

Nikkeis no Brasil, dekassegui no Japão - identidade e memória em filmes sobre migrações ¹

Alexandre Kishimoto (mestrando PPGAS-USP)

Rose Satiko Gitirana Hikiji (professora – Departamento de Antropologia – FFLCH-USP; co-autora)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo a análise de um conjunto de filmes (longas e curtas-metragens de ficção, documentários, produções em vídeo etc.), que abordam a imigração japonesa para o Brasil e a emigração recente de brasileiros ao Japão (dekassegui). Serão analisadas obras de realizadores de diferentes gerações, de 1930 a 2008, como Hikoma Udihara, Tizuka Yamazaki, Olga Futemma, Hélio Ishii e Maurício Osaki. Como estes filmes elaboram temas significativos para a reflexão sobre a imigração, como trabalho, identidade e memória? Dentre os realizadores que discutiram a questão, a maior parte é formada por *nikkeis*. Neste quadro, é possível lançar um olhar para estes filmes como reflexões que membros do grupo étnico tecem sobre sua própria experiência? Em que aspectos esta modalidade de discurso contrastaria com outras? Além da análise fílmica, o trabalho tem como subsídio algumas entrevistas com realizadores dos filmes.

Palavras-chave: imigração japonesa; cinema e imigração; nikkeis no Brasil

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil. Este texto é resultado de pesquisa realizada por Rose Satiko 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 para as Américas e na realização de duas mostras de cinema sobre o tema. Em levantamento inicial foram identificados 90 filmes e vídeos sobre a imigração japonesa no Brasil, produzidos entre 1908 e 2008. De 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 destes filmes não existem mais, outros estão desaparecidos. Trata-se assim de uma abordagem panorâmica sobre estes cem anos de imagens dos nikkeis (imigrantes japoneses e seus descendentes) no Brasil.

1. Cinema e imigração japonesa: história

A 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 Salles Gomes quanto Donald Richie 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.²

² As primeiras 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 Futema 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 - a 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 conterrâneos 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 produtores.³ Segundo Handa (1987: 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 destes primeiros imigrantes e a data do lançamento do filme três meses teriam se passado, sendo assim possível serem estas imagens o registro dos primeiros meses de trabalho das famílias japonesas nestas fazendas.

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,

³ 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.

destaca o "*batismo de 141 japoneses na Igreja de São Gonçalo*" ⁴; e o curta-metragem *Panorama da Cidade de São Paulo*, de 1927. Sobre este filme, cabe destacar que seria o primeiro da mais fecunda produção audiovisual empreendida por um *nikkei* no Brasil: Hikoma Udihara realiza entre 1927 e 1959 85 curta-metragens não-ficcionais, abordando diferentes aspectos relacionados à imigração japonesa no Brasil. Neste 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 deste 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.⁵

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 deslocarem-se 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 Norte do Paraná (CTNP - companhia inglesa colonizadora da região) um contrato de exclusividade na venda das terras daquela região para os japoneses.⁶ Além de sua atividade como corretor da CTNP, por três décadas (1930/1950) Udihara captou imagens da região em 16 mm. De acordo com Caio Julio Cesaro (2001), estas 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 este como artista e publicitário nipônico no Brasil.

⁴ Esta igreja situa-se no centro da cidade de São Paulo, próxima a rua Conde de Sarzedas, primeira região de concentração dos imigrantes japoneses na cidade. É portanto plausível que esta notícia remeta ao processo de adaptação dos imigrantes japoneses que optaram pela vida na metrópole, uma vez que muitos destes, 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: 169).

⁵ AUTRAN, Arthur. "Documentário(s) e ideologia(s)". São Paulo, Heco Produções, 2007. http://www.heco.com.br/amplavisao/p_ensaios1.htm

⁶ 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.

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 de Palhano (1937), a visita do interventor do Paraná e a *Inauguração da Comarca de Londrina* (1937/1938).

* * *

Em meados da década de 1930, os registros filmicos e documentários sobre os imigrantes japoneses tornam-se recorrentes. Nesta 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 'anti-nipônicos' foram elaborados por intelectuais, empreendedores e políticos.⁷ Em um mesmo ano, 1936, três curta-metragens não-ficcionais são produzidos: *Japoneses no Brasil*, curta-metragem dirigido por Eisaku Sato na cidade de São Paulo, *A Cooperação Japonesa na Agricultura Paulista*, produzido pela companhia Rossi-Rex Film, e *Turistas Japoneses no Rio*, sendo estes dois últimos exibidos na sala Pathé-Palácio, cidade do Rio de Janeiro, num intervalo de 6 meses. Seriam estes filmes discursos favoráveis à imigração japonesa, destinados à opinião pública nacional no contexto daquele debate?⁸

Após esse período, com o início da II Guerra Mundial, escasseiam-se os registros audiovisuais sobre os japoneses no Brasil. Em 1942 o Brasil rompe relações diplomáticas com o Japão. O fluxo migratório japonês é interrompido, a embaixada e o consulado são fechados e os imigrantes japoneses no Brasil, assim como os alemães e italianos, passam a sofrer severas restrições: desapropriação e nacionalização de suas instituições, proibição de reuniões, execução de suas empresas, proibição da fala e do ensino da língua japonesa, proibição de circulação de jornais, publicações e outros meios de comunicação em japonês, no que se caracterizou como um dos mais fortes movimentos repressivos pelo Estado brasileiro com relação a uma comunidade étnica, que nossa historiografia não se esforçou até há pouco

⁷ TAKEUCHI, Márcia Yumi. O perigo Amarelo – Imagens do Mito, Realidade do Preconceito (1920-1945) Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da USP, 2004.

⁸ A resolução desta questão demanda uma pesquisa mais aprofundada do período, que não é o escopo deste artigo.

em analisar⁹. Embora ausente o registro destes acontecimentos em filmes da época, este 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.

* * *

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 II 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 1952 no Parque do Ibirapuera em São Paulo; no mesmo ano, a chegada no porto de Santos do primeiro navio japonês (Kobe Maru) depois da II Guerra, re-estabelecendo-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. Neste filme são apresentadas imagens de japoneses recém-chegados à região de Parintins (AM): chegada dos

⁹ Trabalhos publicados recentemente chamam a atenção para esta situação e para o emudecimento por parte de acadêmicos e nikkeis acerca do problema até muito recentemente: DEZEM, Rogério. Matizes do Amarelo. São Paulo, Humanitas, 1995. _____. Shindô-Renmei – Terrorismo e repressão. São Paulo, Arquivo do Estado, 2000. TAKEUCHI, Márcia Y. O perigo amarelo em tempo de guerra. São Paulo, Arquivo do Estado, 2002. CYTRYNOWICZ, Roney. Guerra sem guerra. São Paulo, Geração Editorial/Edusp, 2000.

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*".

Nesta 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 Tôki-Brás, suas filmagens tiveram início em março de 1952 e foram interrompidas em setembro do mesmo ano.¹⁰ Em 1953 iniciam-se as filmagens de *E a paz volta a reinar*, 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 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 5 cópias. Um ano depois teve seu trailer censurado.¹¹ O filme teve repercussão negativa entre alguns grupos de nikkeis de São Paulo, que exigiram a queima dos negativos do filme.¹²

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' 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. Neste filme, os imigrantes japoneses são apresentados junto com italianos, portugueses, alemães e holandeses. Mário Kuperman realiza em 1977 o curta-

¹⁰ "Produção interrompida em setembro" SILVA, Flávio Luiz Porto e. O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60. São Paulo : IDART, 1981. 108 p. il. (Cadernos, 4).

¹¹ CENSURA. 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].

¹² De acordo com o relato de Olga Futemma.

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. Apresenta o caso do Dr. Blumenau junto com a experiência de japoneses, italianos, russos, espanhóis e portugueses, entre outros, formando um painel de valores sobre os quais se apoiaram estes "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 filme 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. Entre 1963 e 1967 Sterheim exerceu a atividade de crítico de cinema em O Estado de São Paulo, assistindo semanalmente os lançamentos dos estúdios japoneses nas quatro salas de cinema do bairro da Liberdade. É possível que a familiaridade do realizador com o tema esteja relacionada com este período de convívio freqüente com os nikkeis de São Paulo.

2. 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. Destes, 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 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 issei que além de testemunhar, agencia a colonização agrícola nas frentes de expansão. Exceto por estas 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, ambas da segunda geração e 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 elemento em comum e que as diferencia de Udihara é a formação em cinema - Olga cursou sua graduação em cinema na Escola de Comunicação e Artes da

Universidade de São Paulo (ECA-USP), tendo como um de seus professores Paulo Emílio Salles Gomes, e Tizuka iniciou o curso de cinema 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 curta-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 diretora do setor 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 entre eles os longa-metragens *Gaijin, os caminhos da liberdade* (1980) e *Gaijin, Ama-me como Sou*, também conhecido como *Gaijin 2*, de 2005.

O que uma análise dos filmes desta 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 destes filmes, podemos identificar o que Bill Nichols 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 estes 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 Yamazaki descrito pelo 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 se fixaram. Filmado durante a III Feira de Atibaia em 1973.*" A impessoalidade da descrição omite o fato de Yamazaki, 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." (INC/CESD) Neste documentário Futemma

aborda a questão da imigração no contexto urbano, da perspectiva do bairro da Liberdade e da segunda geração de nikkeis, que adquire formação universitária e que por conta de sua inserção em atividades urbanas adquire visões de mundo e práticas distintas daquelas de seus pais. Segundo José Francisco de Oliveira Mattos, de *Sob as pedras do chão* Paulo Emílio Salles 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.¹³

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 Titoe, 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*”. Esta 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.¹⁴

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 esta história é contada na chave da integração dos

¹³ MATTOS, José Francisco de Oliveira. "Identidade e Poesia" In Revista da Semana de Curtas Brasileiros. São Paulo, Estudantes da ECA e FFLCH, 1996.

¹⁴ FASSONI, Orlando L. “Gaijin, Caminhos da Liberdade” (27/03/1980) publicado em LABAKI, Amir (org.). O Cinema Brasileiro de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo, Publifolha, 1988.

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 fazenda da aristocracia paulista, o capataz, o contador Tonho, criados na fazenda, e imigrantes italianos, representados por Enrico (Gianfrancesco Guarnieri) e sua família e os nordestinos, representados por Ceará (José Dumont). É aliás deste 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 Titoe 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, Titoe, 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, Titoe questiona a postura resignada do marido, até que decidem fugir da fazenda. Na cena final do filme, às vésperas da primeira guerra, Titoe 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 27/03/1980 na Folha de São 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 anti-nipônicos do pré-guerra, as perseguições e controles aos quais estavam submetidos como “povo inimigo” durante a guerra (agravada pela identificação fenotípica imediata) e após a guerra, com as turbulências entre os nikkeis (shindo-remmei, derrotistas x vitoristas), estes episódios, junto com as narrativas sobre as dificuldades de adaptação inicial às condições de vida e trabalho no Brasil, são encadeados 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.

* * *

Hia Sa Sá – Hai Yah, de 1985, é definido como um manifesto artístico sobre a comunidade Okinawana que vive em São Paulo. Olga Futemma, ela mesma descendente de Okinawanos, abre o filme com o questionamento identitário: seria Okinawa o Japão? Este 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 este filme no campo entre o documentário e a experimentação artística, e mais uma vez nos remete às potencialidades que Nichols identificou na produção em primeira pessoa, ou ainda no que descreveu como o documentário performático. Ao abordar este “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, 2005:169). A experiência com o teatro e a dança okinawanos em São Paulo, apresentada de forma íntima no filme de Olga Futemma, corresponde a este 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 (idem). 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.

* * *

Entre os jovens cineastas nikkeis, os documentários de Helio Ishii elaboram a experiência do dekassegui, este personagem que reproduz no fim do século XX e início do XXI a experiência dos primeiros imigrantes, agora em sentido inverso¹⁵. O que nos leva a aproximar cineastas de gerações diferentes, neste caso, é justamente a chave da auto-representação. Helio Ishii, graduado em Ciências Sociais no início dos anos 1990, 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”¹⁶. 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 10 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 Helio Ishii com a problemática abordada no filme. Conhecemos esta personagem somente por meio de suas cartas – ora animadas, ora sem esperança – dirigidas ao próprio Hélio, que se revela amigo desta 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 destas personagens. A experiência dekassegui é personificada, incorporada, narrada com força por meio de histórias de vida diversas, com pontos de encontro e de divergência.

¹⁵ 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 Helio Ishii).

¹⁶ Depoimento do cineasta em <http://www.overmundo.com.br/overblog/helio-ishii-um-cineasta-entre-brasil-e-japao>.

Dois anos após *Cartas*, Hélio Ishii realiza *Permanência* (2006), outro longa documental em que nos é apresentada a vida de filhos de brasileiros no Japão. O foco deste 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 esta 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 este momento. As fotos em preto e branco são sucedidas de imagens atuais do Japão, e somos então levados a uma escola primária em Kobe, a 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 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 17 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”. Tomas, filho de mãe nissei e pai brasileiro (descendente de portugueses) há 13 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 dekassegui, e chamando de volta estes 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 destas experiências de jovens que vivem efetivamente o fenômeno da identidade hifenizada, analisado por Jeffrey Lesser¹⁷. Experiência vivida também pelo realizador do documentário, que resulta em uma intimidade com o tema, que permite inclusive a exploração da ambiguidade, 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.

3. 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 enquanto 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 enquanto 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.

¹⁷ LESSER, Jeffrey. A negociação da identidade nacional. Imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. São Paulo, Editora da Unesp, 2001.

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 oitenta 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, este 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 2 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 de bater 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.” Fala do destino destas famílias: Santos, Argentina e São Paulo, para onde foi. 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. Relembra que na época da guerra foi proibido 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 de 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 nesta 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 KKKK - Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha em 1917, intensifica-se a imigração para as cidades de Registro e Sete Barras. Para Manoel Chikaoka, a KKKK 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 2ª Guerra Mundial, reorganiza-se, passando a congregar nikkeis e não-nikkeis. Este convívio é revelado em imagens atuais da Associação Cultural Nipo-Brasileira de Registro (ACNBR): numa casa de estilo japonesa, vemos um grupo de jovens formado por

nikkeis, mestiços e não-nikkeis numa apresentação de Taiko (tambor japonês), além 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 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 destas associações dos nikkeis da região (ACNBR, Memorial da Imigração Japonesa Vale do Ribeira KKKK, Registro Baseball Club etc.) e acervos de 8 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 deste 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 de kassegui’, 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 econômica da região) e a falta de mão de obra no Japão; Hideo Nasuno calcula que os 1000 de kasseguis 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 de kasseguis. Tem que tratar bem os de kasseguis, 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, enquanto memória social, do que experiências de participação efetiva. Estas 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.

Neste 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 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 30 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 2ª 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 nestas narrativas a mediação de trabalhos anteriores, pesquisadores e instituições que se articulam aos depoimentos dos entrevistados. Em relação à utilização de fotografias antigas significaria dizer que nestes documentários as imagens de acervos públicos (Departamento de 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: sobre um fundo preto ouvimos um sino sendo tocado de forma lenta e ritmada; aparece o título, primeiro em japonês e depois em português; seguem três planos de objetos rituais – sino, objeto pendurado e incenso queimando; vemos enfim o sino sendo tocado junto com o som; um monge nikkei arruma uma oferenda de frutas num altar; detalhe da estátua de Buda e intensificação do ritmo do sino. Corte. Situando a Casa de Velas Santa Rita ao lado da Igreja da Santa Cruz dos Enforcados (Praça da Liberdade), sucede-se 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. Seu proprietário, Nelson Rodrigues, relata que a Praça da Liberdade chamava-se Largo da Força e que no tempo em que havia pena de morte as pessoas eram ali executadas. Ele conta a história do surgimento da devoção local às almas dos enforcados, que ocorreria desde 1821. Imagens de devotas acendendo velas na igreja.

Corte. O padre negro José Enes de Jesus celebra uma missa. Ele fala do caminho percorrido pelos escravos sentenciados à morte: de diversas fazendas do estado de São Paulo, pelo rio Tamanduateí, passando pela igreja da Boa Morte até a forca (“eles chegavam aqui onde eram assassinados”). Rodrigues diz que a região abrigou o cemitério de São Paulo, chamado também de Beco dos Aflitos (vemos imagens de culto na Capela dos Aflitos). O padre Enes comenta o medo das pessoas da época de passar ou morar num bairro que tinha uma forca e um cemitério. “Eu acredito que a vinda dos orientais, dos japoneses para o bairro quebra um pouco este medo e de certa maneira os japoneses vieram aqui e deram nova vida ao bairro”. Imagens de nikkeis em meio a outros pedestres, detalhes do bairro. Corte. A sequência 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 o 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 sequência 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 11 anos do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, desempenham neste documentário ora um papel de contextualização, ora de articulação entre os episódios 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 desembarca no Brasil com o Kasato Maru e passa a trabalhar na fazenda Dumont, fugindo dali 2 anos depois. Célia Oi afirma que o destino destes japoneses que fogem das fazendas eram a cidade 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. Esta fabricação doméstica de alimentos, junto com a abertura de hospedarias e restaurantes, teria dado início ao comércio dos japoneses nesta 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. 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 paramentadas. A voz do monge Handa explica que segundo a lenda, a mãe de Buda teria dado a 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 de aproximação com o budismo através de um amigo, e sua conversão, depois de constar 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, sou vagabundo, 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 Ou e produzido pela Dezenove Som e Imagem em parceria com as secretarias de cultura e educação do município de São Paulo. Sua produção insere-se no contexto de um edital destas secretarias para a realização de documentários sobre as histórias dos bairros da cidade, que após finalizados foram enviados às escolas da rede municipal de educação.¹⁸ Sua sequência 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

¹⁸ No edital de 2005/2006 foram produzidos 26 documentários.

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 força 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 3ª pessoa, cumprem a mesma função de articulação e contextualização desempenhada pelos pesquisadores no filme anterior: “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 cafezal) 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 abandonam a lavoura e foram para a capital. (slide 4 – fotografia de família japonesa junto a um carro).” 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 *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 e fotografias antigas, que recebem aqui um tratamento original: as imagens são trabalhadas como arte gráfica digital, separando-se os diversos planos que compõe a fotografia para em seguida ‘animar’ alguns destes 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 seqüência 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 à *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 fala que conheceu o marido na China, casaram e emigraram para o Brasil há 3 anos e pouco. Conta que foram para a Liberdade porque não falam português e porque lá havia mais chineses. Da vida no Brasil, reclama da falta de tempo para o lazer. A personagem retorna no final do filme com a seguinte fala: “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 freqüentam 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 a 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 1ª 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 mesmo bairro.

Bibliografia

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

AUTRAN, Arthur. "Documentário(s) e ideologia(s)". São Paulo, 2007, Heco Produções.

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 - 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, FCSCL, 2001.

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 Gitirana. “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*. EDUSP. São Paulo, 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 TAYLOR, Lucien (org.) *Visualizing Theory*. Nova Iorque e Londres, Routledge, 1994.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 2005.
- _____. “The ethnographer’s tale”. In TAYLOR , Lucien(org.) *Visualizing Theory*. Nova Iorque e Londres, Routledge, 1994.
- RICHE, 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.
- TAKEUCHI, Márcia Yumi. O perigo Amarelo – Imagens do Mito, Realidade do Preconceito (1920-1945). Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da USP, 2004.