: “Dança de origem japonesa que homenageia os mortos. Originária da província de Fukushima, foi trazida para o Brasil por imigrantes japoneses que aqui se fixaram. Filmado durante a III Feira de Atibaia em 1973”. A impessoalidade da descrição omite o fato de Yamasaki, nascida numa fazenda de café no Rio Grande do Sul, ter sido criada na cidade em que realizou o filme.

Sob as Pedras do Chão (1973), primeiro curta-metragem dirigido por Olga Futemma, é assim descrito pelo INC/CESD:

“[...] sobre o Bairro da Liberdade, Centro de São Paulo, mais conhecido como ‘o bairro japonês’. O filme procura mostrar de que forma se manifesta o encontro das duas culturas – a brasileira e a japonesa [...]. Mostra as primeiras comunidades japonesas, a imigração para os centros urbanos, o trabalho em pequenos comércios, o lazer, a educação, a religião, a imprensa. O bairro e as gerações, o relacionamento entre a tradição e as mudanças de comportamento”.

Segundo Mattos (1996), de *Sob as Pedras do Chão*, Paulo Emílio Sales Gomes disse que o sentia como uma grande despedida da diretora de sua cultura de origem. Não seria uma despedida mas a explicitação do motivo recorrente em toda a obra da cineasta.

Cartaz de
Gaijin –
Ama-me como
Sou, de Tizuka
Yamazaki,
2005



A cineasta, que tivera uma relação pessoal com o bairro na década de 1950, quando freqüentava com a família os cinemas da Liberdade, reencontra o espaço vinte anos depois, com o intuito de produzir *Sob as Pedras do Chão*. Em seu relato, observamos uma dupla transformação: o bairro e a própria cineasta não são mais os mesmos:

“Eu não tinha um olhar crítico sobre o espaço [...] a Liberdade era nossa referência de centro, era um lugar muito próximo, simplesmente era o lugar que a gente freqüentava. [...] Quando eu voltei na década de 1970 para filmar ali, com a proposta da universidade, eu achei o bairro muito triste, caído. Ele nem era mais aquele ponto de encontro dos japoneses – [a diminuição do público dos] cinemas são um retrato desse declínio – e também não tinha virado ainda um bairro turístico. Então eu tive ali um impacto meio estranho”⁹.

Em 1980 Tizuka Yamazaki dirige seu primeiro longa-metragem – *Gaijin, Caminhos da Liberdade*. Produzido pelo Centro de Produção e Comunicação (produtora constituída por Yamazaki, Lael Rodrigues e Carlos Alberto Diniz) em parceria com

a Embrafilme, a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa (Bunkyo) e a Igreja Messiânica do Brasil, *Gaijin* conquistou o prêmio de melhor filme no Festival de Gramado daquele ano.

O filme é narrado do ponto de vista da personagem Títoe, que reaparecerá 25 anos depois em *Gaijin, Ama-me como Sou*, e que espelha as lembranças que a cineasta tem de uma de suas avós (homônima da personagem). Abre-se a seqüência inicial com imagens documentais da cidade de São Paulo em 1980, pedestres nas ruas e o bairro da Liberdade. Corte. O filme nos transporta ao Japão rural de 1908, numa cena de despedida familiar em meio a uma plantação e uma voz *over* que diz em japonês: “Ano 41 da Era Meiji. Eu tinha 16 anos e meu irmão queria ir para o Brasil. Como só aceitavam famílias, resolveram me casar como uma pessoa que eu não conhecia. Eu chorei ao deixar a aldeia. Quantos anos já se passaram! Muitas coisas aconteceram, mas agora esse passado faz parte de minhas recordações”. Essa fala, que abre e fecha o filme, evidencia a mediação da memória no processo de construção da narrativa. Além do recurso à memória familiar, a elaboração do roteiro contou com um trabalho de pesquisa que incluiu a realização de entrevistas com imigrantes japoneses (Fassoni, in Labaki, 1988).

A narrativa centra-se nos dois primeiros anos de trabalho de algumas famílias japonesas na fazenda Santa Rosa, de propriedade de um dos barões de café paulista. Descreve o difícil processo de adaptação dos imigrantes japoneses (dificuldades de comunicação, diferenças de alimentação, etc.), a exploração de seu trabalho como mão-de-obra barata ou pelo endividamento das famílias e o sentimento de frustração das expectativas iniciais de enriquecimento e retorno ao Japão. Mas essa história é contada na chave da integração dos imigrantes japoneses no “caldeirão” multiétnico que formaria o Brasil: “Este filme é uma homenagem a todos que um dia precisaram deixar sua terra” (frase inicial do filme). Ao chegarem na fazenda, os japoneses passam a conviver com personagens de várias origens: o dono da

9 Em entrevista a Alexandre Kishimoto em junho de 2008.

fazenda da aristocracia paulista, o capataz, o contador Tonho, criados na fazenda, imigrantes italianos, representados por Enrico (Gianfrancesco Guarnieri) e sua família, e os nordestinos, representados por Ceará (José Dumont). É aliás desse personagem uma fala comovida sobre a saudade da terra natal e a vontade de nela morrer, no caso, nas Alagoas. A miscigenação é sugerida no namoro clandestino de um dos japoneses com a filha de Enrico e no reencontro de Títoe com Tonho no final do filme, que se fecha com as mesmas cenas documentais de pedestres andando na Avenida Paulista, percebendo-se agora a presença de *nikkeis* entre eles.

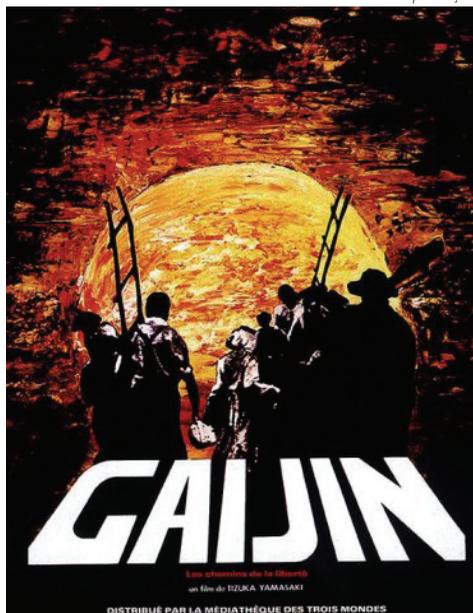
Dois elementos relacionados a aspectos políticos da representação chamam a atenção. O primeiro é a centralidade da personagem feminina, Títoe, que, após a morte do marido, lidera a fuga dos japoneses da fazenda e passa a criar sozinha sua filha em São Paulo, agora como operária fabril. E isso a despeito do patriarcalismo japonês, presente na fala do marido após o nascimento da filha: “mulher não serve para nada”. O outro é que o filme descreve as várias formas de exploração do “roceiro”, enfatizando o controle e a repressão sobre as reivindicações dos trabalhadores, culminando no episódio da deportação da família de Enrico. Os japoneses são representados como alheios à mobilização coletiva, confirmando a imagem que deles tem o fazendeiro: em relação aos italianos e espanhóis eles seriam mais disciplinados e trabalhadores. Mas no decorrer da trama, sofrendo os colonos japoneses a mesma exploração que os demais trabalhadores, Títoe questiona a postura resignada do marido, até que decidem fugir da fazenda. Na cena final do filme, às vésperas da primeira guerra, Títoe reencontra Tonho, que discursa numa manifestação trabalhista sobre a exploração do imigrante nas fazendas. Esses elementos relacionam-se diretamente com o contexto em que o filme foi produzido: as greves dos operários do ABC de 1978, o ressurgimento dos movimentos sociais e o processo de redemocratização do país.

Em resenha publicada em 27/3/1980 na *Folha de S. Paulo*, o crítico de cinema Orlando L. Fassoni qualifica *Gaijin, Caminhos da Liberdade* como “o primeiro épico do cinema brasileiro”:

“Não grandioso como um ‘Pai, Patrão’, nem discursivo ou até panfletário como ‘1900’, mas uma obra com forte cheiro de saga construída segundo uma visão humaníssima sobre os personagens desenvolvidos, já no roteiro, com extremo vigor. É com rara felicidade que uma estreante consegue formalizar em termos de linguagem cinematográfica, a sua proposta de prestar uma homenagem não apenas aos primeiros imigrantes japoneses mas a todos os seres que constituem a miscigenação das raças. E, embora os japoneses sejam um ponto de partida, todos os outros estão representados no filme, com absoluta dignidade, do italiano Enrico ao alagoano Ceará”.

Contribuiria para esse tom épico da narrativa a dramaticidade de determinados episódios recorrentes nas histórias de vida dos imigrantes? No caso específico dos imigrantes japoneses, que vivenciaram ainda os sentimentos e discursos antinipônicos do pré-guerra, as perseguições e controles a que estavam submetidos como “povo inimigo” durante a guerra e também no pós-guerra,

Reprodução



Cartaz de
Gaijin –
Caminhos da
Liberdade,
de Tizuka
Yamazaki,
1980

com as turbulências entre os *nikkeis* (derrotistas x vitoristas, *shindo-remmei*), esses episódios, articulados às narrativas sobre as dificuldades de adaptação às condições de vida e trabalho no Brasil, encadeiam-se numa seqüência narrativa com características de saga (história ou narrativa rica em incidentes), que parece estar presente em boa parte dos documentários contemporâneos sobre o tema.

• • •

Em 1981, Olga Futemma lança o filme *Retratos de Hideko*, um curta-metragem em 35 mm, que apresenta a dualidade entre o tradicional e o moderno. No filme, ouvimos e vemos em ação, dançando, três mulheres *nikkeis* de diferentes gerações. Suas formas expressivas – a dança tradicional okinawana, o balé contemporâneo, a patinação – revelam meios diversos de se relacionar com seus corpos e com sua ascendência japonesa. Do ponto de vista narrativo, Futemma quebra com convenções do gênero documental, ao enunciar em primeira pessoa sua perspectiva. A primeira entrevista é interrompida com a voz da cineasta: “Eu não quis fazer um filme sobre a mulher japonesa, suas filhas, suas netas. Eu queria apenas desenhar seus retratos. Este é um filme de retratos”.

Em *Retratos de Hideko* há de fato um olhar que desenha. O retrato é uma boa metáfora para a prática do cinema como experiência da artista que não registra, não documenta, mas compõe a partir de matéria bruta, da arte dos outros. Essa relação com a arte é pensada por Olga a partir de sua própria história: “[...] ao mesmo tempo em que parece que eu nasci no mercado, parece que eu nasci no meio de um ensaio, de teatro e música”. A referência é seu avô materno, liderança da comunidade okinawana em São Paulo e também professor de canto clássico okinawano. “Ele tocava *shamisen*, ele cantava, e os senhores do mercado todo final de semana chegavam na casa dele, todos com suas malinhas de *shamisen*, passavam a tarde conversando, cantando”. O grupo chegou a se apresentar no teatro Colombo,

na Zona Leste, no Arthur Azevedo e até no Teatro Municipal, “e eu era a menina na coxia, ficava ali olhando os telões subindo e descendo, aquele nervoso, o *frisson*, eu estava no *star system* dos okinawanos, as fofocas, uma vida, uma pulsação muito interessante”, conta a cineasta.

Essa experiência pessoal é elaborada em seus filmes, embora Olga não os considere autobiográficos. *Hia Sa Sá – Hai Yah*, de 1985, é definido como um manifesto artístico sobre a comunidade okinawana que vive em São Paulo. A cineasta abre o filme com o questionamento identitário: seria Okinawa o Japão? Esse duplo deslocamento – não falamos apenas de japoneses no Brasil, mas de um japonês que não é tido como tal no próprio Japão – é o pano de fundo para uma história que parece defender uma memória inscrita no corpo que dança acima de qualquer outra fronteira identitária. A opção pela narrativa poética e pela alegoria situa esse filme no campo entre o documentário e a experimentação artística, e mais uma vez

Simone Ezaki



O Pôr do
Sol, curta-
metragem de
Cláudio Yosida,
1996

nos remete às potencialidades que Nichols identificou na produção em primeira pessoa, ou, ainda, no que descreveu como o documentário performático. Ao abordar esse “modo” do cinema documental, Nichols o define como aquele que defende o conhecimento via descrição de “algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica” (Nichols, 2005, p. 169). A experiência com o teatro e a dança okinawanos em São Paulo, apresentada de forma íntima no filme de Olga Futemma, corresponde a esse projeto de “compreensão de processos mais gerais de funcionamento na sociedade” a partir de “conhecimento material”, da *performance* artística.

“O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas”, afirma Nichols. A voz *over* que surge esporadicamente em *Hia Sa Sá – Hai Yah* transita entre o tom informativo e o poético, apresentando o filme como meio de conhecimento do mundo, no sentido experimental e afetivo. Mas é na *performance* dos atores e dançarinos que a potencialidade do cinema como meio de conhecimento sensível melhor se manifesta. A sobreposição que podemos efetuar das imagens de preparação, ensaio e apresentação das senhoras okinawanas e, nos momentos finais do filme, sua dança descontraída no corredor entre as mesas de um restaurante, é iluminadora. Os corpos que dançam a experiência okinawana são preparados para o palco na vida cotidiana, e vice-versa.

• • •

Já na década de 1990, Cláudio Yosida figura entre os cineastas da terceira geração, que tematizam a questão do *nikkei* a partir da abodagem do cotidiano e da problematização da situação do *dekassegui*. Em 1993, realiza o curta-metragem ficcional *Filha Única*, ainda como estudante do curso de cinema da ECA-USP. Rodado em sua cidade natal (São José dos Campos/SP), o filme aborda o cotidiano de uma família *nikkei* (mãe e filha), a dificuldade de aceitação



do namoro da filha com um não-*nikkei* por parte da mãe, e a separação das duas com o casamento e a partida do casal ao Japão. A fixidez dos planos, a construção da narrativa a partir de cenas cotidianas, a repetição da cena do café da manhã com pequenas (porém significativas) variações e o desfecho em que a mãe, sozinha, assiste a um filme japonês, apontam para a influência do cineasta japonês Yasujiro Ozu, tanto temática (a desagregação da família), quanto formal (planos fixos, repetições).

Em *O Pôr do Sol*, curta-metragem realizado em 1996¹⁰, a questão dos *dekassegui* é retomada por Yosida criticamente: Kenji, descendente de japoneses, e Laís, de uma família não-*nikkei*, formam um casal de namorados que vive em São José dos Campos e que se separa com a ida de Kenji ao Japão. Laís entra para a faculdade e passa a trabalhar como professora numa escola primária. O retorno temporário de Kenji ao Brasil desencadeia um conflito: ele passa a pressionar Laís para que se casem e para que ela o acompanhe de volta ao Japão. Ela, que havia questionado a vontade de Kenji de emigrar, uma vez que tinha casa e emprego no Brasil, decide ficar, para construir alguma coisa “aqui”. A personagem de Laís lança uma questão: vale a pena o sacrifício de ir ao Japão ganhar dinheiro tendo em vista a separação de familiares, namorados e amigos, e as coisas que poderiam ser realizadas no Brasil?

O realizador *nikkei* Helio Ishii também elabora em seus documentários a experi-

Cena de Retratos de Hideko, de Olga Futemma, 1981

¹⁰ Além da direção, Yosida elaborou o roteiro desses dois curtas-metragens. *Filha Única* recebeu o prêmio de som no Festival de Brasília de 1993. Após essas experiências, passa a atuar exclusivamente como roteirista, numa trajetória profissional bem-sucedida: em 2003 assina junto com o diretor Ricardo Elias o roteiro do longa-metragem *De Passagem*, vencedor do prêmio de melhor roteirista no 31º Festival de Gramado. A parceria com Ricardo Elias é retomada em 2006 com o filme *Os 12 Trabalhos*, que conquistou no mesmo ano o prêmio de melhor roteirista no 11º Cine PE – Festival de Audiovisual.

**Cena de
Permanência,
de Hélio Ishii,
2006**

ência do *dekasegui*, esse personagem que reproduz no fim do século XX e início do XXI a experiência dos primeiros imigrantes, agora em sentido inverso¹¹. Como nas obras de Olga Futemma, Tizuka Yamasaki e Cláudio Yosida, o cinema de Hélio Ishii pode ser pensado a partir da chave da auto-representação. Graduado em ciências sociais no início dos anos 1990, Hélio vive, ele próprio, a experiência de sair do Brasil em busca de melhores condições financeiras e a “idéia de comprar uma câmera de vídeo e sair gravando por lá”¹². Seu filme *Cartas* (2004) aborda a questão dos *dekasseguis* a partir da experiência de quatro mulheres: Giselle, que partiu quando tinha 11 anos com sua família, e por dez anos viveu bastante integrada à comunidade local; Regina, que decide viajar aos 18 anos com sua irmã, para tentar salvar a situação financeira da família; Márcia, que viaja com o filho para acompanhar o marido em busca do sonho de rápido enriquecimento; e Sueli, que conheceremos a partir das cartas que envia do Japão para o Brasil. É a partir de Sueli, aliás, que imaginamos a proximidade de Hélio Ishii com a problemática abordada no filme. Conhecemos essa personagem somente por meio de suas cartas – ora animadas, ora sem esperança – dirigidas ao próprio Hélio, que se revela amigo dessa pessoa que sintetiza de forma dramática e densa a experiência da imigração. A opção por ouvir longamente as mulheres que narram suas experiências como *dekasseguis* dá ao filme um forte caráter testemunhal e, simultaneamente, propõe ao espectador uma proximidade muito grande com as vidas dessas personagens. A experiência *dekasegui* é personificada, incorporada, narrada com força por meio de histórias de vida diversas, com pontos de encontro e de divergência.

Dois anos após *Cartas*, Hélio Ishii realiza *Permanência* (2006), outro longa-metragem documental em que nos é apresentada a vida de filhos de brasileiros no Japão. O foco desse filme é, portanto, a segunda geração de brasileiros, crianças e jovens que cresceram no Japão. Em um mosaico de depoimentos no início do filme,



ouvimos diferentes jovens – falando em português, espanhol e japonês – sobre suas experiências de estrangeiro no Japão. As falas não são consonantes, mas apontam para um estranhamento sobre essa situação ambígua, que Hélio descreve como o carregar “consigo dois mundos”, na sinopse do filme. Um dos jovens, filho de pais nisseis, afirma: “Procuro não me tornar japonês, porque sou brasileiro e tenho que ser o que eu sou”.

O único depoimento gravado no Brasil, em Campinas, é o do sr. Tomeki, nascido em 1908, que narra as dificuldades que sofreu na juventude no Japão e a decisão de vir para o Brasil para trabalhar na lavoura. Fotografias de imigrantes nas fazendas brasileiras ilustram esse momento. As fotos em preto e branco são sucedidas de imagens atuais do Japão, e somos então levados a uma escola primária em Kobe, à qual somos apresentados por meio de uma professora brasileira que dá aulas para alunos também brasileiros, pelos próprios alunos, pela professora japonesa. Além dos depoimentos, temos acesso ao cotidiano da escola, em salas de aula, atividades esportivas, momentos de lazer, limpeza (realizada pelos alunos). Por meio dos alunos e das professoras, temos contato com as diferenças da experiência escolar no Japão, os processos de socialização das crianças, e também com questões complicadas como a difícil comunicação entre pais falantes do português e filhos que já não compartilham a língua materna. “Os alunos me perguntam ‘o que é vai

¹¹ Em 1990, o governo japonês aprovou uma lei de imigração permitindo a descendentes de japoneses trabalharem no país. Atraídos pelos bons salários, milhares de nipo-brasileiros decidiram então partir para o Japão ocupando postos de trabalho em fábricas, construções civis e outros setores recusados pelos japoneses. Hoje, são mais de 250 mil brasileiros residindo no Japão, efetuando remessas de bilhões de dólares aos que aqui ficaram [trecho da sinopse de *Cartas*, de Hélio Ishii].

¹² Depoimento do cineasta em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/helio-ishii-um-cineasta-entre-brasile-japao>.

dormir?’. Que tipo de comunicação esta criança tem com sua mãe?’, pergunta a jovem professora.

Em uma série de depoimentos de jovens, ouvimos novamente a problemática da identidade: um jovem fala sobre como é complicado entre colegas na escola ter “cara de japonês” e ser brasileiro. Outra declara: “Eu queria mesmo ser japonesa”. Luana, no Japão há dezessete anos, fala em japonês, mas conta sobre seu estranhamento com relação à rigidez da escola (uso do uniforme, padronização do corte de cabelos). “Eu queria assumir ser brasileira, mas tive que parecer japonesa.” Tomás, filho de mãe nissei e pai brasileiro (descendente de portugueses), há treze anos no Japão, não *parece* japonês, e conta sobre as dificuldades dos pais, uma funcionária pública e um engenheiro no Brasil, no trabalho nas fábricas, que chega a ocasionar a perda de um dedo da mãe. Luciene, a jovem que afirmara querer ser japonesa, conta as inúmeras dificuldades no processo de adaptação na escola, e as dificuldades de entender o “ser brasileiro” e o “ser japonês”. A jovem chega a pedir para a mãe um dia não falar mais português com ela.

O sr. Tomeki retorna no final do filme comentando o fenômeno dos *dekasseguis*, e chamando de volta esses brasileiros, dizendo que no Brasil ainda há muito o que fazer. Os jovens brasileiros residentes no Japão identificam nos dois países suas terras natais. Luciene, que no início do filme afirmava seu desejo de ser japonesa, diz no fim: “Acho, penso que sou brasileira”. O que o filme de Hélio Ishii revela é a necessidade de refletir acerca dessas experiências de jovens que vivem efetivamente o fenômeno da identidade hifenizada, analisado por Jeffrey Lesser (2001). Experiência vivida também pelo realizador do documentário, que resulta em uma intimidade com o tema, que permite inclusive a exploração da ambigüidade, tanto nos depoimentos quanto nas imagens, em que Brasil (no belo jardim do sr. Tomeki) e Japão (nas ruas iluminadas, jardins japoneses, na escola viva) são apresentados com beleza, respeito e uma certa melancolia.

IMAGEM E MEMÓRIA

Ao analisar as representações da memória num conjunto de filmes de diversas origens, o antropólogo e cineasta David MacDougall (1994) observa que os “filmes de memória” (*films of memory*) podem representar apenas os sinais exteriores da rememoração. Com as fontes originais da memória fora de alcance, os cineastas seriam tentados a usar os registros fotográficos remanescentes como se fosse a memória em si mesma. Daí a persistência dos documentários e programas televisivos em relacionar entrevistas com fotografias e filmes de arquivo, que seriam apresentados de forma ilegítima como as memórias dos depoentes. Mas caberia destacar uma importante exceção ao fenômeno observado pelo autor: os filmes que articulam, à fala do depoente, fotografias familiares ou filmes caseiros.

Para MacDougall, falíveis como expressões da memória, os objetos remanescentes do passado (dentre os quais a fotografia) poderiam constituir-se apenas como marcos para sua recuperação ou construção. No campo das ciências sociais brasileiras, Miriam Moreira Leite (1993, 2001) pesquisou o uso das imagens como fontes que conectam os dados coletados à memória dos grupos estudados. Ao analisar uma coleção de retratos de famílias de imigrantes que vieram para São Paulo entre 1890 e 1930, Leite entrevistou os retratados e seus descendentes para chegar ao imaginário das famílias. Para a autora, o reconhecimento das fotos de família pode funcionar como um desencadeador de lembranças múltiplas e constituir um meio de reavivar a memória dos sujeitos de quem se solicita a história de vida.

Na década de 1980, com a incorporação dos equipamentos de gravação e edição em vídeo na produção audiovisual brasileira, especialmente no documentário, e no contexto da comemoração dos 80 anos da imigração japonesa no Brasil, Olga Futemma dirige *Caminhos da Memória* (1988). Produzido pela Comissão de Registro de Imagem e

Som dos Imigrantes Japoneses, esse documentário apresenta uma característica que estará presente em todos os documentários sobre o tema produzidos nas duas últimas décadas: o recurso à memória dos imigrantes e seus descendentes como forma de acesso à história da imigração japonesa no país.

O filme se estrutura a partir de entrevistas com alguns dos primeiros imigrantes, homenageando também pessoas que tiveram um papel destacado na história dos *nikkeis* no Brasil. Uma narração em *over* apresenta o foco do documentário:

“A colônia japonesa que ora completa 80 anos sente-se no dever de, mais uma vez, focalizar o seu passado, resgatando as experiências inéditas vividas por seus pioneiros. [...] torna público o seu capítulo Depoimentos, constituído principalmente por vozes e imagens dos poucos remanescentes do Kasato Maru, deixando para as gerações futuras como testemunho da imigração japonesa”.

Editados com fotografias antigas dos próprios entrevistados, filmes de arquivo e imagens da celebração ocorrida no estádio do Pacaembu, os depoimentos consistem em histórias de vidas narradas em japonês. Fragmentos de depoimentos de diferentes personagens são intercalados no interior de cada bloco temático. Assim, as falas das irmãs Toki Nogami e Hide Takahashi misturam-se, apesar de nem sempre coincidirem, no primeiro bloco (“Antes do Kasato Maru”). A narração em *over* ora articula os depoimentos e apresenta os personagens, ora tece comentários a partir deles: “A imaginação repleta de sonhos e aventuras do garoto Ryuichi Kodama, que saiu de Kagoshima com apenas 13 anos, o olhar ingênuo de Tomi Nakagawa que com dois anos de idade saiu com a família partindo de Kumamoto. Buscando um futuro melhor, Massayo Ossui sai de Hiroshima já casada e com 19 anos”.

Ryuichi Kodama narra a sua história de vida: da decisão de emigrar, as lembranças da viagem a bordo do Kasato Maru e a quebra de contrato com a fazenda Dumont. “Fui

para a fazenda Dumont. Chegando lá, não tinha café. Uma árvore grande com pouco café. Esforçávamos, mas se batêssemos, vinha bronca. E sem que percebêssemos batíamos porque não tinha café e o dinheiro era pouco”. Enquanto fala, Kodama faz movimentos corporais, bate com os braços, olhando para cima. “Essa fazenda tinha o maior número de japoneses então pedimos um intérprete do Rio para conversar com o fazendeiro. Enfim aceitou. Assim todos resolveram sair da fazenda. Não foi fuga, saímos em dois grupos”. Os destinos dessas famílias foram Santos, Argentina e São Paulo, para onde foi também Kodama. O narrador comenta: “Algumas famílias, decepcionadas com as condições de trabalho existentes nas fazendas, procuraram a cidade de São Paulo num longo aprendizado de novos costumes, as dificuldades tinham que ser superadas”. Kodama torna-se o primeiro motorista japonês a obter carta de motorista no Brasil. Lembra que, na época da guerra, foi proi-



O fotógrafo
Suejiro em
cena de Os
Japoneses no
Vale do Ribeira
e Sudoeste
Paulista,
de Chico
Guariba, 2005

bido de trabalhar como motorista, ao mesmo tempo em que seu filho combatia como soldado brasileiro na Itália. Vemos imagens de Kodama manuseando um álbum fotográfico e falando a partir das imagens. O narrador comenta: “Nas comemorações dos 80 anos, um mergulho em lembranças do passado no esforço de transmitir suas experiências. Fotografias, datas, situações e sentimentos foram reconstituídos através de seu relato. Algumas passagens são recordadas”.

Os Japoneses no Vale do Ribeira e Sudoeste Paulista (2008) é um documentário dirigido por Chico Guariba por encomenda da Comissão Organizadora das Comemorações do Centenário da Imigração Japonesa na Região Sudoeste Paulista e Vale do Ribeira. Através de depoimentos de imigrantes japoneses e seus filhos, narra-se a história da colonização japonesa na região: a chegada ao Brasil, as dificuldades iniciais em uma região isolada, o cultivo do arroz, da banana e do chá, a arquitetura diferenciada, os casamentos, a educação dos filhos e as atividades culturais e esportivas são alguns dos temas abordados.

Um primeiro aspecto que particularizaria a presença dos japoneses nessa região (em relação ao regime de assalariamento nas fazendas de café do interior paulista) seria o seu caráter de cooperativa de pequenos proprietários: a partir de convênio entre o Sindicato de Tóquio (do governo japonês) e o governo do estado de São Paulo, desenvolveu-se um projeto de assentamento de colonos japoneses em terras devolutas do estado. Massaku Matsumura relembra das dificuldades enfrentadas pelo seu pai para pagar o lote da família. Com a fundação da empresa Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha (K K K K), em 1917, intensifica-se a imigração para as cidades de Registro e Sete Barras. Para Manoel Chikaoka, a K K K K teria sido por muito tempo a única referência de amparo dos colonos japoneses.

Outro aspecto ressaltado nos depoimentos é a importância do associativismo nas trajetórias dos *nikkeis* da região: para efeitos administrativos, o município de Registro teria sido dividido em bairros, cada bairro contando com uma associação

de moradores que desenvolvia trabalhos comunitários, como a construção de casas em mutirão. Assim foi construída a escola local, cujo prédio a comunidade doaria depois ao estado. As práticas esportivas eram realizadas no Registro Baseball Club, que, após interrupção das atividades causada pela Segunda Guerra Mundial, reorganiza-se, passando a congregar *nikkeis* e não-*nikkeis*. Esse convívio é revelado em imagens atuais da Associação Cultural Nipo-brasileira de Registro (ACNBR): numa casa de estilo japonês, vemos um grupo de jovens formado por *nikkeis*, mestiços e não-*nikkeis* numa apresentação de taiko (tambor japonês), além de um grupo de idosas na cerimônia do chá e ensaiando um número de dança. “A Associação Cultural Nipo-brasileira de Registro sem mulheres não existe” é uma das falas no filme que destaca a forte presença das mulheres *nikkeis* nas atividades sociais e culturais. A iconografia que ilustra os depoimentos é uma combinação de fotografias de acervos dessas associações dos *nikkeis* da região (ACNBR, Memorial da Imigração Japonesa Vale do Ribeira K K K K, Registro Baseball Club, etc.) e acervos de oito diferentes famílias, às quais pertencem os entrevistados. Além da convergência dos diferentes relatos em torno de cada tema, a impressão de se tratar de uma memória coletiva, para além das particularidades das trajetórias individuais, é reforçada pela recorrência das mesmas situações em fotografias das diferentes famílias.

A narrativa desse documentário se desenvolve pela articulação de falas com predomínio da geração dos nisseis, isto é, dos filhos dos imigrantes, o que talvez contribua para a consonância entre os relatos. Na maior parte do tempo, os entrevistados falam das experiências de seus pais como os pioneiros da região. Há, entretanto, um momento em que falam do “fenômeno *dekassegu*”, experiência que marca especialmente a geração de seus filhos: nas fotografias tiradas no Japão há um predomínio de jovens. O assunto é abordado pela perspectiva da economia local: Manoel Chikaoka atribui o fenômeno ao início da decadência do cultivo do chá (principal atividade econô-

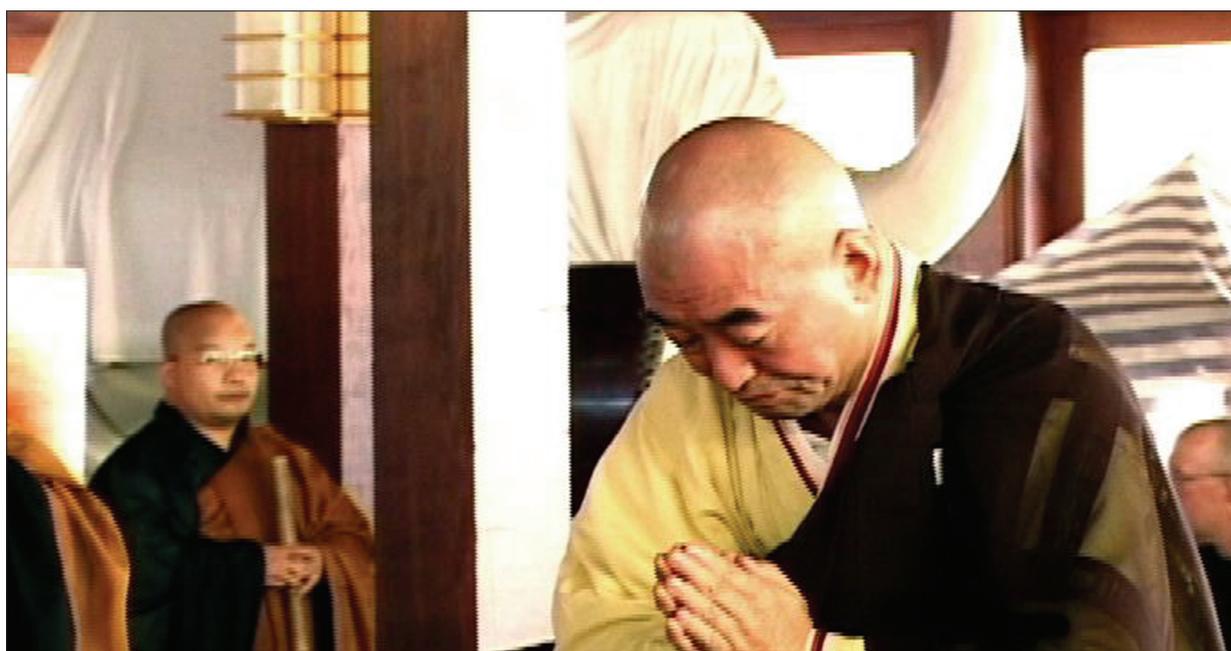
mica da região) e à falta de mão-de-obra no Japão; Hideo Nasuno calcula que os mil *dekasseguis* oriundos de Registro no Japão enviam aproximadamente 1 milhão de dólares por mês à cidade. Sentimentos de tristeza e preocupação permeiam a fala de ambos: “É uma coisa que entristece um pouco, porque o país não ofereceu oportunidade para ele sobreviver dignamente aqui, e tem que deixar por vezes famílias, familiares muito próximos, filhos, mulher, para ir trabalhar no Japão, é dramático isso daí” (Chikaoka); “Deve ter no Japão mais ou menos 300 mil *dekasseguis*. Tem que tratar bem os *dekasseguis*, porque nós fomos bem tratados aqui” (Nasuno).

MacDougall comenta sobre o papel exercido pelas fotografias e filmes em nossas próprias memórias, influenciando a maneira de se pensar o passado. Da maior parte dos eventos históricos recentes, lembramos não dos eventos em si mas das imagens que vimos sobre eles. Isso criaria uma universalização da experiência mais poderosa e consistente, como memória social, do que experiências de participação efetiva. Essas imagens públicas podem servir à sociedade da mesma forma como fotografias familiares servem às comunidades menores: como emblemas de eventos significativos e transições, processo em que se constrói um conceito de passado mas que produz as condições de sua superação. A memória social em pequenas comunidades seria uma questão de consenso, uma versão do passado aceita por vários grupos por razões de conveniência ou solidariedade. Seria, portanto, “social” num sentido ativo: negociada, provisória e indicativa de relacionamentos.

Nesse processo de construção da memória social, a correspondência sugerida pelo autor entre o papel desempenhado pelas fotografias familiares em comunidades menores e o exercido pelas imagens públicas em “nossa sociedade” pode constituir uma chave para a compreensão das estratégias narrativas de dois documentários contemporâneos, que, embora abordem também a história da imigração japonesa no Brasil, o fazem a partir da memória dos imigrantes residentes nas grandes metrópoles.

Gambarê (2005) e *Liberdade* (2006) são dois documentários que tematizam a formação e a transformação do bairro da Liberdade, localizado no centro da cidade de São Paulo. Além da recorrência de um mesmo depoente (Teiichi Haga, nissei que nasceu na Rua Conde de Sarzedas, residindo por trinta anos no bairro) e de determinados temas (história do bairro antes da vinda dos japoneses, formação do núcleo inicial na Rua Conde de Sarzedas e sua evacuação com a Segunda Guerra Mundial, concentração do comércio japonês na rua Galvão Bueno com o surgimento do cine Niterói e transformação do bairro japonês em bairro oriental), percebe-se nessas narrativas a mediação de trabalhos anteriores, pesquisadores e instituições que se articulam aos depoimentos dos entrevistados. Nesses documentários as imagens de acervos públicos (Departamento do Patrimônio Histórico, Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil) ganham proeminência em relação às fotografias familiares.

Dirigido por José Carlos Lage e exibido na TV Cultura, *Gambarê* aborda a história do bairro da Liberdade enfatizando a influência dos imigrantes japoneses na composição do local. A religiosidade insinua-se como eixo narrativo do documentário. As imagens iniciais mostram um sino, incenso queimando, um monge *nikkei* arrumando uma oferenda de frutas num altar, a estátua de Buda. Em seguida, a Casa de Velas Santa Rita, ao lado da Igreja da Santa Cruz dos Enforcados (Praça da Liberdade), e uma seqüência de imagens de seu interior: terços, colares e velas coloridas, estátua de São Jorge, santinhos de Jesus e Nossa Senhora, estátuas de orixás, de santos católicos e de Buda. A seqüência encerra-se com imagens de um ritual religioso num templo budista, em que todos, participantes e oficiantes, são *nikkeis*. A voz do monge Francisco Handa se sobrepõe às imagens, explicando tratar-se do Nehan, cerimônia do “parinirvana” de Buda, de seu falecimento, que traria algumas reflexões à vida diária “de todos nós”, como o desapego das paixões e a consciência da transitoriedade da vida.



O monge, entretanto, não se atém aos fenômenos religiosos. Usando de terminologia das ciências sociais, reflete sobre as especificidades da experiência dos descendentes de japoneses no Brasil, grupo no qual se inclui: “Nós temos valores culturais bem japoneses que possivelmente não existam mais no Japão, daquela forma, mas a coletividade daqui talvez preserve muitos desses valores e posteriormente a gente acaba incorporando valores locais, da cultura local também. Por isso mesmo eu acho que num processo de aculturação, de socialização, a gente começa a construir um modelo também do que nós somos, isso é fruto de todo um trabalho de construção, de questionamento e de confronto também, isso eu acho que é uma coisa bastante presente em todo tipo de filho de imigrante”.

O foco da investigação transfere-se da vida religiosa para a referida “saga” ou seqüência temática dos japoneses no bairro. As falas de Francisco Handa, que além de monge acaba por se revelar um estudioso da história da imigração japonesa no país, e de Célia Abe Oi, historiadora e diretora por onze anos do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, desempenham nesse documentário ora um papel de contextualização, ora de articulação entre os episó-

dios familiares e fragmentos de histórias narrados pelos demais entrevistados: Alice Kodama mostra no álbum familiar o retrato de seu sogro, Ryuichi Kodama que, com 13 anos de idade, desembarcou no Brasil com o Kasato Maru e passou a trabalhar na fazenda Dumont, fugindo dali dois anos depois. Célia Oi afirma que o destino desses japoneses que fugiram das fazendas eram as cidades de Santos e São Paulo, onde os imigrantes começaram a se fixar nos porões da Rua Conde de Sarzedas. Teiichi Haga caminha pela rua onde nasceu, identificando a casa da família e descrevendo o trabalho do pai, que fazia doces por encomenda. Célia comenta que, diante do problema da alimentação, alguns imigrantes passam a fabricar *shoyu* e missô. Essa fabricação doméstica de alimentos, junto com a abertura de hospedarias e restaurantes, teria dado início ao comércio dos japoneses nessa rua. Shizue Arai é apresentada junto com a filha e a neta abrindo a drogaria que possuem na Liberdade. Ela descreve a trajetória de sua família do interior paulista até a aquisição de uma hospedaria para japoneses na Rua Conde de Sarzedas. Fotografias antigas da cidade de São Paulo, do bairro da Liberdade e de estabelecimentos comerciais de japoneses passam a se articular com as falas.

Cena de Gambarê

**Cena de
Liberdade, de
Maurício Osaki
e Mirian Ou,
2006**

O tema religião é retomado no fim da narrativa com imagens da Festa das Flores, evento religioso realizado anualmente na Praça da Liberdade. Nela, reencontramos os participantes do *Nehan*, porém trata-se aqui do nascimento de Buda: vemos e ouvimos um coral, num canto da praça um altar, com uma imagem sendo banhada ao lado de crianças parentadas. A voz do monge Handa explica que, segundo a lenda, a mãe de Buda teria dado à luz num jardim repleto de flores e que naquele momento teria tido uma chuva de néctar, sendo essa a razão de se banhar a imagem de Buda criança num chá adocicado. Raul Kodama, que afirmara ser um filho de japonês criado como brasileiro, de família católica, descreve seu processo

documentários sobre as histórias dos bairros da cidade, que após finalizados foram enviados às escolas da rede municipal de educação¹⁴. Sua seqüência inicial é uma animação, que descreve a paisagem do bairro (chácaras e estrada) em meados do século XIX, e sintetiza os mesmos episódios de sua história, anteriores à chegada dos japoneses, narrados com mais detalhes em *Gambarê* (fuga dos escravos, execução na forca e enterro no cemitério). A animação termina com imagens de um bonde puxado por burros percorrendo as ruas da cidade até chegar na Praça da Liberdade. Um narrador em *over* anuncia as transformações: “Fim do século XIX, raiar do século XX. São Paulo se moderniza com a riqueza gerada pelo café. A escravidão foi abolida, a República foi proclamada, as chácaras se dividiram e a região dos escravos, da forca e dos cemitérios passou a se chamar Liberdade”.

O recurso ao narrador em *over* que fala de forma impessoal não reaparece nas demais seqüências do documentário, que também não recorre às falas de especialistas, recurso narrativo presente em *Gambarê*. Em *Liberdade*, slides que conjugam fotografias e textos, escritos sempre em terceira pessoa, cumprem a mesma função de articulação e contextualização desempenhada pelos pesquisadores no filme anterior¹⁵. Passa-se então aos depoimentos de personagens que descrevem a formação da Liberdade como bairro japonês, e depois oriental, a partir da perspectiva da trajetória familiar.

As primeiras imagens atuais que vemos da Liberdade são do *radio taisó* – ginástica matutina praticada por um grupo de *nikkeis* idosos na Praça da Liberdade. Presente também em *Gambarê*, a ginástica é representada aqui com maior elaboração estética: planos abertos e em *slow motion* dos movimentos suaves e coordenados dos participantes, todos vestidos de branco, apresentados com um tema de música oriental de fundo. Junto com a abertura das lojas japonesas, a ginástica dos idosos marca o início de mais um dia no bairro. Ao longo do documentário, são encadeadas algumas seqüências compostas por música



de aproximação com o budismo através de um amigo, e sua conversão, depois de constatar que sua vida começara efetivamente a mudar. Após o relato de uma vida cheia de percalços, conclui: “No fim você vê, tenho casa, não devo nada a ninguém, [...] tenho dois filhos engenheiros que todavia estão melhor do que eu, em vez de eu dar algum pra eles, eles que as vezes tem que dar algum pra mim, assim é a vida. Como, durmo, jogo baralho, viajo e passeio...” Raul é filho de Ryuichi Kodama, cuja história de vida conhecemos em *Caminhos da Memória*.

Liberdade é um documentário de 26 minutos dirigido por Maurício Osaki e Mirian Ou¹³. Sua produção insere-se no contexto de um edital público para a realização de

13 Produzido pela Dezenove Som e Imagem em parceria com as secretarias de Cultura e Educação do município de São Paulo.

14 No edital de 2005-2006 foram produzidos 26 documentários.

15 “A partir do fim do século XIX o Brasil substituiu o trabalho escravo nas lavouras pelo trabalho dos imigrantes (slide 1 – fotografia de pessoas num trem). No mesmo período, o Japão sofria uma crise econômica e de superpopulação (slide 2 – fotografia de japoneses no cafeeiro). Com a esperança de enriquecer, muitos japoneses foram para o interior de São Paulo, onde enfrentaram as duras condições impostas nas fazendas (slide 3). Atrás de uma vida melhor, muitos colonos abandonaram a lavoura e foram para a capital (slide 4 – fotografia de família japonesa junto a um carro).”

e fotografias antigas, que recebem aqui um tratamento original: as imagens são trabalhadas como arte gráfica digital, separando-se os diversos planos que compõem a fotografia, para em seguida “animar” alguns desses planos, causando impressão de movimento e tridimensionalidade às imagens. Assim aparecem as fotografias de comércio dos japoneses e de cenas do bairro das décadas de 1920 a 1950. Na sequência sobre o cine Niterói, por exemplo, uma imagem diurna do prédio é fundida com uma noturna, o néon da fachada e as luzes do cinema cintilam e o efeito parece nos fazer aproximar, sensorialmente, daquelas realidades passadas.

Em relação ao tema da transformação da Liberdade de bairro japonês para bairro oriental, *Liberdade* marca um avanço em relação a *Gambarê*: embora com menor peso que a imigração japonesa, o documentário aborda a imigração chinesa no bairro a partir de duas personagens: Kelly, vinda da região do Cantão, hoje é proprietária do restaurante Chi Fu Low e prepara pratos tipicamente chineses; Feng Lin e o marido se conheceram na China, casaram e emigraram para o Brasil há três anos e pouco. Escolheram a Liberdade porque não falam português e lá havia mais chineses. No final do filme, Feng Lin afirma: “Eu tenho um filho que nasceu aqui no Brasil, então com certeza vai falar bem o português. Assim espero que ele não fique só na Liberdade e que, como vocês, que mesmo sendo descendentes de imigrantes, frequentam universidade e fazem o que decidiram da vida. Então meu filho não precisará continuar esse trabalho de peixaria. Espero que ele seja como um brasileiro no futuro, estudando numa universidade e conseguindo um trabalho melhor”. É uma fala que faz referência à ascendência dos diretores Osaki e Ou (identificando-se com estes) e que atualiza a mesma esperança de um futuro melhor para os filhos presente entre os imigrantes japoneses. Imagens da primeira festa pública do Ano Novo Chinês (2006) são exibidas, assim como as do tradicional Tanabata Matsuri, o Festival das Estrelas, que ocorre na mesma praça do bairro.



CONCLUSÃO

Percorrendo essa filmografia extensa e diversa, podemos observar como o cinema mobiliza e elabora memórias, histórias de vidas e sentimentos. Em momentos simbólicos, como comemorações de aniversários da imigração (os 80 anos, o atual centenário), são eleitos marcos e imagens, como a foto da chegada do Kasato Maru em 1908, que se tornam ícones da experiência da imigração. Nesses momentos, a experiência e a memória do imigrante são reconstruídas para o filme e, no cinema, ganham vida.

Como visto, a passagem dos primeiros imigrantes pelas fazendas de café em regime de assalariamento foi representada em filmes e vídeos em diferentes momentos e de modos diversos: como documentação audiovisual em *Japoneses Apanhando Café nas Fazendas Paulistas* (1908), como recriação ficcional relacionada à trajetória familiar da realizadora em *Gaijin* (1980) e como memória e testemunho de Ryuichi Kodama em *Caminhos da Memória* (1988). Não raro, as versões contradizem-se.

Parece ser mesmo uma tarefa do cinema documental passar a limpo alguns momentos significativos da experiência do imigrante japonês e seus descendentes no Brasil: a chegada, o desafio e dificuldades do trabalho no campo, a vida em São Paulo, a guerra e suas conseqüências, a reorganização da vida no pós-guerra, as dificuldades econômicas e a nova migração em direção ao Japão. Esses momentos constituem a “saga” que,

Cena do documentário Liberdade

como observamos, vários cineastas fizeram questão de reproduzir.

Entre os cineastas *nikkeis* da segunda e terceira geração é recorrente a necessidade de elaborar a reflexão sobre as questões identitárias, tanto entre os *nikkeis* que aqui nasceram e cresceram, quanto entre aqueles que voltaram ao Japão na experiência *dekassegui*.

Se, como pensa MacDougall, nossa memória se constitui mais de imagens que vimos sobre os eventos do que da vivência desses eventos propriamente, podemos pensar os 100 anos de imagens sobre a imigração japonesa para o Brasil como uma poderosa experiência de memória social, matéria para densas reflexões, aqui apenas pinceladas.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- AUTRAN, Arthur. *Documentário(s) e Ideologia(s)*. São Paulo, Heco Produções, 2007. http://www.heco.com.br/amplavisao/p_ensaios1.htm
- BARBOSA, Ivam Higor Duarte de. *Iconografia — Estética de Udihara: Fotografia, Memória e Cultura*. Tese apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, 2005.
- BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: Metodologia e Pedagogia*. São Paulo, Annablume, 1995.
- CESARO, Caio Julio. *Hikoma Udihara: Um Samurai no Ocidente — do Propagandista ao Cineasta*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero. São Paulo, 2001.
- CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem Guerra*. São Paulo, Geração Editorial/Edusp, 2000.
- DEZEM, Rogério. *Shindô-Renmei — Terrorismo e Repressão*. São Paulo, Arquivo do Estado, 2000.
- _____. *Matizes do Amarelo*. São Paulo, Humanitas, 1995.
- FASSONI, Orlando L. “Gaijin, Caminhos da Liberdade”, in Amir Labaki (org.). *O Cinema Brasileiro de O Pagador de Promessas a Central do Brasil*. São Paulo, Publifolha, 1988.
- HANDA, Tomoo. *O Imigrante Japonês — História de Sua Vida no Brasil*. São Paulo, T. A. Queiroz/Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.
- HIKIJ, Rose Satiko Gtirana. “Antropólogos Vão ao Cinema — Observações sobre a Constituição do Filme como Campo”, in *Cadernos de Campo*, nº 7, São Paulo, FFLCH-USP, 1998.
- LABAKI, Amir (org.). *O Cinema Brasileiro de O Pagador de Promessas a Central do Brasil*. São Paulo, Publifolha, 1988.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo, Edusp, 1993.
- LESSER, Jeffrey. *A Negociação da Identidade Nacional. Imigrantes, Minorias e a Luta pela Etnicidade no Brasil*. São Paulo, Editora da Unesp, 2001.
- MACDOUGALL, David. “Films of Memory”, in Lucien Taylor (org.). *Visualizing Theory*. Nova York e Londres, Routledge, 1994.
- MATTOS, José Francisco de Oliveira. “Identidade e Poesia”, in *Revista da Semana de Curtas Brasileiros*. São Paulo, Estudantes da ECA e FFLCH, 1996.
- NICHOLS, Bill. “The Ethnographer’s Tale”, in Lucien Taylor (org.). *Visualizing Theory*. Nova York e Londres, Routledge, 1994.
- _____. *Introdução ao Documentário*. Campinas, Papirus, 2005.
- RICHIE, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. Tokyo, Kodansha Internacional, 2001.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- SILVA, Flávio Luiz Porto e. *O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60*. São Paulo, Idart, 1981.
- TAKEUCHI, Márcia Y. *O Perigo Amarelo em Tempo de Guerra*. São Paulo, Arquivo do Estado, 2002.
- _____. *O Perigo Amarelo — Imagens do Mito, Realidade do Preconceito (1920-1945)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da USP. São Paulo, 2004.