UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

RICARDO OSIRO

O ator amarelo: imaginário asiático-brasileiro em cena

São Paulo

2021

RICARDO OSIRO

O ator amarelo: imaginário asiático-brasileiro em cena

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Kiyomi Yagyu

São Paulo

2021

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.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Osiro, Ricardo
O ator amarelo: imaginário asiático-brasileiro em cena / Ricardo Osiro; orientadora, Alice Kiyomi Yagyu. - São Paulo, 2021.
145 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. teatro. 2. imaginário. 3. amarelo. 4. asiático-brasileiro. 5. nikkei. I. Yagyu, Alice Kiyomi. II. Título.

CDD 21.ed. - 869.92

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

OSIRO, R. **O ator amarelo:** imaginário asiático-brasileiro em cena. 2021. 145f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Alice Kiyomi Yagyu

Universidade de São Paulo (presidente)

_____

Prof. Dr. Jeffrey Howard Lesser

Emory University

_____

Prof. Dr. Ricardo Santhiago Correa

Universidade Federal de São Paulo

Dedico ao Sr. Eiiti Osiro,

que, aos cinco anos de idade, embarcou no navio Montevideu Maru com a família e partiu do Japão. Atravessou o mar. Aqui, fez sua vida, formou sua família e nunca mais voltou. Japonês, se viu brasileiro. No fim da vida, recebeu com um sorriso sua nora afro-brasileira e macumbeira. Não havia mais barreiras de raça, de credo e de cor.

AGRADECIMENTOS

Aos Senhores Mestres do outro mundo e deste também, por me guiarem e me protegerem.

À Profa. Alice K. Yagyu, por questionar as minhas certezas, tirar-me do eixo, inquietar-me, ajudar-me a sair do entulho de citações que carregava nos ombros, desorientar-me e me orientar. Nossos encontros de orientação eram conversas sobre arte e vida.

À Fátima Antunes de Queiros, por me apoiar no caminho das artes cênicas e ser minha companheira de jornada na vida.

À Professora Carminda Mendes André e ao Professor Ricardo Santhiago Corrêa, pelas valiosas observações na banca de qualificação.

Aos professores e colegas das disciplinas de pós-graduação da ECA, EACH e UNESP, pela troca e pelo companheirismo nesta caminhada, na qual, muitas vezes, nos sentimos sozinhos.

Às colaboradoras da Secretaria Municipal de Cultura, Paloma Freitas e Giovanna Clara, pelo acesso aos arquivos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Aos colaboradores das bibliotecas da ECA, EACH, FAU, FEA, UNESP, UFABC, UNIP e Brasiliana, Guita e José Mindlin, por me receberem tão bem e disponibilizarem as suas instalações.

Aos colaboradores do Projeto Teatral Travessias em Conflito: Cristina Sano, Yugo Sano Mani, Lúcia Hiratsuka, Ligia Yamaguti, Rafael Massuda, Eva Santos, Edson Kameda, Akira Ueno, Marcos Miura, Akemi Matsuda, Luana Tanaka, Lucia Hiroko Tanaka, Ulisses Sakurai, Marcos Suguiura, Keila Fuke, Francine Missaka, Rogério Nagai, Takashi Morita, Junko Watanabe, Kunihiko Bonkohara, Alexandre Kishimoto, Jorge Okubaro, Mário Ozava, Emília Hirakawa e Helio Ishii. Participar deste projeto com atores e realizadores nipo-brasileiros foi uma das motivações para esta dissertação.

Ao autor da peça *O Legítimo Pai da Bomba Atômica*, Murilo Dias César, à diretora Gabriela Rabelo e ao ator e produtor Rogério Nagai, por colocarem em cena um elenco de atores amarelos.

Ao psicanalista Leandro Augusto Rossi e ao Dr. Maurício Hiroshi Kayano, pela atenção com a saúde mental.

À Pretinha, por me acompanhar de madrugada em frente ao *notebook*.

Aos *cappuccinos* com canela.

RESUMO

OSIRO, R. **O ator amarelo:** imaginário asiático-brasileiro em cena. 2021. 147f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O objetivo deste estudo é refletir sobre o imaginário brasileiro construído sobre a população amarela a partir das representações de asiáticos no teatro, na televisão e no cinema. A atuação de atores e atrizes asiático-brasileiros, nesses meios, é examinada sob a perspectiva da fenotipagem, raça, etnicidade, identidade e estereotipagem. Recorreu-se a autores como Stuart Hall (2013), Márcia Janete Espig (2003), Juremir Machado da Silva (2003) e Edward Said (1978) para abordar tais temas. Qual o papel dos atores e atrizes asiático-brasileiros sobre o imaginário sobre eles e por eles?

Palavras-chave: teatro. imaginário. nipo-brasileiros. asiáticos. Representação.

ABSTRACT

OSIRO, R. **THE YELLOW ACTOR: Asian Brazilian imaginary on stage.** 2021. 147f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The purpose of this study is to reflect on the Brazilian imaginary constructed about the yellow population considering the representations of Asians in theater, television and cinema. The role of Asian Brazilian actors and actresses is examined under the perspective of phenotyping, race, ethnicity, identity and stereotyping. Authors such as Stuart Hall (2013), Márcia Janete Espig (2003), Juremir Machado da Silva (2003) and Edward Said (1978) were used to address these themes. What is the role of Asian Brazilian actors and actresses on the imaginary constructed about them and by them?

Keywords: theater. imaginary. Japanese-Brazilians. Asians. representation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11
2 DO AMARELO 15
2.1 DENOMINAÇÃO 15
2.2 RAÇA E COR 18
2.3.1 Raça ou etnia? 18
3 IMAGINÁRIO 25
3.1 IDENTIDADE 29
3.2 ESTEREÓTIPOS 37
3.3 ETNICIDADE 41
4 OS ASIÁTICO-BRASILEIROS E A CENA 47
5 UM ATOR AMARELO 61
5.1 MAIS ATORES E ATRIZES AMARELOS 67
5.1.1 Conversação 71
5.2 DO ATOR INTÉRPRETE AO ARTISTA AMARELO 125
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 131
REFERÊNCIAS 139

1 INTRODUÇÃO

"E aí, Japa?", "Fala, *xing ling*!", "Abre o olho, japonês!", "Olha o Jaspion[1]!", "Tudo bem, Jiraya?", "Você não fala japonês? Então é japonês do Paraguai", "Mate um japonês pra passar na FUVEST", "Japorongo, né?", "Sempre quis pegar uma japa! As mina japa tem aquilo na horizontal", "Desde quando japa joga futebol?", "Ei, China, cê sabe tudo de eletrônico, né?", "Não existe ator japonês. Ah! Mas os poucos que tem não são bons! Japonês não sabe demonstrar sentimento", "Japa, coreba, china? É tudo a mesma coisa!!!".

Muitos asiático-brasileiros devem ter ouvido alguma dessas expressões na vida. Não importa se você é brasileiro com ascendência japonesa, chinesa, coreana, vietnamita, taiwanesa, filipina etc., basta ter os olhos puxados e a pele amarela para ser considerado bom em matemática, não dirigir bem automóveis, não saber expressar emoções, ser fechado, calado, tímido, focado, sério, honesto, confiável e submisso.

Há quem diga que quase não existem atores amarelos atuando profissionalmente; ainda, quando eles existem, costumam representar figuras estereotipadas, como um samurai, uma gueixa, um lutador de *kung fu*, um membro da máfia, um executivo estrangeiro, uma mulher exótica ou um cientista. A experiência de pessoas descendentes de tantos povos asiáticos foi, e em certa medida continua sendo, reduzida a tais figuras em peças de teatro, séries, novelas de televisão e filmes.

População minoritária na sociedade brasileira, os asiático-descendentes representam a si mesmos a partir de um imaginário que os não asiático-descendentes lhes conferem. Como a sociedade brasileira os vê? Qual significado é atribuído a essa minoria? Como ela é representada nas artes cênicas e no audiovisual? Como os atores amarelos se posicionam em relação a essas representações? Qual é o peso do fator fenótipo? O que significam os olhos puxados? *O ator amarelo: imaginário asiático-brasileiro em cena* surgiu desses questionamentos.

Para abordar esses questionamentos, o trabalho apresenta uma proposta de experimentação formal, engajado em vários gêneros textuais. No capítulo dois, Do amarelo, foram exploradas as implicações do conceito de "fenótipo amarelo" para se

---

[1] Jaspion e Ninja Jiraya: personagens de séries japonesas de ação e ficção científica (gênero *Tokusatsu*) da produtora japonesa TOEI, muito popular no Brasil nos anos 1990.

referir a asiáticos. Adotou-se, assim, o termo “asiático-brasileiro”, a fim de abranger descendentes de japoneses, chineses, coreanos, taiwaneses, entre outros, oriundos do continente asiático. Também se procurou as origens das classificações e hierarquizações de raça na humanidade e suas implicações na atuação cênica.

A criação do imaginário sobre amarelos por meio de estereótipos de identidade cultural nacional, sua propagação nos meios de comunicação e nas artes da cena e suas implicações na sociedade – como o racismo – foram explorados no capítulo três, Imaginário. Para tanto, foram estudados autores como Stuart Hall (2013), Márcia Janete Espig (2003), Juremir Machado da Silva (2003), Edward Said (1978), Jeffrey Lesser (2008), Laura Satoe Ueno (2020), Laís Miwa Higa (2015), entre outros.

Seria o imaginário essa força capaz de afetar a maneira como a sociedade brasileira se relaciona com os amarelos?

Esses capítulos iniciais apresentam elementos teóricos entremeados de impressões pessoais, na tentativa de estabelecer uma relação direta entre teoria e experiência de vida.

No capítulo quatro, Os asiático-brasileiros e a cena, traçou-se um breve panorama de representações de um Oriente imaginário no Brasil em diferentes épocas, envolvendo a presença de atores e atrizes amarelos ou não. São peças de teatro, novelas de televisão, peças publicitárias, *performances* e projetos de pesquisa teatral; isto é, produções artísticas que variam desde grandes produções da Broadway, em solo brasileiro, até propostas de teatro experimental.

O que os personagens asiáticos nos dizem sobre a sociedade brasileira?

No quinto e último capítulo, apresentamos o ponto de vista dos atores e atrizes amarelos. Em Um ator amarelo, temos uma passagem autobiográfica, momento em que o autor se revela também como objeto de sua pesquisa, assim como os seus entrevistados. Em seguida, foram reunidas oito vozes de diferentes gerações e trajetórias artísticas, um conjunto de entrevistados formado por imigrantes japoneses e taiwaneses naturalizados brasileiros e por nipo-descendentes. São atores e atrizes que atuam, também, como pesquisadores, professores(as) universitários(as), roteiristas, cineastas, artistas plásticos, bailarinas, *performers*, fotógrafos, *videomakers* e, até mesmo, panificadores – cada um com suas escolhas e visões sobre a arte e as artes cênicas. Para registrar suas memórias, adotou-se a metodologia da História Oral de vida, com entrevistas individuais. Pelo processo de montagem, o resultado foi transcrito e apresentado na forma de uma conversação, na

qual as falas dos entrevistados foram reorganizadas promovendo um encadeamento de ideias, com o intuito de se construir um espaço de diálogo em que todos pudessem se expressar livremente. Ao final, fez-se uma reflexão acerca das narrativas dos entrevistados, tendo em vista serem eles, em última instância, veículo do imaginário asiático-brasileiro.

Como amarelos, o que eles têm a dizer acerca do imaginário produzido sobre asiáticos no Brasil?

Esse foi o caminho percorrido neste estudo, que não tem o intuito de responder a todas essas questões, mas sim de propor uma reflexão sobre elas. Nesse sentido, será que os asiático-brasileiros querem se ver no papel de protagonistas? Como os atores amarelos se relacionam com o imaginário produzido sobre eles? Eles imaginam que podem representar qualquer personagem?

2 DO AMARELO

2.1 DENOMINAÇÃO

Existem diversos termos relacionados a indivíduos amarelos que, muitas vezes, associam características biológicas marcantes a identidades culturais nacionais. Neste capítulo, expõem-se as denominações usadas para se referir a amarelos no Brasil, com um pequeno glossário de termos que são utilizados em diferentes situações e áreas do conhecimento.

Em diversos contextos, essas denominações se referem a sujeitos identificados por uma marca física: os olhos puxados. Uma das referências é fazer uma associação do indivíduo, do povo ou da etnia com uma determinada região geográfica. São usados termos como:

- **asiático:** oriundo da Ásia ou relacionado ao continente asiático. Compreende regiões geográficas como o Oriente Médio e o Extremo Oriente. Cobre países desde a Arábia Saudita até a Índia, o Japão, a Coreia, a China, o Vietnã, a Tailândia etc.;
- **oriental:** referente ao Oriente Médio e ao Extremo Oriente[2].

Hill (2009) observa que, atualmente, o meio acadêmico evita a utilização dos termos “Oriente” e “Extremo Oriente”, pois carregam um sentido de exotismo, uma visão distorcida que homogeniza culturalmente diversas regiões do mundo como se fossem uma única identidade. Além disso, ambos expõem uma relação de poder do imperialismo moderno, em que nações europeias colonizaram regiões da África, Ásia e Oceania no século XIX.

Oriente significa leste; mas leste de onde? Da Europa. Esse continente seria o ponto de partida de todas as distâncias na visão eurocêntrica. Entretanto, Hill (2009) destaca que, no leste asiático, a China é a referência histórica, o centro do poder econômico, político e cultural. Seu nome é grafado com os ideogramas chineses, “中

[2] Oriental: do latim *orientalis*, significa leste ou “o lado do sol nascente”. Japão (*Nihon*), em japonês, se escreve com os ideogramas *Hi* (日= sol) e *Hon* (本 = origem). A expressão “Antiguidade Oriental” se refere à história dos povos (mesopotâmicos, egípcios, persas, fenícios e hebreus) que habitaram o Oriente Médio e o Norte da África entre a Idade do Bronze (3300 a.C.) e o século VI a.C. Foi nomeada dessa forma para se diferenciar da Antiguidade Clássica (Grécia e Roma) (COSTA; PICHARILLO; PAULINO, 2018).

国[3] (lê-se *Zhōngguó*)"; "中 = meio" e "国 = país". O país do meio, do centro. Para os chineses, "Extremo Oriente" não faz sentido.

A associação dos termos "Oriente" e "Extremo Oriente" com o imperialismo europeu seria tão forte que se tornaria impossível aplicá-las apenas no sentido de uma área geográfica. Por isso, a recomendação de Hill (2009) é ser específico. Para se referir ao Japão, cite "Japão"; quando o assunto for a China, "China"; quando for sudeste asiático, "sudeste asiático". E se o assunto for o Extremo Oriente, diga "leste asiático".

O termo "amarelo" é utilizado tanto nas Ciências Sociais, por exemplo, na Antropologia, quanto em áreas da saúde, como as ciências biomédicas. Tem sido adotado por pesquisadores que levam em conta questões relacionadas ao fenótipo como raça e cor. Também é utilizado para fins estatísticos, como as pesquisas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). A saber:

- **amarelo:** conceito de raça associado a atributos físicos, como a cor da pele entre clara e amarela, o formato dos olhos "puxados" e/ou a cor dos cabelos escuros e lisos; utilizado ao se referir predominantemente a indivíduos oriundos de países do leste da Ásia, como a China, a Coreia e o Japão.

As denominações a seguir são aplicadas nas Ciências Sociais, principalmente em História e Antropologia, quando dizem respeito a questões de etnicidade. Isso significa que a aplicação desses termos não se restringe a critérios biológicos, levando em consideração os fatores de identificação – por exemplo, uma ancestralidade compartilhada, os aspectos culturais, como um idioma comum, e o pertencimento ou a origem de uma mesma territorialidade geográfica ou simbólica. São elas:

- **asiático-brasileiro:** brasileiro descendente de asiáticos, mais comumente utilizado para se referir a descendentes de chineses, coreanos e japoneses;
- **asiático-americano[4]:** americano de origem asiática, como japoneses, chineses, coreanos, indianos, vietnamitas etc.;

---

[3] Os ideogramas chineses também são adotados na escrita japonesa. Em japonês, China (中国) é C*hugoku*.

[4] O termo, em inglês, *Asian American* abarca uma grande quantidade de identidades asiáticas, na medida em que muitos desses indivíduos não desejam se ver isolados, mas sim como parte de uma comunidade maior para se fortalecerem politicamente. Por isso, há imigrantes e descendentes de diversos países que se autodenominam dessa forma, como os polinésios, havaianos nativos, iranianos,

- **japonês(a):** pessoa natural do Japão;
- **nipodescendente:** indivíduo descendente de japoneses;
- **nipo-brasileiro:** brasileiro com ascendência japonesa ou brasileiro descendente de japoneses – também se refere ao cidadão japonês naturalizado brasileiro;
- ***nikkei*:** japoneses e seus descendentes residentes fora do Japão, sendo frequentemente utilizado entre os *nikkeis* para se autodenominarem.

No contexto da linguagem coloquial, há termos usados nas relações sociais e no ambiente virtual. No caso das redes sociais, muitas vezes são utilizados em postagens de cunho racista, para se referir a indivíduos de fenótipo amarelo de forma generalizada. São eles:

- **japa, japão, japonês(a), china, chinês(a) ou *xing ling*:** expressões usadas de modo a reduzir o indivíduo ao seu fenótipo. Não raro, são acompanhadas de gestos em que se esticam os olhos com os dedos, falas com sotaque supostamente oriental e expressões como "abre o olho, japonês!";
- **Jiraya ou Jaspion:** nomes de personagens de séries de heróis japoneses, muito populares na televisão brasileira nos anos 1980 e 1990;
- ***arigatô*:** palavra japonesa que significa obrigado – por exemplo: "fala, arigatô! Beleza?";
- ***tamagotchi*:** nome de um brinquedo japonês, lançado em 1996, que se popularizou no mundo – o bichinho virtual.

No contexto das artes cênicas, existem mais termos associados a japoneses e seus descendentes, pelo fato de existirem, quantitativamente, mais *nikkeis* entre os atores/atrizes amarelos(as). Além disso, as representações sobre o Oriente, em geral, fazem referência a um imaginário "sol nascente" – é como se o Japão fosse a síntese generalizada da Ásia. A forte presença do imaginário japonês talvez se explique pelo fato de que a maioria dos descendentes asiáticos da população brasileira seja de *nikkeis*[5].

O termo que abrange todas essas denominações, o grande guarda-chuva, é

---

entre outros (CHONG, 2017).

[5] A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) aponta que o Brasil está formado de uma população 42,7% branca, 46,8% parda, 9,4% preta e 1,1% amarela ou indígena (IBGE, 2019).

“amarelo”, pois faz referência a um denominador comum, uma marca física: os olhos puxados. Nesta pesquisa, amarelo se refere a atores e atrizes asiático-brasileiros, japoneses, chineses, nipo-brasileiros, sino-brasileiros, *nikkeis* e nipodescendentes; ou seja, indivíduos que compartilham de um mesmo fenótipo e atuam na cena brasileira.

Quando a pesquisa se tratar de *nikkeis*, estará se referindo a amarelos nipo-brasileiros, nipodescendentes, japoneses naturalizados brasileiros ou japoneses residentes no Brasil – logo, pessoas que compartilham de um mesmo fenótipo e uma mesma origem, sem, necessariamente, compartilhar de um mesmo repertório cultural.

2.2 RAÇA E COR

Neste subcapítulo, será explorado o surgimento do conceito de cor e raça na humanidade e os critérios utilizados nessas classificações. Também se investigará as suas implicações no trabalho de atores amarelos na cena brasileira.

2.3.1 Raça ou etnia?

Nesta seção, foram explorados o surgimento do conceito de cor e raça na humanidade e os critérios utilizados nessas classificações. Também foram investigadas as suas implicações no trabalho de atores amarelos na cena brasileira.

Raça se refere a critérios biológicos, como a cor de pele, o tipo de cabelo, a conformação craniana e a ancestralidade genética. Uma raça seria composta por indivíduos que compartilham das mesmas características físicas. Entretanto, Santos *et al*. (2010) ressaltam que, do ponto de vista biológico, raças humanas não existem, pois uma parcela insignificante de nosso código genético determina a morfologia. Raça seria, portanto, um conceito social.

Já etnia deriva do grego *ethnos*, que significa povo ou estrangeiro. Trata-se de uma forma de diferenciar e identificar o diferente. O termo diz respeito ao contexto cultural, podendo ser associado a traços físicos comuns a uma coletividade. Um grupo étnico seria, então, uma comunidade que possui afinidades, como a língua e a religião, semelhanças na aparência física, bem como um território geográfico compartilhado.

O que nos parece diferente é estrangeiro? Os integrantes de uma raça têm a mesma ancestralidade? Os membros de uma etnia compartilham das mesmas afinidades culturais? O que se sabe é que a cor da pele diz pouco sobre a origem da

pessoa. Pelo menos é isso o que afirmam os laboratórios de testes genéticos de ancestralidade, nos quais o seu DNA pode ser analisado e comparado com um banco de dados para determinar a sua origem[6]. Ter a pele branca não significa ter origem europeia e ser negro não necessariamente o torna afrodescendente – ao menos em termos do seu código genético. Logo, qual é o critério que determina a origem de um código genético?

Categorizar os grupos humanos por raça se tornou uma forma de distinguir as pessoas em grupos, de acordo com as suas características biológicas. Mas qual é a origem do conceito de raças na espécie humana?

Santos *et al.* (2010) citam que o zoólogo europeu Carolus Linnaeus (1758) identificou cinco tipos de homem:

- europeu (*Homo sapiens europaeus*): branco, sério e forte;
- africano (*Homo sapiens afer*): preto, impassível e preguiçoso;
- asiático (*Homo sapiens asiaticus*): amarelo, melancólico e avarento;
- americano (*Homo sapiens americanus*): vermelho, mal-humorado e subjugável;
- monstruosa (*Homo sapiens monstrosus*): diversidade de tipos reais e imaginários que não se enquadram nos quatro tipos anteriores.

Foram atribuídos a cada tipo um nome, uma localização geográfica e um conjunto de características físicas e morais. Em 1775, o zoólogo europeu Johann Friedrich Blumenbach reconheceu quatro tipos humanos: 1. europeu, asiático do Leste, e parte da América do Norte; 2. australiano; 3. africano; e 4. restantes do novo mundo. Em 1795, sua visão evoluiu para cinco variedades:

- Caucasiano;
- Mongol;
- Etíope;
- Americano;
- Malaio.

Entretanto, como categorizar uma população miscigenada como a brasileira?

[6] 99,9% do genoma é igual em todos os seres humanos (PARRA *et al*., 2003).

O IBGE realiza uma pesquisa da população brasileira com base na autodeclaração de “cor ou raça” para fins estatísticos. As pessoas elegem uma única resposta a partir destas opções: branca, preta, parda, indígena ou amarela. Em 1940, a categoria amarela foi incorporada para contemplar a imigração japonesa no Brasil. Os censos demográficos de 1950 e 1960 foram os primeiros a adotar a resposta do recenseado, sendo as primeiras referências de autodeclaração. No censo de 1991, a categoria indígena foi reintroduzida após 101 anos de ausência – destacando-se que os indígenas brasileiros são compostos de centenas de etnias diferentes –, e a pesquisa passou a constar o item “cor ou raça” (PIB, 2021). Desde o ano 2000, são utilizadas as cinco categorias no questionário (PETRUCCELLI; SABOIA, 2013).

Por que amarelo? Por que se atribui essa cor a pessoas de origem asiática?

O IBGE realizou a Pesquisa das Características Étnico-Raciais da População (PCERP), com o objetivo de investigar a identificação étnico-racial da população e conhecer o sistema de classificação da cor ou raça, utilizado nos censos domiciliares (IBGE, 2008). O instituto adota o termo “amarelo” para se referir a pessoas de origem japonesa, chinesa ou coreana. Os dados dessa pesquisa foram analisados na publicação *Características étnico-raciais da população: classificações e identidades* do IBGE (PETRUCCELLI; SABOIA, 2013), na qual foram adotados três critérios para definição de cor ou raça para a maioria da população brasileira:

- **critério de marca:** traços físicos e cor da pele;
- **critério de origem:** cultura/tradição, origem familiar e origem socioeconômica;
- **critério político-ideológico:** fatores que vão além dos critérios de marca e origem. Sua raça ou cor é um posicionamento político e ideológico de autoafirmação de origem e/ou etnia.

Como brasileiro de ascendência japonesa, percebo que sou classificado pelo critério de marca associado ao de origem, sendo, assim, identificado como “japonês”. O que significa, porém, ser japonês na percepção do outro? Alguém de olhos puxados? Pessoa natural do Japão? Alguém que adota os costumes culturais do Japão? Isolando o critério de marca, meu biotipo poderia ser identificado como asiático? Oriental? Chinês? Coreano? Brasileiro? Branco? Amarelo? Pela classificação do instituto, a leitura e a interpretação desses critérios apresentam variações entre as

cinco regiões do Brasil. Minha experiência se localiza na região metropolitana de São Paulo, cidade com presença substancial de *nikkeis*.

A palavra “fenótipo” se origina da junção das palavras gregas *phanein* (aparecer) e *typos* (marca); ou seja, marca aparente. Em genética, fenótipo é definido como o agrupamento de características que se pode observar em um indivíduo, aquilo que o seu genótipo expressa fisicamente. Um dos exemplos mais evidentes em seres humanos é a cor da pele. Os amarelos não têm a cor da pele amarela como a casca de uma banana, mas seu fenótipo é associado a essa cor e o seu traço marcante é o formato dos olhos.

Tal característica, presente na maioria das populações da China, da Coréia e do Japão, é uma camada de gordura embaixo da pálpebra que faz com que essa região seja mais protuberante. Teorias científicas afirmam que isso ocorreu pelo fato de esses povos ocuparem, originariamente, regiões próximas da Sibéria, como a Mongólia. Dessa forma, tiveram que lidar com as baixas temperaturas e a alta luminosidade, devido ao meio ambiente dominado pela neve e pelo gelo. Os olhos “puxados” seriam, portanto, uma adaptação do organismo ao meio ambiente, uma proteção natural da visão (KWON; NGUYEN, 2015).

Na publicação *Características étnico-raciais da população: classificações e identidades*, do IBGE (PETRUCCELLI; SABOIA, 2013), os resultados consolidados em todas as regiões do país mostram que, para 63,9% dos entrevistados, a questão de cor ou raça afeta o seu dia a dia. Os números apontaram as seguintes situações de maior interferência:

- trabalho: 84,4%;
- justiça/política: 79,4%;
- convívio social: 77,9%;
- escola: 71,5%;
- casamento: 45,7%.

A situação mais citada se refere ao trabalho. O mercado de trabalho do ator e da atriz está inserido na cadeia de produção das artes cênicas (teatro e dança) e do audiovisual (cinema, publicidade e televisão). Para ser escalado, via de regra, o(a) aspirante necessita cursar uma faculdade ou um curso técnico de Artes Cênicas, obter

o registro profissional (o DRT[7]), cadastrar-se em uma agência, ser oferecido às produtoras de elenco, encaixar-se no perfil desejado, ser selecionado para o teste, realizar o teste, ser aprovado pelo diretor e produtor etc.

Os fatores que determinam o perfil são diversos; cada produção tem a sua necessidade, mas, em linhas gerais, busca-se um tipo físico e/ou alguma habilidade específica (cantar, dirigir, andar de moto, praticar futebol etc.). O mais frequente, na escolha de um ator ou uma atriz, é a adequação do seu tipo físico ao papel. Os tipos "atlético", "gordinho", "vilão", "bom-moço", "indígena", "gostosa", "exótico", "mocinha", "indígena", "étnico", "gringo" etc. se referem ao já conhecido *physique du rôle*[8].

A troca de experiências com atores afrodescendentes revela que os asiático-descendentes são considerados tipos específicos. Quando uma chamada de elenco cita apenas "homens e/ou mulheres", percebe-se que a seleção busca pessoas brancas. Cito como exemplo o ocorrido com o ator *nikkei* Gilberto Kido. Ele foi chamado para o teste de elenco de um filme publicitário, que buscava homens de 40 a 50 anos. Ao chegar no local, a produtora lhe disse: "você não está no perfil! Esse teste é para homens!". Isso significa que, quando se referem a homem, a imagem que os produtores de elenco têm em mente não é a de um homem amarelo.

A professora Joann Faung Jean Lee (2001) entrevistou atores asiático-americanos para pesquisar as restrições que eles enfrentam na indústria do teatro, do cinema e da televisão americana. Raramente esses atores são selecionados para papéis principais, sendo escalados para personagens secundários, relacionados à sua etnicidade, como o quitandeiro coreano, o mafioso chinês, o imigrante, o *nerd* da informática, o lutador de *kung fu* e o executivo estrangeiro. Para uma grande parte desses atores, as oportunidades no cinema estão relacionadas a personagens especificamente asiáticos, que representam o outro, o não americano. Por outro lado, Lee (2001) aponta que, à medida que houve um crescimento do público consumidor entre a população asiático-americana, observou-se um aumento nas oportunidades em filmes publicitários e nos tipos de papéis. Assim, passaram a interpretar, também, o papel de profissionais liberais, como médicos, advogados, estudantes, professores, pais e empresários. No teatro, o papel mais recorrente foi o da mulher asiática exótica e "disponível".

---

[7] DRT: Delegacia Regional do Trabalho. Possuir o DRT significa que o ator tem um registro profissional regulamentado em carteira de trabalho. Para tanto, é necessário ter cursado uma faculdade de Artes Cênicas ou fazer cursos reconhecidos pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED).

[8] *Physique du rôle*: porte físico que favorece a personificação de um papel.

Da mesma forma, no Brasil, não foram poucas as vezes em que atores e atrizes amarelos foram escalados para interpretar figuras caricatas ou secundárias. Oportunidades em teatro, cinema, TV e publicidade foram divulgadas das seguintes formas:

- “Precisa-se de modelos asiáticos e indianos – de 1 até 70 anos.”;
- “Procura-se atores e modelos orientais. Não pode ser mestiço!”;
- “Procura-se japoneses para longa-metragem. Precisa ser japonês legítimo, não pode ter mistura(sic), tem que ser filho ou neto de japoneses.”;
- “Procura-se chineses com habilidade em artes marciais. Não pode ser japonês.”;
- “Procura-se atrizes que falam coreano. Pode ser japonesa.”.

Nenhuma dessas chamadas utiliza o termo “amarelo” para buscar atores/atrizes. O mesmo não ocorre quando se busca atores afro-brasileiros. Não é comum que se utilize o critério de classificação de origem, sendo usado exclusivamente o critério de marca. As chamadas apresentam apenas a expressão “ator negro” ou “atriz negra” – por exemplo: “Procura-se atores e modelos negros de porte atlético”.

Quando a produção demanda um universo mais abrangente de amarelos, aplicam-se expressões como “ator oriental” e “atriz asiática”. Quando se requer algo mais específico, surgem termos como “ator descendente de japoneses” e “atriz chinesa”, associando o critério de marca ao de origem. A seguir, foram relacionadas as expressões mais utilizadas em chamadas para seleção de elenco:

- **asiático(a):** ator/atriz de fenótipo amarelo;
- **oriental:** ator/atriz de fenótipo amarelo;
- **japonês(a):** ator/atriz de fenótipo amarelo, ator/atriz natural do Japão e/ou ator/atriz de ascendência japonesa;
- **chinês(a):** ator/atriz de fenótipo amarelo, ator/atriz chinês(a) e/ou ator/atriz de ascendência chinesa;
- **descendente de japonês, chinês ou coreano:** atores e atrizes de fenótipo amarelo, com filiação correspondente.

O historiador americano Jeffrey Lesser (2008) afirma que chama a atenção do meio acadêmico a flexibilidade das categorizações raciais no Brasil, por meio das quais uma pessoa pode ser definida etnicamente de múltiplas formas. Seria possível um judeu-nipo-americano-brasileiro? Para testar esses limites, o historiador tentou participar de um teste de elenco que buscava atores e atrizes *nikkeis* na faixa dos 25 anos. Partiu de uma indagação: quais seriam os critérios para classificar alguém como *nikkei*? Lesser (2008) tem ascendência europeia e, como ele mesmo diz, é identificado como careca, branco e judeu nos Estados Unidos da América (EUA). Além disso, tinha uns 40 anos na época e se candidatou a um papel no filme *Gaijin 2*, da diretora Tizuka Yamazaki, que conta a história de nipo-brasileiros que foram ao Japão para trabalhar na condição de *dekasseguis*[9].

PRODUTOR DE ELENCO: Qual a sua origem étnica?
LESSER: Eu sou *nikkei.*
PRODUTOR DE ELENCO: Como assim? Você não tem cara de japonês.
LESSER*:* Mas os meus ancestrais vieram do Oriente… Médio…
(Outro candidato ao teste se aproximou do historiador e confessou)
CANDIDATO: Na verdade, sou coreano, mas vou inventar um nome japonês.

Nikkei é ter ascendência japonesa? Ter “cara” de japonês? Ter sangue japonês? Praticar elementos da cultura japonesa? Quais são os critérios? E os mestiços? Ser mestiço não é ser “impuro”? Ser “puro” é ser japonês? Existe uma lacuna não preenchida por atores e atrizes mestiços, como é o caso de Beatriz Diaféria. Ela suprimiu o sobrenome “Koyama” em cadastros, quando percebeu que não era chamada para *castings*, sendo lembrada apenas em casos específicos. A depender da produção, os olhos da atriz são considerados “puxados” demais ou de menos. Os produtores de elenco devem ter um aparelho chamado “japonômetro”, cuja unidade de medida é o “puxadin”. Quanto mais “puxados” forem os olhos, maior será o grau de “japonesidade”.

[9] *Dekassegui*: palavra de origem japonesa que designa o indivíduo que deixa sua terra natal para trabalhar em outra cidade, região ou país temporariamente. Na comunidade nipo-brasileira, refere-se ao nipobrasileiro ou imigrante japonês que vai trabalhar no Japão.

3 IMAGINÁRIO

No presente subcapítulo, são apresentados conceitos acerca da construção do imaginário sobre a identidade nacional brasileira, sobre os amarelos no Brasil e sobre o que é entendido como oriental. Os estudos apontados têm como objeto de pesquisa as representações, em diferentes épocas, nos meios de comunicação e nas manifestações artísticas. Além disso, o racismo é abordado por ser entendido como consequência do significado que é atribuído à diferença racial. Também são apresentadas iniciativas, com o intuito de questionar tais representações.

O que é o imaginário? Por definição, no Dicionário Michaelis (2021), é aquilo que só existe em nossa imaginação. Não é real, é fictício. Deriva do latim *imaginari*, que significa formar uma imagem mental de alguma coisa ou de alguém. *Imaginari*, por sua vez, vem do latim *imago*, cujo significado é imagem ou representação. *Imago* é o radical da palavra *imitari*, que quer dizer copiar, imitar.

Imagem é representação?

A historiadora Márcia Janete Espig (2003) pesquisou o conceito de “imaginário” e a sua aplicação na área de história cultural. Sob o ponto de vista histórico e social, citou a importância de se falar primeiramente de representação. Para Roger Chartier (1990), representar é tornar visível algo ausente ou apresentar uma presença no lugar de algo ou alguém; é a simulação de uma presença com significado simbólico. Para o historiador francês, a representação é utilizada para a produção de sentidos pelos diversos grupos sociais – por exemplo, estabelecer uma identidade própria e representar pessoas pertencentes a outros grupos sociais. O conjunto dessas representações seria o imaginário para o historiador Bronisław Baczko (1991); ele acredita que o imaginário afeta e é afetado pelo real e pela realidade social, na qual a relação de criação e recriação entre o real e o imaginário é ininterrupta e imprevisível. Ou seja, o imaginário não é uma mera imagem refletida do real, mas a sua representação simbólica, carregada dos significados de determinado grupo social.

Seria o real um imaginário e vice-versa? Se a imagem é uma representação, qual é o poder da imagem?

Trabalhei em uma empresa de carga aérea em Guarulhos, em São Paulo (SP). Certo dia, caixas e mais caixas estavam no chão do depósito, e as mesas de triagem, abandonadas. Dezenas de olhares estavam voltados para a tela de TV. “AO

VIVO”, dizia, com a imagem de um avião se chocando contra um prédio. Aquilo era real? Um filme americano de ação? Testemunhamos a história?

Nesse sentido, Jean Galard (2005) analisou a influência da transmissão de imagens ao vivo – como as que foram geradas pela cobertura jornalística dos ataques do dia 11 de setembro de 2001. Seria o espectador mero receptor de imagens geradas ao vivo? Qual é o impacto daquelas da queda das duas torres gêmeas em quem as assiste? Nos dias atuais, essas representações circulam em tempo real, tornando o espectador “testemunha” ocular de conflitos armados. Existe a redução do espaço e do tempo, uma simultaneidade entre a geração, a transmissão e a recepção da imagem. Para Galard (2005), as imagens valem pelo grau de engajamento que elas provocam, pela emoção que são capazes de despertar; para o professor, além da manipulação, elas operam um recorte no espaço, e o que fica fora desse recorte é o chamado “fora-do-campo” (*hors-champ*) – seria aquilo que a lente não captou, mas que contém “os fatores decisivos e os atores principais”. Mais do que nos impactar, a imagem tem o poder de influenciar a opinião pública e construir uma narrativa com ares de realidade imediata. O efeito “AO VIVO” potencializa o engajamento, pois interpela a audiência a se posicionar em face da “realidade”.

Para Slavoj Žižek (2003), a paixão pelo real seria a força propulsora do imaginário que abrange os aspectos da vida que não compreendemos. A paixão não é pelo real enquanto a coisa em si – a materialidade do mundo, dos fatos, das coisas e das pessoas –, mas sim pela representação do real, pelas imagens registradas, propagadas e assumidas como a totalidade da realidade. Essa paixão resultaria em um “espetáculo teatral”, no “espetacular efeito do real”. Žižek (2003) expõe que, para grande parte da população, os ataques ao World Trade Center ocorreram na tela da TV, na qual a imagem de pessoas fugindo desesperadas de uma nuvem de poeira tinha o enquadramento de um filme de ação hollywoodiano.

Lembro-me de meus colegas de trabalho. Compartilhou-se, naquele momento, juntos, ao vivo, uma experiência coletiva. Todos ficaram sem reação. Houve uma comoção geral a partir de imagens reproduzidas na tela de uma TV de tubo.

No filme *Mera Coincidência* (1997), um especialista em relações públicas (Robert de Niro) e um produtor de Hollywood (Dustin Hoffman) fabricam uma guerra na Albânia para encobrir um escândalo sexual envolvendo o presidente dos Estados Unidos às vésperas das eleições, com o objetivo de desviar o foco da mídia e dos eleitores. O filme foi lançado na época do escândalo do presidente Bill Clinton e

Monica Lewinsky e dos bombardeios no Afeganistão. Uma passagem marcante é a cena da produção de um registro de guerra, em que uma jovem branca foge assustada em meio às ruínas de uma cidade arrasada. A imagem foi veiculada no noticiário e provocou comoção na população – a imagem de uma vítima que poderia ser salva pelos Estados Unidos. Esperavam que o eleitorado americano apoiasse o presidente em uma intervenção militar no exterior; ironicamente, ele era investigado por assediar uma menor de idade. O título original do filme é *Wag the Dog*, algo como "abanar o cachorro" em inglês. O cachorro que abana o rabo, ou o rabo que abana o cachorro?

Os ataques de 11 de setembro de 2001, o real, a coisa em si, foram representados como realidade espetacular para serem percebidos como realidade? Essa realidade é imaginária? Ela pretende ser uma representação fiel do real?

Para Juremir Machado da Silva (2003), o imaginário é real. Todo imaginário é parte de alguma realidade, de algum acontecimento, de alguma história de vida. É uma realidade. Ninguém viu um saci-pererê ou um curupira, mas possui uma imagem mental desses personagens do folclore brasileiro. Para o professor, uma ficção é uma ficção, o oposto do real, porém existe como realidade, assim como o imaginário. Na contramão, o real é um imaginário, visto que é uma construção que depende do olhar de cada um. Para Silva (2003, p. 12), o imaginário tem como ponto de partida o real:

> […] o imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. Diferente do imaginado – projeção irreal que poderá se tornar real –, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor.

O imaginário determina as nossas ações sobre a realidade? Para Silva (2003), o imaginário é uma força afetiva irracional que, sem que se perceba, torna-se o vetor de nossas ações – pode afetar, por exemplo, a maneira como as pessoas se relacionam amorosamente. Por que alguém tem preferência por mulheres asiáticas? Por que alguém prefere homens negros? Segundo Silva (2003), a resposta está no imaginário que inconscientemente educa a percepção. O sujeito pode ter visto uma peça de teatro na infância e se apaixonado pelos longos cabelos da atriz ou pelo ator de olhos verdes. O imaginário educa a percepção e estabelece critérios pelos quais o indivíduo, ou grupo, faz recortes e se apropria da cultura em que está inserido. Mas como ele se educa? Por meio do choque perceptivo, de algo que produz uma ruptura no olhar domesticado, e, então, o imaginário começa a se estabelecer. Para o escritor,

a arte existe para provocar esse choque na percepção; do contrário, tornar-se-ia produto da indústria cultural. Para isso, a arte precisa tornar estranho o que nos parece familiar, de modo a revelar o que não enxergamos. Produzir imagens para serem identificadas não produz efeito. Produzir imagens que provoquem o nosso olhar produz imaginário. Dessa forma, a arte revela a nós mesmos aquilo que não enxergamos mais.

Uma novela de TV não é considerada uma obra artística? Não produz imaginário? Embora Silva (2003) considere a arte o principal fator de construção do imaginário, ele pondera que alguns produtos da indústria cultural, como as novelas, têm o seu papel quando provocam o público a olhar para si mesmo, abordando questões de forte apelo popular. Um exemplo é a violência doméstica; nesse contexto, o espectador pode se ver refletido na perversidade do agressor e entrar em contato com o seu próprio imaginário – quando não racionaliza mais e se ancora no imaginário para justificar os seus atos. Para a professora Joann Faung Jean Lee (2001), as imagens produzidas por Hollywood e pela televisão são uma parte dominante da cultura americana, refletindo e moldando a percepção da sociedade. Assim, a indústria cultural produz uma forma de se relacionar com quem é considerado diferente do ideal imaginado da sociedade americana?

Não se trata de discutir se um filme de Hollywood é arte ou não, pois tanto uma produção artística quanto uma produção comercial produzem e/ou reproduzem o imaginário; a questão, portanto, é saber com qual intenção. Poderia se pensar que uma obra de arte, como uma peça teatral, propõe-se a estimular a percepção sobre a realidade, ao passo que uma produção da indústria cultural, como uma série, visa que se identifique a realidade.

O imaginário seria aquilo que selecionamos de nossa vivência com o real, a coisa em si, para construir e agir sobre ela. Tem como ponto de partida fragmentos isolados do real vivido, a fim de formar uma representação mental chamada de “realidade”. Porém, não é uma representação fiel do real, é um ponto de vista, uma maneira de atribuir significado. O imaginário sobre si mesmo e sobre o outro surge da experiência e se torna uma representação carregada de sentido que pode ser transmitido pela família, pela sociedade e pela cultura.

Assim, o imaginário tem como ponto de partida o real, a coisa em si, e possui um papel preponderante como força de construção da realidade. Mas porque assumimos essa representação como a totalidade? Quais imagens selecionamos

para representar o outro? Que significado atribuímos a esse outro?

3.1 IDENTIDADE

A identidade é uma representação fiel do real ou uma distorção do imaginário? Judith Chambliss Hoffnagel (2010) adverte que o termo “identidade” foi vulgarizado ao se restringir apenas à personalidade ou à atribuição de poucas características, com o intuito de distinguir os indivíduos por grupos sociais. Disso resulta uma abordagem essencialista da identidade, que a entende como algo imutável e preconcebido. Seria um imaginário totalizante assumido como representação da realidade? Para Kathryn Woodward (2012), a identidade possui, como uma de suas principais características, a delimitação da diferença, o que estabelece relações de pertencimento e de segregação.

> [...] a perspectiva essencialista se estabelece a partir da argumentação sobre um processo estático de identidade, trazendo à tona elementos cristalizados, originais, essenciais e autênticos, a serem compartilhados por todos os membros de um grupo identitário, a despeito de transformações dos termos de pertencimento. Segundo a autora, a perspectiva essencialista advém de duas vertentes: a biológica (estabelecida a partir de pressupostos “naturais”, por exemplo as características biológicas do corpo que negariam a importância da experiência social) e a histórica (“verdade” estabelecida a partir de um passado único e compartilhado). (MENEZES, 2015, p. 70)

Quem produziu o imaginário da identidade nacional brasileira? Quais as suas características culturais e biológicas? Stuart Hall (2006) entende que a identidade cultural nacional é fruto do projeto moderno, cultivado a partir de um ideal imaginado em torno de características específicas, como idioma, símbolos nacionais e aspectos culturais associados a uma localização geográfica. Para Fiorin (2009, p. 116):

> A identidade nacional é uma criação moderna. Começa a ser construída no século XVIII e desenvolve-se plenamente no século XIX. Antes dessa época não se pode falar em nações propriamente ditas, nem na Europa nem em outras partes do mundo.

Dessa forma, a identidade nacional pode ser entendida como uma identidade imaginada. Esse ideal de identidade estaria sendo revisto na pós-modernidade, em função da globalização, dos frequentes fluxos migratórios e da constante circulação de bens, mercadorias e valores simbólicos.

Personagens estereotipados representam uma identidade?

Segundo a antropóloga Lilia Schwarcz (2012), existe o mito de que o povo brasileiro se originou a partir das raças branca (povo do colonizador), negra (povo escravizado) e indígena (povo originário) – o mito das três raças fundantes do país. Essa ideia foi criada, em 1844, pelo europeu Carl von Martius, por ocasião de um concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cujo tema era “Como escrever a história do Brasil”. O médico utilizou como metáfora a imagem de um rio caudaloso, representando os brancos portugueses, que se juntava a outros dois rios menores, que seriam os indígenas e os negros. A ideia era descrever a população brasileira como a miscigenação dessas três raças.

E onde está o rio amarelo?

Quais imagens constroem o ideal de identidade nacional brasileira? Que imaginário é utilizado para justificar essa realidade? De acordo com Baczko (1991), quando o imaginário estabelece uma identidade para uma sociedade, com códigos éticos e morais de comportamento, torna-se uma realidade que afeta as relações sociais, políticas e econômicas.

A historiadora Iara Andrade Senra (2011) pesquisou a influência de Oliveira Vianna na formação do ideal de identidade nacional brasileira. Vianna foi um intelectual atuante nas décadas de 1920 e 1930, com forte influência no Estado, incluindo na Era Vargas. É autor do livro *Raça e Assimilação* (1938), no qual procura justificar os impactos sociais da assimilação de imigrantes de diferentes raças por meio de um discurso científico. Senra (2011) expõe que muitos países construíram as suas identidades exaltando os seus povos pela crença na superioridade genética, com relação a serem escolhidos por Deus, bem como em um passado heroico.

Em meados do século XIX, quando se discutia a identidade nacional, o povo brasileiro não era bem-visto no país e fora dele, pois sua população era formada por etnias consideradas bárbaras e sua economia ainda era baseada no sistema escravagista. Para resolver essa questão, o indígena passa a ser romantizado, tornando-se símbolo da nacionalidade brasileira. Em 1870, o negro é incorporado ao ideal de miscigenação das “três raças”: a branca, a negra e a indígena. Então, a proposta de Vianna era construir uma “nova imagem do brasileiro”, o qual sempre foi estigmatizado. Para o intelectual, a miscigenação criaria um tipo nacional que perderia os traços das raças negra e indígena, as quais ele considerava inferiores. Logo, seria necessária uma mestiçagem seletiva, que limitasse a entrada de etnias consideradas

incompatíveis e introduzisse brasileiros em colônias de imigrantes brancos. O Estado brasileiro faria o papel de limitar a vinda de imigrantes africanos e asiáticos, de se valer da educação para a formação da consciência nacional e de desarticular interesses locais em prol do interesse nacional.

Senra (2011) observa que, para Vianna, também era necessário se preocupar com a adesão da população ao ideal imaginário de identidade nacional, sem a qual não haveria o sentimento de pertencimento e a formação de uma consciência nacional. Baczko (1991) aponta que a manipulação de imaginário ocorrerá se fizer sentido para a comunidade para a qual se dirige. Desse modo, não basta que esse ideal seja imposto; a sociedade precisa se identificar com esse imaginário.

Assumindo que os amarelos não fazem parte do imaginário de identidade nacional brasileira, como lidar com essa minoria da população? Antes da presença de povos asiáticos no Brasil, havia um imaginário sobre eles? Uma identidade? O estudioso palestino Edward Said, autor de *Orientalismo* (1978), afirma que o Ocidente criou uma visão distorcida do Oriente, como uma forma de delimitar, identificar, objetificar e dominar o diferente – o orientalismo, discurso usado para atender a interesses coloniais em territórios ao leste da Europa. Esse discurso foi organizado para justificar o imperialismo europeu, sendo uma forma de exercer o poder não apenas pelo poderio bélico, como também pela produção de significado sobre o outro. Assim, o Ocidente se autoriza a falar por essa região, a colonizá-la e a governá-la.

Segundo Said (1978), o orientalismo surgiu com o colonialismo inglês e francês no Oriente, no final do século XVIII, o que representava o domínio sobre a Índia e as terras bíblicas (sul da Europa, Oriente Médio, Ásia Menor e norte da África). No período entre o século XIX e a Segunda Guerra Mundial, o orientalismo foi a maneira de se relacionar com esse território, em que se encontravam as maiores e mais ricas colônias que influenciaram a cultura europeia, mas que foram reduzidas à imagem do que não era ocidental.

Com isso, a Europa Ocidental estava reforçando a sua identidade cultural por meio do contraste com o diferente. Said (1978) entende que o Ocidente, assim como o Oriente, é mais do que uma referência geográfica. Os setores geográficos são criações humanas que vinculam determinada região a uma história, um pensamento, uma ética e uma estética própria. Desse modo, Ocidente e Oriente se refletem um no outro. Não existiria a noção de Ocidente sem a noção do seu oposto, o Oriente.

A relação entre Oriente e Ocidente é de poder, na qual o Ocidente “orientaliza”

o Oriente. Resumidamente, é um discurso generalizador que identifica, agrupa e classifica diversas civilizações como exóticas, inferiores e fora dos padrões europeus.

Esse discurso não é produzido e propagado com exclusividade pelo poder político e intelectual, mas afeta e é afetado pela cultura e pela moral vigentes. Porém, não se pode simplesmente considerá-lo uma fantasia. Seus impactos são reais. Desse modo, foi criado um sistema de teorias e práticas de produção de conhecimento acadêmico considerado neutro, imparcial e verdadeiro. O orientalismo se tornou um filtro para o Ocidente interpretar o Oriente segundo os seus valores culturais.

Said (1978) destaca que a face mais recente desse discurso tem a influência dos Estados Unidos, que, a partir da Segunda Guerra Mundial, tornou-se o representante do imperialismo ocidental. Para os norte-americanos, o orientalismo abrange a influência sobre o Oriente Médio e o Extremo Oriente (China, Coreia do Norte, Coréia do Sul, Japão etc.).

Segundo Hill (2009), as expressões “Extremo Oriente” e “Oriente” evocam nos americanos imagens como as do comércio de chá, seda e porcelana com a China e de um sábio zen meditando nas montanhas. Existe a intenção de exotizar o outro, quando fabricantes de chá usam imagens de um Oriente “misterioso”. Quanto mais longe, mais exótico e diferente. Essa é a intenção por trás de “Extremo Oriente”. Esse caráter de exotismo permite que o Oriente seja preenchido de diversos significados opostos – a espiritualidade dos monges tibetanos, a agressividade econômica dos tigres asiáticos, a disciplina dos samurais e o mistério das gueixas. Modernidade e tradição. Simplicidade e sofisticação. Para o professor estadunidense, existe a crença de que essa contradição sintetiza o Oriente; assim, compreendê-la seria compreender o seu povo e o seu lugar.

Mas, para Said (1978), a contribuição dos americanos para o orientalismo seria a mudança de abordagem. Não seria mais suficiente descrever e analisar as práticas de uma cultura exótica. Seria preciso uma abordagem das Ciências Sociais sobre o Oriente, no sentido de estudá-lo objetivamente e reduzi-lo a dados estatísticos. Said (1978) destaca os principais dogmas do orientalismo:

- a absoluta diferença entre o Ocidente racional, desenvolvido, humanitário e superior e o Oriente irracional, subdesenvolvido e inferior;
- a preferência por abstrações “clássicas” sobre o Oriente, em detrimento de experiências diretas com a realidade oriental moderna;

- a utilização de um vocabulário sistemático para descrever o Oriente de forma objetiva e científica;
- o medo do Oriente;
- o controle sobre o Oriente.

Um tipo de orientalismo foi adotado no Brasil para lidar com a população de imigrantes oriundos de países asiáticos?

> […] muitas pessoas, no Brasil, têm a ideia equivocada de que os *nikkeis* se sentem "japoneses" e, portanto, têm um vínculo emocional com o Japão como sua irredutível pátria. Embora os nipo-brasileiros raramente se vejam como uma diáspora, […] a forte marca criada pela visão da maioria tem impacto sobre a construção de sua identidade. (LESSER, 2008, p. 23)

Na virada do século XX, o Brasil necessitava substituir a mão de obra escrava pela assalariada; ao mesmo tempo, o Japão precisava encontrar uma saída para o aumento da população pobre, devido à escassez de alimentos. Em 18 de junho de 1908, aportou em Santos o navio Kasato Maru, trazendo centenas de imigrantes japoneses, com o intuito de um dia voltarem à sua terra natal. Era o marco oficial do início da imigração japonesa no Brasil.

O historiador Rogério Dezem (2005) pesquisou os discursos racistas que circulavam, à época, contra a vinda de amarelos, pois estes eram vistos como prejudiciais ao projeto de embranquecimento da população. O imaginário sobre o Japão era povoado pela figura da gueixa misteriosa, considerada exótica e frágil, e pela figura do guerreiro samurai, símbolo de força e persistência militares. Porém, com a vitória do Japão na guerra contra a Rússia (1904-1905), o imaginário passou a refletir o temor do Ocidente em relação ao Império do Sol Nascente. Com a vinda de imigrantes japoneses, a ideia era a de que se deveria forjar o "japonês do Japão" aos moldes nacionais por meio da sua integração e diluição na população brasileira. "O japonês não vai embranquecer a população, então vamos embranquecer o japonês", dizia-se. Para quem defendia a imigração, era necessário valorizar a vinda de trabalhadores brancos e católicos como solução para a excessiva mestiçagem brasileira. Para eles, a vinda de negros e amarelos ameaçava a formação de uma sociedade branca civilizada e representava um risco para a segurança política e social.

Entre 1920 e 1945, houve o processo de construção de uma imagem estigmatizada do nipônico, representando uma ameaça militar para o regime

nacionalista do Estado Novo. A historiadora Marcia Yumi Takeuchi (2008) analisou esse período histórico e constatou que à imagem de “povo inassimilável, refratário à cultura e aos costumes nacionais” foi adicionada a imagem de “cidadãos passivos da política imperialista de Tóquio”. Com a deflagração da Segunda Guerra Mundial, intensifica-se a representação do japonês como membro de uma raça indesejável, inimigo a serviço do Império Japonês e alvo de desconfiança popular e institucional. Para a historiadora, é comum que regimes autoritários elejam um inimigo objetivo, promovendo a aversão contra aqueles que não se enquadram no ideal de nação. Dessa forma, os japoneses seriam aqueles que carregam um “germe”, um risco em potencial para a segurança nacional. O Estado, por sua vez, teria como justificar o uso da violência contra o “inimigo da nação”. A formação dessa imagem mental coletiva se deu da seguinte forma: as virtudes foram atribuídas aos discriminadores, enquanto aos grupos discriminados foram atribuídos os vícios, os males e a degradação física e moral da nação brasileira. A utilização dessa imagem teria a função de legitimar a ordem vigente.

Porém, a historiadora vê uma contradição. Por que uma raça considerada inferior representaria uma ameaça para a formação da identidade brasileira e para a integridade do território nacional? A comunidade *nikkei* era associada a uma potência imperialista em expansão, o que foi utilizado para a criação do mito do “perigo amarelo”. O Estado Novo se caracterizou pela xenofobia e pelo nacionalismo e, a partir de 1938, investiu contra comunidades estrangeiras. A propaganda política se utilizava do cinema, da fotografia e da caricatura para proliferar mensagens racistas, sob a promessa de erradicar os elementos indesejáveis. Na década de 1930, acentuou-se a ideia de que assimilar os estrangeiros era uma questão de segurança nacional, uma vez que a imigração descontrolada havia criado, nas cidades, grupos étnicos fechados e sem disposição para se abrasileirar.

Nesse sentido, o historiador Marco Aurélio de Souza (2011) analisou o romance *Marco Zero*, do modernista Oswald de Andrade. O livro retrata os conflitos da sociedade paulista acerca dos ideais de identidade nacional brasileira durante o Estado Novo na década de 1930 – período em que o país iniciou o seu processo de industrialização. Os japoneses eram apenas mais um grupo entre imigrantes italianos, espanhóis, turcos e portugueses, mas, diferentemente dos demais, foram percebidos como uma ameaça. O nacionalismo e a exaltação da pátria e dos símbolos nacionais da Era Vargas foram utilizados como mecanismos de redução das diferenças culturais.

Souza (2011) destaca a prática da “tropa de choque da nacionalidade”, que era utilizada por professores em sala de aula.

> A professora Eufrásia Beato, aderindo sugestão da diretora da escola, realizava a chamada patriótica:
> – Kioto Nassura…
> – Sou basirera...
> – Sakueto Sakuragi...
> – Sou basirero...
> – Jesué dos Santos.
> – Sou piracicabano!
> – Josefa Antunes.
> – Sou brasileira.
> – Massau Muraoka…
> O pequenino bonzo de gravura fitava a professora com olhos entreabertos e longos.
> – Massau, você sabe que também é brasileiro? Você é paulista, diga, vamos! Diga só para contentar a Dona Eufrásia.
> O menino estourou em lágrimas ante a sala surpresa. A professora deixou a chamada e começou a aula de Instrução Moral e Cívica.
> (ANDRADE, 1991, p. 50)

Durante a Segunda Guerra Mundial, afirma o historiador Roney Cytrynowicz (2000), o racismo em São Paulo foi mais forte contra os japoneses do que contra os alemães e italianos. Quando o presidente Getúlio Vargas se juntou aos países aliados, ele impôs restrições a imigrantes dos países inimigos[10]. Os nipônicos não poderiam se deslocar sem autorização nem se reunir, promover festas, falar a língua pátria, abrir escolas e manter associações esportivas e culturais. Alemães e italianos passavam ilesos pelas autoridades. E os japoneses?

Ao pesquisar sobre o imaginário atualmente, deparei-me com os estudos de Camila Aya Ischida (2010), em especial *A experiência nikkei no Brasil: uma etnografia sobre imaginários e identidades*. Sua investigação aborda o imaginário que associa os *nikkeis* a padrões éticos e morais de honestidade, esforço e dedicação aos estudos e ao trabalho.

Ischida (2010) resgatou algumas expressões que resumem o sentimento antinipônico na Era Vargas, mas que, de alguma forma, reverberam nos dias atuais:

- **perigo amarelo:** medo de que as nações do leste asiático tivessem um plano de dominação territorial, muito ligado ao imperialismo japonês;
- **quinta-coluna:** expressão usada para se referir a grupos infiltrados dentro

[10] O Brasil chegou a manter 31 campos de concentração de trabalhos forçados com cidadãos de países do eixo (Alemanha, Itália e Japão) e seus descendentes (COVOLAN; ALMEIDA, 2019).

de um país ou uma região, com o objetivo de espionar e conspirar em favor de uma invasão;

- **inassimilável:** aquilo que não pode ser assimilado, fechado, enquistado, encapsulado.

Ela aponta que alguns atributos como esforço, disciplina, ordem e honestidade atravessaram diferentes épocas. Logo, os mesmos atributos utilizados para exaltar os *nikkeis*, foram usados para justificar os termos empregados no passado.

Um povo fechado, esforçado, disciplinado e ordeiro teria êxito em dominar o território brasileiro?

A psicóloga Laura Satoe Ueno (2020) estudou as percepções de raça e etnia em casamentos entre amarelos e negros, e entre amarelos e brancos, em São Paulo. Em sua pesquisa, concluiu que casais compostos por brancos e amarelos não encontraram resistência da família de seus parceiros, diferentemente de casais formados por negros e amarelos. Para entender essa dinâmica, Ueno (2020) descreve que a identidade dos nipo-brasileiros se constrói na relação com a hegemonia branca e com o racismo contra os negros, citando a socióloga Claire Kim (1999), que elaborou o conceito de triangulação racial entre brancos, amarelos e negros nos EUA. Segundo esse modelo, existe uma hierarquia de valor social, na qual os brancos estão no topo e os negros na base, enquanto os amarelos estão inseridos dinamicamente entre os dois, na condição de forasteiros. Seu lugar é atribuído de acordo com o contexto. Quando são valorizados, os asiáticos servem de modelo para os negros, como forma de opressão. Essa é a origem do mito da “minoria modelo”. Ao mesmo tempo, os amarelos não estão na mesma condição dos brancos – são pessoas de cor.

Um povo fechado, esforçado, disciplinado e ordeiro é um modelo para os brasileiros?

Ueno (2020) descreve que a manutenção desse mito reforça a narrativa de sucesso e prosperidade dos grupos intermediários, como os *nikkeis*, conferindo privilégios a eles. Para o autor, não é interessante se identificar com outras minorias, como os negros, e correr o risco de se descolar de uma branquitude privilegiada. Dessa forma, cria-se uma desunião entre as minorias.

3.2 ESTEREÓTIPOS

Para que minha identidade fique evidente, é mais fácil apontar para o diferente. Segundo a pesquisadora Maria Aparecida Baccega (1998, p. 9-10), no Brasil, “é comum as pessoas afirmarem que todos os orientais – japoneses, coreanos, chineses, vietnamitas – são iguais”. Para Baccega (1998, p. 10):

> [...] quando não conhecemos alguma coisa que se coloca em nosso mundo já estruturado, nós a vemos como um borrão, uma mancha, a qual preenchemos com nossos significados. Procuramos distinguir os elementos de que ela se compõe, ou seja, recortamos e damos significado às partes, de acordo com a visão de mundo que carregamos. Assim é que os brasileiros eram “estranhos” para os japoneses, e os japoneses eram “estranhos” para os brasileiros, construindo-se, desse modo, em cada um desses polos, uma visão muitas vezes distorcida do outro, que era apenas o diferente.

Preenchemos o diferente com os nossos significados?

A palavra “estereótipo” vem do grego *stereos*, que significa sólido, e *typos*, modelo. Surgiu dos processos de impressão gráfica, criados pelo francês Firmin Didot, em que moldes recortados, clichês, eram usados para reproduzir duplicatas de placas metálicas para a impressão em massa de livros, jornais, cartazes etc. (SIEBRA, 2012). A utilização do termo “estereótipo” nas Ciências Sociais se deve ao jornalista Walter Lippmann, que aplicou a palavra no livro *Opinião Pública* (2008 [1922]) para descrever a simplificação que fazemos das pessoas, a fim de facilitar a compreensão destas (SILVA, 2015). Para ele, o estereótipo é uma imagem distorcida, sem base na experiência pessoal, adquirida culturalmente. Para Woods e Barna (2010), Lippmann entende que a formação de estereótipos tem motivações sociais, políticas e econômicas passadas de uma geração para a outra e são resistentes a mudanças. Cria-se, assim, uma imagem que delimita a fronteira que separa as pessoas quanto à aparência, origem e cultura. Em tempos de crise econômica, governos utilizam esse recurso para separar os protagonistas (grupo interno) dos antagonistas (grupo de fora), promover a polarização “nós-e-eles” e legitimar o uso da violência do “grupo interno” contra o grupo percebido como de fora.

O uso do estereótipo é uma maneira de representar identidades nacionais?

> O estereótipo [...] é um reflexo/refração específica da realidade - ou seja, reflete com desvios, como um lápis que, colocado em um copo de água, “entorta” -, mas o estereótipo comporta uma carga adicional do fator subjetivo, que se manifesta sob a forma de elementos emocionais, valorativos e

> volitivos, que vão influenciar o comportamento humano. Ele se manifesta, portanto, em bases emocionais, trazendo em si, [...] juízos de valor preconcebidos, preconceitos, e atuam na nossa vontade. (BACCEGA, 1998, p. 10)

Segundo Baccega (1998), os estereótipos se formam a partir do que consideramos ser diferente, e essa diferença é destacada, sendo acompanhada de um prejulgamento, um significado oriundo de nossa cultura. A estereotipagem é um recurso necessário para a comunicação, mas que apresenta consequências negativas quando seu uso é aplicado para reproduzir juízos de valor sem a devida reflexão.

> O estereótipo em si não se configura num erro na visão de Lippmann (1972) e Bosi (1977), já que apresenta a função na linguagem e, portanto, na sociedade, de facilitar as atividades cotidianas, economizando tempo e poupando uma eterna e neurotizante redescoberta. Entretanto, quando o estereótipo está centrado em um prejulgamento de caráter acrítico pode atingir a ultrageneralização constituindo o preconceito, pernicioso por seu conformismo e por seu uso segregacional. (SOLER, 2006, p. 107)

Como representamos pessoas e lugares diferentes de nós? Quais são as práticas de representação da diferença? Esses são alguns dos questionamentos que Stuart Hall fez em *Cultura e Representação* (2013), em que aborda questões enfrentadas por atores negros. O autor analisa, do ponto de vista simbólico, anúncios publicitários, programas de TV e filmes que constroem significados sobre a população afrodescendente da Inglaterra e dos Estados Unidos, onde são minoria.

Para Hall (2013), a principal ferramenta utilizada no “espetáculo do outro” é a estereotipagem. Mas qual aspecto é ressaltado por essa prática? A diferença. Ela é essencial para a geração de significado, pois sem ela não haveria parâmetro de comparação. A cor branca existe isoladamente ou apenas quando colocada em relação à cor preta? O significado é relacional. É a diferença que carrega significado. Entretanto, Hall (2013) alerta que, embora os opostos abarquem uma ampla gama de significados entre eles, existe o risco de um reducionismo aos polos opostos, desprezando a diversidade de matizes entre os extremos. As oposições binárias são necessárias, porém podem ser uma forma simplista de estabelecer significado, sobretudo quando essa estrutura representa uma relação de poder entre os polos.

A diferença entre os participantes de um diálogo produz significado? O significado é negociado entre as partes? O que significa ser brasileiro? O que o brasileiro pensa do asiático? O que o japonês pensa do brasileiro? Qual tipo de

relação existe entre essas identidades? Para pensar o que é ser brasileiro, é preciso considerar o que o brasileiro pensa do argentino. O que o argentino pensa de nós?

Segundo Hall (2013), delimitar a diferença é a base da ordem simbólica, o que chamamos de “cultura”. Dentro dessa ordem, é preciso diferenciar as coisas, atribuindo-lhes significados para colocá-las em posições distintas. A oposição binária é essencial nesse sistema da classificação, pois estabelece diferenças claras. O que ocorre quando algo não se encaixa nessa estrutura? O que significa um mestiço para a cultura japonesa? *Hafu* é a palavra japonesa para mestiço. Deriva do inglês *half*, que significa “metade” em inglês. Metade do que? Metade de um japonês? Algumas culturas são rígidas em relação aos limites simbólicos, estabelecendo identidades “puras”. Ultrapassar esses limites é desestabilizar a ordem cultural. Para que a ordem seja restabelecida, é preciso varrer as impurezas. Ao mesmo tempo, Hall (2013) diz que a diferença tem o poder de atração por representar o proibido, o tabu, a ameaça.

> A cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos, compartilhamento de significados, entre membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem a mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e deem sentido às coisas de forma semelhante. (HALL, 2013, p. 20)

Qual tipo de diferença é destacado para representar o outro? Segundo Hall (2013), a diferença racial foi utilizada para significar o não branco na cultura popular ocidental. Donald Bogle (1973) destaca que alguns estereótipos surgidos no período da escravidão nos Estados Unidos persistem no cinema, mesmo após a Guerra Civil Americana. Seriam cinco os estereótipos sobre os negros em filmes americanos do século XX:

- **o pai Tomás:** o bom negro, aquele que, mesmo sofrendo a escravidão, a violência, a perseguição e o insulto, mantém a fé, a bondade, a submissão e a generosidade para com o patrão branco;
- **o malandro:** a figura pequenina de olhos arregalados, criador de histórias incríveis, preguiçoso que não faz nada além de comer, roubar, sujar e falar inglês errado;
- **a mulata trágica:** a mulher dividida entre as suas origens raciais branca e negra; bonita, sedutora, exótica e aceitável para os homens brancos, mas

cujo destino é trágico pelo sangue negro;

- **a mãe preta:** a mulher doméstica grande, gorda, mandona e intratável; dedicada e subserviente aos patrões brancos, suporta o marido que não faz nada além de dormir;
- **o mal-encarado:** o homem de porte físico avantajado, violento, forte, agressivo, revoltado, renegado, selvagem e sedento por mulheres brancas; esse estereótipo está presente nas representações da juventude urbana negra contemporânea, em imagens como a de um cantor de *rap*.

Na construção desses estereótipos, estão oposições binárias, como civilizado e selvagem. De acordo com essa teoria racial, o branco desenvolveu a cultura para subjugar a natureza, enquanto, para o negro, a natureza era a sua cultura. A intenção era reduzir diversas culturas à natureza, naturalizar a diferença e torná-la imutável – reduzindo, assim, os negros às suas diferenças físicas, como os lábios grossos, o cabelo crespo, a cor da pele etc. Hall (2013) chama o uso de estereótipos raciais de "regime racializado de representação". Para Hall (2013, p. 190), a estereotipagem "reduz as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza".

Entretanto, essas características fixas por natureza mudam conforme os interesses. Depois da Guerra Árabe-Israelense de 1973, Said (1978) cita que a representação do árabe mudou nos Estados Unidos. Antes, era representado como um nômade de turbante, puxando o seu camelo pelo deserto; depois, pela imagem de um xeique árabe atrás de uma bomba de gasolina. Seu nariz grande apontava para baixo e seu olhar era de soslaio; também exibia uma barba. Essa era a imagem do responsável pela falta de combustível. Para justificar a presença dos Estados Unidos no Oriente Médio, o povo árabe foi representado como um elemento indesejável. No cinema e na televisão, o árabe era um ser libidinoso, ardiloso, desonesto, sádico e traiçoeiro. Eles estão ligados a personagens como o traficante de escravos, o cameleiro, o cambista e o trapaceiro que ameaça os "mocinhos" ocidentais. Isso refletia o temor de que os povos muçulmanos dominariam o mundo civilizado.

Richard Dyer (1977) explica o processo de criação de estereótipos. Primeiro, é preciso tipificar para, depois, estereotipar. Para tipificar, é necessário elaborar uma caracterização simples e essencial, selecionando características "facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas" sobre uma pessoa, um objeto ou um

lugar. A tipificação serve para significar, identificar e organizar o mundo à nossa volta. Já para estereotipar, é preciso reduzir a pessoa a esses traços essenciais, que, posteriormente, são exagerados e simplificados.

Dessa forma, a estereotipagem facilita a identificação do diferente e o exclui, definindo os limites simbólicos entre o “normal” e o “anormal”, entre as pessoas de dentro e os forasteiros. Estabelece, portanto, laços entre os integrantes de uma identidade imaginária e exclui os diferentes. A estereotipagem é utilizada em relações desiguais de poder, sendo dirigida contra um grupo subordinado. Poder, nesse caso, é representar o outro segundo o seu próprio sistema de valores simbólicos, isto é, a sua própria cultura.

Baczko (1991) expõe que o ato de exercer o poder passa pelo imaginário de uma coletividade. Quando um grupo possui um imaginário social, atribui a si mesmo uma identidade e representa a si mesmo, o que facilita a distribuição de funções sociais, crenças e modelos. O imaginário cria e representa a ordem social e, dessa forma, facilita o exercício do poder, ao controlar a vida coletiva. Assim, o poder é exercido pelas relações de sentido. Uma vez que esses sentidos são aceitos, não há a necessidade de usar a força para justificar o poder; basta que os dominados acreditem que a dominação é justa, boa ou legal. Também se fazem necessários o controle sobre os meios de produção e a difusão dos imaginários sociais. Mas esse poder depende da relação de identificação do grupo ao qual ele se dirige. Caso isso não ocorra, o imaginário se enfraquece e os seus símbolos se tornam vazios de significado, ineficazes no engajamento de ações sociais.

As representações estereotipadas de asiáticos na cena brasileira (teatro, cinema e teledramaturgia) expõem uma relação de racismo? Elas produzem imagens generalizadas e cristalizadas em detrimento da singularidade do indivíduo? Quais significados são atribuídos aos amarelos?

3.3 ETNICIDADE

O historiador estadunidense Jeffrey Lesser (2008) pesquisou a militância étnica dos nipo-brasileiros desde os anos 1960 até 1980. Minorias étnicas como os árabes, judeus e japoneses, na sociedade brasileira, não se encaixam no imaginário de identidade nacional brasileira e acabam sendo vistos como “eternos estrangeiros”. Em diferentes contextos, estão negociando a identidade nacional. Quando é interessante

se identificar como japonês? Quando interessa ser identificado como brasileiro? Essa visão afeta a atuação de atores amarelos?

A telenovela *Sol Nascente* (2016) acabou se tornando o estopim de recentes manifestações sobre a questão da representatividade de asiáticos no audiovisual brasileiro. A produção causou repercussão em relação à escalação do ator Luis Melo, que tem ascendência italiana e indígena, para o papel do japonês Tanaka, patriarca da família nipobrasileira. No mesmo ano, o cinema de Hollywood lançou diversos filmes, em que personagens asiáticos foram interpretados por atores brancos, como Scarlett Johansson, no papel da personagem Motoko Kusanagi, na adaptação para o cinema da animação japonesa *Ghost in the Shell*. A professora Sylvia Shin Huey Chong (2017) analisou as manifestações contra a falta de representatividade asiática no cinema americano. A solução para representações racistas de asiáticos, ou para sua ausência, seria a integração forçada na cultura pop americana em busca de visibilidade? Não se trata apenas de mais asiático-americanos em papéis secundários, como também da busca por papéis considerados de maior *status* – uma fantasia de poder oferecida por Hollywood não apenas para a população não branca, mas para todo o público.

Qual seria o efeito de um Capitão América interpretado por um ator asiático-americano? Para Chong (2017), nesse caso, o ator até poderia ocupar um lugar de protagonismo diferente da maioria dos personagens asiáticos masculinos, porém continuaria a reproduzir velhas estruturas de uma masculinidade heterossexual tóxica. Seria uma espécie de amarelamento de personagens brancos. A justiça racial não pode ser resumida à inclusão em um sistema problematicamente racista. Chong (2017) questiona se o público asiático americano é sedento por estrelas como Bruce Lee porque gosta de se ver representado como desejável ou porque gosta que a América tenha gostado dele. Em uma sociedade racista, o amor-próprio é medido pela aprovação do grupo majoritário?

Haveria espaço no cinema independente para a autorrepresentação? Chong (2017) explica que muitos festivais de cinema asiático americano surgiram nos anos 1970 e 1980, para contrapor as representações negativas de asiático-americanos na indústria cultural, e se tornaram espaços de visibilidade e de diversidade de atores, roteiristas e diretores. Muitas de suas produções contestam a narrativa dominante de que os asiáticos são o modelo de uma minoria imigrante feliz em viver o sonho americano. Entretanto, atualmente, esses festivais correm o risco de reforçar o mito

da minoria modelo. Isso porque o sucesso de atores e realizadores asiático-americanos pode ser utilizado para transmitir a mensagem de que eles superaram as questões raciais e estão realizando uma arte universal e neutra, assim como os brancos. Dessa maneira, escondem um sistema que exclui simbolicamente e economicamente outras minorias. O rótulo “cinema asiático-americano” tem sido utilizado como uma bandeira de grupos econômicos que desejam transmitir a mensagem de integração e multiculturalismo, sem estar preocupados com questões de representatividade e combate ao racismo. Chong (2017) questiona: estaria o cinema asiático-americano sendo cooptado para perpetuar o racismo e a marginalização de outras minorias?

No Brasil, como a falta de representatividade se reverbera entre os asiático-brasileiros? Inoue (2017) chama a atenção para os movimentos de militância étnica asiático-brasileira que encontraram, nas redes sociais, espaço para se manifestar. Trata-se de uma geração que não se cala diante de velhas piadas e representações estereotipadas (SOUZA, 2020). Gabriela Shimabuko é a criadora da página Perigo Amarelo[11], no Facebook, cuja escolha do nome faz referência ao período da Segunda Guerra Mundial em que a comunidade *nikkei* era associada à ameaça do imperialismo japonês em solo brasileiro. Gabriela afirma que reagir às piadas ofensivas gera um custo social; porém, quando você as ignora e faz pouco-caso delas, passa a fazer parte da coletividade brasileira não amarela.

Leonardo Hwan é brasileiro descendente de taiwaneses. Para não ter que explicar repetidas vezes que piadas de “pastel de flango” e “abre o olho, japonês” são ofensivas para os descendentes de asiáticos, ele criou o canal Yo Ban Boo, com a atriz Beatriz Diaféria e o Kiko Morente. Desconfio que o nome faz referência a um vídeo antigo do apresentador Silvio Santos[12], que viralizou na internet. No registro, uma menina de aparência *nikkei* conta uma piada para o apresentador. Ela pergunta “qual a diferença entre o poste, uma mulher e o bambu? O poste dá a luz por cima, a mulher dá à luz por baixo...”, e Silvio indaga "e o bambu?". A resposta rimou e é melhor não reproduzir aqui.

Nessa mesma época, surgiu o coletivo “Oriente-se”[13], reunindo atores e atrizes,

---

[11] Disponível em: https://www.facebook.com/perigoamarelo/. Acesso em: 20 ago. 2019.
[12] “Silvio Santos e o Bambu”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Nkvvo4RvGw. Acesso em: 18 abr. 2016.
[13] Disponível em: http://www.orientese.com.br/. Acesso em: 20 maio 2021.

como Cristina Sano, Keila Fuke, Marcos Miura e Jui Huang, com o intuito de ampliar as perspectivas de atuação e a inclusão no mercado de trabalho. O coletivo produziu e divulgou dramaturgia de autoria própria com atores amarelos em suas redes sociais.

Em 2020, além dos impactos na saúde pública e na economia, outro aspecto da pandemia de COVID-19 se refere ao racismo (OLIVEIRA *et al.*, 2020). No Brasil, o primeiro caso do vírus foi registrado em fevereiro de 2020, quando as ocorrências se concentravam nas classes média e alta de São Paulo e Rio de Janeiro. Eram pessoas que retornavam da Europa e da China. Em junho do mesmo ano, 57% das mortes foram de pessoas pretas e pardas, mostrando o avanço da doença nas periferias, devido à desigualdade de condições socioeconômicas que atinge a maioria dessa população.

Porém, em tempos de pandemia, outro aspecto do preconceito se potencializou: o racismo direcionado à população amarela. Apesar de essa minoria não sofrer o mesmo grau de violência da população negra e indígena, sempre houve preconceito contra os asiáticos no Brasil. Mas, primeiramente, vamos observar essa questão nos Estados Unidos. Nesse país, o caso mais violento envolvendo asiáticos, até o momento, foi o assassinato de seis mulheres, na cidade de Atlanta, no dia 16 de março de 2021 – exatamente um ano depois da primeira postagem no Twitter de Donald Trump, ex-presidente dos EUA, responsabilizando a China pelo novo Coronavírus. Embora o autor dos disparos, um jovem branco de 21 anos, tenha negado a motivação por racismo, o crime ocorreu em meio a uma onda de ataques violentos contra americanos asiáticos (GOVER; HARPER; LANGTON, 2020). Entre março de 2020 e março de 2021, os crimes de ódio no país contabilizam em torno de seis mil ocorrências, incluindo vítimas fatais. Como resposta, surgiram movimentos como o Stop Asian Hate (em tradução livre: parem o ódio contra os asiáticos), que conta com o apoio de atores e artistas, como a atriz Sandra Oh[14], que participou de protestos públicos. Essa mobilização tem semelhança com o movimento Black Lives Matter (em tradução livre: vidas negras importam), que combate a violência contra as pessoas negras.

Não por acaso, o aumento na taxa de ataques contra asiático-americanos coincide com as declarações de Donald Trump acusando a China de criar o novo Coronavírus, usando termos como “vírus chinês” e “kung flu”. É o que aponta um

[14] Atriz canadense conhecida por atuar em séries de TV como Grey's Anatomy, da ABC. Filha de pais coreanos, ela é ganhadora de dois Globos de Ouro.

estudo da Universidade da Califórnia, que relaciona a primeira postagem do ex-presidente citando “vírus chinês”, em 16 de março de 2020, com o aumento de *hashtags* antiasiáticas no Twitter (HSWEN *et al*., 2020). Seguindo a mesma linha, o presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, utilizou expressões como “vachina”, ao se posicionar contra a utilização de imunizantes oriundos do país asiático.

Qual imaginário estaria sendo produzido para justificar esses atos de violência? Seria um novo mito do “perigo amarelo”? Mas estaria, dessa vez, associado à República Popular da China, que, por sua potência econômica e geopolítica, representaria uma ameaça para o Ocidente?

Segundo Lais Miwa Higa (2015), em tempos de crise, ocorre o aumento da taxa de crimes de ódio contra minorias (TAMMARO, 2021, s./p.): “As pessoas necessitam buscar culpados para descarregar a sua ira”. Por outro lado, para a antropóloga, não existe a percepção de amarelo como raça no Brasil, pois os asiático-brasileiros se veem como brancos ou quase brancos. Para ela, o autorreconhecimento como amarelo permite que o racismo seja identificado.

A atriz Ana Hikari (REIF, 2021) falou sobre o assunto. Ana, que é filha de pai afro-brasileiro e mãe *nikkei*, relata ouvir piadas, sentir a pressão dos estereótipos e ter o corpo sexualizado. Em testes de elenco, já disseram que seu biotipo não condizia com o de uma japonesa. Para ela, a pandemia potencializou o racismo já existente. Em uma festa de pré-Carnaval, em São Paulo, Ana relata que ouviu comentários racistas como “sai com esse Coronavírus daqui!”. Ela foi reduzida a um vírus. Para a atriz, a melhor saída é estudar e se solidarizar com a militância negra.

A jornalista Jéssica Nakamura (2021a) relata as manifestações de racismo antiasiático no Brasil relacionadas à pandemia. É o caso da estudante Fernanda Tagashira, que, para evitar ofensas, ao utilizar o transporte público, optou por usar óculos escuros e esconder os olhos puxados. Em outro artigo, a jornalista trata da repercussão do depoimento da médica Nise Yamaguchi na CPI da COVID-19 (NAKAMURA, 2021b). Não cabe aqui julgar o posicionamento da médica sobre o tratamento precoce da doença, mas sim as reações racistas contra ela. Nas redes sociais, são encontradas postagens ofensivas, com expressões como “tamagotchi” e “Jaspion do mal”, por parte de internautas que acusam a médica de acabar com o “mito do japonês inteligente”.

Jéssica Nakamura também destaca sua experiência como atriz ao interpretar uma estudante do ensino médio em uma série infanto-juvenil. Durante as gravações,

todos os atores e atrizes eram chamados pelos seus respectivos nomes, enquanto ela era chamada pelo nome da personagem, Shizuko. Jéssica sentiu que sua existência era justificada pela presença da personagem asiática criada para a obra.

Qual é a relação entre o imaginário e a violência contra asiático-brasileiros?

4 OS ASIÁTICO-BRASILEIROS E A CENA

O que é visto quando os asiático-descendentes atuam? Quais expectativas correspondem à presença de um(a) ator(atriz) amarelo(a) em cena?

Para tratar dessas questões, considerou-se, para os propósitos, traçar um breve panorama das representações do oriental no teatro, no cinema e na televisão brasileiros, sendo considerado apenas o imaginário de países, do que se crê como relacionado com o leste da Ásia. Também foi levada em consideração a ocupação do espaço público fora de locais cênicos convencionais, como a intervenção urbana. Não foram mencionadas as manifestações artísticas em centros culturais específicos[15] nem as associações de províncias japonesas que mantêm grupos de teatro amador.

Atores e atrizes *nikkeis* constituem a maioria da amostra, o que pode ser entendido pela maior presença quantitativa de japoneses e nipo-descendentes na população brasileira e, consequentemente, pela sua maior influência na criação do imaginário.

Começando pelo teatro, uma das primeiras peças teatrais a que se teve referência foi a comédia *A Casa de Chá do Luar de Agosto*, de John Patrick. A direção foi de Maurice Vaneau e sua estreia foi no TBC em 1956. Houve, também, uma versão cinematográfica, com Marlon Brando no papel do *okinawano*[16] Sakini, o protagonista. No Brasil, o papel foi representado por Ítalo Rossi. Em ambos casos, os atores foram caracterizados, com um maior destaque para a maquiagem nos olhos. Em 2008, foi realizada uma leitura dramática[17] da obra, na Caixa Cultural, com a atuação de atores *nikkeis* e não *nikkeis*.

---

[15] Como exemplo, temos a Bunkyo, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social.
[16] *Okinawano*: pessoa natural da ilha japonesa de Okinawa, ao sul do arquipélago.
[17] Ciclo de Leituras Dramáticas do projeto “Caixa Cênica: Memória do Teatro”, em comemoração dos 60 anos do Teatro Brasileiro de Comédia. Realizado em 21 de outubro de 2008.

Figura 1 – Ítalo Rossi em *A Casa de Chá ao Luar de Agosto*, em 1956

Foto: Arquivo AE (ESTADÃO, 2011, s./p.).

A prática que consiste em caracterizar atores, por meio de maquiagem, para que eles representem personagens asiáticos, geralmente japoneses e chineses, é chamada de "*yellowface*"; o mais comum é acentuar a maquiagem na região dos olhos para dar o efeito de olhos puxados. O termo inglês significa "rosto amarelo" e se assemelha ao *blackface*[18]. Este diz respeito ao fato de que, no século XIX, nos Estados Unidos e na Europa, atores brancos usavam maquiagem para pintar o rosto de preto e representavam comportamentos que os brancos associavam aos negros, como o sotaque – os negros não podiam atuar, por causa da cor da pele.

Outra obra marcante com presença oriental foi a peça *Sua Excelência, o Candidato*. A primeira montagem foi em 1994 e contou com o ator japonês Ken Kaneko. Em 2006, a comédia reestreou com Reynaldo Gianecchini como protagonista, e a direção era de Alexandre Reinecke. A história traz Orlando (Gianecchini), candidato a um cargo público, cuja amante, Laura (Lara Córdula), é esposa de Ezequiel (Paulo Coronato), chefe do partido de Orlando. Escrita em 1986, retrata os bastidores da política brasileira. O personagem Kagashima, líder sindical dos hortifrutigranjeiros de Cotia, cobra de Orlando o dinheiro desviado do sindicato e organiza um protesto. Ele é descrito como um "lutador de caratê com cara de bravo" e as suas falas apresentam um forte sotaque japonês. Interpretado pelo ator

[18] Prática na qual atores brancos pintam o rosto para representar personagens negros.

Massayuki Yamamoto, em sua primeira aparição na peça, entra no apartamento de Orlando de forma estridente e ameaçadora. Em Portugal, Massayuki Yamamoto ouviu que não sabiam que havia atores japoneses no Brasil. Destaca-se uma fala da personagem: Kagashima tá com pressa. O senhor é o “Orando”, né? (MARTINI; CARUSO, 2005, p. 291).

No teatro musical, destacam-se as montagens brasileiras de *Miss Saigon* (2007) e *O Rei e Eu* (2010), cujas histórias foram ambientadas na Ásia e, por isso, demandaram atores amarelos. Ambas as produções optaram por escalar atores amarelos e não amarelos para os papéis asiáticos. Porém, em 2006, a montagem brasileira do musical *Sweet Charity*[19], com Claudia Raia no papel principal, apresentou uma personagem criada exclusivamente para a montagem no Brasil. Keila Fuke, única atriz amarela do elenco, deu vida à personagem China, trajada de quimono, caracterizada de gueixa, falando com suposto sotaque chinês e cobrindo a boca enquanto sorria. O programa da peça não traz o registro dessa personagem na ficha técnica do espetáculo[20], porque ela não existe na obra original americana.

Em 2010, a comédia *Casting*[21], de autoria do russo Aleksandr Galin e direção de Marco Antonio Rodrigues, retratou um fato presenciado pelo autor: a seleção de um elenco feminino, na Rússia pós-socialista, para um *show* erótico na Ásia. A personagem asiática era Aoki Tetsujin, um gigolô japonês. A crítica teatral Mariangela Alves de Lima (2010, s./p.) comenta sobre a personagem oriental na peça e sobre a presença de orientais no teatro brasileiro:

> A comédia brasileira começou fazendo troça dos ingleses, prosseguiu caricaturando norte-americanos e italianos, mas quase esqueceu os orientais. **Clareira**. Esta comédia russa é, portanto, uma oportunidade rara de brincar com uma nacionalidade vital para a cultura paulista. O espetáculo aproveita a chance ao máximo abrindo uma clareira para o talento cômico de Ricardo Oshiro. Em vez do homem cortês e silencioso sugerido pelo autor, o empresário desta encenação participa da trama como uma presença atemorizante, fala pelos cotovelos e compõe, com seu servo Albert, a dupla clássica das comédias.

As características atribuídas pelo autor ao personagem Aoki eram: japonês baixinho e sorridente – nada ameaçador, apesar de poderoso em seu ramo de

---

[19] De Neil Simon, dirigido no Brasil por Charles Möeller e Claudio Botelho.

[20] Programa da peça Sweet Charity. 2006. Disponível em: http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/179713. Acesso em: 6 abr. 2018.

[21] De Aleksandr Galin. Sob a direção de Marco Antonio Rodrigues, a montagem traz o ator Caco Ciocler, Ricardo Oshiro, Bete Dorgam e outros. Estreou em: 21 maio 2010.

negócios.

Pode-se observar que alguns estereótipos se repetem em outros meios. Em relação ao cinema, no capítulo *Belos corpos e identidades (des)aparecidas: A contestação das imagens da etnicidade nipo-brasileira, 1970-1980*, Lesser (2008) comenta sobre a produção cinematográfica brasileira das “pornochanchadas”. Na década de 1960, surgiram os primeiros filmes retratando *nikkeis*, como *Meu Japão Brasileiro*[22], de Mazzaropi, que se passa na zona rural. No mesmo período, a presença de *nikkeis* em áreas urbanas se intensificava, e o setor de filmes eróticos apresentava um rápido crescimento. Assim, as “pornochanchadas” ganharam popularidade, tornando-se as maiores bilheterias do cinema nacional no início dos anos 1970, e seu principal polo de produção foi o movimento cinematográfico da Boca do Lixo[23].

Essas produções frequentemente apresentavam personagens de origem rural que enfrentam dificuldades na cidade grande. Também, há registro de muitos personagens asiáticos estereotipados, assim como a maioria das outras personagens. Havia uma dificuldade em encaixar os *nikkeis* entre os personagens do brasileiro branco e rico e os do brasileiro preto e pobre, por serem considerados como normais e atípicos ao mesmo tempo.

Com relação às mulheres, os diretores procuravam o fetiche sexual da beleza “exótica” japonesa. As atrizes, por sua vez, entendiam que atuar nessas produções era uma maneira de afirmar sua brasilidade, ao quebrar a expectativa de que mulheres japonesas são cheias de pudores. Quanto aos personagens masculinos, os orientais eram retratados como subservientes, submissos, inofensivos e frustrados sexualmente.

Lesser (2008) sintetiza que as produções cinematográficas dos anos 1970 e 1980 representavam o imaginário de um Japão à brasileira, no qual a miscigenação criaria uma nova raça, que aliaria a eficiência japonesa à paixão brasileira. Desse modo, propagavam a ideia de que *nikkeis* são “japoneses” apenas pelo aspecto biológico, independentemente de serem nascidos e criados no Brasil. Os “japoneses” poderiam até gerar filhos “brasileiros”, desde que fossem mestiços. Nesse contexto, atores e atrizes nipo-brasileiros acreditavam que a sua atuação no cinema era uma

---

[22] Disponível em: https://tvbrasil.ebc.com.br/festival-mazzaropi/episodio/meu-japao-brasileiro. Acesso em: 4 ago. 2021.

[23] A Boca do Lixo foi um polo de produção de cinema próximo do bairro de Santa Ifigênia, no centro de São Paulo. Seu período de maior produção foi entre o final da década de 1960 e o fim dos anos 1980. Destaca-se pela produção de filmes independentes com sucesso comercial.

forma de se afirmarem como brasileiros e romperem com as tradições fechadas de seus pais.

Para complementar esse breve panorama, temos as telenovelas, com destaque para as primeiras produções e as mais recentes. Segundo Camila Diniz da Silva (2013), em 1967, Rosa Miyake protagonizou, em sua estreia, a novela *Yoshico, um Poema de Amor*, da TV Tupi, e interpretou a personagem que dá nome à produção. A novela foi escrita por Lúcia Lambertini, dirigida por Antônio Abujamra e exibida em preto e branco; contava a história de um jovem da alta sociedade paulista, interpretado por Luiz Gustavo, que, em uma viagem ao Japão, apaixona-se por Yoshico. O ator Edney Giovenazzi interpretou Kawabata San, um personagem japonês.

Figura 2 – Rosa Miyake como a personagem Yoshico

Fonte: Museu da TV (1967, s./p.).

No mesmo ano, a TV Globo exibiu a novela *A Sombra de Rebecca*, de Glória Magadan, que apresentava a personagem japonesa Suzuki (Yoná Magalhães). A história se passa em Tóquio, onde vive o aristocrata inglês Sir Philip (Carlos Alberto), que, após perder a esposa Rebecca (Neuza Amaral) em um desastre aéreo, envolve-se com Suzuki. O pai de Suzuki, o banqueiro Tamura (Mário Lago), é contra o relacionamento do casal, que passa a sofrer com o preconceito. Philip descobre que sua esposa sobreviveu ao desastre e se afasta de Suzuki. Desiludida, ela comete o *seppuku* – ritual de suicídio do guerreiro samurai, exclusiva para os homens, que consiste em cortar o próprio ventre com uma espada, para morrer de forma honrosa. Para Camila Diniz da Silva (2013, p. 28), “A incorreta introdução do elemento do suicídio ritual chega aos brasileiros de forma descontextualizada da cultura japonesa, criando representações estereotipadas”.

Em 1975, Midori Tange, modelo e capa de revista, estreou, na teledramaturgia da TV Globo, na novela *O Grito*, de Jorge Andrade. A trama traz a vida dos moradores de um decadente edifício na Avenida São João, em São Paulo, perturbados pelos gritos noturnos de uma criança com necessidades especiais, filho da personagem Marta (Glória Menezes). O convite para o papel surgiu porque o diretor Walter Avancini viu no jornal uma foto de Midori, que havia sido eleita *Miss* Simpatia do Concurso *Miss* Colônia Japonesa, e sua beleza lhe pareceu exótica. Ela interpretava uma aeromoça contrabandista, que também se chamava Midori, e é assim caracterizada:

> Mulher reservada, veio do Japão ainda criança acompanhando os pais, que trabalhavam como agricultores no interior. A busca por uma melhor oportunidade profissional a levou para São Paulo, onde, além de trabalhar como aeromoça, comercializa pérolas e objetos japoneses com Mafalda (Maria Fernanda), a moradora da cobertura do Edifício Paraíso. Moradora do apartamento 102. (MEMÓRIA GLOBO, s./d.)[24]

Segundo o dramaturgo José Vitor Rack (2015), do *blog* Argumento Cultural, a personagem de Midori Tange tinha o mesmo nome que o dela porque a atriz Yoná Magalhães, no primeiro capítulo, a chamou de Midori, por não lembrar o nome de sua personagem. O diretor Walter Avancini perguntou se haveria alguma objeção e ela disse que não. Midori Tange, em entrevista de 1977, falou sobre seus papéis na TV:

> Como podia ser? Acontecer isto em um país, cuja economia, a colônia japonesa – junto com outras colônias estrangeiras – ajudou a construir... Para mim foi inacreditável me defrontar com esse tipo de racismo, pois vejo a toda hora enfermeiras, balconistas, professoras, médicas, todas de origem japonesa. Então, preciso de um tipo especial para uma atriz de origem japonesa? Claro que senti racismo, restrições, preconceito, quando as pessoas responsáveis me diziam que não havia tipo, para mim, nas novelas. (SÉTIMO CÉU, 1977, s./p.)

Em 1986, Cristina Sano interpretou Fátima, na novela *Roda de Fogo* (1986), de Lauro César Muniz; sua personagem trabalhava no bar da Joana (Yara Cortes) e era par romântico do Tabaco (Osmar Prado), motorista de Renato Villar (Tarcísio Meira). Tabaco a apelidou de “florzinha do Oriente”. Assim como a personagem de Midori Tange, Fátima não era retratada como uma estrangeira com sotaque.

Dentre as produções mais recentes (UOL, 2014), uma reportagem de jornal

---

[24] Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-grito/trama-principal/. Acesso em: 11 fev. 2021.

trazia o seguinte título: “Ator usa fita adesiva especial no olho para virar coreano em *Geração Brasil*”. O ator Rodrigo Pandolfo levava até uma hora para se transformar no personagem coreano Shin-Soo, um colunista especializado em fofocas de celebridades. A caracterização ao estilo *yellowface* incluiu pomada para arrepiar o cabelo, chapinha para alisar a franja e fita adesiva especial para o efeito de olhos puxados – a fita tinha um barbante elástico que puxava as extremidades dos olhos e se prendia atrás da cabeça.

Dois anos depois, estreou na TV Globo a novela *Sol Nascente*, de Walther Negrão, Suzana Pires e Júlio Fischer. O folhetim contava a história de amor de Alice (Giovanna Antonelli) e Mário (Bruno Gagliasso), e a relação de suas famílias de imigrantes, os japoneses da família Tanaka e os italianos da família De Angeli. A produção causou repercussão quanto à escalação do ator Luis Melo, que tem ascendência italiana e indígena, para o papel do japonês Tanaka, patriarca da família. A presidente do Bunkyo, instituição representativa da comunidade japonesa, contestou a escolha. Na época, Harumi Arashiro Goya manifestou que gostaria que atores japoneses e descendentes fossem valorizados e que houvesse mais oportunidades.

A princípio, Ken Kaneko e Danni Suzuki estavam escalados para os papéis de Luis Melo e Giovanna Antonelli (MENGUE, 2016). Em 2020, em uma *live* transmitida pelo canal da atriz Bruna Aiiso[25], Danni confirmou os bastidores dessa troca – Bruna criou a série BRASILEIROS, com o intuito de questionar a falta de inserção do artista amarelo no audiovisual do Brasil, sob a perspectiva deles. Em entrevista para o jornalista Maurício Stycer (2020), Walther Negrão confirmou que havia criado a protagonista de *Sol Nascente* pensando em Danni Suzuki. Na ocasião do lançamento, a justificativa foi a de que não encontraram uma protagonista japonesa com *status* de estrela, e a produção não ousou arriscar. Pode-se entender que, nesse caso, houve a prática do *whitewashing* (embranquecimento, em inglês), que consiste em substituir personagens fictícios ou históricos não brancos pelo biotipo da cor branca.

Coincidentemente, ou não, em 2017, a atriz *nikkei* Ana Hikari foi a primeira protagonista de ascendência asiática na TV Globo em 50 anos. Interpretou Tina, em *Malhação: Viva a Diferença*. A trama contou, em São Paulo, a história de amizade entre cinco garotas, Lica (Manoela Aliperti), Ellen (Heslaine Vieira), Tina (Ana Hikari),

[25] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r_x3hYI41Vw. Acesso em: 14 jul. 2020.

Benê (Daphne Bozaski) e Keyla (Gabriela Medvedovski). Elas são descritas, respectivamente, como uma garota rica de estilo alternativo, uma *hacker* da periferia, uma artista rebelde *sansei*[26], uma tímida solitária e uma mãe adolescente. A única personagem que tem sua etnicidade citada na descrição é a de Ana Hikari. Na trama, o seu desenvolvimento inclui conflitos familiares que abordam o racismo, em função do relacionamento interétnico com um jovem negro de periferia, e a não aceitação por parte de seus pais, pertencentes a uma classe social mais favorecida economicamente. Trata-se de uma exceção em novelas, por retratar uma família *nikkei* como uma família brasileira, sem o uso de estereótipos, mas contemplando questões étnicas.

As produções até aqui citadas, em sua maioria, representam o oriental de forma superficial, caricata e estereotipada, como um estrangeiro oriundo do Japão, da China e da Coreia, sendo, muitas vezes, essas referências apresentadas como “todas iguais”. Fato similar ocorre com representações de outras minorias étnicas, como os povos árabes, os indígenas e os africanos, em que lhes atribuem um rótulo generalizado e delimitador. Isso não é nada (po)ético. No entanto, também há representações que procuram contemplar a experiência asiático-brasileira, ainda que por meio de personagens isolados na trama. Entretanto, independentemente do tipo de representação, estereotipada ou não, em todas essas produções os autores não são asiáticos ou asiático-brasileiros.

Haveria campo para outros olhares? Principalmente dos próprios retratados? Foram encontradas duas peças teatrais sobre nipo-brasileiros, uma de autor japonês e outra de autor brasileiro. Os *nikkeis* assumem protagonismo em *Toca de Cupins*, escrita por Yukio Mishima, em 1955, inspirada em sua estadia em uma fazenda de Lins, cidade do interior de São Paulo. A obra conta a história de um casal de nobres japoneses decadentes que vem ao Brasil, adotados como herdeiros de uma fazenda de café. Aqui, envolvem-se com um casal de empregados, *nikkeis*, em um duplo triângulo amoroso. A degradação dos casais é vista através da metáfora de forças destrutivas dos cupins.

A peça expõe que *nikkeis* não são uma categoria homogênea de japoneses e de seus descendentes residentes fora do Japão. A relação entre os nascidos no Japão e os nipo-brasileiros é permeada por visões de mundo diferentes, que geram um

[26] Palavra japonesa que significa terceira geração de imigrantes japoneses. Neto de japoneses.

conflito de gerações. O jovem casal de *nikkeis* brasileiros trabalha na fazenda de café e é cheio de vitalidade, enquanto o casal de nobres japoneses é o retrato da apatia.

Na citação abaixo, a crítica teatral Mariangela Alves de Lima faz uma reflexão sobre a influência dos japoneses na cena teatral, na ocasião da apresentação da peça *Banzai Brasil*[27]*,* escrita pelo autor e dramaturgo Carlos Queiroz Telles em 1990. A história retrata uma família de imigrantes japoneses que, inesperadamente, recebe a notícia que Kazuo, um almirante reformado, virá morar com eles no Brasil. Embora Carlos não fosse descendente de japoneses, ele era casado com uma *nikkei*, o que pode explicar sua abordagem não estereotipada e o interesse pelo tema.

> Os japoneses estão entre nós há pouco mais de um século. Sua marca está visível na terra lavrada, nas artes plásticas, na ciência, na tecnologia, na indústria. Mas o teatro, até hoje, falou deles muito pouco. Enquanto as grandes correntes migratórias europeias encontraram a sua voz em Oduvaldo Vianna Filho, Jorge Andrade, Juca de Oliveira, Luis Alberto de Abreu; a dramaturgia apenas começa a incorporar a nossa herança nipônica. Tivemos em São Paulo o grupo Ponkã, experimentando o sincretismo entre a nossa arte cênica e a arte cênica do Japão. (Mariangela Alves de Lima)[28]

Quando se trata de uma expressão teatral experimental, com a presença de atores *nikkeis* e de outras ascendências, a referência é o Grupo de Arte Ponkã[29], cuja pesquisa transitava entre as linguagens do Oriente e do Ocidente. O grupo exerceu forte influência no teatro paulistano, ao apresentar conceitos do teatro físico, no qual a ênfase está na expressividade dos corpos dos atores, na sua fisicalidade e nos seus movimentos.

Alice K. foi integrante do grupo:

> Em fins de 1982, em conjunto com outros atores, Paulo Yutaka realizava apresentações experimentais como Tempestade em Copo d'Água, sob a coordenação de Luiz Roberto Galizia. O espetáculo trazia a dificuldade de harmonizar conceitos ocidentais e orientais de ética, filosofia e comportamento. Nascia o Manifesto Ponkã, escrito por Ubiratã Tokugawa (Paulo Yutaka), em 1983. Da fundação participam Paulo Yutaka, Celso Saiki, Carlos Barreto, Ana Lúcia Cavalieri, Milton Tanaka, Hector Gonzales, Graciella de Leonnardis e o Galizia. Seguiram-se Aponkãlipse, O Próximo Capítulo, o Ballet da Informática e O Primeiro Capítulo. Eu entrei no grupo em

---

[27] Em 2012, *Toca de Cupins* e *Banzai Brasil* foram adaptadas e dirigidas pela diretora Alice K., e apresentadas ao público em leitura dramatizada. Os atores *nikkeis* eram do projeto Travessias em Conflito e os músicos eram da Associação Cachuera. Disponível em: https://www.facebook.com/ Travessias-em-Conflito-104847556327993. Acesso em: 3 jun. 2021.

[28] Relato de Mariangela Alves de Lima na apresentação da peça “Banzai Brasil” de Carlos Queiroz Telles. Fornecido e pesquisado por Alice K.

[29] O nome “Ponkã” vem de uma fruta brasileira desenvolvida pelos imigrantes japoneses. O grupo é um dos fundadores da Cooperativa Paulista de Teatro.

> fins de 1985, quando iniciava-se a montagem Pássaro do Poente, um texto de Carlos Alberto Soffredini, inspirado na lenda japonesa Yuzuru, sob a direção de Marcio Aurélio. O grupo era composto, em sua maioria, por filhos e netos de imigrantes orientais e o Ponkã, tal como a fruta mestiça da mexerica e laranja, buscou articular uma síntese teatral que expressasse essa condição.

O Manifesto Ponkã (1983) apontava a visão do grupo acerca da noção de identidade brasileira:

> ponkã é filho natural brasileiro
> mistura de culturas e raças
> ponkã mestiço
>
> ponkã é sabedoria da insegurança
> desempenha na corda bamba
> ponkã fé
>
> ponkã é capital são paulo
> respira antropofagia
> ponkã social
>
> ponkã nasce em fase de crise
> sobrevive no meio do caos
> ponkã fatal
>
> ponkã deseja abrir saídas
> em caminhos fechados e buracos
> ponkã coragem
>
> ponkã é mistura do mundo
> tem ásia áfrica europa
> ponkã américa
>
> ponkã é laranja mexerica
> da terra de nativos e imigrantes
> ponkã brasileiro
> (Ubiratã Tokugawa - Paulo Yutaka)[30]

Em 1986, o grupo apresentava *Pássaro do Poente*, de autoria de Carlos Alberto Soffredini e direção de Marcio Aurelio. Baseada na lenda japonesa de uma garça que, ao ser salva por um lavrador, assume a forma humana e passa a lhe propiciar boa fortuna, a montagem recebeu muitos prêmios. Fizeram parte do elenco Paulo Yutaka, Alice K., Celso Saiki, Carlos Barreto, Seme Lutfi, Carlos Takeshi, Paulo de Moraes, Celina Fujii, Paulo Garcia, Marcos Marcel e Fernando Gonçalves. A cenografia foi de Takashi Fukushima.

Outro campo de atuação com possibilidade de novos olhares é o da pesquisa

[30] Cedido por Alice K. em 2015.

teatral. Para encontrar pistas sobre a representação de asiáticos e a presença de atores amarelos nesse tipo de teatro, foi realizado um levantamento[31] em fichas técnicas de projetos contemplados no Programa Municipal de Fomento ao Teatro[32] da cidade de São Paulo. Foram consultadas 460 fichas desde a 1ª edição do Programa, em 2002, até a 29ª edição em agosto de 2016. Promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, o Fomento ao Teatro apoia a manutenção e a criação de projetos de pesquisa e produção teatral, bem como o acesso da população. Não se trata de uma iniciativa ligada a produções comerciais, pois o foco está na experimentação e investigação por parte de grupos e coletivos teatrais.

Supostamente, a forma mais direta e concreta de se identificar os amarelos nas fichas técnicas seria pela identificação de nomes de origem asiática. Entretanto, isso não necessariamente revelava a etnia, o fenótipo ou a ascendência de alguém. Não se pode afirmar que uma pessoa com o nome ou sobrenome de origem japonesa (Sakurai, Miyashiro, Yamaguti), chinesa (Kao Wei Chin, Chao Hu, Wong) ou coreana (Un Mi Kim) apresenta, necessariamente, um biotipo amarelo. Portanto, esse levantamento se baseia exclusivamente na identificação de nomes de origem asiática.

O trabalho foi realizado em diversas consultas aos arquivos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no centro da cidade. Caixas e mais caixas pesadas de arquivos empoeirados foram trazidas com a ajuda de carrinhos. De um universo de 460 projetos, 79 (17,2%) contaram com a presença de asiático-brasileiros nas mais variadas funções, sendo:

- 30 projetos (6,5%) como atores;
- 29 projetos (6,3%) contendo funções da área técnica e de produção;
- 24 projetos (5,2%) ligados à preparação de ator, às oficinas e às palestras;
- 7 projetos (1,5%) com citações envolvidas na direção;
- 6 projetos (1,3%) com nomes ligados à dramaturgia;
- 1 projeto (0,2%) composto apenas por *nikkeis*.

Percebe-se que os amarelos estão envolvidos em diversos projetos, sendo,

[31] Pesquisa realizada entre novembro de 2017 e fevereiro de 2018.
[32] Lei criada em 2002, devido à organização e pressão de coletivos teatrais e da Cooperativa Paulista de Teatro. Canal de divulgação das ações do Fomento ao Teatro, seja por parte da Secretaria Municipal de Cultura, seja das atividades dos grupos fomentados. Disponível em: https://fomentoaoteatro.wordpress.com/. Acesso em: 16 out. 2017.

muitas vezes, um único ator ou um único técnico profissional. As atribuições se dividem entre preparação corporal, oficinas de técnicas de teatro japonês, palestras, captação de imagem, figurino, iluminação, cenografia, dramaturgia e sonoplastia.

Dentro dessa perspectiva, o nome mais recorrente foi o de Eduardo Okamoto, nove vezes entre as funções de ator, preparador de elenco e artista convidado. Em seguida, temos Alice K., citada cinco vezes, na maioria como diretora, e Eda Nagayama, cinco vezes, principalmente como atriz. Key Sawao, bailarina, é mencionada em quatro projetos, envolvida na preparação corporal.

Quando se atenta para a temática, apenas dois projetos destacam questões relacionadas aos asiático-brasileiros. Em 2008, o Núcleo Hana apresentou o Projeto 100, cujo nome faz referência aos 100 anos da imigração japonesa no Brasil. Sua proposta foi a experimentação de procedimentos do teatro tradicional japonês, como o Nô, na montagem de peças brasileiras, como *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. O enfoque estava na pesquisa da linguagem teatral tradicional japonesa e sua aplicação no contexto brasileiro. O Núcleo Hana[33], fundado e dirigido por Alice K., é um núcleo de pesquisa e estudo de princípios e práticas da arte do ator-*performer* no Ocidente e no Oriente, com o intuito de estimular discussões sobre as poéticas da cena.

Em 2012, o projeto *Travessias em Conflito*[34] tinha como proposição a criação de uma dramaturgia sobre *nikkeis* e a abordagem de assuntos considerados tabu – um contraponto aos discursos de sucesso e integração laureados pelos representantes da comunidade japonesa no Brasil. Foram criadas cenas como *Os três sobreviventes de Hiroshima*[35], em que três sobreviventes reais relatam o dia do lançamento da bomba atômica, e *Dois nisseis contra a ditadura*[36], que levou, em cena,

---

[33] "Hana" significa "flor" em japonês. No *website* do Núcleo, está a explicação para o significado: "'Hana'" é um termo utilizado por Zeami* para indicar as sucessivas interações entre ator e público. Segundo o autor, essa comunicação pode acontecer em vários níveis de atuação, podendo ser 'profundamente interessante'; 'inesperadamente nova'; 'verdadeiramente autônoma' ou 'permanente'. Dos tipos de Hana, a superior é a 'flor milagrosa', significando uma experiência indescritível unificando ator e público em percepção direta, a do Absoluto. 'O objetivo do ator na arte é alcançar a flor verdadeira; a única forma de alcançá-la é pelo treinamento'" (Tratado de Iniciação na Flor, de Zeami). *Ator, compositor, dramaturgo, poeta e teórico do Teatro Nô (1363-1443). Núcleo Hana de pesquisa cênica. Disponível em: https://nucleohana.wordpress.com/. Acesso em: 10 abr. 2021.

[34] Contemplado na 20ª edição do Programa de Fomento Municipal ao Teatro da Cidade de São Paulo, sob direção da professora Dra. Alice Kiyomi Yagyu. Disponível em: https://www.facebook.com/Travessias-em-Conflito-104847556327993/. Acesso em: 6 abr. 2018.

[35] Pesquisa e criação do ator Rogério Nagai.

[36] Pesquisa e criação do antropólogo Alexandre Kishimoto.

dois nipo-brasileiros que participaram da luta armada[37].

Outros projetos que abordam a representatividade étnica por meio do teatro têm como propositores os atores e as atrizes afro-brasileiros. O coletivo Os Crespos[38] realiza pesquisas cênicas e audiovisuais sobre questões relacionadas à identidade de pessoas negras; composto por artistas negros(as), o grupo foi formado na Escola de Arte Dramática EAD/ECA/USP em 2005. Ainda, a Capulanas Cia de Arte Negra traz as questões identitárias da mulher negra periférica; formada por ex-alunas do curso de Artes do Corpo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) em 2007, seu foco está nos públicos desatendidos pela circulação de espetáculos e sub-representados na cultura brasileira. O coletivo Negro[39] reúne atores-pesquisadores-criadores da Escola Livre de Teatro de Santo André e da Escola de Arte Dramática da USP, desde 2008, com a proposta de pesquisa cênico-poético-racial.

Como último exemplo, para finalizar este breve panorama, citamos uma obra que transita entre a *performance* e a intervenção urbana. Na *performance* intitulada *A Quarta Raça*[40], o *performer nikkei* Shima se amarrou com fitas zebradas plásticas ao Monumento às Três Raças[41]. Seu questionamento foi: quais os critérios utilizados para elencar as raças que constituíram o povo de Goiânia? Na escultura, o branco está de calça, o negro está de bermuda e o indígena está de tanguinha, e levantam um obelisco. Shima resolveu dar uma “mãozinha”, vestido de terno e gravata.

A antropóloga Higa (2016, p. 255) faz a seguinte análise da *performance*:

> A “Quarta Raça”, de Shima, faz seu fenótipo asiático figurar uma interação tensa, através das fitas de isolamento e da força exercida por seu corpo na tentativa de ajudar as “três raças” na elevação do obelisco. [...] Shima interpreta ironicamente a figura da “quarta raça”: “ela está de frente, na outra ponta, representando esse ‘mais’ que tem os japoneses no Brasil”. A intenção do artista era focar estereótipos asiáticos e a presença dos amarelos em nosso país.

---

[37] Chizuo Ozawa, apelidado pela militância de Mário “Japa” e Jorge Okubaro, editorialista do jornal *O Estado de São Paulo*.
[38] Disponível em: https://ciaoscrespos.com.br/. Acesso em: 11 maio 2021.
[39] Disponível em: http://coletivonegro.blogspot.com/. Acesso em: 20 maio 2021.
[40] Disponível em: https://shima.art.br/a-quarta-raca. Acesso em: 26 fev. 2021.
[41] Monumento à Goiânia, mais conhecido como Monumento às Três Raças – branco, negro e indígena –, localizado na Praça Cívica de Goiânia/GO.

Figura 3 – A “Quarta Raça”, de Shima

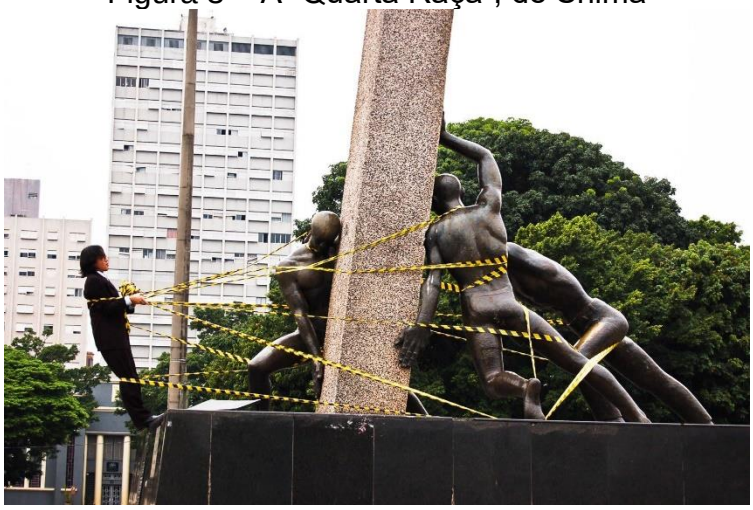


Foto: Claudio Cologni (2007).

Qual é o imaginário sobre amarelos proposto pelas representações selecionadas neste breve panorama? Quem propõe esses imaginários?

5 UM ATOR AMARELO

Conheço um ator amarelo.

Na infância, ele se identificava com os personagens dos *tokusatsu*[42] – séries japonesas que passavam na TV nos anos 1980 e 1990. *Ultraman*, *Spectreman*, *Ultraseven*, *Jaspion* e *Jiraya* não eram apenas os nomes desses heróis; eram também apelidos que o garoto recebia na escola e, mais tarde, na vida profissional. Ele não se lembra de ter visto uma peça de teatro na infância, mas gostava de ir ao circo.

Mais tarde, o jovem assistiu a uma montagem de teatro do grupo da faculdade em que estudava. Era *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol. Ficou impactado com o ator que interpretava Khlestakóv, o personagem principal da obra[43]. Além disso, havia outros colegas da escola participando da montagem. O jovem acabou entrando no grupo e se engajando na nova montagem: *Capitão Fracassa*, de Théophile Gautier. Ao jovem, coube a personagem Cordélia[44], da peça *Rei Lear*, de Shakespeare. De vestido branco e longo, o jovem declamava:

> Meu bom senhor, tu me geraste, me educaste, amaste. Retribuo cumprindo o meu dever de obedecer-te, honrar-te, e amar-te acima de todas as coisas. Mas para que minhas irmãs têm os maridos se afirmam que amam unicamente a ti? Creio que, ao casar, o homem cuja mão receber minha honra deverá levar também metade do meu amor, dos meus deveres e cuidados. Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente. (SHAKESPEARE, 1997, p. 91)

Ele vibrava. Tremia. Chovia lá fora.

O jovem ator, então, matriculou-se numa escola profissionalizante de teatro[45]. Uma das montagens foi *Gota D´água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Na etapa de preparação, o diretor solicitou que os atores elaborassem a gênese do personagem. Ao jovem ator foi atribuído o fofoqueiro Boca Pequena. Ele imaginou que Boca era filho de imigrantes japoneses que se mudaram para o Rio de Janeiro nos anos 1960 e que o personagem havia crescido na Vila do Meio Dia, adotando um estilo de vida

---

[42] *Tokusatsu*: palavra em japonês para séries e filmes *live action* (com atores em cena) que se utilizam de efeitos especiais.

[43] O ator era Alexandre Cavalcanti. A direção da montagem coube a Dan Stulbach e Fábio Herford, fundadores do Grupo de Teatro Tangerina, da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), 1997.

[44] Havia muitos atores para poucos personagens. Os diretores criaram uma cena em que Pulcinella sonhava com um castelo povoado de personagens clássicas: Édipo, Ofélia e Cordélia.

[45] Teatro Escola Macunaíma.

boêmio. O diretor Tuna Serzedello lhe disse que não havia a necessidade de relacionar a origem da personagem com as suas origens. Restou àquele jovem ter que imitar os trejeitos e o sotaque de um malandro carioca. Vestido com uma camisa manga curta florida, camisa essa com botões entreabertos e medalhões dourados no peito, o jovem dizia:

> Eu sou esparro de boate de turista, carregador de uísque de contrabandista, vice-camelô, testemunha de punguista, sou informante de polícia, chantagista, mas vigarista nenhum diz que eu não presto desde que, como todo cidadão honesto, no fim do mês pago as minhas contas à vista. (BUARQUE; PONTES, 2016, p. 76)

O jovem ator foi fazer um teste numa peça publicitária: foi interpretar, ao lado de uma gueixa, um *sushiman* de uma marca de sardinhas em lata. E interpretou novamente, ao lado de uma queixa, um *sushiman* para o filme de um banco. Aqui, ele "fatiava" diversos eletroeletrônicos usando um cartão de crédito, em alusão ao fato de parcelar as suas compras em várias parcelas. Num outro filme, de um seguro automotivo, o anjo da guarda, interpretado pelo jovem ator, aplica um golpe de caratê em uma mesa de escritório para advertir o cliente alemão descuidado e diz: "Avisô! Poste tava rá! Motorista não entende, né? Não desvia, né? Depois briga com japonês, né? Si riga, aremon!".

Esse ator com sotaque levou o pai para o teste do filme de uma marca de televisores japonesa. O pai, um japonês muito sério, entrou no estúdio e fez tudo o que lhe havia sido solicitado. O diretor lhe disse: "Foi muito bom o que o senhor fez, mas agora vou pedir para que o senhor fale como um japonês". E o pai do ator lhe perguntou: "E como fala um japonês?" e o diretor: "Assim né? Com sotaque Carregaaaado!". E o pai lhe respondeu: "Sou japonês, mas eu não falo assim!". E ele acabou interpretando um japonês, dizendo: "Enton tá farando pra eu rebá tebê (TV) que non tem 50 mês garantia e ainda quer que eu compre garantia estendida?". O *slogan* do filme publicitário era: "Os nossos japoneses são mais criativos que os japoneses dos outros!".

Motivado pela onda de musicais da Broadway em São Paulo, o jovem ator falando com sotaque matriculou-se numa oficina de artes. Preparava-se a montagem do musical *Rent*, de Jonathan Larson. Eram realizadas aulas de canto, dança e interpretação, num regime militaresco. Parecia que os artistas se preparavam para as olimpíadas. Balé clássico, ópera, interpretação, *jazz*, teoria, canto musical. Lá, o jovem

conheceu Iacov Hillel[46].

Sob a sua direção, participou, em 2007, da montagem do musical *José e Seu Manto Technicolor*, de Andrew Lloyd Weber. A história é baseada na passagem bíblica de José do Egito, o filho preferido de Jacó. Dominados pelo ciúme, seus onze irmãos vendem-no como escravo. José é levado para o Egito e se torna homem de confiança do Faraó. O ator amarelo representou Zebulom, um dos irmãos de José. No ensaio da cena da viagem pelas pirâmides do Egito, ele fez o gesto de tirar fotos com uma câmera a tiracolo. Um turista japonês? O diretor pediu para que ele mantivesse o gesto durante a temporada.

O musical *Miss Saigon* seria montado no Brasil e a produção da montagem buscava atores orientais. Era a sua chance. A história se passa no final da guerra do Vietnã (1975), quando o recruta americano Chris abandona a sua amada vietnamita, Kim, após a derrota dos americanos. Esse musical foi uma superprodução de 12 milhões de dólares, com 80 pessoas na parte técnica, 42 atores em cena, 18 músicos e um maestro. O ator amarelo participou da seleção de elenco. Na audição, os candidatos eram colocados numa sala com um grande espelho. Foi passada uma coreografia envolvendo piruetas, saltos e sequências. Em fileiras de quatro pessoas, bailarinos e dançarinos exibiam a coreografia. E chegou a vez do ator amarelo. O pianista terminou de tocar o primeiro compasso, quando se ouviu: “Próximo!”. Não bastou ter a aparência de oriental.

Mas o ator amarelo é brasileiro e não desiste nunca. Obstinado em ingressar no *show business*, participou dos testes para o *show* dos *Power Rangers*[47]. Havia praticado caratê em sua adolescência e era ator profissional. Confiança total. Vestiu o seu quimono, entrou na sala de testes e executou o *kata* da faixa branca. Em seguida, praticantes de artes marciais chinesas executaram as suas apresentações. Ele não sabia que era possível dar piruetas no ar com uma espada em punho e cair no chão em espacato.

Buscando novos horizontes, o ator amarelo tentou a sorte na *web*. O cineasta Helio Ishii buscava atores nipo-brasileiros para uma série experimental independente, a ser exibida no YouTube. O ator amarelo ingressou no elenco da websérie *Mina e Lisa*, que chegou a atingir dois milhões de acessos, número expressivo para 2007.

---

[46] Iacov Hillel (1949-2020) foi um diretor de teatro, iluminador e professor universitário israelense. Foi professor de interpretação teatral da Escola de Arte Dramática (EAD).
[47] *Power Rangers*: série americana baseada nos *tokusatsu*.

Ela contava a história de duas adolescentes que moravam sozinhas no Brasil, enquanto seus pais trabalhavam como operários no Japão, na condição de *dekassegui*[48]*.* A experimentação envolvia um roteiro aberto, com muita improvisação e liberdade para os atores. A mídia chegou a tratar essa série como a "novela feita por japoneses no Brasil". Toda a equipe era formada por brasileiros.

Finalmente, houve uma oportunidade no cinema. No longa *Os Inquilinos*, o ator amarelo interpretou um verdureiro que trabalhava no CEASA. O diretor Sérgio Bianchi indicou que ele deveria interpretar o personagem com um sotaque exagerado de japonês. O verdureiro se dirigia a Valter, personagem interpretado por Marat Descartes, e dizia: "Tem que trabaiá, né?".

Agora, uma oportunidade no teatro. O ator amarelo atuou na comédia *Casting*[49]*,* no papel de um gigolô japonês, Aoki Tetsujin. O texto da peça não trazia falas para esse personagem. Por não ser fluente no idioma japonês, o ator pediu a ajuda de um professor de japonês para criar as suas falas e para contracenar com o personagem Albert, o tradutor/intérprete do teste de elenco na peça. Em uma cena, Aoki Tetsujin explica o trabalho para as candidatas:

> Aoki Tetsuji - *Don'na shigoto ka shiritai ka? Kimatterun darou, baishunda*![50]
> Albert - Sim, ele diz que é bastante parecido com um *show* de talentos. Ele diz que as vencedoras vão achar um trabalho muito interessante... na indústria do entretenimento. Ele quer ajudar as garotas russas a encontrarem a si mesmas, a aproveitarem seus talentos, sua beleza...

"Agora vai!", pensou o ator amarelo. O filme *Corações Sujos*[51] foi baseado no livro homônimo do jornalista Fernando Morais sobre o conflito entre vitoristas e derrotistas[52], que dividiu a comunidade japonesa no pós-Segunda Guerra. A seleção

---

[48] *Dekassegui:* palavra japonesa que designa quem se desloca de sua terra para trabalhar em outro lugar. A migração de *nikkeis* para trabalhar no Japão, iniciada na década de 1980, é chamada de "Fenômeno Dekassegui".

[49] De Aleksandr Galin. Sob a direção de Marco Antonio Rodrigues, a montagem traz os atores Caco Ciocler e Ricardo Oshiro, a atriz Bete Dorgam, entre outros. A peça estreou em 21/05/2010.

[50] Em tradução livre: "Querem saber que tipo de trabalho? É óbvio que é prostituição!".

[51] *Corações Sujos* (2011): dirigido por Vicente Amorim e baseado no livro homônimo de Fernando Morais sobre os conflitos internos da comunidade nipo-brasileira após a Segunda Guerra Mundial. Para Ichikawa (2018), a crítica a esse livro é que se trata de um romance com linguagem jornalística que se utiliza dos registros do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP) para retratar uma visão maniqueísta e estereotipada do japonês como sendo frio, parcial e desprovido de sociabilidade.

[52] Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a comunidade japonesa ficou dividida entre aqueles que se recusaram a acreditar na derrota do Japão, os *kachigumi* (vitoristas), e aqueles que divulgavam a verdade, os *makegumi* (derrotistas). Os vitoristas mais radicais chamavam os derrotistas de "Corações Sujos" e promoviam ataques violentos e assassinatos. Estelionatários vendiam terras no Japão,

de elenco buscava "atores japoneses” que falassem japonês, ou seja, atores com aparência de japoneses que falassem o idioma japonês. Durante os ensaios, o ator Eiji Okuda, japonês, pontuou que os atores nipo-brasileiros não representavam adequadamente os imigrantes japoneses e que, portanto, havia a necessidade de ensiná-los. Para ele, a maneira de andar do ator amarelo se assemelhava à de cantores americanos de *rap* e não condizia com o jeito japonês de se portar. Lesser (2008) relatou que a diretora Tizuka Yamazaki[53] passou pela mesma dificuldade ao escalar o elenco de seu primeiro longa, *Gaijijn*[54], de 1979*,* sobre a imigração japonesa no Brasil, pois os atores *nikkeis* tinham postura relaxada e “brasileira”, com a equipe tendo que “importar” atores japoneses. Japoneses do Paraguai?

O ator amarelo resolveu tentar algo diferente e ingressou em um projeto de pesquisa teatral. Diferentemente de suas experiências anteriores, todos os integrantes do projeto eram *nikkeis*. Pela primeira vez, ele não era o único de olhos puxados do grupo. A proposta era criar uma dramaturgia baseada em elementos autobiográficos. Foram criadas cenas sobre a realidade dos atores *nikkeis*, e eles encenaram os seus dramas pessoais. A convite do projeto, a diretora argentina Vivi Tellas ofereceu uma oficina de Biodrama[55]. Foi a primeira vez que ela havia estado com um elenco nipônico. Ela conduziu uma improvisação corporal cuja temática era o mar. Intuitivamente, realizaram-se gestos circulares, pequenos, amplos, calmos, violentos, suaves e bruscos. Vivi sentia que os movimentos remetiam a alguma ancestralidade japonesa. Seria a imagem do quadro *A Grande Onda de Kanagawa*[56]? O ator amarelo imaginava as ondas da Praia do Indaiá, em Bertioga, no litoral norte de São Paulo.

Porém, o ator amarelo também queria estar na TV. Ele participou do programa de Danilo Gentili. Ele e uma atriz amarela fingiram ser um casal de chineses prestes a ganhar um bebê e foram para a apresentação de Chen Zhizhao, jogador chinês do Corinthians, no Parque São Jorge. Eles pediram a camisa do jogador, prometendo batizar o seu filho com o nome dele. Muito simpático, o atleta chamou o casal ao palco e entregou a camisa a eles. A imprensa deu ampla cobertura para o ocorrido. Já de volta ao programa de Danilo Gentili, o casal revelou que, na verdade, era formado por

---

passagens de navio falsas e ienes (moeda japonesa) sem valor.

[53] Tizuka Yamasaki é uma diretora de cinema nipo-brasileira.

[54] *Gaijin: Os Caminhos da Liberdade* é um filme de 1980, dirigido por Tizuka Yamasaki. É estrelado por Antônio Fagundes, Gianfrancesco Guarnieri e Kyoko Tsukamoto, entre outros.

[55] Biodrama: desenvolvido por Vivi Tellas, é uma linguagem teatral com elementos documentais, que dramatiza biografias interpretadas pelos próprios biografados em cena.

[56] De Hokusai.

dois atores, e que tudo foi uma encenação. Danilo pergunta para a atriz: “Mas, então, você não fala chinês?”, e ela responde: “Claro que não, eu sou japonesa. Falo português!”.

Buscando desafios maiores na sétima arte, o ator amarelo encarnou o coreano Kim na comédia *Superpai*. O filme conta a história de Diogo (Danton Mello), que, para não perder uma festa, deixa o seu filho numa creche noturna, mas, quando vai buscá-lo, pega uma criança coreana por engano. Diogo invade o apartamento de Kim, que o acerta, aos gritos, com uma colher de pau. Kim veste uma sunga cavada, e o seu corpo está lambuzado de brigadeiro. Desfeita a confusão, a personagem da atriz Luana Tanaka aparece seminua, pega a colher de pau e lambe o brigadeiro. Pornochanchada?

O ator amarelo recebeu o convite para atuar em uma peça com um elenco de atores e atrizes nipo-brasileiros, que tinha o intuito de questionar as representações de asiáticos nas artes cênicas. *O Legítimo Pai da Bomba Atômica*[57] relata o nascimento do Projeto Manhattan, que desenvolveu as Bombas Atômicas de Hiroshima e de Nagasaki. O elenco interpretou personagens como os físicos Leó Szilárd e Albert Einstein; o ex-presidente Harry Truman; e o general Leslie Groves. Esses eram personagens europeus e americanos brancos. Após a apresentação para alunos de uma escola técnica, a professora comentou: "Parabéns! Vocês falam português sem sotaque!”.

A sétima arte cruza novamente o caminho de nosso ator. Em *Mare Nostrum*, do diretor Ricardo Elias, Roberto (Sílvio Guindane) e Mitsuo (ator amarelo) voltam ao Brasil no mesmo dia, e suas vidas se cruzam, por causa da venda de um terreno negociado entre seus pais. Nessa obra, *nikkeis* representam uma família de classe média brasileira. Mitsuo tem pai, irmã e esposa, morou em Fukushima, perdeu tudo no tsunâmi de 2011 e, por isso, voltou para o Brasil. O ator amarelo é *nikkei*, teve a experiência de trabalhar em uma fábrica no Japão e conheceu a Usina Nuclear de Fukushima.

Essa é a trajetória do ator amarelo até agora. Essa é a minha trajetória. Eu sou o ator amarelo.

---

[57] De Murilo César Dias. Foi contemplada com o Prêmio Zé Renato. Contou com produção e atuação de Rogério Nagai.

5.1 MAIS ATORES E ATRIZES AMARELOS

Qual é a experiência de atores e atrizes amarelos em atuação? Qual é a relação que eles estabelecem com o imaginário sobre asiáticos produzido na dramaturgia brasileira? Onde estão esses atores e atrizes?

Para encontrar pistas sobre esses questionamentos, recorreu-se à realização de entrevistas com atores e atrizes amarelos. Quanto à metodologia, durante a pesquisa nas disciplinas de Estudos Culturais[58], optou-se pelo procedimento da História Oral, que consiste em realizar entrevistas gravadas, com o mínimo de interferência no entrevistado.

Para Ichikawa e Santos (2003), a História Oral é a história do tempo presente, o que implica no entendimento de história como algo em processo, no qual o passado está em continuidade. O passado se faz presente. Por meio da História Oral, colocamo-nos em uma perspectiva histórica, na qual passamos a ter um sentido social, inseridos em um contexto maior. Dessa forma, ela se coloca como uma alternativa à História Oficial, baseada em documentos escritos. Para este estudo, o intuito foi estabelecer relações entre a subjetividade de atores amarelos e a maneira como são representados e como se fazem representar nas artes cênicas. Por isso, houve a necessidade de ouvir as vozes de atores e artistas; ir ao encontro deles; conhecer como foi a sua formação artística; e saber o que pensam de sua atuação, como pensam a arte, como se veem enquanto sujeitos amarelos e como se relacionam com o imaginário asiático-brasileiro produzido nas artes cênicas e no audiovisual.

Trata-se de captar a experiência de pessoas predispostas a falar sobre as suas vidas, considerando o contexto em que vivem. O principal registro utilizado por essa metodologia é a entrevista gravada. As condições mínimas necessárias são: o entrevistador, o entrevistado e o gravador de áudio. O entrevistado tem liberdade para se expressar, enquanto o pesquisador precisa apurar a escuta. Nessa prática, o entrevistado tem maior liberdade de se expressar, diferentemente do que ocorre em uma entrevista estruturada. Segundo Meihy (1996), há três formas de História Oral:

---

[58] *Comunicação, Cultura e Identidades Contemporâneas*, ministrado pela Profa. Cynthia Harumy Watanabe Correa; e *História Pública, Memória Coletiva e História Oral*, ministrada conjuntamente por Valéria Barbosa de Magalhães, Ricardo Santhiago e Soraia Ansara – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP.

- História Oral de Vida: o sujeito tem autonomia total para se expressar sobre sua experiência pessoal;
- História Oral Temática: o sujeito fala a partir de um assunto preestabelecido, e detalhes de sua vida pessoal são considerados, quando se relacionam com o tema proposto;
- Tradição Oral: pesquisa da cosmovisão de comunidades, que se manifesta pelo folclore e que é transmitida entre as gerações.

A História Oral produz conhecimento por meio da escuta e do registro em áudio das experiências subjetivas narradas por sujeitos dispostos a contar as suas histórias. Esse material se torna fonte de conhecimento e de estudo. Na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP Leste, pesquisadores do Grupo de Estudo e Pesquisa em História Oral e Memória (GEPHOM) fazem uso dessa metodologia para investigar migrações nacionais e internacionais, memórias de minorias e populações periféricas. Mas, segundo Valéria Magalhães, “a narrativa é uma construção, não o fato em si” (GEPHOM USP, s./d., s./p.). Ainda que o primordial seja a escuta, é preciso interpretar o que é dito para se chegar a alguma conclusão. Nesse sentido, as entrevistas gravadas – assim como os documentos escritos, os registros de imagens e as outras fontes – são construções, ou seja, não devem ser assumidas como verdades absolutas, como fatos naturais, mas sim como representações/interpretações da realidade.

Segundo Lang (1996), o indivíduo é a fonte dos dados, mas ele próprio não é o objeto de estudo. O principal material a ser pesquisado é a sua narrativa, pela qual se podem investigar as relações entre o relato, o entrevistado e o contexto social no qual ele está inserido. Alberti (2002) cita que, no ato de contar experiências, selecionamos e organizamos os acontecimentos de acordo com os referenciais do tempo presente, atribuindo-lhes um sentido. Dessa forma, o vivido – a memória – se torna linguagem. Por meio da linguagem, selecionamos imagens que representam e significam a experiência. A fala dos entrevistados seria uma autorrepresentação? Um imaginário sobre si mesmos? Memória é imaginário?

O historiador Ricardo Santhiago (2013) estudou a aplicação da História Oral na pesquisa em Artes. No primeiro livro brasileiro sobre História Oral, Carlos Humberto Pederneiras Corrêa (1978, p. 85) cita a importância da História Oral no estudo da arte brasileira em museus:

> Quantos artistas tolhidos pela limitação natural da escrita falariam horas a fio de suas vidas, de seus trabalhos, desde a concepção até a conclusão final de suas obras, reconheceriam ou rejeitariam influências, contariam e desabafariam problemas.

Santhiago (2013) detectou seis tipos de aplicação da História Oral, enquanto metodologia de pesquisa em artes:

- Historiográfica: história e formação de grupos ou de movimentos artísticos;
- Biográfica: trajetória de vida de artistas, entrevistando terceiros ou os próprios artistas;
- Na pesquisa sobre identidade e subjetividade: trajetórias de artistas com marcadores identitários comuns;
- Sociológica: relações dos criadores em circunstâncias de agrupamento social; por exemplo, nas escolas de samba;
- Arquivística: constituição de arquivos sobre as artes;
- Na recepção: enfoque no público de obras de arte.

Como exemplo de pesquisa sobre as trajetórias de artistas com marcadores identitários, Santhiago (2013) cita o trabalho *Intérpretes do desassossego: memórias e marcas sensíveis de artistas brasileiros de ascendência judaica*, da historiadora Daisy Perelmutter (2004). Nesse estudo, foram reunidas memórias de artistas brasileiros com ascendência judaica, com o objetivo de identificar a influência da marca judaica sobre a subjetividade de cada um. Optou-se pelas memórias, na hipótese de que o processo criativo questiona as bases culturais do presente, tomando a família e o judaísmo como ponto de partida para a produção subjetiva. Nesse contexto, o universo simbólico do judaísmo é colocado em relação a outras expressões culturais brasileiras. Para tanto, a pesquisa foi apoiada totalmente nas fontes orais produzidas pela metodologia da História Oral. Perelmutter (2004) entende que a memória é um exercício de elaboração, de ruminação, exigido quando o sujeito narra a sua trajetória. Narrar a sua história, falar de sua família, sua ascendência, sua opção pela vida artística, sua brasilidade, sua relação com a arte é significar o passado segundo os parâmetros do presente. Quando falamos do passado, na verdade, estamos falando do presente. Nesse campo, a subjetividade é colocada em relação a um contexto social.

Para esta pesquisa, foi adotada a História Oral de Vida, pois as narrativas dos atores e atrizes amarelos nas artes cênicas apresentam experiências vividas na formação, no desenvolvimento e na profissionalização, permeadas de memórias sobre a infância e a família. Sendo assim, alguns tópicos foram levantados:

- razão pela carreira em artes cênicas;
- família;
- formação artística;
- trabalhos realizados;
- papéis representados;
- fenótipo amarelo.

Os entrevistados possuem, como marca identitária comum, o fenótipo, totalizando oito atores e atrizes amarelos: dois japoneses que se naturalizaram brasileiros, cinco brasileiros de ascendência japonesa e um taiwanês naturalizado brasileiro. Todos atuam no Brasil, principalmente nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. As entrevistas ocorreram individualmente e presencialmente, entre outubro de 2018 e maio de 2019, nas cidades de Cotia/SP, Campinas/SP e São Paulo/SP. Eles eram formados por três atores, quatro atrizes e um ator *performer*.

Para a escolha dos entrevistados, primeiramente, recorreu-se a pessoas com as quais havia uma relação prévia, seja em testes de elenco, seja como parceiros de cena ou como espectadores. Com outros, o contato se deu por meio de indicação ou pela pesquisa na bibliografia sobre amarelos nas artes cênicas. A intenção foi reunir um grupo de artistas que tivessem relevância no teatro, no cinema, na *performance* e na teledramaturgia. Também foi considerada a diversidade de gerações, experiências, formações e visões artísticas. Essas vozes foram divididas entre atores intérpretes e artistas. O objetivo não foi rotular, mas distinguir os entrevistados em função de suas visões sobre o fazer artístico, o que acaba por definir a maioria de suas produções.

Para Santhiago (2013), um trabalho de História Oral pode adquirir feições artísticas, por exemplo, no momento de sua transcrição, da passagem do material gravado para o texto escrito. Isso corresponderia ao que se chama de transcriação, havendo certa liberdade poética sobre o material das entrevistas. Dessa forma, a transcriação já é utilizada como base na criação de dramaturgia de peças teatrais. As entrevistas foram transcritas na íntegra e depois reescritas, com o intuito de melhorar

a fluidez da leitura, suprimindo algumas redundâncias e repetições. Mas como fazer isso e, ao mesmo tempo, manter o aspecto de oralidade do registro de origem, as gravações em áudio? O objetivo foi preservar, o quanto fosse possível, a identidade de cada entrevistado, a sua maneira de falar, o seu vocabulário, além de haver a preocupação em se manter o teor de suas falas. Mas, em alguns momentos, foi preciso “traduzir” alguns trechos. O ator Ken Kaneko possui um forte sotaque japonês, o que, em algumas ocasiões, dificulta a compreensão, quando a sua fala é transcrita ao pé da letra, foneticamente. Por esse motivo, não era possível manter a sua fala original. Por outro lado, era como se essas palavras não tivessem saído de sua boca, como se o efeito de realidade documental da gravação se perdesse. Haveria o risco de se perder a autenticidade?

As entrevistas passaram por algum nível de manipulação, na medida em que foram transcritas, elaboradas, editadas, processadas, digeridas e selecionadas. A leitura dessas transcrições levou ao entendimento de que o material poderia passar por um processo de montagem e apresentado na forma de uma conversação entre os entrevistados, em que seriam debatidos temas como estereotipia, representação e imaginário em suas respectivas carreiras artísticas.

5.1.1 Conversação

No palco de um teatro, cadeiras em círculo; atores e atrizes *nikkeis* entram e se sentam.

MII SAKI - Luz! Câmera! Ação!

Quem são vocês?

KEN KANEKO - Meu nome é Ken Kaneko. Sou ator e artista plástico. Tenho 86 anos e sou japonês naturalizado brasileiro. Nasci em Yokohama em 1935. Comecei a atuar no teatro mambembe japonês. Vim para o Brasil nos anos 1960. Fiz teatro, cinema e televisão. Trabalhei em filmes como *Gaijin* e *Corações Sujos*. Na TV, trabalhei na Globo, na Band, na Record. Na TV Cultura, fiz a série *Mundo da Lua* em 1991. No teatro, atuei na peça *Sua Excelência, o Candidato*.

CRISTINA SANO - Meu nome é Cristina Sano, sou atriz e pedagoga. Tenho 56 anos e sou *nikkei*. Nasci em São Paulo, em 1965. Sou formada pela Escola de Arte Dramática, da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP e uma das primeiras atrizes de ascendência oriental a compor o elenco de teledramaturgia da TV Globo. Atuei nas novelas *Roda de Fogo*, *Bebê a Bordo*, *Zazá*, *Pé na Jaca* e *Morde e Assopra*, na TV Globo, *Chiquititas*, no SBT, além de séries como *O Caçador*, na TV Globo. No cinema, atuei em *Cidade Oculta* e *Dois Coelhos*, entre outros.

JUI HUANG - Meu nome é Jui Huang. Sou ator e tenho 36 anos. Sou taiwanês naturalizado brasileiro. Nasci em 1985. Fiquei conhecido por protagonizar a novela *Negócio da China* ao lado de Bruna Marquezine. Tive papéis nas séries *Brado Retumbante*, *Pé na Cova* e *O Caçador*.

MII SAKI - Meu nome é Misaki Tanaka, mas sou conhecida como Mii Saki no cinema. Sou atriz e professora universitária da PUC-SP, nos cursos de Jornalismo e Publicidade. Tenho 65 anos e sou japonesa naturalizada brasileira. Nasci no dia 28 de março de 1956, em Tóquio. Vim para o Brasil com a família quando estava para fazer oito anos. Sou Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Possuo graduação em Comunicação Social – Direção e Produção Em Rádio e Televisão e em Jornalismo pela USP; graduação em Educação Artística e licenciatura plena em Música pelo Instituto Musical de São Paulo.

KEILA FUKE - Meu nome é Keila Fuke. Sou atriz, coreografa, professora de dança, preparadora corporal e diretora. Tenho 55 anos e sou *nikkei* por parte de meu pai. Nasci em 1966. Sou Bacharel em Educação Artística, com licenciatura em Artes Cênicas, desde 1988. Fiz pós-graduada em Hatha Yoga pela FMU, em 2011, e em Dança Clássica pelo Liceum UNICSUL, em 1989. Tive passagens no teatro pelo Grupo Tapa e pelo CPT, com Antunes Filho.

SHIMA - Meu nome é Shima. Sou artista plástico, ator e *performer.* Tenho 43 anos e sou *nikkei* de ascendência okinawana. Nasci em 1978 em São Paulo. Vivo e trabalho em Carrancas/MG. Tenho graduação em Design Gráfico na Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Utilizo a metodologia do design para desenvolver projetos em performance, além de objetos, instalações, filmes e fotografia.

EDUARDO OKAMOTO - Meu nome é Eduardo Okamoto. Sou ator e professor universitário. Nasci em 1980. Tenho 41 anos e tenho ascendência japonesa por parte do meu pai. Sou formado em Artes Cênicas pela UNICAMP, onde sou professor. Estudo as relações entre o potencial expressivo do corpo e as suas relações com a produção dramatúrgica: a dramaturgia de ator. Em 2004, estreei meu primeiro solo: *Agora e na hora de nossa hora*, dirigido por Verônica Fabrini. Em 2009, estreei meu segundo solo, *Eldorado*, com dramaturgia do argentino Santiago Serrano e direção de Marcelo Lazzaratto. Pela sua atuação, fui indicado ao Prêmio Shell como Melhor Ator.

JULIA KATHARINE - Meu nome é Julia Katharine. Sou atriz, roteirista e diretora de cinema. Tenho 44 anos e descendente de japonês por parte de pai. Nasci em 1977. Atuei no filme *Lembro Mais dos Corvos* (2018), de Gustavo Vinagre, com quem corroteirizei. Esse filme venceu o Prêmio Helena Ignez, dedicado ao trabalho de mulheres no cinema, da 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

Como vocês se interessaram pelas artes cênicas?

KEN KANEKO - Depois da Segunda Guerra, o Japão foi destruído, [virou] um deserto, mas o maior interesse de jovens como eu era viver da cultura. A gente se virava com o que tinha, só queria fazer arte, e, depois da Segunda Guerra, começou um movimento do cinema japonês. Então, entrei no grupo de pintura de vanguarda, comecei a trabalhar como pintor, fazia alguns trabalhos no grupo de teatro e fazia bico como figurante no cinema. Comecei a me interessar pelo trabalho de ator, porque eu morava em Yokohama, perto do estúdio de cinema que fazia filmes românticos japoneses, a Shochiku[59], em Kamakura. Minha casa era mais perto de Kamakura, uma cidade mais antiga do que Yokohama, que é uma cidade portuária, mais moderna. Eu ia para o estúdio de bicicleta e às vezes não voltava para casa, era um menino vagabundo. Sempre tinha contato com atores na rua, no trem. Para mim, os atores

[59] The Shochiku Company, Limited: estúdio de cinema japonês, cadeia de cinema e empresa de produção de *kabuki* (estilo de teatro japonês). No Brasil, seus filmes foram exibidos inicialmente pelo cine *Nippon*, no barro da Liberdade em São Paulo/SP, cinema inaugurado em 4 de julho de 1959. Após vinte anos, a *Shochiku* troca o cine *Nippon* pelo *Cine Jóia*, também na Liberdade. A empresa promovia muitos *shows*, trazendo atores e cantores japoneses para o Brasil. Segundo Kishimoto (2013), os filmes da Shochiku eram feitos para chorar; eram os chamados melodramas.

não eram intocáveis, mundialmente famosos, ídolos, rostos bonitos, não; no Japão, [os] atores não tinham muito luxo e eles sempre iam para o estúdio de trem ou de bicicleta até. A gente almoçava perto do estúdio, [comia uma] comida simples, *sobá*[60], *lámem*[61]. A gente sempre tinha um pouco de contato com os atores; eu conhecia todo artista famoso, estavam próximos, ao lado da gente. Naquele tempo, os artistas famosos tinham vidas tão simples; a gente almoçava junto, conversava. Eu tinha 15 para 16 anos. Era o tempo de atores como Yujiro Ishihara[62], Keiichirō Akagi[63]; eles eram um pouco mais velhos do que eu. Eu fazia alguns servicinhos, algumas participações como figurante; via como era difícil fazer uma cena pequena, levava o dia inteiro para duas pessoas entrarem em quadro, se cumprimentarem e saírem. Assim, eu fui conhecendo o sistema do cinema japonês, fui ganhando experiência. Era caprichado, mas o cinema não era colorido, era em preto e branco. Acho que falei demais!

CRISTINA SANO - Oi, Kaneko *san*! Quanto tempo? Bom, eu era muito criança, estava assistindo TV. Era uma novela da TV TUPI[64]. Eu vi a atriz Irene Ravache[65] interpretando uma mulher muito feia, muito acabada. Eu a conhecia como atriz, sem estar num personagem, e achava ela muito linda. Achei surpreendente como uma pessoa conseguia retratar uma outra tão diferente dela mesma. Acho que foi esse pensamento que me fez querer ser atriz. Essa coisa de ir até o outro, de entender um outro que não seja você mesmo. Entender até o raciocínio do outro, os sentimentos do outro. Na realidade, eu acho que ser ator deveria ser, em teoria, a profissão que mais te permite entender sobre o ser humano. Na realidade, não é bem isso que acontece, mas teoricamente deveria ser, porque é um exercício constante de adentrarmos outro mundo, outro universo.

---

[60] *Sobá:* prato típico da culinária japonesa, feito de massa à base de farinha de trigo sarraceno.
[61] *Lámem*: prato de massa de origem chinesa.
[62] Yūjirō Ishihara (1934-1987) era um ator e cantor japonês nascido em Kobe. Seu irmão mais velho é Shintaro Ishihara, autor, político e governador de Tóquio entre 1999 e 2012. A estreia no cinema foi em *Season of the Sun*, de 1956, baseado em um romance escrito por seu irmão. Também era chamado de Elvis Presley japonês.
[63] Keiichirō Akagi (1939-1961) era um ator japonês. Akagi apareceu em mais de 26 filmes em sua curta carreira de três anos. As séries *Kenju burai-chō* e *The Call of the Foghorn* são as produções mais notáveis de Akagi. Em 1958, ele ingressou na empresa *Nikkatsu*.
[64] Rede Tupi foi a primeira rede de televisão brasileira. Com matriz em São Paulo, foi inaugurada em 18 de setembro de 1950 por Assis Chateaubriand.
[65] Irene Yolanda Ravache Paes de Melo é uma atriz e diretora brasileira. Venceu o Troféu APCA sete vezes e foi indicada ao Emmy Internacional e ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

(Espaço. Tempo.)

MII SAKI - Eu sempre gostei de artes no geral, incluindo música etc. Eu comecei tocando piano, *shamisen*[66] e *koto*[67], ainda quando morava no Japão. Depois mudei para o Brasil, continuei tendo aula de piano, mas, na minha família, sempre teve reuniões de artistas. Meu pai chamava as pessoas [à] meia-noite, e uma, duas horas da manhã tinha um grupo de artistas sempre se reunindo na casa dos meus pais, conversando, batendo papo etc. Eu cresci nesse meio e, como meu pai era jornalista, fiquei entre jornalismo, cinema, rádio e televisão.

(Mii Saki se dirige para Jui Huang e o chama para o centro do palco. Faz uma reverência ao estilo japonês. Huang retribui com uma reverência das artes marciais chinesas. Mii Saki lhe aplica um *shomen uti*[68]. Jui Huang se defende com um movimento curto de *Wing Chun*[69].)

JUI HUANG - Oi pessoal. Falar que eu tinha algum plano de ser ator não é verdade, porque eu nunca imaginei que chegaria nesse lugar onde eu tô agora, trabalhando continuamente como ator, como artista. Isso aconteceu. Eu tava com meus 21 [anos], fazendo faculdade de Educação Física e trabalhava numa empresa de contabilidade. Na época, uma produtora de elenco muito conhecida dos orientais me chamou para fazer um filme. Acho que precisavam de um chinês. Eu fui, mas não sabia de nada. Ela disse que o entrevistador nem sabia falar mandarim. Eu fui lá e, por incrível que pareça, passei. Passei um mês gravando em Minas Gerais. Então, as portas se abriram.

(Jui Huang se dirige para Keila Fuke. Ensaia alguns de passos de dança e a chama para dançar. Keila inicia uma dança de contato e improvisação com Jui. Encerram com passos de tango. Keila desfila no palco, como uma *miss*.)

---

[66] *Shamisen*: instrumento musical japonês de três cordas, utilizado em apresentações tradicionais de teatro japonês *kabuki* e de teatro de bonecos *bunraku*.
[67] *Koto*: instrumento musical de cordas dedilhadas, composto de uma caixa de ressonância com diversas cordas, semelhante a uma cítara.
[68] *Shomen uchi*: golpe frontal das artes marciais japonesas, realizado com o braço vindo de cima para baixo com a palma da mão estendida; reproduz o golpe no meio da cabeça com o uso da espada.
[69] *Wing Chun:* arte marcial do sul da China que descarta todo movimento acrobático.

KEILA FUKE - Venho da dança clássica[70], que, acho, foi a minha primeira paixão nas artes; acho que nasci e já me via dançando. Desde pequena, tenho uma coisa com o movimento, com o corpo. Eu comecei a dançar com uns dez anos e me formei na dança clássica. Na minha formação, com a Maria Dolores Pestelli[71], no Ballet Nacional do Brasil[72], já tinha as danças a caráter, a aula de moderno, um pouco de *jazz* contemporâneo e o clássico. Fui participar de um concurso de *miss* e fui parar no Japão. Quando eu voltei, passei num teste para um *show* que se chamava *Em dia com a noite*[73] e, nesse *show*, eu fui trabalhar com Teatro de Revista[74]; olha que louco, eu sou tão antiga! Eu fui trabalhar com Abelardo Figueiredo[75], Elizeth Cardoso[76], Cauby Peixoto[77], Claudia Raia[78], e ali foi a minha escola para esse tipo de dança. Comecei a estudar *jazz dance* e um pouco de teatro musical, porque era Teatro de Revista, tinha mulatas e músicos em cena. Aí eu comecei a mudar, a não ver só o clássico. Fora isso, eu já tinha passado no Balé da Cidade de São Paulo[79], mas acabei entrando e trabalhando em casa de *shows* e comecei a entender um pouco esse outro lado do teatro musical brasileiro, do teatro de revista, da chanchada[80]. Aí, eu fui fazer um teste. Um amigo me chamou para um musical com a Marília Pêra. Nem sabia quem era ela, eu tinha 19 anos, bem tonta. Fui fazer o teste, e o coreógrafo ficou apaixonado e disse: “Você dança lindamente, mas não canta!”. Mas a Marília disse: “Você dança muito, é bonita e é oriental!”. Olha que louco!

(Keila Fuke se dirige para Julia Katharine e senta-se em seu colo. Julia a abraça como

---

[70] Dança clássica (balé): estilo de dança originário da corte italiana renascentista (século XV), que se desenvolveu na Inglaterra, na Rússia e na França.
[71] Maria Dolores Pestelli: fundadora do Ballet Nacional do Brasil, atuou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no Ballet Scalla de Milão e no Teatro Bolshoi da Rússia.
[72] Companhia Ballet Nacional do Brasil – fundada em agosto de 1985, em São Paulo, pela coreógrafa e *maître* de Ballet Maria Dolores Pestelli e por Danielle Pestelli.
[73] *Em Dia com a Noite – Show*. Direção: Abelardo Figueiredo (1987).
[74] Teatro de revista: gênero teatral popular de importância histórica no Brasil até meados do século XX, surgido na França no século XVIII. Caracteriza-se pela sensualidade e pela sátira social e política, por meio de esquetes musicais e de dança.
[75] Abelardo Figueiredo (1931-2009): foi um diretor artístico e empresário brasileiro. Foi secretário no Teatro de Arte do Rio de Janeiro, coordenou o Balé do 4º Centenário e dirigiu espetáculos musicais na televisão; também produziu *shows* como *Skindô*, sempre com dança, canto e grandes produções. Foi considerado “O Rei da Noite”. Dirigiu várias casas noturnas, como O Paladium e o Studium. Lançou artistas como Rosemary, Tony Ramos e outros.
[76] Elizeth Moreira Cardoso (1920-1990) foi uma cantora brasileira, conhecida como “A Divina”.
[77] Cauby Peixoto (1931-2016) foi um cantor brasileiro, um dos mais versáteis da música brasileira.
[78] Maria Cláudia Motta Raia é atriz, cantora, bailarina e produtora teatral brasileira.
[79] Balé da Cidade de São Paulo: companhia de balé contemporâneo do Theatro Municipal de São Paulo.
[80] Chanchada: espetáculo ou filme popular de humor ingênuo, burlesco. Foi popular no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960.

se estivesse com uma criança no colo enquanto entoa uma canção de ninar.)

JULIA KATHARINE - Eu, desde muito pequena, queria ser atriz e também descobri que eu queria ser roteirista muito cedo e cineasta, mas durante muito tempo isso ficou só como um sonho, nunca foi uma realidade.

(Julia Katharine se dirige para Eduardo Okamoto e se senta em frente dele como se estivesse assistindo a uma televisão. Eduardo faz gestos de palhaço de circo.)

EDUARDO OKAMOTO - Eu sempre tive interesse nas artes cênicas como um todo. Quando criança, eu era muito interessado em palhaços. Lembro que tinha um palhaço na televisão, o Tic-Tac, e eu era fissurado nele. Com dois anos, eu falava que ia ser palhaço quando crescer. Eu gostava muito de brincar de fantoche, teatro era sempre uma coisa que me atraiu muito e a minha mãe me levava muito.

(Eduardo Okamoto se dirige para Shima e o encara. Shima encara Okamoto como se fosse um cão pastor alemão. Fareja, olha, rodeia e faz posição de ataque.)

SHIMA - Eu fiz teatro de *gakkou*[81] dos cinco aos doze anos, aquele teatro de fim de ano do clube, do *kaikan*[82]. A memória que eu tenho é que o *sensei*[83] me amava pra estar em cena e, às vezes, eu interpretava quatro ou cinco peças na sequência, ceninhas, historinhas de dez, quinze minutos. Mas eu tinha seis, cinco. Tinha desde aquelas apresentações de música com dancinha tipo *Akai Kutsu*[84], umas coisas tipo *Otete tsunaide*[85] e aí tinha umas coisas que eram histórias de guerra, tinha batalha no palco. Todo ano tinha isso. Também nesse período eu fiz muito *hanashi taikai*, que é

---

[81] *Gakkou*: palavra japonesa que significa escola.
[82] *Kaikan:* palavra japonesa que se significa associação, que, no Brasil, refere-se às associações culturais nipo-brasileiras.
[83] *Sensei*: palavra japonesa que significa mestre, mas que é comumente utilizada para se referir aos professores.
[84] *Akai Kutsu,* ou sapatos vermelhos, é uma canção infantil composta em 1922 por Ujo Noguchi (1882-1945) e Nagayo Motoori (1885-1945). Conta a história de uma menina adotada por estrangeiros que foi levada para os Estados Unidos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e2diw2i4d1k. Acesso em: 8 jul. 2021.
[85] *Otete tsunaide*: canção infantil escrita em 1919 por Katsura Shimizu (1898-1951) e Ryutaro Hirota (1892-1952) sobre crianças andando de mãos dadas fazendo barulho com os sapatos. O nome da canção é *Kutsu ga naru* (Os sapatos fazem barulho). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YpLCAloNpzI. Acesso em: 8 jul. 2021.

contação de histórias de cinco, três minutos em japonês.

Qual é a sua formação artística?

KEN KANEKO - Eu participei de um grupo de teatro amador em Kamakura por dez anos, dos 14 aos 24 anos. Juntamos meia dúzia de pessoas e fazíamos apresentações ambulantes, sabe? Nosso público era de crianças, e a gente se apresentava em jardins, parques, essas coisas. Por uns três anos, a gente escolhia algum livro famoso, algum romance e montava a peça também para o público em geral. A gente não ganhava dinheiro, levava a nossa marmita, fazia tudo: produção, montagem e atuação. Costurava figurino, montava cenário; [era uma] época muito gostosa. A gente carregava as coisas nas costas, fazia sonoplastia batendo lata, fazia som de trovões com pedrinhas. Mas foi muito gostoso, porque eu vi que essa profissão não é brincadeira. Eu era o mais novo; os demais tinham 30, 40 anos de idade. Os veteranos me passavam experiência, e eu aprendia na marra.

JUI HUANG - Como oportunidades começaram a aparecer, eu tive urgência com relação ao DRT e, então, eu fiz o Incenna[86], que era um ano, todos os dias de manhã. Nesse período, eu entrei no grupo de estudos do TAPA. Me formei, tirei o DRT, comecei a trabalhar com mais frequência, por estar apto a exercer a profissão. No meio do caminho eu fiz a série *O Brado Retumbante*, com o Domingos Montagner[87], fiz a série *Lara com Z*, fiz *Pé na Cova*, fiz *O Caçado*, fiz uma participação na *Malhação*. No meio desse caminho, passei por um processo no CPT[88], do Antunes Filho[89], para estrear a peça *Marguerite, mon amour – Recital Duras*.

MII SAKI - Eu aprendi fazendo. Eu soube que ia abrir uma vaga para dançarina. Na

---

[86] Escola de Teatro e Televisão Incenna: escola de teatro profissionalizante fundada em 1995.
[87] Domingos Montagner (1962-2016): ator, teatrólogo, palhaço, empresário e produtor teatral brasileiro. Conhecido pela atuação na novela *Cordel Encantado*, pela qual ganhou diversos prêmios como ator.
[88] Centro de Pesquisa Teatral (CPT): fundado em 1982, quando o Grupo Macunaíma, dirigido por Antunes Filho, foi convidado para propor ações artístico-culturais do Sesc Consolação. Sob a coordenação de Antunes Filho, o CPT apresentou 46 espetáculos, sendo o primeiro deles *Macunaíma*.
[89] Antunes Filho (1929-2019) foi um diretor de teatro brasileiro da primeira geração de encenadores do país, discípulo dos diretores do Teatro Brasileiro de Comédia. Iniciou sua carreira em 1949, atuando no Centro Acadêmico Horácio Berlinck sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz. Participou ativamente do movimento de renovação cênica surgido nos anos 1960 e fins de 1970. Em 1982, cria, com o Sesc São Paulo, o CPT, promovendo a continuidade das pesquisas do Grupo Macunaíma e as atividades de formação de atores e de outros criadores cênicos.

época, será que era Record? Acho que era Record. Então, eu me candidatei e fui aprovada. Minha carreira artística começou como dançarina de televisão. Depois, num belo dia, o Ody Fraga[90], um dos diretores da Boca[91], me viu e me convidou para participar de um filme que ele estava fazendo com Vera Fisher[92], e eu, óbvio, mais do que eu topei fazer. Assim, eu comecei a minha vida como atriz. Depois desse filme do Ody, que é o *Macho e Fêmea*, surgiram vários convites em seguida. Eu fui fazendo filmes.

JULIA KATHARINE - Eu também não tenho nenhuma formação acadêmica, nenhum tipo de curso profissionalizante, eu sou atriz por intuição, por praticar, é… eu acho que o meu envolvimento com artes cênicas é muito mais intuitivo e autodidata do que qualquer outra coisa.

SHIMA - Comecei a trabalhar com performance e antes disso eu trabalhava como fotógrafo. Teve essa inversão de sair do posto de observar e se tornar objeto de observação. Nessa mesma época, eu comecei a dirigir uns filmes meus que tinha mais a ver com o corpo performático, não tinha a ver com interpretação, não tinha a ver com a construção de personagem, acho que estava num outro lugar. Mas esses vídeos chamaram a atenção de um diretor em Belo Horizonte, diretor Thiago Taves Sobreiro[93], e ele me convidou pra fazer um curta-metragem.

KEILA FUKE - Eu passei no musical da Marília Pêra, e ali foi a minha escola, ali eu comecei a entender o que era o teatro musical. A Marília, pra mim, é uma diva e é uma atriz completa, assim como, no Brasil, eu acho a Claudia Raia, a Marília Pêra e o Marcos Tumura[94], que já faleceu. Agora tem muita gente, mas antigamente era ela, a Claudia, que veio depois dela, e a Bibi Ferreira[95], né? O musical era *Elas por Ela*, um marco do teatro musical brasileiro, porque ficou três anos em cartaz. Depois de três

---

[90] Ody Fraga (1927-1987) foi um diretor de cinema, roteirista e autor de telenovelas brasileiro. Dirigiu filmes como *Senta no Meu, que Eu Entro na Tua* (1985) e dirigiu e roteirizou *Macho e Fêmea* (1974).
[91] Movimento do cinema da Boca do Lixo em São Paulo.
[92] Vera Fischer: atriz e ex-modelo brasileira. Foi Miss Brasil no ano de 1969.
[93] Thiago Taves Sobreiro: diretor e roteirista. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm4351766/. Acesso em: 8 jul. 2021.
[94] Marcos Aurélio Tumura (1968-2017) foi um ator e cantor brasileiro. Esteve muitas vezes no elenco de musicais, como os de Claudia Raia.
[95] Bibi Ferreira (1922-2019) foi uma apresentadora, atriz, cantora, compositora e diretora brasileira. Filha do ator Procópio Ferreira e da bailarina argentina Aída Izquierdo.

anos, eu já não aguentava mais, estava cansada, porque cantava e dançava. Na época, comecei a fazer aula de canto; eu nem era cantora, estava aprendendo, era mais bailarina. Mas aí eu vi a Marília e falava: “Eu quero ser como ela!”. Na época, eu estava me formando em dança, estava fazendo Educação Artística e Cênicas na Faculdade Marcelo Tupinambá[96] e ali eu já queria ser atriz também; mas, vendo a Marília em cena, eu comecei também a trabalhar o canto e as artes cênicas. Eu fiz esse musical, que foi o primeiro, e eu aprendi tudo na prática, porque não existiam escolas.

CRISTINA SANO - Eu sempre fui daquelas alunas que participavam de todas as manifestações teatrais desde o primário. Adorava quando tinha trabalho pra apresentar em classe, era uma experiência gratificante. Quando eu entrei na Faculdade de Pedagogia, no primeiro dia de aula, eu fui procurar o grupo de teatro amador da faculdade, me engajei e fiz grandes amigos. Todo o nosso trabalho era muito artesanal; nós fazíamos o figurino, o cenário. Tivemos bons diretores na época, e foi uma experiência bem bacana, uma experiência de compartilhamento do fazer artístico. Eu comecei a carreira nesse grupo de teatro amador, fiquei durante anos fazendo paralelamente ao curso de Pedagogia. Resolvi prestar a EAD, Escola de Artes Dramáticas, da USP, e fui a primeira atriz *nikkei* a entrar lá. Isso foi bem interessante; em nenhum momento eu pensei muito nisso, pra te dizer a verdade. Eu sabia que não tinha campo de trabalho, mas, se não tem, eu vou lá, vou lá ver, eu quero fazer. Foram quatro anos de teatro fundamentalmente; montamos diversas peças lá, desde Nelson Rodrigues, *Doze Atos de Nelson Rodrigues*, até *Fausto*, do Goethe, passando por *Criança enterrada*, do Sam Shepard, e várias outras montagens. Foram tantas que eu nem me lembro direito. Brecht... A gente visitou várias correntes teatrais.

EDUARDO OKAMOTO - Aos 16 anos, entrei num grupo de teatro chamado Grupo Atrás do Grito de Teatro[97], que ficava no Instituto de Artes da UNESP no Ipiranga. Era

---

[96] Faculdade Marcelo Tupinambá: fechada em 1997.

[97] O Teatro Didático da UNESP Instituto de Artes/Campus de São Paulo foi criado em 1993 no Instituto de Artes da UNESP, sob a Coordenação do Prof. Dr. Reynúncio Napoleão de Lima, e Direção Artística de Newton de Souza. Constitui-se atualmente de alunos bolsistas, do Curso de Licenciatura em Educação Artística e membros da comunidade. O conjunto adotou o nome de Grupo Atrás do Grito de Teatro. Grupos Artístico-Culturais do Programa de Atividades Culturais da PROEX. Disponível em: https://www2.unesp.br/proex/repositorio/programasproex/pac/grupos.htm#3. Acesso em: 29 mar. 2020.

um grupo numeroso, chegou a ter, sei lá... 50 pessoas, e muito diversificado, ia desde uma menina de sete anos a um senhor de oitenta e três. Havia brancos, negros, amarelos, homens, mulheres, pessoas de classe média, de classe média alta e da periferia. Sinto que nesse grupo eu semeei as coisas que até hoje servem como fundamento para o meu trabalho. Uma delas é o fato de continuar fazendo teatro na academia, um lugar onde eu desenvolvo as minhas pesquisas, justamente essa relação entre pesquisa e teatro e essa relação entre comunidade acadêmica e comunidade não acadêmica como um dos motes do trabalho. Depois, eu passei em Artes Cênicas na UNICAMP, fiz a graduação, mestrado e doutorado na UNICAMP, e, paralelamente ao meu trabalho como aluno, eu comecei um trabalho de docência. Isso é uma coisa importante da minha carreira também, esse lugar em que pesquisa e ação tocam com pedagogia. Não foi uma coisa planejada, foi uma coisa que simplesmente aconteceu, mas que foi fortemente incorporada no meu trabalho.

Que papéis interpretaram? Que trabalhos?

KEN KANEKO - Pra mim, entrar no teatro brasileiro teve certa vantagem porque eu não tinha treinamento para fazer teatro de Shakespeare em português. Não sabia *ballet*; eu danço, mas dança japonesa. Comecei do nada, e foi bom porque tinha a porta totalmente aberta. Não falava português direito, até hoje não falo, mas, mesmo assim, tinha um campo. “O Kaneko tem sotaque!” Então eu entro com sotaque, não preciso ser brasileiro, posso ser japonês. O interessante é que essa primeira porta que o Brasil abriu me deu uma facilidade para entrar no mercado de artes cênicas. No Brasil, eu fiz só uma peça de teatro profissionalmente como ator com turma de TV Globo. *Sua Excelência, o Candidato*. Outras vezes voluntário, nem ganha salário, nem ganha roteiro, mas participei de várias. *Sua Excelência, o Candidato* é uma sátira política porque o Brasil está cheio de político assim ladrão, acho que isso continua sempre, né? Marcos Caruso escreveu com química, parece brincadeira. O personagem japonês entra nesse meio, mostra que japonês é todo sério e, no final, ele mostra ser um verdadeiro ladrão, pega todo o dinheiro e foge. Minha participação nessa peça durou sete anos, viajando o Brasil inteiro mostrando nosso trabalho com grandes atores da Globo. A fama deles chamava muito público. Essa peça deu certo, eu ganhei muito dinheiro. Mais do que isso, eu aprendi, convivi com atores brasileiros no mesmo hotel, na mesma comida e claro que trabalhando no mesmo palco. Pra

mim, é uma grande experiência eles me entenderem, eu entender eles também. Descobri o que é o brasileiro e também o território brasileiro, cada região, cada cidade, eu visitei quase todas as cidades do Brasil inteiro. Puxa! Pra mim, parece que foi uma universidade a participação no teatro. O bom do teatro é que todo dia o público é diferente, todo dia local diferente, condição diferente, palco diferente. Puxa, essa é uma grande experiência! Normalmente a gente faz a peça, fica no teatro, o público vem nos visitar. Então, a gente só recebe eles. Metade dessas apresentações eu viajei junto com essa peça e eu conheci várias cidades do Brasil inteiro. Acho que os atores têm que participar do teatro que viaja, não ficar em casa, não ficar no seu teatro esperando o público chegar, não é isso. Acho que o único jeito de aprender com o teatro é você ir lá no lugar, apresentar esse nosso outro mundo. Eu aprendi muitas coisas de grande riqueza com minha participação nesse teatro. Depois, teatro, teatro mesmo, puxa, não aparece quem escreve teatro para oriental. Acho que mesma coisa outros atores também e público muito pequeno porque esperando público chegar, ninguém chega.

MII SAKI - O meu primeiro papel foi no cinema, escrito para uma personagem asiática, japonesa. Estava muito bem especificado que era japonesa, tanto é que eu uso quimono contracenando com a Vera Fischer, que, aliás, é maravilhosa. Eu não me lembro se o papel que eu fiz na *Força dos Sentidos* estava determinado ser oriental ou não. Pelo perfil apresentado no filme, não precisava necessariamente ser oriental. Uma ponta que eu fiz, fotógrafa, não estava determinado ser oriental. Os próximos que vieram, também na sua maioria, eram orientais ou japonesas. As “Yokos” da vida, porque todo mundo colocava “Yoko” no roteiro. Isso começou a me incomodar um pouquinho porque, na época, pelo menos em São Paulo, se você encontrasse um grupo de jovens conversando, sempre tinha um branco, um mulato, um moreno, um asiático e nos filmes isso não acontecia. Eram poucos os papéis direcionados para japonesas ou com características físicas orientais. Eu só estava conseguindo papéis quando o roteirista incluía uma personagem oriental.

JULIA KATHARINE - Eu atuei em oito filmes no máximo e todas as vezes foi um processo muito colaborativo com amigos. Gustavo Vinagre[98], Maria Clara Escobar[99]

[98] Gustavo Vinagre: cineasta que iniciou sua carreira como realizador no curta-metragem *Pérolas* (2008).
[99] Maria Clara Escobar: roteirista formada pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

e Marcelo Caetano[100], pessoas muito próximas. Sempre foi uma troca. Eu lia o roteiro, eles me davam algumas indicações e a coisa fluía. Eu acho que é isso, era uma situação muito confortável pra mim, eu ainda não tive essa experiência de entrar num set aonde eu não conheço o diretor, aonde eu não tenho afinidade ou conhecimento do roteirista. Já realizei alguns trabalhos como roteirista e acabei de dirigir o meu primeiro curta-metragem, que eu roteirizei e também atuei, que se chama *Tea for Two*[101]*,* que, na tradução literal, é chá pra dois.

SHIMA - Eu comecei a trabalhar direto com o Thiago Taves Sobreiro como ator. Depois eu fiz algumas participações em longas, curtas. Eu fiz oito longas e oito curtas não meus, de outros diretores, de outras produções. Como *performer*, eu fiz um solo para teatro que era meio performance, meio teatro, autobiográfico, chamado *A Morte de Shima*[102]*,* que eu escrevi também, e a performance *A Quarta Raça*[103].

CRISTINA SANO - Profissionalmente, depois de sair da EAD, eu fiz uma peça com Emílio Di Biasi[104], chamava *O Tempo e a Vida de Carlos e Carlos* em cima de Carlos Marighella, era uma peça politizada que usava Bob Wilson[105] como referência. Então todos os nossos movimentos eram muito lentos, muito dilatados. Achei interessantíssima a experiência porque Bob Wilson falava que, quando você dilata o movimento, lentifica ao máximo o movimento, você consegue perceber detalhes. Ele dava exemplos, colocou um vídeo de uma mãe amamentando um bebê. Numa primeira vista, você vê uma mãe amamentando um bebê normal. Quando você coloca o vídeo em câmera lentíssima, você percebe que, na hora que o bebê começa a chorar, a mãe faz uma cara de que queria esganar aquele bebê, é muito rápido, mas na câmera lenta você consegue perceber o desapontamento da mãe com a criança gritando, chorando. Era nesse sentido que a gente tentou levar a peça, o que está por trás dos nossos movimentos cotidianos, até banalizados, qual é esse átimo de tempo

---

[100] Marcelo Caetano: diretor do filme *Corpo Elétrico* (2017) de temática LGBT.
[101] *Tea for Two* (2019): Silvia é uma cineasta de meia-idade em crise com sua vida. Na mesma noite em que é surpreendida pela visita da ex-esposa, que a largou há alguns anos, conhece outra mulher que a fascina.
[102] *A Morte de Shima* (2018): *performer* e artista visual Shima faz ocupação no Centro da Terra – Flertaí.
[103] Vide capítulo *Imaginário asiático-brasileiro em cena* para a descrição da performance *A Quarta Raça*.
[104] Costabile Emílio Di Biasi (1939-2020) foi ator, diretor, autor, cenógrafo e um dos fundadores do Grupo Decisão.
[105] Robert Wilson (Bob Wilson): encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano conhecido pelas experiências inovadoras e de vanguarda.

onde você percebe o que está nas entrelinhas. Foi uma peça difícil pra caramba, as pessoas saíam na metade do espetáculo. Era muito incômodo pra nós, incômodo pro público. Essa foi uma experiência radical.

EDUARDO OKAMOTO - Boa parte dos trabalhos que eu desenvolvi no teatro tem a ver com a academia. Por exemplo, meu trabalho de mestrado resultou num espetáculo de teatro, meu trabalho de doutorado resultou num espetáculo de teatro. A escola é um lugar importante pra mim, tanto do ponto de vista de formação, o momento em que entrei na UNICAMP é um desses momentos decisivos na vida. Aí está recortado que tipo de pessoa você vai ser dependendo da escola que você entra, o tipo de profissional que você vai ser. Como me tornei professor logo depois, fiquei permanentemente nessa relação com a formação: a própria formação, a dos outros, e está realimentando a minha formação. Eu tive um encontro muito bonito com a Maria Thais [106], que foi minha professora na graduação, e anos depois fizemos um espetáculo chamado *Recusa*[107], em que a gente ficou quatro anos desenvolvendo a peça e foi uma coisa muito importante na minha elaboração como ator. O espetáculo foi escrito pelo Luís Alberto de Abreu[108] e dirigido pela Maria Thais. Contraceno com Antonio Salvador, que virou um amigo querido, muito próximo. Esse espetáculo foi decisivo na minha vida porque a gente se aproximou da cultura indígena, eu não tinha referencial nenhum, e, por isso, a gente se propôs um desafio que é não só tratar a cultura indígena como tema, ou seja, pegar esse tema e encerrar esse tema nos moldes da cultura da representação teatral ocidental, mas de permitir que essa cultura perturbasse as nossas certezas sobre dramaturgia, direção, atuação. Então, tem a ver com atritar o seu saber com alguma coisa que ele não sabe. Foi um momento em que amadureci muito, de ter tranquilidade de saber que sua experiência anterior pode lhe dar algum suporte pra inventar alguma coisa que você não sabe e pode te dar alguma segurança para se lançar no que você não sabe.

---

[106] Maria Thais: fundadora da Cia Teatro Balagan, professora do Departamento de Artes Cênicas (área de Atuação e Direção) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Foi diretora (2007-2010) do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP). Como diretora da Cia Teatro Balagan, realizou o espetáculo *Recusa* (2012-2013) entre outros.

[107] *Recusa* (2009), peça de teatro baseada na vida real: dois índios se recusam a entrar em contato com nossa cultura, mesmo sendo os últimos de sua etnia – Cia Teatro Balagan. Disponível em: http://www.ciateatrobalagan.com.br/espetaculos/recusa/. Acesso em: 6 abril. 2019.

[108] Luís Alberto de Abreu: autor, roteirista de cinema e TV, professor, consultor de dramaturgia e roteiro. Na década de 1970, atua no teatro amador e abandona o curso de jornalismo para escrever sua primeira peça profissional, *Foi Bom, Meu Bem?*, para o Grupo de Teatro Mambembe. A montagem estreia em 1980 e Abreu recebe o Prêmio APCA de autor revelação.

KEILA FUKE - Acho que, como atriz de musical, todos os papéis foram interessantes, sempre fui *ensemble*, que, no musical, é uma atriz que faz o coro, que faz várias personagens, nunca fui uma cantora, então sempre fui coro e eu fazia tudo. Todos foram muito bons de fazer. Eu gostava muito de fazer a China, uma personagem do musical *Sweet Charity*, um musical com a Claudia Raia que eu tinha um destaque e que só falava japonês, não entendia direito o que ela tava fazendo ali no meio de um monte de bailarinas de cabine.

JUI HUANG - Atuei na peça *Marguerite, Mon Amour – Recital Duras* do Emerson Danesi[109] no CPT do Antunes Filho. A história de Marguerite Duras com seu amante, primeiro amor da vida dela aos 16 anos de idade com um milionário chinês. O CPT foi uma experiência mais profunda porque, na época, minha mãe havia falecido e uma semana depois o CPT me chamou pra começar os estudos. Fiquei meio sem saber o que fazer, meio órfão, e a dor era muito profunda, de saudade, de perda. Não tinha noção do que iria ser, achei que a gente iria ensaiar dois meses e estrear a peça. Mas foi ao contrário, o Emerson sentou e disse que aqui eles trabalham com o tempo, não há tempo, há processo. Nem se saberia se a peça iria estrear, pois se trata de um grupo de estudos, um centro de pesquisa, o foco é no processo. A intenção era pesquisar a fundo a vida de Marguerite Duras e, a partir disso, levantando todas as camadas dessa pessoa, de como ela trabalhava, suas intenções, suas dores, e aí, se autorizado, a gente levantaria uma peça, porque aí a gente tem base. Isso durou dois anos. Foi minha experiência mais profunda porque, na nossa natureza, quando a gente sente dor, na maioria das vezes, a nossa tendência é fugir. A gente não quer sentir dor, isso é instinto. Foi o contrário. Quando eu estava no momento maior de dor, Deus, a vida, o universo me colocaram num processo onde a vida dessa mulher é só dor. Então, ao invés de fugir, eu tive que olhar de frente pra dor. Isso me fez muito mais forte, na verdade isso foi a minha salvação. Eu teria me perdido se eu não tivesse tido essa oportunidade de enfrentar a dor de frente. Se eu tivesse fugido, sei lá! Entraria em colapso, uma crise de pânico. Na verdade, acho que foi um presente da minha mãe, ela sabia que eu ia passar por um processo muito doloroso, então me deu

[109] Emerson Danesi: ator, diretor teatral e técnico de programação do SESC – Unidade Consolação. Foi produtor da Cia Teatral Macunaíma, professor de corpo, voz, teorias e interpretação no CPTzinho de 1998 a 2019. Trabalhou com o diretor Antunes Filho desde abril de 1996 e participou, como ator, das peças: *Drácula e Outros Vampiros*, *Fragmentos Troianos*, *Medeia 1* e *2* e outros.

essa oportunidade para realmente entrar nesse estudo e encarar a dor de frente. A vida dessa mulher é só sofrimento, é uma coisa muito louca. Tanto que as pessoas falam que quem lê a obra dela adoece. A energia é uma energia muito… não vou dizer que é pesada, mas é a realidade de muitas pessoas.

Como são esses personagens? Como eram esses trabalhos/performances?

KEN KANEKO - Na peça *Sua Excelência, o Candidato*, eu acho que se atuasse nos dias de hoje faria diferente. Mas, na época, foi a única maneira que sabia como o japonês faz. Naquele tempo, todo japonês era representado assim, falava português errado, fazendo caricatura de samurai do Akira Kurosawa[110]. O único jeito de eu sobreviver dentro do teatro brasileiro foi fazendo o papel de japonês do jeito que eles queriam mesmo. Eu fazia gestos de caratê, judô, chutava os outros, gritava, eu sou praticante de *kendo*[111], então eu sabia o jeito do samurai andar. Essas coisas eu aproveitei o que sabia. Naquele tempo, essas coisas funcionaram, mas agora tem que ser mais arte, a gente tem que trabalhar pensando mais.

MII SAKI - A primeira coisa que eu faço é perguntar qual é a concepção que o diretor tem da minha personagem. Teve uma vez, bem no comecinho da minha carreira, quando eu perguntei isso, o diretor falou que é japonesa. Como eu estava brigando para obter papéis que não eram destinados para japonesas, me incomodava muito quando falavam que eu devia ter aquele jeitinho japonês, pode isso, não pode aquilo. Meu jeito não é de japonês, meu jeito é de brasileiro. Aí, o diretor Ademar Guerra[112] olhava pra mim e dizia que eu era japonesa mesmo, que eu não podia negar. Por outro lado, em alguns filmes o diretor queria que fosse muito, muito, muito japonesa e reclamavam que eu não falo como japonesa, não ando como japonesa. Mas como eu não ando como japonesa se eu sou japonesa? Naquela época, eu estava tentando me naturalizar, então ainda era japonesa. Eu sou japonesa se ando assim? Como é que você pode afirmar que eu não ando como japonesa? Acho que existem rótulos

---

[110] Akira Kurosawa (1910-1998) foi um cineasta japonês com grande influência no ocidente. Em 50 anos de carreira, dirigiu 30 filmes, dentre eles *Rashômon* (1952), ganhador do Oscar de Melhor Filme em língua estrangeira de 1952.
[111] *Kendo*: arte marcial japonesa de combate com espadas.
[112] Ademar Carlos Guerra (1933-1993) foi um diretor e encenador reconhecido de superproduções e montagens com grandes elencos, especialmente musicais.

que acabam determinando pras pessoas aquele perfil do que é japonês para o ponto de vista de um brasileiro. Talvez seja muito diferente do que realmente o japonês é. Na verdade, não incomodava pelo papel, mas pela restrição de não poder interpretar outros papéis. Pra fazer esses papéis, não me incomodava porque o perfil dessas personagens não eram pejorativas no sentido de falar mal dos orientais. Naquela época, apareciam muitos comerciais, peças publicitárias que de fato desmereciam os orientais. Isso realmente eu não gosto, eu não aprovo, não aprovava e continuo não aprovando. Não é questão de sotaque, porque sotaque acho que todas as pessoas têm e pode até colocar um ou outro sotaque. Mas falar de comportamento, de condições físicas e biológicas como uma piada no sentido pejorativo eu não concordo.

JULIA KATHARINE - Acho que o curta *Tea for Two* foi muito especial pra mim porque é um filme que conversa muito com a minha realidade, com o que eu tenho vivido. Acho que todas as personagens são um pouco de mim mesma.

CRISTINA SANO - Depois da EAD, me avisaram de um teste na TV Globo e eu fui sem ser chamada. Bati na porta, a menina me olhou e falei “Olha, eu sou a Cristina, tô no último ano da EAD...”, e ela falou “Ai! Entra!”. A Escola de Artes Dramáticas teve, e acho que ainda tem um nome, então entrei, fiz o teste e depois de uma semana me chamaram pra integrar o elenco da novela *Roda de Fogo,* onde eu fiz a Fátima*,* que era uma das namoradas do Osmar Prado, que fazia o Tabaco. Acho que foi a primeira vez que uma atriz *nikkei* fez uma novela no horário nobre da TV Globo. Anteriormente houve a Midori Tange, em 1975, fazendo a novela *O Grito*, mas era uma novela das 23 horas, com uma audiência menor. Então foi bem gratificante fazer essa novela. Depois, fui convidada para outros trabalhos, como a novela *Bebê a Bordo*. Fiz a Grega, que era uma *punk* japonesa bem fora da caixinha, era uma coisa bem brasileira, bem *nonsense*, que não tinha nada de estereotipado. Porque eu sempre me recusei a fazer qualquer papel estereotipado, não acho legal, acho que denigre a imagem dos *nikkeis* no Brasil, essa coisa de falar errado, com sotaque, não acho legal, ou mesmo fazer um personagem que seja só uma coisa, ou seja, só *nerd*, caricato, enfim, eu nunca topei fazer, não acho legal.

MII SAKI - Atuei na peça infantil *Lambe Beiços e seu Criado Cata Farelos*[113], dirigida por Celso Saiki[114]: Óbvio que verdureira feirante as pessoas imaginam oriental, mas não tinha nenhuma característica oriental no perfil dessa personagem e nem nos gestos que eu fazia no palco, não tinha absolutamente nada a ver com uma coisa mais introvertida, mais acanhada, era muito mais explosivo.

JUI HUANG - Com relação aos trabalhos, realmente, na maioria das vezes, porque a personagem é de alguma forma oriental, tem alguma linha oriental, eu passo a fazer algum teste. Não é um personagem aberto, muito raro eu ter sido convidado para fazer um personagem aberto, não específico de alguma etnia.

KEILA FUKE - No musical, é *physique du rôle*, o biotipo. Então, pra mim, o musical *Miss Saigon* foi o mais fácil de entrar, eu já era mestiça, tinha cara de vietnamita. Agora, os outros a gente já fica assim, será que vai ter uma oriental? Acho que as coisas estão mudando agora, mas a gente sempre fica com um pouco de medo. Todas as personagens que fiz em seriado, novela, teatro, tinham alguma coisa relacionada ao fenótipo, a ser oriental. Nunca fiz uma personagem que estava fora disso. É triste, mas acontece isso sim. Sempre tem algo assim, me chamam para ser uma professora porque oriental é inteligente, vai cantar uma música, então coloca um vestido tal. Eu tento quebrar esse estigma, sabe? Esse padrão. Mas ele existe sim. Eu acho que agora é o não aceitar, não aceitar falar errado, não tem nada a ver comigo, não sou isso. Acho que o ator descendente de orientais precisa saber se colocar pra gente mostrar que não é só isso.

SHIMA - O Thiago Taves Sobreiro me convidou pra fazer um curta-metragem chamado *O Eixo*, é quase um monólogo. Eu tive duas semanas pra preparar. Foi a primeira vez que eu fui dirigido. Eram dois personagens, era um diálogo, o conteúdo era mais filosófico, era mais dar o texto de uma forma mais neutra e eu comecei a trabalhar direto com ele. No segundo curta que eu participei com ele, *O Grande Vencedor*, ele me deu um papel de um presidente de uma federação esportiva, um japonês que tinha sotaque. Aí eu falei que não fazia sotaque de japonês por “n” questões que me cruzam

---

[113] De Fábio Gaia. Direção: Celso Saiki. Produção: Grupo Mamão de Corda. 1982.
[114] Celso Saiki (?-1994) foi um ator, autor e diretor teatral brasileiro descendente de japoneses. Foi fundador do Grupo de Arte Ponkã.

e eu não sei verbalizar, mas eu sinto que não é correto. Aí ele perguntou se eu daria esse texto em portunhol. Seria um canastrão total, um brasileiro tentando falar espanhol. Aí eu topei fazer, achei legal, engraçado.

EDUARDO OKAMOTO - Não foi uma coisa planejada, mas aconteceu que é de ter uma carreira como ator independente, não tenho grupo de teatro. Isso me deu uma dimensão de autoria também dos processos, que é uma coisa importante na formação. O primeiro solo que eu fiz, chamado *Agora e na hora de nossa hora*[115], de minha autoria, dirigido pela Verônica Fabrini[116], é um espetáculo sobre meninos de rua, inspirado no caso da Chacina da Candelária. O espetáculo começou a ser criado, aqui em Campinas, na escola onde eu dava aula para crianças e adolescentes de periferia, para líderes do orçamento participativo, para moradores de rua e para meninos da FEBEM[117]. A primeira impressão é que era muito depressivo ver uma criança na rua, era muito triste. Mas quando eu comecei a ter contato com as histórias de vida deles antes de irem pra rua, eu comecei a reconhecer o tamanho do impulso de vida que era ir pra rua. “Na minha casa não tá bom! Eu vou procurar onde tá bom!”, diziam. É um impulso de vida impressionante para crianças de sete, oito, nove anos, entende? Então, todos os dias é como se elas colocassem o dedo na minha cara e falassem: “Olha, eu sou corajoso e você? O que é que você está fazendo da sua vida?”. Nesse momento, minha história pessoal começou a se misturar com a história dos meninos, eu falei “Pô, tô no limite da sanidade mesmo, não é só uma imagem!” e a maneira que eu encontrei para trabalhar isso foi criando um espetáculo de teatro. Comecei a estudar a Chacina da Candelária[118], que é um fato histórico, quando, em 1993, assassinaram oito meninos de rua. Me pareceu que esse fato era muito revelador da sociedade brasileira, o segundo país mais católico do mundo, o país do futuro e mata as crianças e, portanto, o futuro, na porta da igreja. Ali daquela calçada, pra mim, parece que estavam expostas todas as nossas contradições como um povo, sabe? Ainda misturei isso com um conto [*Macário*] do Juan Rulfo, que é um escritor mexicano.

---

[115] *Agora e na hora de nossa hora* (2006): Pedrinha é um sobrevivente da Chacina da Candelária: escondido sob a banca de jornal, ele assistiu ao assassinato de oito meninos de rua. Ao narrar os acontecimentos da madrugada, Pedrinha revela uma sociedade que nega a vida desses meninos até a morte.

[116] Verônica Fabrini: professora de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP) e diretora da Boa Companhia.

[117] Hoje, Fundação CASA.

[118] A Chacina da Candelária ocorreu na noite de 23 de julho de 1993, próximo à Igreja da Candelária, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Neste crime, oito jovens foram assassinados.

No conto, um menino está do lado de um poço querendo matar as rãs porque o barulho delas é muito alto e não deixa a sua madrinha dormir. Aí eu fiz uma transposição. Então é um menino de rua que tá do lado de um bueiro querendo matar os ratos porque o barulho dos ratos é muito alto e não deixa os policiais dormirem. Por isso, os policiais teriam chegado e matado todos os meninos. Esse é um espetáculo bem importante na minha trajetória porque acho que é um espetáculo de teatro em que eu dei tudo, eu dei a minha paz pra fazer essa peça. Eu visitei lugares que eu não teria coragem de revisitar hoje, de tão intensos que eram. Depois, para viabilizar temporadas em São Paulo, a circulação do espetáculo... Imagine um ator do interior do estado de São Paulo, desconhecido, fazendo um monólogo sobre meninos de rua. A receita do fracasso estava armada, entende? Cheguei a fazer a peça para três pessoas durante a temporada, daquelas que o bilheteiro diz “Só tem três!” e você diz “Tô aqui, vô fazer!”. Eu estava pagando o teatro, o aluguel do teatro. Era o lugar de uma entrega um pouco ingênua e, por isso, muito absurda, muito irracional pra fazer a peça. Curiosamente assim, as coisas começaram a acontecer. Teve uma pessoa que viu, numa das apresentações vazias, e, na semana seguinte, encostou um ônibus na porta do teatro. Um crítico assistiu e recomendou no jornal. Começaram a acontecer coisas muito inesperadas para um espetáculo como esse. Graças a isso, o espetáculo começou a frequentar o circuito de festivais.

SHIMA - Como *performer*, eu escrevi *A Morte de Shima* como uma performance de palco, mas eu peguei os elementos do teatro. Eu descobri que a minha família tinha trocado de sobrenome, o que era uma coisa supercomum de se fazer em Okinawa. Meu avô paterno mudou de sobrenome. Era “Irei” antes e virou “Shimabukuro”. Isso me afeta diretamente porque meu nome artístico é um pedaço do meu sobrenome e naquela época eu pensava que o “Shima” tem que morrer, o “Shima” tem que morrer. Eu não sou “Shimabukuro”, eu sou “Irei”. As pessoas diziam que eu devia fazer uma transição e eu dizia que não era transição, é morte. Como começa esse trabalho? Os elementos autobiográficos são como um metateatro, uma performance que usa o metateatro. Eu tô no teatro, eu começo a falar dos elementos da cena, eu falo da história do meu avô, falo da história do meu pai. Meu avô era estivador e o meu pai era engenheiro naval e eu me pergunto o que eu estou fazendo aqui, navegando nessas histórias. Daí eu lembro da minha mãe, toco uma música pra ela e depois eu

falo de ser *uchinanchu*[119] e como as festividades terminam. A peça tem 39 minutos, era véspera do meu aniversário de 40, um minuto para cada ano de vida. Eu fui chamado para refazer, só que eu pensei que, se eu reapresentar, eu vou transformar o trabalho, que era uma única coisa, em outra coisa, né? Foi autoensaio, autodireção, eu fiz a luz, as marcações, eu dirigi toda a cena, dirijo e atuo. A primeira apresentação era para ser a última, eu falo isso na apresentação, que é muito difícil começar a falar sobre o que eu tinha a dizer, que era a vida e a morte e aí a morte termina com *kachiashi*, dança *okinawana*, e eu convido as pessoas. O *kachiashi* marca o final de toda a atividade, é a morte do dia, é a morte do evento. Mas eu já tinha ouvido de várias pessoas que, se no momento da sua morte a sua última memória for feliz, você vai carregar essa felicidade pela eternidade. Então que a passagem dessa morte seja com uma dança feliz. Quando essa dança terminar e eu estiver do outro lado, eu vou esperar vocês. Três minutos de dança, vem um *blackout*, abre com uma luzinha e termina com essa luzinha indo embora. Shima morreu, mas *shima* é ilha, é outro Shima, eu percebo. É preciso que a gente se posicione pro mundo e não construir tanto esse mundo que nos é ditado, mas a gente também poder ditar para construir o mundo. Nem sempre fazer o que nos é dado. Os trabalhos de cinema que faço são muito esporádicos, de propaganda não rola nada e tenho que pagar as contas, mas como desde sempre foi assim na minha prática, não é difícil, é mais fácil me manter nessa linha de trabalho. A minha construção ética com esse trabalho se deu dessa forma, então é mais fácil eu dizer não para um tipo de trabalho, mais fácil dizer sim para outro tipo de trabalho, mas é preciso que a gente se posicione eticamente diante dos trabalhos e tudo bem. É aceitar as bandeiras e aceitar os posicionamentos e fazer uma colocação para o que nos chega. Na performance *A Quarta Raça*[120], eu fiquei pensando quando eu vi esse monumento às *Três Raças* que a gente também ajudou a construir este país. Está sendo colocado ali, naquele monumento, o índio, o negro e o branco, a maioria é estrangeira. Aí eu fiquei pensando onde existe essa representação do asiático. Então eu fui nesse monumento, eu trabalhava com fita zebrada de isolamento de obras e eu construí uma imagem onde eu ajudava a puxar um obelisco que está sendo erguido como uma crítica mesmo, uma afronta. Eu me

---

[119] *Uchinanchu*: palavra do dialeto *uchinaguchi* (de Okinawa) que se refere a pessoas naturais do Reino de Ryukyu e seus descendentes. Os reis de Ryukyu unificaram a Ilha de Okinawa e o reino era polo de comércio marítimo entre o leste da Ásia e o Sudeste Asiático. O Japão invadiu e anexou o Reino de Ryukyu e suas ilhas foram incorporadas à Província de Okinawa em 1879.

[120] Vide capítulo *Imaginário asiático-brasileiro em cena* para a descrição da performance *A Quarta Raça*.

coloquei na frente do monumento, ajudando a puxar porque tem o branco, o negro e o índio empurrando atrás do obelisco, não tem ninguém na frente, então foi para criar essa ironia e também pensando nesse lugar do asiático junto com as leituras que são feitas dos estereótipos, são pessoas dedicadas, esforçadas, determinadas, tem esse espírito do *ganbatte*[121], lutando a qualquer custo. Pensei que essa figura podia estar lá porque ela ajudaria o obelisco a ficar de pé mais rápido, tecnologia japonesa.

A etnicidade *nikkei* e/ou asiática os afeta na atuação? E o fenótipo amarelo?

CRISTINA SANO - Na realidade, pra mim não afeta em nada. Isso foi assim desde sempre pelo seguinte. Eu nunca pensei que eu sou japonesa e, como não tem japoneses atores, então não vou ter campo pra mim. Eu sempre pensei que não tem mesmo japoneses atores, mas então eu vou ser a primeira e isso nunca me deteve. Mesmo que eu já tenha ouvido opiniões contrárias, eu simplesmente ignorei porque eu acho que era o que eu queria, é o que eu fiz e é o que eu faço. Acho que a arte do teatro não tem que ter essa limitação da etnia.

KEN KANEKO - Acho que cada um tem que identificar que você é você. É claro que há mistura de sangue, mistura de cultura, mas você é você independentemente de ser ator ou não, você é nipônico. Aí você fica nipônico. Essa autoconfiança que precisava. Isso que eu aprendi com quase 40 anos participando do mercado de cênicas. Eu percebi que eu posso ser eu (risadas). No começo, meu personagem no roteiro de cinema e TV tinha japonês 1, japonês 2, japonês 3, eu era japonês (risadas), não o Kaneko. Um dia, recebi o roteiro e apareceu “Kaneko”, “Kaneko” fazendo esse trabalho, não é japonês fazendo esse trabalho. Japonês fazendo esse trabalho porque já tem diretores que já tem imagem de japonês malcriado, eu acho. Japonês tem que ser todo daquele jeito, né? Tintureiro tipo assim, né? Mas não é assim não, às vezes tem muito mais riqueza do que isto.

MII SAKI - Talvez, por ter nascido no Japão e por ter criado todo o início da minha filosofia de vida como japonesa e depois ter sido criada aqui no Brasil, talvez eu não seja nem 100 por cento japonesa, nem 100 por cento brasileira. Ser japonesa é ter responsabilidade no que você fala e cumprimento do que você promete. Acho que

[121] *Ganbatte*: flexão do verbo *gabaru* que significa “dar o seu máximo” ou “se esforçar muito”. Atualmente também é utilizado para desejar boa sorte. Uma expressão de motivação e encorajamento.

isso é muito coisa do japonês. Talvez, atualmente, pessoas que moram na metrópole, seja um pouquinho menos, mas comparado com o que infelizmente acontece no Brasil, esse cumprimento é feito, mesmo que não esteja escrito. Se eu prometo pra você entregar tal *job*, até tal dia, japonês normalmente entrega. Nesse sentido, essa responsabilidade, acho que sempre consegui assumir. No que eu sou brasileira? Eu gesticulo muito, às vezes eu rodo a baiana, mas às vezes eu sou muito introvertida no meio de pessoas que eu não conheço, eu sou muito japonesa nesse sentido de não me expressar muito. Apesar de que japonês do Japão se expressa demais, né? Mas no meio das pessoas que eu conheço muito bem, às vezes eu falo e tomo todas as iniciativas. Eu acho que o japonês não é criativo no sentido de começar do zero. Ele é criativo na hora de adaptar alguma ideia.

KEILA FUKE - Eu sei que eu tenho o sangue meio a meio de japonês com italiano, mas não fico pensando muito nisso. As pessoas que às vezes encucam ou lembram dessa coisa de ser oriental, mas tento não ficar lembrando demais. Eu sou o que sou e acabou, sou misturada, eu tenho esse sangue japonês dos meus avós e está tudo certo, mas sou brasileira, não fico questionando, eles me veem assim normal. Ser normal é o que eu quiser ser, não importa se o olho é puxado, preto, cabelo enrolado... é a gente nascer assim e ser normal. As pessoas veem a gente e pensam que a gente deve fazer isso e aquilo porque têm os olhos puxados ou por causa do nome Fuke ou, sei lá, o sobrenome. Eu também me coloco assim como normal brasileira, não falo japonês e nem como comida japonesa, mas gosto muito da cultura, das artes japonesas eu gosto bastante. Me vejo e acho que puxei um pouco do meu avô, minha avó, mas do outro lado eu sou bem expansiva e também tem japonês expansivo, tem japonês de todo tipo, eu fui pro Japão três vezes e eles pintam cabelo de roxo misturado com loiro, se vestem igual a americano, dançam tudo, põem cílios, fazem operação, tem de tudo, então tá tudo certo.

JUI HUANG - Não sei como te explicar isso, mas sou chinês, sou taiwanês, então existe sim uma forma diferente de observar as coisas, tanto que às vezes eu tenho um pensamento de como lidar com a cena e o diretor vem com um estilo totalmente ocidentalizado, mais expansivo. Eu tenho uma coisa mais introspectiva mesmo, mais uma implosão do que uma explosão, uma coisa mais no olhar e aí a pessoa quer um pouco mais de expressão facial, o que eu acho que às vezes não tem necessidade, a

verdade está no olhar, principalmente no audiovisual.

MII SAKI - Qualquer que seja o papel, eu vejo que o japonês, dentro de uma ficção, ele sempre tem o que a gente chama de *Ma*[122], que é o tempo. O tempo, o espaço, é tudo ao mesmo tempo. O brasileiro não tem esse silêncio no meio, esse espaço, esse entre espaço. O *timing* é muito diferente. Então acabou de falar uma coisa, já tá fazendo outra, já tá fazendo duas coisas diferentes. O japonês não. Falou uma frase, ainda tem aquelas expressões, aqueles momentos pra depois dar uma próxima fala. Acho isso muito diferente. Eu gosto dos dois. Essa história de interespaço eu acho muito importante. Acho que esse *Ma* não existe só na arte japonesa, acho que existe em outras artes também.

KEN KANEKO - Esse ser humano, essa qualidade humana japonesa, de ter certa vaga no seu espaço, um lugar vazio no seu espaço porque esse vazio funciona quando acontece alguma coisa, o japonês prepara isso no seu sentimento. Então parece muito paciente, muito calmo, muito pensativo e não chora tanto porque conhece a verdadeira tristeza. Todo japonês acho que já sofreu grande terremoto, grande enchente, né? Perdeu muitas pessoas amadas e mesmo assim a gente tem que viver, tem que sobreviver. Esse tipo de paciência, muitas vezes, meus amigos me chamam atenção: “Puxa, Kaneko, você tem paciência!”. Não, eu não tenho paciência, convivo, né? Essa nossa vida, porque sabe que um dia acontece, sabe que um dia você perde a pessoa mais importante do seu sentimento, sabe, então aceita. Essa aceitação é paciência. Acho bacana esse povo, esconde muita riqueza esse povo, só que nunca mostrou aqui no Brasil, aparece simplesmente como deficiência. Conversando você começa a entender isso porque essa é nossa riqueza, nossa capacidade, nosso trabalho. Mas cultura moderna quer resposta instantânea. Você fez, dia seguinte já tem que ter sucesso, ganhar bastante dinheiro, tem que ter tudo imediato, mas o clima japonês não deixa imediato.

KEILA FUKE - A mentalidade do ator que está se formando agora é muito do imediatismo. Vou fazer para aparecer, mas isso não é a verdadeira missão de ser um

---

[122] *Ma* (間): palavra japonesa que pode significar “intervalo”, “espaço”, “tempo” ou “distância entre duas partes estruturais”. Esse conceito é aplicado em todas as manifestações artísticas, como na arquitetura, pintura, artes marciais, arte, teatro, literatura, entre outros.

artista. Muito oba, oba. Não vejo comprometimento, respeito, responsabilidade. Quando a gente dá aula, tem que passar isso para os alunos.

JUI HUANG - Na maioria das vezes, o ator oriental é chamado para fazer papéis secundários e não muito densos, não tem muita complexidade, é mais uma participação. É o meu terceiro trabalho de máfia, mas eu não tenho com o que reclamar dos trabalhos de máfia que eu fiz porque teve contexto e os meus personagens tinham uma densidade e, por isso, sou muito grato. Não era uma coisa superficial, então tive boas experiências com isso, mas é a máfia chinesa. O que eu tô querendo dizer é mudar isso, lidar com a gente como ser humano normal, no seu dia a dia normal, com as suas aflições, suas angústias, suas alegrias, não precisando ser oriental. Na peça *Marguerite, Mon Amour*, o personagem asiático é protagonista, caminha por diversos lugares da emoção humana, do ser humano, que é o amor, a raiva, a frustração, a alegria, a felicidade, o prazer, a sensualidade, a sexualidade. Ele passa por todas essas camadas.

JULIA KATHARINE - Eu tenho absoluta certeza de que eu não sou convidada para muitos trabalhos por conta do meu fenótipo, por eu ser uma mulher mestiça, por eu ter traços orientais. O Brasil não tem uma representatividade asiática, esse fenótipo; a gente não tem essa representatividade na tela, né. São muitos poucos atores de ascendência oriental com protagonismo, um papel relevante; geralmente, é tudo de uma forma muito jocosa, cômica, estereotipada. Talvez se eu fosse completamente asiática nos traços, no meu rosto, talvez eu tivesse mais papéis, porque eu penso que o que me dificulta é essa mesclagem assim, né, essa miscigenação. Aí eu vejo quantas atrizes asiáticas estão trabalhando e não vejo quase nenhuma. Então, eu penso que, realmente, eu tinha que ser uma mulher branca ou uma mulher negra pra que pudesse trabalhar mais, porque o imaginário do cinema ainda não trabalha com esses corpos, né, com essa imagem miscigenada oriental, o que é uma pena, porque a gente enfim existe, tá aí, quer trabalhar, quer criar, somos todos atores, atrizes e roteiristas, e aí eu acho que cabe a nós buscarmos o nosso espaço, né, criando algum tipo de barulho pra que as pessoas comecem a enxergar a nossa existência.

KEN KANEKO - No segundo *Gaijin* (Longa *Gaijin 2*) e depois o filme *Corações Sujos,* não foi brincadeira. Quando precisei chorar, pude chorar; quando precisei ficar bravo,

pude ficar bravo, odiar, aceitar. Aí teve toda a humanidade. No filme *Corações Sujos*, eu pensava “Eu sou imigrante japonês no Brasil de verdade, assim como a minha personagem!”, então eu fazia como eu mesmo. Eu não estava atuando, eu tava apresentando como eu mesmo. O diretor Vicente Amorim deixou o japonês ser japonês. Eu ser eu. E deu certo! Aí teve toda a humanidade porque achei que um imigrante naquela situação reagiria daquele jeito de forma natural. Por enquanto, eu tô participando de cinema, TV, comerciais e teatro bem brasileiro. Não sentem um certo tipo de dificuldade? Não encaixa bem em seu corpo. Porque nosso corpo *nikkei* eu acho que é um pouco diferente de outro corpo. Por exemplo, de origem africana ou outra origem eu acho que cada um traz um tipo de formação, essa máquina que a gente carrega que se chama corpo, ele tem certo tipo de herança diferente. Quando você faz tudo para se adaptar nesse campo brasileiro, é claro que você sente um certo tipo de… não cai bem, algumas coisas não caem bem.

KEILA FUKE - Em algumas partes, tem essa orientalidade, sei lá, tem essa veia sim. Eu acho que, no movimento, acho que no que eu estudei também com alguns tipos de dança, alguns tipos de teatro eu relembro, tem algumas coisas dentro de mim que ficam próximas. Se eu quiser, posso atuar com o mínimo de movimento, de expressão, do ator japonês, diferente do brasileiro, ou aquele do *Kabuki* que é um teatro musical, onde eles tocam, cantam, encenam. O mínimo movimento já está expresso no corpo, eu não preciso falar para mostrar algo. Enquanto no teatro ocidental se fala, fala e fala, no teatro japonês, no teatro oriental é diferente. A própria Tizuka Yamasaki já falou isso, a Alice K. já falou isso. Quando você vai assistir, você vê que está impresso o oriente, que é a simplicidade. O ocidente é o enfeite, o materialismo, o fora. O oriente é o dentro, o pequeno, o simples, tá tudo ali contido. A diferença com ocidente é isso, é o rococó, a casa cheia de coisas, o japonês é o tatame, o biombo. Isso na arte, porque agora eles estão bem ocidentalizados e materialistas. Mas se eu trabalhar a essência do teatro japonês, a cultura, ela tem essa simplicidade e isso é muito bonito.

EDUARDO OKAMOTO - Eu nunca havia me reconhecido como japonês, eu sempre me senti como sendo um brasileiro, um espírito brasileiro que habitava um corpo com traços japoneses, sempre me senti assim. Mas foi só eu pisar no aeroporto, no Japão, comecei a chorar, de soluçar, não sabia de onde vinha tanto choro. Nossa, como eu estava com saudade desse lugar que eu não conheço! Tava com muuuuita saudade,

muita saudade! Ao longo da minha viagem inteira, eu ficava comovido de andar na rua. Uma coisa louca que aconteceu lá é que, às vezes, eu estava andando na rua e durante umas duas ou três vezes eu vi o meu pai e eu dizia “Gente? Meu pai tá aqui! Gente que doido, meu pai tá no Brasil. Tá maluco?”. Mas acontecia de ver o meu pai. Eu lembro que, quando eu era criança, minha tia me ensinou uma frase em japonês que era “*Boku wa ii otoko ni narimasu*”. Eu nunca soube direito o que isso significava. Minha tia me disse “Eu serei um grande homem! Você vai dizer um dia essa frase para o seu avô.” Eu nunca consegui dizer isso pro meu avô, mas lá no Japão eu disse várias vezes pra ele mentalmente, nas ruas, o tempo inteiro. Lá conheci uma calma, um lugar de tranquilidade do espírito que nunca tinha vivenciado na vida e ao mesmo tempo as pessoas me olhavam e claramente me diziam que eu não era japonês, ao contrário do que acontece aqui. Então se aqui eu dizia que eu era um espírito brasileiro habitando um corpo japonês, lá eu finalmente entendi, na verdade é um espírito muito japonês habitando um corpo brasileiro. Eu achava que precisava meditar muito pra fazer meu espírito assentar no corpo e lá eu entendi que na verdade o corpo é que precisava viajar pra chegar aonde estava o espírito. Meu espírito é muito japonês, só que o corpo precisava viajar até aquele lugar onde o espírito podia se realizar, sabe?

JULIA KATHARINE - Eu fui morar no Japão com 28 anos, e fui me aproximar da cultura japonesa aos 28 anos. O meu pai saiu de casa muito cedo, eu tinha 8 anos de idade; então, eu não tive um convívio com a cultura japonesa, com os costumes, com a comida, com tudo. Ainda tenho me perguntado muito sobre isso, em que ponto a minha ancestralidade vai influenciar o meu trabalho, influenciar a minha escrita, a forma como eu atuo. Penso muito nisso, mas ainda não descobri uma resposta.

EDUARDO OKAMOTO - Eu tava fazendo uma peça que trata da relação de pai com filho – Kenzaburo Oe[123] traz a relação com o filho dele, que tem algum tipo de deficiência intelectual. Tinha ido trabalhar com Yoshito Ono, que tem na sua obra alguma coisa de relação de pai e filho, e a minha esposa escreveu “Me liga!”. Soube que me tornaria pai durante a minha estada no Japão. Foi muito doido, porque eu viajei pra lá pra conhecer a terra do meu pai, pra fazer uma peça de relação pai e filho, e fui conhecer o Japão numa perspectiva de filho, e quando voltei, voltei numa

[123] KENZABURO OE nasceu em 1935, no vilarejo de Ose, no Japão. Romancista autor de inúmeros contos, escritos políticos e um ensaio sobre Hiroshima. Prêmio Nobel de literatura de 1994.

perspectiva de pai. Eu voltei pra cá e terminei de concluir uma peça chamada *Oe*[124], que é o sobrenome do Kenzaburo Oe, mas no Japão também seriam as iniciais do meu nome. A peça é a minha reconciliação com o Japão. Eu sinto que isso não é um movimento pessoal, eu sinto que isso é um movimento de descendentes nipônicos. Têm muitos descendentes que estão buscando temas relacionados à cultura japonesa – na academia, a gente vê vários, desde o teatro *nô*, o teatro *kabuki*, os atores nipo-brasileiros. Eu sinto que isso está passando por um processo de cura, que os descendentes nipo-brasileiros tão procurando pra recontar essa história.

SHIMA - Tem dois entendimentos, um entendimento que é de como eu sou percebido e outro de como eu me percebo. A gente está em todos os lugares, nós ocupamos diversos postos de trabalho. Mas existe uma construção do estereótipo que é de uma opressão. Então, se você é inteligente, se você estuda, é determinado e se esforça, você vai ocupar cargos mais altos. Você não vai fazer trabalho de base. Por exemplo, eu trabalho aos finais de semana, num restaurante, na panificação. Eu levanto às duas horas da manhã para fazer pão, para estar pronto às sete. Encaro com a maior naturalidade, mas eu percebo que, no restaurante, as pessoas olham e pensam "Nossa, um japonês padeiro! Quem é esse japa fazendo pão num restaurante italiano?". Mas eu percebo que isso é um desafio de transpor essa barreira que acaba indo pro cinema.

EDUARDO OKAMOTO - Nunca me senti limitado por uma certa leitura de fenótipo assim; acho que o teatro é bem aberto e bem generoso nesse sentido. Tava dando, inclusive, o exemplo do *Hamlet* negro do Peter Brook[125], que é essa defasagem entre o universo ficcional, a expectativa que se tem de um príncipe da Dinamarca e a materialidade do corpo, um corpo negro, isso é construtor de uma poética no teatro. Isso dá uma grande liberdade pros espectadores e para os artistas. Para um tipo de teatro onde estou inserido, o fenótipo não é limitador, embora eu reconheça que eu sou produtor dos meus projetos, então eu sou autor e produtor dos meus projetos. Mas, mesmo nas experiências que eu tive de ter sido convidado, nunca fui lido como um ator oriental e, portanto, não fui restrito a determinado tipo de personagem. Do ponto de vista de leitura do público, ainda que eu saiba que o fato de eu ser nipo-

[124] Disponível em: https://www.eduardookamoto.com/oe-kenzaburo. Acesso em: 9 jul. 2021.
[125] Peter Stephen Paul Brook: diretor de teatro e cinema britânico.

brasileiro seja formador do meu caráter, eu sei que tem um tipo de abordagem de cena que é bastante oriental. Eu sou um ator muito disciplinado, sou um ator que tem um treinamento físico independentemente de ter espetáculos ou não para serem apresentados, que é um tipo de característica de atores orientais – estou me referindo aos atores de teatro *nô* do Japão, por exemplo, que têm uma abordagem que passa por alguma formação cultural que eu nem sabia que estava em mim, entendeu? Eu não faço teatro *nô*, obviamente, mas tem traços estilísticos que acabam aparecendo no meu temperamento, na maneira de abordar a cena, isso do ponto de vista de criação.

SHIMA - Os diretores com quem eu tenho trabalhado procuram não reforçar esse olhar estereotipado, e esses filmes que eu fiz foram todos em Minas Gerais, em Belo Horizonte.

EDUARDO OKAMOTO - Nas experiências que eu tive de cinema e televisão, eu já fui lido não pelo fenótipo, mas pelos estereótipos que os diretores de cinema carregam na leitura do fenótipo. São coisas diferentes, uma coisa é o fenótipo, característica física, outra coisa são os estereótipos. Para eles, Okamoto é um ator japonês. Atualmente, pergunto se já viram a minha foto, porque não vou me deslocar se eu não for aquele que atende às expectativas de ser um japonês. No teste do filme *Corações Sujos*, a produção do filme me ligou, mandou o texto, e quando eu cheguei lá, ouvi: “Sabe aquele texto que eu te mandei ontem? Queria que você falasse pra mim, hoje, em japonês”. Esse lugar que lê primeiro “Okamoto igual a japonês” e, portanto, fala japonês, só pelo sobrenome; mas quando veem que não sou o japonês que esperavam, gera essa primeira frustração: “Putz, mas você é mestiço! Eu esperava um japonês mais *design* clássico!”. Curiosamente, quando é o caso de não ser japonês, me dizem: “Hum... mas você é muito japonês”.

JULIA KATHRINE - Tenho ascendência japonesa do meu pai. Minha mãe é do Nordeste.

EDUARDO OKAMOTO - A família da minha mãe é toda brasileira, vamos dizer assim, no sentido de toda misturada. Os meus avós paternos japoneses que imigraram pra cá, e meu pai é nascido no Brasil. O fato de eu ser mestiço me coloca num certo limbo

de estereótipos, entende? Sempre que eu vou fazer temporada em São Paulo, aparece um desses produtores de elenco da Globo que faz registro de imagem, atualização de cadastro, sabe? Eu já atualizei não sei quantas vezes. Nunca fui chamado pra fazer nenhum teste. Sou do perfil que eles não sabem bem onde alocar. Eu não me ressinto disso, porque sempre preferi uma carreira no teatro e como propositor do projeto.

JULIA KATHARINE - A minha maior motivação no cinema é contar histórias que eu sinto que ainda não são contadas, que são histórias que passam por essa questão da minha transexualidade e, também, pelo universo feminino, que eu acho que é uma questão ainda muito pouco explorada. Apesar de vermos muito protagonismo feminino em alguns filmes, você vê poucas mulheres escrevendo, dirigindo e tendo um processo criativo muito autoral; isso é muito pouco ainda e eu espero que isso mude, porque a gente tem que fazer cinema pra transformar. Eu acho que o cinema é, além de entretenimento, uma ferramenta de transformação. Então, eu penso que o cinema, pra mim, o que me motiva fazer cinema, neste momento, é dialogar com a sociedade, com o público, propor mudanças sociais, comportamentais, e eu acho que é isso que me motiva, neste momento, como cineasta e como roteirista.

EDUARDO OKAMOTO - Tal qual o audiovisual, está consolidado até agora o tipo de verossimilhança que se constrói; no final das contas, eles não estão fazendo teste de elenco, eles estão fazendo teste de personagem. O que eles querem não é que chegue um ator que possa atuar em determinado papel; o que eles querem é que chegue um personagem pronto. O que eles querem é que chegue um ator que tenha a imagem que o diretor um dia sonhou. Nesse tipo de verossimilhança, atualmente, a gente tem isso – papéis brancos exigem atores brancos e papéis japoneses deveriam exigir atores japoneses. Deveriam exigir, porque a supremacia do imaginário euro-ocidental é tão forte que, no final das contas, eles podem colocar o tempo inteiro um ator branco fazendo um personagem japonês. O que não é suportável é o inverso. Eu estava dizendo que isso é uma pobreza de linguagem, porque o cinema poderia construir em outras bases, poderia se construir em outras convenções. Seria impensável fazer um filme como *Dogville*[126], alguns anos atrás, com um cenário com

[126] *Dogville* (2003). Direção de Lars von Trier. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0276919/. Acesso em: 9 jul. 2021.

fita crepe, isso é impensável. Agora, quando alguém faz, muda os parâmetros da linguagem, entende? Então, é um tipo de verossimilhança, que, por ser exclusiva, é pobre. Por ser a única alternativa, me parece pobre, poderia se construir outros tipos de possibilidades.

JULIA KATHARINE - Mas uma atriz trans não tem espaço nem para representar uma personagem trans.

EDUARDO OKAMOTO - Deixa eu só colocar uma coisa aqui. Por um lado, do ponto de vista de construção da linguagem, eu acho que, se a gente ampliar as possibilidades de convenção, isso em si pode significar ampliar as possibilidades de imaginação e as possibilidades poéticas. Por outro lado, quando eu vejo que o tipo de racismo estrutural que a gente tem na sociedade brasileira exclui, por exemplo, que os próprios negros ocupem os papéis que seriam de personagens negros, eu entendo que é preciso esse tipo de luta de representatividade. O que eu tô querendo dizer é que os corpos negros, assim como os corpos amarelos, ou todos os corpos que não são identificados como corpos brancos ou, mais do que isso, a diversidade de corpos, em termos de gênero, em termos de raça, em termos culturais, a diversidade de corpos precisa ocupar os palcos, precisa ocupar as telas, precisa ocupar, precisa ocupar. Por que eu tô dizendo isso? Porque esses lugares – o palco, a tela – são também instâncias de poder, porque são lugares onde a sociedade imagina a si mesma. Então, você está dizendo pra sociedade “Você é isso!”, é como dar um espelho à sociedade. Então, a gente precisa ter diversidade de corpos. Para mim, do meu ponto de vista, a luta é pela diversidade de corpos, e não por uma representação ponto por ponto, ou seja, branco é branco, negro é negro, amarelo é amarelo. O que eu acho que a gente precisa, como utopia, é alcançar uma liberdade, em que uma atriz trans possa fazer o que ela quiser e não só personagens trans, entendeu? Mas entendo que a exclusão é tão grande que existe uma primeira luta, que é: atrizes trans precisam reivindicar personagens trans. Porque senão é isso, nem esse espaço elas conseguem ter.

JULIA KATHARINE - O papel que eu destaco neste momento da minha vida é um papel que eu apareço, em cena, acho que dois minutos ou menos. É um papel de uma mãe. A Maria Clara Escobar me chamou pra fazer uma personagem que é mãe, no

filme *Desterro*, e pra mim foi um dos presentes mais lindos que eu recebi até agora no cinema, porque era um sonho que eu tinha, sair desse lugar de mulher trans, e foi muito importante pra mim. É um papel curtíssimo, é praticamente uma ponta. Realmente, só tinha uma cena e acho que duas ou três falas, mas me impactou pelo convite, por eu interpretar uma mãe. Aquilo me emocionou muito, foi muito importante pra mim.

EDUARDO OKAMOTO - A coisa linda é quando isso for tão naturalizado, esses corpos nos palcos e nas telas, que uma atriz trans pode fazer o que ela quiser, assim como o ator negro, assim como o ator branco, assim como o ator amarelo. Como horizonte utópico, mais do que a luta para que atores orientais tenham personagens orientais, que atores orientais tenham espaço, porque isso pode cair num novo tipo de racismo, que é: "Ah! São personagens japoneses que vocês querem? Toma aqui seus personagens japoneses!". Só que a gente sabe quais são os personagens. O personagem negro é a empregada doméstica, é isso que está dado como representação. A gente precisa, inclusive, ampliar o nosso próprio imaginário como horizonte de luta, porque senão a gente é capaz de ser pego no contrapé. Como ator, eu quero tudo, eu quero tudo, eu não quero personagens japoneses, eu quero TUDO! TUDO! Não abro mão de nada, não abro mão de oportunidade nenhuma. Desculpa se isso ofende, mas eu não abro mão de oportunidade nenhuma, nenhuma. Claro que, no momento político que a gente tá agora, se chamam pra fazer um personagem negro, talvez eu esteja ocupando um lugar de luta que talvez seja mais adequado a outra pessoa. Mas, como horizonte imaginário, como horizonte utópico, o importante é a diversidade de corpos.

Que papéis gostaria de interpretar? Que projetos gostaria de realizar?

SHIMA - Eu queria muito fazer *drag*! Muito, muito, mas, assim, naquele *Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar*[127], no cinema, né? Na época, era o Patrick Swayze, John Leguizamo e Wesley Snipes. Eu fui ver esse filme no cinema e eu fiquei

[127] Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar (1995) – IMDb. Direção de Beeban Kidron. Sinopse: As *drag queens* Vida Boheme (Patrick Swayze), Noxeema Jackson (Wesley Snipes) e Chi-Chi Rodriguez (John Alberto Leguizamo) viajam para o concurso Drag Queen of America, em Hollywood, e decidem pegar a estrada, saindo de Nova Iorque. No caminho, precisam lidar com a hostilidade de uma cidade pequena. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0114682/. Acesso em: 8 jul. 2021.

impressionado, mexeu comigo, porque são atores, homens cis. Tudo bem que a *drag* é uma representação artística, então eu tenho vontade de fazer *drag*. Acho que tem esses lugares de representação mesmo, que são mais desafiadores. Tem um próximo personagem que eu vou fazer, que é um nipo-brasileiro *gay*, um tipo de representação que eu nunca vi, e foi uma provocação que eu fiz com esses diretores de cinema *gay* que eu tenho conhecido. Eu nunca vi beijo *gay* nipo-brasileiro no cinema ou um nipo-brasileiro *drag*. Mas tem toda uma pesquisa de ser *drag*, porque acho que se trabalha mais com a *performance* do que com as cênicas, né? Tem suas motivações, tem uma existência, mas não é um texto pronto, não é um roteiro marcado. É um devir, um existir *drag*. Ele não é preso àquilo, acho que não é uma personagem, não fala nem de gênero e nem de sexualidade. Existem mulheres *drags* também. O *drag* pode se fantasiar de qualquer coisa, não precisa ser só mulher, pode ser uma pedra, pode ser um unicórnio, é uma possibilidade artística de representação. Quanto a outros personagens, acho que, quando vem fora da caixinha, desse lugar que eu não quero, sempre vai ser legal, tipo o delegado, o controlador de navio, o policial à paisana, o chefe maconheiro. São universos, acho que não tenho tanto que escolher, acho que o que está vindo está muito bom.

MII SAKI - Uma personagem que eu gostaria de fazer... Eu queria fazer uma personagem bem dramática, super, superdramática. Bem latina, isso eu gostaria muito de fazer. Uma coisa que eu não fiz muito, um papel explosivo de chorar, de rir, de bater, de sair dançando, isso eu nunca fiz, mas eu gostaria muito de fazer. Mas a minha grande paixão é o cinema, talvez porque depois de eu ser bailarina na televisão, como atriz meu primeiro papel foi no cinema. Depois eu fui para TV etc., etc. Mas eu continuo gostando de cinema. Porque cinema tem um ambiente muito familiar, as pessoas se ajudam, a gente fica assim um mês, dois meses juntos pra fazer um trabalho. Eu gosto desse ambiente do cinema.

JUI HUANG - Nosso prazer é viver novas vidas, é experienciar novas emoções. Eu queria fazer desde *serial killer* até o mendigo da rua, mas com potência, com qualidade. Atualmente, eu sou muito mais ator do que qualquer outra coisa. Meu prazer, ainda hoje, é pegar uma obra já pronta de um autor e caminhar por essas entrelinhas e descobrir essas camadas, mais do que ser autor, mais do que ficar no *front*. Ser ator é muito bom, você vivencia muita coisa, então você acaba presentificando,

solidificando uma ideia que alguém escreveu. Você acaba sendo esse objeto, essa massa, pra ser esculpida. Dá vontade de ser molde de uma ideia.

JULIA KATHARINE - Eu tenho muitos sonhos enquanto atriz. Gostaria muito de fazer uma comédia romântica. Claro que com 42 anos isso é meio impossível, mas nunca diga “nunca”. Eu gostaria de fazer um filme de ação, eu gostaria de fazer um terror, tem muitos gêneros que eu gostaria de explorar como atriz, mas, honestamente, neste momento, o trabalho como diretora e roteirista tem sido muito mais interessante pra mim. Acho que criar é muito importante, pra que possa dizer às pessoas quem eu sou, sabe? É isso.

EDUARDO OKAMOTO - Eu tenho um desejo grande, eu sempre tive, de fazer um *Woyzeck*[128], mas eu tenho tanto desejo que tenho medo até de não fazer, porque todo artista tem isso, aquele trabalho que ele nunca realizou.

CRISTINA SANO - Eu gosto muito de suspense, eu acho que é meu gênero de filme favorito, é o que eu mais assisto. Eu devo ser uma das únicas da face da terra, mas eu não gosto de comédia, não assisto comédia. Eu gosto de alguma coisa que me faça não piscar, e o suspense tem esse poder, ele me deixa atenta do começo ao fim. Gosto do drama também, o meu interesse em ser atriz é muito para suscitar emoções nas pessoas, seja do riso, seja do choro, seja do suspense, da alegria, enfim. Mas acho que, através da emoção, você faz pensar, você faz refletir, você resgata a humanidade das pessoas. Por isso que eu quis ser atriz. Por isso que é muito difícil pra mim fazer isso ou aquilo, depende, tudo depende de que contexto esse personagem se localiza.

KEN KANEKO - Queria trazer um pouco dessa técnica milenar japonesa, de como atuar, de como entender o texto, trabalhar o interior. Meu sonho é abrir um curso de como é a maneira oriental no teatro brasileiro, como o oriental pode sobreviver, pode crescer dentro das artes cênicas. Queria treinar grupo de descendente, *nisseis*, *sanseis*, até *yonseis*, fazer um pouco de postura, um pouco de treinamento, um pouco

---

[128] *Woyzeck*: peça de teatro do autor alemão Georg Büchner (1813-1837). Franz Woyzeck é um soldado alemão que aceita fazer parte de um experimento de um cientista por uns trocados, mas é afetado mentalmente.

de filosofia e outro treinamento de alma oriental, sabe? Eu tenho formação de teatro japonês e também acho que meu corpo, acho que aquele teatro tradicional tá penetrando, tá ficando carne e sangue no meu corpo. Então, muitas vezes a gente não percebe, mas eu, com esses 40 e poucos anos vida brasileira, começa perceber uma diferença do cultura japonês com cultura brasileira. Às vezes essa cultura japonesa, sabedoria de cultura japonesa, ajuda um pouco para formação de mais profundo trabalho para arte brasileira. Por exemplo, quando japonês dança, ele flexiona um pouco o joelho. Não percebe porque roupa esconde esse curvatura. Perna fica um pouquinho, nem um centímetro, mas, quando curva, força fica no bumbum e corpo, esse postura ele fica mais força central pra barriga. Manter isso precisa força no corpo inteiro. Se, por exemplo, apoia assim, tô descansando esse lado, esse lado relaxado, porque tá apoiando no calcanhar. Se você aprende um pouco de fazer esse trabalho, sai voz diferente porque espalha a voz, a voz chega até a plateia. Puxa vida, só esse segredo? Tom de voz brasileiro, falando de peito, porque atores brasileiros normalmente usam peito, tudo pra cima do estômago e peito, só que japonês, eles normalmente falam da barriga. Então, trazendo uma concentração mais para a barriga, o tom vai mudar por exemplo “OhhhEHhhhh…”. Força aqui e postura certo que com tempo consegue. Interessante, quando tem força no ombro, voz tá nervoso, aquele lá é amador, a gente percebe. Quando começa a descer peso assim, quando chega abaixo de umbigo, parece uma postura muito confiante. Eles treinam todo dia esse jeito de apresentar sua peça. Movimento de samurai é assim, só isso você já é samurai. Baixando peso parece que você tá forte, confiante. Esse tipo de técnica. Eu participei essa peça *Sua Excelência, o Candidato*, palco brasileiro malfeito. Eu entro no palco, lá no fundo pela direita. Parece que eu tô saindo de casa pra participar peça. Por exemplo, a entrada tava aqui no fundo. Eu entra e fala. Mas convenção de teatro japonês economiza muita fala, às vezes elimina falas. Só movimento, só gesto conta muita coisa porque esse segredo de imagem que você vendo. Público tá vendo palco igual como espelho. Você vê espelho, você vendo rosto é contrário. Teatro é um tipo de espelho. Por isso, tem que saber como funciona o espelho. Esse segredo de teatro japonês. Outro chama *mie*, momento certo de você fazer pose, receber elogio de público. Sempre tem um momento certo pra fazer pose bonito e momento certo de mostrar sua personalidade na peça. Teatro japonês dá um tipo de presente para o ator, normalmente na entrada de palco ele deixa esse momento certo, por exemplo, abrindo a porta faz pose, nem um segundo. Aqui no Brasil às vezes se pode buscar um pouco

de riqueza japonesa antiga. Interessante, viu? Aí vai abrir mais campo para arte nipônica no Brasil. Um dia, vamos juntar tudo, atores japoneses, vamos criar um tipo de novela, uma peça, pode ser europeu, pode ser brasileiro. Fazer esse tipo de apresentação tem muita força!

KEILA FUKE - Quero muito ainda atuar, eu tenho uma peça que a gente quer fazer que se chama *Sobrevida* e tem embasamento em histórias e cultura japonesa. É uma sobreposição de histórias que aconteceram lá no Japão, há muito tempo atrás, junto com essa brasilidade, que tem a ver com o que a gente está passando nessa época contemporânea, do ator e do mundo. É um projeto meu, entendeu? Com o pessoal do coletivo Oriente-se, só que tô caminhando devagar, mas tô fazendo. Eu adoraria fazer Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Anton Tchekhov, Shakespeare, enfim, qualquer coisa. Eu gosto muito de teatro contemporâneo também. Também gosto muito do desafio como diretora e coreógrafa, nos musicais que criei em Campos do Jordão, porque são meus, interessantes pela pesquisa, por colocar em cena, por dirigir, de tudo.

O imaginário produzido pelas artes cênicas e pelo audiovisual influencia a percepção da sociedade sobre os asiático-brasileiros?

CRISTINA SANO - É interessante perceber que a Midori Tange fez novela em 1975 e a próxima oriental a fazer novela fui eu em 1986, onze anos depois. Eu não me apercebi disso na época, mas houve uma grande repercussão por parte da população mesmo no sentido de uma grande receptividade, numa novidade de haver uma japonesa na novela. Foi bem legal, me senti abrindo um campo de trabalho, mas na época isso não era muito consciente pra te dizer a verdade. Passou a se tornar consciente depois.

KEN KANEKO - Acho que eu, no Brasil, tenho certo tipo de responsabilidade para que o brasileiro se aproxime de japonês, de entender o japonês. O japonês nas novelas brasileiras tem o papel meio cômico né, o japonês é aquele que fala “Sim, sim, sim senhor! Hehe!”. Claro que o povo japonês aqui no Brasil não gosta dessa personalidade, desse personagem japonês, tão brincalhão e palhaço, como o fabricado pelos diretores brasileiros. O único jeito da sociedade brasileira entender e

conhecer como é o japonês é por meio do cinema e da televisão. Muitas vezes é ali que eles veem pela primeira vez um japonês falando português, pela primeira vez um japonês mostrando as suas emoções. O que precisa mudar é a cabeça dos diretores e roteiristas. Eles não conseguem escrever uma história de japoneses de verdade, sempre eles criam os japoneses da cabeça deles. Também é nossa culpa de nunca nos mostrar verdadeiramente, o verdadeiro eu.

SHIMA - A gente trabalha com a imagem, então nossa imagem carrega características que atraem determinados valores – esses valores vão falar da sociedade, de uma construção social. Quem cria essas histórias poderia pensar em como construir e subverter também, para não ser um reforço, mas para ser um campo de pensamento. Em São Paulo, isso seria supercomum. As pessoas falam que nunca viram mendigo japonês, mas eu já. As pessoas dizem que o japonês é um povo muito honesto, disciplinado, reto, mas não é isso. Honestidade é um valor que está aí no mundo, assim como a desonestidade, não é exclusiva de um povo – são características que formam pessoas, não são de um povo. Você pensar um personagem é pensar quais as características que formam ele e não de onde ele vem, que é uma nação X, Y ou Z. É mais fácil cair na generalização e é muito difícil descolar disso. Eu penso que ser *nikkei* me ajuda muito, porque contribui com a imagem da diferença, mas passa a ser um desserviço quando eu não estou construindo, quando eu estou só reforçando coisas. Mesmo que sejam boas ou ruins, cair no campo do reforço é menos interessante do que no campo da diversidade. Se puder ser o personagem que vem na frente e no final, ele é nipo-brasileiro ou caucasiano ou afro-brasileiro; são consequências da imagem, e não a imagem ser o princípio básico da mensagem. Aí você consegue criar outros campos de pensamento e até o estranhamento ser o fator para reflexão – porque essa construção de imagem tem sido discutida muito ultimamente. Acho mais interessante os *turning points*[129], a personagem que era a bonitinha, certinha, ser a vilã. Desconstrói, sabe? Esse pensamento de que todo vilão é feio e todo mocinho é bonito. Essa construção de lugar comum está sendo revista. Tem as escolhas, também, enquanto profissional: o que você quer para a sua carreira? Como tem espaço para todo mundo, a minha escolha é não fazer estereótipos, a minha escolha é de poder representar uma diversidade de possibilidades. Eu não

[129] *Turning points*: palavra inglesa que significa ponto de reviravolta. Utilizado em dramaturgia e roteiro para se referir ao momento da história em que ocorre uma reviravolta, uma quebra de expectativa.

tenho essa trajetória dessa personagem do estereótipo; eu posso dizer que eu tenho vivido esse campo da diversidade, que fala de um Brasil de um outro lugar e ajuda as pessoas a não cristalizarem essa imagem, porque, se nós nascemos, vivemos no Brasil e carregamos uma brasilidade, carregamos uma experiência de vida nesse lugar, não podemos ser reduzidos a essa existência pautada por uma outra criação que não sabe como é esse lugar.

KEILA FUKE - Por isso que a gente tem que propor a nossa dramaturgia, né, Cris? A gente faz filmes, vídeos e peças colocando o *nikkei* na frente, esse *nikkei* que pode ser tudo. Por que tenho que ser sempre a gueixa? Por que tenho que falar errado? Posso ser qualquer coisa, primeiro que eu sou mestiça, sou brasileira. A gente tem sim que levantar a bandeira e caminhar pra esse lugar. Não vai ser agora que a gente vai ampliar a visão de autores, diretores, críticos, do público, do que somos e do que podemos fazer, mas os meus netos ou bisnetos acho que vão ter essa oportunidade. Acho que isso é o teu trabalho, o meu trabalho, pouco a pouco fazendo isso, mostrando, a gente não pode desistir, a gente está num ano bem complicado e onde a arte está sendo podada por vários lugares. A gente tem que ir pros teatros, ir pras salas de cinema, fazer as nossas peças com o custo que tiver que ser. A gente tem que brigar por isso sim.

CRISTINA SANO - Justamente por isso que nós fundamos o coletivo Oriente-se. Nós podemos fazer qualquer tipo de papel, não só os papéis que têm uma orientalidade ao seu redor. Nós somos brasileiros e podemos fazer qualquer tipo de papel. No coletivo, podemos exercitar a profissão, porque nós somos vários roteiristas abertos a qualquer tipo de ideias, comédia, drama, suspense, terror, enfim, variados gêneros, e eu fiz de tudo dentro do coletivo.

EDUARDO OKAMOTO – Admiro a luta por representatividade dos atores do coletivo Oriente-se; acho realmente bonito tentar entender que tipo de lugar no imaginário da sociedade brasileira o nipo-brasileiro ocupa. Mas eu tenho mais prazer em fazer um espetáculo baseado no Kenzaburo Oe, porque já está tudo posto, todas as questões do nipo-brasileiro estão lá colocadas – em relação ao Japão, ao ser artista. Mas está colocado como ação poética, mais do que como uma ação política. Nesse lugar, me sinto um pouco mais confortável, sabe? Qualquer ator que não quer ocupar o lugar do

estereótipo vai encontrar dificuldade. Até que ponto você está disposto a ocupar o vazio dos estereótipos. Os personagens estão dados para todos, mesmo os atores brancos, que são o perfil universal no imaginário desse tipo de veículo. Mesmo os atores brancos, a maior parte está condenada a determinados estereótipos, que são o do “mocinho”, o do “galã”, o do “vilão”. Isso é um limitador, mas está ligado a um tipo de indústria que precisa ter respostas rápidas, para produção rápida, e ter resultados muito garantidos. Ainda que ao ator branco seja dada um pouco mais de liberdade, nesses veículos eles ainda estão atrelados a determinados tipos de papel, não de personagem. Mais do que se os personagens orientais estão sendo ocupados por atores de fenótipo oriental, o que mais me interessa é discutir sobre quais são os personagens orientais. O problema, pra mim, não é nem ter o sotaque, mas é que, por conta do sotaque, claramente é um idiota. Isso me interessa discutir mais do que sobre quem é que está representando. Eu ia achar até um pouco graça colocar um loiro interpretando um japonês, entendeu? Eu ia achar um pouco graça colocar um negro fazendo um japonês. O que eu acho insuportável é ver que esses personagens ajudam a construir um lugar dos orientais na cultura ocidental como um todo, especialmente na cultura brasileira. Esse lugar que se procura construir no imaginário é incompatível com a importância da cultura oriental e, em especial, da cultura japonesa na formação da sociedade brasileira e, em especial, da sociedade paulista. Por isso, eu acho importante que os nipo-brasileiros estejam ocupando o espaço do teatro como propositores de linguagem, porque eu não espero das pessoas que estão nos lugares do cinema, das séries, da televisão fechada e aberta, eu não espero que venha deles algum tipo de transformação. Algum tipo de transformação só vai vir de novos propositores de linguagem.

O que pensam da arte? Sobre a atuação? Sobre o teatro?

JULIA KATHARINE - É importante que o artista, seja ele homem, mulher ou o que for, é importante que ele tenha o que dizer, né. Se você não tem o que dizer, nada acontece.

JUI HUANG - Para mim, ser artista é me significar nessa vida, é ter significado nessa vida. Quanto estou atuando, não existe nem passado e nem futuro, você realmente está presentificado. Atualmente está na moda o *mindfulness,* né*?* Estar presente onde

você estiver. Acho que o teatro, a arte nos coloca muito nesse lugar. Quando dão ação ou quando a cortina se abre é um momento que você está literalmente presente e nada importa mais, só o momento vivido naquele lugar.

SHIMA - Eu penso na arte muito como instrumento de aferir a realidade. A experiência que você tem com a obra de arte, às vezes, é uma experiência na metonímia que você tem com a vida. Você é exposto a um fragmento da vida e você encontra esse fragmento na vida. Na arte, é possível ter experiências que você não pode ter na vida. Por exemplo, uma experiência com a morte, uma experiência com o amor, uma experiência com a guerra, uma experiência com a gravidade, uma experiência com uma iluminação, nos sentidos. Arte para mim está nesse campo de conhecimento da experiência com a vida. Talvez não seja possível falar de toda uma experiência em torno de uma bomba, mas você consegue fazer essa experiência existir, num determinado momento, numa construção que se dá através da arte. Esse contato com a obra é o que faz movimentar as próprias noções de mundo. Por exemplo, ao mesmo tempo, num trabalho, você está falando de afetos, de física, de política, de memória, mas você não precisa mostrar isso no mundo. É uma oportunidade pra você sintetizar numa coisa só, e a pessoa ter essa uma coisa só por aquele momento. Quando eu tô construindo uma obra, eu sempre penso que aparato que eu tô construindo, com quais experiências eu vou compor. Se eu tenho um trabalho que envolve queda, tensões, eu vou pesquisar na Física, vou pesquisar ao menos uma imagem que provoque uma emoção; então, às vezes, eu estou trabalhando com o medo ou com a memória. A obra acaba sendo esse instrumento – você ter uma ideia e essa ideia ser aplicada no mundo. Acho que a obra de arte ajuda a gente a construir a realidade.

EDUARDO OKAMOTO - O teatro é o lugar da ação – isso pra mim é claro – e, quando a gente fala “o lugar da ação”, fica parecendo que é um lugar só de ações grandiosas, né? Mas, pra mim, não; pra mim, é o lugar da artesania, no sentido de que o espetáculo de teatro é o acúmulo de muitas pequenas ações invisíveis que os artistas vão desempenhando ao longo do tempo. Pra mim, essa coisa do tempo conta muito, porque eu demoro três anos pra fazer uma peça. Sou muito lento, tem uma dimensão artesanal real, me dedico tal qual um sapateiro. Se você me pergunta se eu sou um artista, eu respondo que sou um artesão, no sentido de ter um trabalho manual mesmo. Me sinto um sapateiro fazendo teatro e, como sapateiro, gostaria de desenvolver na

minha arte um modo de conhecer que tem a ver com o fazer. Se você pede pro sapateiro um tipo de sapato diferente do que ele está habituado a fazer, ele vai ter de criar o sapato, mas, ao mesmo tempo, tem um saber acumulado dos sapatos que ele já fez até ali, que garantem que ele possa inventar um sapato novo. Tem essa dimensão do conhecimento que emerge da própria “fazeção”, vamos dizer assim. Tem uma coisa importante nesse processo de você se dedicar ao que está fazendo, no processo em si. Nisso, enxergo uma maneira de cultivo de si, de entendimento espiritual do trabalho e de si mesmo. Não vejo que possa ser feito de uma maneira isolada, “ensimesmada”; tem que estar imerso na sociedade. Quando falo da dimensão da artesania, do tempo e da espiritualidade, não falo de me recolher nas montanhas e me relacionar exclusivamente com o sapato que estou produzindo. Digo de produzir um trabalho que tenha alguma relevância para a sociedade em que eu estou inserido. Ter relevância significa que aquilo que estou fazendo aborda temas que são importantes de serem debatidos e que, às vezes, estão obscuros na sociedade; significa que o modo como eu desempenho isso talvez possa ser surpreendente, inovador ou relevante, possa ser importante de ser cultivado, entender que o teatro é uma forma de conhecimento não só sobre a arte, mas sobre o homem.

JULIA KATHARINE - O meu processo como atriz ele se dá pelo fato de que eu sinto falta de corpos trans, porque eu sou uma mulher transexual de 42 anos. Eu sinto falta desse corpo no teatro, no palco, no cinema, atuando. Então, eu acho que uma das minhas maiores motivações é essa questão de representatividade trans, mas eu também, desde muito pequena, sempre gostei de interpretar, de criar histórias, de fabular; é uma coisa que eu gosto muito e a minha metodologia é muito intuitiva. Eu não sei te precisar com termos técnicos o que eu faço; eu leio um roteiro, tento construir o personagem a partir de um diálogo com o roteirista ou com o diretor e aí, intuitivamente, vou descobrindo a personagem, conforme o processo vai acontecendo. É bem assim, não tenho nenhuma forma técnica de elaborar isso, sabe?

SHIMA - Eu gosto muito de fazer cinema, porque abre esse campo de ir atrás de alguém que é você. Quando você é convidado para interpretar algo que está fora do seu campo, acho que o grande desafio é esse – pra mim, como ator –, interpretar personagens que estão fora do meu campo psicológico. Dos papéis que eu fiz como coadjuvante, eu tive muito tempo para me preparar. Por exemplo, em *Os dias sem*

Tereza[130], eu engordei 15 quilos. Quando eu leio o roteiro, já começo a formar um desenho da personagem. Eu nunca fiz escola de cênicas, mas eu ficava pensando que tinha que haver uma mudança interna para que isso transpareça. Trabalhando a personagem nesse filme, eu aprendi a atirar, fiz academia… A primeira ideia era a de que era um policial à paisana – se você pesquisar "policial à paisana", é sempre um gordinho com braços muito fortes. Essa imagem me veio, aí eu fiquei pensando: que dieta faz uma pessoa ficar daquele jeito? Será que ele é o tiozão que faz churrasco no fim de semana? Uma pessoa que enche a cara? Porque não é uma vida fácil ser policial. Quais são as fugas psicológicas pra quem está inserido nesse contexto? É um ser promíscuo? É um ser que não leva uma vida saudável? Fuma? Ao mesmo tempo, quais são os pensamentos das cenas? Eu tenho muito prazer em interpretar quando, durante a cena, eu tô com o pensamento nele pensando ele, colocando os pensamentos nele; então, ele tá pensando, o personagem está pensando, não está preso na marca ou tenso conectado só com a sequência das ações. Eu sinto que, quanto tem o pensamento fluindo junto com o acontecimento, eu me sinto vivo e o personagem também. Tanto que eu acho que é mais fluido esse refazer e se conectar com aquele tempo – que, no cinema, é o tempo da edição. São as construções daquele real que precisam ser compostas de "n" formas; então, a câmera muda de lugar, muda a luz, muda a contra, você interage com outras coisas, mas eu acho que não é só a fé cênica de acreditar que aquilo existe, está lá, mas como preencher esse personagem, como encher esse personagem de vida. Eu mudo rotina, eu mudo dieta, eu mudo a leitura. Eu gosto muito de pesquisar uns totens de animais pra formar o espírito da personagem. Eu lembro que, nessa época, quando eu fiz esse cara, que, para mim, era um policial à paisana, que chamava Orlando, eu fui atrás dos animais que poderiam compor. Como tinha essa coisa da polícia velada muito forte, eu fiquei pensando que, nos anos 80 e 90, foi moda ter um pastor alemão em casa, só que eu sempre achei o pastor alemão um cachorro muito gordo, então eu fiquei pensando nessa imagem, que o totem do Orlando era um pastor alemão gordo. Eu tive o *feedback* de alguns amigos e um deles foi do Rômulo Braga[131], com quem contracenei, que me disse ter a sensação muito forte de ver um pastor alemão meio gordo, achou

---

[130] Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt6015290/. Acesso em: 8 jul. 2021.

[131] Rômulo Braga: ator brasileiro ganhador dos Prêmios de Melhor Ator Coadjuvante no Festival de Cinema do Rio 2014, com o longa *Sangue Azul*, e Prêmio de Melhor Ator no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2016, com o longa *Elon Não Acredita Na Morte*.

muito bonito ver um homem meio bicho.

EDUARDO OKAMOTO - Eu projeto muita coisa no teatro; eu sinto que o teatro é o lugar de expressão da minha vocação – da minha vocação humana, não só da minha vocação profissional. A gente estava falando dessa coisa dos nipônicos que se expressam muito pouco durante a vida. Eu tenho claramente essa sensação de que o teatro é o lugar onde eu posso ser eu mesmo, mais do que na vida. Apesar de ter esse sentido de representação, de uma máscara que se coloca sobre si diante do outro, eu tenho a clareza de que é um espaço de liberdade como nenhum outro, eu tenho uma sensação de felicidade por estar no palco, porque, claramente, é o lugar onde eu posso ser mais eu mesmo. Isso é muito evidente pra mim, porque, no cotidiano, sou bastante nipônico na máscara social, sou bem reservado, até um pouco tímido, calado e, no palco, eu penso: o que eu não faria no palco?

SHIMA - Eu sinto uma diferença entre a *performance* e as cênicas. Na *performance*, eu sinto que existe uma persona que não é personagem construída, mas posso pensar como uma entidade que tem um roteiro, mas não tem um desenho muito definido da personalidade. Quando eu vou fazer *performance*, eu acho que vou alimentando a persona; então, hoje, na *performance*, eu falo. Em outras *performances*, em geral, é muito usual não se falar. Quando se trabalha rituais dentro da *performance*, acabam sendo silenciosos – o *performer* não fala e eu comecei a testar isso, falar no meio, ter um rompimento, falar e continuar a partir de um diálogo. Depois, eu fui fazendo outros trabalhos, que eram prioritariamente o diálogo pra trazer memórias, trazer ou criar histórias. Nas cênicas, como trabalho de ator, estou traçando um paralelo entre o *performer* das artes visuais, que é a experiência que eu tenho, e do ator nas cênicas. Como ator, é um outro trabalho de pesquisa, que acaba ajudando mais naquele momento, daquela construção do personagem – tem outras qualidades. Eu vejo descolado, porque eu entro num modo de investigação mais cotidiano, mais psicológico. Eu nunca tinha feito teatro, né! Eu sempre fiz cinema e vídeo. O tempo do cinema é outro tempo; eu percebo que eu tive mais tempo pra pesquisar e elaborar o personagem, porque aquela construção serve para aquele trabalho. A construção de um personagem que faço para cinema, por exemplo, eu não vejo relação com o trabalho do *performer*. Acho que o corpo do pesquisador é o mesmo, os métodos de investigação são mais ou menos os mesmos, mas acho que as intenções são

diferentes. O trabalho do ator é mais colaborativo, é um trabalho de equipe, não é um trabalho sozinho. Tem diretor, preparador de elenco, figurino, tem um monte de coisas que eu não pensei que vão me cruzar e, no trabalho do *performer*, eu acho que é um trabalho mais solitário, onde eu tenho que decidir tudo. Eu decido sobre todas as coisas. Eu já fiz trabalho como *performer* pra outro artista, só que, na hora do fazer, mesmo tendo em linhas gerais uma direção, acho que foge do controle do criador. Nas cênicas, não; é um outro desafio ter esse controle, estar sob controle, “n” controles.

CRISTINA SANO - O teatro, ele é fenomenal, ele é vivo, ele é único, fugaz, efêmero, é justamente isso que eu gosto, é vivo. Mas eu acho difícil, difícil pra mim. Acho que é mais difícil fazer teatro do que fazer TV, do que fazer cinema, porque o teatro, além da coisa da repetição, tem toda aquela coisa de ser todos os dias. Quando você faz teatro, todo o seu capital humano fica extremamente exacerbado e você precisa ter um autocontrole que eu acho que eu não tenho. O trabalho que eu quero fazer tem que estar em consonância com o meu momento de vida. Se eu acredito no trabalho eu faço, agora fazer comercialmente, fazer porque eu tô sem trabalho eu não consigo, principalmente teatro. Eu tenho que estar muito engajada, as ideias têm que ter uma ressonância dentro de mim porque eu acho um trabalho extenuante, difícil, acho que é um trabalho que não dá pra mentir, é ao vivo e a cores e acho importante esse engajamento que venha da alma, sabe? Por isso que eu fiz muito pouco teatro.

KEN KANEKO - Acho que ator é um grande mentiroso. Mentiroso que mente mentira, mas é verdadeiro. Mas, pra fazer isso, precisa pesquisar o que mundo mostra pra gente. O que que a gente aprende com o mundo? Porque ator simplesmente operário, eu acho. Operário que faz uma coisa que aprendeu com aquele convivência com mundo. Aí você apresenta, aí aparece teatro, verdadeira grande mentira.

JUI HUANG - Eu fiz uma cena em uma série, que era a cena da minha morte num escritório superfechado e eu realmente não sabia o que fazer, não sabia o que o diretor queria. A gente lê o roteiro e até pode tentar imaginar uma coisa, mas é quando acontece, como tudo na vida. Quem trabalha nisso, sabe que é uma loucura, eles precisam entregar todas as gravações do dia. Era um madrugadão das sete da noite até as sete da manhã. O diretor olhou pra mim e falou: “Jui, só vou sair daqui pra outra

cena quando eu tiver a minha cena.”. Perguntei o que ele estava pensando e ele perguntou “O que que você tá pensando, Jui?”. Na série inteira, meu personagem foi muito marrento, então achei que esse era o momento de humanizar ele porque ele vai morrer. Como qualquer animal que vai ser abatido, ele sente que a morte está chegando. Então, é literalmente implorar pela vida. Fizemos o ensaio e ele falou que não era isso e eu disse “Vamos fazer um só valendo? Porque eu sou melhor valendo.” Quando eu fiz... sabe quando você se orgulha do seu trabalho? Simplesmente quando você termina e diz “Cara, eu fiz um bom trabalho!”. Porque eu entreguei uma boa cena, mas a gente entrega porque a gente vivenciou muita coisa. Você só entrega algo que você vivenciou. O diretor me deu a oportunidade de tempo/espaço de preencher o silêncio. É raro você ter esse tempo. Eu tive que implorar pela minha vida. Passou muita coisa pela minha cabeça.

KEN KANEKO - Primeira esposa, eu fiquei 20 anos casado, ela ficou diabética, fez transplante, transplante não deu certo e ela faleceu. No último momento, eu tava no lado de cama, ela pediu pra abraçar forte. Eu abracei ela, sem falar, sem palavra, ela morrendo com meu abraço. Claro que grande perda. Depois que faleceu essa primeira esposa, eu comecei a pintar quadro bem colorido e tema desse quadro uma alma que sobe pra céu. Ela fica leve, transforma uma luz colorida subindo ao céu. Eu retratei uma grande cena de tristeza. Por que esse grande cena de tristeza agradou público? Porque eu tô curtindo, eu tô aceitando, eu tô convivendo com essa tristeza. Aí meu trabalho fica mais caprichoso, mais delicado, mais decidido porque tô aceitando essa morte. Arte sempre responde com acontecimento humano, acontecimento de vida. Retrato de vida é arte, acho.

MII SAKI - Eu acho que o ator é um facilitador. Porque nem sempre as pessoas conseguem interpretar o que está escrito no papel. O ator é um facilitador que fica na interface entre o roteirista e o público final.

KEN KANEKO - O ator é profissional igual pedreiro, depende de encomenda, tem que fazer aquele prédio, né? Ator também mesma coisa, depende de personagem que tá dentro de peça, tem que executar esse personagem. Se o público entender muito bem sobre arte, artista não pode brincar. Então o artista também mostra verdadeira arte. Tudo é troca, se não tiver isso, acho que verdadeira cultura, verdadeira arte não cresce.

KEILA FUKE - Para mim, arte é comunicação, é a máxima expressão da comunicação. Como me comunico criando algo, sabe?

KEN KANEKO - Tudo é troca, se não tiver isso, acho que verdadeira cultura, verdadeira arte não cresce. Eu sou pintor, faz exposição, mostra o quadro, eles normalmente chegam lá, “Ai que maravilha! Parabéns!” e vai embora. Verdadeiro público vem e se agarra frente de meu quadro, começa chorar, às vezes começa a tremer, às vezes tem pessoa que quer comprar ou mesmo que não compra se emociona. Se tiver esse público, eu não posso fazer uma brincadeira. Sempre depende muito de troca. Quando você oferece uma verdade acho que público também responde com verdade. Tem que acreditar nesse sistema. Tem gente que acha besteira. Por que artista consegue fazer isto? Por que artista fazendo essas coisas parece besteira? Ninguém entende, mas tenta transmitir porque o artista acredita. O que eu sinto eles também sentem, com essa confiança. Se você não acredita nesse sistema humano, você abandona, acho que não consegue continuar essa função de ator, função de artista. Artista depende muito de vocês, artista depende muito de público. Arte cresce, artista trabalha. Se não tiver público, o que você pode fazer? Dentro do banheiro fazendo cocô? Fazer teatro? Ah, isso não é teatro. Atores têm que acreditar no público que o entende e, com força, com esse tipo de devolução a gente consegue manter essa profissão. Depende dos dois, cultura não é simplesmente só nós. Cultura, teatro não pode ficar só dentro, em cima de palco porque arte fica no meio desses dois, transações, né? O público sentado lá no plateia, a gente fica no alto do palco, mas se não tiver essa transação, o teatro não existe.

LUZES LENTAMENTE SE APAGAM.

BREU.

Figura 4 – Ken Kaneko no papel de Matsuda no filme Corações Sujos (2011)

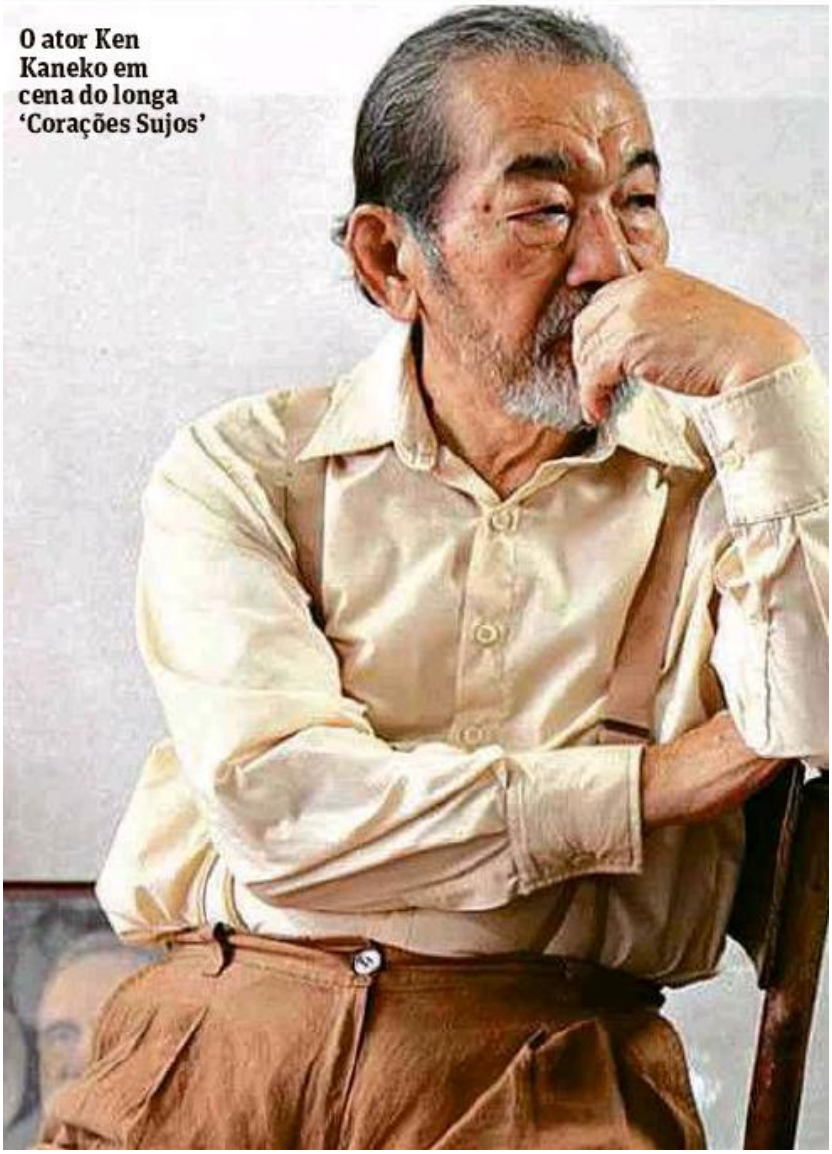
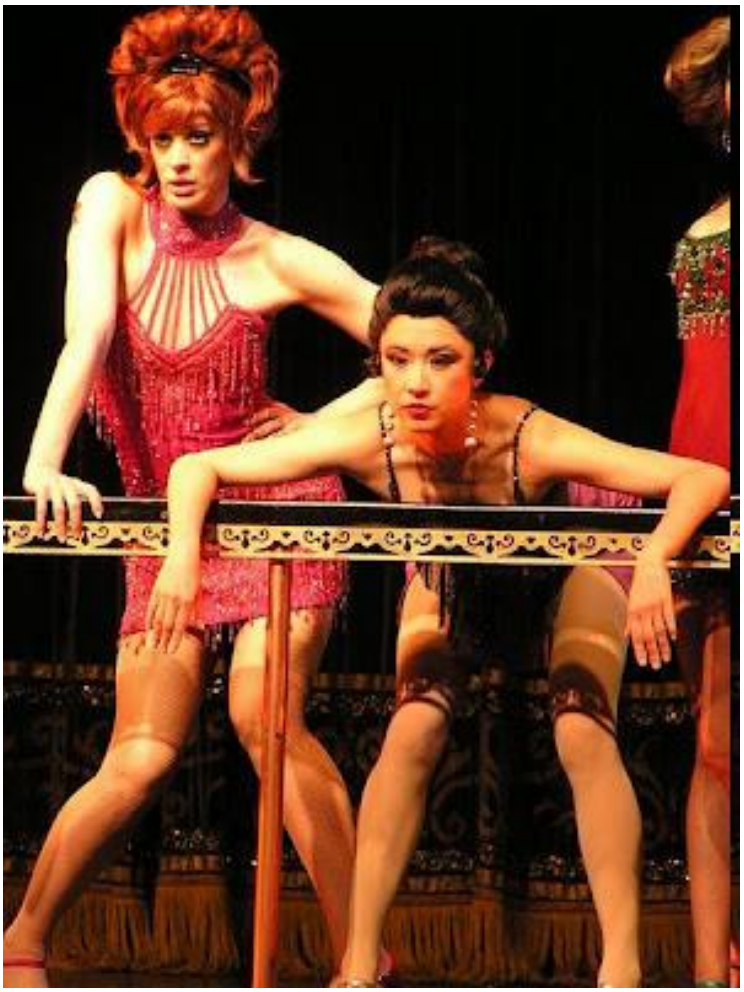


Foto: Folha de S. Paulo (2021).

Figura 5 – Cristina Sano na peça A mulher da ilha” no Centro Cultural São Paulo, em 1990. Cristina Sano escreveu e atuou na peça.

Fonte: Cristiana Sano (2020).

Figura 6 – Keila Fuke, no papel de *China,* ao lado de Claudia Raia no musical *Sweet Charity* (2006) de Neil Simon, dirigido no Brasil por Charles Möeller e Claudio Botelho



Fonte: Keila Fuke (2021).

Figura 7 – Jui Huang no papel de “O Amante Chinês” na peça *Marguerite, Mon Amour* (2016) com o Centro de Pesquisa Teatral (CPT). Direção: Emerson Danesi

Fonte: Emidio Luisi (2016)[132].

[132] Disponível em: https://sesc.digital/conteudo/teatro/41795/acervo-antunes-filho/42814/marguerite-mon-amour. Acesso em: 27 jul. 2021.

Figura 8 – Misaki Tanaka como a personagem “A Jornalista/A Chinesa” no filme *Império do desejo* (1978) de Carlos Reichenbach

Fonte: Mulheres do Cinema Brasileiro (2021).

Figura 9 – Julia Katharine no documentário *Lembro Mais dos Corvos* (2019) de Gustavo Vinagre

Fonte: Vitrine Filmes (2019)[133].

[133] Disponível em: https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/lembro-mais-dos-corvos/. Acesso em: 9 jul. 2021.

Figura 10 – Eduardo Okamoto na peça *Recusa* (2012) dirigida por Maria Thaís da Cia Teatro Balagan

Foto: Ale Catan (2012)[134].

[134] Disponível em: http://www.ciateatrobalagan.com.br/espetaculos/recusa/. Acesso em: 20 maio. 2021.

Figura 11 – Testemunho (2006-2010)

Foto: Mariusz “Marchewa” Marchlewicz (2010).

5.2 DO ATOR INTÉRPRETE AO ARTISTA AMARELO

A distinção dos entrevistados em dois grupos pode ser feita pela tônica da narrativa construída por cada um deles, na qual ressaltaram aquilo que marca as suas trajetórias. Jui Huang e Mii Saki tem uma carreira como atores intérpretes, assim como Cristina Sano e Keila Fuke, embora elas possuam trabalho autoral. Cristina é autora de peças teatrais e Keila Fuke tem espetáculos dirigidos e coreografados por ela. Entretanto, suas vozes não destacaram o aspecto autoral. Já Ken Kaneko é artista plástico, propositor de sua poética, mas o mesmo não ocorre na atuação cênica. É sabido que a temática da entrevista foi sobre questões de etnicidade do ator e da atriz em cena, porém outros entrevistados trouxeram com mais ênfase a importância da proposição de uma poética cênica própria. Ao mesmo tempo que Julia Katharine, Eduardo Okamoto e Shima possuem trabalhos autorais como artistas, também são atores intérpretes. Entretanto, no tipo de produção em que costumam atuar, estabelecem outro tipo de relação com os realizadores, havendo abertura para um processo de criação colaborativa. Não se limitam à condição de executores. Trata-se de um tipo de produção diferente de uma proposta comercial, na qual, em linhas gerais, o ator intérprete é introduzido na etapa de execução, estando alienado das decisões criativas. Mas, como propositores da cena, têm a liberdade de criar a sua visão de mundo e de expressar seu ponto de vista. Existir simbolicamente é se fazer representar na cultura?

Quem detém maior poder sobre a produção de imaginário? O ator intérprete? O artista? A partir das entrevistas, chegou-se ao entendimento de que os atores e atrizes intérpretes atuam como uma mão de obra especializada em artes cênicas, a serviço da criação de alguém, em que sua função é interpretar uma personagem, segundo a visão – em geral, estereotipada – de um dramaturgo, diretor ou encenador em uma obra ficcional (peça teatral, filme, séries de TV ou novela). Sua liberdade criativa é condicionada pelo imaginário do outro e varia em função da relação existente entre atores e diretores. A entrevista com os artistas revela que, como propositores de sua poética, eles se envolvem na dramaturgia, na produção, na direção e na encenação. Dessa forma, o(a) artista possui maior grau de autonomia e liberdade criativa na atuação cênica.

No contexto de produções comerciais, há uma relação de prestação de serviços, na qual o ator é contratado para interpretar um papel predeterminado. Muitas

vezes, o que se busca em um teste de elenco não é um ator, mas um personagem definido. Trata-se de uma relação em que, na falta de um profissional, outro será utilizado para substituí-lo, como uma engrenagem em uma grande máquina. De acordo com os atores intérpretes entrevistados, poucos tiveram a oportunidade de opinar sobre a concepção de suas personagens nas obras em que estavam inseridos, e, mesmo que houvesse essa chance, havia pouco espaço para criação, afinal estavam de fora das decisões. Em um filme publicitário, é raro haver ensaios. O ator recebe o roteiro com alguns dias de antecedência, comparece no dia da diária de filmagem e executa o seu trabalho. O mesmo ocorre quando o ator representa algum papel secundário, uma participação em um filme, uma série ou uma novela. Ele está solto tanto na trama quanto na produção, alienado. Mesmo quando está envolvido em uma maior participação, o ritmo de trabalho é industrial, tendo que cumprir com uma meta de produtividade, gravando muitas cenas, principalmente quando se trata de televisão.

Haveria isso alguma relação com o conceito de alienação do trabalho de Karl Marx? O ator seria o operário da indústria cultural, alienado do resultado da produção e das etapas que a envolvem? Estaria reduzido à sua força de trabalho como mão de obra? Sem humanidade? Jui Huang e Ken Kaneko citaram a falta de humanidade dos personagens asiáticos estereotipados.

Outro aspecto que chamou a atenção nas entrevistas é a ideia de que a concepção de uma personagem japonesa seja a própria atriz amarela. É o que se pode inferir quando o diretor apenas responde para Mii Saki que a personagem dela é japonesa. Estava se referindo apenas à sua aparência física. Também parece haver uma oposição simbólica entre personagens brasileiros e japoneses, assim como a maneira como um ator deve atuar para representar cada um desses personagens. É como se, além do personagem estereotipado, houvesse um estereótipo de atuação, onde o ator e o personagem se confundem; já não é possível distinguir as qualidades que se referem à *performance* do ator ou às características da personagem. Para representar uma personagem brasileira e atuar como brasileiro, seria necessário adotar características opostas ao que se entende por oriental e vice-versa. Hall (2013) aponta que a oposição binária, isto é, a demarcação de polos opostos, é a principal ferramenta utilizada pelos estereótipos na marcação da diferença – uma forma simplista de estabelecer significado, quando assumida como a totalidade. Nonsense é ser brasileiro e certinho é ser japonês. O brasileiro é expansivo e o japonês é

reservado. O japonês é focado e o brasileiro é relaxado. Essas características ora se referem ao personagem e ora dizem respeito à maneira de atuar, colocando o conceito de brasileiro e japonês em polos opostos, o que se reflete na relação entre atores e diretores. Assim, atribuem aos atores amarelos certas características, na forma de atuar, que, muitas vezes, confundem-se com suas personagens. Logo, entendem que suas atuações são contidas, focadas, minimalistas e que não expressam emoções.

Por que se submeter a essa situação? Por que desempenhar papéis estereotipados que rebaixam os asiáticos? Seria pela falta de oportunidade para atores amarelos no mercado de trabalho? Por que não propor novos imaginários em cena? Embora os atores reconheçam que é necessário tomar a iniciativa, entendem que sempre haverá alguém que aceitará esses papéis e que, portanto, seria preciso uma mudança de mentalidade por parte de dramaturgos, diretores e encenadores. Mas devemos esperar que o outro proponha novos olhares sobre nós?

Como seria a passagem do ator intérprete para o artista? Bastaria recusar papéis estereotipados? Não se trata de querer ou não representar esses papéis, mas de representar ou não a visão do outro. Diz respeito a uma mudança de postura em relação às artes cênicas. Nossos entrevistados, aqui qualificados como artistas, relataram a experiência em produções de caráter experimental, artístico e autoral de terceiros. Foram convidados, mas não fizeram teste, porque os diretores e dramaturgos contavam com o trabalho de atuação deles, e não com uma personagem pronta. Havia uma relação mais próxima, maior envolvimento nas decisões, como na criação da dramaturgia. Ainda assim, estavam sujeitos à visão de alguém. Dependeram de alguém para estar em cena. Mesmo com isso, como atores intérpretes, comprometeram-se com uma pequena parte da produção, muitas vezes não se envolvendo ou não sendo contemplados na concepção artística como um todo. Estão inseridos na etapa de produção final, não estão envolvidos na etapa de concepção. Mesmo quando a proposta não é comercial, há encenadores que não abrem mão de sua linguagem e de sua visão de mundo, e o elenco está à disposição de sua concepção estética. O fato de uma produção ter caráter comercial ou autoral pode significar que os atores terão maior ou menor grau de autonomia sobre o seu trabalho, porém, em ambos os casos, estão sujeitos à visão de alguém.

Ken Kaneko citou que o ator, assim como o pedreiro, é um operário que executa aquilo que lhe foi solicitado. A imagem que existe do operário está ligada ao trabalho industrial, em linha de montagem. Um trabalho repetitivo, de uma etapa da produção

que exige não reflexão, mas sim padronização. Trabalho que demanda produtividade, mas no qual o tempo é escasso.

Eduardo Okamoto entende que seu trabalho como artista das artes cênicas é como o de um artesão. Alguém que detém o conhecimento para produzir uma obra em sua totalidade, de forma independente e no tempo que for necessário. Isso faz sentido quando se vê que a carreira de Okamoto é marcada por solos autorais.

Qual a relação com o tempo? O ator intérprete, como operário, precisa entregar com rapidez aquilo que lhe foi solicitado. É tratado como máquina, executor de uma tarefa, é desumanizado. O artista é autor de sua obra, viabiliza os meios de produção e administra o tempo necessário à sua execução. Dessa forma, tem a noção do valor do seu trabalho, e o processo é tão importante quanto o resultado. O tempo é humanizado.

O artista é operário, mas também é artesão. É pedreiro, mas também é arquiteto e engenheiro. Ele propõe a sua visão de mundo, tem o conhecimento dos meios de produção e possui a técnica necessária para executá-la. Desse modo, o ator intérprete, que se pretende artista, precisa ser o propositor da cena, exercendo poder e autonomia sobre a sua produção simbólica e a sua produção de imaginário. Essa postura o obriga, ainda, a buscar os meios necessários para viabilizar a sua visão, pois precisa lidar com o mercado das artes.

Entretanto, o fato de ser artista o livra de estereótipos? A obra de Tomie Ohtake[135] é reconhecida como arte brasileira, assim como o trabalho de Lina Bo Bardi é reconhecido como arquitetura brasileira? Tomie era uma mulher japonesa naturalizada brasileira; já Lina era uma mulher italiana naturalizada brasileira. O curador Yudi Rafael[136] entende que a questão asiático-brasileira demanda diálogo por parte de curadores e instituições, pois não existe uma compreensão de que o artista asiático-brasileiro é brasileiro e, desse modo, ele e a sua produção são interpretados apenas como asiáticos (GARCIA, 2020). Seria preciso o entendimento de que falar de artistas como Tomie Ohtake também é falar do Brasil. A educadora Luciana Ribeiro (2020) cita que, apesar de a produção artística brasileira ser diversa, naturalizamos a predominância majoritária de autores brancos ou de descendência europeia, em

---

[135] Tomie Ohtake (1913-2015) foi uma artista plástica japonesa naturalizada brasileira que imigrou para o Brasil em 1936. Em 1995, recebeu o Prêmio Nacional de Artes Plásticas do Ministério da Cultura.

[136] Yudi Rafael é pesquisador e curador. Mestre em culturas latino-americanas e ibéricas pela Universidade Columbia, integrou as equipes curatoriais de projetos como a 2ª edição de Frestas: Trienal de Artes do Sesc (2017), Residência Artística Cambridge (2016) e Potlatch – Trocas de Arte (2016).

detrimento de outras minorias. Para a educadora, é raro que livros de arte brasileira citem artistas negros, indígenas e asiáticos. Essas minorias são racializadas e identificadas como afro-brasileiras, indígenas brasileiras e asiático-brasileiras, porque a arte euro-brasileira é reconhecida apenas como arte brasileira.

O mesmo ocorre nas artes cênicas? O teatro brasileiro, com base na cultura europeia, é visto apenas como teatro? Como é percebido um artista amarelo propositor da cena? Será que ele apenas se interessa por linguagens teatrais japonesas? Sua encenação sempre fará referência à Ásia? Suas criações carregam uma ancestralidade natural indissociável do seu fazer artístico? Pensar na criação teatral de um artista asiático-brasileiro é pensar no teatro brasileiro?

E quanto à formação?

Sobre a formação artística, os entrevistados tiveram trajetórias envolvendo desde a escolha por cursar uma escola técnica profissionalizante até a participação em grupos de teatro amador e o aprendizado na prática profissional. Ken Kaneko e Mii Saki são japoneses naturalizados brasileiros que tiveram aulas de teatro, dança e música no ensino fundamental japonês, não se restringindo às artes plásticas, como ocorre, em linhas gerais, no Brasil. Ambos atuam sem cursar uma escola de Artes Cênicas formal, assim como Shima e Julia Katharine. Já Cristina Sano e Eduardo Okamoto buscaram formação em Artes Cênicas, e Keila Fuke e Jui Huang se formaram enquanto já atuavam.

Quais são as bases para a formação de atores e artistas das artes cênicas? A formação brasileira é eurocêntrica? A escola técnica forma atores ou artistas? A proposta do ensino profissionalizante é ensinar técnicas, a fim de formar mão de obra qualificada para um determinado tipo de demanda da indústria, do comércio e dos serviços. No caso das escolas técnicas de atuação, formam atores para atender ao mercado de trabalho. Nesse tipo de formação, não se costuma discutir linguagem teatral – é como se houvesse apenas uma forma de se fazer teatro. É mais comum se falar em termos de gênero, como teatro infantil, drama e comédia, que são classificações já conhecidas do público. Não se discute, portanto, outras maneiras de se pensar e fazer teatro fora do Ocidente, assim como uma dramaturgia que contemple a diversidade de experiências que compõem a população brasileira. Por outro lado, cursar uma faculdade de Artes Cênicas forma um artista com autonomia para desenvolver sua poética?

Bastaria, então, uma tomada de consciência para que houvesse a passagem

do ator intérprete para o artista? Uma mudança de postura perante as artes, perante o mundo, perante a vida? Eu me responsabilizo pelo imaginário que estou a produzir como ator? O artista é capaz de ampliar o olhar da sociedade sobre a minoria étnica à qual pertence? Ou seria preciso exercer uma pressão política sobre os meios que disseminam essas representações estereotipadas?

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que é imaginário asiático-brasileiro em cena? O que é visto quando atores amarelos atuam? O que se espera da atuação deles? Quem produz esse imaginário? Os atores e atrizes amarelos têm alguma influência na produção desse imaginário? Será que é tudo consequência do fenótipo? O que significam os olhos amarelos?

No primeiro capítulo, exploramos as origens do conceito de raça e a sua hierarquização na humanidade. Pelo menos desde o século XVIII, os europeus adotaram critérios biológicos como a cor de pele, o tipo de cabelo e a conformação craniana para classificar a humanidade em raças distintas; dessa forma, marcou a diferença entre povos de diferentes territórios. Do ponto de vista biológico, o meio acadêmico entende que as raças humanas não existem e, portanto, o conceito de raça é uma construção social. Desse modo, é possível compreender a razão pela qual a classificação da humanidade em raças atribui um juízo de valor e um significado para cada cor de pele, sendo o branco europeu colocado no topo da pirâmide hierárquica e as demais raças consideradas inferiores (amarela, negra e indígena) na base. Seria isso a construção de uma narrativa científica que justificaria o colonialismo e o imperialismo europeu na Ásia, na África e nas Américas?

Em seguida, nos aprofundamos no conceito de “imaginário”. O conceito de “raça” é uma construção de imaginário? Percorremos alguns autores e chegamos ao entendimento de que o imaginário é uma representação mental, uma imagem que emana de nossas experiências com a realidade. Quais imagens extraímos da realidade? Partindo de nossas experiências, selecionamos fragmentos da realidade e atribuímos a elas um significado. São distorções, interpretações e leituras da realidade. O problema é quando assumimos o imaginário como representação fiel do real, da coisa em si, da totalidade das coisas do mundo. Entendendo o imaginário como uma forma de representar simbolicamente os objetos, as pessoas, os lugares e o mundo à nossa volta, chegamos ao conceito de “estereótipo”. O imaginário pode ser reproduzido e compartilhado? De que forma?

A estereotipagem é um recurso de comunicação, uma ferramenta muito utilizada na representação da diferença e do outro, reduzindo este a poucas características físicas e comportamentais, carregadas de juízos de valor de ordem moral e estética e entendidas como fixas por natureza. Por meio desse processo identidades são criadas, delimitadas e difundidas como fixas e imutáveis. Trata-se de

um processo em que identificamos, definimos e representamos a diferença; uma forma de se autoafirmar e exercer poder sobre o próximo. Quando o estereótipo é assumido como a representação da totalidade de um indivíduo, de um povo ou de uma nação, temos a ultrageneralização. O imaginário afeta a maneira como nos relacionamos com o mundo e influencia o modo como a sociedade brasileira se relaciona com as minorias da população, como os indígenas, árabes, judeus, africanos e asiáticos.

Vimos que, ao longo da história do Brasil, a raça amarela não fez parte do ideal imaginado de nação. O mito das três raças idealizou o povo brasileiro formado pela miscigenação das seguintes raças: branca europeia do colonizador; negra africana dos povos escravizados; e indígena dos povos originários. Na virada do século XIX para o século XX, alguns intelectuais brasileiros se posicionaram contra a imigração japonesa no Brasil, por considerarem a raça amarela traiçoeira e inassimilável, incompatível com o ideal de embranquecimento da população – este já prejudicado pelos negros e indígenas. Desde então, os amarelos ocuparam diversos significados no imaginário brasileiro. Durante o Estado Novo, os japoneses eram retratados como seres desprezíveis e traiçoeiros, com um "sorriso amarelo", sendo apresentados como o inimigo do Brasil. Isso afetou as relações sociais da população brasileira com a minoria *nikkei*, implicando manifestações de racismo e intolerância, inclusive por parte do Estado. Nas décadas de 1980 e 1990, as representações do amarelo mudaram, por consequência do sucesso econômico dos países do leste asiático, em especial o Japão. Eram comuns os comerciais de multinacionais japonesas exaltando a qualidade, eficiência e confiabilidade de seus produtos. Era como se essas características se confundissem com a população asiática-brasileira; logo, a imagem dos países asiáticos se confunde com a experiência cotidiana da população. E nos dias atuais? Houve alguma influência do fenômeno pop mundial do grupo sul-coreano BTS[137] no imaginário brasileiro acerca dos amarelos? O que se pode dizer é que, com relação à pandemia de COVID-19, certamente houve. Isso porque discursos de ódio propagados pelo governo americano e pelo brasileiro contra a China afetaram o imaginário sobre os amarelos e, com isso, incitaram manifestações violentas contra a população asiática desses países. A China foi acusada como a responsável pela pandemia e os cidadãos asiático-americanos sofreram ataques racistas e agressões

[137] BTS (Bangtan Boys) é um grupo sul-coreano formado pela Big Hit Music, uma subsidiária da HYBE Corporation, em 2013. Ele é composto por sete membros: RM, Jin, SUGA, J-Hope, Jimin, V e Jungkook.

físicas. No entanto, a população asiática-americana não se calou e criou movimentos de mobilização política como resposta. Mas e no Brasil? Não houve registro de casos de agressão física ou ataques fatais, porém há relatos de agressões verbais.

Entrando na esfera da atuação nas artes cênicas, qual imaginário sobre os amarelos e as amarelas é representado na dramaturgia? Quais tipos de personagens estão nos teatros, nas telenovelas, nas séries e nas telas do cinema brasileiro? No segundo capítulo, conhecemos diversas representações do amarelo em cena, que, muitas vezes, reproduzem um imaginário reduzido do asiático – na maioria, o japonês –, como um elemento exótico, estranho, estrangeiro e alienígena. O samurai, a gueixa, o lutador de *kung fu*, o membro da máfia chinesa, o executivo estrangeiro, a mulher-objeto exótica. Imagens do diferente, do não brasileiro, de alguém que não faz parte do ideal de identidade nacional. Ao mesmo tempo, temos a representação da eficiência, honestidade, seriedade, disciplina, tecnologia e tradição – atributos presentes em diversos povos e etnias, representados como se fossem exclusivos de povos asiáticos e, consequentemente, dos asiático-brasileiros. Resumidamente, o imaginário inspirado no Japão seria a síntese do que os brasileiros interpretam como a Ásia, o Oriente.

Fora do contexto da indústria cultural, encontramos manifestações artísticas com a proposta de apresentar outros olhares ou contrapor a narrativa oficial. São, portanto, iniciativas no campo da pesquisa teatral, em que o imaginário de identidade nacional brasileira, a exclusão do ator amarelo em cena e as representações estereotipadas foram problematizados.

No terceiro e último capítulo, foram ouvidas oito vozes de diferentes gerações e trajetórias artísticas. Na condição de atores intérpretes, suas vozes evidenciam que exercem pouco ou nenhum poder sobre as decisões que forjam o imaginário sobre os amarelos. Isso é válido para qualquer ator, pois até os mais consagrados estão sujeitos aos tipos nos quais estão enquadrados, segundo a visão do mercado, independentemente de sua qualidade como intérpretes. Antes mesmo de um ator qualificado, o que se busca é uma personagem pronta, uma imagem desejada. Desse modo, o ator, amarelo ou não, é reduzido à sua mão de obra, uma peça que pode ser trocada por outra.

Sempre haverá novos estereótipos e sempre haverá mão de obra abundante para encarná-los. Evidentemente, se o ator depender desse sistema para o seu sustento, ele ficará refém dele e sempre representará a visão de alguém sobre ele

mesmo. Novos estereótipos surgem à medida que as minorias representadas são reconhecidas como público consumidor; criam-se, então, novos estereótipos para representá-los, enquanto os antigos estereótipos serão ocupados por outras minorias.

Escalar mais atores amarelos, não apenas para papéis secundários, e sim para serem os protagonistas resolveria a questão da representatividade? Isso promoveria a inclusão no universo simbólico da cultura? Seria a hora de apresentar um Capitão América asiático? Um galã de novela asiático brasileiro? Estaria deixando de interpretar velhos estereótipos para ampliar o seu espectro? Seria uma espécie de amarelamento de personagens brancos, com o intuito de comunicar diversidade e inclusão, mas que, no fundo, reproduz os antigos valores de uma classe dominante?

Como artistas, as vozes dos entrevistados revelam a necessidade de se ter algo a dizer por meio da arte, seja no teatro, seja na *performance* e no cinema. Cada um, à sua maneira, busca sua própria voz, faz-se representar como artista e constrói a sua própria identidade. Além de atuar, são propositores da cena, criadores de dramaturgia, produtores de seus projetos e representantes de sua poética. Buscam os meios necessários para viabilizar a sua arte, por meio da qual manifestam seu posicionamento diante do que os interpela no mundo. Provocam outros olhares ao apresentar o seu próprio imaginário. Agem no mundo e se significam nele.

Como seria a passagem do ator intérprete para o artista amarelo? Isto é, passar da condição de encarnar o imaginário do outro para encarnar o seu próprio imaginário. A mudança de postura em relação ao seu papel no mundo da atuação pode ser um caminho. Qual o propósito da minha arte como ator? O que desejo representar? Me responsabilizo pelo imaginário que estou produzindo? Assumir essa postura é um ato de coragem? A condição de artista liberta os amarelos de um olhar estereotipado sobre a sua produção e atuação?

Ainda assim, é importante ocupar o espaço da cena como um espaço de disputa de poder simbólico. Não se trata de fazer frente às máquinas de produção de imaginário da indústria cultural, mas de apresentar um contraponto, um questionamento, outras possibilidades, outros caminhos para a criação de um imaginário não hegemônico sobre os asiático-brasileiros em toda a sua diversidade e complexidade. Um trabalho de guerrilha para ocupar os flancos, os espaços não convencionais da cena, ampliar os limites e se fazer representar não apenas como asiático-brasileiro, mas como artista. Assim, podemos assumir o poder de criar o imaginário sobre nós mesmos, extrapolar os limites do palco, ocupar o espaço urbano

e explorar as possibilidades das mídias sociais. Teatro transmitido ao vivo pela internet não é teatro? Por que não propor novas linguagens como artistas das artes cênicas?

Sobre fazer teatro, ser ator, ser artista? Faço minhas as palavras dos entrevistados e, dessa forma, uma parte da história deles passa a fazer parte da minha também. Quando eu passo por um processo não artístico, eu vou murchando. Na verdade, para mim, ser artista é me significar nessa vida, é ter significado nessa vida. Eu não vejo algo que me faça tão feliz. É vida; a gente precisa tomar água, e eu preciso respirar arte, senão morro. Eu gosto de fazer o que eu gosto de fazer. O trabalho que eu quero fazer tem que ressoar dentro de mim. Não me vejo fazendo outra coisa sem ser arte. Quero ir para os teatros e para as salas de cinema contar as nossas histórias. Posso fazer qualquer tipo de papel. Eu quero fazer uma personagem bem dramática, bem latina, de chorar, de rir, de bater, de sair dançando. Mas também quero deixar um certo espaço, um certo tempo, para oferecer uma verdade. O teatro não pode ficar só em cima do palco, pois a arte ajuda a gente a construir a realidade. A gente existe e quer criar o nosso espaço de existência. Nós nascemos, vivemos no Brasil e carregamos uma brasilidade e uma experiência de vida nesse lugar; não podemos ser reduzidos a uma criação que não sabe como é esse ambiente. Eu sinto que o teatro é o lugar de expressão da minha vocação humana, um espaço de liberdade como nenhum outro. Eu tenho uma sensação de felicidade por estar no palco, porque claramente é o lugar onde eu posso ser mais eu mesmo, mais do que na vida. O que eu não faria no palco? Como ator eu quero tudo, eu quero tudo, eu quero TUDO! TUDO! Não abro mão de nada.

No entanto, não quero ser o seu japonês, o seu chinês, o seu coreano! Não quero os seus estereótipos. Quero me fazer representar como ator, como artista. No horizonte utópico, mais do que personagens amarelos, espero que os atores asiático-brasileiros ocupem os espaços da cena, resistam e avancem ao lado de outras minorias, de outros corpos racializados. Chegará o dia em que toda a diversidade será naturalizada nos palcos e nas telas. Uma atriz transexual poderá fazer o que ela quiser, assim como o ator negro, o ator indígena, o ator branco e o ator amarelo.

Como ator intérprete de ascendência japonesa, o fenótipo quase sempre determinou o perfil dos personagens que interpretei. O ator amarelo descobriu que não é branco. Entendeu que interpretar o Capitão América é dar cara nova para antigos estereótipos. Esse não é o lugar do ator intérprete que deseja fazer a passagem para o artista propositor da cena. Por que se submeter ao imaginário da

maioria que pretende falar por você? Assuma a própria voz! Diante da finitude da vida, é necessário o salto de fé para se fazer existir simbolicamente, sem barreiras de raça, de credo e de cor.

Figura 12 – Ricardo Oshiro na leitura dramatizada de *Toca de Cupins* de Yukio Mishima. Direção Alice K.

Foto: Danilo Ramos (2012).

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. Narrativas na história oral. *In:* SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003. **Anais** [...]. João Pessoa: ANPUH, 2003. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177541_8d5c06dc86a7c8604dcac1b4244014e8.pdf. Acesso em: 5 ago. 2021.

ANDRADE, O. **Marco Zero I:** a revolução melancólica. São Paulo: Globo, 1991.

BACCEGA, M. A. O estereótipo e as diversidades. **Comunicação & Educação**, v. 13, p. 7-14, 1998.

BACZKO, B. **Los imaginários sociales:** memorias y esperanzas coletivas. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

BOGLE, D. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks:** An Interpretive History of Blacks in American Films. 1973. Disponível em: https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1144&context=gs_rp. Acesso em: 3 ago. 2021.

BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d'Água.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CORRÊA, C. H. P. **História oral:** teoria e técnica. Florianópolis: UFSC, 1978.

COSTA, A. B.; PICHARILLO, A. D. M.; PAULINO, V. C. O processo histórico de inserção social da pessoa cega: da Antiguidade à Idade Média. **Educação Especial**, v. 31, n. 62, p. 539-550, ago. 2018.

CHARTIER, R. **A história cultural:** entre práticas e representações. São Paulo: Difel, 1990.

CHONG, S. S. H. What Was Asian American Cinema? **Cinema Journal**, v. 56, n. 3, p. 130-135, jul. 2017.

COVOLAN, F. C.; ALMEIDA, M. P. Repúdio aos "súditos do eixo": legalização dos campos de concentração na Era Vargas. **Opinião Jurídica**, Fortaleza, v. 17, n. 25, p. 13, maio 2019.

CYTRYNOWICZ, R. **Guerra sem guerra:** a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: EDUSP, 2000.

DEZEM, R. **Matizes do "Amarelo":** a gênese dos discursos sobre orientais no Brasil. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

DYER, R. (ed.). **Gays and film.** London: British film institute, 1977.

ESTADÃO. **O ator Italo Rossi em cena da peça "A Casa de Chá ao Luar de Agosto", em 1956.** 2011. Estadão. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/fotos/geral,o-ator-italo-rossi-em-cena-da-peca-a-casa-de-cha-ao-luar-de-agosto-em-1956,228534. Acesso em: 13 maio 2017.

ESPIG, M. J. O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História. **Textura: Revista de Educação e Letras**, n. 9 p. 49-59, nov. 2003.

FIORIN, J. L. A construção da identidade nacional brasileira. **Bakhtiniana,** São Paulo, v. 4, n. 1, p. 115-126, 2009.

FOLHA DE S. PAULO. **Globo favorece atores ocidentais em núcleo japonês de nova novela das 18h**. 2021. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/08/1800063-globo-favorece-atores-ocidentais-em-nucleo-japones-de-nova-novela-das-18h.shtml. Acesso em: 5 ago. 2021.

FUKE, K. **Home:** Keila Fuke. 2021. Disponível em: https://keilafuke.com.br/. Acesso em: 27 jul. 2021.

GALARD, J. A guerra ao vivo. *In:* NOVAES, A. (ed.). **Muito Além do Espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005. p. 196-216.

GARCIA, G. Para além do estereótipo: a arte brasileira por asiático-brasileiros. Arte Brasileiros, 2020. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/reportagem/asiatico-brasileiros-preconceito-representatividade-decolonialidade-na-arte-brasileira/. Acesso em: 17 jul. 2021.

GOVER, A. R.; HARPER, S. B.; LANGTON, L. Anti-Asian Hate Crime During the COVID-19 Pandemic: Exploring the Reproduction of Inequality. **American Journal of Criminal Justice**, v. 45, p. 647-667, 2020.

GRUPO DE ESTUDO E PESQUISA EM HISTÓRIA ORAL E MEMÓRIA (GEPHOM). **História oral privilegia o conhecimento por meio da escuta**. São Paulo: USP, s./d. isponível em: http://www5.each.usp.br/noticias/historia-oral-privilegia-o-conhecimento-por-meio-da-escuta/. Acesso em: 17 jul. 2021.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2013.

HIGA, L. M. **Umi Nu Kanata – do Outro Lado do Mar:** história e diferença na "comunidade okinawana brasileira". Tese (Doutorado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HILL, C. **What's the Matter with Saying "The Orient"?** 2009. Disponível em: https://clhilldotnet.files.wordpress.com/2013/09/hill-whats-the-matter-with-sayiing-the-orient.pdf. Acesso em: 15 jun. 2021.

HOFFNAGEL, J. C. A narrativa como lugar da expressão de identidade social. *In:* HOFFNAGEL, J. C. Temas em antropologia e linguística. Recife: Bagaço, 2010. p. 63-79.

HSWEN, Y. *et al.* Association of “#covid19” Versus “#chinesevirus” With Anti-Asian Sentiments on Twitter: March 9-23, 2020. **American Journal of Public Health**, v. 111, n. 5, p. 956-964, maio 2021.

ICHIKAWA, E. Y.; SANTOS, L. W. Vozes da História: Contribuições da História Oral à Pesquisa Organizacional. *In:* ENCONTRO NACIONAL DA ANPAD, 2003. **Anais** [...]. Atibaia: ANPAD, 2003. Disponível em: http://www.anpad.org.br/abrir_pdf.php?e=MTc2OQ==. Acesso em: 22 mai. 2021.

ICHIKAWA, J. K. **Nihonjin e Corações Sujos:** uma temática e duas visões. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa e Literatura) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

INOUE, V. C. **A naturalização do racismo anti-asiático na sociedade digital brasileira.** Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Continua Trimestral (PNAD).** Brasília: IBGE, 2021. Disponível em: Disponível em: https://sidra.ibge.gov.br/tabela/6403#resultado. Acesso em: 1 ago. 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Pesquisa das Características Étnico-Raciais da População (PCERP).** Brasília: IBGE, 2008. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9372-caracteristicas-etnico-raciais-da-populacao.html?=&t=o-que-e. Acesso em: 16 fev. 2020.

ISCHIDA, C. A. **A experiência *nikkei* no Brasil:** uma etnografia sobre imaginários e identidades. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

KISHIMOTO, A. **Cinema japonês na liberdade.** São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

KIM, C. J. The racial triangulation of Asian Americans. **Politics and Society**, v. 27, n. 1, p. 105-138, ago. 1999.

KWON, B.; NGUYEN, A. H. Reconsideration of the Epicanthus: Evolution of the Eyelid and the Devolutional Concept of Asian Blepharoplasty. **Seminars in Plastic Surgery**, v. 29, n. 3, p. 171-183, ago. 2015.

LANG, A. B. S. G. história oral: Muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta. *In:* BOM MEIHY, J. C. S. (org.). **(Re)Introduzindo a história oral no Brasil.** São Paulo: Xamã, 1996. p. 269-281.

LEE, J. Asian American Actors in Film, Television and Theater, An Ethnographic Case Study. **Race, Gender & Class**, v. 8, n. 4, p. 176-184, 2001.

LESSER, J. **Uma Diáspora Descontente**: os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica 1960-1980. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LIMA, M. A. Uma rara e boa comédia russa. **Estado de S. Paulo**, nov. 2010. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,uma-rara-e-boa-comedia-russa-imp-,640881. Acesso em: 4 ago. 2021.

LIPPMANN, W. **Opinião Pública.** Petrópolis: Vozes, 2008.

MARTINI, J.; CARUSO, M. **Comédias de Jandira Martini e Marcos Caruso:** Porca Miséria, Quem Matou Amélie de Port-Salut? e Sua Excelência, o Candidato. São Paulo: Panda Books, 2005.

MEIHY, J. C. S. B. **Manual de história oral.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MENEZES, V. M. Identidade e Processos de Identificação: Um Apanhado Teórico. **Intratextos**, v. 6, n. 1, p. 68-81, 24 set. 2015.

MENGUE, P. Além de "Sol Nascente": artistas nipônicos reivindicam representatividade na TV e no cinema. **Estadão**, 2016. Disponível em: https://emais.estadao.com.br/noticias/tv,alem-de-sol-nascente-artistas-niponicos-reivindicam-representatividade-na-tv-e-no-cinema,10000073773. Acesso em: 16 out. 2016.

MICHELIS. **Imaginário.** 2021. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/imagin%C3%A1rio/. Acesso em: 5 ago. 2021.

MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO. **Mii Saki (Misaki Tanaka).** 2021. Disponível em: https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/319/Mii-Saki-Misaki-Tanaka/3. Acesso em: 27 jul. 2021.

MUSEU DA TV. **Yoshico, um Poema de Amor**. 1957. Disponível em: http://www.museudatv.com.br/programas/yoshico-um-poema-de-amor. Acesso em: 17 nov. 2018.

NAKAMURA, J. Depoimento de médica na CPI da Covid inflama redes sociais com contorno racista. **Folha de São Paulo**, jun. 2021b.

NAKAMURA, J. Pandemia amplia racismo contra ascendência asiática. **Folha de São Paulo**, maio 2021a.

OLIVEIRA, R. G. *et al.* Desigualdades raciais e a morte como horizonte: considerações sobre a COVID-19 e o racismo estrutural. **Cadernos de Saúde Pública**, v. 36, n. 9, p. 2-14, 2021.

PARRA, F. C. *et al.* Color and genomic ancestry in Brazilians. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America**, v. 100, n. 1, p. 177-182, jan. 2003.

PERELMUTTER, D. **Intérpretes do desassossego:** memórias e marcas sensíveis de artistas brasileiros de ascendência judaica. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

PETRUCCELLI, J. L.; SABOIA, A. L. (org.). **Características étnico-raciais da população:** classificações e identidades. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv63405.pdf. Acesso em: 23 jun. 2018.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL (PIB). **Quadro Geral dos Povos Indígenas no Brasil.** 2021. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos. Acesso em: 15 jun. 2021.

RACK, J. V. **40 anos de um grito que ecoa por São Paulo**. Argumento Cultural, 2015. https://blogargumentocultural-wordpress-com.cdn.ampproject.org/v/s/blogargumentocultural.wordpress.com/2015/10/28/40-anos-de-um-grito-que-ecoa-por-sao-paulo/amp/?amp_js_v=a6&amp_gsa=1&usqp=mq331AQKKAFQArABIIACAw%3D%3D#aoh=16281108169462&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp_tf=Fonte%3A%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fblogargumentocultural.wordpress.com%2F2015%2F10%2F28%2F40-anos-de-um-grito-que-ecoa-por-sao-paulo%2F. Acesso em: 4 ago. 2021.

REIF, L. Ana Hikari sobre racismo contra asiáticos na pandemia: “Me reduziram a um vírus”. **Marie Claire**, 2021. Disponível em: https://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2021/03/ana-hikari-sobre-racismo-contra-asiaticos-na-pandemia-me-reduziram-um-virus.html. Acesso em: 3 jun. 2021.

RIBEIRO, L. Desconstruir a hegemonia branca nas artes brasileiras é uma ação efetiva de mudança. Arte Brasileiros, 2020.Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/desconstruir-a-hegemonia-branca-nas-artes-brasileiras-e-uma-acao-efetiva-de-mudanca/. Acesso em: 19 jul. 2021.

SAID, E. W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

SANTO, C. **Galeria de Cristiana Sano**. Japão 100, 1970. Disponível em: http://www.japao100.com.br/perfil/719/galeria/?foto=2985. Acesso em: 5 ago. 2021.

SANTHIAGO, R. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. **História Oral**, v. 16, n. 1, p. 155-187, 2013.

SANTOS, D. J. S. *et al.* Raça versus etnia: Diferenciar para melhor aplicar. **Dental Press Journal of Orthodontics**, v. 15, n. 3, p. 121124, 2010.

SENRA, I. A. **A identidade nacional e a questão racial em Oliveira Viana**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Severino Sombra, Vasosuras, 2011.

SCHWARCZ, L. M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário:** cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SÉTIMO CÉU. **Midori Tange.** Série Amor, n. 55, abr. 1977. Disponível em: http://biscoitocafeenovela.blogspot.com/2012/12/sessao-retro-variedades-midori-tange.html. Acesso em: 29 maio 2021.

SHAKESPEARE, W. **Rei Lear.** Porto Alegre: L&PM, 1997.

SIEBRA, G. B. A. **Cognição, linguagem e estereótipos acerca de pessoas deprimidas:** estudo em três categorias profissionais. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pós-Graduação em Neuropsiquiatria e Ciências do Comportamento, Centro de Ciências da Saúde, Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

SILVA, C. D. **Rosa Miyake como veículo de representações da identidade do imigrante japonês no Brasil:** um estudo de caso. Monografia (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, D. R. John Dewey, Walter Lippmann e Robert E. Park: diálogos sobre públicos, opinião pública e a importância da imprensa. **Fronteiras:** Estudos Midiáticos, v. 18, n. 1, p. 57-68, 2015.

SILVA, J. M. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SOLER, M. A prática teatral contribuindo para a quebra de estereótipos e preconceitos em sala de aula. **Educere & Educare**, v. 1, n. 2, p. 103-117, jul./dez. 2006.

SOUZA, M. A. Um Perigo Amarelo? O Discurso Ambíguo do Romance Histórico de Oswald de Andrade. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 5., 2011. **Anais** [...]. Londrina: UEM, 2011. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/71.pdf. Acesso em: 4 maio 2018.

SOUZA, M. T. M. **A marca amarela:** produção artística como resistência na militância asiático-brasileira. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

STYCER, M. **Autor confirma que criou personagem de Sol Nascente para Danni Suzuki.** Uol, 2020. Disponível em: https://www.uol.com.br/splash/colunas/mauricio-stycer/2020/09/01/autor-confirma-que-criou-personagem-de-sol-nascente-para-danni-suzuki.htm. Acesso em: 1 set. 2020.

TAKEUCHI, M. Y. **O perigo amarelo**: imagens do mito, realidade do preconceito (1920-1945). São Paulo: Humanitas, 2008.

TAMMARO, R. População de origem asiática é vítima de violência e preconceito na pandemia. **Jornal da USP**, maio 2021. Disponível em: https://jornal.usp.br/atualidades/populacao-de-origem-asiatica-e-vitima-de-violencia-e-preconceito-na-pandemia/. Acesso em: 3 ago. 2021.

UENO, L. S. **Amores (des)racializados:** um estudo psicossocial dos casamentos de amarelos com negros e brancos em São Paulo. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

UOL. **Ator de "Geração Brasil" usa fitas e barbantes para deixar olhos puxados**. 2014. Disponível em: https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/04/10/ator-de-geracao-brasil-usa-fitas-e-barbantes-para-deixar-olhos-puxados.htm. Acesso em: 12 set. 2018.

VIANNA, O. **Raça e assimilação.** Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1938.

WOODS, J.; BARNA, A. **Defining "Stereotype".** Theaching The Middle East: A Research for Educators, 2010. Disponível em: http://teachmiddleeast.lib.uchicago.edu/historical-perspectives/middle-east-seen-through-foreign-eyes/islamic-period/framing-the-issues/issue-02.html. Acesso em: 3 ago. 2021.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In:* SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 7-72.

ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real:** cinco ensaios sobre o 11 de setembro. São Paulo: Boitempo, 2003.