



Figura 1 - Sem título, Bruno Takeda

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

MARIANY TORIYAMA NAKAMURA

MEMÓRIA E IDENTIDADES NIPO-BRASILEIRAS:  
CULTURA POP, TECNOLOGIAS E MEDIAÇÕES

São Paulo

2013

MARIANY TORIYAMA NAKAMURA

MEMÓRIA E IDENTIDADES NIPO-BRASILEIRAS:  
CULTURA POP, TECNOLOGIAS E MEDIAÇÕES

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações  
e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção  
do título de Mestre em Ciência da Informação.

Área de concentração: Cultura e Informação

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Giulia Crippa

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Nakamura, Mariany Toriyama

Memória e identidades nipo-brasileiras: cultura pop, tecnologias e mediações /  
Mariany Toriyama Nakamura – São Paulo: M. T. Nakamura, 2013.  
XX p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.

Orientadora: Giulia Crippa

1. Cultura pop 2. Mediação cultural 3. Memória 4. Identidades 5. Ciência  
da informação 7. Tecnologias de informação e comunicação I. Crippa, Giulia II.  
Título

CDD 21.ed. – 020

MARIANY TORIYAMA NAKAMURA

Título: Memória e identidades nipo-brasileiras: cultura pop, tecnologias e mediações

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Banca examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_

Dedico este trabalho à minha irmã Márcia Nakamura e ao querido Bruno Takeda, duas pessoas que foram essenciais para a primeira luta e para a concretização deste trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo financiamento e credibilidade dados à pesquisa o que possibilitou sua manutenção e materialização.

Agradeço com todas as formas existentes em meu coração à Giulia Crippa, mais do que orientadora e mentora, a chama que me impeliu a seguir em frente nos momentos de hesitação ao longo de todos esses anos desde a graduação.

À banca de qualificação (Cecilia Noriko Ito Saito e Marco Antonio de Almeida) pelas contribuições e indicações que foram cruciais para a condução deste trabalho e pelo carinho e disponibilidade.

Aos amigos de toca Simone Borges Paiva, amiga, vizinha, ombro e força para todos os momentos; Wesley Nogueira e Marcos Passos, amigos e companheiros na loucura e nas horas felizes. Sem vocês nada teria sido tão verdadeiro quanto foi, seja na tristeza, seja na doença e na alegria.

Ao amado Bruno Takeda que se dedicou tanto quanto eu e esteve sempre ao meu lado. Responsável pela descoberta dos meus limites e força de vontade, garra e perseverança que nem mesmo eu poderia saber que havia aqui dentro. Enxergou além do que meus próprios olhos podiam ver e enxugou cada lágrima derramada nas horas difíceis que somente ele poderia ter presenciado e lidado com tanto carinho, amor e paciência.

À minha família pelo amor, carinho e compreensão mesmo à distância, no silêncio do que não foi dito, mas sentido em todos os momentos de necessidade. Ainda que sem saber como ajudar nos problemas que apenas eu poderia lidar, ajudaram só por demonstrar se preocupar.

Aos amigos que porventura não estejam nomeados nestas poucas linhas, mas presentes nestes anos e que torceram, vibraram e de toda forma enviaram forças para a realização deste trabalho.

Obrigada por tudo

"A escrita sempre é dolorosa"  
Giulia Crippa



NAKAMURA, Mariany Toriyama. **Memória e identidades nipo-brasileiras: cultura pop, tecnologias e mediações**. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

**Resumo:** Esta pesquisa se volta para o estudo das manifestações da cultura pop nipo-brasileira associadas aos descendentes de japoneses no Brasil e de artistas de outras origens que compartilham da estética da cultura pop japonesa. Tem por objetivo estudar o desenvolvimento dos processos de mediações da cultura e da informação contidos nas manifestações da cultura pop nipo-brasileira e dos novos espaços culturais virtuais nos quais se manifesta graças à influência das atuais tecnologias de informação e comunicação. Para tanto, é necessário compreender aspectos da cultura e da tradição japonesa que foram trazidos pelos imigrantes e incorporados e adaptados por seus descendentes de modo a constituir um sentimento diferenciado de identidade ou “japonesidades multiplicadas”, termo adotado em simpósio realizado na UFSCAR em 2010 e que discute o ser e estar nipo-brasileiro, bem como se percebe expressado nas manifestações artísticas em questão.

**Palavras-chave:** Cultura pop; Mediação cultural; Memória; Identidades; Ciência da Informação; Tecnologia

NAKAMURA, Mariany Toriyama. **Memory and Japanese-Brazilian's identities: pop culture, technology and mediations.** São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

**Abstract:** This research turns to the study of the manifestations of Japanese-Brazilian pop culture related with Japanese descendants in Brazil and artists from other origins who share the aesthetic of Japanese pop culture. This research aims to study the development of the processes of mediation of culture and information contained in the manifestations of pop culture Japanese-Brazilian cultural and new virtual spaces in which is manifested through the influence of current information technologies and communication. Therefore, it is necessary to understand aspects of Japanese culture and traditions that were brought by immigrants and incorporated and adapted by his descendants in order to constitute a distinct sense of identity or "japonesidades multiplied," a term adopted in UFSCAR symposium held in 2010 and discussing being and Japanese-Brazilian, and one realizes expressed in artistic concerned.

**Keywords:** Pop Culture; Cultural mediation; Memmory; Identities; Information Science; Technology

## Lista de figuras

Figura 1 - Sem título, Bruno Takeda .....	1
Figura 2 - Tsurus, Festival Tanabata 2012, Liberdade - São Paulo.....	20
Figura 3 - Totoro e Daruma, Bruno Takeda .....	39
Figura 4 - Meme retirado do blog de humor "AhNegão" .....	40
Figura 5 - "Special", Bruno Takeda.....	55
Figura 6 - Esboços da cabeça de Godzilla .....	62
Figura 7 - "Kanten", Bruno Takeda .....	79
Figura 8 - Haicai pop tecnológico, Mariany Nakamura .....	86
Figura 9 - "Memechan", Mariany Nakamura .....	88

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>1. A ÁRVORE QUE DAVA OURO: IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL</b>	<b>21</b>
1.1. ROMPE-SE O ISOLAMENTO: A RESTAURAÇÃO MEIJI (1868-1912) E O JAPÃO PELO MUNDO	22
1.2. OS JAPONESES ALCANÇAM A AMÉRICA: O CONTEXTO BRASILEIRO QUE PRECEDE A IMIGRAÇÃO JAPONESA	26
1.3. (1924 A 1941): PERÍODO DE INTENSO FLUXO IMIGRATÓRIO NO BRASIL	30
1.4. PÓS-GUERRA E O IMPACTO CULTURAL: A PRIMEIRA GERAÇÃO DE NIPO-BRASILEIROS	33
<b>2. JAPONESES NO BRASIL OU NIPO-BRASILEIROS: MEMÓRIA E IDENTIDADES</b>	<b>40</b>
2.1. MEMÓRIA E FORMAÇÃO DE IDENTIDADES	43
2.1.1. <i>Memória individual e coletiva</i>	43
2.2. IDENTIDADES CULTURAIS: NIPO-BRASILEIROS	49
<b>3. IMAGENS DO JAPÃO CONTEMPORÂNEO EM SOLO TUPINIQUIM TECNOLÓGICO: CULTURA POP NIPO-BRASILEIRA</b>	<b>55</b>
3.1. UM PASSO AO "JAPOPOP": MASSA E CONSUMO	56
3.2. ゴジラ (GOJIRA): O JAPÃO POP	60
3.3. ゴジラ 2.0 (GOJIRA 2.0): TECNOLOGIAS E UM POUCO DE ARTE E ESTÉTICA POP JAPONESA	66
3.3.1. <i>Da técnica à tecnologia: questões do virtual à cibercultura</i>	68
3.3.2. <i>Arte e tecnologia</i>	71
3.3.3. <i>A arte e a rede e os espaços artísticos virtuais</i>	73
3.4. GODZILLA X MOTHRA: DO POP VIEMOS, AO POP VOLTAREMOS	77
<b>4. MEDIAÇÕES: CONCEITOS</b>	<b>80</b>
4.1. MEDIAÇÃO E TECNOLOGIA: ASPECTOS A SE CONSIDERAR	83
4.1.1. <i>Reflexões de um haikai pop tecnológico</i>	86
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>91</b>

## Introdução

No último dia 18 de junho, completaram-se 105 anos da vinda dos primeiros imigrantes japoneses ao Brasil. Pelas redes sociais espalharam-se muitas imagens em comemoração e em homenagem à bem sucedida união entre os povos japonês e brasileiro que renderam recentemente, à Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social – Bunkyo – uma das instituições de maior representatividade da comunidade nipo-brasileira, a Salva de Prata outorgada pela Câmara Municipal de São Paulo. Pode-se dizer que a visibilidade da colônia japonesa ao longo da história brasileira possui destaque dentre os grupos étnicos que aqui se fixaram e resiste até hoje nas gerações mais novas, agora representadas fortemente pelos novos valores culturais e estéticos que misturam características de Japão e Brasil.

O presente trabalho repousa seu olhar sobre as manifestações nipo-brasileiras do pop de origem japonesa e as relações de mediação que se estabelecem com os suportes tecnológicos e informacionais utilizados hoje como ambiente mais propício de criação e divulgação da cultura pop. Por este motivo, é preciso compreender as raízes do primeiro contato entre japoneses e brasileiros até que seja possível chegar ao que hoje se parece com o dilema da manutenção de um “perfil positivo” dentro da sociedade brasileira que paira entre o afastamento do sentido étnico e a impossibilidade de fazê-lo (como o simples exemplo de que “filho de japonês” ou simplesmente japonês, é considerado mais aplicado aos estudos do que brasileiro). O estudo desenvolvido por Konigame (2008) sobre o impacto do movimento *dekasegui* na comunidade nipo-brasileira de São Paulo, aborda questões relacionadas ao termo “nipo-brasileiro” utilizado para definir brasileiros de ascendência japonesa. Neste caso, o termo implicaria uma dupla identidade composta por etnia e nacionalidade estabelecendo uma relação entre a identidade nacional brasileira e a etnicidade japonesa que por sua vez oscila entre vários fatores, como a questão geracional e a socialização que tornam a identidade nipo-brasileira relacional, ou seja, dependente de uma referência a partir da qual é possível constituí-la. Assim, no final das contas o nipo-brasileiro tende a ser classificado ou se auto-classificar através do questionamento entre ser japonês e ser brasileiro, o que até certo ponto é inevitável, inclusive quando se incluem características fenotípicas.

Mesmo a terminologia étnica utilizada para se referir aos nipo-brasileiros, é, segundo Tsuda (1996, p. 29), complexa e problemática, indicando uma natureza ambígua de etnicidade

e constante mudança de identidades, resumidamente, uma duplicidade identitária entre etnia e nacionalidade. Neste estudo, no entanto, as discussões terminológicas não constituem ideia central e por enquanto não serão aprofundadas.

Tomoo Handa (1980, p. 3) inicia seu discurso sobre a vida dos primeiros japoneses por meio do relato da chegada do *Kasato Maru*, primeira embarcação a trazer trabalhadores japoneses ao Brasil. Quando aqui aportaram trouxeram consigo valores e costumes de sua cultura, e, acreditando que em pouco tempo com as riquezas adquiridas, voltariam ao Japão, demonstraram pouco interesse em aprender a língua e os costumes locais além do que era necessário, embora, inevitavelmente os fortes laços com seu país de origem tenham dado espaço ao processo de integração ao meio social brasileiro, que gerou o que hoje tomamos por “identidades nipo-brasileiras”.

Para compreender o sentido de identidades nipo-brasileiras e o seu processo de desenvolvimento é preciso refletir sobre as relações de memória e o conceito de identidade. Jacques Le Goff (2003, p.419) define memória como propriedade de conservar certas informações que remete, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Ainda que a memória nos pareça inicialmente um fenômeno individual, Maurice Halbwachs (2006) nos conduz a compreensão da memória também como um fenômeno coletivo e social, ou seja, “como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p.201).

Segundo Michael Pollak (1992, p.204) a memória é, em parte, herdada, ou seja, não se refere apenas à vida física de uma pessoa, mas também sofre flutuações ou mudanças em função do momento em que ela é articulada ou em que está sendo expressa. Isso também se aplica à memória coletiva que passa por reflexos das preocupações do momento em que são estruturadas. Assim, “se podemos dizer que a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (POLLAK, 1992, p.205).

A comunicação simbólica entre os seres humanos e o relacionamento entre esses e a natureza, com base na produção (e seu complemento, o consumo), experiência e poder, cristalizam-se ao longo da história em territórios específicos, e assim geram culturas e identidades coletivas (CASTELLS, 1999, p.52).

Stuart Hall (2005) aborda diferentes sentidos de identidade como identidades cultural e nacional, além de questões que tocam a etnia e as dificuldades de lidar com o tema. Por

muito, os imigrantes japoneses no Brasil foram tratados como diferentes, como um grupo fechado, porém hoje lidamos com novas características e novos aspectos relativos às identidades socioculturais que caracterizam um grupo. Cardoso (1998, p. 177) completa que a identidade étnica é uma forma de estabelecer contrastes e separar o “nós” dos outros, ou seja, a forma que um grupo se situa dentro do conjunto. Assim, essa identificação determina a percepção de uma situação de contato e conduz a utilização de categorias culturais particulares que fundamentam a consciência étnica.

Embora o processo migratório dos japoneses no Brasil e, conseqüentemente a permanência de seus descendentes, tenha contribuído para a formação de um grupo com características compartilhadas, relacionadas à mesma origem étnica, o processo de aculturação também incorporou aspectos regionais e locais que diferenciam os japoneses no Brasil. As identidades nipo-brasileiras são resultados da síntese de duas chaves culturais distintas: a japonesa e a brasileira; que sofrem ainda a influência das características locais e regionais, o que as tornam únicas.

A primeira geração genuinamente nipo-brasileira foi aquela que acompanhou o período pós-guerra. Os primeiros filhos de japoneses nascidos após a derrota do Japão, diferente de seus antecessores, não foram criados com o vislumbre de retorno, ao contrário, lidaram com a nova realidade que os prendia ao território brasileiro e à sua cultura permanentemente.

A derrota do Japão na guerra mudou os rumos dos emigrantes e de seus descendentes, os niseis. O sonho de retorno foi enterrado com a rendição. As reações pela derrota foram diferentes. Uns tiveram a iniciativa de ajudar os parentes e conhecidos enviando alimentos e remédios através da Cruz Vermelha. Outros resistiram à idéia da derrota. Alguns dos que se alinhavam com nacionalistas japoneses criaram grupos, organizando perseguições e assassinando os que aceitaram os fatos da derrota. Um desses movimentos foi a Shindo Remmei. A maior parte decidiu que ficaria no Brasil, e, para isso, era preciso continuar trabalhando e estudando (SAKURAI, 2008, p.255).

Hoje, com o desenvolvimento de gerações mais integradas à cultura receptora a manutenção da cultura de origem se tornou mais difícil e complexa, no entanto, o que se vê é uma mudança dos grupos nipo-descendentes, principalmente jovens, que tendem a encarar a preservação da cultura japonesa através de uma releitura das tradições e da estética do Japão.

O objeto de estudo do presente trabalho é a cultura pop nipo-brasileira. Diferente da cultura popular que tem suas lendas e crenças expressas através de provérbios, contos e festejos passados de geração em geração principalmente, mas não exclusivamente, pelas narrativas orais, a cultura pop, conceito criado no século XX, utiliza a mídia na criação e

divulgação de novos ícones e contos. Definida por Luyten (2005, p.7) como um poderoso reflexo da sociedade, a cultura pop não se limita apenas ao sentido estético, mas atinge a todos em um sentido cultural mais amplo.

É preciso compreender, no entanto, que “uma coisa é como se forma a cultura pop de um país, e outra é como a cultura pop de um país passa a influenciar outros povos” (SATO, 2007, p.13). Na esfera cultural, o Japão se torna uma nação “apocalíptica” que eclode depois da bomba atômica. A longa história japonesa demonstra, por um lado, a receptividade dos japoneses à entrada de produtos e valores de outras culturas sem, no entanto perder suas raízes e preferências. Isso é percebido com a ocupação do território japonês pelos Estados Unidos no período pós-guerra no qual, a avalanche de referências americanas nas rádios, jornais e revistas gerou uma nova formação de identidade japonesa, antes marcada por raízes profundas oriundas do período Tokugawa cujo controle social atuava fortemente.

Após a 2ª Guerra Mundial, o pop foi instrumento fundamental na formação de uma renovada e mais liberal identidade para o povo japonês, até então educado no raciocínio nacional-militarista no qual cada indivíduo era orientado para ser um obediente soldado desde a mais tenra infância (SATO, 2007, p.15).

Sônia Luyten (2005) aponta que no Japão de hoje a cultura aparece sob várias formas:

Aspectos da música popular (como enka), karaokê, videogames, desenhos animados (animês), filmes, novelas de TV, entre outras. No entanto, a forma que mais reflete a tradição cultural intesamente visual são os mangás (as histórias em quadrinhos japonesas). Atualmente, as imagens dos mangás, consumidos por milhares de pessoas semanalmente, mostram uma mudança de idéias políticas e culturais do oriente para o ocidente. Os temas que envolveram a juventude japonesa dos anos 70 e 80 tornaram-se relevantes para as juventudes norte-americana, européia e brasileira nos anos 90 e no novo milênio (LUYTEN, 2005, p.8).

A cultura pop japonesa vem há muito, se destacando no Ocidente e fez do Japão uma das poucas nações do pós-guerra que conseguiu quebrar a hegemonia americana na exportação de cultura pop, algo que só foi possível devido à aceitação do público ocidental ao entretenimento japonês e ao avanço das tecnologias de informação e comunicação que tiveram papel crucial no desenvolvimento das mídias e conseqüentemente dos processos culturais das sociedades humanas.

Segundo Manuel Castells (1999, p.57) as atuais tecnologias de informação estão integrando o mundo em redes globais de instrumentalidade. A comunicação mediada por computadores gera uma gama enorme de comunidades virtuais. E de acordo com Lúcia Santaella (2003):



Já está se tornando lugar-comum afirmar que as novas tecnologias da informação e comunicação estão mudando não apenas as formas do entretenimento e do lazer, mas potencialmente todas as esferas da sociedade: o trabalho (robótica e tecnologias para escritórios), gerenciamento político, atividades militares e policiais (a guerra eletrônica), consumo (transferência de fundos eletrônicos), comunicação e educação (aprendizagem a distância), enfim, estão mudando toda a cultura em geral. (p. 23)

A invenção e disseminação da imprensa a partir do século XV proporcionaram um aumento do fluxo de informações devido a possibilidade de impressão e reprodução de conteúdos, e, segundo Almeida (2009, p.190) a constituição de uma imprensa popular, no século XIX, e da indústria cultural, no século XX, consolidam o fenômeno de uma cultura e comunicação de massa. O desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação possibilitou uma disseminação e um volume cada vez maior de informações e novas formas de construção coletiva do conhecimento e de organização da sociedade em redes conforme autores como Manuel Castells (1999) e Pierre Lévy (1999) se referem.

O que caracteriza a atual revolução tecnológica não é a centralidade de conhecimentos e informações, mas a aplicação desses conhecimentos e dessa informação para a geração de conhecimentos e dispositivos de processamento/comunicação da informação, em um ciclo de realimentação cumulativo entre a inovação e seu uso (CASTELLS, 1999, p.69).

A disseminação de características e da estética da cultura pop, neste caso a vertente japonesa, é possível quando entrelaçada ao desenvolvimento das TICs, essencialmente com o surgimento da Internet e com a consequente identificação popular. Com a possibilidade gerada por computadores conectados em redes, ao contrário da televisão, os consumidores da rede também são produtores, pois fornecem conteúdo e dão forma à teia (CASTELLS, 1999, p.439). Isso modifica completamente o cenário da cultura pop nipo-brasileira constituída, em sua maioria, por grupos de jovens que mantêm contato e trocam informações no ciberespaço.

Assim como em outros lugares, no Brasil a cultura pop japonesa se espalhou definitivamente com o advento dos computadores e a Internet, que fez com que no cenário atual, grande parte do consumo de seus produtos ocorra no ciberespaço. As possibilidades de novas formas de comunicação, sociabilidade e circulação de informações em fluxo contínuo, segundo Lúcia Santaella (2003, p.27) arrancaram o indivíduo da inércia da recepção de mensagens impostas de fora e o treinou para a busca da informação e do entretenimento que deseja encontrar.

Não é mais possível trabalhar com a ideia de identidades nipo-brasileiras desconsiderando as gerações mais novas constituídas por netos (*sanseis*) e bisnetos (*yonseis*) de japoneses. É fato que o afastamento do contato direto com as tradições e ensinamentos dos

membros mais velhos de comunidades de japoneses no Brasil provoca mudanças na forma com que os nipo-descendentes se identificam com a cultura de origem, mas Susumu Miyao (2002, p. 180) crê na passagem, ou sob suas palavras, na conservação de valores culturais transmitidos pela educação familiar. A cultura pop nipo-brasileira, no entanto, não reside apenas nas manifestações produzidas e difundidas por nipo-descendentes, mas agrega muitas outras origens que convergem no gosto pelas mais novas referências da cultura pop japonesa.

Este trabalho tem por objetivo estudar o desenvolvimento dos processos de mediações da cultura e da informação contidos nas manifestações da cultura pop nipo-brasileira e dos novos espaços culturais virtuais nos quais se manifesta graças à influência das atuais tecnologias de informação e comunicação. Para tanto, é necessário compreender aspectos da cultura e da tradição japonesa que foram trazidos pelos imigrantes e incorporados e adaptados por seus descendentes de modo a constituir um sentimento diferenciado de “japonesidade” que é percebido nas manifestações artísticas. A ideia de "japonesidades múltiplas", segundo Machado (2011) foi se desenvolvendo coletivamente para produzir novos olhares e reflexões não tanto mais em "identidade nipodescendente", mas sim "japonesidades" que propiciaria uma preocupação com processos complexos dentro de algo genérico, desta forma, abrem-se possibilidades para dissonâncias nos trabalhos e pesquisas da área, ou seja, refletir sobre os contornos imprecisos, os descaminhos e diferenças dentro de um grupo.

Ou seja, quando a diferença interna à população brasileira imigrante passou a chamar mais a atenção, a noção de identidade pareceu menos eficiente. Por outro lado, era amorfa com uma hierarquização da diferença e, por outro, induzia à imaginação da semelhança, da uniformidade. E, principalmente, levava a pensar essa diferença como acessória, transitória, superficial. [...] Nesse caso a japonesidade mais poderia ser outra "idade" qualquer, algo que pode equacionar a diferença e o conteúdo, sem pensar na fronteira como um limite de identificação. A fronteira é só uma referência atravessada pelos processos sociais por todos os lados. (MACHADO, 2011, p. 21)

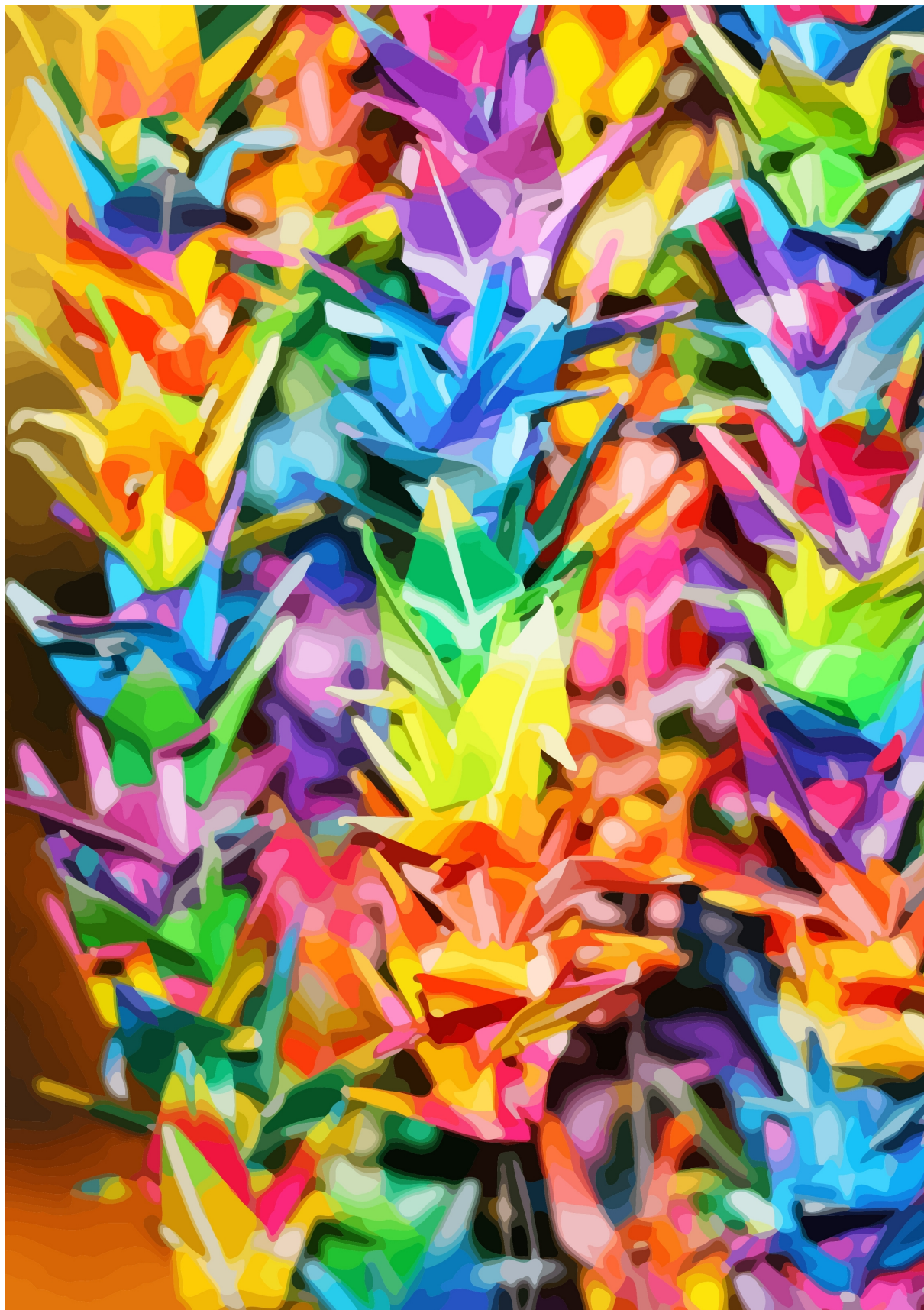
Com base nestas observações surgem questões relacionadas ao posicionamento conflitante de identidades nipo-brasileiras e de que forma isso se reflete em suas manifestações na arte pop e essencialmente seus suportes informacionais e as relações de mediação que se configuram no cenário contemporâneo. Questiona-se de que forma se dá o processo de mediação cultural nesse contexto e como o desenvolvimento das TICs influencia a disseminação e o desenvolvimento de novos olhares sobre a cultura pop nipo-brasileira.

A geração de jovens “nipo-descendentes” ou mesmo de outras nacionalidades que compartilham dos mesmos interesses, visualizam na cultura pop e na tecnologia digital um meio de preservar, valorizar e divulgar a cultura japonesa como nunca antes. Não faltam, por

exemplo, manifestações artísticas que nos saltam aos olhos e nos remetem imediatamente a referências japonesas, porém com um toque diferente, um toque brasileiro. Segundo Claudia Gianetti (2006) o avanço das tecnologias digitais possibilitou novas formas de criação e percepção artística que elevam as discussões sobre novos paradigmas estéticos e modificam as noções de autor, observador, objeto de arte e originalidade.

A constituição de uma arte mais participativa e comunicativa também entrelaça fortemente a ideia de mediação cultural que para autores como Teixeira Coelho (2004, p.248) pode ser compreendida como "processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte", porém, considerando o uso das TICs pode-se pensar na abertura de possibilidades de mediação cultural que envolvam a participação dos indivíduos e grupos às dinâmicas socioculturais. A possibilidade de construção coletiva de conhecimento e a estruturação de uma sociedade em redes alteram a compreensão existente de informação e, segundo Almeida (2009), as TICs permitem a constituição de espaços de circulação da informação menos hierárquicos possibilitando que o consumidor cultural, possa ser também um mediador.

No contexto brasileiro reflexos destes apontamentos são percebidos nitidamente nas gerações que hoje convivem facilmente com um mundo menos físico e de múltiplas realidades conectadas quase todo o tempo. O pop japonês, transmitido para o resto do globo primeiramente pelos meios de comunicação de massa como a televisão foi adotado e apropriado gerando manifestações artísticas diferenciadas e atreladas à imensa gama de comunidades virtuais existentes pela rede gerando uma nova concepção que deve ser considerada nipo-brasileira. Segundo Thiago Carrapatoso (2010) responsável pelo projeto “A arte do Cibridismo” no qual aborda o fazer artístico em comunhão com as tecnologias no mundo contemporâneo, a rede reforçou a colaboração, interatividade e a dinamicidade da arte. Assim, se considerarmos o auxílio das TICs e a autonomia dos indivíduos, os processos de mediação também devem ser repensados.



**Figura 2 - Tsurus, Festival Tanabata 2012, Liberdade - São Paulo**

## **1. A árvore que dava ouro: imigração japonesa no Brasil**

Oficialmente a imigração japonesa no Brasil teve início em 18 de junho de 1908 quando 781 imigrantes dispostos em 165 famílias “arranjadas” abraçaram um futuro incerto, porém cheio de esperanças e chegaram ao porto de Santos. O pintor e ensaísta Tomoo Handa (1980, p. 4) ainda acrescenta na obra “Memórias de um imigrante japonês no Brasil” que no navio havia 800 imigrantes – 781 contratados, 10 imigrantes espontâneos e alguns outros – agitados pelos rojões que subiam aos céus às vésperas dos festejos de São João lhes trazendo a ilusão de que o povo brasileiro manifestava as boas vindas. Guiados pela possibilidade de enriquecimento fácil e breve retorno ao Japão vislumbraram um Brasil rico e fértil onde encontrariam “a árvore que dava ouro” e seria preciso apenas estender os braços para ter o que comer. A realidade que encontraram, entretanto, era de completo contraste com seus costumes e valores e contrariava as propagandas que os motivaram a deixarem sua terra natal. A árvore que dava ouro fazia menção ao café, que, valorizado na época, demandava reposição de mão de obra nas lavouras, desfalcadas pelos negros recém libertos e pela queda alarmante da entrada de imigrantes europeus o que tornou a vinda de asiáticos uma solução para a demanda da produção cafeeira.

Os primeiros anos de fixação dos japoneses no Brasil foram de desconfiança e de discussões tanto negativas quanto positivas sobre sua presença. Diferentes em seu arranjo familiar e social, religião, crenças, e organizados em razão do bem coletivo foram considerados um grupo fechado e inassimilável que representava uma ameaça à cultura brasileira. Célia Sakurai (2000, p. 202) aponta que a aceitação japonesa no Brasil se concretizou primordialmente através de sua identificação com o nicho econômico da agricultura o que tornariam menores as diferenças culturais diante do sucesso da atividade econômica, ou seja, a presença desses imigrantes era justificada por sua contribuição ao desenvolvimento da policultura em São Paulo. Partindo desta ideia a autora introduz o conceito de “imigração tutelada” para compreender os primórdios da superação deste estranhamento inicial, assim, a imigração japonesa é tutelada, pois desde o início foi amparada, por meio de orientações, auxílio e gerência do governo japonês que, através de seus representantes, participou ativamente do processo de fixação de seus imigrantes no Brasil tornando-a diferenciada.

Tanto Brasil quanto Japão tinham seus interesses e motivações para incentivar a imigração. O cenário que se formou no período de 1908 até a II Guerra Mundial para a vinda dos japoneses foi turbulento, mas esta convivência contribuiu para a constituição de um Brasil multicultural (TAKEUCHI, 2010, p. 25). Neste primeiro momento, no entanto, é necessário compreender os fatores antecedentes à data oficial da chegada nipônica – 1908 – tanto para o contexto brasileiro quanto japonês, que de uma forma ou de outra, influenciaram o panorama da imigração no Brasil e conseqüentemente, a construção de identidades das atuais gerações de nipo-brasileiros.

### **1.1. Rompe-se o isolamento: A Restauração Meiji (1868-1912) e o Japão pelo mundo**

Durante o período de hegemonia Tokugawa (1603-1867) o Japão isolou-se do restante do globo. A unificação do país custara anos de lutas, arranjos e rearranjos até que a autoridade e a ordem do xogunato se estabelecessem de fato. Com a sociedade organizada hierarquicamente e fechada às relações exteriores, o Japão se desenvolveu sem influências do Ocidente. No final do século XVIII e início do XIX, no entanto, os japoneses foram pressionados a se abrirem novamente ao comércio internacional.

No xogunato japonês, também chamado de “governo dos generais” (SAKURAI, 2008, p.82), o *xogum* como chefe militar não substituiu a posição do imperador, mas é quem de fato detém o poder político. Este sistema de governo vislumbrou um Japão unificado, visto que o país historicamente passou por constantes disputas entre os poderes locais e a força imperial. O xogunato em si caminhava para um cenário feudal no qual o *xogum* destacava-se como controle supremo sobre os poderes locais e sobre a arrecadação de impostos tendo os samurais como a força militar que garantia o interesse de seus senhores sobre seus domínios. *Ieyasu Tokugawa*, considerado por muitos o maior estrategista do Japão, obteve em 1603 o reconhecimento de seu título de *xogum* pelo imperador e em 1615, como chefe supremo do país, concluiu o processo de unificação do Japão sob um poder central.

Nesta nova configuração estabeleceu-se uma ordem social fortemente hierarquizada com barreiras que proibiam, por exemplo, o casamento entre pessoas de posições sociais distintas. Desta forma, entre as categorias mantinham-se os senhores de terras, samurais, comerciantes, artistas e artesãos e finalmente os camponeses que mantinham a agricultura,

neste período, a base de toda a economia japonesa. A vida árdua dos camponeses e fatores geográficos os levou a fortalecer os laços comunitários o que contribuiu para uma das características culturais japonesa mais forte: o esforço coletivo acima do individual.

A escolha pelo isolamento levou o Japão a se desenvolver num ritmo singular se comparado aos países ocidentais. Junto da agricultura houve, dentro de alguns feudos, o desenvolvimento da manufatura que alimentou o comércio interno e aumentou a produtividade agrícola através do aperfeiçoamento das técnicas de plantio e irrigação. Produzindo mais os camponeses tiveram uma melhoria em seu padrão de vida que elevou o crescimento da população a 1% ao ano criando (SAKURAI, 2000, p. 31) uma desproporção entre as quantidades de habitantes e terras disponíveis provocando, conseqüentemente, o êxodo rural. Com o inchaço, as cidades que até o século XVI representavam não mais do que vilarejos, tornaram-se grandes centros com lojas, indústrias e bancos. O desenvolvimento do comércio levou a superação do sistema feudal japonês por volta do século XIX quando antigas regras perderam gradativamente seu valor. Célia Sakurai (2000, p. 32) aponta que, embora para a história oficial japonesa a desagregação do feudalismo tenha se dado com a chegada dos ocidentais, foi no interior do próprio modelo que se deu o fim do xogunato.

Neste período, o contexto internacional centrava-se na expansão do capitalismo que provocava mudanças nas estruturas social e econômica nas quais regiões até então fora da civilização ocidental passaram a constituir potenciais focos de domínio político pelas grandes potências como França e Estados Unidos. O Extremo Oriente, marcante pelo exotismo passou a despertar interesse como possível mercado, o que incentivou as missões ao Japão, ainda inexplorado, forçando o país a se abrir para o comércio internacional. Aos japoneses a chegada do Ocidente os fez notar o abismo que brotara entre eles e os avanços tecnológicos mundiais. Embora o país tivesse desenvolvido algumas pesquisas científicas e ostentasse um baixo nível de analfabetismo estava muito aquém do que já havia sido feito no exterior.

Em julho de 1853 a marinha americana, comandada por Matthew C. Perry forçou a entrada da baía de Edo, graças a uma moderna frota de navios a vapor, entregando aos japoneses um ultimatum em que se “desejava” a abertura dos portos aos comércios estrangeiros. Os navios, que não dependiam da força dos ventos, eram uma novidade tecnológica tão interessante que o Japão, sete meses depois, assinou o acordo de Perry, abrindo dois portos aos americanos e aceitando sua representação diplomática. Essa abertura se ampliou, nos anos seguintes, através de tratados com diversas potências européias. (CRIPPA, 2008, p.132).

O momento da chegada de navios norte-americanos aos portos japoneses também desencadeou discussões políticas que caminhavam para a restauração do poder do imperador,

cuja figura legitima todo tipo de poder político no Japão e simbolicamente consta como governante acima dos outros cargos políticos. Célia Sakurai (2000, p. 34) ainda ressalta que a partir do momento em que a restauração do poder imperial passou a ser desejada começou o fim da hegemonia Tokugawa. Ainda que existissem discussões divergentes sobre a pressão internacional – conservadores leais ao xogum consideravam o Ocidente uma ameaça – na metade do século XIX os japoneses se mostraram favoráveis às mudanças que o processo de restauração proporcionaria como, por exemplo, a ascensão social. Mais do que aceitar a entrada estrangeira pacificamente, dada visível superioridade bélica, os japoneses adotaram uma postura de aprendizagem e incorporação dos estudos econômicos, políticos e principalmente tecnológicos que marcariam o país dali pra frente. Em 1868 com o retorno do Estado ao poder imperial iniciava-se a Era Meiji.

A Restauração Meiji significou não apenas o retorno do poder às mãos imperiais, mas a introdução do Japão na realidade mundial. Isso significava adequar-se às exigências externas rapidamente para que obtivesse força junto à estrutura capitalista e ao cenário político-econômico externo, fator que foi determinante para a decisão de ocidentalizar o Japão através de medidas de cunho social e econômico em prol de sua modernização.

Para dar consistência às reformas econômicas o governo passou a apoiar a iniciativa privada e investiu em infraestrutura com melhorias no sistema de transporte, comunicação e consolidação de um sistema bancário. Os antigos feudos tornaram-se prefeituras administradas por funcionários do governo e os camponeses passaram a pagar impostos em dinheiro ao império. A indústria apoiou-se no desenvolvimento da tecelagem e processamento de alimentos e bebidas. É preciso ressaltar que as indústrias japonesas souberam se beneficiar da tecnologia ocidental incorporando-a e adaptando-a para melhorar seu desempenho e assim desenvolver maquinário próprio. Para que isso se tornasse possível houve grande investimento em viagens de estudo e pesquisa além de forte estímulo à causa nacional delineando uma força trabalhista moldada pelo patriotismo que era utilizado como estímulo ao esforço dos cidadãos acima dos sacrifícios pelos quais passavam.

A xenofobia japonesa se acentua no período Meiji, quando se resgata a ideia da nação como uma única família. Esta família é única, abrange todo o território, e se distingue dos outros, pelos laços que os unem à linhagem imperial. Os ideólogos do período vão buscar na figura do imperador Meiji, descendentes de uma única linhagem, as raízes para montar a sua estratégia de colocar todo o povo empenhado na construção do novo Japão. (SAKURAI, 2000, p. 40).

O descontentamento dos camponeses era nítido e entre 1868 e 1873 houve mais de 170 revoltas contra o pagamento de impostos em dinheiro. Outro agravante se deu com a



importação do arroz coreano e taiwanês causando queda nos preços dos produtos agrícolas e levando os camponeses a uma alarmante situação de miséria que os levaria à emigração. Outro aspecto inegável que levou ao movimento emigratório japonês foi o adensamento demográfico; o número de pessoas no território não tornava possível a sobrevivência de um grande número de pessoas, em especial os camponeses, o que leva parte da população a migrar internamente, como se viu, por exemplo, na política de colonização da ilha de Hokkaido.

Quando ingressou em seu processo de modernização durante a Era Meiji o Japão logo percebeu que enfrentaria problemas com relação à quantidade de matéria-prima disponível e o quanto seria necessário para alimentar a indústria em ascensão. Definia-se, então, o período de conquistas territoriais no qual Coréia e China sofreram as primeiras conseqüências da força bélica japonesa que vinha se desenvolvendo nesse momento. A Guerra Sino-Japonesa travada entre Japão e China, em 1895 alertou o Ocidente do “risco japonês” originando à época a expressão “perigo amarelo” que por anos determinou o receio externo ao instinto conquistador do Japão. Em conflito com a Rússia, mais uma vez os japoneses conquistaram uma vitória na Batalha de *Tsushima*, em 1905 que determinou a evacuação dos russos na Manchúria e o reconhecimento da Coréia como domínio japonês.

(...) Enquanto a Coréia esteve sob seu domínio, o Japão enviou colonos para lá para ocupar terras cultivadas de arroz, expulsando os coreanos e estabelecendo o uso da terra pelos japoneses como direito hereditário. Toda a economia coreana ficou sob controle japonês. (SAKURAI, 2008, p. 167).

A manutenção dos territórios conquistados representava um desafio ainda maior do que obtê-los. Para conseguir manter seu domínio sob essas regiões o Japão enviou um número considerável de japoneses para preencher cargos burocráticos, realizar a comutação de produtos agrícolas e implantar as redes comerciais. Os jovens que eram enviados configuravam-se trabalhadores temporários que tinham como objetivo a construção de obras de infraestrutura em regiões consideradas estratégicas dentro dos territórios ocupados. Iniciavam-se, de forma significativa, os primeiros fluxos de japoneses pelo mundo.

Diferente do que acontecera em outros períodos a movimentação japonesa agora se dava em grande escala. No contexto de seu processo de modernização, os japoneses deixaram o arquipélago nos séculos IV e XVI para aprendizado e pesquisa além do intuito de manter contato com outros povos abrindo possibilidades de negócios e áreas de influência, assim, caracterizava-se um período de intenso intercâmbio intelectual e comercial que depois era repassado e aproveitado na constituição de uma rede de conhecimentos que continuava se

disseminando. Já na segunda metade do século XIX as classes mais pobres, representadas em sua maioria por camponeses, vieram a deixar o Japão por questões de rearranjo estratégico. Os deslocamentos internos se davam na tentativa do governo de aproveitar melhor a camada da população mais prejudicada com o processo de modernização do país.

Paralelamente a esse processo interno há as investidas japonesas no exterior com as guerras de conquistas. Elas também são uma válvula de escape para o contingente populacional problemático, ainda sem muito lugar na nova ordem dentro do Japão. As guerras proporcionam não só empregos nas indústrias ligadas à sua preparação como também exigem soldados e colonos para manter a dominação nos territórios ocupados. (SAKURAI, 2008, p. 236).

Nos primeiros 30 anos do século XX o governo japonês passa a deslocar japoneses continuamente para territórios como Coréia, Taiwan, Manchúria e China para transferir às ocupações a mesma estrutura administrativa existente no Japão, garantindo sua hegemonia sobre os povos conquistados. Também neste caso, o governo japonês incentivava a emigração visando solucionar o crescimento demográfico consequente da diminuição da taxa de mortalidade infantil e o fim do infanticídio durante o processo de modernização do país. A emigração propriamente dita se dá com o definitivo abandono do país com destino às Américas.

## **1.2. Os japoneses alcançam a América: o contexto brasileiro que precede a imigração japonesa**

Quando deixaram o Japão rumo às Américas os primeiros destinos dos emigrantes japoneses foram as ilhas do arquipélago do Havaí, em 1871 após assinatura do Tratado de Amizade, onde se inseriram no corte de cana-de-açúcar. Logo em seguida rumaram para a costa oeste dos Estados Unidos e para o Canadá enfrentando preconceito e desconfiança que em 1907 levaram os norte-americanos a vetarem novas entradas de japoneses e a proibirem a compra de terras e a naturalização destes imigrantes em solo americano. Em 1908 é assinado o *Gentlemen's Agreement* ou Acordo de Cavalheiros estabelecendo que o governo japonês proibia a saída de seus trabalhadores para os Estados Unidos e não o contrário tornando a proibição americana menos explícita.

A emigração regular era chamada de *kan-yaku Imin* e referia-se aos imigrantes contratados mediante ajuste entre as partes interessadas enquanto *shiyaku-Imin* referia-se aos imigrantes com contratos particulares. A primeira companhia particular de emigração foi a

*Kichisa Imin Gomei Kaisha* (Cia de Emigração Kichisa) fundada em 1891 com o intuito de encaminhar japoneses a outros destinos como Austrália e outras ilhas do Pacífico. Apenas em 1890, antes da aprovação da legislação que protegia o emigrante, o governo japonês permitiu o funcionamento de companhias particulares. Deste ponto em diante surgiram outras empresas que se especializaram no setor encaminhando trabalhadores ao Haváí, o que até então não era autorizado pelo tratado nipohavaiano. Saito (1961, p. 26) ainda faz a ressalva de que, com a transferência dos serviços de emigração às empresas, não tardaram a surgir queixas e reclamações de exploração, mas logo com o impedimento à emigração aos Estados Unidos e consequente ao Haváí que passara para sua jurisdição, as companhias de emigração precisaram encontrar um meio de manter a atividade buscando outros destinos que tivessem resultados tão bons quanto os obtidos até então.

Com o incentivo à emigração oficial, em 1896, a Câmara dos Deputados do Japão aprova a Lei de Proteção aos Emigrantes com intuito de ampará-los e defendê-los. Assim, a saída de japoneses só se daria sob a condição de trabalhadores com contratos discutidos previamente.

Na América Latina, o Peru foi o primeiro país a manter relações diplomáticas com o Japão, em 1899 para trabalhar nas lavouras de cana-de-açúcar e algodão, constituindo o segundo maior contingente japonês latino-americano. Assim como ocorrera nos Estados Unidos os japoneses foram hostilizados nos anos que precederam a Segunda Guerra Mundial o que culminou na proibição da vinda de novos imigrantes a partir de 1936. Pesava-lhes não só a imagem de desordeiros e pouco civilizados por conta das rebeliões, greves e protestos contra as condições de trabalho que não atendiam o que fora estipulado em seus contratos, mas também a questão racial e de eugenia discutidas com fervor na Europa e posteriormente no Brasil onde uma parte da elite defendia o branqueamento na formação da força nacional.

As primeiras famílias chegaram ao Brasil a partir de 1908 com a condição de que houvesse pelo menos três pessoas aptas ao trabalho no arranjo familiar. “Assim, o equilíbrio demográfico – graças à presença de adultos, crianças e idosos de ambos os sexos – é um fator que diferencia o Brasil de todas as outras localidades que receberam japoneses”. (SAKURAI, 2008, p.245). As negociações para a vinda da primeira leva de imigrantes, entretanto, iniciaram-se entre 1892 e 1894 quando os interesses tanto do Japão quanto do Brasil começaram a convergir.

Logo em 1892, o governo brasileiro cogitou as imigrações chinesa e japonesa começando a estabelecer embaixadas e consulados nos respectivos países, mas em 1894

negociações com a *Kichisa Imin Kaisha*, uma das primeiras companhias de emigração do Japão, e a Prado Jordão de São Paulo, não tiveram êxito pois ainda não havia sido estabelecida uma relação diplomática entre os países. Em 1895, o primeiro tratado entre Brasil e Japão foi assinado e Henrique Carlos Ribeiro Lisboa, entusiasta da vinda japonesa, foi designado ministro plenipotenciário com a abertura de uma delegação brasileira em Tóquio e um consulado em Yokohama, o que, segundo Takeuchi (2010, p. 34) pretendia atender as reivindicações da oligarquia cafeeira paulista em primeiro lugar. Cardoso (1998, p. 34) também frisa que a emigração para o Brasil significava a vinda especificamente para São Paulo.

Tão grandes esperanças levaram ao estabelecimento de um consulado em Kobe, um dos principais portos, e, em 1897, o secretário da Agricultura do Estado de São Paulo deu sua bênção à imigração japonesa, e o governo japonês decidiu que os passaportes de emigração para o Havaí valeriam também para o Brasil. (LESSER, 2001, p.157).

Apesar do interesse estadual, os primeiros esforços para contratar famílias japonesas em 1901 nunca chegaram a se concretizar dada a existência de opiniões contrárias tanto do Japão quanto do Brasil que indicavam respectivamente as péssimas condições de estrutura para receber imigrantes e a constituição de uma nação deturpada se composta pela mistura de raças inferiores como eram assim considerados os asiáticos. As investidas da *Toyo Imin Kaisha*, companhia que sucedeu a *Kichisa Imin Kaisha*, continuavam mal sucedidas, assim, em 1897 a *Nipon Imin Kaisha* estabelece negociações com a empresa “A Fiorita” chegando a estabelecer um acordo. (SAITO, 1961, p. 27).

Em 1902, com a proibição do governo italiano de que seus cidadãos aceitassem transporte subsidiado para o Brasil, novamente cogitou-se a vinda de imigrantes japoneses, desta vez, mediante análise de colônias japonesas estabelecidas no Chile, na Argentina e nos Estados Unidos. Resultados animadores culminaram no fechamento de um contrato que abrangia a entrada de três mil trabalhadores japoneses em São Paulo e depois Rio de Janeiro, que seguindo o exemplo paulistano decidiu criar uma série de colônias de imigrantes japoneses na área da Baixada Fluminense com intuito de produzir arroz.

Em São Paulo a imigração foi concebida como importação de mão de obra assalariada pelos proprietários de terras por meio da ação estatal. Cardoso (1998, p. 30) completa que a organização desta imigração só foi possível por conta da constituição de um mecanismo de financiamento do transporte e da formulação de um novo tipo de relação de trabalho estruturado no colonato, que constitui uma relação de trabalho mais flexível permitindo

arranjos diversos em situações distintas. A primeira leva de imigrantes japoneses teve parte da passagem marítima subsidiada pelo governo estadual e parte pelos contratantes que, por sua vez, podiam descontar este valor do salário dos colonos.

O primeiro período da imigração japonesa no Brasil vai de 1908 a 1924 e é descrito historicamente como uma fase experimental marcada pela insegurança tanto de japoneses quanto de fazendeiros brasileiros. Até 1924 o fluxo de navios trazendo trabalhadores do Japão é descontínuo e o ápice se dá em 1913 quando consta a entrada de sete mil imigrantes. Ainda neste período havia fluxo imigratório do Japão com destino aos Estados Unidos bem como a retomada de imigrantes europeus em São Paulo. Em 1914, o governo paulista rescindiu o contrato sobre transporte de imigrantes e suspendeu o pagamento de subsídios interrompendo a entrada de japoneses tendo em vista a difícil fixação dos orientais como colonos de café. As empresas ou companhias de emigração, entretanto, não deixaram de prosseguir com seus esforços para a vinda de japoneses.

Assim, em 1916, unindo-se as três empresas Toyo Imin Kaisha, Morioka Imin Kaisha e Takemura Shokan Kaisha, esta sucessora da Nambei Shokumin Kaisha, formaram a Brasil Imin Kumiai (Sociedade de Emigração para o Brasil) e pleitearam junto ao governo do Estado nova concessão, e no que tiveram êxito, favorecidas, em parte, pela dificuldade que o governo encontrava na introdução de colonos europeus, durante os anos da I Guerra Mundial. (SAITO, 1961, p. 31).

A nova concessão permitia a entrada de 4 a 5 mil colonos por ano mantendo as mesmas condições de pagamento de subsídios pelo período de 4 a 5 anos. Em 1917, ao entrar em vigor o novo contrato, foi fundada a *Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha* (KKKK) constituída pela *Toyo-Imin* e a *Nambei-Imin* que passou a monopolizar os serviços de emigração para o Brasil, descrito por Hiroshi Saito (1961, p. 32) como o primeiro passo que o governo japonês dava no sentido de imprimir cunho nacional e estatal à política emigratória para o Brasil.

Em 1920 quando terminado o prazo de 4 anos, o governo de São Paulo demonstrou desinteresse na renovação do contrato e encerrou a concessão de subsídios sob a justificativa de que os colonos japoneses chegavam munidos de recursos financeiros e tornavam-se logo independentes, cumprindo prazo curto de permanência nas fazendas de café. Assim, a partir de 1925 o governo japonês passou a arcar com as medidas que mantivessem o encaminhamento de trabalhadores ao Brasil.

Takeuchi (2010, p. 40) aponta que a alta mobilidade territorial dos japoneses após sua chegada ao Brasil é justificada pela expectativa de, em pouco tempo, retornar ao Japão enriquecidos. Dado esse fenômeno é possível indicar algumas circunstâncias que levaram a um relativo fracasso da primeira leva de trabalhadores: a falta de critério na seleção de

trabalhadores que não eram agricultores pelas companhias de emigração; a obrigatoriedade de 3 pessoas aptas ao trabalho por família forçando a constituição de famílias arranjadas cuja falta de vínculo de parentesco levava muitos a desertarem das fazendas; sérios problemas com a alimentação que levavam à desnutrição tanto por não serem capazes de se acostumarem com a cozinha brasileira quanto por não disporem de terrenos para o cultivo de verduras básicas da culinária japonesa; e o choque cultural.

### **1.3. (1924 a 1941): período de intenso fluxo imigratório no Brasil**

O período de 1924 a 1941 corresponde à segunda fase da imigração japonesa no Brasil marcado pelo auge de entrada de trabalhadores japoneses – mais da metade dos que vieram ao longo de quase 90 anos – agora não mais apenas no campo, mas em vários outros estados e núcleos urbanos em um processo, descrito por Célia Sakurai (2000, p. 219), de rápida ascensão social.

Desde 1920 a *Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha* (KKKK) vinha monopolizando os serviços de emigração do Japão sendo controlada diretamente pelo governo japonês. Diante do posicionamento do Estado de São Paulo de não fornecer mais subsídios para a vinda de japoneses, a companhia começou a articular atividades junto ao meio político japonês em busca de subsídios integrais. Além disso, a KKKK pleiteou a concessão de ajuda extra para cada um de seus emigrantes com destino além-mar sob a justificativa de preparativos de viagem necessários para promover a saída de camponeses afetados pela pobreza. Esta mudança da política emigratória japonesa de passiva para ativa foi definitiva para que o Brasil constituísse não apenas um destino de trabalhadores, mas um valoroso mercado para investimentos.

A *Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha* (KKKK) tinha como objetivo maior instalar-se no Brasil como empresa capitalista aproveitando a extensão territorial para implantar colônias sob sua supervisão possibilitando o cultivo de culturas como algodão, arroz e chá. A companhia oferecia ainda serviços estruturais como escola, consultório médico e posto zootécnico para organizar as colônias sob seus cuidados e tirar o máximo de proveito dos recursos humanos e ambientais tornando compatíveis “o espírito comunitário com o caráter de empreendimento empresarial com fins lucrativos”. (SAKURAI, 2000, p. 224).

Em 1928 é fundada com capital japonês a Bratac, Sociedade Colonizadora do Brasil Ltda., precedida pela Federação das Associações de Províncias Japonesas (KIRK) criada no

Japão, demonstrando que a emigração havia se tornado uma atividade importante nos meios oficiais japoneses. A Bratac atuava seguindo os moldes da *Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha* e administrava colônias como Bastos, Aliança e Tietê. Com investimentos na aquisição de terras brasileiras para formação de colônias, os japoneses que chegavam tinham a oportunidade de se estabelecerem sob a condição de proprietários, muitos já preparados em cursos específicos para a formação de emigrantes. A este processo denominava-se colonização planejada – as companhias enviavam trabalhadores para lotes pré-determinados e estruturados – embora o número de imigrantes sob estas condições, em São Paulo seja baixo, correspondente a 4% do total. (SAITO, 1961, p. 214). Ainda que fossem poucos, os imigrantes proprietários chamaram a atenção da vertente antinipônica que via nesse tipo de colonização uma ameaça ao Brasil.

No ano de 1929 os imigrantes japoneses se projetaram ao norte, mais especificamente no Pará em terras cedidas pelo governo paraense. Assim, em 24 de julho de 1929, 189 imigrantes chegaram a bordo do navio *Montevideú Maru* marcando a primeira entrada de japoneses no norte do Brasil. (TAKEUCHI, 2010, p. 48). Nesta época, foram fundadas a *Amazon Kogyo*, a *Nambe Tokushoku* e o Instituto de Amazônia, que no mais, constituíam um reflexo do contexto no qual conviviam os investimentos japoneses e o crescimento econômico brasileiro oferecendo condições para o desenvolvimento dos trabalhadores que aqui chegavam.

Deve-se lembrar que neste momento de avanço ao norte e oeste do Brasil o café entrou em decadência em virtude da crise de 1929 e em seu lugar desenvolveu-se a cotonicultura como atividade mais significativa às exigências do mercado.

“É um produto de retorno econômico mais rápido que o café, não exige grandes extensões de terras e, sobretudo, dispõe de mercado, interno e externo para o escoamento da produção”. (SAKURAI, 2000, p. 234).

Hiroshi Saito (1961, p. 38) retoma o interesse do capital industrial do Japão para investimento no Brasil quando se dá o desenvolvimento da produção de caráter comercial entre os imigrados. Desta forma, na década de 1930, o capital japonês que antes era direcionado aos setores agropecuários, agora era direcionado aos setores comercial e industrial. Neste momento também é possível apontar uma mudança significativa nas resoluções do imigrante japonês: chegavam à conclusão que, diante das dificuldades encontradas na lida com o café, seria preciso fixar-se e planejar-se a longo prazo, o que, entretanto, ainda não significava a disposição de fixação definitiva.

Conseqüentemente pelo mesmo motivo que chamara a atenção da vertente antinipônica, em 1933 foi apresentada à Assembléia Constituinte a nova carta constitucional que imporia limites à entrada de imigrantes. Embora não fizesse menção discriminatória explícita o principal alvo era o fluxo migratório japonês que nesta época era o mais significativo dentre a vinda de estrangeiros. Takeuchi (2010, p. 46) ainda lembra que em 1914 já se falava no “perigo amarelo” na América do Sul. Assim, seguindo o mito da expansão japonesa e a questão da preservação da raça brasileira cuja busca era a de embranquecimento, que no mesmo ano o governo de São Paulo suspendeu os subsídios à imigração japonesa. A Constituinte de 1934 vinha então agregar discussões que já vinham de décadas anteriores e que não se restringiam apenas ao território brasileiro.

A Constituição de 1934 estabeleceu, por fim, cota de 2% do total de imigrantes de uma mesma origem já estabelecidos no Brasil nos últimos 50 anos. Mais uma vez, embora a imigração japonesa não tenha sido nomeada era de conhecimento geral que se planejou atingi-la, uma vez que era o processo mais recente e mais numeroso do contexto. Sakurai (2000, p.66) ainda completa que as discussões em torno da Constituição de 1934 causaram mal estar nos círculos diplomáticos entre Japão e Brasil.

A corrente imigratória cessa assim que se dá a Segunda Guerra Mundial e, durante o governo de Getúlio Vargas (1930 a 1945) o fortalecimento do nacionalismo brasileiro tornou explícita a campanha antijaponesa que tinha por base a superioridade da raça branca e o temor ao militarismo expansionista japonês. Assim, o ensino da língua japonesa nas escolas foi proibido e os jornais editados em idioma estrangeiro fechados o que marcou abruptamente este período da história da imigração japonesa da integração para a separação.

Entre 1933 e 1950 a corrente migratória entre os dois países desacelerou motivada também pelo impasse conseqüente da Segunda Guerra Mundial que é decisivo para a queda do cuidadoso processo de imigração que o governo japonês vinha mantendo com fins econômicos. Além disso, os contextos de guerra e pós-guerra são determinantes para compreender o processo de formação de identidades entre japoneses e seus descendentes no Brasil visto que é partir deste momento que se dá o surgimento da primeira geração de nipo-brasileiros.



#### **1.4. Pós-guerra e o impacto cultural: a primeira geração de nipo-brasileiros**

Os primeiros imigrantes japoneses no Brasil são ainda considerados como aqueles que não corresponderam às expectativas dos fazendeiros. Segundo Tomoo Handa (1980, p. 71) a primeira leva de trabalhadores foi tida como o fracasso da imigração japonesa nas fazendas de café, mas, segundo ele, vários fatores devem ser considerados para compreender o insucesso dos primeiros imigrantes. Explorando vários pontos de vista da época, Handa indica os descompassos que posteriormente serviram de exemplo às próximas levas de trabalhadores que foram enviados ao Brasil, dentre eles o clima, o idioma e a composição familiar que são aspectos amplamente discutidos quando se trata do peculiar processo migratório japonês.

Cardoso (1998, p. 37) complementa que as condições em que se deu a imigração japonesa formam um quadro bastante específico para compreender seu processo de integração que, apesar de ter pontos de convivência convergentes com os que passaram italianos, espanhóis e portugueses enquanto colonos das fazendas de café tem aspectos muito característicos por conta de sua tradição cultural e incentivos e tutela fornecidos pelo governo japonês, característica forte que também marcou e diferenciou a vinda de seus trabalhadores.

Ao longo da história da imigração japonesa no Brasil é possível apontar vários níveis de aprendizado e adaptação que aprimoraram o processo migratório japonês no Brasil e provocaram reações tanto positivas quanto negativas desde os primeiros acordos estabelecidos entre os dois países. Havia interesse mútuo em enviar e receber trabalhadores, mas não significava que houvesse consenso quanto à sua aceitação no Brasil. Lesser (2001, p. 159) explica que ao contrário dos chineses e árabes, os imigrantes japoneses traziam consigo a carga de pertencerem a uma potência que vinha crescendo e se tornando mundial o que dava fôlego ao discurso brasileiro que pendia entre o medo social da “mongolização” e o desejo de imitar o desenvolvimento econômico e social japonês. No final das contas o Brasil veio a ser um importante destino para enviar trabalhadores, visto que os setores público e privado japoneses vincularam a imigração e os investimentos numa política mais coerente.

Quando em contexto de guerra, Sakurai (2000, p. 71) expõe que a conexão entre os conceitos de raça e cultura muda completamente. Os problemas são deslocados para os inimigos do país, no caso específico do Brasil, o Japão entre eles, e a questão racial é amenizada. Com a derrota do Eixo o foco se torna a cultura e suas implicações. Assim,

assimilação estaria atrelada à mistura de raças enquanto aculturação ao processo no qual existe troca de traços culturais entre o imigrante e a sociedade que o acolheu.

[...] Por esta noção, parte-se da ideia de que os imigrantes têm sua 'bagagem cultural', assim como a sociedade que os recebe tem a sua, de forma que o contato conduz a um intercâmbio, onde prevalece o peso da sociedade abrangente, desde que o imigrante é parte dela. Ainda prevalece uma noção essencialista de cultura neste tipo de raciocínio. Cultura é um dado com o qual se trabalha em conjunto. (SAKURAI, 2000, p.71).

Segundo Berry (2001), aculturação é um processo que envolve dois ou mais grupos cujas consequências deste envolvimento atingem a todos, no entanto, o impacto com experiências tem impacto maior no grupo não dominante e em seus membros. Por esta razão a maior parte das pesquisas sobre aculturação tem foco em indivíduos que pertencem aos grupos não dominantes. Berry ainda apresenta um modelo de aculturação sob o ponto de vista de grupos não dominantes cujas estratégias consistem em: assimilação: quando o indivíduo não deseja manter sua herança cultural e buscam maior interação com outras culturas; separação como o oposto da anterior, e com a busca árdua de manter sua herança cultural; integração se dá quando há interesse em manter a cultura original e ao mesmo tempo interagir com outras culturas, mantendo, no entanto, sua integridade cultural e participando integralmente da sociedade na qual agora residem; e marginalização quando não há interesse em manter sua cultura original e também não se deseja relacionamentos com outras culturas por consequência de exclusão ou discriminação.

Não se deve esquecer que durante do período entre 1920 e 1930 as discussões acerca de raça constituíram um aspecto central na compreensão de como o japonês foi visto no Brasil no qual a diferenciação física é um aspecto indiscutível do processo e que perdurou ao longo das gerações seguintes. A mesma autora destaca que este deve ser considerado um ponto inicial para exteriorização de inúmeros estágios de um debate que ultrapassa a questão física para tocar outras instâncias posteriores. Embora seja mais comum refletir sobre imigração e raça em estudos sobre o trabalhador negro, o debate racial é de suma importância para compreender o desenvolvimento de identidades estrangeiras no país. Tanto foi que a questão racial é base para explicar as razões que levaram o retardamento da entrada de japoneses no Brasil por não se adequarem no estereotipo desejável para constituição da nação brasileira.

Considerados inassimiláveis e depois inimigos durante a Segunda Guerra a questão da aculturação como um processo tendia a estender-se pelas próximas gerações culminando nas considerações de que a imigração não deveria ser encarada apenas sob seu ponto de vista superficial biológico, mas também cultural. Neste contexto os casamentos mistos comporiam

parte de um todo ainda mais amplo no qual constam língua, costumes e religião. Nos anos próximos à guerra a corrente pró-Japão defendia que os japoneses eram singularmente assimiláveis em razão dos altos índices de casamentos mistos (LESSER, 2001, p. 182) conforme dados frequentemente publicados pelos jornais dos imigrantes japoneses indicando que a cada cem casamentos, pelo menos vinte e cinco eram mistos. Logo ficou certo de que a realidade era outra já que a porcentagem de casamentos interétnicos entre imigrantes era raro, inferior a 6% entre descendentes de japoneses. Em seguida firmou-se a proposta de que os asiáticos seriam os progenitores dos índios, e, portanto, parte constituinte da alma brasileira.

Qualquer que fosse a realidade dos casamentos mistos e da identidade brasileira em meio aos imigrantes, os que tinham interesse na continuação da entrada em massa de japoneses se deram conta de que a promoção dessas ideias era de importância crítica. A proposição de que os índios brasileiros e os imigrantes japoneses tinham a mesma origem racial apresentava-se como promissora, tanto política quanto culturalmente. (LESSER, 2001, p. 183).

Nesta época eram publicadas em folhetos (normalmente com apoio de organizações culturais japonesas) fotos de crianças de aparência brasileira quando nascidas de pais japoneses e brasileiros para afirmar a força e o sucesso de uma geração nipo-brasileira. Aos olhos japoneses, no entanto, nascidos de pais japoneses continuavam a ser geneticamente japoneses indiferente de sua fisionomia. Estes são pontos que serão discutidos posteriormente na abordagem da construção de identidades nipo-brasileiras.

A suspensão da imigração japonesa para o Brasil em 1941, quando oficialmente chegou a última leva no navio *Buenos-Aires Maru*, encerra um período. Para muitos imigrantes, que em sua maioria viviam no interior do Estado de São Paulo e norte do Paraná, iniciava-se um momento de apreensão e dúvidas. Na época, os imigrantes japoneses e seus descendentes aqui radicados totalizavam pouco mais de duzentas mil almas. (DEZEM, 2010, p. 244).

Em janeiro de 1942 são impostas aos estrangeiros diversas restrições consequentes do rompimento das relações diplomáticas entre Brasil e os países constituintes do Eixo o que leva à restrição de atividades culturais e educacionais dos imigrantes japoneses. O Decreto-lei n. 3.911 de 12 de dezembro de 1941 estabelecia que as transações financeiras de empresas japonesas, italianas e alemãs só poderiam ser realizadas mediante autorização prévia do Banco do Brasil. (TAKEUCHI, 2010, p. 56).

Em 1942 os bens pertencentes a estrangeiros dos respectivos países foram congelados e no mesmo ano o Decreto-lei n. 4.166 previa ressarcimento por danos de guerra tendo como garantia de pagamento um percentual de todas as contas bancárias que ultrapassassem 2 contos de réis.

Outra medida imposta foi a retirada de cidadãos de áreas litorâneas sob o argumento de desmembramento de possíveis articulações de espionagem. Núcleos de concentração de japoneses foram dissipados sob o pretexto de manter a segurança nacional. Para manter o controle das comunidades de estrangeiros do Eixo obrigava-se o porte do salvo-conduto para os que deixavam temporariamente os municípios de origem e o requerimento à Polícia Política para os que precisavam transferir de residência. Além dessas restrições de locomoção controlavam-se os instrumentos de ótica, fotografia e rádio. Contrariamente ao esperado, tais medidas serviram para o fortalecimento do sentimento de pertencimento à pátria japonesa que podia ser notado pelas prisões registradas por uso do idioma em público, manutenção de escolas clandestinas, solicitações de salvo-conduto e transferência de residência e apreensões de documentos, livros, rádios e fotografias. (TAKEUCHI, 2002).

Os estrangeiros do Eixo foram vistos como disseminadores das ideias que representavam perigo para a segurança nacional e eram considerados suspeitos de sabotagem e espionagem. Para que a polícia pudesse exercer seu poder, era preciso “vigiar” os estrangeiros, atitude que exigia mecanismos sistemáticos de atuação, capazes de registrar comportamentos, atitudes, virtualidades suspeitas. (DEZEM; TAKEUCHI, 2000, p. 59).

O ambiente hostil em que se encontrava a comunidade japonesa e a ausência de informações graças ao fechamento dos jornais voltados para as colônias geraram incredulidade com a notícia da derrota do Japão na Guerra. A fase obscura da imigração japonesa foi marcada pelo desenvolvimento de sociedades secretas consequentes do inconformismo da derrota pelos mais nacionalistas. Assim, com o término da Segunda Guerra e a derrota dos países do Eixo há na colônia japonesa uma separação muito clara entre aqueles que acreditavam na vitória do Japão – *kachigumi* ou *kioko* – e aqueles que, esclarecidos graças ao acesso aos meios de comunicação em língua portuguesa, estavam cientes da derrota, mas eram considerados “derrotistas” – *makegumi* ou *haissén*. Havia ainda, segundo Dezem e Takeuchi (2000, p. 61) um terceiro grupo de japoneses que habilmente tiravam vantagem de ambos os grupos anteriores, *kachigumi* e *makegumi* vendendo *yen* desvalorizado aos seus conterrâneos crédulos da vitória japonesa e ansiosos pelo retorno à pátria. Também eram vendidos terrenos na Manchúria e outros pontos na Ásia que teriam sido conquistados pelo Japão vitorioso e boatos eram espalhados sobre um falso príncipe chamado Asaka.

Por meio do conhecimento de tais fatos as autoridades brasileiras souberam da existência das sociedades clandestinas criadas durante o período de guerra pela vertente “vitorista”, diga-se de passagem, maior parte da colônia. Destacou-se, sem dúvida, a *Shindô-Renmei* (Liga do Caminho dos Súditos ou Dos que Seguem as Diretrizes Imperiais) que não

apenas defendia e divulgava a suposta vitória do Japão como também perseguia aqueles que compunham a vertente “derrotista”. Em 1946, o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS) efetuou prisões e expulsou do território nacional muitos membros da Shindô-Renmei e japoneses que haviam acreditado nas falsas notícias sobre a vitória do Japão.

[...] Do total de mais de mil presos, 155 tiveram decretada sua expulsão do país. Esses elementos condenados permaneceram no Instituto Correccional de Ilha Anchieta (SP). Em 1956, o presidente Juscelino Kubitschek reduziu suas penas, e como a maioria estava presa há mais de dez anos, foram soltos. Em 1958, o caso prescreveu por determinação do Ministério Público e entre 1959 e 1963, os decretos de expulsão contra esses elementos foram revogados. (TAKEUCHI, 2010, p. 60).

Segundo Lesser (2002, p. 16), após 1947 vários fatores contribuíram para a marginalização dos *kachigumi*, dentre eles, o movimento que houve dentro das comunidades japonesas no Brasil que visava doar comida e roupa para a população do Japão empobrecida pela guerra, mas a imagem negativa veiculada pela grande imprensa já estava desenhada e o estereótipo de fanatismo característico do período de guerra estendeu-se por todo um grupo étnico.

A partir de 1954, com as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo essa imagem negativa que se estabelecera sobre os japoneses no Brasil começou a ser amenizada com a organização de uma comissão da colônia japonesa visando sua participação nas festividades mediante apoio do governo nipônico que também viria a financiar a construção do Pavilhão Japonês localizado no Parque do Ibirapuera. Takeuchi (2010, p. 60) atribui a esse evento e ao reconhecimento da derrota do Japão na Segunda Guerra a conscientização dos japoneses de que o Brasil seria a terra onde firmariam definitivamente suas raízes. Assim, a comunidade japonesa no Brasil passou a receber a denominação de Colônia Nikkei do Brasil simbolizando seu processo de integração à sociedade brasileira.

Em 1952 são restabelecidas as relações diplomáticas entre Brasil e Japão e a retomada da imigração para território nacional só é oficializada em 1963 com João Goulart. Tal como o período anterior o governo japonês continua a oferecer respaldo aos seus trabalhadores que deixam o país, porém, diferente do processo anterior cujas famílias saíam em busca de melhores condições de vida, a imigração no contexto pós-guerra se dá como parte de um planejamento mundial.

Pelo lado dos imigrantes propriamente ditos, os jovens do sexo masculino, na sua maioria solteiros, com alguma qualificação profissional, são também uma novidade. Os “Japão novo”, como ficaram conhecidos, têm experiência diferente dos jovens

descendentes aqui nascidos. Para a sociedade, no entanto, todos são japoneses. O contraste entre os dois grupos cria a necessidade de uma redefinição da identidade dos nipo-brasileiros, tendo diante de si outro elemento: a imagem de detentores da tecnologia de ponta. [...] (SAKURAI, 2008, p. 221).

A vinda dos chamados “Japão Novo”, ou seja, imigrantes do pós-guerra contribuíram para selar a paz de seus conterrâneos no Brasil trazendo notícias de sua terra natal e a nova conjuntura de valores da sociedade japonesa, o que causou estranhamento nas primeiras gerações que chegaram ao Brasil.

A inserção de filhos e netos à dinâmica da sociedade brasileira e o consequente afastamento das antigas tradições japonesas também foi motivo de estranhamento e preocupação nos mais velhos. A abordagem de Susumu Miyao (2002, p. 176) explica que pessoas que se tornaram adultos no Japão, imersos em uma cultura diferente, quando no Brasil, tendem a ver criticamente a forma de pensar e agir dos brasileiros e o fato de aprenderem português e de habituarem com o modo de vida do Brasil não significa que substituíram os valores aprendidos em sua terra natal. Da mesma forma, para *nisseis e sanseis* – filhos e netos – nascidos aqui, aprender japonês não significa que absorverão os valores japoneses, mas provavelmente ajudará a compreender a cultura japonesa.

Neste momento há de se retomar Lesser (2001) e Takeuchi (2010) quando afirmam que foi da mais profunda ironia o fato de o Brasil buscar com a imigração conseguir tornar-se mais europeu e por fim, desenvolver uma sociedade imensamente multicultural. A presença japonesa na sociedade brasileira passou por altos e baixos e mesmo hoje é curiosa a forma como são estabelecidos os vínculos com uma cultura ou outra. Não raro, nas gerações de filhos e netos observa-se uma mistura pouco homogênea que mescla valores japoneses em contexto brasileiro para compor, o que no final das contas, continua a ser considerado japonês no Brasil.



Figura 3 - Totoro e Daruma, Bruno Takeda

## 2. Japoneses no Brasil ou nipo-brasileiros: memória e identidades

Neste momento não há nada mais singelo, porém significativo do que um pastel. Parece improvável iniciar a discussão sobre memória e identidades com o quitute tão conhecido pelos paulistas, mas o que normalmente está inscrito em nossas mentes é a associação do bom pastel ao seu respectivo pasteleiro chinês ou japonês. Talvez seja possível arriscar dizer que esta diferença étnica muitas vezes é atropelada por boa parte das pessoas.



Figura 4 - Meme retirado do blog de humor "AhNegão"

O pastel, além de símbolo, pode ser considerado assunto sério no Brasil. Obsessão paulistana é até mesmo centro de concursos que elegem o melhor da cidade e normalmente o de feira sempre possui algum representante nipo-brasileiro. Em artigos publicados pela Folha de São Paulo e pela revista Casa e Jardim, o professor Ricardo Maranhão da Universidade Anhembi Morumbi, coordenador do Centro de Pesquisa em Gastronomia Brasileira, defende que o pastel brasileiro, frito como o conhecemos, tem origem em Portugal, por volta de 1680



cuja receita levava camarão envolvido por massa crocante e frita. Ele discorda da segunda vertente que aponta a colônia chinesa como responsável pelo esboço do pastel brasileiro.

Sem dúvida, chineses e japoneses têm alguma ligação com o quitute então por que deveríamos ignorar a hipótese de que o pastel brasileiro surgiu do rolinho primavera, tradicional representante da culinária chinesa? O professor de Gastronomia do SENAC, Marcelo Angele defende que a receita brasileira veio da adaptação do rolinho primavera e do "gyoza" outro tradicional prato da culinária chinesa, aos ingredientes disponíveis aos imigrantes chineses e japoneses que se fixaram aqui. Ainda acrescenta que a imagem do japonês se atrelou à das pastelarias no período da Segunda Guerra Mundial quando alguns japoneses tornaram-se pasteleiros no intuito de se passarem por chineses e assim amenizar a discriminação da colônia no Brasil.

No portal "Artes do Japão", Claudia Kanashiro não só defende a hipótese do rolinho primavera como também expõe que sua opção se dá pela conexão com a história de sua família. O avô que chegou durante a década de 1940 tornou-se o primeiro pasteleiro de Guarulhos e a tradição passou para as próximas gerações. Mais do que apenas um quitute o pastel no Brasil adquiriu o peso da identidade. Mesmo que a origem do prato seja obscura para a gastronomia que diferença faz no sabor? Já a identificação cultural dá mais do que um sabor especial. Apesar de não ser um exemplo puro daquilo que nitidamente pensamos: "ah, isso é japonês" e na verdade não é, como o também conhecido e tradicional *yakisoba*, o pastel tem forte apelo nipo-brasileiro em São Paulo e não se pode descartar esta ideia. Um exemplo de infância são as representações que pasteleiros costumavam ter nas histórias em quadrinhos de Maurício de Sousa: normalmente orientais.

Dentre tantos exemplos que poderiam ser utilizados como referências nipônicas de identidades nipo-brasileiras a opção pelo pastel se dá por possuir um pouco de Brasil e Japão; um Japão brasileiro.

Para compreender as bases nas quais se apoiam as gerações mais recentes de nipo-brasileiros é preciso compreender a formação e as mudanças no que se toma por identidades nipo-brasileiras. Para isso, neste capítulo são trabalhados, com base na bibliografia existente, conceitos de memória e identidade para que seja possível apontar características intrínsecas à formação de identidades nipo-brasileiras.

O livro "Resistência e Integração: 100 anos de imigração japonesa no Brasil" organizado por Célia Sakurai e Magda Prates Coelho retoma os caminhos que homens, mulheres e crianças tomaram ao deixarem parte de suas vidas para trás para transformar seus

descendentes em brasileiros com passado japonês. Há de se considerar o contexto que esses imigrantes encontraram no Brasil; uma época de mudanças políticas e econômicas rápidas e profundas que determinaram a forma de ser japonês no Brasil.

A primeira geração dos japoneses viveu o período das crises da economia cafeeira que culminaram com a quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929; o início e todo o primeiro período Vargas; a Segunda Guerra Mundial; o início do desenvolvimentismo brasileiro, alguns, o período militar. Seus descendentes se beneficiaram com as profundas transformações que o mundo começou a viver com a internacionalização da economia tendo o Japão como um exemplo de economia a ser seguido. Se no começo do Século XX ser japonês era sinônimo de Madame Butterfly ou de samurai, a partir dos anos 1970, ser japonês significou ser portador da tecnologia de ponta, dos filmes e desenhos que passavam na televisão, tornando o Japão e os japoneses cada vez mais familiares aos olhos da sociedade nacional. (SAKURAI, 2008, p. 10-11)

Apesar do esforço em transmitir a imagem de trabalhadores contidos e cordiais, nem sempre os imigrantes japoneses foram bem aceitos no Brasil. Considerados biologicamente incompatíveis com outras raças e possuidores de padrões morais, estéticos e econômicos diferentes, na década de 1930 receberam a denominação de “perigo amarelo”. (SUDA, 2006, p.72). Após a Segunda Guerra Mundial é que se torna possível enxergar uma inserção maior dos japoneses no Brasil e, com a mudança de seus objetivos para a permanência no país, surgia a primeira geração de nipo-brasileiros ou nipo-descendentes.

Kodama e Sakurai (2008) apontam que as trocas culturais e inserção dos imigrantes e descendentes japoneses já despontavam por meio dos nipo-brasileiros que adotavam a Língua Portuguesa e que assumiam uma formação cultural híbrida, dando mostras de que as relações mantidas entre a comunidade nipo-descendente e a sociedade brasileira mais ampla tornavam-se mais complexas.

Uma nova geração de filhos e netos dos imigrantes que haviam chegado antes da guerra já despontava e abria caminho para uma integração cada vez mais intensa com os outros segmentos da sociedade brasileira. Dia a dia era possível notar a substituição gradual da língua japonesa pelo português no cotidiano das famílias. Tornava-se maior também a inserção dos descendentes no mercado de trabalho brasileiro, em profissões de todos os graus de qualificação e o crescente número de casamentos interétnicos davam sinais de que as acusações de dificuldade de assimilação começavam a fazer parte do passado. (KODAMA, SAKURAI, 2008)

Ainda que o processo migratório japonês e a permanência desse povo e de seus descendentes no Brasil tenham contribuído para a constituição de um grupo com características compartilhadas relacionadas à sua origem, o processo de aculturação

desencadeou a incorporação de características regionais e locais que diferenciam um grupo de japoneses do outro se afastando da concepção homogeneizante. Hoje, outros fatores como o desenvolvimento tecnológico e dos processos de comunicação que diminuem a influência dos fatores 'distância e tempo' tem provocado a multiplicação de identidades locais resistentes às questões uniformizantes.

Segundo Meneses (1987), o conceito de identidade implica semelhança a si próprio, formulada como condição de vida psíquica e social. Sob esse ponto de vista, a busca de uma identidade vê de forma negativa conteúdos novos, entretanto, a antropologia e a sociologia nos informam que a identidade é socialmente atribuída e mantida e só se transforma também socialmente. O suporte fundamental da identidade é a memória e é preciso analisá-la para que outros aspectos das identidades culturais sejam compreendidos.

## **2.1. Memória e formação de identidades**

### **2.1.1. Memória individual e coletiva**

Sob a definição do dicionário Aurélio, memória (do latim, memória: faculdade de reter impressões e informações anteriormente adquiridas) pressupõe registro, mesmo que em nosso próprio corpo, com caráter seletivo já que guardamos aquilo que de alguma forma teve algum significado em nossas vidas. Segundo Meneses (1992) a caracterização mais corrente de memória é como mecanismo de registro e retenção, depósito de informações e conhecimento e sua produção e acabamento estariam atreladas apenas ao passado. Um equívoco, visto que a memória é um processo permanente de construção e reconstrução. No âmbito da ciência da informação cuja preservação, em algum momento figurou de forma central, a relação com a concepção de memória era inevitável.

Jacques Le Goff (2003) propõe que a memória como propriedade de conservar certas informações, nos remete em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar as impressões e informações adquiridas. Sob este ponto de vista seu estudo abarca a psicologia, psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e, com relação aos problemas acerca do esquecimento e perturbações da memória, inclui os estudos da psiquiatria.

A partir da afirmação do autor compreendemos que a memória não se limita apenas à faculdade de reter informações adquiridas anteriormente, pois nos fenômenos ligados a ela,

tanto nos seus aspectos biológicos como psicológicos, não são mais do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização que apenas existem “na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui” (LE GOFF, 2003, p. 421).

Assim, considera-se o “comportamento narrativo” que se caracteriza pela função social, pois trata da comunicação de uma informação ao outro diante da ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo (FLORÈS, 1972<sup>1</sup> apud LE GOFF, 2003, p. 421). A aproximação de memória e linguagem se dá:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é, de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor quer nos outros, quer nas bibliotecas. Isso significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória. (ATLAN, 1972 apud LE GOFF, 2003, p. 421).

“A escrita é um meio de extensão da memória” (CRIPPA, 2007, p.120). O aumento da produção e do fluxo de informações, e, segundo Crippa (2007), “o incremento da produção de conhecimentos”, impede que o homem dependa apenas do cérebro como estoque de informações e apele às extensões de memória.

Os Sistemas Artificiais de Memória (SAM), ou seja, todos os objetos materiais que permitem gravar, estocar, manipular, transmitir e ler a informação, libertaram o homem dos limites de sua memória biológica, e influenciaram os mecanismos de tomada de decisão, enriquecendo qualitativamente a memória coletiva. De fato, graças aos SAM, podemos compartilhar lembranças que alguns jamais vivenciaram. (CRIPPA, 2007, p.121).

Mancuso em "Memória, representação e identidade" (2007) bem como Paul Ricœur discutem a natureza do homem e da memória conforme "Confissões" de Santo Agostinho. Parte-se da ideia de que o homem é duplo, composto por corpo e alma no qual, a alma que sensibiliza aquilo que o Senhor criou, proporciona o encontro com Deus. Sugere-se a identidade entre alma e memória.

Grande é a potência da memória, ó meu Deus! Tem não sei quê de horrendo, uma multiplicidade profunda e infinita. Mas isto é o espírito, sou eu mesmo. E que sou eu, ó meu Deus? Qual é a minha natureza? Uma vida variada de inúmeras formas com amplidão imensa. (AGOSTINHO, 1973, p.2017)

A discussão também propõe Durkheim que contrapõe à ideia de que, se para Santo Agostinho a alma leva à/e provém de Deus, para Durkheim leva à/e provém da sociedade levando em conta que a partir do momento em que o sujeito participa da sociedade caminha

---

<sup>1</sup> FLORÈS, C. La mémoire. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

naturalmente além de si mesmo seja quando pensa ou seja quando age. A ideia de alma em Durkheim corresponde à pessoa e à personalidade. Mancuso (2007) então aponta que a ideia de alma indica um processo de identidade individual, uma imagem de si para si e para os outros, uma representação de si.

Neste sentido, Le Goff (2003) ressalta a importância da memória coletiva e o papel que desempenha na sociedade. No entanto, a memória, ainda que individual passa pelo testemunho das pessoas que relatam em suas lembranças experiências vividas e presenciadas, que, de alguma forma representa não apenas seu caráter individual, mas um retrato da sociedade. A memória individual é de interesse, pois reúne fragmentos que refletem em uma memória coletiva.

“A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança”. (BOSI, 1994, pag.53).

Sob o contexto das ciências sociais encontram-se estudos que relacionam a memória individual ao meio social. Le Goff (2003) aponta que a evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, elucida a importância do papel que a memória coletiva desempenha.

Ainda que a memória nos pareça inicialmente um fenômeno individual, próprio de cada um, Maurice Halbwachs (1968) nos conduz a compreender a memória também como um fenômeno coletivo e social, ou seja, “como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p.201).

“Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2006, p.30).

Memória coletiva é o processo social de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo, comunidade ou sociedade. Este passado vivido é distinto da história, a qual se refere mais a fatos e eventos registrados, como dados e feitos, independentemente destes terem sido sentidos e experimentados por alguém (HALBWACHS, 1991<sup>2</sup> apud SILVA, 2009, p.4).

---

<sup>2</sup> HALBWACHS, Maurice. Fragmentos de la memoria colectiva. Selección e traducción. Miguel Angel Aguilar D. (texto em espanhol). Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa Licenciatura em Psicologia Social. Publicado originalmente em Revista de Cultura Psicológica, Ano 1, n.1, México, UNAM-Facultad de psicología, 1991.

Assim pode-se afirmar que o indivíduo carrega consigo a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições. Já o posicionamento de Halbwachs acerca da memória individual refere-se à existência de uma “intuição sensível”:

Haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social - admitiremos que se chame intuição sensível. (HALBWACHS, 2006, p.41).

Tanto a memória individual quanto a coletiva mantém uma relação que se estende à memória histórica; guardam informações relevantes para os sujeitos e têm como função primordial garantir a coesão do grupo e o sentimento de pertinência entre seus membros. E assim afirma Kessel (2009, p.5): “memória individual, coletiva e histórica se interpenetram e se contaminam. Memórias individuais e coletivas vivem num permanente embate pela coexistência e também pelo status de se constituírem como memória histórica”.

Le Goff (2003) também aponta que Pierre Nora percebe que a memória coletiva como o que fica no passado vivido por grupos, ou o que os grupos fazem do passado, pode num primeiro momento, se opor quase que termo a termo à memória histórica. Assim, prossegue que, até nossos dias, "história e memória" praticamente se confundiram e a história parece ter se desenvolvido sobre o modelo da rememoração e da memorização. A história dita "nova", segundo Le Goff (2003), que se esforça por criar uma história científica a partir da memória coletiva pode ser interpretada como "uma revolução da memória".

Halbwachs (2006), afirma, no entanto que a memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas e se, por vezes algumas lembranças individuais invadem a coletiva, estas mudam de aparência a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal.

Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2006, p. 72)

Já a memória nacional, segundo Meneses (1992), apresenta-se como unificada e integradora, procurando harmonia e sublimando o conflito. É da ordem da ideologia e segundo as palavras do autor: “é o caldo de cultura, por excelência, para a formulação e desenvolvimento da identidade nacional, das ideologias da cultura nacional e, portanto, para o conhecimento histórico desses fenômenos”. (1992, p.15).

“É a memória que funciona como instrumento biológico-cultural de identidade, conservação, desenvolvimento, que torna legível o fluxo dos acontecimentos”. (Meneses, 1987, p. 185).

Pollak (1992) sintetiza que os elementos constitutivos da memória seja individual ou coletiva são os acontecimentos vividos pessoalmente e em segundo lugar os acontecimentos relacionais, ou vividos por tabela, ou seja, vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. Além de acontecimentos a memória é constituída em sua essência por pessoas ou personagens e finalmente os lugares da memória.

Halbwachs (2006) também reflete que durante a vida o grupo nacional do qual se faz parte serve de teatro para alguns acontecimentos a respeito dos quais se diz lembrar, mas que na verdade só se conhece através de jornais ou do testemunho dos que neles estiveram envolvidos diretamente.

Para que a memória dos outros venha assim a reforçar e completar a nossa, como dizíamos, é preciso que as lembranças desses grupos não deixem de ter alguma relação com os acontecimentos que constituem meu passado. Cada um de nós pertence ao mesmo a muitos grupos, mais ou menos amplos. Ora, se fixamos nossa atenção nos grupos maiores, como a nação por exemplo, embora nossa vida e a de nossos pais e nossos amigos estejam contidas na vida da nação, não se pode dizer que esta se interesse pelos destinos individuais de cada um de seus membros. (HALBWACHS, 2006, p. 99)

Para completar, segundo o autor, existe o fato de estarmos em tamanha harmonia com os que nos circundam que "vibramos em uníssono e já não sabemos onde está o ponto de partida das vibrações, se em nós ou nos outros". (2006, p. 64) Às vezes expressamos com convicção pessoal aquilo que nos foi transmitido por meio de jornais ou livros ou conversas. "Já havíamos pensado nisso' - não percebemos que somos apenas um eco". (2006, p. 64)

Para a discussão de como a memória contribui para a construção de identidade também é lembrado Michael Pollak (1992). Para ele, há entre a memória e o sentimento de identidade uma ligação fenomenológica muito estreita. Pollak trabalha com a ideia de três elementos essenciais da construção de identidade: a unidade física que consiste no sentimento de fronteira física como o corpo ou, em caso coletivo, o pertencimento a um grupo; a continuidade dentro do tempo; e o sentimento de coerência, "ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados". (POLLAK, 1992, p. 204)

Jan Assmann e Aleida Assmann, ambos professores da Universidade de Konstanz, Alemanha, durante a "Conferência Internacional Memórias Comunicativa e Cultural" realizada em maio deste ano na Universidade de São Paulo apontaram em seus estudos a

memória indispensável como fator habilitativo que possibilita o desenvolvimento tecnológico pois nos permite construir uma narrativa do passado e, assim, determinar uma narrativa futura que caiba a nós mesmos e no que toca o sentido de identidade, mantém o passado como arquivo, imagem ou narrativa como memória auto biográfica - construção social, conectividade e identidade. Afirmam ainda que em todos os sentidos a memória é um dispositivo aberto e considerado um conhecimento com identidade.

Um dos conceitos trabalhados por eles consiste em memória comunicativa que inclui memórias variadas baseadas exclusivamente em comunicações do dia a dia. Em contrapartida a este sentido de proximidade diária o conceito de memória cultural também abordado por Jan e Aleida Assmann caracteriza-se pelo distanciamento do sentido de dia a dia, ou seja, há um ponto fixo cujo horizonte não se altera com a passagem do tempo e cujas memórias são mantidas por meio da formação cultural. Esta teoria procura relacionar três principais polos: memória como a contemporaneidade do passado, cultura e sociedade, desta forma há ênfase nas seguintes características da memória cultural (ASSMANN, 1988, p. 130):

- Concretização da identidade ou relação com o grupo
- Capacidade de reconstrução: "Cultural memory works by reconstructing, that is, it always relates its knowledge to na actual and contemporary situation"
- Formação: Transmitir conhecimento para sua permanência. "Ensinar como lembrar e o que lembrar"
- Organização: de como é realizada a prática de fixação daquilo a preservar e
- Obrigação: visto que a memória possibilita que se viva em grupos e comunidades que, por sua vez, possibilitam a construção de memórias - lembrar e pertencer possuem aspectos normativos.

Se para Pollak (1992) a memória é, em parte, herdada então está sujeita a flutuações em função do momento de sua articulação ou expressão. "As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada". (1992, p. 204) Sob este aspecto de organização ou da memória como fenômeno construído individual e social, Pollak atribui uma ligação muito estreita entre memória e o sentimento de identidade.



## 2.2. Identidades culturais: nipo-brasileiros

Tomando o sentimento de identidade em seu aspecto mais superficial é possível compreendê-lo no sentido da imagem de si, para si e para os outros, ou seja, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.

Pollak (1992) também determina 3 elementos essenciais da identidade: unidade física, corpo ou pertencimento a um grupo; continuidade temporal; e coerência, conforme apontado anteriormente.

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio na negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (POLLAK, 1992, p. 204)

Segundo Stuart Hall (2005) a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento.

Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’ [...]. Assim, em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (p.38-39).

Tajfel (1983, p.290<sup>3</sup> apud SUDA; SOUZA, 2006, p.74) conceitua identidade social a partir das relações grupais: “A identidade social será entendida, (...) como aquela parcela do autoconceito dum indivíduo que deriva do seu conhecimento, da sua pertença a um grupo (ou grupos) social, juntamente com o significado emocional e de valor associado àquela pertença”.

A comunicação simbólica entre os seres humanos e o relacionamento entre esses e a natureza, com base na produção (e seu complemento, o consumo), experiência e

---

<sup>3</sup> TAJFEL, H. Grupos humanos e categorias sociais: estudos em psicologia social II. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

poder, cristalizam-se ao longo da história em territórios específicos, e assim geram culturas e identidades coletivas (CASTELLS, 1999, p.52).

Hall (2011) propõe explorar questões sobre identidade cultural na modernidade tardia e avaliar se de fato existe uma "crise de identidade". Se ela existe, o que significa? Que formas ela toma e quais suas possíveis consequências? Sua posição primordial afirma que as identidades modernas estão sendo "descentradas", ou seja, passando por um processo de fragmentação. Diante disso Hall reflete sobre as possíveis consequências desta noção de descentralização. Para iniciar as discussões são examinadas três concepções de identidade: identidade do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo baseava-se na concepção humana de indivíduo centrado e dotado das capacidades de razão e consciência de ação cujo "centro" "consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele - ao longo da existência do indivíduo. "O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa" (p.11). O sujeito sociológico era reflexo da inevitável e constante complexidade do mundo moderno, desta forma, o núcleo interior do sujeito não era mais autossuficiente, mas sim formado na relação com outros indivíduos. Esta noção "interativa" de identidade adotada amplamente referia-se à interação entre o eu a sociedade que oferece identidades exteriores que constroem um diálogo contínuo.

"A identidade, então, costura (ou para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis" (HALL, 2011, p. 12)

O sujeito anterior cuja identidade era postulada como unificada e estável, estaria, portanto, se tornando mais fragmentado e esse processo o conduz ao sujeito pós-moderno característico como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2011, p. 13)

Hall (2011) ainda prossegue com a afirmativa de que a ideia de uma identidade unificada e coerente é uma fantasia, uma vez que à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam há o confronto com uma multiplicidade identitária com a qual seria possível estabelecer alguma identificação ainda que temporariamente. No que

toca a globalização, ou o momento de 'modernidade tardia' conforme palavras do próprio autor, as sociedades seriam caracterizadas pelas diferenças e antagonismos sociais que fazem com que o sujeito tenha vários posicionamentos, ou, neste caso, identidades.

"Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados."(HALL, 2011, p.18)

Por este ponto de vista pode-se inferir que o deslocamento é positivo a partir do momento que desarticula estruturas de identidades passadas e possibilita a formação de novas identidades. Ramificada desta mesma matriz as discussões se voltam ao descentramento do sujeito, no qual é relevante pensar na descoberta do inconsciente de Freud e a ideia de que nossas identidades e desejos são formados com base em processos simbólicos do inconsciente gradualmente e arduamente a partir da relação com os outros.

A formação do eu no "olhar" do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica - incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. (HALL, 2011, p.38)

Assim, Hall (2011) prossegue que:

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada". (p.39)

Zanini (2005<sup>4</sup> apud SILVA, 2008, p. 45) observa que as identidades étnicas estariam sempre em uma relação com os meios de comunicação possibilitando uma contínua renegociação de identidades. Assim, a identidade étnica seria um mediador entre o receptor e a mensagem recebida; os receptores não seriam seres passivos, mas fariam leituras culturalmente mediadas, partindo de sua condição de classe, etnia, familiar, religiosa e etc.

Já as concepções de identidade cultural vêm passando por mudanças ao longo do processo civilizatório. No Iluminismo o indivíduo era dotado das capacidades de razão, consciência e ação, hoje se tem a ideia mais recente de um ser sociológico.

Miranda (2000) ao tratar do sujeito pós-moderno refere-se ao fato de não haver uma identidade fixa, essencial ou permanente pois está sujeito às formações e transformações contínuas relacionadas às formas em que os sistemas culturais o condicionam.

---

<sup>4</sup> ZANINI, Maria Catarina Chitolina. Assistir, ouvir, ler e narrar: o papel da mídia nas construções identitárias étnicas. Revista de Antropologia, v.48, n.2, p.699-736, jul/dez. 2005.

Em outras palavras, o sujeito pós-moderno é definido historicamente, e não mais biologicamente (como preferem os que defendem identidades raciais originais, mas sem bases científicas), porquanto o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, afetadas tanto pelos processos de socialização quanto de globalização dos meios de comunicação e informação. (MIRANDA, 2000, p.82).

Isa Maria Freire (2006) atenta para a fragmentação de uma ideia unificada e estável de identidade na globalização. Assim, apresenta-se não mais uma única identidade, mas a composição de várias, algumas vezes contraditórias. Também deve ser considerado que as pessoas participam de várias identidades simultaneamente, como por exemplo, “mulher, pobre, homossexual e negra ao mesmo tempo”. (MIRANDA, 2000, p.82).

Segundo Ciampa (2001), a identidade é metamorfose, ou seja, um processo contínuo de transformação no qual estão envolvidas as especificidades biológicas, psicológicas e sociais do ser humano. Essas transformações se dão ao longo da vida do indivíduo e constituem uma singularidade que o identifica ou o diferencia em relação a si mesmo e do mundo. Neste ponto, nos questionamos sobre as contradições das identidades; ao mesmo tempo em que distinguem um indivíduo do outro, os igualam de alguma forma, por algum traço semelhante. O autor ainda acrescenta em sua fala a integração dos aspectos “único” e “múltiplo” ao dizer que as pessoas se apresentam como únicas, porém, são constituídas pela diversidade do grupo do qual fazem parte. Hall (2009) também observa e questiona as mudanças que vêm cercando o conceito de identidade e a impossibilidade de encará-lo de forma estanque. O autor propõe o conceito de identificação como um processo de articulação, que, na linguagem do senso comum é construída a partir do reconhecimento de alguma origem em comum ou de características partilhadas com outros grupos ou pessoas a partir de um mesmo ideal.

As identidades nipo-brasileiras são resultados da síntese de duas chaves culturais distintas: a japonesa e a brasileira; que sofrem ainda com a influência das características locais e regionais, o que as tornam únicas. De acordo com Jeffrey Lesser (2000<sup>5</sup> apud SILVA, 2008, p.9) ao divulgarem notícias sobre um Brasil muito específico e um Japão mais específico ainda, tais publicações [as primeiras publicações jornalísticas voltadas para a comunidade nikkei] teriam como produto final a construção de uma “identidade nipo-brasileira”.

---

<sup>5</sup> LESSER, Jeffrey. Searching for home abroad: Japanese Brazilians and transnationalism. Durham&London: Duke University Press, 2003.

Joyce Suda e Lídio de Souza (2006, p.75) pesquisaram a comunidade japonesa na Grande Vitória (ES). Através de entrevistas semiestruturadas com participantes de quatro gerações de nipodescendentes, apontaram que a maioria dos participantes se identifica, por vezes, com brasileiros e, por outras, com japoneses, utilizando pronomes como ‘nós’ e ‘eles’ para se referir ao mesmo grupo em diferentes momentos da entrevista, dependendo do contexto que favoreça uma identificação positiva com um ou outro grupo.

Lesser (2001) enfatiza que, no processo de assimilação, a cultura pré-imigratória tenderia a desaparecer por completo - fenômeno raro -, enquanto no de aculturação ocorreria a modificação de uma cultura em contato com outra, o que foi muito comum mesmo para os japoneses que viviam em comunidades fechadas. Por esse processo é possível ocorrer o reconhecimento de si próprio nos dois grupos, a partir de características de origem que foram mantidas e características agregadas ou modificadas da cultura receptora.

Nota-se que a preservação da cultura de origem era mais forte no início do processo imigratório, facilitada pela concentração em comunidades mais fechadas na maioria das regiões onde se instalaram. A primeira geração genuinamente nipo-brasileira foi aquela que acompanhou o período pós-guerra. Os primeiros filhos de japoneses nascidos após a derrota do Japão, diferente de seus antecessores, não foram criados com o vislumbre do retorno ao Japão, ao contrário, lidaram com a nova realidade que os prendia ao território brasileiro e à sua cultura permanentemente.

A derrota do Japão na guerra mudou os rumos dos emigrantes e de seus descendentes, os niseis. O sonho de retorno foi enterrado com a rendição. As reações pela derrota foram diferentes. Uns tiveram a iniciativa de ajudara os parentes e conhecidos enviando alimentos e remédios através da Cruz Vermelha. Outros resistiram à idéia da derrota. Alguns dos que se alinhavam com nacionalistas japoneses criaram grupos, organizando perseguições e assassinando os que aceitaram os fatos da derrota. Um desses movimentos dói a Shindo Remmei. A maior parte decidiu que ficaria no Brasil, e, para isso, era preciso continuar trabalhando e estudando (SAKURAI, 2008, p.255).

A exposição “6 bilhões de outros” que permaneceu no Museu de Arte de São Paulo no período de 20 de Abril a 10 de Julho de 2011 contava com uma seleção de depoimentos que somavam mais de 11 horas de vídeos. Projeções de rostos compunham um painel de múltiplas identidades e os visitantes tinham a oportunidade de acompanhar depoimentos sobre amor, família, felicidade e desafios entre outros. Uma das abordagens da exposição apresentava declarações de paulistas (“Somos São Paulo”), um deles, neto de japoneses, relata que parte de suas sensações e impressões, gostos e escolhas, foram herdadas de seus avós que relatavam as dificuldades enfrentadas na época que chegaram do Japão, como por exemplo, a culinária

extremamente diferente dos sabores orientais. Como segunda geração de nipo-brasileiro, no entanto, ele também configura uma juventude diferenciada com inúmeras referências que não dependem exclusivamente das memórias herdadas de seus avós e pais, como ele mesmo diz em seu relato, mas de uma relação de reciprocidade estabelecida entre cultura e comunicação. Outro depoimento mostra uma filha de japoneses que segue a moda Lolita, muito comum na região de Harajuku em Tóquio. Lolita é a denominação dada ao estilo de garotas que se vestem com roupas de bonecas com acessórios excessivamente delicados, por vezes infantilizados. Popular entre jovens japonesas, a tendência também virou mania entre muitas jovens brasileiras; nipodescendentes ou não.

Hoje, com o desenvolvimento de gerações mais integradas à cultura receptora, a manutenção da cultura de origem é mais difícil e complexa, no entanto, o que se vê atualmente é uma mudança dos grupos nipodescendentes, principalmente jovens, que tendem a encarar a preservação da cultura japonesa através de uma releitura das tradições e da estética japonesas. Apesar de a identidade ser marcante entre nipo-brasileiros no que se refere às questões étnico-culturais e fenotípicas, não é mais possível trabalhar com a ideia de identidades nipo-brasileiras desconsiderando as gerações mais novas constituídas por netos (sanseis) e bisnetos (yonseis).

A constituição do termo “nipo-brasileiro” vem carregada pela relação das origens étnica e nacional: a etnicidade japonesa e a identidade nacional brasileira. Neste caso é possível observar que, de um modo geral, a medida da identidade étnica está atrelada às gerações de nipo-brasileiros sendo os mais velhos mais próximos da raiz japonesa e os mais novos do convívio brasileiro, o que, entretanto, não é determinante visto a existência de comunidades mais fechadas cujas gerações mais novas têm tanto contato quanto os mais velhos de suas raízes japonesas. De qualquer forma, o afastamento do contato com as tradições e ensinamentos dos membros mais velhos de comunidades de japoneses no Brasil provoca mudanças na forma que os nipodescendentes se identificam com a cultura de origem e identificamos reflexos nas manifestações e composição de arte e cultura pop externadas por meio das tecnologias de informação e comunicação.



Figura 5 - "Special", Bruno Takeda

### **3. Imagens do Japão contemporâneo em solo tupiniquim tecnológico: cultura pop nipo-brasileira**

Segundo Sonia Luyten (2005, p.7) a palavra “pop” é provavelmente um dos termos mais bem-sucedidos nos Estados Unidos durante os anos 60 e 70, relacionado normalmente à música ouvida pelos jovens – a conhecida pop music. Por outro lado, através das obras de arte de Roy Lichtenstein, com inspiração nos quadrinhos, o termo “pop art” passou a ser conhecido e trouxe o sentido de que a arte também tende a acompanhar aquilo que é transmitido pelos meios de comunicação e pela publicidade, além de se tornar popular. Fenômenos culturais recentes, a “pop art” e a “pop culture” trouxeram aos norte americanos produtos que se tornaram reflexo de gostos, hábitos e valores de uma nação que aos poucos

foram transmitidos para povos diferentes que os assimilaram, ou, diante de adaptação, se apropriaram de alguns valores como lhes convinha.

Diferente do folclore que tem suas lendas e crenças expressas através de provérbios, contos e festejos passados de geração em geração principalmente, mas não exclusivamente, pelas narrativas orais, a cultura pop, conceito criado no século XX, utiliza a mídia na criação e divulgação de novos ícones e contos.

“Trata-se do impacto da industrialização e da massificação na geração de referências que se tornam comuns a um povo. No caso do Brasil, o pop se revela principalmente nas telenovelas e na propaganda comercial” (SATO, 2007, p.12).

Antes de tudo é preciso compreender as estruturas da cultura popular para visualizar o foco deste capítulo e alcançar o Japão contemporâneo.

### **3.1. Um passo ao "japop": massa e consumo**

Segundo Strinatti (1999) na modernidade a discussão acerca da cultura popular adquire importância por se relacionar ao conceito de cultura de massa que se desenvolve com o advento dos meios de comunicação e comercialização do lazer e da cultura, a partir dos anos 1920 e 1930. O autor considera que cultura de massa é a cultura popular produzida por meio de técnicas de produção industrial e comercializada com fins lucrativos para uma massa de consumidores. Observa-se neste aspecto que a industrialização e a urbanização tenham promovido o crescimento de uma massa atomizada e anônima também sujeita à manipulações.

[...]nessas sociedades as pessoas somente conseguem se relacionar como átomos em um composto físico ou químico. A sociedade de massa é constituída de pessoas atomizadas, que carecem de relacionamentos significativos ou moralmente coerentes. Essas pessoas não são vistas exatamente como átomos isolados, mas as ligações entre elas são contratuais, distantes e esporádicas, e não comunitárias e integradas. (STRINATTI, 1999, p. 23)

Neste ponto considera-se que o uso de técnicas de produção em massa foi prejudicial para a cultura nas sociedades industrializadas visto que a visão de público consumidor enquanto massa é apontada por MacDonald (1957) pela perda de sua qualidade e identidade humanas. Em síntese Strinatti (1999) argumenta que a concepção da cultura de massa é caracterizada por uma cultura banalizada e padronizada que atropela a cultura folk, erudita e desafia o arbítrio intelectual estético. Sugere ainda que, hoje em dia, ninguém mais pensa em



termos de cultura de massa e que agora é possível apreciar tanto a cultura popular como a erudita.

Partindo desta última colocação Strinatti (1999) considera que o pós-modernismo descreve o nascimento de uma ordem social na qual os meios de comunicação de massa e a cultura popular imperam e influenciam as outras formas de relacionamentos sociais. Além disso há certa dificuldade em distinguir economia de cultura popular a partir do momento em que a mesma determina o consumo,

O argumento é que consumismo cada vez mais imagens e signos em consequência do interesse por si mesmos, e não por sua "utilidade" ou pelos valores mais fundamentais que simbolizam. Consumimos imagens e signos precisamente porque são imagens e signos, e desconsideramos questões de utilidade e valor. Isso é evidente na própria cultura popular, em que a aparência e o estilo, ou seja, o que as coisas parecem [...] predominam sobre o conteúdo, a substância e o significado. (STRINATTI, 1999, p. 219)

Sob este aspecto a linha de distinção entre arte e cultura popular torna-se mais difusa não havendo critério determinante que as diferencie.

Um aspecto desse processo é que a arte se integra de modo crescente à economia, tanto por incentivar as pessoas a consumir através do papel ampliado que desempenha na propaganda, como por se tornar um bem comercial em si mesmo. Um outro aspecto é que a cultura popular pós-moderna recusa-se a considerar as pretensões e as distinções da arte. (STRINATTI, 1999, p. 220)

No campo artístico as produções e manifestações costumam se constituir reflexos dos avanços de uma sociedade e têm por natureza um teor transformador das coisas existentes como MacLuhan (apud Oliveira, 1997, p. 217) nos lembra: “Faz já muito tempo que ninguém contesta o poder da arte de antecipar o futuro social e os desenvolvimentos tecnológicos bem antes de uma geração”. As palavras de MacLuhan ressaltam que o artista capta e visualiza os pequenos sinais das mudanças na sociedade, ou, como diz em seu livro *Understanding Media: the extensions of man* de 1964, o papel do artista é como o de uma vacina para a sociedade preparando-a para aquilo que tecnologia midiática traz. Os artistas japoneses também se inserem neste contexto; observam o que traz e o que significa a tecnologia no âmbito artístico com uma percepção especial no que toca a formação histórica e cultural japonesa. “Questões como identidade, originalidade, espaço, noção de vida e comunicação, assim como a noção de arte, são concebidas de maneira mais ou menos diferente das ocidentais” (KUSAHARA, 2009, p.369).

*Bijutsu* é o termo japonês que corresponde à arte e significa belas-artes em termos visuais. *Geijutsu* significa arte, porém em um sentido mais amplo, ou seja, inclui música,

teatro e outras manifestações. Ambos os termos se estabeleceram na segunda metade do século XIX, conceito importado do Ocidente quando a abertura do Japão possibilitou seu processo de modernização. Até então esta noção de arte era desconhecida aos japoneses, o que, no entanto, não significa que as produções artísticas fossem inexistentes. De fato até o século XIX havia uma forte característica visual e cultural que muitas vezes estava integrada à vida diária o que não lhe dava status de luxo.

Entre os séculos XVII e XIX o desenvolvimento da técnica xilográfica, ou de blocos de madeira para impressão, possibilitou que romances ilustrados se difundissem. O gosto pela arte pictórica convergindo com as narrativas, algumas consideradas como “pré-mangá”<sup>6</sup>, como expõe Gravett (2006), explica a predominância de vendas dos mangás no mercado editorial japonês até hoje. Produzidos para que fossem consumidos e posteriormente descartados serviam como distração temporal enquanto as melhores impressões eram produzidas para contemplação. Não havia diferenças entre o que constituía arte, entretenimento ou produtos comerciais.

‘Arte’ não é uma noção óbvia que se desenvolveria automaticamente no mesmo paradigma em qualquer sociedade. ‘Arte’ como no conceito ocidental, não se formou no Japão. Em vez de separar ‘belas-artes’ de arte aplicada, do design ou do entretenimento, os japoneses englobaram esses campos como uma forma contínua de cultura visual (KUSAHARA, 2009, p.371).

A inexistência de distinção entre arte superior e arte inferior proporcionou ao Japão um contexto cultural diferenciado que é essencial para que se possa refletir sobre o desenvolvimento da arte contemporânea japonesa. A atual geração de jovens artistas possui um olhar mais atento àquilo que corresponde à “niponicidade” normalmente aplicada ao uso de alguns materiais como papéis específicos e formas e cores nas composições.

Takashi Murakami, artista contemporâneo da vertente pop japonesa propõe entre os de sua geração, discussões sobre a relação de consumo, arte e indústria e aponta para um novo direcionamento na recepção da estética japonesa fora do Japão, alimentando também a

---

<sup>6</sup> Mangá significa quadrinhos japoneses. O termo mangá foi usado em 1814 pelo artista Hokusai para designar seus livros de rascunhos excêntricos. Na década de 1980 quando os quadrinhos japoneses começaram a ser exportados passaram por uma fase de total desdém ocidental e o termo possuía uma carga negativa quando inserida na língua inglesa. Frederik Schodt co seu estudo Manga!Manga!, de 1983 foi um dos responsáveis disso quando explicava que o significado dos dois ideogramas que constituíam a palavra vinham designar imagens irresponsáveis. Completava ainda que o ideograma man “tem um significado secundário de ‘moralmente corrupto’”(GRAVETT, 2006, p.12).

produção artística que se estende além dos limites do museu e da galeria. Neste caso é conveniente citar seu trabalho como produtor fundando a *Hiropon Factory*<sup>7</sup>, mais tarde denominada *Kaikai Kiki*, que aplicava a produção artística em objetos como camisetas e livros. O grupo formado inicialmente por amigos foi ampliado e sua atuação visava abrir caminho para o cenário artístico internacional. Murakami sempre questionou não apenas esta relação entre produção e consumo artístico-cultural, mas também dilemas como originalidade e autenticidade das produções através do processo de distribuição.

O funcionamento da produtora de Murakami já demonstra que muitos trabalhos realizados por ele são produzidos através de um sistema fabril com a participação de outros artistas e estudantes internos. Kusahara (2009) lembra que esse modo de produção era padrão na pintura tradicional *Kano-ha*, cujos pintores normalmente trabalhavam em grande escala reproduzindo ambientes da natureza, assim como na impressão feita com blocos de madeira. Hoje isso é aplicável a artistas populares de histórias em quadrinhos – mangá – e por estúdios de animação – anime. Outro exemplo proposto pela autora consiste no movimento iniciado por Murakami em 2003 ao produzir versões em miniatura de dez esculturas próprias, como Ms. Ko2<sup>8</sup> cujo original foi vendido em Nova York por um valor inesperado até mesmo para o artista. As miniaturas foram produzidas pelos mesmos profissionais dos originais o que lhes dá igualmente status de originalidade com a diferença de terem sido produzidos em uma quantidade considerável: quinze mil peças para cada obra embaladas e vendidas como brindes na compra de um chiclete por 350 ienes, cerca de R\$6,00. Os combos de alimento mais brinde constituem parte importante da cultura pop japonesa. Neste contexto, a identidade dessas obras como objeto de arte se perde, mas as miniaturas tornam-se imediatamente objetos colecionáveis, grande paixão nipônica. “Assim a arte chegou à cultura das coleções, do acaso e do comércio” (KUSAHARA, 2009, p. 373).

Nos últimos anos a produção artística japonesa tem apresentado forte marca tecnológica. Esta relação entre os japoneses e a tecnologia normalmente é positiva e bem aceita apontando reflexos não apenas na arte, mas no comércio e no entretenimento. O apego

---

<sup>7</sup> *Hiropon* também constitui nome dado a uma das obras de Murakami; escultura de uma garota com seios enormes que jorram leite. O nome, segundo Christine Greiner (2009) faz referência a uma anfetamina popular durante o pós-guerra.

<sup>8</sup> Ms Ko2, assim como muitas obras de Takashi Murakami, transpira referências ao fenômeno pop japonês. A estética mangá e anime, ou, como alguns autores explicitam, o fenômeno *otaku* para denominar um setor específico da juventude nipônica.

tecnológico é nitidamente percebido, por exemplo, pelo forte desenvolvimento da robótica japonesa conseqüente da relação histórica com as ferramentas profissionais tais como as facas de cozinha para seus *chefs* que não são simples instrumentos de trabalho, mas, de acordo com seu uso torna-se tão importante quanto o resultado a que se quer alcançar. Até meados do século XIX o Japão manteve um bom período de paz não cogitando o uso de tecnologia na indústria bélica. O emprego tecnológico na indústria era mantido sob controle para que isso se refletisse sobre os senhores feudais que também deveriam ser controlados, havia então a utilização da tecnologia para o entretenimento visto como necessário no contexto de uma sociedade estável. A restauração Meiji trouxe modernização e globalização aos japoneses e mesmo depois das bombas atômicas que devastaram Hiroshima e Nagasaki o comportamento nipônico para com a tecnologia foi o de reconhecimento do poder científico e tecnológico e de crença na otimização de seu uso. Por este aspecto é mais fácil compreender as diferenças entre o Japão e o Ocidente que pontuam a visão de arte, entretenimento e tecnologia do contexto atual.

Cristiane Sato (2007) aponta que a diferença básica entre cultura pop e folclore, anteriormente descrito neste texto, está no uso da mídia e na criação de novos ícones e novos contos. Além disso, a cultura pop não possui o caráter atemporal do folclore.

### 3.2. ゴジラ (Gojira): O Japão pop

Para construir um Japão,  
Trabalhar duro, trabalhar duro,  
Aumentaremos nossa produção.  
Vamos enviá-la a todas as nações  
Sem trégua, sem repouso  
Como um gêiser,  
Jorra a nossa indústria  
Sinceridade e harmonia  
É isto a Matsushita

(Hino da Empresa Matsushita, patrocinadora do seriado National Kid)

Por conta de sua localização, o Japão manteve-se praticamente fechado ao Ocidente por mais de 1500 anos o que lhe conferiu uma configuração cultural singular. Com a Restauração Meiji e a inevitável abertura dos portos diante da necessidade de

desenvolvimento da economia e da indústria, influências tecnológicas e culturais do exterior foram recebidas em território japonês em um processo de troca de informações inconstante até o período pós Segunda Guerra Mundial que marcou a passagem da imagem tradicional japonesa à sua ocidentalização.

Segundo Célia Sakurai (2008) com intuito de promover a educação primária às crianças houve grande importância na confecção de brinquedos centrados no público infantil no Japão. Bem sucedidos, os japoneses também teriam sido capazes de divulgá-los de forma eficiente a ponto de influenciar outros lugares pelo mundo fato que se tornou mais forte após a Segunda Guerra Mundial. Por conta dos brinquedos, ainda por volta de 1920, o Japão tornou-se exportador e adquiriu junto dos Estados Unidos, ainda segundo Sakurai, uma posição relevante no mercado global exportador para o gosto infantil.

No período pós-guerra o Japão se insere "no mundo do consumo" (SAKURAI, 2008, p. 342) através dos eletrônicos, automotores e, pelo que nos interessa: o entretenimento. Houve uma grande necessidade de inserção global que apagasse a humilhação da derrota. Godzilla, ou Gojira originalmente, é símbolo mundialmente conhecido da cultura pop japonesa e crítica absoluta aos ataques sofridos em Hiroshima e Nagasaki. Inicialmente projetado como um monstro cuja cabeça se assemelharia a um cogumelo de explosão atômica, gradualmente a personagem se tornou mais "suave" à medida que passava o medo e o trauma causados pela Guerra.



**Figura 6 - Esboços da cabeça de Godzilla**

Com a ocupação americana após a derrota na Guerra os japoneses tiveram de lidar com a abrupta ocupação das forças americanas em território nipônico e tão subitamente quanto lidar com o arrebatamento da perda, o Japão se viu cercado por tudo que anteriormente era considerado "inimigo" e descartado durante a guerra. Logo houve a invasão das referências americanas nas rádios, cinemas, jornais e revistas, estética e linguagem, esta última com o uso de termos da língua inglesa que possui escrita própria com o uso do silabário fonético *katakana* e, nos últimos tempos, diga-se de passagem, vêm gerando transtornos na sociedade japonesa pelo uso excessivo de expressões estrangeiras.

A ocupação americana, com o supremo comando do general Douglas MacArthur até 1952, obteve sucesso em sua missão: rompeu as distorções e as aberrações que os líderes pré-guerra haviam inculcado na sociedade japonesa, demolindo o controle militar na política, na economia, na educação, na imprensa e no resto da sociedade. No entanto, a ocupação não atingiu a outra metade da missão: a construção de um novo Japão conforme os ideais da democracia ocidental. (LUTTEN, 2011, p. 106)

Durante os anos 50 e 60 o Japão foi tomado por um ímpeto consumista levado pelo desejo por produtos que viam nos filmes de Hollywood, e que, adaptados para a realidade japonesa compunham a preferência de um “sonho pagável” nacional que marcou o início do pop japonês. A conturbada década de 70, período de agitação social e política refletiu na

cultura pop e nas artes; extremos que pairavam de obras e eventos conservadores às inquietantes manifestações culturais que vinham para quebrar regras. Com o fortalecimento e a estabilidade econômica, desde os prósperos anos de 1980, temos tido contato com um Japão estilizado, predominantemente virtual e tecnológico que vem influenciando a estética e o comportamento ocidental.

Os japoneses tinham, como ainda têm, preferências locais baseadas em suas condições, tradições, folclore e cultura que demonstraram ser fortes o bastante para criar e manter um amplo e rico mercado nacional. E assim se formou o pop japonês contemporâneo: ocidentalizado na forma, mas nipônico no conteúdo. (SATO, 2007, p.15)

A autora ainda acrescenta que sendo um fenômeno ligado à industrialização e à sociedade do consumo é importante destacar que o pop japonês ocorreu e se beneficiou de condições culturais e econômicas favoráveis que foram conquistadas no pós-guerra, "quando o então Primeiro Ministro Hayato Ikeda implantou um histórico programa econômico, que em dez anos duplicou a distribuiu de forma ampla a renda per capita do país [...]" (SATO, 2007, p. 17) Como em qualquer lugar, a cultura pop está relacionada ao consumo e isso torna o pop um fenômeno essencialmente cultural e comercial.

O fluxo de bens asiáticos no mercado ocidental foi moldado por duas forças concorrentes: a convergência corporativa, promovida pelas indústrias midiáticas, e a convergência alternativa, promovida por comunidades de fãs e populações de imigrantes (JENKIS, 2008, p.150 apud CARLOS, 2009, p.8).

Ainda que incansavelmente citado é necessário ressaltar a contribuição de Tezuka Osamu, considerado pai do mangá moderno, cuja vida foi dedicada aos quadrinhos japoneses e cuja influência foi reconhecida internacionalmente. Em 1954, cria *Phoenix*, obra que, segundo Luyten (2011) foi seu maior desafio intelectual. A partir da figura da Fênix, Tezuka reflete sobre os sentidos de existência do passado ao futuro sob as várias encarnações de suas personagens. Não é em vão utilizar a Fênix, "Ave do Paraíso" que renasce das cinzas, para esta obra; durante o período de desenvolvimento desta história, a ocupação militar norte-americana entregava, ou devolvia o Japão aos japoneses depois de " uma completa reforma agrária, uma nova constituição e as perspectivas de um reerguimento econômico". (LUYTEN, 2011, p. 110) Era o início de um novo momento de bem estar e riqueza nacional que estava ali simbolizada na obra de Tezuka.

Foi através da televisão, na segunda metade do século XX, que muitos países tiveram um contato menos rígido e histórico com o Japão com as primeiras animações japonesas que começaram a ser exportadas.

Por se tratar de um fenômeno muito recente, tendo em vista que a popularização dos desenhos animados japoneses no Ocidente se deu a partir da década de 1980, é interessante observar que ainda hoje existe certa relutância no meio acadêmico em considerar a animação como manifestação da cultura japonesa. Provavelmente isso se deve ao fato de que os próprios japoneses acreditam que boa parte das chamadas manifestações de cultura pó não passa de modismos” (SATO, 2005, p.29).

Por volta de 1910 o público japonês conheceu pela primeira vez os desenhos animados graças ao cinema. Eram curtas-metragens mudos norte-americanos que inspiraram alguns desenhistas japoneses a se arriscarem neste ramo por iniciativa própria. Seitaro Kitayama produziu, em 1913, os primeiros curtas-metragens japoneses a partir de seus primeiros estudos com papel e nanquim.

A constante busca por custos mais baixos de produção e recursos materiais e financeiros influenciou as características das animações produzidas no Japão ao longo do século XX e, na década de 1930, outra influência marcante tanto na produção de animações quanto no cotidiano do país foi o militarismo e a ditadura até o fim da Segunda Guerra Mundial. Cinemas e estúdios foram controlados pelo governo e as produções tinham cunho doutrinador e propagandista militar. Apesar do retrocesso temático, foi durante o período militar que a animação japonesa evoluiu em técnica graças ao dinheiro que o governo injetava para algumas produções. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o Japão arrasado não se via em condições de manter a produção de animações regularmente por um determinado período.

Foi a partir da década de 1950 que o termo anime, do inglês *animation*, passou a ser utilizado como sinônimo de desenhos animados.

Com a difusão de produções de animação japonesa no exterior a partir da década de 1980, a palavra anime virou sinônimo de animação com a estética e a técnica desenvolvidas pelos japoneses, embora no Japão ela signifique todo e qualquer desenho animado, japonês ou não (SATO, 2005, p32).

No Brasil, segundo Monte (2010), "O Oitavo Homem", animação sobre um robô androide com poderes sobre humanos, foi possivelmente o primeiro anime a ser exibido na TV, pela Rede Globo em Setembro de 1968. Daí, seguiram Speed Racer, Samurai Kid e inúmeras séries ao longo dos anos que marcaram uma geração de fãs da cultura pop japonesa.



Os animes, desenhos animados japoneses, foram grandes agentes difusores de outros componentes da cultura pop japonesa, como os mangás e vice e versa. Assim como produtos eletrônicos e carros, este “produto de exportação”, termo usado por Cristiane Sato (2005), tem suas características próprias, que para serem usufruídas e apreciadas em sua totalidade dependem de um conhecimento mais profundo das tradições, hábitos e valores da cultura japonesa.

Com o desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, e neste caso, especificamente a Internet, o acesso aos animes foi facilitado e ampliado, assim como a troca de informações e referências sobre as produções de animações, sejam elas mais antigas ou mais recentes. Este cenário cada vez mais complexo de fluxo informacional reflete na formação do consumidor cultural contemporâneo, ou, neste caso, do protagonista cultural a partir do momento que ele se apropria de algo e passa a produzir e criar novos sentidos e significados.

Não raro quando nos deparamos com estudos envolvendo a cultura pop japonesa nos vemos provocados a ir de encontro com imagens que trazem à lembrança as primeiras impressões que concebemos do Japão. Seja de ontem ou de hoje, do tradicional ao tecnológico, do milenar ao consumismo exacerbado, quando se trata de Japão não é mais possível se prender apenas aos produtos de consumo da cultura pop com a qual é comumente e simplesmente associada – música, mangás, animês, moda, TV e jogos eletrônicos (dos quais alguns foram abordados nesta pesquisa por seu caráter de relevância histórica) – já que temos de considerar que “a rede de informações é mais complexa e, no que concerne à mudança de pensamento, remonta a períodos muito anteriores àqueles registrados pelo mercado internacional”. (GREINER, 2008, p.146)

Canclini (1993) ao trabalhar com o conceito de consumo cultural pontua que os produtos denominados culturais possuem valor de troca e de uso de forma a contribuir com a reprodução da sociedade e às vezes com a expansão do capital, porém, neles prevalecem os valores simbólicos acima dos utilitários e mercantis. Portanto, o consumo cultural consiste no conjunto de processos de apropriação e de uso de produtos na qual o valor simbólico prevalece sobre os valores de uso e troca. Esta definição permite ainda incluir o consumo de bens com maior autonomia como o conhecimento universitário, as artes que circulam em museus, salas de concertos e teatros, assim como produtos condicionados por suas implicações mercantis como os programas de televisão e de cunho religioso como as danças

indígenas cuja elaboração e cujo consumo requerem uma estrutura simbólica de relativa independência.

Fenômeno ligado à industrialização, o pop, sob a perspectiva de quantidade ao invés de qualidade gera dúvidas e discussões quando consideramos cultura e economia sob o mesmo olhar. Aqui, no entanto, não se objetiva retomar as discussões acerca do surgimento das indústrias culturais, mas sim refletir acerca dos reflexos da tecnologia e do desenvolvimento dos meios de comunicação nas mediações e na composição de uma nova configuração de “consumidor cultural” exposto aqui no cenário da cultura pop japonesa.

Segundo Almeida e Crippa (2009), o acesso à cultura, a partir do século XX, passou a se processar muito mais por meio dos produtos culturais do que propriamente pelo contato direto com a criação e apresentação artística. Percebe-se hoje, entre a geração de jovens, que é nítida a relação cada vez mais precoce com a tecnologia digital o que modifica as concepções de produção, circulação e recepção de bens culturais principalmente quando considerada a internet. A escolha por um exemplo da animação japonesa neste artigo, mais do que remontar os diversos aspectos do consumidor cultural contemporâneo, propõe destacar as novas mediações no que toca a recepção de manifestações artísticas dentro deste produto específico.

### **3.3. ゴジラ 2.0 (Gojira 2.0): Tecnologias e um pouco de arte e estética pop japonesa**

“Sociedade da informação” ou “era do conhecimento” segundo Castells, “Cibercultura” segundo Lévy ou “Cibermundo” segundo Virilio. O desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação transformou a sociedade não apenas no que toca a produção, circulação e recepção de produtos simbólicos, mas tornou mais complexo o cenário atual para as noções de estética e arte. Segundo Cláudia Gianetti (2006) o avanço das tecnologias digitais possibilitou novas formas de criação e percepção artística que elevam as discussões sobre novos paradigmas estéticos e modificam as noções de autor, observador, objeto de arte e originalidade. A constituição de uma arte mais participativa e comunicativa também entrelaça fortemente a ideia de mediação cultural que para autores como Teixeira Coelho (2004, p.248) pode ser compreendida como "processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte", porém, considerando o uso das TICs pode-se pensar na abertura de possibilidades de

mediação cultural que envolvam a participação dos indivíduos e grupos às dinâmicas socioculturais. A possibilidade de construção coletiva de conhecimento e a estruturação de uma sociedade em redes alteram a compreensão existente de informação e, segundo Almeida (2009), as TICs permitem a constituição de espaços de circulação da informação menos hierárquicos possibilitando que o consumidor cultural, possa ser também um mediador.

Machiko Kusahara (2009), em torno da vertente pop, aponta que as tecnologias da informação causaram um impacto profundo na infraestrutura da sociedade desde a segunda metade do século XX marcado pela transição de um sistema cujos valores eram baseados no material para um sistema no qual rege a informação imaterial. Hoje as tecnologias de mídias digitais estão mudando nossa concepção de vida e cultura e sob este ponto de vista, também o paradigma de arte não conseguirá permanecer o mesmo. A autora questiona a solidez dos campos de arte e estética e aponta para a necessidade de novas abordagens para a relação de arte e tecnologia considerando ainda o questionamento da validade de uma história da arte baseada somente na noção ocidental. Segundo ela, é característica da cultura japonesa não estabelecer limites entre a arte erudita e a arte popular. No final do século XIX, quando foi introduzido o sistema ocidental de arte e educação artística, por 100 anos a arte contemporânea japonesa não apresentava traços notáveis de seu passado histórico, o que vem mudando na geração de jovens artistas mais atentos ao sentido de “niponicidade”. O gosto natural pela tecnologia compõe uma forte cultura digital que aponta para uma postura positiva com relação à tecnologia ao invés de negativa ou crítica. A relação da arte com a indústria também é uma característica que altera o sentido de produção e consumo de bens culturais.

No contexto brasileiro reflexos destes apontamentos são percebidos nitidamente nas gerações que hoje convivem facilmente com um mundo menos físico e de múltiplas realidades conectadas quase todo o tempo. O pop japonês, transmitido para o resto do globo primeiramente pelos meios de comunicação de massa como a televisão foi adotado e apropriado gerando manifestações artísticas diferenciadas e atreladas à imensa gama de comunidades virtuais existentes pela rede gerando uma nova concepção que deve ser considerada nipo-brasileira. Segundo Thiago Carrapatoso (2010) responsável pelo projeto “A arte do Cibridismo” no qual aborda o fazer artístico em comunhão com as tecnologias no mundo contemporâneo, a rede reforçou a colaboração, interatividade e a dinamicidade da arte, assim, se considerarmos o auxílio das TICs e a autonomia dos indivíduos, os processos de mediação também devem ser repensados.

### 3.3.1. Da técnica à tecnologia: questões do virtual à cibercultura

Desde os processos mecânicos à nanotecnologia, a tecnologia tem se desenvolvido incomparavelmente rápido anexando-se aos objetos do cotidiano e ao corpo humano “em um movimento incessante de miniaturização, de estetização, de automação e auto-regulação” (LEMOS, 2010, p. 17). As falas de André Lemos e Giselle Beiguelman convergem no que toca o caminho tomado pela tecnologia no atual contexto; de onipresença e de mistura difícil de ser detectada no ambiente cultural em um movimento que aproxima a tecnologia do prazer estético e do compartilhamento social. Quase não se questiona mais o fato da tecnologia estar presente em todas as atividades práticas da sociedade, como a medicina, por exemplo, além de servir como disparo às mudanças nas experiências estéticas que se tornaram mais compartilhadas socialmente. Gilbert Simondon (apud LEMOS, 2010, p.19) nos anos 50 já dizia que a tecnologia deve fazer parte da cultura já que é constitutiva do homem.

Desde os primórdios das sociedades a humanidade evoluiu tecnicamente e otimizou os processos de solução de seus problemas e de alcance de resultados. Técnica e tecnologia, no entanto, não tem o mesmo significado. Pode-se dizer que hoje, tecnologia abrange o maquinário ou objetos técnicos assim como seus processos de fabricação, a técnica por sua vez engloba muitas outras áreas distintas. Por sua origem, técnica parte do grego *tekhnè* que pode ser traduzido como arte. *Tekhnè*, segundo André Lemos (2010) compreende as atividades práticas que vão desde a elaboração de leis e habilidade para contar e medir à arte praticada pelo artesão ou até mesmo as belas artes consideradas a mais alta expressão da tecnicidade humana. Enfim, *tekhnè* é um conceito filosófico que procura descrever o saber fazer do homem diferenciando-o dos processos naturais, ou o fazer da natureza.

Se historicamente a técnica precede a ciência, é a partir do século XVII que ambas se conectam iniciando questionamentos e busca por explicações teóricas das coisas e dos fenômenos ao invés do uso exclusivo do sistema de tentativas e erros. A tecnologia ou técnica moderna é resultado da comunhão dos objetos técnicos com a ciência. Lemos (2010) coloca que a história do desenvolvimento tecnológico pode ser dividida em três grandes fases: a fase da indiferença que compreende a Idade Média; a fase do conforto na Modernidade; e a fase da ubiquidade na Pós-Modernidade. A primeira fase é caracterizada pela mistura de arte, religião, ciência e mito no qual pesa um determinante universal sagrado e a técnica e a ciência encontram-se imersas na dimensão global. A segunda fase marca a presença da ciência no lugar da religião como busca pela verdade. A natureza passa agora a ser explorada e transformada por um homem mais racional em suas convicções. A fase da ubiquidade ou da

comunicação e da informação digital conclui a fase anterior, do conforto e de domínio da natureza, e marca a etapa de desenvolvimento da tecnologia digital que permite novas concepções de tempo e espaço abandonando a idéia de linearidade e adotando a visão de que espaço e tempo não são mais trabalhados como aspectos dependentes. Não importa mais quando e onde pois a rede permite o deslocamento e a simultaneidade destes dois fatores. Esta última fase é também a da cibercultura que, segundo Lévy (1999) contempla o conjunto de técnicas sejam elas materiais ou intelectuais, práticas, atitudes, modos de pensar e valores que se desenvolvem junto com o crescimento do ciberespaço ou rede.

As atuais tecnologias de informação e comunicação surgem a partir de 1975 com a fusão das telecomunicações analógicas com a informática cuja veiculação se dava através de um mesmo suporte; o computador. Este movimento indica a passagem dos meios de comunicação de massa representados pelo rádio e pela TV, por exemplo, aos meios individualizados de produção, difusão e armazenamento de informações. McLuhan é apontado como um dos primeiros autores a refletir sobre essas novas formas de comunicação; para ele nossa visão de mundo passaria por modificações provocadas pelos *media*.

O multimídia, *on* ou *offline*, é indicativo de simultaneidade e convergência do qual McLuhan aponta inicialmente. Assim,

Com as tecnologias analógicas, a transmissão, o armazenamento e a recuperação de informação eram completamente inflexíveis. Com o digital, a forma de distribuição e de armazenamento são independentes, multimodais, onde a escolha em obter uma informação sob a forma textual, imagética ou sonora é independente do modo pelo qual ela é transmitida (LEMOS, 2010, p. 69).

Léo Scheer (1994) citado por André Lemos (2010) analisa o que ele chama de “civilização do virtual” que seria a sociedade da comunicação onde a inteligência do central desafia o usuário a produzir seu próprio espetáculo, seu próprio imaginário ou desafio reconstituindo assim um tecido comunitário. A civilização do virtual marcaria a cibercultura.

A dinâmica social do ciberespaço transmite o desejo de conexão que é realizado em escala planetária. O computador pessoal passa a ser um computador coletivo quando ligado à rede. Diante dos novos ambientes culturais virtuais, ou simplesmente das homepages da Internet o indivíduo não é mais apenas leitor ou observador, mas personagem central que é constantemente estimulado a interagir com este novo cenário.

Para Lévy (1996) este movimento de virtualização afeta não apenas a comunicação e a informação, mas também os corpos, o funcionamento econômico e os quadros coletivos da sensibilidade ou o exercício da inteligência. Para ele o virtual pode ser entendido em três

sentidos: o técnico que está relacionado à informática, a noção corrente e a acepção filosófica que considera virtual aquilo que existe apenas em potência e não em ato e tende a atualizar-se sem ter passado à concretização efetiva ou formal, pro exemplo a existência da árvore virtualmente presente na semente. Desta forma, “o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (LÉVY, 1996, p.15). Compreende-se, portanto, que o virtual opõe-se ao estático e àquilo que já está constituído compondo-se como um complexo problemático sempre ativo e em constante mudança. A atualização então aparece como a solução de um problema. Dado o exemplo da árvore, o problema da semente é fazê-la brotar. A semente é o problema ainda que não seja somente isso significando que ela conhece exatamente a forma da árvore que expandirá e a partir das coerções que lhe são próprias deverá inventá-la e coproduzi-la com as circunstâncias que encontrar.

Quando um indivíduo ou coletividade, ato ou informação se virtualizam tornam-se “não-presentes”, ou seja, se desterritorializam. A relação com o espaço físico e geográfico assim como a temporalidade do relógio e do calendário muda.

A virtualização submete a narrativa clássica a uma prova rude: unidade de tempo sem unidade de lugar (graças às interações em tempo real por redes eletrônicas, às transmissões ao vivo, aos sistemas de telepresença), continuidade de ação apesar de uma duração descontínua (como na comunicação por secretária eletrônica ou por correio eletrônico). A sincronização substitui a unidade de lugar, e a interconexão, a unidade de tempo (LÉVY, 1996, p.21).

O fato é que mesmo não sendo possível fixar o virtual em coordenadas espaçotemporais, o virtual é real. “O virtual existe sem estar presente” (LÉVY, 1999, p.50). A cibercultura relaciona-se com o virtual de forma direta e indireta. Diretamente, a questão da digitalização da informação aproxima-se da virtualização na medida em que os códigos de computador inscritos em seus discos rígidos são invisíveis e facilmente transferíveis de um ponto a outro da rede constituindo-se praticamente virtuais visto que independem de coordenadas espaçotemporais. “No centro das redes digitais, a informação certamente se encontra fisicamente situada em algum lugar, em determinado suporte, mas ela também está virtualmente presente em cada ponto da rede onde seja pedida” (LÉVY, 1999, p.50). Portanto, para o autor, armazenar em memória digital é potencialização enquanto a exibição constitui realização. Indiretamente pode-se dizer que o desenvolvimento das redes digitais interativas favorece outros movimentos de virtualização que não o da informação unicamente. Como citado anteriormente e reforçado por Lévy (1999), o ciberespaço estimula um tipo de

relacionamento que independe do espaço e do tempo, mas muitas vezes promove a coincidência destes fatores.

Abordar o desenvolvimento da tecnologia e questões como a virtualização da informação ajudam a compreender a composição do cenário atual no qual apontam novos ambientes virtuais que deslocam as relações entre arte e tecnologia desde sua concepção à sua exposição e apropriação. As novas configurações propostas por um ambiente em rede não influenciaram somente a estética, mas também a relação com o público que se tornou mais complexa.

### **3.3.2. Arte e tecnologia**

A ciência e a tecnologia são fatores que influenciam a arte em diferentes níveis, direta ou indiretamente. Walter Benjamin em 1973 em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” chamava a atenção para o impacto das tecnologias de mídia sobre a arte – dita tradicional – cujas manifestações, na sociedade moderna, perderiam sua aura, ou seu valor ainda que perfeitas. Para ele, o modo de produção cultural foi alterado pelas reproduções técnicas das obras de arte que assim, passariam a ser concebidas para as massas. As afirmações de Benjamin, embora válidas, já constituem lugar comum nos debates contemporâneos e ajudam a pensar as modificações que as mídias digitais proporcionaram ao fazer artístico da contemporaneidade onde a reprodução torna-se elemento fundamental. Arantes (2005), no entanto, aponta que o contexto da obra de arte atual já não diz mais respeito à reprodutibilidade técnica, mas sim à era digital, momento marcado pelo avanço da informática e sua confluência com os meios de comunicação. A autora trabalha com a necessidade de uma estética digital e cita as estéticas informacionais desenvolvidas por Abraham Moles e Max Bense, nos anos 60, que, influenciadas pela teoria da informação e pela cibernética partiam do pressuposto de que a arte não deveria mais ser definida pelos conceitos de beleza ou verdade, mas a partir de estéticas mensuráveis matematicamente priorizando o aspecto informacional em detrimento das interações entre obra e espectador. A relação entre arte e tecnologia, no entanto, geram produções que levam o homem a refletir sobre sua condição humana visto que seu posicionamento no mundo mudou com o avanço tecnológico.

Para que se possa refletir sobre os caminhos tomados pelas manifestações artísticas contemporâneas direcionadas pelo uso da tecnologia é preciso lembrar que na Antiguidade

arte e técnica tinham designações semelhantes. A apropriação das tecnologias pela arte, no entanto, tem apenas como objetivo a realização de sua função estética, sem finalidades práticas, o que valida as características definidoras da arte nos moldes propostos por Kant (OLIVEIRA, 1997, p. 219). O desenvolvimento da relação entre arte e tecnologia de acordo com Oliveira (1997) pode ser ilustrado por três marcos ao longo da história da arte: o uso da perspectiva como representação de conquista espacial; o fazer de Cézanne que culminou na passagem da concepção espacial do Cubismo que se afasta da estaticidade das representações e, como terceiro marco; as recentes conquistas da relação entre matemática e arte como constituintes de sua elaboração.

“Um outro período da História da Arte está sendo construído, do qual somos todos contemporâneos. A obra de arte era uma imagem para capturar o mundo; hoje, é ela mesma a ser multiplamente capturada. Estaria aí o caminho novo não previsto?” (OLIVEIRA, 1997, p. 222).

Diana Domingues (1997) aponta que há cerca de trinta anos a arte contemporânea abraçou uma série de práticas artísticas assentadas no desenvolvimento tecnológico configurando novas formas de produção de arte que rompem com seu passado e caminham para um cenário dominado pela arte participativa, interativa e principalmente comunicativa. Artefatos e ferramentas são substituídos por dispositivos de múltiplas conexões que auxiliam na produção e na comunicação.

A circulação e recepção desta arte colocam em xeque até mesmo figuras e estruturas de poder, como o papel do artista e sua genialidade, a figura de curadores e marchands, o espaço sagrado de galerias e museus, a mídia como instância que homologa uma arte dita qualificada. Esta arte partilhada com as máquinas entra nas casas via satélite, telefones, oferecendo-se para ser recebida, modificada e devolvida. Em CD-ROMS, websites, altamente distribuíveis, catálogos e revistas eletrônicos, trocas via rede; é o artista que assume a curadoria de seu próprio trabalho. Comunidades virtuais online reúnem indivíduos por afinidade, em que arte também afirma sua liberdade. (DOMINGUES, 1997, p. 18)

É difícil apontar um momento exato do uso dos recursos da informática no campo artístico, mas alguns historiadores convergem para o período de Guerra Fria que gerou um avanço no setor tecnológico e culminou no desenvolvimento do computador. Os primeiros trabalhos artísticos que envolviam um computador faziam uso de algoritmos e normalmente eram associados à geometria ou manifestações abstratas e minimalistas.

No Brasil o ramo da *computer art*, ou arte por computador tem como um dos pioneiros Waldemar Cordeiro que junto de Abraham Palatnik, em 1969, desenvolve “As derivadas de uma imagem” em parceria com o Professor Giorgio Moscati. Arantes (2005) relembra que



mesmo em época de ditadura militar Cordeiro acrescenta às imagens de *computer art* seu comentário social e político. Em 1971 o artista plástico organiza a exibição internacional de Arteônica na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) onde destaca o potencial democratizador destas novas manifestações artísticas. Em texto no qual apresenta as bases conceituais de seu trabalho de arte por computador Cordeiro afirma:

A obsolescência do sistema de comunicação da arte tradicional reside na limitação de consumo implícita na natureza do meio de transmissão. O número limitado de fruidores possíveis, os custos elevados, a área de atendimento e as dificuldades técnicas do sistema de comunicação da arte tradicional estão aquém da demanda cultural quantitativa e qualitativa da sociedade moderna (1971, p.21)<sup>9</sup>

Durante a década de 1980 houve forte presença de trabalhos artísticos utilizando novos meios tecnológicos e comunicacionais que ilustravam o interesse dos artistas brasileiros em investir em novos meios, embora esta fosse uma ação que ainda era pouco aceita pelas instituições e pelo público. Com a popularização do computador a partir das décadas de 1980 e 1990 também se ampliam as possibilidades de criação artística. A conexão trazida pela Internet fez com que a circulação da arte na rede fluísse através da proliferação de ambientes virtuais como websites artísticos que mais uma vez retomam e aprimoram possibilidades de interação. A sociedade muda com muita rapidez e a arte atrelada à tecnologia produz manifestações que refletem as mudanças da relação do homem com o ambiente que o cerca.

Nos últimos anos a *World Wide Web* tem estado cada vez mais presente na vida das pessoas. Mais do que isso se discute a presença cada vez maior da rede mesmo nos objetos do cotidiano, o que, pelas palavras da pesquisadora e artista Giselle Beiguelman é proposto como o fim do virtual já que não é mais possível determinar as fronteiras entre o real e o virtual, ou seja, “trata-se de um processo que suplementa o mundo físico com informações, fazendo com que objetos virtuais e reais coexistam no mesmo espaço” (BEIGUELMAN, 2011, p. 40).

### **3.3.3. A arte e a rede e os espaços artísticos virtuais**

Um dos pontos discutidos por Christine Greiner (2008) sobre arte pop japonesa e mais profundamente por Machiko Kusahara (2003) ao trabalhar com a relação entre arte e tecnologia através do olhar oriental é o conceito de originalidade existente no Japão. Sabe-se

---

<sup>9</sup>CORDEIRO, Waldemar. Texto de 1971 contido no catálogo da exposição “Arteônica”. Disponível em:< <http://www.visgraf.impa.br/Gallery/waldemar/catalogo/catalogo.pdf>>.

que o uso de computadores e o desenvolvimento da telecomunicação expandiram as possibilidades do fazer artístico, não apenas quando se pensa nas formas do artista apresentar sua obra, mas mudou a relação entre artista e observador. A partir do momento que dados digitais podem ser copiados e transmitidos sem perda de qualidade questões como direito autoral e originalidade passam por mudanças necessárias para o ambiente em rede conforme o ponto de vista ocidental onde também o conceito tradicional de arte tem forte posicionamento. Para os japoneses concepções do tipo são singulares. Para que se possa ter uma idéia, os japoneses muitas vezes são julgados negativamente pelo Ocidente quando se trata de direitos autorais por frequentemente copiarem *softwares* e por produzirem em massa cópias ilegais de textos e vídeos. Historicamente e tradicionalmente o Japão possui uma visão diferente de originalidade.

O mais antigo livro oficial de canções, *Man-yo-shu*, editado pela Corte Imperial e publicado no século IX é composto por poemas escritos por pessoas comuns, anônimos, de regiões diversas do Japão que demonstram um fazer democrático e um apreço artístico diferente das concepções ocidentais. A citação ou a referência de versos de outras pessoas, por exemplo, consistia num sistema baseado no respeito e na honra no qual o poeta sentia-se honrado por ter seu trabalho citado e “Poderia ser considerado como prova de que seu poema é suficientemente bom para ser citado, e popular entre outros poetas” (KUSAHARA, 2003, p.231). Outro aspecto a ser apontado dentro da cultura japonesa é o de “tomar emprestado” idéias de outros para compor poemas mais ricos indicando de forma positiva o trabalho conjunto como elemento básico na criação artística. Os reflexos disso podem ser percebidos em jovens artistas japoneses que se sentem bem mais à vontade para romper com regras ocidentais de originalidade nos ambientes digitais.

Para eles a rede é uma ferramenta para integrar tipos diferentes de imaginação, ou mesmo egos diferentes. [...] Apresentar os produtos da imaginação da pessoa é uma maneira de fazer arte; a troca de imaginações e o trabalho conjunto é outra. Aqui a idéia de fazer arte existe dentro da idéia de comunicação. Simplesmente finalizar uma obra de arte não é a meta principal (KUSAHARA, 2003, p.232)

Com o desenvolvimento da tecnologia digital surgem novas formas de fazer arte que introduzem elementos das tradições japonesas. Um dos meios mais populares para atividades colaborativas de criação é o telefone celular. Giselle Beiguelman (2005) faz uso do termo arte *wireless* definindo-a, de modo geral, como a arte da cultura da mobilidade. A partir disso diferencia arte para dispositivos móveis de arte *com* dispositivos móveis. A primeira tem como plataforma o telefone celular e como prática criativa o *ringtone*. Já a segunda aponta

para a experiência visual que desarticula as antigas ligações entre imagem e som para definir rearranjos na maneira de ver, ouvir e compor histórias que levam ao limite as possibilidades da telefonia móvel e exploram a sua interação com outros equipamentos de telecomunicação como a internet e situações públicas e coletivas como o cinema. “Os dispositivos móveis nos colocam em outro âmbito artístico. O diálogo com essa cultura da mobilidade é um diálogo com seres multitarefas, que estão em situação de trânsito e deslocamento, em estados entrópicos e de alteração contínua” (BEIGUELMAN, 2005).

A tecnologia digital e a internet vêm alterando o fazer arte e o papel do artista de várias formas. Um dos aspectos que vem sendo questionado é o valor e o significado da assinatura do artista para uma obra. Machiko Kusahara (2003) traz o exemplo do RENGA que significa imagem ligada. O RENGA foi um projeto artístico realizado por Toshihiro Anzai e Rieko Nakamura cuja primeira série foi iniciada em 1992 e exibida na exposição anual da *Digital Image* do mesmo ano. Neste método uma imagem produzida por um artista é enviada a outro através da rede para que possa ser modificada e transformada em outra imagem criando uma série de pinturas digitais como resultado da interação entre imaginações que as precederam e influenciaram. As sessões continuam até que eles julguem que a série está saturada. Ainda que a raiz da idéia pareça simples esse tipo de modificação está fora de cogitação quando se trata de arte, mas até que ponto hoje isso tem validade? Neste caso específico modificar a imagem criada por outra pessoa não seria negligenciá-la, mas ao invés disso vem exigir maior compreensão de sua natureza para que seja possível compor dentro daquilo que já existe. “Ao tomar a idéia da cultura tradicional japonesa, mas usando um meio digital, o projeto mostra uma maneira de intensificar nossa criatividade enquanto questiona ao mesmo tempo a idéia tradicional de arte” (KUSAHARA, 2003, p.234). A autora ainda explica sua posição com relação às pinturas digitais cujo original e cópia tornam-se idênticos. Não havendo diferença entre eles o sistema tradicional que apóia o valor dos trabalhos de arte perderia sua base e o valor de uma obra não poderia mais se basear na originalidade física da mesma. Ollivier Dyens (2003) expõe uma visão menos entusiasta da arte da rede. Lembra que sobre os problemas de autoria ou de valor da assinatura do artista na obra e o quão difícil de tornou dar um valor de mercado a um trabalho artístico é preciso encarar que a arte da rede constitui a expressão das sociedades em redes e, embora muitos venham a criticar e ver com maus olhos a característica multiplicativa da arte em comunhão com a tecnologia deve-se encorajá-la e reconhecê-la como uma filiação. A arte da rede, aliás, é descrita por Dyens (2003) como aquela que não possui suporte ou matéria. “É uma transparência presente, um

véu diáfano sem profundidade; logo, sem limite” (p. 265). Não se configuraria como objeto e nem mesmo como artefato e não tendo fisicalidade seria como um ambiente basicamente inatingível, multidimensional e multissensorial.

Roy Ascott (1996) reforça que com o envolvimento da Internet estabeleceu-se uma estrutura de “mente global” onde a arte não é mais unilateral nem mesmo um encontro secundário de interpretação pessoal, mas passa por transformações que a tornam interativa e fazem do observador parte integrante do sistema criativo. Se neste ambiente virtual as pessoas se aproximam e as possibilidades de interação e criação aumentam, tanto os espaços museológicos quanto artistas, público e mediadores teriam condições de estar conectados sob esta configuração de “mente global”. Neste novo ambiente o museu constitui-se mais interativo do que sua concepção tradicional; criação e curadoria estariam abertas à colaboração, mas é preciso lembrar que quando se trata de virtual a mediação não é realizada diretamente, mas sim remotamente, o que configura um novo desafio ao museu ao pensar na adequação ao público. Entretanto a possibilidade colaborativa dá oportunidade ao usuário de estabelecer por si mesmo aquilo que melhor o atende no processo de mediação cultural.

Com a Internet este novo espaço seria a possibilidade de exibição de todas as obras de arte a todos os povos. Segundo Ascott (1996) há três configurações para o novo museu, que obviamente atendem à tecnologia da época; a primeira disponibiliza reproduções fotográficas ou de escaneamento de obras de arte através de páginas da Internet, que, no entanto, estão reunidas em coleções físicas; a segunda dispõe obras elaboradas por e para o meio digital fechadas à colaboração; e a terceira dispõe obras de arte produzidas por e para o meio digital que estariam abertas ao processo colaborativo e que não possuem referencial físico.

Embora Ascott (1996) trabalhe com o conceito de museu virtual, ou, segundo suas palavras “The Museum of the Third Kind”, por que não pensar neste caso em espaços ou galerias de arte virtuais? Pensar em um museu de caráter digital ainda traz questionamentos como o sentido transitório e imaterial que o termo digital remete em contrapartida à permanência e solidez característica dos museus. Refletir sobre arte na rede conduz discussões que retomam a materialidade da arte contemporânea ou a perda dela, e, por consequência sua documentação que é essencial neste sentido. “O ‘museu imaginário’ de Malraux já alterara formas de documentação e arquivamento da arte que, especialmente na arte conceitual, geraram documentos de situações efêmeras” (DOMINGUES, 2009, p.33). Com o foco na desmaterialização são levantadas questões anteriores às das tecnologias digitais no campo artístico e museológico como o sentido do registro de obras contemporâneas através da

fotografia. Por outro lado, pensar na documentação de uma obra de arte contemporânea como pontencializadora do ato de sua concepção retoma Lévy (1999) e seu conceito filosófico de virtual como aquilo que existe enquanto potência.

### **3.4. Godzilla X Mothra: Do pop viemos, ao pop voltaremos**

Todo o percurso traçado ao longo deste capítulo nos leva a compreender desde o senso estético e a ligação do Japão às diversas formas de tecnologia às origens e manifestações da cultura pop japonesa. O caminho inverso proposto neste texto primeiro estrutura o chão a ser pisado, solo outrora desconhecido que chegou de formas distintas ao Brasil e firma-se hoje, por meio dos protagonistas do campo da produção cultural.

Considerando o ciberespaço o que mantém os laços de uma comunidade já não consiste mais na territorialidade ou nacionalidade; as fronteiras se tornam mais fluidas e as trocas informacionais se aceleram e firmam a compreensão de McLuhan (1995) de uma percepção de vida diferente com as mudanças trazidas pela eletricidades e pela tecnologia, esta última como extensão do homem e portanto, determinante para entendimento das múltiplas formas de circulação, acesso e apropriação da informação.

A pesquisa realizada por Juliana Kiyomura - "Do Kasato Maru ao porto digital: as identificações e a identidade comunicativa expressas em blogs de dekasseguis" - realizada e defendida em 2009 também aponta o ciberespaço como propício para a aproximação de culturas, sejam elas representantes de grupos fisicamente próximos ou não.

Com isso, na rede digital estabelecem-se interações comunicativas sustentando, produzindo e recriando laços e vínculos a partir de interesses comuns. Aliadas à informática, as novas tecnologias de informação e comunicação [...] possibilitaram a multiplicação das possibilidades interativas e pluridirecionais gerando um novo tipo de sociabilidade. (KIYOMURA, 2009, p. 131)

As Tecnologias de Informação e Comunicação foram, sem dúvida, essenciais para a assimilação da cultura pop japonesa no Brasil. Enxergando além do consumo e tocando o aspecto estético ou manifestações artísticas do pop japonês por nipo-descendentes ou protagonistas que se identificam e possuem o mesmo interesse, pode-se perceber o hibridismo cultural. Erika Kobayashi, uma das idealizadoras da ação "Invasão Moyashis" que integrou a Semana Cultural Brasil-Japão realizada em junho de 2008, pretendia e conseguiu, levar ao evento a discussão sobre produção e difusão da cultura japonesa produzida por artistas contemporâneos brasileiros. Sob a afirmação da existência de uma memória daquilo

que sequer se conhece os "moyashis", ou artistas em broto, apropriaram-se de imagens de um Japão distante em sua produção artística e mostraram:

Um Japão que se formou no imaginário de brasileiros a partir de estereótipos e símbolos que aqui chegaram por meio de manifestações culturais japonesas tanto tradicionais (trazidas pelos imigrantes que começaram a chegar ao Brasil em 1908, como ikebana e cerimônia do chá entre outras) quanto contemporâneas (influenciadas pelo pop, anime e mangá, e absorvidas pela internet). (KOBAYASHI, 2011, p. 152)

Além de manifestações e ilustrações nas ruas o grupo fez uso de blogs e sites como youtube e flickr para expor, produzir e divulgar a ideia de uma cultura japonesa renovada no Brasil baseada na teoria do antropólogo Koichi Mori de uma cultura híbrida brasileira de origem japonesa ou nipo-brasileira.

A cultura japonesa deslocada não configura 'cultura japonesa'. Isso acontece porque os nikkeis criaram uma cultura étnica com referências japonesas e brasileiras. Por isso, as festas realizadas por nikkeis como as do tradicional bairro da Liberdade, em São Paulo, não tem o mesmo significado das festas de mesmo nome no Japão (MORI, Koichi, 2008)

O nome do grupo, segundo Kobayashi (2011) surgiu espontaneamente por meio de trocas de e-mails e teve sua legitimação pelo artista japonês Tadashi Endo, quando passou pelo Brasil em 2006.

Ao reconhecer o termo, ele compreendeu de imediato a atitude embutida por trás do nome: shoshin ("mente de principiante"), que aparece no caminho filosófico e espiritual japonês. No caso dos moyashis, a atitude shoshin é aplicada ao conceito do coletivo: artistas em constante processo evolutivo no sentido de acompanhar tendências estéticas e não se fixar apenas em expressões culturais do passado. (KOBAYASHI, 2011, p. 155)

Assim como Juliana Kiyomura aborda os novos vínculos que se estabelecem entre Brasil e Japão pelos dekasseguis no ambiente digital desenvolvendo culturas híbridas, a relação dos moyashis e Japão estabelece aquilo que sintetiza a motivação da presente pesquisa; os laços que se formam a partir de uma estética comum no qual a imagem de torna canalizadora de uma comunicação coletiva e, assim, abrem-se as portas para novas formas de comunicação e sociabilidade.



**Figura 7 - "Kanten", Bruno Takeda**

## 4. Mediações: conceitos

Pode-se dizer que a mediação cultural está comumente atrelada ao sentido de mediação da informação. O uso de uma expressão a outra, segundo a bibliografia disponível, pode variar de acordo com o ambiente onde é realizada: por exemplo, em uma biblioteca onde o mediador é o bibliotecário a preferência se dá pelo termo mediação da informação e no caso da mediação de obras de um museu normalmente encontramos a expressão mediação cultural.

É notável que as discussões acerca do conceito de mediação têm aumentado nos últimos anos em diversas áreas do conhecimento, essencialmente a Ciência da Informação, a Comunicação, a Museologia e a Sociologia.

Para Almeida Júnior (2008) a mediação da informação passa a constituir o discurso dos profissionais da informação e não apenas sua prática. Considera que a concepção de mediação como uma ponte é inapropriada pois apresenta a ideia de algo estático. Assim, a mediação da informação consistiria em:

toda ação de interferência – realizada pelo profissional da informação -, direta ou indireta; consciente ou inconsciente; singular ou plural; individual ou coletiva; que propicia a apropriação de informação que satisfaça, plena ou parcialmente, uma necessidade informacional. (ALMEIDA JÚNIOR, 2008, p.3)

Diante disso, ele posiciona a mediação como objeto da Ciência da Informação ao invés da informação em si, visto que toda atividade realizada pelo profissional da informação objetiva uso e apropriação pelo usuário, no entanto, há na literatura a concepção de mediação relacionada apenas ao atendimento direto ao usuário dentro de uma unidade de informação. Assim, haveria simplesmente duas características cabíveis à mediação: caráter implícito e explícito no qual a primeira não envolve o usuário diretamente aos processos de busca, seleção, aquisição, tratamento e organização de documentos para serem recuperados posteriormente; e a segunda envolve diretamente o usuário, ou seja, resume-se ao atendimento no balcão.

No âmbito da Ciência da Informação e da comunicação francesa, mediação é, segundo Almeida (2007), uma construção teórica que pensa as práticas e os elementos que compõem os arranjos de sentidos e as formas comunicacionais e informacionais nas sociedades atuais, sem perder de vista os elos que, tanto os conteúdos, quanto os suportes e os acervos mantêm com a tradição cultural.

Teixeira Coelho (2004, p.248), tem por mediação cultural os “processos de diferentes naturezas cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de



cultura e arte”. Essa aproximação é realizada visando facilitar a compreensão de uma obra, seu conhecimento sensível e intelectual - com o que se desenvolvem apreciadores ou espectadores, na busca da formação de públicos para a cultura - ou de iniciar esses indivíduos e coletividades na prática efetiva de uma determinada atividade cultural.

Para Davallon (2007), a mediação cultural pode ser definida a nível funcional que:

[...] visa fazer aceder um público a obras (ou saberes) e a sua ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural) com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro. (DAVALLON, 2007, p.4)

E, mantendo as colocações de Jean Davallon (2007) em consonância com Teixeira Coelho (2004) quanto à mediação proporcionando o acesso do indivíduo ou coletividade às obras e saberes culturais: na prática

[...] ela não deixa de cobrir coisas tão diversas como a prática profissional dos mediadores (de museu ou de patrimônio, por exemplo); uma forma de ação cultural por oposição à animação cultural; a construção de uma relação com a arte; produtos destinados a apresentar ou a explicar a arte ao público; etc. (DAVALLON, 2007, p.4)

No caso das obras de arte, Crippa (2008) pontua mediação cultural como o processo de transferência de informação que compreende a contextualização correta que tem obra e artista de um lado e por outro a apropriação da informação pelo observador ou visitante de museu. Desta forma, não basta apenas o ato de intermediar em si, mas sim apropriar-se das mensagens, dos signos, constituindo um processo de mediação cultural completo. A noção de apropriação proposta por Perrotti e Pieruccini (2007) afirma que apropriar-se significa tomar para si, ou seja, adaptar e tornar seu, diferente do sentido de assimilação que é a “transformação que vai do diferente para o semelhante, do outro para o mesmo...[opondo-se] à diferenciação” (LALANDE, 1993, p.94 apud PERROTTI; PIERUCCINI, 2007, p.73). A apropriação supõe o entendimento de algo e a construção de significados fazendo do indivíduo um protagonista cultural, que, no âmbito da cultura e da educação são diferentes de usuários ou consumidores culturais. Assim, por que, então, não dizer que a mediação objetiva apropriação? “Em suas relações com o conhecimento e a cultura, os protagonistas criam e se recriam, num movimento são, ao mesmo tempo, sujeito e objeto dos processos em que se acham inseridos” (PERROTTI; PIERUCCINI, 2007, p.77). Atentam, no entanto, que é preciso informar e informar-se envolvendo saberes e fazeres especiais e especializados, ou seja, para que seja possível ler, produzir, publicar – em rede ou não – saber organizar e identificar e priorizar suas necessidades informacionais e atribuir sentido a isso “[...] demanda

aprendizagens não apenas informacionais e casuais, mas orgânicas e sistemáticas, de diferentes naturezas” (PERROTTI; PIERUCCINI, 2007, p.77), bases dos estudos da infoeducação.

Compreende-se então que a “mediação cultural não se limita apenas à transferência de informação, mas cria condições para que os indivíduos possam discernir, refletir, questionar e transformar todo o universo cultural que os rodeia” (SOUZA; CRIPPA, 2009, p.64).

Para Almeida (2007) um ponto a ser considerado é a concepção de mediação como produto resultante da ação dos meios de comunicação e informação. Silverstone (2002) complementa ao pensar a mídia como um processo de mediação que possibilita a criação e a circulação de significados. Também considera a mediação como um processo incompleto, porém transformativo, e que, ao fazermos parte dele, somos considerados mediadores e ativos na produção de significados.

No âmbito da comunicação, mediação é um processo que realiza a transmissão de eventos através de um meio de comunicação para a sua audiência. A mediação ocorre seja por meios impressos, radiofônicos ou televisivos (WATSON; HILL, 1991). Este processo configura-se tanto como uma comunicação do que está para acontecer - evento anunciado - ou uma interpretação do evento em curso ou concluído. O mediador, neste caso, atua na seleção, edição além de enfatizar ou reduzir a ênfase das informações de acordo com a percepção, expectativa e experiência prévia dos envolvidos. A mediação que se faz nesse âmbito é caracterizada por não ser aquela que se realiza face a face com o receptor da mensagem, mas sim por um meio, que, para Davallon (2007) é considerada mediação-mediática.

Rasse (2000) afirma que a definição do termo mediação resgata a ideia de cultura em seu sentido antropológico, assim, a mediação seria aquela que liga o sensível e o simbólico, porém o autor afirma que esta concepção se apoia numa noção utópica de mediação, na qual abarca amplamente as relações sociais. Para ele, no contexto social a mediação promove a compreensão entre culturas distintas, enquanto no contexto científico facilita o acesso ao conhecimento dos especialistas.

Outra consideração da mediação que deve ser lembrada é as possibilidades que se abrem com o desenvolvimento das tecnologias na sociedade da informação que recolocam questões que vão de conhecimento à cultura. Segundo Castells (1999) as atuais tecnologias de informação estão integrando o mundo em redes globais de instrumentalidade. A comunicação mediada por computadores gera uma gama enorme de comunidades virtuais. E de acordo com Lúcia Santaella (2003):

Já está se tornando lugar-comum afirmar que as novas tecnologias da informação e comunicação estão mudando não apenas as formas do entretenimento e do lazer, mas potencialmente todas as esferas da sociedade: o trabalho (robótica e tecnologias para escritórios), gerenciamento político, atividades militares e policiais (a guerra eletrônica), consumo (transferência de fundos eletrônicos), comunicação e educação (aprendizagem a distância), enfim, estão mudando toda a cultura em geral (p. 23).

Embora na literatura encontremos abordagens diversas acerca da mediação tornando o conceito mais amplo e conseqüentemente mais complexo, boa parte firma o papel de um indivíduo como mediador, no entanto, os processos de mediação podem ser realizados por meio de dispositivos técnicos como folders, vídeos, etiquetas e catálogos em sua forma mais básica para o entendimento. Porventura, em ambientes virtuais a mediação também é atuante. A pesquisa realizada por Bruno Cesar Rodrigues (2011) relaciona os processos de mediação aos museus virtuais de arte caracterizados pela ausência física da obra de arte, e aponta as ainda existentes dificuldades do campo.

Jean Caune (1999) reflete sobre as possibilidades de trocas e encontros que tem se multiplicado na sociedade contemporânea por meio das TICs, entretanto, atenta para os pontos negativos que este caminho conduz, como fragilidade das relações que unem membros de um grupo por conta do desenvolvimento de uma sociedade mais artificial e superficial. No entanto hoje é possível apoiar-se em pontos de vista mais positivos quanto aos rumos dos processos de mediação e o desenvolvimento das atuais Tecnologias de Informação e Comunicação.

#### **4.1. Mediação e tecnologia: aspectos a se considerar**

O desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação possibilitou uma disseminação e um volume cada vez maior de informações e novas formas de construção coletiva do conhecimento e de organização da sociedade em redes conforme autores como Manuel Castells (1999) e Pierre Lévy (1999) se referem:

O que caracteriza a atual revolução tecnológica não é a centralidade de conhecimentos e informações, mas a aplicação desses conhecimentos e dessa informação para a geração de conhecimentos e dispositivos de processamento/comunicação da informação, em um ciclo de realimentação cumulativo entre a inovação e seu uso (CASTELLS, 1999, p.69).

Com a possibilidade gerada por computadores conectados em redes, ao contrário da televisão, os consumidores da Internet também são produtores, pois fornecem conteúdo e dão forma à teia (CASTELLS, 1999, p.439). Pensar a mediação cultural na e através da Internet é

perder a referência de uma figura de mediador. O próprio usuário se torna mediador ao determinar aquilo que está acessando ou como o faz. Mesmo os sites por onde navega, ao possibilitar o acesso torna-se também um mediador. Sob este aspecto é válido pensar no que as pessoas, ou o público considerado comum tem a contribuir neste ambiente cultural de configuração virtual. Almeida e Crippa (2009) indicam que as atuais tecnologias de informação e comunicação trazem possibilidades inéditas para as formas de produção, circulação e recepção de produtos simbólicos compondo um cenário mais complexo no qual atuam múltiplas camadas de informação que se agregam aos produtos culturais em torno deles. Mesmo para a arte, Zanini (2009) comenta que a penetração do microcomputador foi responsável pelo acesso dos artistas a uma nova ordem de sensibilidade espacial caracterizada pelo domínio das distâncias.

Hoje não é difícil identificar muitos *sites*, comunidades virtuais, *blogs* e outras estruturas virtuais que conectam pessoas de várias regiões do globo que têm um determinado interesse comum, como a arte. Para a estética pop japonesa e outros elementos da cultura pop a Internet é uma das principais ferramentas que colaboraram para que o Ocidente pudesse se apropriar de suas características. Carlos (2009) atenta que para os *otakus*<sup>10</sup> brasileiros, a rede é sinônimo de *download* pois é onde circula informalmente uma variedade incrível de produtos de seu interesse. Mais do que isso a Internet permite que se acompanhe o que o público japonês tem lido, assistido, jogado ou criado no ramo das artes quase que simultaneamente, retomando o que foi dito sobre a quebra da ordem espaçotemporal e o desenvolvimento de culturas híbridas. Nos processos de criação artística foi possível perceber que a rede trouxe uma gama imensa de possibilidades e é também através dela, nos espaços virtuais de caráter cultural, que é possível observar toda uma organização de pessoas que geram espaços de discussão e troca de informação, que, segundo Almeida e Crippa (2009) constituem um circuito de circulação de informações e juízos de valor paralelo, ou muitas vezes oposta, à crítica institucionalizada na Imprensa. A Internet reconfigurou não apenas a crítica, mas também a mediação.

Plataformas de redes sociais como o conhecido *Facebook* tornaram-se usuais canais de divulgação de novos artistas bem como suas produções. As mídias sociais, que dependem da interação entre as pessoas - pois é a partir de sua integração que seu conteúdo será construído

---

<sup>10</sup> Embora no Japão o termo otaku tenha um valor negativo e designe uma geração de jovens avessos a aprofundar relações pessoais, no Brasil os otakus são os fãs de animes, mangás e outros ramos da cultura pop japonesa.

e compartilhado - podem ser então encaradas como ferramentas online projetadas de modo a permitir a interação social a partir do compartilhamento e da criação colaborativa de informação nos mais diversos formatos que dependerão das perspectivas e concepções da pessoa ou do grupo que compartilhou este conteúdo. Assim, *blogs*, *videologs* ou *flogs* para compartilhamento de fotos além de sistemas de mensagens instantâneas e compartilhamento de músicas são formatos assumidos pelas mídias sociais e que colocam o indivíduo em primeiro plano.

O contexto contemporâneo é o da expansão na produção informacional principalmente com a Internet propiciando que todos produzam e disponibilizem seus conteúdos em rede. Tal como a produção de informação, a mediação cultural também passou por mudanças e é preciso estar alerta para o fato de que o usuário está atento e ativo nestes novos ambientes. Mais do que um consumidor cultural ele é um protagonista, um ator que convive e interage nesses novos espaços virtuais que, por si só têm um papel importante não só nos processos de criação artística, mas também nos processos de mediação cultural, portanto, é preciso compreender que simultaneamente ao excesso há a falta. Se a rede facilitou a produção e o acesso a diversas formas de criações artísticas bastando aos mais diversos públicos estarem conectados é preciso pensar na complexidade adquirida pelos processos de mediação cultural a partir do momento que se tornam mais abertos e informais.

#### 4.1.1. Reflexões de um haicai pop tecnológico



Figura 8 - Haicai pop tecnológico, Mariamy Nakamura

Nas imagens, ilustrações ou composições artísticas existentes na Internet sejam produzidas por e para o meio, ou sejam reproduções do que existe fisicamente e foi disponibilizada neste espaço virtual, tornam-se suscetíveis à utilização dos recursos da Web 2.0 na realização de suas mediações. Existem hoje, inúmeros recursos que nos permitem passar da posição de consumidores culturais para produtores e mediadores como já foi dito anteriormente. Poderiam ser listados várias ferramentas que nos permite ocupar cargos de artistas a críticos.

A imagem acima, "Haicai pop tecnológico" foi produzida por mim para expressar diferenças e identificações, detalhes e nuances que compõe esta pesquisa. Trata-se quase como uma síntese das dezenas de autores e conceitos aqui trabalhados. Haicais são representações poéticas tradicionais japonesas que no Brasil normalmente são compostas por 17 sílabas arranjadas no esquema 5-7-5, muitas vezes acompanhadas por imagens que fazem menção à natureza e referem-se a um evento particular e momentâneo, que pertence ao presente. Tudo que consta nesta obra foi planejado para uma visão própria do tradicional à cultura pop nipo-brasileira aqui descrita. Assim como muitos ilustradores que pude conhecer

através de redes sociais, publiquei minha "obra", compartilhei entre amigos e conhecidos que possivelmente se identificaram e demonstraram reações recebidas bem depressa.

Diferente de vários artistas nipo-descendentes e outros que compartilham das mesmas características estéticas em suas ilustrações e/ou manifestações artísticas, que pude conhecer, manter contato e estabelecer relações com o que criam e divulgam em seus blogs e páginas pessoais, minha intenção não foi a de me tornar renomada e conhecida artista pop nipo-brasileira, mas sim provar e demonstrar que a Internet me possibilitou criar e comunicar meu conhecimento artístico que pode vir a ser assimilado por muitos outros que eu ainda não saiba, assim como pude encontrar vários nichos organizados e igualmente divulgados na Internet.

Tão fácil e igualmente complexo, a informática abriu portas para experiências inéditas de interação entre as pessoas. Se conhecimento é poder, pode-se dizer que quase todos agora podem tê-lo uma vez que, como Almeida (2012) afirma: "O antigo modelo, em que apenas algumas pessoas ou grupos detinham o saber, vai aos poucos sendo substituído por formas colaborativas e socializadas de produção, circulação e apropriação do conhecimento". (p. 98)

Por fim retomo o dito anterior, sobre Tezuka Osamu e sua obra "Phoenix". O Japão que alguns dizem ser a fênix do século XX se reergueu de cinzas atômicas, renovou-se ao gosto popular e bateu suas asas sobre o resto do globo, agora online, mais do que nunca.



Figura 9 - "Memechan", Mariany Nakamura



## Considerações finais

Com a troca de informações acelerada proporcionada pelas tecnologias de informação e comunicação (TIC) percebe-se a multiplicação de identidades locais que vão de inspiração religiosa à étnica ou comportamental que se afastam de modos identitários uniformizantes. Assim, com a configuração de espaços cada vez menos hierárquicos de circulação de informação, cada consumidor cultural pode também atuar como criador e mediador. O constante desenvolvimento das mídias transformou a percepção humana quanto ao seu cotidiano e às manifestações na arte, por exemplo.

De acordo com os novos dispositivos tecnológicos surgem novos conceitos e terminologias. O sentido de virtual e digital, por exemplo, tornou-se parte constituinte de qualquer pessoa na atualidade e proporciona mudanças mesmo no aspecto identitário dos nipo-descendentes a partir do momento que influencia a imagem que as gerações mais novas têm de si.

Se, como defendem alguns autores, na nova era cultural que se inicia, tão ou mais importante que a identidade vinculada ao passado é trabalhar com identidades que se projetam para o futuro, aqui a questão se coloca por ambos os lados. Mais do que identidades comuns pela origem, as identidades nipo-brasileiras constituem-se cada vez mais tecnológicas e cada vez mais percebemos reinvenções de costumes e valores. É possível apontar uma capacidade cada vez maior de negociação dessas identidades e valores em locais e redes distintas, descentralizando, de alguma maneira, os processos de circulação e legitimação de informações e conhecimentos sobre a produção cultural.

Sob o olhar nas gerações nipo-brasileiras mais recentes que recebem referências culturais diversas e são tomadas pelo consumo do pop nipônico e estão cada vez mais conectadas, é preciso enxergá-los como um exemplo de usuário cada vez mais atuante em espaços interativos virtuais e que devem receber atenção dos pesquisadores para compreender essa nova configuração.

Mesmo que seja discutível e por vezes contraditório pensar no conceito de identidade, ou sua pluralidade em ambientes virtuais que praticamente eliminam fronteiras como tempo e espaço talvez possamos passar a questionar o processo de identificação que é construída basicamente a partir do reconhecimento de alguma origem comum ou alguma característica

partilhada entre outros grupos e pessoas uma vez que é inevitável encarar os esvanecimento de fronteiras possível graças à internet.

Mais uma vez, assim como já vem acontecendo nos últimos tempos, questionam-se os limites do campo da Ciência da Informação bem como seus profissionais e a forma como devem encarar ou, ainda neste momento, discutir e refletir sobre as relações entre o indivíduo ou grupos com as atuais tecnologias e como, da mesma forma, se estabelecem as relações com os processos de produção, circulação e apropriação da informação. Cada vez mais ativo nos ambientes virtuais o indivíduo, ou ainda, grupos ou comunidades, fazem uso das ferramentas disponíveis na rede provocando aberturas para pensar os processos comunicativos também em constante processo de construção e mudança.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Marco Antonio de. Informação e mediações: considerações em torno de Latour e Becker. In: SEGUNDO, José Eduardo Santarem. et al. (Orgs). **Os pensadores e a Ciência da Informação**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

ALMEIDA, Marco Antonio de. Cultura, informação, tecnologia: novas perspectivas para o consumo e a crítica cultural? In: FARIAS, Edson (org.) **Práticas Culturais nos Fluxos e Redes da Sociedade de Consumidores**. Brasília: Verbis, 2010

ALMEIDA, Marco Antonio de. Mediações da cultura e da informação: perspectivas sociais, políticas e epistemológicas. In: VII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO (ENANCIB), 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: ANCIB, 2007. 1 CD-ROM

ALMEIDA, Marco Antônio de. Informação, tecnologia e mediações culturais. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 14, n. especial, 2009. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/viewFile/907/618>>. Acesso em 23 out. 2011.

ALMEIDA, Marco Antônio de; CRIPPA, Giulia. Informação, cultura e tecnologia: novas mediações para a produção e o consumo cultural. In: X ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO (ENANCIB), 2009, João Pessoa. **Anais eletrônicos...** João Pessoa: Idea, 2009. p. 820-839. Disponível em: <<http://dci2.ccsa.ufpb.br:8080/jspui/bitstream/123456789/500/1/GT%203%20Txt%206-%20ALMEIDA%2c%20Marco%20Ant%C3%B4nio%20CRIPPA%2c%20Giulia%20-%20Informacao.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2011.

ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco de. Mediação da informação e múltiplas linguagens. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: ANCIB 2008. Disponível em: <<http://inseer.ibict.br/ancib/index.php/tpbci/article/viewArticle/17>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

ARANTES, Priscila. Arte e mídia no Brasil: perspectivas da estética digital. In: **Ars**, Ano 3, n.6. São Paulo: Edusp, 2005

ASCOTT, Roy. The Museum of the third kind. **Intercommunication**, n. 15, 1996. Disponível em: <[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic015/ascott/ascott\\_e.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic015/ascott/ascott_e.html)>. Acesso: 01 nov. 2011.

ASSMAN, Jan; CZAPLICKA, John. Collective Memory and Cultural Identity. In: **New German Critique**. n. 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring - Summer, 1995), pp. 125-133.

BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin. O consumo nas ciências sociais. In: BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin. (Org.). **Cultura, consumo e identidade**, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BEIGUELMAN, Giselle. A arte sem fio. **Revista Trópico**, São Paulo, fev. 2005. Disponível em:< <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2525,1.shl>>. Acesso em: 01 nov. 2011.

BEIGUELMAN, Giselle. O fim do virtual. **Revista Select**, São Paulo, ano 1, n. 00, p. 39-47, jun. 2011.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1999.

Berry, J.W. (2001) “**A psychology of immigration**” *Journal of Social Issues*, 57:615-631.

BORGES, Patrícia Maria. **Traços ideogramáticos na linguagem dos animes**. São Paulo: Via Lettera, 2008.

CARDOSO, Ruth Corrêa Leite. **Estrutura familiar e mobilidade social: estudo dos japoneses no Estado de São Paulo**. São Paulo: Kaleidos-Primus Consultoria e Comunicações Integrada S/C Ltda., 1998.

CARLOS, Giovana S. A cultura pop japonesa no contexto da cibercultura. In: III SIMPÓSIO NACIONAL ABCIBER, 3., 2009, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: ABCiber, 2009. Disponível em:< <http://www.abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/eixo2-05.html>>. Acesso em: 03 set. 2010.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Marcia Yumi. **Imigrantes japoneses no Brasil: trajetória, imaginário e memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

CARRAPATOSO, Thiago. **A arte do cibridismo: as tecnologias e o fazer artístico no mundo contemporâneo**. São Paulo: Fundação Nacional de Artes; Funarte., 2010.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 6 ed. Tradução Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 1v.

CAUNE, Jean. As relações entre cultura e comunicação: núcleo epistêmico e forma simbólica. **Revista Líbero**, ano XVII, n. 22, dez. 2008. p. 33-42. Disponível em: <[http://www.facasper.com.br/rep\\_arquivos/2010/03/16/1268762515.pdf](http://www.facasper.com.br/rep_arquivos/2010/03/16/1268762515.pdf)>. Acesso em: 11 jun. 2013.

CRIPPA, Giulia. Conhecer o outro : uma cartografia das trocas culturais entre Japão e Ocidente. In : ITO, Amando Siuiti Ito. et al.(Org.). **Centenário Brasil-Japão: USP e a cooperação científica nipo-brasileira (algumas pesquisas que fizeram esta história)**. Ribeirão Preto, SP: FUNPEC Editora, 2008.

CRIPPA, Giulia. Exposições e dispositivos do gênero no espaço público: silêncios da mediação cultural. In: COLÓQUIO MEDIAÇÕES E USOS DE SABERES E INFORMAÇÃO, 1., 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Rede MUSSI, 2008. p. 491-506.

DAVALLON, Jean. A mediação: a comunicação em processo? **Prisma** – Revista de Ciência da Informação e da Comunicação, n 4, p. 03-36, jun. 2007. Disponível em: <[http://prisma.cetac.up.pt/A\\_mediação\\_a\\_comunicação\\_em\\_processo.pdf](http://prisma.cetac.up.pt/A_mediação_a_comunicação_em_processo.pdf)>. Acesso em: 02 abr. 2009.

DEZEM, Rogério. O caso Shindô-Renmei no Arquivo do Estado: fragmentos de uma história a ser contada. **Revista Histórica**, São Paulo, n.6, mar. 2002. Disponível em:< <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/pageflip/prophp/main.php?MagID=419&MagNo=419>>. Acesso em: 12 abr. 2012.

DEZEM, Rogério; TAKEUCHI, Márcia Yumi. Os japoneses e o DEOPS (1937-1948). **Revista Histórica**, São Paulo, n.2, ago. 2000. Disponível em:< <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/pageflip/prophp/main.php?MagID=415&MagNo=415>>. Acesso em 13 mar. 2012.

DOMINGUES, Diana. A humanização das tecnologias pela arte. In: DOMINGUES, Diana (org). **A arte do século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

DOMINGUES, Diana. Redefinindo fronteiras da arte contemporânea: passado, presente e desafios da arte, ciência e tecnologia na história da arte. In: DOMINGUES, Diana (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DYENS, Ollivier. A arte da rede. In: DOMINGUES, Diana (Org). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ENNES, Marcelo Alario. **A construção de uma identidade inacabada: nipo-brasileiros no interior de São Paulo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GIANNETTI, Claudia. **Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**. Belo Horizonte: C/Artes, 2006.

GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

GREINER, Christine; SOUZA, Marco (Orgs). **Imagens do Japão: experiências e invenções**. São Paulo: Annablume, 2012.

GREINER, Christine; SOUZA, Marco (Orgs). **Imagens do Japão: pesquisas, intervenções poéticas, provocações**. São Paulo: Annablume, 2011.

GREINER, Christine. Os corpos do J-Pop. In: GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo Muniz. (Org.). **Tokyogaqui: um Japão imaginado**. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

HANDA, Tomoo. **Memórias de um imigrante japonês no Brasil**. Tradução Antônio Nojiri. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1980.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HASHIMOTO, Francisco; TANNO, Janete Leiko; OKAMOTO, Monica Setuyo (Org.). **Cem anos da imigração japonesa**: história, memória e arte. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

IZUMI, Patrícia Tamiko. **Envelhecimento e etnicidade**: o processo de aculturação dos imigrantes japoneses. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-20102010-145639/pt-br.php>> Acesso em: 23 set. 2011

JORENTE, Maria José Vicentini. Tecnologias, mídias, criação e hipertextualidade na transformação de informação em conhecimento interativo. 2009, 260f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Marília, Universidade Estadual Paulista, 2009. Disponível em: <<http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/37004>>. Acesso em: 2 ago. 2013.

KOBAYASHI, Erika. Reinvenção do "Japão inventado": a experiência do coletivo de artistas moyashis no Centenário da Imigração Japonesa no Brasil. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (Orgs). **Imagens do Japão**: pesquisas, intervenções poéticas, provocações. São Paulo: Annablume, 2011.

KOBAYASHI, Erika. Salva pelo cinema. **Moyashis** – Centenário da imigração japonesa. 2008. Disponível em: <[http://www.japao100.com.br/blog\\_moyashis/2008/02/01/moyashis/](http://www.japao100.com.br/blog_moyashis/2008/02/01/moyashis/)>. Acesso em: 21 nov. 2009.

KODAMA, Kaori; SAKURAI, Célia. Episódios da imigração: um balanço de 100 anos. In: SAKURAI, Celia; COELHO, Magda Prates. **Resistência&Integração**: 100 anos de imigração japonesa no Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.

KONIGAME, Maria Juliana. **O local e o global na comunidade nipo-brasileira**: um exercício sociológico sob o prisma dos jovens na cidade de São Paulo. 2000. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02052012-160421/pt-br.php>>. Acesso em: 23 set. 2011

KUSAHARA, Machiko. A arte dos dispositivos [device art]: uma nova abordagem para a compreensão da artemídia japonesa contemporânea. In: DOMINGUES, Diana (org). **Arte, ciência e tecnologia**: passado, presente e desafios. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

KUSAHARA, Machiko. Pensar diferente: uma visão sobre a arte contemporânea japonesa com mídias digitais. In: DOMINGUES, Diana (Org). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

KUSAHARA, Machiko. Sobre a originalidade e a cultura japonesa. In: DOMINGUES, Diana (org). **A arte do século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5 ed. Tradução Bernardo Leitão et al.. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEMOS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LESSER, Jeffrey. **A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LESSER, Jeffrey. O DEOPS e a Shindô-Renmei. **Revista Histórica**, São Paulo, n.6, mar. 2002. Disponível em:<  
<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/pageflip/prophp/main.php?MagID=419&MagNo=419>>.  
Acesso em: 12 abr. 2012.

LESSER, Jeffrey. **Uma diáspora descontente: os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica 1960-1980**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LUCENA, Célia Toledo; GUSMÃO, Neusa Maria Mendes (org.) **Discutindo Identidades**. São. Paulo: Humanitas/CERAU, 2006.

LUYTEN, Sonia Bibe. Mangá e a cultura pop. In: LUYTEN, Sonia Bibe (Org.). **Cultura pop japonesa: mangá e anime**. São Paulo: Hedra, 2005. p. 7-14.

LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses**. 3ed. São Paulo: Hedra, 2011.

MACHADO, Igor José de Renó. (Org) **Japonesidades multiplicadas: novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil**. São Carlos: Edfscar, 2011.

MANCUSO, Maria Inês. Memória, representação e identidade. In: LUCENA, Célia Toledo; GUSMÃO, Neusa Maria Mendes (org.) **Discutindo Identidades**. São. Paulo: Humanitas/CERAU, 2006.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 10ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

- MITA, Chiyoko. **Bastos: uma comunidade étnica japonesa no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1999.
- MIYAO, Susumu. **Nipo-brasileiros: processo de assimilação**. Tradução Katsunori Wakisaka. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 2002.
- MONTE, Sandra. **A presença do anime na TV brasileira**. São Paulo: Laços, 2010.
- MORENO, Juliana Kiyomura. **Do Navio Kasato Maru ao porto digital: as identificações e a identidade comunicativa expressas em blogs de Dekasseguis**. 2009. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-21102010-094216/>>. Acesso em: 2013-08-02
- OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de. Arte e tecnologia, uma nova relação? In: DOMINGUES, Diana (org). **A arte do século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. Infoeducação: saberes e fazeres da contemporaneidade. In: LARA, Marilda Lopes G. De; FUJINO, Asa; NORONHA, Daisy Pires. (Org.). **Informação e contemporaneidade: perspectivas**. Recife: NÉCTAR, 2007. P. 47-96.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.10, 1992. Disponível em:<<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080> >. Acesso em 05 set. 2010.
- POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth**. Tradução Elcio Fernandes. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- RASSE, Paul. La médiation, entre idéal theorique et application pratique. **Recherche en Communication**, v. 13, s/n., 2000. p. 61-75. Disponível em: <[http://hal.inria.fr/docs/00/06/20/96/PDF/sic\\_00000230.pdf](http://hal.inria.fr/docs/00/06/20/96/PDF/sic_00000230.pdf)>. Acesso em: 08 maio 2013.
- RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, Bruno César. **Reflexões acerca do museu de arte e seu papel como mediador cultural**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-14032013-095242/pt-br.php>>. Acesso em: 23 set. 2011
- SAITO, Cecilia Noriko Ito (Org). **Japonicidades: estudos sobre sociedade e cultura japonesa no Brasil central**. Curitiba: CRV, 2012.



SAITO, Hiroshi. **O japonês no Brasil**: estudo de mobilidade e fixação. São Paulo: Editora Sociologia e Política, 1961.

SAKURAI, Célia. **Imigração tutelada**: os japoneses no Brasil. 2000. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000781951>>. Acesso em: 23 set. 2011

SAKURAI, Célia. Imigração japonesa para o Brasil: um exemplo de imigração tutelada (1908-1941). In: FAUSTO, Boris (Org.). **Fazer a América**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n.22, dez., 2003. Disponível em:<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3229/2493>>. Acesso em 15 set. 2010.

SATO, Cristiane A. **Japop**: o poder da cultura pop japonesa. São Paulo: NSP-Hakkosha, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SILVA, Victor Hugo Martins Kebbe da. **Um jornal entre Brasil e Japão**: a construção de uma identidade para japoneses no Brasil e brasileiros no Japão. 2008. 171f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)-Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2008.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SOUZA, Willian Eduardo; CRIPPA, Giulia. A cidade como lugar de memória: mediações para a apropriação simbólica e o protagonismo cultural. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, n.2, 2009. Disponível em:<<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewArticle/72>>. Acesso em: 22 jul. 2011.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999.

SUDA, Joyce Rumi; SOUZA, Lídio de. Identidade social em movimento: A comunidade japonesa na Grande Vitória (ES). **Psicologia&Sociedade**, Porto Alegre, n.2, mai/ago. 2006. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v18n2/09.pdf>>. Acesso em 05 set. 2010.

TAKEUCHI, Marcia Yumi. O perigo amarelo em tempos de guerra (1939-1945). In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Série inventários Deops**: módulo III – japoneses. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

TAKEUCHI, Marcia Yumi. O império do sol nascente no Brasil: entre a idealização e a realidade. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Marcia Yumi (Org.).

**Imigrantes japoneses no Brasil:** trajetória, imaginário e memória. Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de políticas culturais.** Cultura e imaginário. 3 ed. São Paulo : Fapesp; Iluminuras, 2004.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

TSUDA, Takeyuki. **Strangers in the Ethnic Homeland:** The migration, ethnic identity, and psychosocial adaptation of Japan's new immigrant minority. 1996. Tese (Doutorado) – University of California at Berkeley, 1996.

WATSON, James; HILL, Anne. **A dictionary of communication and media studies.** 2<sup>nd</sup>. Ed. London; New York; Melbourne; Auckland: Edward Arnold, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZANINI, Walter. A arte de comunicação telemática: a interatividade no ciberespaço. In: DOMINGUES, Diana (Org). **Arte, ciência e tecnologia:** passado, presente e desafios. São Paulo: Editora UNESP, 2009.