

## **UC Merced**

### **TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**

#### **Title**

História e representação: a conquista da identidade nipo-brasileira em Gaijin – Caminhos da liberdade (1980), produzido por Tizuka Yamasaki, e Brazil-Marú (1992), de Karen Tei Yamashita

#### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/67s03044>

#### **Journal**

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 8(1)

#### **ISSN**

2154-1353

#### **Author**

Fachini Zanirato, Clara

#### **Publication Date**

2018

#### **DOI**

10.5070/T481039384

#### **Copyright Information**

Copyright 2018 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

---

**História e representação: a conquista da identidade nipo-brasileira em *Gaijin – Caminhos da liberdade* (1980), produzido por Tizuka Yamasaki, e *Brazil-Marú* (1992), de Karen Tei Yamashita**

---

CLARA FACHINI ZANIRATO  
THE OHIO STATE UNIVERSITY

## **Resumo**

Com o intuito de analisar a construção da identidade nipo-brasileira, este artigo propõe realizar um estudo comparativo entre *Gaijin–Caminhos da liberdade* (1980), filme de Tizuka Yamasaki e *Brazil-Marú* (1992), romance de Karen Tei Yamashita. Direcionaremos nossa atenção para a formação da identidade japonesa no Brasil focando numa relação campo-cidade. As narrativas selecionadas abordam o início da imigração japonesa para o país e são exemplos de representações históricas que refletem a constituição da faceta nikkeijin<sup>1</sup> no Brasil. É importante ressaltar que muito é produzido, mas nem tudo alcança o destaque nacional e internacional recebidos por *Gaijin* e *Brazil-Marú*.<sup>2</sup> Tais obras preenchem uma lacuna na produção cultural nacional como um registro do desenvolvimento e da consolidação da identidade japonesa no país. Partindo de uma perspectiva histórica, o estudo das obras aponta que a relação destes grupos entre o campo e a cidade é o reflexo do processo de transformação da identidade nipo-brasileira.

## **Palavras-chave**

Literatura; cinema; nikkei; meta-ficção; história, nipo-brasileiro.

## **Introdução**

Em 18 de junho de 1908, 781 imigrantes japoneses a bordo do navio *Kasato-maru* chegaram ao porto de Santos, em São Paulo. Movidas pela situação econômica do Japão,<sup>3</sup> incentivadas pela necessidade de mão de obra no Brasil para trabalhar nas lavouras de café e iludidas pela promessa de prosperidade e enriquecimento rápido, famílias inteiras deixaram sua pátria nipônica para estabelecerem um novo lar no Brasil. De acordo com Célia Sakurai (12-16), a rápida transformação econômica sem perspectiva de ascensão social (por parte da população rural) levou muitas pessoas a imigrarem. Do outro lado do globo, o Brasil pós-abolição incentivava nova mão de obra para o plantio de café.<sup>4</sup> Consequentemente, o alinhamento dos interesses entre Brasil e Japão deu início a um movimento diaspórico em massa do oriente para o ocidente e o estabelecimento de comunidades fixas no país.<sup>5</sup>

Após o início das imigrações, muita literatura foi produzida pela comunidade japonesa sobre as colônias e cooperativas. Mesmo assim, como afirma Marcel Vejmelka, a maioria desses textos ficou

restrita dentro das próprias comunidades nipo-descendentes (213). A literatura nikkei<sup>6</sup> (escrita em português) é ainda recente no Brasil. Como afirma Vejmelka:

Trata-se de uma produção que só a partir dos anos 1980 começa a se perfilar enquanto “literatura”, com intenções e ambições para além da memória da comunidade imediata, e mesmo assim continua limitada à (auto) biografia de imigrantes ou à memória mais generalizada da imigração, sempre com a circulação à margem do sistema literário. (213)

A produção literária nipo-brasileira, a partir de 1980, timidamente ganha força e reconhecimento pelo movimento da nova novela histórica, movimento no qual as vozes dos imigrantes passaram a ter visibilidade na sociedade literária do Brasil. Seguindo a mesma linha de pensamento, Kátia da Costa Bezerra afirma no seu artigo “Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história,” que “a invenção da tradição está intimamente ligada à tentativa de impor uma política particular de seleção e organização que procura afirmar-se como representativa de toda uma comunidade” (*Hobsbawm apud Bezerra 1992*). Trata-se de um processo de construção que exclui trajetórias ou perspectivas diferentes daquelas reconhecidas como representativas” (36). A historiografia do cânone literário brasileiro (tradição) tende a privilegiar certos grupos como representantes do ideal literário nacional e, de certa maneira, silenciar outros.

Segundo Antônio Esteves, as novas literaturas produzidas a partir de 1980 rompem com as fórmulas históricas anteriores e “apresentam uma polifonia de estilos e modalidades baseada, especialmente, na fragmentação dos signos de identidade nacionais” (36). Com a quebra na totalização do conceito de identidade brasileira, abre-se espaço e projeção para outras vozes. De acordo com Linda Hutcheon (*Poética do pós-modernismo 126*), a quebra na totalização historiográfica permite que conheçamos outros aspectos das histórias previamente esquecidos ou silenciados. A autora considera que a aparição dessas novas vozes é devido a uma mudança na maneira de se encarar a história. Segundo Hutcheon, as fronteiras entre história e ficção ficam borradas ao contestarmos a verdade totalizadora por trás da noção de memória estabelecida sobre todas as outras visões históricas que foram caladas em algum momento histórico. Ou seja, o que nos foi apresentado como uma verdade histórica é apenas um dos lados de um prisma complexo.

Quando consideramos as narrativas nipo-brasileiras, pensamos também em meta-ficções historiográficas mesmo que não haja inserção paródica. A construção da identidade brasileira é um processo multifacetado de fragmentação que tem sido possível graças à ascensão das novas vozes literárias. Essas novas vozes apresentam um ponto de vista histórico que diverge de uma imagem de

Brasil homogêneo e unificado. Ainda segundo Kátia da Costa Bezerra: “a percepção da memória como uma atividade interativa e social nos obriga a reconhecer que todo ato de rememorar implica um processo de recriação, reelaboração e ressignificação do passado, tendo o momento presente como referência” (37). Ou seja, elas contam e recontam a história com um ponto de vista diferente para inserir uma representatividade no presente. Um deles é a faceta nipo-brasileira que há pouco deixou o seu círculo interno de segurança e passou a publicar narrativas ficcionais e históricas em português. Essa iniciativa é reflexo da mudança da identidade japonesa no Brasil. Ao mudarem sua autodescrição de japoneses para nipo-brasileiros, esse novo grupo cunha um espaço de representatividade não só na literatura nacional, mas também na sociedade como um todo.

### **Narrativas identitárias nipo-brasileiras**

Narrativas como *Brazil-Marú* (1992), de Karen Tei Yamashita, o filme *Gaijin—Caminhos da liberdade* (1980), de Tizuka Yamazaki e *Nihonjin* (2012), de Oscar Nakasato, por exemplo, são algumas das obras que foram desenvolvidas pensando em recontar o estabelecimento da colônia japonesa no Brasil. O estudo realizado neste artigo foca-se na projeção internacional do entre-lugar que a cultura japonesa continuava a ocupar. Outros textos como, *Corações sujos* (2000) de Fernando Morais, entram na linha histórica um pouco mais a frente, quando a colônia passa pelo período da Segunda Guerra Mundial.

Esses textos perturbam a totalização da construção identitária do Brasil. No caso das obras citadas acima, elas são pioneiras no sentido de terem sido escritas numa língua que é comum para a maioria do país. Muito foi escrito pela e sobre a colônia japonesa no Brasil, entretanto, essas produções, em japonês, permaneceram majoritariamente em seus círculos próprios. Os textos aqui citados, por serem escritos em português, ultrapassam as fronteiras culturais imediatas da colônia japonesa e se projetam para dentro do espaço convencional de literatura da sociedade brasileira a fim de cunharem um espaço e conquistarem sua representatividade. Deste modo, essas novas vozes podem reivindicar seu lugar na constituição da memória nacional e na construção da identidade do Brasil.

*Brazil-Marú* e *Gaijin* incorporam histórias de um povo negligenciado nacionalmente (majoritariamente, por não serem europeus) e, ao mesmo tempo, são trabalhos que ultrapassam as fronteiras nacionais e conquistam representatividade fora dos seus próprios nichos e fora do Brasil. Segundo Jeffrey Lesser, no prefácio de seu livro *Negotiating National Identity* (1999):

Non-European immigrants have been generally ignored in the historiography, surprising lacunae, given the millions of people involved. Yet research in the Middle Easterners and Asians often take place out of the mainstream of archives, and in these unseen but omnipresent Brazilian worlds terms like “Foreigner” and “Brazilian” may be synonyms. For many Brazilians, multiple identities were common long before airplanes made international travel a matter of hours rather than weeks or months. (ix)

A multiplicidade étnica presente nas obras não pode ser ignorada. Tampouco o espaço que abrem para que novas produções do campo (e de outros grupos) ganhem destaque. Portanto, encaro-as como obras que superaram seus limites imediatos, os limites das suas comunidades,<sup>7</sup> línguas e nações.<sup>8</sup> Ou seja, além de serem meta-ficções historiográficas e partes de mitologemas,<sup>9</sup> os “textos” de Karen Tei Yamashita e Tizuka Yamasaki, são transnacionais (Stephen Clingman 6-11).

*Gaijin—Caminhos da liberdade* (1980), filme brasileiro de drama,<sup>10</sup> é o trabalho de estreia da produtora e cineasta Tizuka Yamasaki.<sup>11</sup> A obra é narrada por uma voz heterogênea (a personagem Títoe, interpretada por Kyoko Tsukamoto). A protagonista Títoe apresenta uma reflexão sobre como ocorreu o assentamento da comunidade<sup>12</sup> e interfere com flashbacks nostálgicos sobre sua vida no Japão.<sup>13</sup> O filme inicia com seu parecer sobre sua imigração forçada para o Brasil, por causa da miséria que assolava o seu país. A partir destas reflexões, o filme enfoca as dificuldades enfrentadas pela personagem e seu grupo familiar que vai desde a perda da expectativa de ganhar dinheiro fácil até a necessidade de fuga para a cidade. Títoe (uma adolescente de 16 anos de idade) casa-se com Yamada (um jovem com sonho de enriquecimento rápido) para imigrar para o Brasil dentro de um grupo familiar.<sup>14</sup> Ao chegar ao Brasil, Títoe depara-se com condições de trabalho de semiescravidão e dificuldades de adaptação cultural. Movida pelo sentimento de injustiça e pela morte de seu marido, a personagem decide fugir para a cidade onde poderá prover melhores condições de criação para sua filha nascida já no país.

*Brazil-Maru* (1992), romance de Karen Tei Yamashita, é narrado em sua maioria pela voz de Ichiro Terada (um menino de nove anos). Composto por cinco narradores, o romance nos conta a história de uma das primeiras colônias japonesas de assentamento no país. O texto inicia com o estabelecimento de um grupo de imigrantes japoneses num espaço que seria a terra “Esperança” dentro do estado de São Paulo. A narrativa pode ser separada em três grandes partes: 1) a chegada das personagens, Yamashita conta como ocorreu o desenvolvimento da comunidade, as adaptações culturais, a criação da cooperativa e a necessidade de “fazer negócios” com a cidade grande (deixando o conforto da comunidade); 2) a partir do terceiro narrador (Kantaro Uno, também personagem

principal), vê-se a queda da comunidade e da cooperativa e a integração das novas gerações ao espaço urbano de São Paulo; 3) no final da obra, o quinto narrador (Guilherme) já se identifica como brasileiro—o nome hifenizado que o personagem usa, “nipo-brasileiro”, reflete sua relação com sua(s) cultura(s). Noutras palavras, ele se considera pertencente às duas.

As duas produções partem de perspectivas históricas e transnacionais: as obras são frutos de diásporas, encadeiam diálogos entre si e seus países e alcançaram projeções internacionais. Pretende-se aqui analisar a representação do progresso da construção da identidade nipo-brasileira no Brasil nas respectivas obras. Abordaremos alguns dos elementos que constituem as obras e são fundamentais para pensar e representar a formação das identidades japonesa e brasileira numa relação campo-cidade, respectivamente: os títulos das obras em questão, as comunidades fictícias e os sujeitos narradores.

### **Os títulos: velhos novos mundos**

De acordo com Vieira Braga e Gonçalves (95), grupos pós-diaspóricos são caracterizados pelo sentimento de pertença a dois espaços distantes: a terra natal e a nova terra. Esse sujeito é aquele que vive em mais de uma “casa” ao mesmo tempo, ou seja, habita dois espaços culturais diferentes. Consequentemente, o indivíduo substitui a ideia da volta para a casa pela ideia de transculturação de sua casa (*homing*)<sup>15</sup> (86). Pertencente a dois espaços, ele lida com uma negociação entre aceitar a nova cultura e implantar e adaptar antigas práticas da cultura nativa. Assim sendo, e de acordo com os autores, indivíduos transculturais vivem duas heranças culturais simultaneamente e negociam como formas de adaptação entre esses dois espaços (95). No caso das obras analisadas, as personagens negociam entre o campo e suas tradições e a cidade moderna, com as tradições e a cultura brasileira.

O título da obra de Yamasaki, *Gaijin—Caminhos da liberdade* é por si mesmo ambíguo, uma vez que “gaijin” é uma terminologia usada para descrever, em japonês, “homem” ou “pessoa”, e “estrangeiro” ou “de fora”. De acordo com Lesser, o título do filme joga com a descrição de estrangeiro: seriam os japoneses numa terra estranha considerados *gaijins*, ou seriam as novas pessoas (os brasileiros) o elemento estranho (*Discontented* 64)? O título ilustra o sentimento de deslocamento vivido pelos japoneses. O conflito de identidades entre os recém-chegados e a cultura existente produz um sentimento misto de não pertença à nova terra. O título reflete fielmente a situação dos primeiros imigrantes japoneses em *Gaijin*.

*Brazil-Marú* carrega no título o nome de um dos navios que trouxe imigrantes para a nova terra durante o período da Segunda Guerra Mundial,<sup>16</sup> além de conter o nome “Brazil”, a terra dos sonhos ou o “El Dorado” imaginado pelos imigrantes. Enquanto o navio histórico foi batizado como Brasil

Maru, a obra inclui um hífen sugerindo, de imediato, a integração entre as culturas. Na sequência, o desenvolvimento e desfecho da história revelam o (vagaroso) processo de integração entre as colônias de assentamento e a sociedade brasileira.

*Gaijin* reflete o período do começo da imigração japonesa em 1908 e salienta as dificuldades no campo da integração e a adaptação dos imigrantes que foram explorados (adversidades já refletidas no título). *Brazil-Marú*, narrado a partir do ano de 1925, historicamente dialoga com o filme de Yamasaki por ser uma sequência na linha do tempo. O romance de Yamashita sugere, a partir do próprio título, a evolução da condição das comunidades que havia sido iniciada por *Gaijin*: a chegada e o sofrimento nas fazendas, retratados por Yamasaki, resultam na fuga dos imigrantes japoneses para outras áreas do campo ou para a cidade. A partir destas fugas, estabelecem-se novos tipos de comunidades (como as de Esperança) que refletem o assentamento ao invés da exploração.

### **As comunidades construídas**

As narrativas apresentam-se em continuidade histórica e dialogam ao representarem memórias coletivas.<sup>17</sup> Nas obras estudadas, há um entrelaçamento da consciência de pertença à terra e da memória nostálgica pelo país de origem.<sup>18</sup> Em *Gaijin*, nota-se que o sentimento de nostalgia é amortizado nas comunidades pelas práticas culturais adaptadas como, por exemplo, o banho de ofurô, o uso de quimonos e a preservação do japonês entre eles. Também há a intenção de retorno à pátria: Yamada constantemente lembra Títoe e a filha de que vai ganhar dinheiro o suficiente para retornar ao Japão. Entretanto, na narrativa fílmica há uma mistura de sentimentos da narradora: ficar no país e construir uma vida melhor para a filha, ou acompanhar o marido na volta ao Japão. Com a morte de Yamada, Títoe opta por construir a vida na cidade. Em *Brazil-Marú*, a situação delineia uma aversão à mistura com a nova cultura. A construção de uma comunidade fechada, bem como a prática de atividades tradicionais como o beisebol e a introdução ao piano, aponta-nos para a nostalgia do país: “I always answer that we in Esperança have come to build a new life, and sports, like other cultural pursuits, must be part of this new life” (41). Por fim, essa aversão prova-se ineficiente para a perpetuação da colônia e da cooperativa. Ou seja, as personagens percebem que não poderiam ser japoneses fora do Japão, teriam que ser nipo-brasileiros.

Os primeiros imigrantes que chegaram ao Brasil em busca de um “El Dorado” frustraram-se quando foram forçados a trabalhar nas lavouras de café. Devido à condição de semiescravidão, muitos imigrantes fugiram das fazendas para estabelecer suas próprias terras de agricultura. A ocupação de florestas virgens no noroeste do estado de São Paulo no começo de 1910 levou à criação de colônias

e de cooperativas. Essas comunidades desenvolveram-se baseadas na coesão que esses arranjos sociais providenciavam: cooperativismo entre todos os membros com uma finalidade em comum (a preservação mútua). Os negócios cooperativos foram, então, a maneira usada pelos imigrantes japoneses para isolarem-se e protegerem-se da “ameaçadora” cultura brasileira.

Em *Gaijin*, vemos os donos da fazenda conversando sobre o aumento de sua produção com o investimento na mão-de-obra japonesa quando Felícia (filha do dono da fazenda) menciona: “Eles não passam de chinfrins. Nós somos muito mais ricos e poderosos que esses pés-rapados, pai.” A personagem não acredita na capacidade de evolução social dos japoneses. Outra situação é quando o carro de bois atola num lamaçal e Tonho (contador da fazenda), pela simpatia que sentia pelos imigrantes, decide ajudar a desatolar a carroça enquanto o outro capaz profere: “Tudo bundão mesmo. Bando de japonês frouxo, cambada de bixo-do-mato. Vieram pro Brasil pra isso? Pra fazer corpo-mole?” O filme representa a hostilidade pré-construída dentro da cultura brasileira com relação aos imigrantes recém-chegados e a batalha diária para superá-la. As dificuldades enfrentadas e as consequências que esse trabalho forçado trouxeram à comunidade refletem-se no desenvolvimento da identidade nipônica no Brasil. Os primeiros grupos de japoneses explorados que resolvem fugir das fazendas para cidades e novas áreas desbravadas do campo, tornaram-se um grande problema para os fazendeiros. Comunidades estabelecidas como as retratadas em *Gaijin* prepararam a cena brasileira para aceitar as comunidades como a de *Brazil-Marú*.

A interação com a sociedade brasileira é outro aspecto interessante retratado na obra de Yamasaki. Mesmo que o status social tivesse sido comprometido pela condição de trabalho, os personagens de *Gaijin* precisaram interagir e se relacionar com a sociedade: aprender a língua, entender práticas culturais, compreender a burocracia da fazenda para, assim, protegerem-se. O primeiro desafio ocorre quando esse grupo precisa se comunicar com Tonho sobre o local de alojamento: é tão difícil para Tonho explicar as direções quanto é para Yamada entender os gestos. Em seguida, Títoe diz: “Foi assim que começou minha nova aventura no novo país que eu não tinha escolhido pra mim.” A participação na nova sociedade e cultura em *Gaijin* era uma necessidade e não uma opção, como no caso de *Brazil-Marú*.

Na obra de Yamashita, uma vez que as personagens são imigrantes japoneses chegados a partir de 1925, percebemos que há o estabelecimento e o desenvolvimento de uma extensão do Japão dentro do Brasil e uma vontade de colonizar o país. Ao explicar o porquê da vinda para o Brasil, o personagem Ichiro afirma: “A new civilization. This perhaps sounds strange today, but in those early days, that is the way we used to talk about colonizing Brazil” (7). Assim posto, entendemos melhor a dinâmica do

cooperativismo e fronteiras fechadas praticada dentro da comunidade Esperança. Enquanto em *Gaijin* os japoneses estão na posição de colonizados e abusados, em *Brazil-Marú* esses imigrantes apresentam-se com um ideal colonizador.

Começando pela localização da comunidade, Esperança era, de certa maneira, de difícil acesso pois era afastada de grandes centros urbanos. Na seguinte passagem textual nota-se o nível de isolamento da comunidade:

The closest Brazilian town was Santa Cruz d’Azedinha, but we only occasionally found need to go there for medical treatment or supplies, which we usually found in Esperança at our local co-op store. It was possible to never leave Esperança, to never speak Portuguese, to ignore the rest of the world. (69)

Esse afastamento contribuía para a manutenção de práticas culturais e sociais que poderiam ser condenadas pela sociedade brasileira. A passagem acima deixa claro que a comunidade de Esperança era autossuficiente. Quiçá podemos afirmar que essa distância era para se proteger das hostilidades sofridas no passado: “Na perspectiva dos japoneses—enquanto uma minoria portadora de uma cultura diametralmente diversa da brasileira—[a cooperação mútua] era uma defesa ao meio que ainda consideravam hostil” (Takeuchi 2).

Outro ponto relevante é a decisão de escolarização das crianças de Esperança. Como líder da comunidade, Kantaro Uno acredita que a língua japonesa é mais relevante do que a língua portuguesa. Não podiam esquecer do japonês<sup>19</sup> uma vez que supostamente não iriam ter contato com a cultura externa à comunidade. Assim, as crianças somente vão para a escola a fim de se familiarizarem um pouco com a língua da “outra cultura”, mas os pais logo desistem de educar seus filhos em português<sup>20</sup> (199). Vemos na narrativa de Yamashita o reflexo do isolamento da comunidade e também um dos fatores que contribuíram para o destaque tardio deste tipo de literatura na sociedade brasileira.

### **As narrações: memória transmitida**

Um dos aspectos mais significantes na análise de *Gaijin* e *Brazil-Marú* está nos recursos narrativos empregados por Yamasaki e Yamashita. Os sujeitos narradores são compostos por uma maioria de isseis e somente dois narradores nisseis, indicando níveis distintos de aproximação no processo migratório. Apesar de termos só uma voz narradora em *Gaijin*, ela mostra-se heterogênea e rica em processos narrativos (por exemplo, as intervenções críticas nos filmes e os flashbacks). Já em *Brazil-Marú*, a escolha de cinco narradores revela a complexidade na imigração e no estabelecimento desses novos povos em território brasileiro.

Em *Gaijin*, o narrador é uma mulher que emigra para o Brasil sob a promessa de uma vida melhor. A lei japonesa de imigração afirmava que somente pessoas casadas ou grupos familiares poderiam deixar o país, pois o propósito deste processo (para os japoneses) era criar comunidades de assentamento fora do Japão. Por causa dessa imposição, Títoe casa-se com Yamada. O filme é contado por apenas uma voz que representa a história de exploração dos primeiros grupos de imigrantes japoneses. A história exibida no trabalho de Yamasaki vem de um ponto de vista unilateral, é uma memória pessoal da narradora que, apesar de conter uma miríade de intervenções críticas e lembranças, representa uma comunidade inteira.

Desde o início, há em *Gaijin* uma implicação de que as condições de imigração não são tão favoráveis quanto se imaginava, o que contrasta com a promessa de uma vida decente feita aos imigrantes quando ainda estavam por sair do Japão. Após sua chegada à Fazenda Santa Rosa, as suspeitas tornam-se realidade, o que é expresso pela surpresa nos comentários da personagem Títoe. A narração em off é composta também de flashbacks nostálgicos: em cenas estratégicas do filme, temos Títoe devaneando sobre suas memórias do Japão. Um dos pontos principais é quando a personagem chega ao Brasil e, ao olhar para as terras da Fazenda Santa Rosa, alegremente lembra-se dos seus tempos nas plantações de arroz japonesas. Então, podemos perceber, na narração, que Títoe tenta se relacionar com a nova cultura por meio de comparações nostálgicas com suas tradições de origem. A voz da narradora volta no final do filme quando a personagem está relembrando suas experiências decorridas no Brasil e sua decisão de sair do Japão.

Ao abordarmos essa história, é possível que tracemos um paralelo com as definições de história propostas por Linda Hutcheon: multifacetadas, complexas e não-totalizadoras. As lembranças que invadem a narração de Títoe exemplificam à audiência que o processo histórico nipo-brasileiro não ocorreu de uma maneira linear e unificada. Pelo contrário, foi permeado por intervenções externas e internas que representavam a batalha diária na negociação da sua identidade com o Brasil.

*Brazil-Marú* é narrado em cinco vozes de diferentes estilos e perspectivas. A polifonia dos cinco protagonistas representa um dado enfoque histórico sobre a fundação da comunidade Esperança. Os narradores são Ichiro Terada (um menino que cresce dentro da comunidade), Haru (rebelde, mais tarde torna-se esposa do personagem principal), Kantaro-Uno (personagem principal e líder da comunidade), Genji (jovem sobrinho de Kantaro que se muda para São Paulo) e Guilherme (jovem descendente de japoneses nascido e criado em São Paulo). Alternando-se, eles contam uma história que apresenta certa linearidade e, também, aponta para diversos níveis de ligação com a comunidade. Os narradores falam sobre o desenvolvimento, a glória e a queda de Esperança e sua cooperativa por

meio de diferentes focos e experiências pessoais. Esse estilo de narrativa nos faz refletir sobre o estabelecimento das colônias e como o crescimento deste corpo social passou de “fechado” até a incorporação à sociedade paulistana. Com outras comunidades imigrantes pré-estabelecidas, havia espaço para que Esperança não se transformasse numa colônia de exploração. Deste modo, enquanto *Brazil-Marú* retrata a união do povo japonês para construir lares japonese fora do Japão, *Gaijin* mostra a solidão e a frustração do sonho dos primeiros a chegarem ao Brasil.

Ichiro Terada é o primeiro narrador que nos conta sobre a transição do Japão para o Brasil em 1925. Sua narração cobre 75 páginas do total de 248, e circula em torno das suas próprias memórias e das lembranças coletivas da comunidade. De todos os narradores, Ichiro é o mais apegado à terra e representa a concentração nuclear da identidade japonesa. Quiçá, por esse motivo, não tenha apresentado mudanças em seu comportamento, mesmo crescendo no Brasil. Ele descreve para o leitor a base histórica do desenvolvimento de Esperança, bem como suas práticas culturais e a implementação do cooperativismo.

Haru Okumura é a segunda narradora e apresenta um enfoque interessante. Ela caracteriza um nível de ligação menor com Esperança do que aquele apresentado por Ichiro. Como mulher de natureza rebelde, vemos que a personagem era insubordinável no início, mas conforma-se no final da sua narração.<sup>21</sup> Ela parece aceitar o papel de “uma imigrante qualquer”:

Kantaro said that we came up to this land, we were blessed with the freedom to create our own lives . . . When I think about it, my life has passed me by as it has any other immigrant, living day to day—cooking, washing, feeding, sewing, planting, weeding. I have tried to think like Kantaro that I have been a part of something special, but every day, people want to eat at the same hour. Children need their diapers changed. Old people must take their medicine. The dirt comes in with muddy feet. (104)

Haru explica o papel da mulher na comunidade, mas o mais intrigante é quando afirma que sua função não passava de servir como auxiliadora dos sonhos de Kantaro, líder da comunidade e esposo da personagem: “My destiny was to marry him and to have his children” (110). Haru não se sentia parte de algo especial, assim nota-se seu afastamento ideológico sobre a construção de um novo Japão dentro do Brasil. Apesar do marido pregar a oportunidade de mudança de vida na nova terra, transparece na narração que não houve muitas mudanças na comunidade em comparação com o que tinham no Japão.<sup>22</sup>

Kantaro-Uno é o terceiro narrador de Yamashita e é o personagem principal na maior parte do romance. Ao ler a narração, é possível constatar que ele caracteriza a decadência dos valores que

eram pregados na comunidade por ele próprio. Podemos depreender um pouco da admiração que a comunidade tinha por ele quando, por exemplo, Ichiro (o mais ligado a Esperança) afirma sua estima por Kantaro: “My admiration for Kantaro was perhaps singular until the advent of baseball. It was Kantaro who was responsible for starting baseball in Esperança. Until then, baseball in Brazil was only played by a few Japanese living in the city of São Paulo” (25). Não só nessa passagem, mas também noutras partes da narração de Ichiro e Haru, percebe-se a construção da reputação de Kantaro como líder da comunidade.

Haru também conta em sua parte da narrativa sobre como é ser casada com o líder da comunidade: “Kantaro said that God did not give him humility. If after so many generations of his ancestors he did not received humility, then he must accept this result in himself. This was part of his destiny . . . Perhaps, Kantaro said, it was a sin to take hold of his destiny, but he could not have lived another life” (110). Desde o início das descrições de Kantaro, sobressalta-se o orgulho do personagem.

Kantaro apresenta uma peculiaridade em sua narração: durante sua parte, conta como trafega sua identidade entre a comunidade Esperança e a cidade de São Paulo. Ou seja, até o presente momento, Kantaro foi o único que havia tido contato com a cidade. Essa situação caracteriza um terceiro nível de afastamento: a interação com a cidade e a corrupção dos valores internos de Esperança. A narração começa com o título de sua amante, Natsuko, e prossegue dividindo Kantaro entre seus valores pregados em casa e suas ações, majoritariamente, no estabelecimento de Papa Miyasaka. Essa casa, conta o narrador, começou como um pequeno restaurante tradicional e tornou-se um pedaço do Japão na metrópole paulista: “Papa Miyasaka had managed to recreate a microscopic piece of an old floating world where, if you had the money and status to pay, you could enjoy the illusion of returning to Japan” (119). Neste lugar, Kantaro inclusive conhece Natsuko, a gueixa que se torna sua “esposa da cidade”.

Kantaro consegue assim preservar sua vida dentro da comunidade com a esposa Haru e criar um espaço na cidade ao lado de uma gueixa: “I knew that my life in the city and with Natsuko was only my own, a separate world, distant from Esperança. No one back there knew of my city life” (127). Ou seja, ele consegue desfrutar tanto da tradição rural como do que a vida urbana tem a oferecer. No entanto, o transitar de Kantaro entre esses espaços não é aceito por muitos. O personagem torna-se uma metáfora que representa o sentimento misto do imigrante: manter-se atado aos usos e costumes ou abraçar a nova cultura? O sentimento de repúdio eclode na seguinte passagem quando seu sócio na cooperativa diz:

Your name is mud! You have wreaked a terrible havoc on all of us. Is this the thanks we deserve for supporting you? Your manner of dealing with this situation is chaotic! You are nothing! You must face the fact that you have very few choices in this matter. Very soon 300 men, women and children will have nowhere to go” All because of you, Kantaro Uno! (156)

Entre idas e vindas de Esperança para São Paulo e como representante da cooperativa desenvolvida na comunidade, Kantaro acaba se corrompendo e comprometendo financeiramente o negócio para manter seu luxo e sua “esposa” na cidade. O personagem deteriora sua identidade como membro líder da comunidade por manter contato com São Paulo e ser corrompido pela sumptuosidade que a sociedade paulistana oferecia. Aqui, temos um momento de transição na história.

Os outros personagens começam a contestar as narrativas que eram contadas por Kantaro sobre sua “pureza japonesa”. A partir deste ponto, vemos que Kantaro se constitui em metáfora para uma narrativa totalizadora que é quebrada a partir do questionamento feio por outras vozes. Quando os outros membros da cooperativa que condenavam Kantaro começam a deixar sua colônia e experimentar a cidade, eles percebem que não podem manter sua identidade atrelada a somente uma cultura. Eles constataam que precisam saber negociar sabiamente entre ambas para não se corromperem. Assim, é necessário saber negociar entre as versões históricas que conhecemos a fim de que não excluamos certos grupos que também constituem a identidade nacional.

O quarto narrador é Genji, sobrinho de Kantaro, que a princípio: “was born here [Esperança] and have never been anywhere else in my life” (187). Esse narrador representa a nova geração de nisseis que começa a questionar a vida fechada da comunidade. Genji passa a viver em meio aos “gaijins” paulistanos e reflete sobre sua relação com Esperança. Por seus dons artísticos, Genji mantinha muito contato com outras personagens que foram a Esperança e não aceitaram a monotonia da comunidade: “Hatomura said he would have to leave eventually because it is too easy here. He could not be creative here. He could not write. He is losing his need to write. Nothing changes. Every day, it is the same. Everybody seems happy. Nobody needs change. Nobody needs creativity” (213). É cabível o entendimento do medo de mudança pelas pessoas de Esperança: Kantaro havia mudado sua rotina e saído dos princípios tradicionais, custando-lhes caro sob a forma de despejo quando a comunidade se dividiu e foi obrigada a sair da terra original. Mas a nova geração buscava o novo mundo e não a preservação do pedaço de Japão.

Genji muda-se para São Paulo e enfrenta choques culturais: “The buses are crowded with stinking *gaijin*; I can never understand what they are saying” (220). Por ter crescido na colônia, ele não

teve muito contato com a cultura e a língua brasileira. Ele também não conheceu perspectivas e histórias diferentes das da colônia, então tem dificuldades para se adaptar. Esse personagem, representa o princípio da mudança no pensamento do imigrante: ele havia nascido no Brasil. Quando Genji encontra Guilherme (quinto narrador nascido e criado em São Paulo), ele é, de certa maneira, forçado a refletir sobre sua condição:

Then, Guilherme came to talk to me. He asked me if I wanted to go to the university with him. They don't want me to sleep and smoke, so I went. This university is not what you think. Not like Shiratori's or Hatomura's classes. More like a big club. They sit around and talk. They talk and smoke and talk. I just practice blowing rings. Guilherme's friends were all impressed by this. They keep talking about big changes. About Brazil. About the future. About action. About the people. Always about the people. What people? I asked Guilherme about this. He said that I am Brazilian, that I have to start living in Brazil. Esperança was not the world. The Liberdade [bairro japonês na cidade de São Paulo] was not the world. I was the people. (221)

Genji estava ainda um passo atrás de Guilherme. Com uma consciência política e social sobre o Brasil mais desenvolvida que a de Genji, Guilherme engaja o colega numa reflexão sobre sua herança cultural: “Guilherme said this is not Japan. This is Brazil. You are Brazilian, he said” (221). Apenas por meio de novas perspectivas é que ele é indagado a reconsiderar sua posição no mundo. Por meio de novas vozes que foram apresentadas a ele, o personagem consegue reconhecer que talvez ele não pertença totalmente ao círculo no qual ele foi colocado. Porém, devido a sua criação, Genji não consegue desvencilhar a identidade da dicotomia “eu versus eles” quando se refere às outras pessoas que não são japonesas: “There was a big *gaijin* carrying the big sack. . . . The *gaijin* came and picked up the sack. . . . The *gaijin* and Urashima” (224). Ao constantemente usar a terminologia *gaijin*, o personagem nos mostra que ainda não se considera pertencente àquela sociedade e carrega algum preconceito contra os “outros” cidadãos de São Paulo.

Por fim, o último narrador, Guilherme (quinto nível de afastamento), foi educado em São Paulo entre as tradições da sua família japonesa e da cultura brasileira.<sup>23</sup> Na passagem, “I lived in the city and I was raised a Brazilian. My friends were mixed, many of them non-Japanese. To me, the Japanese community, referred to as the *colônia*, was a confined world. It amazed me that there could be so many thousands of us all over Brazil involved in so many kinds of works, and yet we could seem so provincial, so small” (245), nota-se que o personagem é completamente adaptado ao Brasil e considera-se brasileiro. Além disso, ele faz reflexões sobre as comunidades isoladas (as colônias)

dentro do país. Guilherme é o reflexo de um estágio final do entrelaçamento de culturas. É o sujeito diaspórico moderno que tem consciência de sua existência numa outra comunidade e compreende a sua pertença numa herança cultural mista. Ainda mais, ele é a representação do questionamento meta-historiográfico. Guilherme é um sujeito multifacetado composto por duas identidades (ou várias vozes) que negociam dependendo da situação, e não um único ser engessado. Ao final do romance, percebemos a mudança no foco da narrativa. No começo da história, a colônia nuclear questionava a integridade da cidade. No final do livro, a cidade questiona o atraso da colônia.

### **Considerações finais**

Ao considerarmos *Gaijin—Caminhos da liberdade* e *Brazil-Marú* como narrativas que ultrapassam seus limites imediatos, nos cabe, então, refletir sobre como a construção da identidade nipo-brasileira é reforçada pela análise das obras aqui discutidas. Segundo Antônio R. Esteves, existe uma linha tênue entre os conceitos de história e literatura (19), e quando optamos por um viés (e desconsideramos o outro) tendemos a apresentar uma visão totalizadora e comprometida: “trata-se de um processo de construção que exclui trajetórias ou perspectivas diferentes daquelas consideradas representativas” (Bezerra 36). Desta maneira, é preciso haver equilíbrio entre ambos os extremos (18) para entendermos História e Literatura como sistemas complementares de reconhecimento do mundo. Por isso, as metaficções historiográficas quebram essa totalidade ao inserir na narrativa vozes de grupos que permaneceram à margem do cânone literário brasileiro. A produção sobre e por nisseis no Brasil (aproximadamente 1,5 milhão) (Vejmelka 214) corrobora para o delineamento e o destaque da identidade nacional como um todo.

Ao tocarmos na tangente da identidade japonesa, como já pudemos perceber, tocamos também numa parte considerável da população brasileira. Quando a colônia japonesa no Brasil passa a escrever suas próprias histórias (e ao fazê-lo e refazê-lo várias vezes), ela entalha um espaço no gesso da identidade brasileira totalizadora. Por meio da sua repetição e da sua projeção para fora das fronteiras da língua da colônia, essas literaturas ajudam-nos a redefinir e repensar “o que é ser brasileiro”. Começando pelos títulos das obras, vimos que há um questionamento sobre a pertença em terras brasílicas presente em *Gaijin*, o que é reflexo da história da construção identitária: os primeiros japoneses tinham o objetivo de retornar ao Japão, então eram *gaijins* de si mesmos. Eles habitavam um espaço que não lhes desejava e sonhavam em retornar à pátria. O desenvolvimento e desfecho do texto fílmico abre espaço para a continuidade da linha histórica de *Brazil-Marú*.

Uma vez que há um consentimento sobre o estabelecimento numa nova terra, as negociações de identidade podem acontecer entre as duas culturas. As primeiras gerações nascidas no Japão tinham poucas dúvidas sobre sua identidade ou sobre sua cultura, já os nisseis nascidos no Brasil começaram a reivindicar não só sua herança brasileira, como também passam a questionar seu papel como indivíduo social. Assim, *Brazil-Marú*, dá continuidade histórica à revolta das fazendas de *Gaijin* e faz uma reflexão sobre o papel do imigrante e do descendente do japonês na construção da identidade brasileira.

Tanto *Gaijin–Caminhos da liberdade* quanto *Brazil-Marú* representam narrativas de uma comunidade que expõe suas histórias e vozes em produções, tão relevantes estas para a nação brasileira que ultrapassam seus limites imediatos. Ambas as obras preenchem uma lacuna existente nos estudos sobre a constituição e representação identitária dos brasileiros. A maneira como articulam e apresentam o processo histórico da construção das colônias reflete e participa na formação da memória da diáspora japonesa no Brasil.

A produção de narrativas históricas nos informa não só sobre nossa constituição, mas também sobre como a nossa nação é projetada no exterior, além de abrir espaço para que outras narrativas do mesmo gênero ganhem destaque.<sup>24</sup> Ao quebrar uma ideia unificada e canonizada de literatura identitária e apresentar outras possibilidades à sociedade brasileira, abrem caminho para que outros grupos possam ter a oportunidade de se representar e reivindicar sua parcela no mosaico identitário do país.

Segundo Jeffrey Lesser, no prefácio de *Negotiating National Identity* (1999), os imigrantes não-europeus tendem a ser historicamente ignorados (embora sejam um grupo de milhões de pessoas). As pesquisas sobre o tema nikkei ou nipo-brasileiro geralmente ficam à margem do cânone acadêmico brasileiro ainda que a questão do tráfego entre as múltiplas identidades fosse comum desde a fundação do país (ix). A crescente produção e estudos de narrativas nipo-brasileiras (principalmente as literárias) com alcance nacional e internacional trabalham para a exposição e reconhecimento de uma faceta da identidade histórica que há muito vem sendo postergada.

## Notas

<sup>1</sup> Descendente de japonês nascido fora do Japão. Outras terminologias incluem: nikkei (termo geral para descendentes de japoneses que vivem em qualquer lugar fora do Japão), issei (primeira geração de migrantes que saíram do Japão), nissei (segunda geração nascida fora do Japão).

<sup>2</sup> Talvez, as obras literárias nipo-brasileiras que receberam mais destaque até agora pela mídia brasileira tenham sido *Nihonjin*, de Oscar Nakasato e *Corações sujos* de Fernando Morais.

<sup>3</sup> Segundo Célia Sakurai, durante a era Meiji (1887-1902), houve a transformação da economia japonesa de feudal para capitalista. Assim, as diversas transformações sociais decorridas deste evento afetaram a situação econômica no Japão seriamente, forçando a migração de certos grupos (12-14).

<sup>4</sup> Aqui temos a questão da ideologia do branqueamento do país que acreditava que, de certa maneira, poderia ser alcançado pela “importação” de japoneses de pele clara. Entretanto, o desejo dos imigrantes japoneses não era o de se misturar à população brasileira, mas sim de trabalhar e voltar para o Japão. Então, essa qualidade caracterizou-os como indesejáveis ao projeto nacional de branqueamento. Segundo Carlos Haag: “Suas sugestões [de Ernani Reis] quase sempre eram aceitas pelo ministro e se baseavam na seleção dos imigrantes ‘desejáveis’, que se encaixassem no projeto de ‘branqueamento’ da população brasileira da ditadura Vargas. Negros, japoneses e judeus, assim como idosos e deficientes, não estavam nos padrões estabelecidos e eram recusados como ‘indesejáveis’” (81).

<sup>5</sup> Em 2015, de acordo com o site de economia do Governo do Brasil, e de acordo com Jeffrey Lesser, em seu livro *A Discontented Diaspora* (2007), o Japão ainda é um dos 6 países que mais investem no Brasil e é possível ver produtos e marcas de origem japonesa por todo o país, desde automóveis até televisões (149). Apesar disso, a produção literária da população nikkei brasileira não tem recebido tanta atenção da academia brasileira. Assim, é importante o estudo das migrações e dos imigrantes dentro do território do país não somente para preservar tradições, mas, também, para entendermos como se desenvolveu a nação que habitamos.

<sup>6</sup> Aqui, opto por manter o termo nikkei. Antes de começarem a se enxergar como parte integrante do mosaico identitário brasileiro, muitos japoneses ainda se consideravam nikkeis e não nipo-brasileiros. Como afirmou Vejmelka, somente a partir dos anos 80 há um giro cultural para a maior aceitação da sua faceta brasileira na identidade japonesa proeminente no Brasil.

<sup>7</sup> *Gaijin* (1980) foi exibido em várias salas de cinema no mundo inteiro e recebeu menção honrosa no Festival de Cannes em 1980. Já *Brazil-Marú* (1992) tem sido estudado em cursos de literatura comparada em instituições acadêmicas brasileiras e norte-americanas, como podemos observar nos textos de Cláudio Braga e Gláucia R. Gonçalves, Elizabeth Espadas, Maria Teresa Rinaldi, etc, por exemplo.

<sup>8</sup> As narrativas circulam a mesma temática histórica: como ocorreu a imigração japonesa no Brasil e seus possíveis desdobramentos.

<sup>9</sup> Károly Kerényi nos explica que os mitologemas são histórias ou essências características de um povo que se repetem incansavelmente. Essa repetição acaba por engessar essa essência como definidora de identidade: “come nella natura puramente formale dell’inconscio si possano reperire le matrici universali dei temi mitologici che per la vastità e l’intensità del loro ricorrere debbono a ragione essere chiamati universali” (6).

<sup>10</sup> Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, *Gaijin* é considerado o primeiro filme brasileiro de ficção a ter como tema a imigração japonesa no país. A produção de *Gaijin* data do início do período da abertura política do Brasil pós-ditadura militar, época na qual o movimento operário encontra-se em ascensão. Segundo Maria Ligia do Prado Coelho, citada na enciclopédia, “*Gaijin* era um filme didático, um filme de combate. A narrativa indireta e segura pretendia provar uma tese, a necessidade de liberdade diante da opressão.”

<sup>11</sup> A diretora e produtora brasileira Yamasaki é filha de japoneses imigrantes que se assentaram no estado de São Paulo. Ela se graduou em cinema pelo Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF e fundou sua própria produtora em 1978 (chamada CPC) (*Enciclopédia*). Em 1980 ela desenvolveu e produziu seu filme de estreia: *Gaijin – Caminhos da liberdade*. A narrativa é baseada nas histórias contadas por sua avó sobre sua experiência como migrante (Kishimoto 152).

<sup>12</sup> De acordo com Jeffrey Lesser: “For many viewers in São Paulo, *Gaijin* helped to explain the presence of Japanese products and people in their everyday lives” (*A Discontented Diaspora* 66).

<sup>13</sup> Neste trabalho, trato *Gaijin- Caminhos da liberdade* (1980) como um texto fílmico uma vez que seu roteiro não tem um paradeiro conhecido.

<sup>14</sup> Como mostrado no filme, somente grupos familiares poderiam deixar o país em condição de imigração.

<sup>15</sup> Terminologia usada por Vieira Braga e Gonçalves em inglês.

<sup>16</sup> O navio Brasil Maru original foi transformado num museu e está ancorado em Osaka, no Japão.

<sup>17</sup> Uso essa terminologia me referindo à definição de Kátia da Costa Bezerra: “um quadro social constituído a partir de fatos, valores e crenças que servem de pontos de referência para os indivíduos e a sociedade como um todo” (36).

<sup>18</sup> O que entra em conflito com o novo contexto cultural no qual estão inseridos.

<sup>19</sup> Como afirma Vieira Braga, o diaspórico transita entre sua terra atual e a terra de sua herança. Aqui, vemos esse mesmo efeito refletido na língua: o idioma da herança cultural é mais importante do que o português.

<sup>20</sup> “They like to discuss what should be done about the education of the children at Kantaro’s place. They say there is a law. The little kids have to go to Brazilian school. Some days they go. Some days they don’t. Kantaro thinks this a nuisance. Japanese is more important” (199).

<sup>21</sup> Ela e os demais narradores continuam presentes na obra, somente passam a ser personagens secundárias.

<sup>22</sup> Por outro lado, Títoe de *Gaijin*, também uma narradora mulher, começa como personagem conformada com o casamento e a situação de semiescravidão no Brasil, mas torna-se rebelde ao perder o marido e foge para a cidade em busca de novas oportunidades. Aqui, temos padrões inversos de desenvolvimento de personagens: Haru, rebelde, aceita sua situação em Esperança para poder sobreviver no Brasil; Títoe, conformada, rebela-se para garantir um futuro melhor para a filha.

<sup>23</sup> Apesar de ter crescido e sido educado em São Paulo, seus pais ainda mantinham laços com Esperança.

<sup>24</sup> Os livros do autor nissei Oscar Nakasato, por exemplo, estão atualmente ganhando reconhecimento da mídia e da academia literária. Em 2011 o autor publicou o romance *Nibonjin*, e em 2012 a obra recebeu os prêmios Jabuti e Benvirá de Literatura como melhor narrativa.

---

**Bibliografia**

- Bezerra, Kátia da Costa. “*Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história.*” *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, vol. 43, 2014, pp. 35-48.
- “Brasil Se Mantém No Grupo Dos 10 Países Que Mais Atraem Investimento Estrangeiro.” Governo do Brasil, vol. 27 Nov. 2015, [www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2015/11/brasil-se-mantem-no-grupo-dos-10-paises-que-mais-atraem-investimento-estrangeiro](http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2015/11/brasil-se-mantem-no-grupo-dos-10-paises-que-mais-atraem-investimento-estrangeiro). Web 16 Feb 2018.
- Clingman, Stephen. *The Grammar of Identity: Transnational Fiction and the Nature of the Boundary*. Oxford University Press, 2009.
- Espadas, Elizabeth. “Destination Brazil: Immigration in Works of Nelida Pinon and Karen Tei Yamashita.” *MACLAS Latin American Essays*. Mar 1998, pp. 51-67.
- Esteves, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. Editora UNESP, 2010.
- Gaijin – Caminhos da liberdade*. Dir. Tizuka Yamasaki. Perf. Kyoko Tsukamoto, Antônio Fagundes and Jiro Kawarazaki. Ponto Filmes, 1980
- “Gaijin, caminhos da liberdade (1979).” Enciclopédia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67275/gaijin-caminhos-da-liberdade>
- Haag, Carlos. “Os indesejáveis: política migratória do Estado Novo escondia projeto de branqueamento.” *Pesquisa FAPESP: Humanidades*, vol. 201, 2012, pp. 80-83.
- Hutcheon, Linda. “Historicizando o pós-moderno: A problematização da história.” *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Translated by Ricardo Cruz. Imago, 1991, pp. 120-37.
- Kerényi, Károly. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Boringhieri, 1983.
- Kishimoto, Alexandre and Hikij, Rose S. G. “Nikkeis no Brasil, de kasseguis no Japão: identidade e memória em filmes sobre migrações.” *Revista USP*. Setembro/ Novembro 2008: pp 144-64.
- Lesser, Jeffrey. *A Discontented Diaspora: Japanese Brazilians and the Meanings of Ethnic Militancy, 1960-1980*. Duke University Press, 2007.
- . *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Duke University Press, 1999.
- Morais, Fernando. *Corações sujos*. Companhia das Letras, 2000.
- Nakasato, Oscar. *Nihonjin*. Editora Benvirá, 2011.
- Rinaldi, Maria Teresa. *Soles de oriente en Latinoamérica: Producción cultural Nikkei en Brasil y Argentina*. Diss. University of California, Merced, 2013.
- Sakurai, Célia. “O Kasato-Maru no contexto das migrações japonesas (1908-1924).” *Kasato-Maru: Uma viagem pela história da imigração japonesa*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- Stevens, Cristina Teixeira. “Matação, uma lenda tropical.” *Cerrados: Revista do programa de pós-graduação em literatura* 2005, pp. 179-80.
- Takeuchi, Márcia Yumi. “A comunidade japonesa no Brasil (1908-1924). Quistos étnicos ou espaços de identidade.” *Storicamente* 2008. <https://storicamente.org/sites/default/images/articles/media/1105/migrazioni-takeuchi.pdf>
- Vejmelka, Marcel. “O Japão na literatura brasileira atual.” *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Jan./Jun. 2014, pp. 213-34.
- Vieira Braga, Cláudio Roberto; Gonçalves, Gláucia Renate. “A condição pós-diaspórica: estratégias de reterritorialização.” *Ilha do desterro*. Jan/Jun 2008, pp. 83-105.
- Vieira Braga, Cláudio. “Diaspoética em Karen Tei Yamashita.” *A diáspora na obra de Karen Tei Yamashita: Estado-nação, sujeito e espaços literários diaspóricos*. Dissertation, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

---

[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8BZKVF/tese\\_claudio\\_r\\_v\\_braga\\_9\\_dezembro2010.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8BZKVF/tese_claudio_r_v_braga_9_dezembro2010.pdf?sequence=1). Web 12 Jun 2018.  
Yamashita, Karen Tei. *Brazil-Marui*. Coffee House Press, 1992.