

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

JULIA MI NA WU

**Estado em criação: o nipo-brasileiro no audiovisual**

São Paulo

2022

JULIA MI NA WU

**Estado em criação: o nipo-brasileiro no audiovisual**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa

São Paulo

2022

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

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

---

Wu, Julia Mi Na  
Estado em criação: o nipo-brasileiro no audiovisual /  
Julia Mi Na Wu; orientador, Mauro Wilton de Sousa. - São  
Paulo, 2022.  
115 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e  
Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão original

1. invisibilidade. 2. representatividade. 3.  
fabulação. 4. nipo-brasileiro. 5. audiovisual. I. Wilton  
de Sousa, Mauro . II. Título.

CDD 21.ed. -

302.23

---

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

**Nome:** WU, Julia Mi Na

**Título:** Estado em criação: o nipo-brasileiro no audiovisual

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

**Aprovado em:**

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

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

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

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

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

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

## Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa pela sua orientação ao longo deste trabalho. Por me provocar, incentivar e ajudar no meu crescimento pessoal e acadêmico.

À Profa. Dra. Rosana de Lima Soares pelas aulas de crítica de mídia e encontros cruciais que mexeram comigo e foram fundamentais para a escrita. Por ter acompanhado a transformação do projeto inicial até a dissertação.

Ao Prof. Dr. Marco Souza que me disse palavras que carrego comigo: “tratam-se de nuances”. Obrigada por toda contribuição que transformaram este trabalho.

À minha unida, Hermínia Mendes, pela rede de amor em que eu posso descansar.

Ao meu querido amigo, Daniel Ujikawa, pela amizade, apoio e confiança. Obrigada pelas infinitas conversas.

À Laura Athayde, Laura Love, por me ajudar com seus talentos artísticos e sensibilidade nos mais variados projetos.

À Jacqueline Liao e Natália Nakagawa pela amizade que mesmo longe, continua por perto. À Nicolle Konai pelas conversas macropolíticas e por todo carinho. À Silvana Lee pela companhia preciosa no cotidiano.

Ao Leandro Pinho Generoso pelo coração dedicado na realização do Vão Aberto, obrigada pelas inúmeras vezes que nos encontramos nas ruas e na ilha de edição.

À Paula Chieffi por me acompanhar no deserto, na selva e na Ilha de Jeju.

À Rhoda querida, Adrian Flaksbaum, Lilian Alves, Bruno Betat, Vinícius Silva, Greice Tavares e Gustavo Nakano.

À B-gang, Daniel Maar, Kim Tran, Lubka Garcalova, Zuzana Kostalova.

Aos Chatroners e Birdos pela realização de Ba Da Bean. Viva Cosa.

À minha família Mendes, Regina, Daniella, Manoel, Manuella, Gabriel, Miguel e Bruno pelo afeto e amor.

À minha família Wu, aos meus irmãos Stevam e Fábio.  
Aos meus pais, Yang Kun e Hyun Sook.

“We need to raise our voices a little more,  
even as they say to us,  
“This is so uncharacteristic of you”.  
To finally recognize our own invisibility  
is to finally be on the path toward visibility.  
Invisibility is not a natural state for anyone.”  
(YAMADA, 2003, p.15)

## RESUMO

WU, Julia Mi Na. **Estado em criação: o nipo-brasileiro no audiovisual**. 2022. 115 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente corpo-texto busca refletir sobre as razões da invisibilidade de artistas nipo-brasileiros em obras audiovisuais nacionais diante do olhar institucionalizado, tendo como uma possível hipótese a disseminação de discursos que exotizaram e, ainda, exotizam, estes corpos e que os associam à figura do *perpétuo estrangeiro* no âmago de um tecido social conhecido por ser plural.

Através de três obras principais e muito distintas entre si, o trabalho discorre sobre alguns aspectos ambíguos que atravessam este corpo dentro da ordem social brasileira. A telenovela “*Sol Nascente*” (2016) será analisada a partir dos acontecimentos midiáticos que surgiram após o apagamento étnico de dois corpos amarelos que poderiam ser protagonistas. O filme *Gaijin, Os Caminhos da Liberdade* (1980), filme clássico que teve uma recepção ampla para além dos circuitos de festivais será abordado a partir dos temas de representatividade e identidade, além de ser retomado no contexto da fabulação. Por fim, no último capítulo, o documentário *Bem-vindos de Novo* (2021) será discutido no contexto das estratégias de fabulação.

O trabalho também problematiza o que seria a representatividade do nipo-brasileiro no audiovisual quando vinculado a alguma espécie de reivindicação identitária. A fim de não cair em armadilhas e acompanhado pelas teorias/práticas de autores que desestabilizam a dicotomia “eu” e “outro”, muito mais do que se reter às imagens e textos que exotizam o corpo do nipo-brasileiro ou a uma luta identitária, importa ao trabalho imaginar as inúmeras possibilidades de criação do nipo-brasileiro no audiovisual e vice-versa.

**Palavras-chaves:** invisibilidade; representatividade; fabulação; nipo-brasileiro; audiovisual

## ABSTRACT

WU, Julia Mi Na. **State in creation: the Japanese-Brazilian in the audiovisual.** 2022. 115 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The present body text seeks to reflect on the reasons for the invisibility of Japanese-Brazilian artists in national audiovisual works before the institutionalized gaze, having as a possible hypothesis the dissemination of discourses that exoticized and still exoticize these bodies and which associate them with the figure of the perpetual foreigner at the heart of a society known to be plural.

Through three main and very different works, the present text discusses some ambiguous aspects that cross through this body within the Brazilian social order. The soap opera “*Sol Nascente*” (2016) will be analyzed from the media events that emerged after the ethnic erasure of two yellow bodies that could be protagonists. The film *Gaijin, Os Caminhos da Liberdade* (1980), a classic film that had a wide reception beyond the festival circuits, will be approached from the perspective of representativeness and identity, in addition to being retaken in the context of fabulation. Finally, in the last chapter, the documentary *Bem-vindos de Novo* (2021) will be discussed in the context of fabulation strategies.

The work also problematizes what would be the representativeness of the Japanese-Brazilian in the audiovisual when in relations to some sort of identity claim. To avoid falling into traps and accompanied by the theories/practices of authors who destabilized the “I” and “Other” dichotomy, much more than sticking to the images and texts that exoticize the body of the Japanese-Brazilian or to an identity struggle, it is important to the work to imagine the countless possibilities of creation from the Japanese-Brazilian in the audiovisual and vice versa.

**Keywords:** invisibility; representativeness; fabulation; Japanese-Brazilian; audiovisual



## Sumário

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1.1 O PONTO DE PARTIDA</b> .....	17
<b>1.2 DO INVISÍVEL AO VISÍVEL: A UTILIZAÇÃO DAS IMAGENS E TEXTOS</b> .....	19
<b>2. IMIGRAÇÃO JAPONESA: DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES</b> .....	21
<b>3. AS REPERCUSSÕES EM TORNO DE “<i>SOL NASCENTE</i>” (2016)</b> .....	32
<b>3.1 O DISCURSO ESTEREOTÍPICO</b> .....	43
<b>3.2 SOBRE O MITO DA “MINORIA MODELO”</b> .....	54
<b>3.3 ESTRUTURAS PARA EXPERIÊNCIAS</b> .....	61
<b>4. IDENTIDADE EM CRISE E A REPRESENTATIVIDADE DE <i>GAIJIN</i></b> .....	67
<b>4.1 O CUIDADO COM A CAPTURA</b> .....	80
<b>4.2 EMANCIPAÇÃO E O ESTADO DE CRIAÇÃO</b> .....	83
<b>5. A POTÊNCIA DAS FABULAÇÕES</b> .....	87
<b>5.1 FABULAÇÃO CRÍTICA</b> .....	91
<b>5.2 REAPARECIMENTO DE “PESSOAS DESAPARECIDAS”</b> .....	93
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	101
<b>7. REFERÊNCIAS</b> .....	107

## 1. Introdução

Os acontecimentos em torno da representatividade<sup>1</sup> do nipo-brasileiro no audiovisual quando da divulgação de “Sol Nascente” foram um dos principais estímulos para a realização deste trabalho, além de uma forte motivação pessoal da pesquisadora.

Ao notar que em meio às discussões acerca da invisibilidade do nipo-brasileiro nas telas nacionais, alguns temas comuns costumam circular com certa recorrência – como a reafirmação de uma identidade brasileira, a crítica ao discurso estereotípico e a exotização, este presente corpo-texto tenta discorrer sobre diversos atravessamentos que, muitas vezes, são confusos, borrados e complexos.

O presente trabalho optou desde o início por um título que fosse aberto e ambíguo em suas questões. Primeiramente, ao abordar “*Estado em criação*”, seria este o estado social brasileiro que está em criação, em constante transformação? Que é conhecido por ser multirracial ao mesmo tempo que neutraliza algumas raças? Simultaneamente, ao se colocar o “*nipo-brasileiro no audiovisual*” logo após, enfatiza-se a contribuição que este corpomídia<sup>2</sup> (que cria e é criativo, está em fluxo contínuo e em constante processo transformativo) pode oferecer ao audiovisual e vice-versa. É, portanto, um título-movimento do corpo e do ambiente que se articulam sem cessar.

É neste movimento que o presente texto busca refletir sobre as razões da invisibilidade de temas e de artistas nipo-brasileiros em obras audiovisuais nacionais, tendo como uma possível hipótese a propagação de discursos que exotizam<sup>3</sup> estes corpos e que os associam à figura do *perpétuo estrangeiro* no âmago de um tecido social conhecido por ser plural.

---

<sup>1</sup> Representatividade diz respeito ao que Dess (2022) define no contexto brasileiro “como a qualidade que, ao mesmo tempo, gera e é gerada por um organismo representativo quando esse adquire a capacidade de representar esteticamente, politicamente e socialmente determinada coletividade, sendo essa coletividade, na maioria das vezes, um grupo social minoritário. De outro modo, por exemplo, um ator negro, capaz de representar a população negra, ou parte dela, em um espetáculo. Nesse caso, observa-se que essa operação tem fundo sincronicamente estético e político. Primeiramente, identifica-se nesse ator as características comuns dessa coletividade e, depois, enxerga-se nele a legitimidade para falar por esse grupo, ou seja, para ali os representar. É evidente, no entanto, que a posição do representante é algo que deve ser cuidadosamente observado.” (DESS, 2022, p. 8-9)

<sup>2</sup> Na Teoria Corpomídia de Katz e Greiner (2001), o corpo e todas as coisas como meio, objetos (até inanimados) se ajustam continuamente num fluxo infinito de transformação e mudança. O corpo não é somente o receptor daquilo que é díspare ou externo a ele, mas também propõe novas formas de troca (KATZ e GREINER, 2001, p. 71)

<sup>3</sup> Assim como Bhabha (2019) traz o conceito ambivalente do discurso estereotípico, o exótico engloba esta característica ambivalente seja do fascínio e do interesse, seja do estranho, estrangeiro ou ameaçador.

A invisibilidade<sup>4</sup> se refere aqui ao olhar institucionalizado, ao jogo de palavras que Homi Bhabha aponta, o olho/eu [*eye / I*], o “eu” que não pode “me ver” (BHABHA, 2019, p. 88) no campo das representações chamado audiovisual. É importante esclarecer que não se busca afirmar que os nipo-brasileiros são invisíveis ou estrangeiros no sentido literal, mas a partir da definição de que tipo de olhar o presente trabalho analisa, ou seja, do olho que opera na estrutura dicotômica do “eu e outro” é que se almeja investigar a possível hipótese.

Outra observação é que o trabalho não pretende encapsular o nipo-brasileiro em um grupo específico, homogêneo e determinado. Há de se ressaltar as peculiaridades dentro da “comunidade nipo-brasileira” que é muito diversa a exemplo dos okinawanos<sup>5</sup>, como apresentado na dissertação da antropóloga Laís Miwa Higa (2015)<sup>6</sup> e na tese de doutorado do cantor, compositor, escritor e pesquisador Victor Uehara Kanashiro (2015)<sup>7</sup>.

Um outro ponto de atenção é o desafio de fornecer palavras ao se debruçar sobre esse corpo. Portanto, optou-se pela escolha da palavra “nipo-brasileiro” na maior parte do texto, embora possa ser colocada em questão<sup>8</sup>, com exceção dos casos em que as citações e análises originais utilizaram outros termos. Por exemplo, Jeffrey Lesser (2008) utiliza o termo *nikkei* como descendentes de imigrantes japoneses nascidos fora do Japão ao analisá-los no Brasil e de uma forma interessante uma vez que o termo *nikkei* não é neutro como aponta Higa (2015, p. 95). De todo modo, observa-

---

<sup>4</sup> Segundo Nyong’o (2019, p. 18), na concepção da fabulação de Deleuze, a invisibilidade se refere às narrativas silenciadas representadas na figura de “pessoas que estão desaparecidas”, ou seja, “*a people*” who are missing que será retomada no capítulo sobre fabulação.

<sup>5</sup> Também podem ser chamados de *uchinanchus*. Sua relação com o Japão e com uma imaginada “comunidade nipo-brasileira” é tensionada pelas diferenças entre okinawanos e japoneses, além de marcados pelos acontecimentos históricos de dominação de Okinawa.

<sup>6</sup> Sua dissertação autoetnográfica tem como objetivo explorar as construções narrativas históricas, culturais, de classe, de gênero e de geração produzidas pela “comunidade Okinawa brasileira” através de diversas expressões como a dança, performance, publicações e formas de sociabilidade e compreender as diferentes maneiras de como esse grupo se produz paradoxalmente nos jogos de inclusão e exclusão social, além de avaliar os processos ligados a uma certa “brasilidade” bem como o reforço de discursos de diferença e autonomia do grupo estudado.

<sup>7</sup> Sua tese de doutorado autoetnográfica propõe reflexões e ações em torno de representações, (des)identificações e performances que atravessam e são atravessadas por questões de gênero, sexualidade e nação numa economia (geo)política da cultura marcada por relações de poder. Além da pesquisa da obra/vida do escritor japonês Yukio Mishima e cantos da memória da diáspora okinawana a fim de problematizar narrativas oficiais da história, especialmente do Japão do pós-guerra. Coloca em evidência a contemporaneidade do “problema” okinawano e os limiares e paradoxos de processos de identificação de sujeitos diaspóricos.

<sup>8</sup> De acordo com Kanashiro (2015, p. 13), a ideia de “comunidade nipo-brasileira” poderia ser colocada em questão diante da diversidade de experiências. Ele diz: “Não parece haver uma unidade de experiências identitárias e sentimentos de pertencimento/estranhamento em relação à imaginada comunidade. Ao invés disso, os vínculos de pertencimento/estranhamento são constantemente negociados, afirmados, rejeitados, conquistados. O mesmo parece acontecer com nossa brasilidade, não há homogeneidade nas experiências nacionais.”

se a razão do emprego do termo *nikkei* por Lesser ao examinar todas as questões complexas relacionadas à diáspora descontente.

Em termos de estrutura, esta dissertação está dividida em quatro capítulos.

O primeiro traz um breve histórico da imigração japonesa, dos discursos e das representações durante este período. Através do mapeamento das narrativas das revistas ilustradas no período da imigração japonesa realizado por Takeuchi (2016) e das narrativas contemporâneas no meio audiovisual, pode-se notar alguma semelhança de discurso *exotizador* com relação aos brasileiros descendentes de japoneses mesmo após um século de imigração.

Projetos de formação de uma identidade brasileira homogênea constantemente atravessaram temas imigratórios tanto quanto a mídia audiovisual. Joel Zito Araújo, em seu livro *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira (2004)*, analisa brilhantemente o papel da telenovela como estratégia de formação de uma identidade brasileira uniforme e eurocêntrica.

Em um Brasil conhecido por ser multirracial, o que leva à repetição de palavras de desprezo que circulavam no tempo da imigração em tempos pandêmicos em 2021? Apesar de tempo e espaço distintos, o discurso parece se repetir no presente mesmo que adaptado, circunstancial e confrontado por manifestações contrárias a qualquer tipo de marginalização. Embora a pandemia tenha sido abordada como um caso sem precedentes somado a um cenário político conturbado, os discursos contra nipo-brasileiros e outros descendentes de leste-asiáticos em São Paulo não são novidades e não se reproduziram somente no Brasil.

O segundo capítulo tem como ponto de partida a seguinte pergunta: o que leva à conclusão de 175 capítulos de uma telenovela que, nitidamente, à frente de todos e em rede nacional, apagou dois corpos amarelos que viriam a ser protagonistas em meio aos acontecimentos de 2016?

As repercussões de *Sol Nascente (2016)*, telenovela produzida pela Rede Globo, serão analisadas posteriormente dentro de um contexto em que o tema da representatividade já permeava em amplos meios digitais. Muito mais do que se reter à análise de conteúdo da novela e à amplificação de suas imperfeições, interessa a este trabalho compreender o porquê uma ideal ordem social de um tempo passado da imigração permanece até o presente em um formato audiovisual de amplo alcance nacional, mesmo que, por vezes, adaptada.

O objetivo deste capítulo é registrar os fatos polêmicos que circularam nas mídias *online*, além de trazer a contribuição de alguns autores para elucidar questões sobre o estereótipo como

fetiche (Bhabha, 2019), as relações de estabelecidos e *outsiders* que podem ser, inclusive, desestabilizadas (Elias e Scotson, 2000) e o papel da mídia (Silverstone, 2002), entre outros.

No terceiro capítulo, o trabalho se propõe a retomar a análise de Lesser (2008) sobre o filme *Gaijin, Os Caminhos da Liberdade (1980)*, dirigido por Tizuka Yamasaki. É um filme curioso para o contexto deste trabalho por ter em seu próprio título [*Gaijin / estrangeiro*] uma problemática. Ressalta-se que esse trabalho não tem como escopo a intenção de mapear outras obras que são tão importantes para a representatividade do nipo-brasileiro como, por exemplo, os curtas-metragens de Olga Futemma.

Por meio dos acontecimentos nas especificidades da representatividade do nipo-brasileiro, este corpo-texto se depara com estudos de identidade e alteridade<sup>9</sup> que parecem imbuir numa espécie de denominador comum a memória da imigração japonesa e a in/visibilidade do nipo-brasileiro nas telas audiovisuais. Não à toa o *Coletivo Oriente-se*, grupo formado em sua maioria por artistas nipo-brasileiros que reivindicam papéis representativos em obras audiovisuais, publicou um vídeo intitulado “*As raízes do Brasil*” (2019)<sup>10</sup>, roteiro escrito pela atriz Cristina Sano. Neste vídeo, o respeito à diversidade é evocado através de frases como “o Brasil somos todos nós”, “todos têm direito de pertencer à uma nação”, “olhar o outro com empatia porque todos somos iguais”, com o intuito de conscientizar o público sobre o valor das diferenças que constituem o que se pode imaginar um Brasil multirracial.

Justamente aqui, encontra-se, talvez, a ambiguidade da presente escrita. Se por um lado, questões identitárias e de alteridade são consideradas nesta investigação interdisciplinar, por exemplo, as formas como os nipo-brasileiros são vistos na sociedade brasileira em uma medida do que Lesser (2008, p. 35) denomina “identidade capitalista comum”<sup>11</sup> e “radicalmente diferentes” (sendo que com relação ao termo *identidade capitalista comum*, este corpo textual prefere chamar

---

<sup>9</sup> O conceito de identidade e alteridade trabalhado nesta dissertação se refere ao que Tomaz Tadeu da Silva afirma: “a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder.” (SILVA, 2014, p. 96 - 97)

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I6Fk0hh5SCs>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

<sup>11</sup> Compreende-se o termo “identidade capitalista comum” utilizado pelo autor no sentido de que uma “suposta prosperidade muitas vezes faz com que os *nikkeis* pareçam não-étnicos” (LESSER, 2008, p. 26), ou seja, ao considerar a classe social como marcador crítico, muitos brasileiros “étnicos” pareciam se tornar parte de uma vaga branquidade. Este trabalho prefere utilizar o termo *presença comum* como tentativa de problematizar o lugar em que a classe aparece como mais relevante do que a etnia e raça quando se pensa na figura do nipo-brasileiro.

de *presença comum*); por outro, como reivindicar espaços em uma estrutura que opera na dicotomia “eu” e “outro” sem reforçá-lo?

Reivindicar inclusão com base na identidade dentro de uma estrutura que opera sistemas de exclusão desarticulada de uma crítica à própria estrutura operante seria cair, no que Asad Haider (2019) aponta, na *armadilha da identidade*. Segundo o autor, “nossa capacidade de ação política através da identidade é exatamente o que nos prende ao estado, o que assegura nossa contínua sujeição” (HAIDER, 2019, p. 35). A partir disso, levantam-se algumas inquietações. Se por um lado, a representatividade dentro da ordem neoliberal capitalista tornaria visível alguns elementos singulares do nipo-brasileiro como forma de enfrentamento dos discursos sectários que tentam torná-lo estranho a um ideal do corpo brasileiro; por outro, esperar que a representatividade venha de cima nas atuais condições e códigos destes mesmos poderes mediadores não seria consagrá-los à posição “imutável” e “universal”, do que chamam Elias e Scotson (2000), de *estabelecidos*? Não se quer afirmar que a representatividade não seja relevante, muito pelo contrário, sua potência reside em produzir novas representações que fornecem estruturas para as experiências e estas experiências também formam a mídia, a sociedade, os novos modos de vida em um processo contínuo. Esse é um manifesto em prol da representatividade. Mas, faz-se necessário pensar criticamente sobre ela. Quando sua ação permanece no campo das políticas identitárias, sem interrogá-las, não estaria ela sujeita às mesmas políticas que a sufocam?

Como, então, o corpo nipo-brasileiro não é capturado pela armadilha da identidade se, por muitas vezes, ele se depara com situações constrangedoras que o exotizam e a afirmação do “*sou brasileiro*” parece necessária na mídia audiovisual e na dinâmica social, mesmo após um século de imigração japonesa? Ou um século seria ainda muito pouco? Como não abordar todos esses estudos se na própria palavra “nipo-brasileiro”, etnicidade-racial e identidade tornam-se sua base substantiva?

Seria esta presente dissertação uma emboscada afinal de tudo?

Segundo Christine Greiner (2017)<sup>12</sup>, percebe-se que o “eu” e “outro” não existem na realidade a não ser como construção das relações de poder. Ao se pensar as *coisas* como processos formados o tempo todo a partir dos movimentos, o que se torna impossível é a separação do “eu” e “outro”. Uma vez que se vira a chave de pensamento, esse pensar como *processos* escapa da

---

<sup>12</sup> A autora tem uma vasta pesquisa sobre arte e cultura, o corpomídia, a leitura do corpo no Japão e sobre as estratégias que lidaram com a alteridade que serão retomados ao longo da dissertação.

armadilha de uma identidade reducionista e abre-se um espaço para, talvez, substituir a identidade por singularidade (GREINER, 2015).

Assim, ao observar os fluxos contínuos, o fetiche de uma *completude* é colocado em crise. Mas, justamente porque “o corpo é impactado por dispositivos de poder que tentam paralisar os fluxos, criando compartimentações” (GREINER, 2017, p. 42), são elementos que não devem ser ignorados, uma vez que atravessam as distintas subjetividades do corpo nipo-brasileiro de múltiplas maneiras no cotidiano da vida. Por vezes, de forma maliciosa como a alteridade relacionada à etnicidade-racial<sup>13</sup> a qual fornece bases para a propagação de marcadores e recusa da diferença, em outros termos, do racismo disfarçado citado por Takeuchi (2016).

Ao meditar sobre todas essas questões, esse corpo-texto encontra respiro na *fabulação* que é acionada quando a alteridade se transforma em um *estado de criação* de acordo com a teoria/prática de Greiner (2017), ou seja, em suas palavras: “Sem obedecer aos padrões sectários tradicionais, é como se a descoberta do outro assegurasse a invenção de si em um fluxo contínuo, para sempre inacabado, tendo como ponto de partida a empatia e não mais a dicotomia ‘eu e o outro’.” (GREINER, 2017, p. 12). De acordo com a autora, ir além da compreensão de como se fazem as ideias ou imagens, mas sim do que fazemos com elas parece um bom ponto de partida para o chamado “método para criação”<sup>14</sup>. Apoiado nisso, ao invés de se limitar apenas a um apanhado das inúmeras estratégias de exotização que afetam *corpos diaspóricos* nascidos no Brasil, este trabalho busca se aproximar das *novas possibilidades de ação* (GREINER, 2017, p. 74) e de pensar o nipo-brasileiro, o audiovisual, a sociedade e todas as demais coisas sob a ótica *não substantiva*.

O último capítulo aborda alguns elementos da fabulação apontados por diferentes autores, entre eles, Tavia Nyong’o (2019). Segundo ele, as fabulações são estratégias de “disrupção das normas que policiam quais corpos podem aparecer onde, sob quais condições, e com quais vocabulários gestuais” (NYONG’O, 2019, p. 38-39, tradução nossa)<sup>15</sup>. O autor contribui para uma análise crítica das políticas da representação e da documentação construídas em um mundo

<sup>13</sup> Tendo em vista que assuntos sobre a etnicidade do japonês e seus descendentes no Brasil, muitas vezes, não incorporaram questões de raças, o presente trabalho irá comportar em *etnicidade* o sentido de *étnico-racial* assim como Takeuchi o faz compreender em seu livro TAKEUCHI, M. Y. **Imigração Japonesa nas Revistas Ilustradas: Preconceito e Imaginário Social (1897-1945)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2016.

<sup>14</sup> Sobre o método para criação, Greiner se refere à obra de Lapoujade, David. *William James, a construção da experiência*, trad. Hortensia Santos Lencastre, revisão técnica Cassiano Terra Rodrigues. São Paulo: n-1 edições, 2017.

<sup>15</sup> Tradução livre do original: “*disruption of the norms that police which bodies appear where, under what conditions, and with which gestural vocabularies*”.

*antinegro* e *antiqueer* através dos mais distintos exemplos das artes visuais (da performance ao cinema). Nyong’o se debruça nos conceitos e práticas da afro-fabulação como da *fabulação* de Gilles Deleuze (2005) *fabulação crítica* de Saidiya Hartman (2020), entre muitos outros autores e artistas. A presente dissertação não busca passar por toda gama da fabulação, mas se aterá na relação da imagem subjetiva e objetiva da linguagem cinematográfica, na fabulação crítica e no reaparecimento das “pessoas desaparecidas”.

Há algo emancipador na fabulação discutida por Greiner (2017)<sup>16</sup> e Nyong’o (2019)<sup>17</sup>, o qual este trabalho procura se aproximar. Não como algo que se poderia traduzir em “além” da representatividade ou “pós” representatividade, mas sim como estratégias de criação. Nem melhor, nem pior, mas como alternativas de se imaginar um futuro desterritorializado nos intervalos do tempo-espaço em que não há fronteiras entre o “eu” e o “outro”, mas quando eles se transformam em “*Eu é outro*” (DELEUZE, 2005, p. 186).

É neste contexto da fabulação que o documentário *Bem-vindos de novo* (2021), dirigido por Marcos Yoshi e, primeiramente, exibido no Brasil na 25ª Mostra de Tiradentes 2022 será analisado. O documentário tem como partida o reencontro de pais e filhos após 13 anos de separação. O filme se dirige ao plural singular da imigração japonesa e do movimento *dekassegui* a partir do núcleo familiar do próprio diretor e faz reaparecer as “pessoas desaparecidas”, ao mesmo tempo que registra a reconstrução do afeto e o desejo de reaproximação entre os membros familiares.

A presente dissertação busca articular todas as questões com estudos interdisciplinares e repercussões midiáticas a fim de investigar a possível e complexa relação entre a invisibilidade do nipo-brasileiro nas telas audiovisuais e a figura do *pérpetuo estrangeiro*.

O que significa ver o nipo-brasileiro no audiovisual brasileiro?

Sem a pretensão de estabelecer relações de causalidades e de se precipitar a respostas prontas ou conclusões circunscritas, este corpo-texto seguirá inacabado, aberto. Deseja-se acima de tudo e a partir dessas experiências, olhar para as incomensuráveis possibilidades de criação.

O que o nipo-brasileiro pode criar a partir das ideias e imagens que se cria(ra)m dele?

---

<sup>16</sup> GREINER, C. *Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

<sup>17</sup> NYONG’O, T. *Afro-Fabulations: the queer drama of black life*. New York: New York University Press, 2019.



## 1.1 O ponto de partida

Após a aprovação da Lei da TV paga em 2011, responsável pela criação de cotas para conteúdos televisivos nacionais em canais de TV por assinatura e pelo fomento da circulação de conteúdos originais brasileiros, a produção audiovisual brasileira teve considerável expansão apesar de um período de regresso nos últimos anos. Filmes e séries foram lançados por produtoras locais impulsionadas pela demanda dos canais de televisão por conteúdos nacionais para tal cumprimento de cota. No entanto, apesar desse aumento na produção, o elenco protagonista destas produções tem sido, em sua maioria, composto por artistas brancos.

Nos últimos anos, a crítica no campo da representatividade dos mais diversos artistas brasileiros à margem do *mainstream* (entre eles, negros, nipo-brasileiros, indígenas, mulheres, LGBTQIA+) tem ganhado cada vez mais potência não só no Brasil, mas no cenário internacional.

Já se podem notar algumas produções emergentes com protagonismo negro que dão espaço para narrativas que há muito tempo foram silenciadas após incontáveis e intermináveis esforços contra a discriminação racial colonialista que ainda perdura. Entretanto, quanto à particularidade da participação de artistas brasileiros asiáticos<sup>18</sup>, especificamente, de nipo-brasileiros como protagonistas em conteúdos brasileiros, isso é quase inexistente. Se por um lado, hoje, a sua presença é notória e visível em diversos setores produtivos da sociedade como na agricultura, na saúde, na tecnologia, na culinária; por outro, seu protagonismo sempre foi negligenciado no âmbito da mídia audiovisual, com raras exceções.

Deste modo, faz-se necessário investigar a tímida presença desse grupo na ficção televisiva e nas telas de cinemas. Em ocasiões em que há aparição de nipo-brasileiros em obras audiovisuais, frequentemente, neles atuam em papéis secundários, falam com sotaque, interpretam personagens sem nomes próprios, submissos e unidimensionais. Essas representações, que também são mutáveis, são fluxos, formam uma estrutura para experiências ao mesmo tempo que a estrutura é formada por elas (SILVERSTONE, 2002). Elas agem através da fixidez defasada de uma certa imagem desta “comunidade”, ou de parte dela, e que podem ser subjetivados, além de influenciar

---

<sup>18</sup> A Ásia engloba uma enorme quantidade de países com as suas próprias histórias e singularidades. No contexto deste trabalho, o termo “asiático” se refere aos grupos originários, principalmente, do leste-asiático (China, Japão, Coreia e Taiwan), ressaltando a heterogeneidade e as diferenças entre esses grupos.

na formação de opinião dos espectadores a respeito de tal grupo apresentado aqui. Segundo Bhabha (2019), o discurso colonial depende do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade, ou seja, como signo da diferença cultural, histórica e racial dentro do seu contexto. Entretanto, o modo de representação do discurso colonial é paradoxal: por um lado, sugere *rigidez e ordem imutável*, por outro *desordem, degeneração e repetição demoníaca* (BHABHA, 2019, p. 117). Todos esses temas serão abordados com maior profundidade nos próximos capítulos.

O pensamento sobre o corpo nipo-brasileiro atravessado, simultaneamente, por diversas singularidades de experiências de dentro e de fora gera algumas perguntas: a fixidez imposta sobre o típico personagem nipo-brasileiro pelos grandes meios midiáticos seria um reflexo do que a população brasileira tem em seu imaginário coletivo? Ou vice-versa? Pode-se relacionar a exclusão de artistas descendentes de japoneses no audiovisual com o fato de serem vistos, por vezes, como *estrangeiros*?

## 1.2 Do invisível ao visível: a utilização das imagens e textos

Ao tratar de temas sensíveis, qual o cuidado que se deve ter com as imagens e textos do passado?

Em “*Venus em dois atos*”<sup>19</sup>, Saidyia Hartman pergunta “*Como se revisita a cena de sujeição sem replicar a gramática da violência?*” (HARTMAN, 2020, p. 18)<sup>20</sup>. Por meio da reflexão em torno desta pergunta de Hartman com o uso das imagens e textos que exotiza(ra)m os imigrantes japoneses e seus descendentes, surgem algumas interrogações.

Seria necessário usar (ou não) imagens/textos que se produziram nos meios midiáticos e acadêmicos neste trabalho? Seria possível utilizar imagens/textos sem replicar as suas agressões? Como não machucar mais... não se machucar?

Na medida em que registros da alteridade construída em relação aos imigrantes japoneses e seus descendentes nipo-brasileiros e de um vazio de estudos sobre suas questões raciais tornam-se visíveis na investigação deste trabalho, seriam as imagens e textos possíveis elementos de evidência na associação entre in/visibilidade de nipo-brasileiros em obras audiovisuais e uma construção da identidade do *perpétuo estrangeiro* produzida por dispositivos de poder?

Priscila Nucci, em “*Os intelectuais diante do racismo antinipônico no Brasil: textos e silêncios*” (2000), afirma que elaborações contra miscigenação e assimilação da raça amarela na sociedade brasileira foram desenvolvidas em parte na década de 1930 e no contexto da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, estas mesmas elaborações sofreram novas construções a partir dos estudiosos do assunto nas décadas de 1940 a 1960 que ao repudiarem o racismo dos estudos anteriores referentes aos nipônicos, viram-se alavancadas nos mesmos termos de “assimilação” e “miscigenação” como pontos fortes do multiculturalismo brasileiro.

As abordagens a partir da década de 1940 focaram então nas vantagens da “aculturação” e “integração”, um movimento pró-assimilacionista. Houve, portanto, um vazio bibliográfico da produção científica-intelectual a respeito do racismo antinipônico, quer dizer, um desvio de tema. (NUCCI, 2000, p. 5). Nucci relaciona esse vazio bibliográfico ao afastamento da Antropologia Social dos pressupostos raciais e ao avanço de estudos de “relações raciais” ligados às classes

<sup>19</sup> HARTMAN, S. *Vênus em dois atos*. *Revista ECO-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 12 fev. 2022.

<sup>20</sup> Esse texto será analisado e aprofundado posteriormente no capítulo sobre fabulação.

sociais durante várias décadas, que reivindicavam a existência de uma “sociedade multirracial de classes” (NUCCI, 2000, p. 6).

Os estudos em torno da assimilação e aculturação tiveram sua relevância para compreender as mudanças da sociedade brasileira. Os nipo-brasileiros são parte imprescindível dela, fato incontestável e precedente da investigação deste atual trabalho. O que Nucci apresenta é o contexto em que as questões de raça com relação a este grupo no Brasil se situaram em um plano secundário nestes estudos, em outras palavras, *invisíveis*.

As imagens e textos podem servir como estratégia para tornar o invisível em visível, ou seja, tornar visível tanto o corpo nipo-brasileiro nestes temas sensíveis quanto tornar visível o aparato do poder que apaga este corpo. Tendo consciência de que este trabalho não consegue se libertar das imagens/textos em um campo das representações chamado audiovisual do qual ele mesmo se submete, o corpo-texto se repousa nas próprias palavras de Hartman sobre como uma narrativa pode possibilitar ou imaginar um futuro alternativo ao criar um lugar para os vivos e interrogar a produção do atual conhecimento sobre o passado (HARTMAN, 2020, p. 32).

É a partir dessas palavras de Hartman que este trabalho se guiará e tentará trabalhar as imagens e textos historiográficos a respeito do corpo do nipo-brasileiro e seus ancestrais com o intuito de tornar o invisível em visível, de fornecer possíveis palavras ao silêncio e, a partir disso, imaginar um futuro diferente.

## 2. Imigração japonesa: discursos e representações

*“Cai a noite: na penumbra, choro colhendo café  
Penso no migrante que fugiu; luz de estrelas no campo seco”.*

*Shuhei Uetsuka<sup>21</sup>  
(LESSER, 2001, p. 164)*

Poucos sabem que os primeiros imigrantes asiáticos no Brasil foram os chineses no ano de 1814. Dom João VI tinha como objetivo participar do comércio do chá e com isso visava implementar a produção no Brasil a partir de técnicas importadas da China. Cerca de menos que 500 homens foram trazidos de Macau para serem responsáveis pelo plantio, colheita e seleção do chá. No entanto, como esses primeiros imigrantes foram trazidos à força ao Brasil, vítimas do chamado *tráfico amarelo*, eles não tinham o conhecimento necessário para a produção do chá e a iniciativa fracassou.

Desde a primeira tentativa de dom João VI até a década de 1880, o número de chineses se manteve reduzido e não atingiu três mil pessoas. Durante esse período, estereótipos negativos foram associados a eles como “fracos, indolentes, depravados, viciados e raça inferior” (TAKEUCHI, 2016, p. 54).

Lesser (2001) afirma que o fascínio brasileiro com a Ásia se originou em Portugal no século XVI, quando o país se tornou a primeira potência marítima europeia a ter relações diretamente com o império chinês. Na época, as possibilidades da entrada de trabalhadores chineses sempre repercutiram nas discussões sobre a “etnicidade brasileira”, o seu exotismo e a sua posição na hierarquia racial.

A fascinação brasileira com a Ásia teve origem em Portugal, que, em 1511, tornou-se a primeira potência marítima europeia a estabelecer relações diretas com o império chinês. Essa relação chegou a afetar até mesmo a língua, e a palavra “mandarim”, derivada da raiz etimológica “mandar”, foi introduzida para designar os integrantes da elite chinesa.

---

<sup>21</sup> *Haiku* de autoria de Shuhei Uetsuka, líder dos primeiros imigrantes japoneses da embarcação *Kasato-Marui*.

Os asiáticos, segundo intelectuais tanto portugueses como brasileiros, eram exóticos que “diferiam essencialmente” dos africanos, pela sua posição superior na hierarquia racial. À medida que outros impérios cresciam à custa da mão-de-obra “coolie”<sup>22</sup>, surgiu uma discussão sobre trabalho/cultura, tratando da possibilidade de os trabalhadores chineses virem a enriquecer economicamente o Brasil ou se, ao contrário, eles prejudicariam sua cultura, transformando-a de “européia” em “asiática”. A entrada dos chineses nunca pôde ser desvinculada das idéias sobre o futuro do Brasil (LESSER, 2001, p. 38).

De acordo com Carneiro (1999, p. 25), no Brasil dos anos 1880, foram levantados prós e contras com relação à entrada de imigrantes chineses no país. Alguns políticos não escondiam sua rejeição aos elementos que constituíam a cultura chinesa como a sua culinária e alimentavam diversos estereótipos com relação a essa comunidade vista como raça inferior e ameaçadora.

A questão chinesa do final do século XIX é relevante uma vez que a noção do *perigo japonês* já “permeava o imaginário nacional” mesmo antes da chegada dos primeiros imigrantes do Japão ao Brasil em 1908 (TAKEUCHI, 2016, p. 54). A origem do pensamento antinipônico está, segundo Rogério Dezem (2005), no paradigma contra os chineses como referenciais nos discursos desfavoráveis relacionados ao imigrante da raça amarela.

Não fosse o problema de reposição de mão de obra nas fazendas paulistas, o Decreto-Lei n. 528, de 28 de junho de 1890, o qual proibía a entrada de indígenas da Ásia ou da África, poderia continuar em vigência. No entanto, em 5 de outubro de 1892, foi sancionada a Lei n. 97 que admitia a entrada de imigrantes chineses e japoneses aptos a trabalharem, desde que não fossem criminosos, indigentes ou objetos de ações criminais (TAKEUCHI, 2016, p. 56). O fracasso da inserção de chineses no Brasil estabeleceu estigmas com relação ao imigrante amarelo, principalmente, aos japoneses que viriam somente após o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e o Japão em 5 de novembro de 1895<sup>23</sup>. Porém, por questões antinipônicas que atravessavam os bastidores do Itamaraty, a primeira chegada de japoneses só aconteceu em 1908 a partir da assinatura de um contrato entre a Companhia Imperial de Emigração, liderada por Ryu Mizuno e o Governo de São Paulo em 6 de novembro de 1907. Neste contrato, a companhia se comprometeu a enviar ao Brasil três mil agricultores em três anos enquanto o Governo de São Paulo firmou o compromisso de cobrir parte dos custos de transporte, que também seriam divididos com os fazendeiros anfitriões dos nipônicos. Os fazendeiros

<sup>22</sup> Termo originado para se referir aos trabalhadores braçais vindos da Ásia, principalmente da China e Índia. Hoje, o termo é considerado pejorativo e racista contras as pessoas de ascendência asiática nos países de língua inglesa.

<sup>23</sup> Ibid, p. 55

contratantes poderiam deduzir da remuneração dos colonos o valor desses custos a título de reembolso (TAKEUCHI, 2016, p. 74).

Em 18 de junho de 1908, 781 japoneses (dentre os quais 325 eram okinawanos<sup>24</sup>), a bordo do vapor “KASATO-MARU”, chegaram ao porto de Santos. Ficaram por alguns dias na Hospedaria dos Imigrantes (atual Museu do Imigrante) na capital Paulista antes de seguirem para as fazendas de café no interior do Estado de São Paulo<sup>25</sup>.

Dá-se início à imigração japonesa no Brasil.

Em seu livro “*A invenção da brasilidade*” (2015), Lesser afirma que, em 1924, o ingresso de japoneses saltou para quase 5 mil ao ano e, na década subsequente, cerca de 130 mil imigrantes chegaram ao Brasil, totalizando um ingresso de quase 190 mil imigrantes japoneses entre 1908 e 1941.

Anos	Número
1908-1914	15.543
1915-1923	16.723
1924-1935	141.732
1936-1941	14.617
<b>Total</b>	<b>188.615</b>

Tabela 1 - Imigração Japonesa para o Brasil, 1908-1941 (SAITO, 1959, p. 50)<sup>26</sup>

Na década de 1930, artigos, anúncios e debates circulavam sobre a imigração japonesa. Os que se opunham à imigração argumentavam baseados em discursos nacionalistas afirmando que os japoneses estariam tomando seus empregos, suas terras e manchando a sociedade. Em contrapartida, os favoráveis à entrada dos japoneses focavam nos benefícios dos níveis de sua produção, por exemplo, os agricultores japoneses produziam 46% do algodão, 57% da seda e 75% do chá brasileiros, apesar de representarem menos que 3% da população. Além do fator da produtividade, os prós também, por vezes, destacavam as características dessa força de trabalho

<sup>24</sup> Kanashiro (2015, p. 13)

<sup>25</sup>Dados da JICA - *Japan International Cooperation Agency*. Disponível em: [https://www.sp.br.emb-japan.go.jp/itpr\\_pt/nipobrasileiro.html](https://www.sp.br.emb-japan.go.jp/itpr_pt/nipobrasileiro.html). Acesso em 3 de Janeiro de 2020

<sup>26</sup> SAITO, Hiroshi. Alguns aspectos da mobilidade dos japoneses no Brasil, *Kobe Economic and Business Review 6th Annual Report*, n. 6, 1959, p.49-59.

Disponível em: [https://www.rieb.kobe-u.ac.jp/research/publication/kobe\\_review/file/review6.pdf](https://www.rieb.kobe-u.ac.jp/research/publication/kobe_review/file/review6.pdf). Acesso em 26 de março de 2022.

conhecida por ser dócil, e algumas vezes até supunham que os japoneses eram biologicamente superiores aos brasileiros de ascendências mistas. A redução drástica entre os anos de 1936-1941 (ver tabela 1) ocorreu como resultado desses debates prós e contras que foram “conciliados” em uma emenda na Constituição brasileira de 1934. A emenda que tinha como bases a Lei das Origens Nacionais dos Estados Unidos de 1924 (conhecido hoje em seu termo inglês como *Exclusion Immigration Act*), passou a fixar uma cota anual para restringir a entrada de imigrantes ao Brasil. Ela foi uma estratégia para controlar, principalmente, o fluxo imigratório dos japoneses que ameaçavam o projeto de “etnicidade brasileira”, simultaneamente, a emenda evitava colocar as relações comerciais com o Japão, grande comprador de algodão, lã, manganês e níquel brasileiros, em completo risco (LESSER, 2001, p. 217).

Em 1937, quando a ditadura do Estado Novo se instaurou, a campanha da *brasilidade* foi uma das principais políticas com o objetivo de homogeneizar uma “identidade nacional”. Controlavam, então, a entrada de imigrantes e proibiam a congregação dos que eram considerados estrangeiros em colônias agrícolas (LESSER, 2008, p. 42 – 43). Durante este período e no contexto da Segunda Guerra Mundial, investiu-se contra os imigrantes oriundos dos países do Eixo, entre eles os japoneses, que não foram identificados e punidos individualmente, mas como grupo, foram reconhecidos como inimigos e restringidos de preservar e disseminar sua cultura a exemplo de Tomé-Açu<sup>27</sup>.

Carneiro (2018) traz à memória que os imigrantes eram logo encaixados como “outros” e colocados no grupo de “indesejáveis” ou “desejáveis” dependendo de certos critérios. Imagens estereotipadas desses “outros” foram produzidas e alimentadas pelas ideias do pensamento eugenista de grande parte da elite intelectual brasileira.

Percebe-se, então, que a entrada dos primeiros imigrantes originários da Ásia assim como de outras localidades nunca foi tratada de maneira isoladamente econômica ou humanitária. Processaram-se argumentos e debates prós e contras a convivência com esses “outros” no território brasileiro e constantes preocupações em relação à ameaça ao projeto de embranquecimento da população brasileira e a construção de uma “identidade nacional”.

---

<sup>27</sup> Tomé-Açu, originalmente colônia agrícola, tornou-se em um dos campos de concentração dos que eram considerados os “súditos do Eixo” pelo Estado Brasileiro durante a Segunda Guerra Mundial. Eram confinados os imigrantes dos países do Eixo, alemães, italianos e, sobretudo e em maior quantidade, os japoneses. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a localidade voltou a ser colônia agrícola. A comunidade nipo-brasileira passava a produzir pimenta-do-reino, fato que deu origem à fama de Tomé-Açu como a terra da pimenta. (CARNEIRO e TAKEUCHI, 2010, p. 201)



Takeuchi (2016) analisa o papel ativo das revistas ilustradas durante o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX (especificamente entre 1897 e 1945), época que esses debates a respeito da imigração japonesa permeavam nos circuitos políticos e midiáticos. De fácil compreensão e acesso para a população em geral, as revistas ilustradas que exerceram o papel de difusoras das imagens estereotipadas e negativas dos japoneses e seus descendentes, eram utilizadas pelas elites para propagar seus ideais a fim de torná-las populares e obter validação de “sua posição como classe condutora da vontade nacional” (TAKEUCHI, 2016, p. 441). A circulação das imagens alcançou um público maior do que aqueles pertencentes à elite brasileira, aqueles que não sabiam bem ler e para quem as imagens eram inteligíveis e residiam no simbólico. Logo, a mídia impressa parecia ser a instância de representação e legitimação de sujeitos, grupos e ideias<sup>28</sup>.

Através da ênfase do que era ou não aceitável para a formação da nacionalidade brasileira, as elites conservadoras e detentoras de poder disseminavam entre as massas a repulsa ao estrangeiro inassimilável, o “Outro” estranho e ameaçador. Esse discurso alavancado pelo pouco que se conhecia sobre o Império do Sol (o lugar das gueixas, dos samurais, das cerejeiras e a expansão militar na Ásia) contribuiu para moldar um imaginário em torno dos “exóticos japoneses”. Assim, os imigrantes dessa origem eram retratados pelas revistas ilustradas como *forasteiros exóticos* ou *agentes infiltrados* súditos do Império japonês. O carácter da estadia transitória era reproduzido nas charges como a de Voltolino intitulada “Os Nossos Hóspedes” publicada em 20 de maio de 1916 na revista *A Cigarra*. O título já marcava a ideia de que estes imigrantes não pertenciam ao “mundo brasileiro”, eram simplesmente passageiros<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Ibid, p. 89

<sup>29</sup> Ibid, p. 229



Figura 1: “A Imigração Japonesa: Os Nossos Hóspedes”.

Fonte: A Cigarra, São Paulo, n. 42, 20 de Maio 1916, p. 37. Apesp<sup>30</sup>

Já é sabido que o chargista para ser bem-sucedido deve criar um resultado potencializado nas semelhanças do seu objeto de maneira acentuada a fim de produzir um efeito de comicidade ou de zombaria. No entanto, a imagem é apresentada dentro de um contexto de associações endossadas por discursos preconcebidos sobre o “objeto” representado. O poder de sua síntese se constitui no poder de transformar abstrações em algo palpável (TAKEUCHI, 2016, p. 137). Em “Os Nossos Hóspedes”, esse poder está na afirmação do *estrangeirismo* destes personagens, na ridicularização de seus traços fenotípicos através das “carantonhas”, com os olhos cerrados e dentuços e no desprezo do qual era possível visualizar os personagens como *roedores*.<sup>31</sup>

Em 1924, a Revista Careta publicou uma charge do cartunista Haroldo intitulada “Indesejáveis” (ver figura 2), em que o personagem masculino, um cavalheiro elegante e sofisticado, afirma à mulher ao seu lado, igualmente elegante e sofisticada: “Sou contra a

<sup>30</sup> Apesp (Arquivo Público do Estado de São Paulo).

Disponível em: <http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/revistas/CI19160542.pdf>. Acesso em 14 de fev 2022.

<sup>31</sup> Ibid, p. 229

imigração japonesa. Os amarelos, como antípodas, têm os pés voltados contra nós. Não acha que é uma grosseria?”.

A charge contribuía para um discurso de repúdio aos japoneses, “os quais viviam do outro lado do mundo, por isso, antípodas, mas não apenas geográficos, mas morais e psicológicos” (TAKEUCHI, 2016, p. 245). Outra característica desta charge é a neutralidade dos traços desenhísticos com que os personagens supostamente participantes da elite brasileira eram retratados em comparação aos imigrantes japoneses, denotando um tom de superioridade.

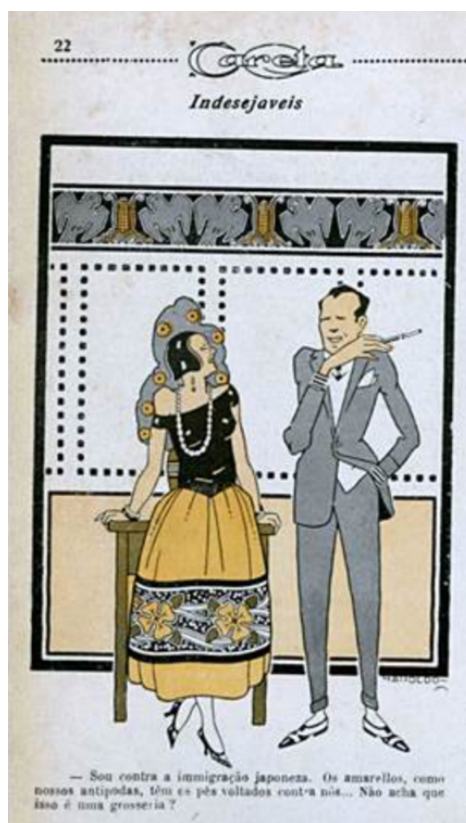


Figura 2: “Indesejáveis”

Fonte: Careta, RJ, n. 837, 5 julho 1924, p. 22<sup>32</sup>

Constata-se que as estratégias exotizadoras daqueles que eram contra a imigração japonesa circulavam antes mesmo da chegada da primeira embarcação por ideais preestabelecidos diante do

<sup>32</sup> Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pesq=Cristo%20Redentor&pasta=ano%20193&pagfis=33197>. Acesso em 10 de dezembro de 2021

pouco conhecimento que se havia sobre o Japão (e dos japoneses) e de um projeto eugenista em busca de uma identidade nacional homogênea.

No entanto, a discriminação também ocorria por parte da “comunidade japonesa e nipo-brasileira” que havia receio da mistura com os “brasileiros” como conta Kanashiro (2015, p. 12):

Por outro lado, no seio das “comunidades nipo-brasileiras”, houve historicamente o receio da mistura, como se ela poluísse a pureza e levasse ao esquecimento de um certo pertencimento. Os amores e contatos inter-étnicos foram motivo de muitos conflitos familiares, medos e afrontamentos. Se, por um lado, os “japoneses” foram muitas vezes discriminados por sua língua “estranha”, sua aparência “diferente” e seus modos “bizarros”, por outro, eles também discriminaram “brasileiros”, a que, por muito tempo, chamaram de *gaijin* (estrangeiro em japonês).

Ao decorrer dos anos, a presença da imigração japonesa e de seus descendentes se tornou cada vez mais presente na formação da sociedade brasileira tal qual Lesser (2015, p. 245) denomina de “niponização” do Brasil e o “abrasileiramento” dos japoneses influenciando até na elaboração de campanhas publicitárias com uso de frases como “*os nossos japoneses são melhores que os dos outros*” e “*precisamos de mais brasileiros como os japoneses*”. Observa-se que por mais que essas mensagens tinham a intenção de exaltar o aspecto positivo entre niponização e abrasileiramento, paradoxalmente nota-se também um discurso que diferenciava o “japonês” do “brasileiro”.

Segundo o autor, a partir da década de 1960, a presença de nipo-brasileiros era cotidiana na cidade de São Paulo, assim como hoje e o contato com representações e a cultura do Japão se inseminavam cada vez mais. Acreditava-se que a identidade regional deveria ser também a identidade nacional tornando a relação entre a brasilidade e a niponicidade em objeto constante de discussão (LESSER, 2008, p. 27).

Os imigrantes da cidade de São Paulo estabeleceram conexões internacionais e locais entre o Brasil e o exterior. Um dos elementos de assimilação partia, portanto, de um aspecto econômico. Os nipo-brasileiros, em específico, pareciam ser “a corporificação de como o global e o local se relacionam num mundo transnacional e transoceânico”<sup>33</sup>. A entrada de investimentos de capital estrangeiro, principalmente, na cidade de São Paulo, e seus lucros circulavam tanto para a matriz no Brasil quanto para os países de origem. Enquanto acontecia esse fluxo de capital, milhões de paulistanos reformulavam suas identidades ao lidarem com as etnicidades de seus antepassados

---

<sup>33</sup> Ibid, p. 28

imigrantes e uma imaginada<sup>34</sup> nacionalidade brasileira. Conforme o Japão ressurgia como potência econômica e uma nação moderna após a Segunda Guerra Mundial, *nikkeis* de toda a América viram-se vinculados ao capital internacional refletindo até na construção de suas identidades. O posicionamento do Japão no âmbito mundial significava que os *nikkeis* eram vistos simultaneamente como “radicalmente diferentes” e como parte de uma “identidade capitalista comum” (LESSER, 2008, p. 35).

Como mencionado anteriormente, o presente trabalho prefere utilizar o termo *presença comum* ao invés de *identidade capitalista comum*. Compreende-se a razão do emprego deste termo pelo autor quando a classe social ofuscou questões de raça e etnia do nipo-brasileiro. Neste trabalho, há uma oportunidade para problematizar esse marcador crítico de *classe*.

Ao se centrar no aspecto de que, apesar da entrada dos primeiros imigrantes ao Brasil ter sido estimulada por uma demanda de mão de obra barata e percebida como “dócil” após a experiência fracassada com imigrantes europeus, seus corpos não devem ser reduzidos ou fragmentados no conceito de corpo denominado na linha marxista, ou seja, aquele corpo que é mutilado e dividido em partes no maquinário capitalista para o desenvolvimento social (GREINER, 2010, p. 125). O que se propõe em contraposição ao corpo fragmentado que é inscrito a partir do ambiente, é o corpo no conceito da Teoria Corpomídia elaborada por Katz e Greiner, no qual corpo e ambiente se codeterminam em um fluxo contínuo<sup>35</sup>. Importante esclarecer que a Teoria Corpomídia não se refere somente à noção do corpo em si, mas a todas as *coisas*, inclusive objetos inanimados.

O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (KATZ e GREINER, 2001, p. 71)

O termo *identidade capitalista comum* pode abrir margem à interpretação de que a integração dos nipo-brasileiros e seus antecedentes ocorreu somente no aspecto do avanço

---

<sup>34</sup> Benedict Anderson propõe uma definição de nação como “*uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada, e ao mesmo tempo, soberana*” (2008, p. 32-34). Ela é imaginada pela impossibilidade dos membros de uma nação de se interagirem com a maioria de seus companheiros, apesar de terem uma imagem viva de comunhão e camaradagem horizontal.

<sup>35</sup> Ibid, p. 127

econômico e da modernização do país e deixar de lado contribuições no campo social e cultural como na culinária, nos esportes e nas artes a exemplo de grandes nomes como Tomie Ohtake considerada a *dama das artes plásticas brasileira* e Tikashi Fukushima, um dos mais importantes pintores abstracionistas do Brasil, entre tantos outros.

Além disso, o termo pode remeter a uma ideia de que sua mão de obra sempre foi docilizada e disciplinada neste sistema, fato que pode ser questionado. Dos aproximadamente 780 imigrantes enviados a seis diferentes fazendas em junho de 1908, 358 nelas permaneciam ao final de janeiro de 1909 diante da precária condição trabalhista e, nove meses depois, esse número havia caído para 191 – algumas fazendas haviam perdido todos os seus trabalhadores japoneses (LESSER, 2001, p. 164).

Por outro lado, ao se analisar o mesmo termo, seria este aquele que fornece bases para compreender o porquê a presença nipo-brasileira é vista e comum em setores produtivos econômicos como os da tecnologia, saúde, agrícola, comercial e empresarial; ao mesmo tempo que é invisível em setores criativos como o do audiovisual? Seria seu corpo visto como fragmentado através do que Bhabha (2019) chama de processo de cisão e de múltiplas crenças os quais serão abordados no capítulo seguinte? Sua *mão* de obra notória na produção de riquezas dentro de um sistema neoliberal capitalista poderia ser, talvez, uma das razões que dificulte a visibilidade do seu corpo por inteiro, do corpo criador de diversas artes?

Diante das imagens e textos do passado apresentados até aqui, como retomá-los em nome dos nipo-brasileiros de hoje? A formulação de indagações no tempo presente se torna uma tarefa árdua, mas importante para que possamos projetar um futuro alterno como apontado por Hartman (2020, p. 32).

O que justifica a permanência de discursos semelhantes das revistas ilustradas após um século de imigração e que rodeiam os corpos descendentes de maneira ambígua entre comum e diferente? Por que nipo-brasileiros são chamados de *coronavírus* em plena cidade de São Paulo no ano de 2021, *mesmo após um século na sociedade brasileira*?

No dia 30 maio de 2021, o jornal Folha de São Paulo publicava a matéria intitulada “*Brasileiros de ascendência asiática relatam ataques racistas durante a pandemia*”<sup>36</sup>. Neste

---

<sup>36</sup> “*Brasileiros de ascendência asiática relatam ataques racistas durante a pandemia*”. Folha de SP. 30 de Maio de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/05/brasileiros-de-ascendencia-asiatica-relatam-ataques-racistas-durante-a-pandemia.shtml>. Acesso em 05/01/2022.

artigo, Fernanda Tagashira, nipo-brasileira, relata que uma colega de trabalho se referia aos japoneses, chineses e coreanos como “tudo um bando de gente porca”.

Caroline Sasaki, de ascendência japonesa, compartilha situações constrangedoras no metrô de São Paulo como quando escutou uma mulher gritar: “volta para o seu país, coronavírus, porque você não é bem-vinda aqui”. Em seguida, Sasaki confessa: “vivo de óculos escuros e, de certa maneira, é para esconder o traço do olho ‘puxado’, porque eu sei que tem lugares em que eu vou chegar e vou escutar comentários desconfortáveis” e complementa que se sentia apreensiva ao sair de casa com medo de ser humilhada. Notam-se a partir desses relatos, elementos, não equivalentes, mas semelhantes aos discursos de recusa da diferença que circulavam na época da imigração à figura dos nipônicos: o estrangeiro, ameaçador e indesejável.

Quais imagens ainda pousam sobre o corpo descendente? Ele é *coronavírus*? Por mais que as suas raízes tenham crescido em um Brasil conhecido por ser multirracial, por que esses dispositivos *outros* se esforçam para transportá-lo à Ásia? Entre assimilável e inassimilável em um país que exalta a flexibilidade das categorias étnicas e raciais, os discursos podem representar uma ideia de que os nipo-brasileiros são o último grupo etnicamente imutável e associado à figura do imigrante de acordo com Lesser (2008, p. 30)? Enquanto estrangeiros imigrantes de diversas origens passaram por vicissitudes, a diferença com relação ao nipônico poderia estar na própria alteridade relacionada à sua etnicidade como afirma Takeuchi (TAKEUCHI, 2016, p. 443)?

No próximo capítulo, este trabalho se debruçará nas repercussões em torno das estratégias de exotização de artistas nipo-brasileiros na telenovela *Sol Nascente* (2016). Estratégias caducas, mas que ainda ressoam adaptadas ao contexto atual desde o tempo passado da imigração.

### 3. As repercussões em torno de “*Sol Nascente*” (2016)

*“Racism is not just the physical assault. I have never been assaulted because of my appearance. But I had been assaulted by the racism of the airwaves, the ching-chong jokes of radio shock jocks, the villainous or comical japs and chinks and gooks of American war movies and comedies.*

*Like many Asian Americans, I learned to feel a sense of shame over the things that supposedly made us foreign: our food, our language, our haircuts, our fashion, our smell, our parents.”*

*Viet Thanh Nguyen*<sup>37</sup>

Antes de iniciar a análise específica deste capítulo, ressalta-se que a relação entre telenovela e identidade nacional brasileira foi profundamente estudada em diversas bibliografias. Há também um reconhecimento da conexão entre televisão e a reprodução da ideologia dominante eurocêntrica sendo parte dessa ideologia o uso frequente de atores brancos para personagens centrais à trama (ARAÚJO, 2004, p. 305).

Outro fator a se considerar é que as discussões sobre representatividade do nipo-brasileiro e de outros grupos étnicos asiáticos no audiovisual ganharam forças a partir de 2015 através da formação de organizações digitais e dos ativismos asiáticos que se produziam nos Estados Unidos e no Brasil. Isso pode explicar o pouco barulho nas mídias digitais sobre produções audiovisuais

---

<sup>37</sup> Viet Thanh Nguyen é um escritor romancista. Entre os seus livros mais famosos está *The Sympathizer* (2015), ganhador do Prêmio Pulitzer de Melhor Ficção em 2016. Trecho extraído do artigo “*Asian americans are still caught in the trap of the ‘Model Minority’ stereotype and It creates inequality for all*.” TIME, 26 de junho de 2020. Disponível em: <https://time.com/5859206/anti-asian-racism-america/>. Acesso em 02/01/2022.



que praticavam o *yellowface*<sup>38</sup> e/ou *whitewashing*<sup>39</sup> em personagens amarelos nos anos anteriores a 2015.

O surgimento de novas mídias com a ascensão da internet como youtube, instagram, facebook e outras plataformas também fez emergir novas vozes nas discussões de temas polêmicos e na reivindicação de um espaço, do lugar de fala e da representatividade como formas de desestabilizar representações que dominaram e ainda permeiam nos convencionais meios midiáticos. Nessa onda, grupos à margem do *mainstream* levantaram suas vozes em diversas plataformas e fortaleceram a sua militância aumentando sua demanda por mais espaços, principalmente, no campo artístico. Foi nesse burburinho que grupos diversos de asiático-brasileiros, em sua maioria nipo-brasileiros, uniram-se a fim de repudiar representações distorcidas de suas imagens e reivindicar seu lugar na tela brasileira. Grupos de discussão no Facebook, a exemplo do *Perigo Amarelo*, produções de vídeos sobre o tema feitos pelo canal *Yo Ban Boo*, a formação do *Coletivo Oriente-se* e artigos publicados pelo *Outra Coluna* são alguns exemplos de como o tema da representatividade na mídia audiovisual se tornou mais presente, principalmente, em torno da participação de artistas asiáticos brasileiros.

Duas novelas podem exemplificar como essas questões ainda não estavam visíveis no período pré-2015: *Caminhos das Índias* (2009) e *Geração Brasil* (2014).

A telenovela “*Caminho das Índias*” (2009) da Rede Globo, criação de Glória Perez, recebeu críticas, embora poucas, no contexto da sua representação desatualizada da Índia e das relações entre castas. A sua trama principal girava em torno do conflito amoroso entre Maya (Juliana Paes), moça indiana de boa casta que se apaixona por Bahuan (Márcio Castro), um *dalit*, considerado impuro. O *whitewashing* de atores brasileiros caucasianos interpretando papéis de personagens indianos não foi um tema abordado pelas críticas que circularam em torno da novela das oito horas. Em 25 de janeiro de 2009, Rafael Cariello publicou o artigo “‘Exotismo’ de novela encontra limites sociais” na Folha de São Paulo<sup>40</sup>, no qual criticava os clichês de uma Índia estereotipada e a posição do Brasil como modelo ocidental. Segundo ele, “abundam os clichês de

---

<sup>38</sup> Prática em que pessoas caucasianas interpretam personagens asiáticos, geralmente de forma estereotipada e pejorativa – assim como o *black face* (negros), *red face* (indígenas) e *brown face* (indígenas, indianos e árabes, entre outros que tenham a cor da pele mais clara do que o tradicional *black face*).

<sup>39</sup> Pode ser chamado também como “embranquecimento”, é um termo para designar produções culturais que substituem pessoas de outras etnias (negros, pardos, asiáticos, latinos, entre outras) por pessoas brancas. Pode também embranquecer o enredo.

<sup>40</sup> “*Exotismo*” de novela encontra limites sociais. Folha de São Paulo. 25 de Janeiro de 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2501200927.htm>. Acesso em 10/01/2022

uma Índia ao mesmo tempo ‘globalizada’ e tradicional, em que se ressaltam suas características mais rígidas e hierárquicas. Serve para que o Brasil apareça como representante da modernidade ocidental, antiga aspiração da ex-colônia periférica magicamente realizada por Perez.” (FOLHA DE SP, 2009). Já em fevereiro de 2009, a Gazeta do Povo trazia alguns relatos de indianos no Brasil, os quais afirmavam que a novela era equivocada culturalmente e muito atrasada no tempo.<sup>41</sup> Um tema de discriminação que teve maior repercussão na mídia em torno de “Caminho das Índias” foi nos seus bastidores. O envolvimento de uma atriz acusada por uma funcionária da Globo de racismo. Mesmo em *reprises* desta novela, a falta de representatividade de indianos não gerou estranhamento e questionamentos. Seria porque não se havia artistas descendentes indianos ou seria porque a representatividade asiática ainda não era muito discutida nas mídias digitais? Ou por algum outro motivo?

Outro exemplo que não obteve muita repercussão crítica sobre a prática de “*yellowface*” no momento de sua estreia foi a novela *Geração Brasil* (2014) cujo enredo girava em torno de Jonas Marra (Murilo Benício), um visionário no ramo tecnológico que tem sucesso nos Estados Unidos e é casado com a estrela norte-americana Pamela Parker-Marra (Cláudia Abreu). Nesta novela, o ator Rodrigo Pandolfo interpreta o papel secundário do correspondente coreano especializado em fofocas de celebridades, Shin-Soo, e, posteriormente, o seu irmão gêmeo Chang. Segundo o ator, o processo para se transformar no personagem coreano levava entre 40 minutos e uma hora. Essa transformação incluía pomada para arrepiar o cabelo, chapinha para alisar a franja e uma fita adesiva especial para dar o efeito de olhos puxados.

Segundo a matéria da Folha de São Paulo<sup>42</sup>, o visual exótico do personagem Shin-Soo havia sido inspirado no cantor Psy (de Gangnam Style) e em outras bandas de *Kpop*. Pandolfo afirmou que havia uma fita com um barbante elástico presa atrás de sua cabeça para dar o efeito de olhos puxados em um nível que não o incomodava.

A fita tem um barbante elástico que puxa dos dois lados e prende atrás da minha cabeça”, explicou em entrevista ao “F5”. “Como fico muito tempo com ela, tivemos que achar uma medida adequada que fosse confortável para mim. Faço os ensaios com a fita colada no

<sup>41</sup> Para indianos, “Caminhos das Índias” está atrasada no tempo. Gazeta do Povo. 26 de Fevereiro de 2009. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/para-indianos-caminho-das-indias-esta-atrasada-no-tempo-bg2p7x512ientxic5hy9i6b0u/>. Acesso 10/01/2022.

<sup>42</sup> “Ator usa fita adesiva especial no olho para virar coreano em ‘Geração Brasil’”. Folha de São Paulo. 7 de Maio de 2014. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/05/1450434-ator-usa-fita-adesiva-especial-no-olho-para- virar-coreano-em-geracao-brasil.shtml>. Acesso em 10/01/2022

rosto e só puxo na hora de gravar as cenas. Mas é num nível que não me machuca nem incomoda. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2014)

Além disso, o ator relata que ao receber a descrição do personagem colunista, ele perguntou aos autores Filipe Miguez e Isabel de Oliveira o porquê da escolha da nacionalidade coreana. Interessante notar aqui que a pergunta do porquê “ele” interpretar um personagem coreano não parece ter ocorrido. O personagem Shin-Soo, além da sua excentricidade, comunica-se com um forte sotaque e voz aguda, características utilizadas para fornecer um efeito cômico.



Figura 3 – “Rodrigo Pandolfo no papel de Shin-Soo”, *Geração Brasil* (2014)

Fonte: Folha de São Paulo

Embora *Geração Brasil* (2014) não tenha atraído debates sobre a representatividade asiática na mídia brasileira no momento de sua estreia, artistas nipo-brasileiros retomaram o personagem Shin-Soo quando criticavam a telenovela “*Sol Nascente*” (2016) e, de maneira mais ampla, a representatividade na TV e no cinema. No final, a fita havia machucado e incomodado os artistas amarelos.

A telenovela “*Sol Nascente*” (2016), por sua vez, tinha como trama principal a história de amor entre dois grandes amigos desde a infância, Alice (Giovanna Antonelli) e Mário (Bruno Gagliasso), e de suas famílias de imigrantes japoneses e italianos, respectivamente. Os 175 capítulos foram exibidos originalmente entre 29 de agosto de 2016 a 21 de março de 2017 no horário das 18 horas. No entanto, a polêmica surgiu meses antes de sua estreia.

Em abril de 2016, foi veiculada através do blog televisivo de Patrícia Kogut, a notícia que o ator Luís Melo iria interpretar o patriarca da família japonesa. Um dia depois, o blog *Outra Coluna* lançou a matéria intitulada “*Globo faz novela sobre imigração japonesa e os protagonistas são brancos #boicoteamarelo*”<sup>43</sup>. A notícia, então, logo se espalhou dentro e fora da comunidade nipo-brasileira, gerando inúmeras críticas quanto à representatividade.

Quando Luís Melo foi escalado para atuar no papel de um japonês, ele rebateu as críticas com argumentos alavancados na liberdade da ficção (GLOBO, 2016)<sup>44</sup>:

Não tem o que falar. Se você percebe o que é arte, vai entender. Não precisa discutir e não precisa desse tipo de policiamento. Então um ator pernambucano não pode interpretar um mineiro? (...) Onde está o problema? Qual é o problema na verdade? O problema não está na coisa, ele está nas próprias pessoas. Elas não estão querendo questionar absolutamente nada porque, se são artistas, sabem que é uma ficção. (Globo, 2016)

A defesa pela independência da ficção é o principal contra-argumento de Luís Melo diante dessa polêmica, no entanto, há um aspecto da materialidade do corpo como mediação que se faz presente. Para elucidar essa questão no campo das artes, Dess (2022) analisa a intervenção realizada por um espectador negro durante a apresentação do espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* (2005) no ano de 2017. O espetáculo trazia a atriz branca Georgette Fadel para interpretar a poeta negra Stela do Patrocínio. A presença do corpo subjetivo, branco, entrava no jogo da representação gerando ruídos e dificultando a representação dramática da poeta negra.

Quando falamos do espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*, no qual uma atriz branca representa uma poeta negra, adentramos em um campo no qual a mediação se dá a partir da materialidade do corpo. Assim, quando observamos a atriz Georgette Fadel representando Stela do Patrocínio, vemos presente a materialidade de seu corpo, de sua pele branca, bem como de seu corpo subjetivo. A presença do corpo subjetivo, isso é, de seu ser, de suas ideais, de sua ideologia, de sua história, de tudo aquilo que a torna humana, entra também no jogo da representação, criando “obstáculos” e “ruídos” que, por exemplo, não existem quando falamos de uma representação construída a partir de tintas e papéis. O corpo físico e subjetivo de Fadel interfere, dessa maneira, no processo determinado do “objeto” Stela pelo espectador, ou seja, a representação dramática da poeta nunca se estabelece plenamente, pois o público não consegue suprimir o corpo da atriz que está ali na sua frente (DESS, 2022, p. 14).

<sup>43</sup> “*Globo faz novela sobre imigração japonesa e os protagonistas são brancos #boicoteamarelo*”. *Outra Coluna*, 12 de abril de 2016. Disponível em: <https://outracoluna.wordpress.com/2016/04/12/globo-faz-novela-sobre-imigracao-japonesa-e-os-protagonistas-sao-brancos/>. Acesso em 27 de janeiro de 2022.

<sup>44</sup> “‘Sol Nascente’: Luis Melo rebate críticas por interpretar japonês na TV”. GLOBO.COM. 30 de Agosto de 2016. Disponível em: <http://ego.globo.com/televisao/noticia/2016/08/sol-nascente-luis-melo-rebate-criticas-por-interpretar-japones-na-tv.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

A crítica feita pelo movimento asiático contra o argumento de Melo se baseou na reivindicação da sua representatividade e escassez de oportunidades em produções audiovisuais. A escolha de um ator branco para um personagem asiático, o famoso *yellowface*, reafirma a exclusão e invisibilidade de artistas asiáticos para papéis considerados centrais, principalmente, no campo artístico brasileiro. A atriz Cristina Sano comenta o caso: “Luís Melo é um excelente ator. Nada contra ele nem contra a Globo. A questão é da falta de representatividade. Todos estão muito indignados. Os japoneses estão ao fundo e o núcleo é a Antonelli e o Luís Melo” (GELEDES, 2016)<sup>45</sup>.

O foco da crítica não se restringe ao fato de um ator caucasiano interpretar o papel de um asiático, que é grave por si só, mas sim de um ator branco ter possibilidades de interpretar diversos papéis em uma telenovela enquanto para um ator asiático só lhe são oferecidos personagens estereotipados vinculados à sua etnia. Quando finalmente há um personagem asiático no enredo e que poderia ser interpretado por um ator amarelo, este é substituído por um branco. A crítica do ator Carlos Takeshi<sup>46</sup> se amparou nos aspectos desta discriminação e troca de atores em sua página do facebook: “Adoro Luís Melo, adoro Giovanna Antonelli. Odeio discriminação. Odeio preconceito. Por que trocaram Ken Kaneko? Oriental não pode ser protagonista? Vivem me pedindo para forçar sotaque e quando o ator tem sotaque naturalmente é descartado para um papel de destaque? Vão ter que explicar muito bem. Eu não engulo a mestiçagem que criaram para o personagem.” (GELEDES, 2016).

Um dos criadores de “Sol Nascente”, Walther Negrão, admitiu que queria escalar um asiático no papel de Kazuo Tanaka, porém, devido a um “problema”, isso não foi possível: “A verdade é que não achamos um ator japonês com estofo e a experiência necessária para fazer um protagonista. Esse personagem também é protagonista. Até encontramos um, o Ken Kaneko (que fez 'Morde & Assopra'), mas ele está com muita idade. Seu tipo físico seria perfeito” (GLOBO, 2016). Este comentário pode denotar que a falha parece ser transferida à ideia de escassez e

---

<sup>45</sup> Manifesto de artistas orientais pede o fim da “discriminação étnica” na TV. GELEDES. 1 de Setembro de 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/manifesto-de-artistas-orientais-pede-o-fim-da-discriminacao-etnica-na-tv/>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

<sup>46</sup> Diante da repercussão sobre representatividade, o ator Carlos Takeshi, posteriormente, integrou o elenco de “Sol Nascente” interpretando o personagem Narito que presta serviços ao personagem Damasceno, detetive particular italiano interpretado pelo ator Emílio Orciollo Netto. O barulho das redes possibilitou a escalação de Takeshi sem que sua etnia estivesse relacionada com o personagem interpretado.

inexperiência dos atores amarelos, ao invés de um erro do próprio processo de casting e da pesquisa de uma produção de tal escala justificando a reprodução de um *star system* à brasileira.

Outra polêmica em torno do elenco foi a substituição de Daniele Suzuki por Giovanna Antonelli para o papel de protagonista. Segundo Walther Negrão, ele havia criado a história da protagonista Alice, especialmente para Danni Suzuki e que não teve culpa pelo afastamento da atriz. Diz ele: “estava em São Paulo, quando recebi um recado do Rio, da minha colaboradora Suzana Pires, sobre a necessidade de substituir a Danni. Foi me passado que ela não tinha ido bem nas leituras de texto e seria substituída por uma atriz mais experiente e conhecida”<sup>47</sup>. Entretanto, em outra entrevista ao site EGO, Walther relata: “Tentamos achar nos testes uma protagonista japonesa, mas não encontramos uma com status de estrela. Eu precisava disso, a Globo queria uma estrela. Novela tem um custo muito alto, não dá para arriscar”<sup>48</sup>. Dessa forma, diante deste risco econômico, Giovanna Antonelli foi escolhida para o papel e sua personagem Alice foi transformada em uma filha adotiva de Tanaka. No dia 30 de agosto de 2020, em uma *live* do instagram da atriz, apresentadora, mestre de cerimônias e locutora brasileira Bruna Aiiso, a atriz Danni Suzuki reafirma que era a protagonista original da novela, que o autor Walther Negrão havia escrito a história para ela: “Eu era a protagonista da novela. Tinha sido escrita pelo Walther Negrão pra mim. Ele me chamou pra conversar. Pesquisou minha vida. Fez a história de japonês com italiano, que é a minha história. Ela era designer porque eu fiz design industrial, ela surfava porque eu surfava. Enfim, foi toda construída em cima da minha vida real”<sup>49</sup>. Nesta mesma *live*, a atriz esclarece que na escolha por Giovanna Antonelli, o seu novo papel na novela seria a de uma das primas da protagonista, mas que ao final esta personagem foi destinada à atriz Jaqueline Sato. A razão seria que, segundo Danni, ela estava muito “velha” para o papel.

Diante destes acontecimentos, nota-se a clareza com que os corpos amarelos foram substituídos. Seja pela escassez de atores experientes, seja pelo risco econômico. Esse risco pode, talvez, explicitar a visão do canal de que artistas de origem japonesa como Ken Kaneko e Danni

---

<sup>47</sup> “Autor fala sobre troca de Danni Suzuki por Giovanna Antonelli em ‘Sol Nascente’”. Revista Quem. 1 de setembro de 2016. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/TV-e-Novelas/noticia/2020/09/autor-fala-sobre-troca-de-danni-suzuki-por-giovanna-antonelli-em-sol-nascente.html>. Acesso em 29/01/2022.

<sup>48</sup> “‘Sol Nascente’: autor cogitou atriz oriental para papel de protagonista”. Site EGO. 26 de agosto de 2016. Disponível em: <http://ego.globo.com/televisao/noticia/2016/08/sol-nascente-autor-cogitou-atriz-oriental-para-papel-de-protagonista.html>. Acesso em 29/01/2022.

<sup>49</sup> “Danni Suzuki diz que papel em ‘Sol Nascente’ era seu e Antonelli responde”. Veja. 1 de Setembro de 2020. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/danni-suzuki-giovanna-antonelli-novela/>. Acesso em 12/01/2022.

Suzuki não atraem a audiência brasileira, o que poderia partir do pressuposto de que não haveria identificação entre os dois atores e o “povo brasileiro”. Araújo (2004, p. 86) menciona que alguns autores buscaram compreender o impacto da telenovela e do melodrama sob a ótica da audiência, destacando que é o drama do reconhecimento que entra em jogo no melodrama, ou seja, a luta por fazer-se reconhecer.

Assegurava-se, então, o retorno financeiro às custas do apagamento étnico-racial figurando no que Shohat e Stam (1995) denominam a “imbricação entre a economia e o racismo”, isto é, a ideia racista de que uma obra audiovisual para ser economicamente possível deve contar com uma estrela “universal”, branca. Por outro lado, ao observar que produções de grande orçamento à espera de retorno financeiro tornam a seleção de renomados artistas em uma decisão comercial custe o que custar, havia entre os nipo-brasileiros nomes de destaque (“estrelas”) para desempenharem os papéis de protagonismo?

Além do *yellowface* do patriarca do núcleo japonês, Kazuo Tanaka, pode-se visualizar a prática de *whitewashing*, por vezes chamada de “lavagem branca”, e acontece quando se escalam atores brancos para interpretar personagens originalmente de outras etnias. O *whitewashing* também pode embranquecer o enredo. Como exemplo, no primeiro capítulo da telenovela lançada em 29 de agosto de 2016, há um diálogo inorgânico entre Alice (Giovanna Antonelli) e Kazuo Tanaka (Luís Melo), no qual nota-se uma justificativa inserida propositalmente no roteiro para que Luís Melo seja branco, a mestiçagem:

**Alice:** *Eu podia ter tentado uma universidade nos Estados Unidos, terra do seu vô americano, eu podia, né?*

**Tanaka:** *Avô que nunca cheguei a conhecer.*

**Alice:** *Ah, mestiço na origem ou não, neto de americano ou não, o senhor é japonês até a raiz da alma. Ai, pai... eu fiz questão de escolher a minha especialização lá no seu Japão porque eu preciso ver de onde vem tanta dignidade, eu preciso ver de onde vem tanta honra, eu quero entender a sua origem que o senhor me deu.*

**Tanaka:** *Minha menina, Japão é terra de muito trabalho, de muito estudo, foi a melhor escola, parabéns pela vitória.*

Estimulados pelos acontecimentos e como uma onda contra a discriminação, cerca de 200 artistas de ascendência leste-asiática lançaram um manifesto contra a desigualdade que ocorre em certas produções audiovisuais as quais retratam o amarelo (especificamente de origem japonesa, chinesa e coreana) de forma estereotipada e distorcida da realidade.

## MANIFESTO DO COLETIVO ORIENTE-SE NO BRASIL PELA IGUALDADE ÉTNICA

Nós, artistas e profissionais das artes com ou sem ascendência oriental, seja japonesa, chinesa ou coreana, reivindicamos por igualdade no tratamento justo a todos os cidadãos, repugnando práticas de discriminação étnica que ocorre em algumas produções de audiovisual que retratam o oriental de forma estereotipada, preconceituosa e distorcida da realidade. Em especial para produções populares de rede aberta como novelas, seriados e comerciais que, atingem a maioria da parcela dos cidadãos brasileiros, influenciam diretamente a sociedade promovendo às vezes, o conceito deturpado e negativo, construindo uma imagem equivocada dos orientais e educando as novas gerações com a visão preconceituosa contra a nossa comunidade.

Somos parte integrante da sociedade brasileira, nascemos, vivemos e contribuímos com muito trabalho para o enriquecimento e desenvolvimento de nossa nação. Ter a presença de atores e artistas orientais em produções de audiovisual em papéis não estereotipados e de forma respeitosa, é o mínimo e o justo que a comunidade oriental brasileira merece em retribuição e gratidão por mais de um século de história em terras brasileiras. Somos brasileiros e exigimos respeito para com todos, independentemente de sua ascendência. A diversidade étnica, social e/ou de gênero é fundamental e necessária para o crescimento de qualquer cidadão.

Entendemos que, frente às desigualdades existentes, não basta rejeitar as práticas de discriminação, mas sim realizar ações que possam corrigir distorções e aproximar indivíduos. É responsabilidade de cada um de nós brasileiros, promover a igualdade no cotidiano, através de nossos atos, trabalhos e postura. É de extrema importância que os profissionais que atuam diretamente na concepção e produção de obras de audiovisual, tenham a consciência de que a sua criação pode influenciar positivamente a nossa sociedade e difundir a diversidade. Cabe também a nós, artistas orientais brasileiros, fomentar a imagem positiva de nossa comunidade, através de nosso trabalho artístico, para que as futuras gerações possam se olhar com a autoestima de um cidadão brasileiro pertencente a esta nação.

São Paulo, 31 de agosto de 2016<sup>50</sup>

O manifesto busca o direito de artistas com ascendência leste-asiática a participar de produções audiovisuais e pelo respeito de atuarem com dignidade sem ferir a autoestima da “comunidade asiática-brasileira”. É interessante observar que a reivindicação dos artistas amarelos por igualdade no audiovisual parece estar emaranhada da reafirmação de sua identidade social brasileira uma vez que a telenovela, por exemplo, tem um amplo alcance nacional. O hiato entre a discriminação étnica na produção audiovisual e a pluralidade da sociedade no Brasil apresenta-se como base da crítica do manifesto na medida em que a ficção não consegue refletir a realidade social e plural, da qual o amarelo faz parte.

As ficções cinematográficas, e aqui este trabalho inclui também outros formatos audiovisuais como a novela e séries, não se restringem às ideias sobre realidade do tempo-espço,

---

<sup>50</sup> Manifesto do Coletivo Oriente-se no Brasil pela igualdade étnica. Coletivo Oriente-se. 31 de Agosto de 2016. Disponível em: <https://coletivoorientese.com.br/manifesto>. Acesso em 12/07/2021.



os seus discursos são tempos sociais, são enunciações como apontam Shohat e Stam (2006, p. 263): “Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Filmes que representam culturas marginalizadas de um modo realista, mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda assim possuem bases factuais implícitas”. A partir disso, questiona-se se o apagamento étnico em obras audiovisuais, principalmente daquelas de amplo alcance popular, também não seria uma enunciação de uma realidade preestabelecida que invisibiliza minorias étnicas-raciais em um campo maior. Deleuze já dizia que “a ficção é inseparável de uma “veneração” que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens” (DELEUZE, 2005, p. 182).

A novela também pode se caracterizar em um exemplo daquilo que Elias e Scotson (2000) chamam de *os estabelecidos e os outsiders*, uma relação em que “um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído” (ELIAS e SCOTSON, 2000, p. 23).

Ao investigar uma comunidade pequena, de nome fictício Winston Parva, os autores se debruçaram nos aspectos de uma figuração universal, que resultou em uma espécie de “paradigma empírico” da relação *estabelecidos-outsiders* quando observaram que de um lado, havia um grupo estabelecido desde longa data e, de outro, um grupo mais novo de residentes. O grupo dos *estabelecidos* se autopercebia como de ordem melhor e mais poderoso através de um conjunto de tradição, autoridade e influência naquele espaço e não se continha em estigmatizar o grupo recém-chegado.

Aqui, tem-se de um lado um enorme conglomerado midiático e os integrantes do *star-system* à brasileira, e do outro lado, tem-se artistas nipo-brasileiros que normalmente só atuam em papéis adjacentes e caricatos. Elias e Scotson (2000) também afirmam que os grupos dominantes atribuem a si mesmos, como coletividades, e, também, àqueles que os integram, como as famílias e os indivíduos, um carisma grupal característico e que todos os que “estão inseridos” neles participam desse carisma<sup>51</sup>.

Contudo, seria relevante esclarecer que a figuração *estabelecidos-outsiders* não é um monopólio fixo, imutável e determinado. Produções audiovisuais em países asiáticos também se configuram como *estabelecidos*, produzindo e reproduzindo representações estereotipadas de

---

<sup>51</sup> Ibid, p. 132

outros grupos externos, dos ali considerados *outsiders*. Essa relação não é exclusiva do eurocentrismo que tanto influenciou produções brasileiras. Por exemplo, há de se citar o trabalho do ator negro americano Chico Roland (também conhecido como Chico Laurant) em filmes japoneses. Os papéis designados ao ator eram fortemente carregados de estereótipos na produção audiovisual japonesa.

Outra prática dos grupos estabelecidos é o costume de encontrar um aliado numa voz interior de seus considerados inferiores sociais e, frequentemente, “os próprios nomes dos grupos que estão numa situação de outsiders trazem em si, até mesmo para os ouvidos de seus membros, implicações de inferioridade e desonra” (ELIAS e SCOTSON, 2000, p. 27). Logo, a estigmatização pode surtir um efeito paralisante nos grupos de menor poder. Nesta ótica, uma das estratégias que o canal de mídia utilizou foi a seleção de atores e atrizes com ascendência leste-asiática para os papéis secundários do núcleo familiar liderado por Luís Melo. Shohat e Stam (2006, p. 279) afirmam que “o direito à representação própria tampouco garante uma representação não-eurocêntrica. O sistema pode simplesmente “usar” o ator para ativar o sistema de códigos dominantes, muitas vezes a despeito de suas objeções”. Percebe-se aqui, então, que há um *embranchamento*, primeiro, da história e dos protagonistas, em seguida, o uso do recurso de contratação de artistas asiáticos como pano de fundo pois, afinal, a novela trata de um núcleo japonês.

Importante ressaltar que quando se destaca a palavra “aliados”, o objetivo é evocar o seu sentido de sistemas de apoios, este termo não pode ser aplicado literalmente aos atores contratados em específico, trata-se de analisar as estratégias utilizadas pelo poder midiático na tentativa de que seu controle não seja interrogado.

### 3.1 O discurso estereotípico

Os personagens do núcleo da família japonesa foram formados por Kazuo Tanaka, Alice, Hirô, Yumi, Mieko e Hideo e suas descrições nos apresentam alguns estereótipos mais comumente associados ao nipo-brasileiro<sup>52</sup>:

**Kazuo Tanaka (Luís Melo):** neto de um americano e de uma japonesa, chegou ao Brasil há mais de 50 anos. De família humilde, se estabeleceu em Arraial do Sol Nascente e com muito trabalho construiu a Arraial Pescados, empresa referência na área da pesca de sardinhas. No Brasil, também conheceu e se apaixonou pela caçara Rosário, mãe de Alice. Os dois se casaram, Tanaka assumiu Alice como filha e os três formaram uma família muito feliz até a morte de Rosário. A partir de então, a relação pai-filha, que já era marcada por um profundo amor, se estreitou ainda mais. É grande amigo do casal De Angeli desde a chegada dos três ao Brasil.

**Alice (Giovanna Antonelli):** Filha adotiva de Tanaka, Alice tem uma grande gratidão pelo pai que a acolheu e que deu a ela uma criação pautada pelos valores e costumes da cultura nipônica. Melhor amiga de Mario desde a infância, os dois têm muitas afinidades, apesar de cada um ser regido por um “signo” diferente: ele, pela emoção e ela, pela razão. Quando vai estudar no Japão, Alice conhece César com quem se envolve e começa um relacionamento.

**Hirô (Carol Nakamura):** Hiromi, mais conhecida como Hirô, é a filha mais velha de Mieko. Ciumenta e um pouco invejosa, sempre sonhou em se casar seguindo as tradições japonesas e conseguiu se realizar ao lado de Akira – por quem se apaixonou e com quem teve três filhos.

**Yumi (Jacqueline Sato):** Designer e artista plástica, a filha de Mieko encontrou o seu grande amor em Tiago. Os dois aprimoraram suas habilidades nas artes durante um curso no Japão. Ao lado do amado, Yumi conseguiu realizar o sonho de se tornar mãe.

**Mieko (Miwa Yanagizawa):** Irmã de Tanaka, Mieko veio para o Brasil com os filhos Hirô, Yumi e Hideo depois de ficar viúva no Japão. Todos vão morar com Tanaka e Alice em Arraial do Sol Nascente. Ela se apaixonou por Damasceno e decidiu viver seu segundo casamento.

**Hideo (Paulo Chun):** Nerd, Hideo é expert em games e informática. Melhor amigo de Peppino, o filho caçula de Mieko também é parceiro de Peppino nas investidas para conquistar as garotas, mas seu maior interesse é criar um game de sucesso no mercado dos jogos eletrônicos.

Tendo em vista a descrição dos papéis das atrizes nipo-brasileiras e do ator coreano-brasileiro<sup>53</sup> (Hirô, Yumi, Mieko e Hideo), observa-se alguns estereótipos repetitivos – aquele que teve êxito econômico, o sábio, aquele que é o nerd, aquela que é submissa, entre outros. Outro

<sup>52</sup> Descrição dos personagens. Gshow. Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/sol-nascente/personagem/>. Acesso em 20 de julho de 2019.

<sup>53</sup> O ator Paulo Chun que interpreta o personagem Hideo é descendente de coreanos.

elemento que chama a atenção são os personagens estrangeiros japoneses ao invés de personagens nipo-brasileiros descendentes. Tanto Mieko, Hirô, Yumi e Hideo nasceram no Japão e imigraram para o Brasil. Embora os fluxos migratórios continuem ocorrendo, é curioso observar que o enredo que se passa em plena São Paulo contemporânea, tenha o núcleo japonês, com exceção de Kazuo Tanaka, na condição de recém-chegados.

O personagem Kazuo Tanaka possui características que remetem ao estereótipo da “Minoria Modelo”. Os aspectos ressaltados são o êxito socioeconômico e sua sabedoria. Nota-se também que um ator nipo-brasileiro interpreta o jovem Kazuo Tanaka, o que pode gerar um estranhamento no espectador pela incoerência étnica. As três personagens japonesas (Hirô, Yumi e Mieko) constituem arquétipos bem definidos da mulher dócil e submissa que se apaixonam e se casam. Já o personagem Hideo é um típico *nerd* ligado à tecnologia e tem dificuldades de se relacionar com as garotas.

Esses personagens moram no litoral de São Paulo, em um lugar imaginário e deslocado chamado “Arraial do Sol Nascente”. A casa do núcleo de Kazuo Tanaka é feita de bambu e repleta de elementos japoneses – bem distante da realidade das residências em que imigrantes japoneses e seus descendentes habitam atualmente. Toda ambientação e trilha sonora reforçam as diferenças e o deslocamento destes personagens para fora da São Paulo capital, para um espaço imaginário do Japão mesmo que este esteja no Brasil. Dessa maneira, os marcadores de diferenças se tornam bem evidentes, reforçando características exóticas deste núcleo.



Figura 4 – *Frame* de Sol Nascente (2016). Rede Globo.

A respeito das representações, um dos problemas que costuma aparecer é que nipo-brasileiros e outros grupos étnicos de origem asiática constantemente marginalizados das narrativas influenciadas pelo eurocentrismo não detêm o controle para se representarem como Shohat e Stam (2006, p. 270) afirmam: “Portanto, a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação. A compreensão profunda desse processo exige uma análise abrangente das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como de suas plateias”.

Alguns arquétipos dessas representações foram identificados por Larson (2005, p. 67-73) de maneira mais ampla aos asiáticos no contexto estadunidense e que, de certa forma, ecoam nas produções audiovisuais brasileiras. Busca-se apresentar os principais estereótipos relacionados aos descendentes de japoneses e de outras origens leste-asiáticas de forma não-exaustiva.

Segundo a autora, a mulher asiática normalmente é fixada em dois estereótipos no audiovisual. Enquanto esses dois estereótipos sempre trazem a ideia da mulher exótica e sexualizada, o primeiro apresenta a imagem da mulher dócil e submissa (*China doll*), já o segundo, a imagem da mulher agressiva e diabólica (*Dragon lady*). Com relação aos homens com ascendência asiática, o estereótipo comum é o do homem dessexualizado<sup>54</sup>. Um exemplo de reprodução brasileira deste estereótipo pode ser identificado no personagem Takai Shigeto, interpretado por Carlos Takeshi na telenovela “*Belíssima*” (2005). Ambientada na cidade de São Paulo, a trama aborda temas da relevância da imagem (“aparências”) em uma sociedade, discutindo os valores de beleza, sucesso e honestidade. Takai é casado com Safira (Claudia Raia) no início da novela, pai responsável por um casal de filhos e dono de uma quitanda que também é uma peixaria<sup>55</sup>. Seu personagem é frequentemente infantilizado por Safira e contraposto com o personagem galã Pascoal Silva (Reynaldo Gianecchini), por quem Safira sente-se sexualmente atraída.

---

<sup>54</sup> É comum se deparar com o termo equivocado deste tipo de estereótipo como o “homem assexual” inclusive na referência bibliográfica de Larson. Optou-se pelo uso do termo “homem dessexualizado” uma vez que a assexualidade é uma orientação sexual diversa. Em contrapartida, o termo dessexualizado significa a perda do caráter ou conteúdo sexual ou erótico, a perda da intensidade dos impulsos ou dos desejos sexuais de acordo com o dicionário Michaelis.

<sup>55</sup> Descrição dos personagens de *Belíssima* (2005). Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/belissima/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2022.

Outros estereótipos associados aos asiáticos são o místico, o vilão associado ao Perigo Amarelo (Fu Manchu), o sábio (Sr. Miyagi) e a vítima, reforçando a diferença e, conseqüentemente o desencaixe na sociedade, como menciona Larson:

Mulheres e homens americanos asiáticos se encaixam nos estereótipos de místicos, nerds e vítimas. É importante perceber, em cada uma dessas representações, que ela “diferencia” os americanos asiáticos, fazendo-os parecer que não se encaixam na sociedade americana moderna. Essas imagens também tendem a ser unidimensionais, reduzindo a pessoa a uma única característica. (LARSON, 2005, p. 72, tradução nossa)<sup>56</sup>

É importante ressaltar que nem sempre e nem todos estes estereótipos são reproduzidos no contexto do audiovisual brasileiro por mais que o que se produzia nos Estados Unidos fornecia exemplos de quais papéis poderiam ser destinados aos atores nipo-brasileiros. Mas, é interessante notar no texto de Larson a relação entre as representações e o não encaixe na sociedade.

No Brasil, Lesser (2008) é um dos autores que analisa um conjunto de obras audiovisuais – das pornochanchadas a filmes clássicos - e a presença de nipo-brasileiros em papéis estereotipados. Entre eles, destaca-se *Noite Vazia* (1964), filme brasileiro clássico dirigido por Walter Hugo Khouri, que concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1965. A trama do filme gira em torno de dois amigos, Luís (Mário Benvenutti) e Nelson (Gabriele Tinti) que saem para a noitada em busca de prazeres e encontram duas cortesãs, Mara (Norma Bengell) e Cristina (Odete Lara). Ao passarem a noite juntos, experiências frustrantes e a angústia revelam o tema do filme - o vazio de cada um dos envolvidos no coração da cidade de São Paulo.

Há, em particular, uma cena em que Luís e Nelson estão em um restaurante de culinária japonesa, onde uma garçonete “japonesa” (interpretada por Célia Watanabe), sem nome próprio, vestida de kimono, entra em cena para os atender. Ouve-se o som oriental das cordas de koto, um dos instrumentos mais tradicionais japoneses ambientando esse lugar imaginado - diversos elementos metonímicos estabelecem um certo Japão em São Paulo.

---

<sup>56</sup> Tradução livre do original: *Asian American women and men fit the stereotypes of mystics, nerds, and victims. It is important to realize about each of these representations that it “otherizes” Asian Americans by making them look like they do not fit into modern American society. These images also tend to be one-dimensional reducing the person to a single characteristic.*



Figura 5 – *Frame de Noite Vazia* (1964), Direção: Walter Hugo Khouri

Nesta cena, Luís tenta convencê-la a ter relações sexuais com ele em troca de um pagamento em espécie que, embora no momento, a garçonete recuse, mais adiante, o ato sexual se concretiza. Aqui, observa-se um típico estereótipo da mulher “gueixa”, submissa, sexualmente exótica e facilmente disponível em contraste com a negociação com Mara e Lara que ocorre nas cenas seguintes.

O assistente do diretor Khouri no filme, Alfredo Sternheim, afirma após alguns anos que o uso da figura do nipo-brasileiro era carregado de preconceitos no circuito cinematográfico brasileiro a exemplo da mulher nipo-brasileira que, no caso, pensava-se que só poderia ser retratada no meio cinemático como “gueixa”.

Engraçado, a gente não parava muito para pensar nisso, mas vendo agora, com o passar do tempo, realmente o pessoal cineasta encarava com preconceito, achava que a *nisei* ou a *sansei* só podiam ser retratadas no cinema como gueixa, e não como mulher normal, com sua vida sexual livre ou não-livre, casada ou descasada. Quer dizer, acho que quase ninguém fez isso no Brasil, ou ninguém. (LESSER, 2008, p. 75)

Bhabha (2019) traz uma complexa análise sobre estereótipos que não se limita aos julgamentos dos aspectos da imagem positiva/negativa e a crítica que se faz a ela como “bode expiatório de práticas discriminatórias” (BHABHA, 2019, p. 140). Ao invés disso, busca compreender “os processos de subjetivação tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo” (BHABHA, 2019, p. 118). Ao se debruçar sobre o estereótipo como a principal

estratégia do discurso colonial, o autor menciona o seu processo de ambivalência que, por um lado, baseia-se em uma forma de conhecimento e identificação e, por outro, exige a repetição como se esses mesmos estereótipos não pudessem ser nunca provados em seu próprio discurso (BHABHA, 2019, p. 117). É a partir da complexidade do seu modo de representação, polimorfo, ambivalente e contraditório que o autor propõe a leitura do estereótipo em termos do fetichismo.

O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. Isto porque a cena do fetichismo é também a cena da reativação e repetição da fantasia primária – o desejo do sujeito por uma origem pura que é sempre ameaçada por sua divisão, pois o sujeito deve ser dotado de gênero para ser engendrado, para ser falado.

O estereótipo, então, como ponto primário de subjetificação no discurso colonial, tanto para o colonizador como para o colonizado, é a cena de uma fantasia e defesa semelhantes – o desejo de uma originalidade que é de novo ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura. Minha afirmativa está contida de forma esplêndida no título de Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, onde a recusa da diferença transforma o sujeito colonial em um desajustado – uma mímica grotesca ou uma “duplicação” que ameaça dividir a alma e a pele não diferenciada, completa, do ego. O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHABHA, 2019, p. 130)

O fetiche como estereótipo pode ser lido como o desejo do “olho/eu” por uma fantasia da “origem pura” que ao ser ameaçada pelas diferenças do “outro” recusa-o atuando através da forma fixa da representação.

Ao operar na fixidez, não há acesso ao reconhecimento da diferença, à possibilidade de sua circulação e articulação que livraria, por exemplo, o significante de *pele/cultura* das construções ideológicas de dominação racial<sup>57</sup>. Através de uma seleção de textos de Fanon, Bhabha menciona que “a pele, como o significante chave da diferença cultural e racial no estereótipo, é o mais visível dos fetiches, reconhecido como “conhecimento geral” em uma série de discursos culturais, políticos e históricos, e representa um papel público no drama racial que é encenado todos os dias nas sociedades coloniais”<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Ibid, p. 131

<sup>58</sup> Ibid, p. 135



O presente trabalho visa, primeiramente, relacionar o significante *pele/raça* das representações do nipo-brasileiro no audiovisual do qual parece haver um certo “conhecimento geral” e associação a um imaginado *corpo japonês*, e por consequência, a um *corpo estrangeiro*. É esse “conhecimento geral” equivocadamente que Sternheim descreve ao falar que não parecia haver outra possibilidade de representação da mulher nipo-brasileira no cinema a não ser pela figura da “gueixa”.

Ao estudar o *corpo japonês*, Greiner (2017) identificou alguns movimentos que se utilizavam das mais distintas estratégias para lidar com a alteridade. Alguns exemplos analisados foram o circuito de diários de viagens, romances e filmes que tentaram transformar os japoneses em personagens e em representá-los de forma metonímica, por exemplo, os elementos como o kimono, a maquiagem e artefatos asseguravam a japonicidade. Segundo a autora, essas experiências contribuíram para a difusão da imaginação de um certo *corpo japonês* e algumas reverberam até hoje (GREINER, 2017, p. 32), inclusive no corpo do nipo-brasileiro conforme apresentado nos exemplos deste presente trabalho.

Através da propagação de crenças múltiplas e do processo de cisão, os sujeitos são colocados em certas posições de forma desproporcional, ou seja, do submisso e dócil ao inassimilável e ameaçador, com um denominador comum entre eles, o do “estrangeiro”. Os sujeitos, primeiramente, congelados são também divididos entre “conhecimentos gerais” contraditórios de corpo, raça, ancestrais.

Meu conceito de estereótipo-como-sutura é um reconhecimento da *ambivalência* daquela autoridade e daquelas ordens de identificação. O papel da identificação fetichista na construção de saberes discriminatórios que dependem da “presença da diferença” é fornecer um processo de cisão e crença múltipla/contraditória no ponto da enunciação e subjetificação. É essa cisão crucial do ego que é representada na descrição que Fanon faz da construção do sujeito colonizado como efeito do discurso estereotípico: o sujeito primordialmente fixado e, todavia, triplamente dividido entre os saberes incongruentes de corpo, raça, ancestrais. Atacado pelo estereótipo, “*o esquema corporal se desmorona, seu lugar é tomado por um esquema racial epidérmico... Já não era uma questão de estar consciente de meu corpo na terceira pessoa, mas sim em uma pessoa tripla... Eu não tinha um, mas dois, três lugares*”<sup>59</sup>. (BHABHA, 2019, p. 138)

Assim, o corpo nipo-brasileiro, por vezes, é associado à uma imaginação do corpo ancestral japonês do que de um certo “corpo brasileiro”. Quando isso ocorre, seu corpo passa a ser tomado

---

<sup>59</sup> FANON, F. *Black Skin, White Masks*, p. 114 apud BHABHA, H., 2019.

pelo esquema racial epidérmico e dividido. Para exemplificar esse processo de cisão, o autor do livro “*Yellow - beyond black and white*” (2002), Frank Wu, traz algumas experiências pessoais que muitos asiáticos também vivenciam em seu cotidiano. Wu (2002) diz que gosta quando perguntam a ele “De onde você é?” porque esta é uma pergunta normalmente feita quando conhecemos uma pessoa nova, mas se incomoda quando perguntam “De onde você *realmente* é?” uma vez que esta pergunta é feita seletivamente para alguns, asiáticos. Ele reitera que todos com um rosto asiático que vivem nos Estados Unidos são afligidos pela *síndrome do perpétuo estrangeiro*.

“De onde você é” é uma pergunta que eu gosto de responder. “De onde você *realmente* é?” é uma pergunta que eu *realmente* odeio responder.

“De onde você é” é uma pergunta que todos nós perguntamos quando conhecemos uma pessoa nova. “De onde você *realmente* é?” é uma pergunta que alguns de nós tendemos a perguntar para outros muito seletivamente.

Para os asiáticos-americanos, as perguntas frequentemente vêm juntas assim. Entre nós, podemos até brincar nervosamente de como eles definem a experiência do asiático-americano. Mais do que qualquer outra coisa que nos une, todo mundo com rosto asiático que mora nos Estados Unidos é afetado pela síndrome do perpétuo estrangeiro. Estamos figurativamente e até literalmente de volta à Ásia e expulsos da América (WU, 2002, p. 79, tradução nossa)<sup>60</sup>.

Não só nos Estados Unidos, no Brasil e demais países, ocorrem experiências parecidas que tendem a deslocar, em alguns momentos, os sujeitos asiático-brasileiros, ao estado da *síndrome do perpétuo estrangeiro*. Kanashiro (2015) relata uma experiência pessoal ao estudar na França por um ano:

Naquele momento, chateava-me quando alguém se dirigia em japonês ou quando simplesmente me consideravam menos brasileiro. Eu afirmava como podia: *Je suis brésilien*. Mas, um dia, olhei bem no espelho e vi meus olhos puxados, minha cara redonda, meus cabelos pretos: eu também sou japonês, disse-me. Brasileiro e, de alguma forma, japonês. Aprendi a contar a história da imigração japonesa no Brasil. Era uma forma de negociar identidades (KANASHIRO, 2015, p. 156).

---

<sup>60</sup> Tradução livre do original: “*Where are you from?*” is a question I like answering. “*Where are you really from?*” is a question I really hate answering.

“*Where are you from?*” is a question we all routinely ask one another upon meeting a new person. “*Where are you really from?*” is a question some of us tend to ask other of us very selectively.

For Asian Americans, the questions frequently come paired like that. Among ourselves, we can even joke nervously about how they just about define the Asian American experience. More than anything else that unites us, everyone with an Asian face who lives in America is afflicted by the perpetual foreigner syndrome. We are figuratively and even literally returned to Asia and ejected from America.”

Mesmo não tendo tanta proximidade com o Japão, certos nipo-brasileiros ao receberem este tipo de pergunta, ou ao serem chamados de “japas” ou “japoneses”, ou mesmo lamentavelmente de “coronavírus”, veem-se tomados por este esquema racial epidérmico. Kanashiro belamente descreve também o processo de reconhecimento e aceitação da sua própria diferença.

Como exemplo análogo no meio audiovisual, o mecanismo de recusa da diferença se propaga através dos processos de *casting* de elenco e da criação de personagens que se baseiam na fixidez e, simultaneamente, na crença múltipla. Ao se desconsiderar um artista nipo-brasileiro para papéis de protagonismo ou mesmo para qualquer outro personagem brasileiro, nota-se uma forte territorialização onde se dita quais corpos podem aparecer e de que forma. Produtores e diretores audiovisuais, normalmente, não aspiram pela contratação de artistas amarelos para um papel sem que sua etnia seja uma justificativa.

Embora isso seja mais raro de acontecer atualmente, atores e atrizes já passaram por momentos constrangedores em que o diretor pedia para que falassem com sotaque. Carlos Takeshi, em entrevista, diz: “Geralmente, os personagens são uma caricatura de orientais. Eu já recebi textos que vinham com as falas erradas, trocando a letra R pela L. Disso eu não gosto”. Sobre sua participação na novela da Globo “Belíssima” (2005), já mencionada anteriormente, o ator lembra: “uma das primeiras coisas que eu perguntei para o Silvio de Abreu foi se o Takae teria sotaque. Afinal, ele era brasileiro, descendente de orientais, não era um japonês que chegou ontem ao Brasil. Só que, no começo, os capítulos chegavam escritos como se ele falasse errado. Aí expliquei o que achava, entrei em um acordo com a direção da novela, com o autor, e consegui fazer sem sotaque.” (UOL, 2018)<sup>61</sup>.

No discurso estereotípico, segundo Bhabha, o reconhecimento da diferença é visível e espontâneo, objeto da discriminação na sua, então, recusa – “cor como signo cultural/político de inferioridade ou degeneração, a pele como sua identidade natural” (BHABHA, 2019, p. 137). Mas, o que também se torna visível nesse processo é o aparato do poder e seu exercício.

---

<sup>61</sup> “Japonês de belíssima reclama de preconceito: Textos vinham com falas erradas”. Notícias da TV – UOL. 30 de julho de 2018. Acesso disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/japones-de-belissima-reclama-de-preconceito-textos-vinham-com-falas-erradas--21600>. Acesso em 18 de dezembro de 2021

A partir dessa perspectiva, pergunta-se: seria o corpo do nipo-brasileiro fragmentado ou invisibilizado neste processo de cisão fornecida pelos saberes discriminatórios em obras audiovisuais?

Não se quer afirmar que o corpo se limita a receber passivamente essas representações ao se falar em subjetivação, há sempre o retorno do olhar àquele que o objetifica, “o ato do reconhecimento e recusa da ‘diferença’ é sempre perturbado pela questão de sua re-apresentação ou construção” (BHABHA, 2019, p. 139). Como diz o autor, há também uma cisão no ponto de sua enunciação. Compreender que na realidade o “eu e o outro” não existem, faz este olho/eu [eye / I] olhar de uma posição impossível, de um lugar onde ele não está, ou seja, ver uma pessoa desaparecida ou olhar para a invisibilidade faz com que o “eu” na posição de dominância e privilégio seja o lugar de sua ausência, sua *re-apresentação*<sup>62</sup>. É essa a tal cena de fetiche e defesa que o autor elucida muito bem. O desejo de uma origem pura é ameaçado pelas diferenças de raça, cor e cultura, o que poderia ser, de certa forma, traduzido no contexto deste trabalho como o fetiche de uma identidade homogênea brasileira é ameaçada pelo corpo diaspórico nipo-brasileiro.

Ver o nipo-brasileiro no audiovisual, então, seria interpelar a ilusão de uma identidade hegemônica (eurocêntrica ou mesmo enraizada no mito das três raças) e reproduzida na mídia. Kanashiro (2015) compartilha sua experiência pessoal com relação ao mito que tem como pressuposto a ideia de que a mestiçagem se pautava em argumentos de que a *nação brasileira* seria a fusão das três raças (o branco, o negro e o índio).

No ano 2000, comemorou-se 500 anos do “descobrimento” do Brasil. Os índios e outros Outros protestaram: foi descobrimento coisa nenhuma. E o governo dizia, a escola ensinava, o mercado vendia e a mídia repetia: o Brasil foi formado por três raças. O branco, o índio e o negro. Naquela época, eu tinha quinze anos e, em pleno drama da adolescência, uma crise de identidade se intensificou. Se o Brasil é formado por brancos, índios e negros e eu era japonês, então o que era eu? (KANASHIRO, 2015, p. 151)

Ver o nipo-brasileiro no audiovisual seria *re-apresentar* o Brasil como amarelo também, o que pode ser perturbador para aqueles que almejam uma impossível “origem pura” (mesmo que mestiça) e tentam neutralizar o corpo nipo-brasileiro, considerando-o como *estrangeiro*. Olhar para o nipo-brasileiro no audiovisual é fazer cada brasileiro olhar para dentro de si e colocar a sua

---

<sup>62</sup> Ibid, p. 88

própria noção de “brasilidade” em questão através das cadeias perceptivas<sup>63</sup> e notar sua incompletude.

Isso não quer dizer que a solução estaria encarnada em uma possível reformulação atrelada à suposta identidade totalizante, por exemplo, um rearranjo do mito das três raças para incluir uma quarta. Isso significaria pensar as *coisas* como substantivas, o que este trabalho procura evitar.

Ao invés disso, ver o nipo-brasileiro ou qualquer diferença fora dos padrões ditados no audiovisual nacional significa perceber as singularidades descontínuas e a “falta” (que ameaça o fetiche de uma *completude*) tanto no ponto de enunciação quanto no ponto de subjetificação. Essa *re-apresentação* está ligada aos estados acionados pelas cadeias perceptivas que não se situam em lugares determinados por nacionalidades ou identidades específicas. Elas são inomináveis e podem mudar padrões habituais (GREINER, 2015, p. 198).

Bhabha (2019, p. 135-136) também traz a noção de que o estereótipo pode facilitar as relações coloniais. O seu amplo alcance, que vai desde uma imagem positiva à negativa através da circulação do poder colonial, altera as posições do sujeito estereotipado. Um dos exemplos que se pode citar aqui na particularidade do nipo-brasileiro e de descendentes de leste-asiáticos é o estereótipo da “minorias modelo”.

---

<sup>63</sup> Após traduzir os ensaios do filósofo Uni Kuniichi e através de duas hipóteses levantadas pelo filósofo Alva Noe, Greiner sugere que o “conhecimento emerge de cadeias perceptivas errantes, nem sempre nomeadas, que correspondem a uma fase preliminar da construção de conhecimento, na qual existe uma propensão a inseminações culturais anteriores à sistematização de modelos, categorias e classificações.” (2015, p. 198)

### 3.2 Sobre o mito da “minoria modelo”

A ideia de que *todo*<sup>64</sup> asiático é dócil, disciplinado, inteligente (o famoso "pra passar no vestibular, mate um japonês" dos tempos de colégio) e bem-sucedido, quer dizer, que "venceu na vida" neste mundo, faz parte do mito da "minoria modelo", uma expressão bastante discutida nos Estados Unidos<sup>65</sup> e pouco estudada no Brasil. A “minoria modelo” define a “comunidade de descendentes de origem leste asiática” como especialmente trabalhadora, séria, ética, detentora de conhecimentos acima da média nos campos da matemática e tecnologia e, em geral, intelectualmente talentosa (SANTOS e ACEVEDO, 2013, p. 286).

A jornalista Juliana Sayuri, em seu artigo na VICE<sup>66</sup>, diz que ser “minoria modelo” pode parecer um estereótipo positivo, no entanto, ele é um peso para os descendentes de origem leste asiática que não se identificam com as suas características. A jornalista traz a contribuição do sociólogo Caynã Santos sobre o conceito da “minoria modelo” e o aumento da vulnerabilidade dentro da comunidade asiática:

Ser "minoria modelo" pode parecer um elogio, um estereótipo positivo, mas é um fardo para os descendentes asiáticos que não se encaixam nos padrões. Autores têm pontuado o estereótipo como fator que aumenta a vulnerabilidade dos orientais, uma vez que indivíduos que não condizem com tal imagem 'ideal' passam a se sentir pressionados socialmente a moldarem suas personalidades e suas formas de interação com o mundo, de modo a corresponderem às expectativas sociais. De fato, devido a tais pressões, determinados indivíduos vivenciam depressão e diversos outros distúrbios (VICE, 2017).

Em 2013, Caynã Santos e Claudia Acevedo publicaram o artigo “*A Minoria Modelo: uma análise das representações de indivíduos orientais em propagandas no Brasil*”, em que foram analisadas 200 propagandas veiculadas em quatro revistas entre janeiro e dezembro de 2010. Os autores afirmam que a representação de asiáticos nestas peças publicitárias reforça o estereótipo de “Minoria Modelo”, uma vez que denotam uma maior propensão por parte da “comunidade asiática” ao trabalho e aos negócios, assim como para o campo da tecnologia. Outro ponto

---

<sup>64</sup> O “todo” aqui se refere ao grupo específico dos imigrantes e descendentes, principalmente, de leste asiáticos, com todas as suas próprias singularidades culturais (como chineses, japoneses, coreanos e taiwaneses).

<sup>65</sup> O termo “minoria modelo” foi cunhado pelo sociólogo William Petersen a partir do seu artigo “*Success story: Japanese-American Style*” para o The New York Times em 1966. O artigo destacava a estrutura familiar e a ênfase cultural no trabalho árduo como razões para a prosperidade dos nipo-americanos e superação contra a discriminação 20 anos após a Segunda Guerra Mundial.

<sup>66</sup> “*O mito da minoria modelo*”. Matéria publicada na VICE em 7 de Fevereiro de 2017. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/787gka/o-mito-da-minoria-modelo](https://www.vice.com/pt_br/article/787gka/o-mito-da-minoria-modelo). Acesso em 03/01/2020

abordado é a notoriedade da ausência de asiáticos nas revistas femininas as quais se utilizam de anúncios que apelam ao lazer e entretenimento, o que poderia ser um outro indicativo do estereótipo de “Minoria Modelo” – de ser “um indivíduo sério e centrado, pouco interessado em assuntos de lazer e diversão” (SANTOS e ACEVEDO, 2013, p. 293). Apesar de se caracterizar supostamente por estereótipos positivos associados à imagem do asiático, este conceito tem problemáticas em sua própria concepção, por exemplo, o autor Frank Wu (2002), no contexto norte-americano, menciona que o termo levanta as seguintes perguntas “*Modelo de quê*” e “*Modelo para quem?*”. “A Minoria Modelo” pode ter um duplo significado, ambos condescendentes para com outros grupos étnico-raciais. Em sua origem, isso poderia implicar que asiáticos americanos são notáveis, dado que são uma minoria racial. São “modelos” ao menos para outras minorias. Ou o conceito poderia significar que asiáticos americanos são exemplares, servindo como um ideal de algum tipo (WU, 2002, p. 59). Assim, ele não é inofensivo já que a comparação com outros grupos evidencia o racismo, como diria Fernanda Carrasco Sumita no contexto brasileiro. O conceito “Minoria Modelo” reforça a institucionalização da hierarquia racial oprimindo vidas negras e indígenas, por exemplo (LE MONDE, 2020)<sup>67</sup>:

Esse pensamento poderia ser considerado inofensivo, já que denotaria um preconceito “positivo” em relação a esse grupo, mas, com a comparação com outras minorias, o racismo fica evidente. Com base nesse mito que delimita a vivência asiática, pessoas negras não são bem-sucedidas por questões e falhas pessoais. Assim, a culpa se concentra no indivíduo e motivos estruturais e a história de escravidão brasileira que durou mais de 300 anos permanecem invisíveis.

Segundo as autoras Caroline Ricca Lee, Juily Manghirmalani e Laís Miwa Higa (2019), a vivência leste asiática não pode ser utilizada como comprovação da “*eficácia* capitalista” e da meritocracia, ou “argumento aliado à supremacia branca”. É preciso desconstruir a ideologia de meritocracia e embranquecimento intrínsecos deste estereótipo.

Uma das maiores problemáticas que indivíduos descendentes de leste asiáticos possuem atualmente é a de combater o mito da minoria modelo. Tal cenário não pode ser equiparado aos séculos de opressão e genocídio que continuam tomando vidas negras e indígenas. A vivência leste-asiática brasileira não comprova a *eficácia* capitalista e, muito menos, é argumento aliado à supremacia branca. Assim, para que a vocalização asiática brasileira seja coerente e emancipatória, é necessário que um dos seus maiores alicerces seja a solidariedade antirracista. É de suma importância desconstruir a ideologia de meritocracia e embranquecimento internalizado que auxiliou brasileiros de ascendência

---

<sup>67</sup> “*Vidas amarelas por vidas negras*”. Matéria publicada em Le Monde Diplomatique Brasil em 16 de junho de 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/vidas-amarelas-por-vidas-negras/>. Acesso em 06/01/2022.

asiática no acesso a direitos e a ascensão social em detrimento de outros grupos sociais e minoritários, até hoje silenciados. É necessário questionar a produtificação cultural por parte das instituições asiáticas que instrumentalizam etnia e raça para galgar lugar no mercado capitalista, mas não se responsabilizam por questões de gênero ou solidariedade antirracista (LEE, MANGHIRMALANI e HIGA, 2019, p. 129)<sup>68</sup>

Para a psicóloga Karina Kikuti, o mito da “minoridade modelo” é utilizado para esconder “a similaridade das pautas de diferentes grupos racializados e impedir que se percebam determinados comentários como violentos” (FOLHA DE SP, 2020)<sup>69</sup>.

No país de origem do termo “Minoridade Modelo”, o escritor Charles Yu, em seu artigo na revista TIME “*What It’s like to never ever see yourself on TV*” [Como é nunca se ver na TV], argumenta a ideia de que este conceito, na sociedade estadunidense, ofusca uma realidade mais complexa à serviço de uma falsa narrativa de que alguns asiáticos hoje são médicos, advogados e ricos e o sonho americano está vivo e não há razão para que asiáticos americanos reclamem (TIME, 2020, tradução nossa)<sup>70</sup>. Portanto, esse conceito pode se configurar em uma armadilha para a própria “comunidade amarela”. Se por um lado, ela facilita a navegação por dentro de uma estrutura operante capitalista sem entrar no campo das disputas raciais, por outro, indivíduos ou grupos amarelos, ao lutarem contra o mito da “minoridade modelo” em prol da solidariedade antirracista, são enfrentados com fortes represálias, como se fossem paranoicos raciais; como se o combate fosse, no seu termo popular, um grande “*mimimi*”. Nucci menciona que o tema racismo antinipônico pode gerar estranhamento, uma vez que o termo “racismo” está comumente relacionado ao afro-brasileiro no Brasil (NUCCI, 2000, p. 6). Lesser aponta a confusão que há no Brasil quando se associa a intolerância racial como uma questão de classe social de maneira equivocada, ou seja, que indivíduos e grupos socialmente ascendentes não podem ser alvos de racismo:

<sup>68</sup> “Narrativas asiáticas brasileiras: identidade, raça e gênero” em “Ensaio sobre Racismos: Pensamento de fronteira”. Coletivo Ocarete. 2019. Organizadores: Emanuel Fonseca Lima, Fernanda Fernandes dos Santos, Henry Albert Yukio Nakashima, Losandro Antonio Tedeschi”

<sup>69</sup> “Brasileiros de ascendência asiática relatam ataques racistas durante a pandemia”. Matéria publicada na Folha de SP em 30 de Maio de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/05/brasileiros-de-ascendencia-asiatica-relatam-ataques-racistas-durante-a-pandemia.shtml>. Acesso em 05/01/2022.

<sup>70</sup> Tradução livre do original: “*At worst, the idea of a “model minority” obfuscates a complex reality in services of a false but comprehensible narrative that goes, roughly: hey, look, some Asians are doctors/lawyers/rich, so the American dream is alive and well and why don’t you do like they did.*) I’m not trying to re-litigate this issue at length; my point is that whatever dubious benefits those privileges and status may afford to Asian-Americans, those benefits do not include real cultural power.” - Revista Time, publicado em 21 de janeiro de 2020 - título do artigo “*What It’s like to never ever see yourself on TV*”. Disponível em: <https://time.com/5767738/what-its-like-to-never-see-yourself-on-tv/>. Acesso em 20 de junho de 2021.



Com a classe social como o marcador crítico, muitos brasileiros “étnicos” se tornaram parte de uma vaga branquidade. A associação da afluência com o ingresso na “raça” brasileira comum significa que estudar a etnicidade nipo-brasileira, o que seria perfeitamente razoável nos Estados Unidos, soa estranho no Brasil, onde uma suposta prosperidade muitas vezes faz com que os nikkeis pareçam não-étnicos e, outras vezes, não-brasileiros.” (LESSER, 2008, p. 26)

Pode não parecer tão perceptível, mas o estereótipo de “minoría modelo” abre possibilidades para que o *passing*<sup>71</sup> ocorra ou que nipo-brasileiros pareçam não-étnicos (a tal vaga branquidade que Lesser menciona), e a pauta racial seja manejada em suspensão ou que a escolha do tema de engajamento por parte de alguns sujeitos de origem leste-asiática não seja priorizada. Assim, pode-se identificar a estratégia de neutralizar o perigo de desestabilização dos modelos autoritários pré-existentes ao se considerar o asiático-brasileiro como cheio de êxitos através do mito da “Minoría Modelo” e/ou exotizá-lo no Brasil. Sobre a exotização, Greiner diz: “Ao exotizar o outro, através de imagens e narrativas, neutraliza-se o perigo a partir da ilusão de que a alteridade nunca nos afetará e permanecerá isolada” (GREINER, 2017, p. 43). O efeito neutralizador intenta afixar a pauta racial amarela e seu engajamento político social em uma posição inofensiva. Ao tornar visível o aparato do poder, a luta contra essas duas forças que tentam paralisar os fluxos se revela um passo crucial a fim de que haja uma solidariedade antirracista mais ampla, unida e fortalecida dentro e fora da “comunidade amarela”.

Em sua matéria jornalística, Sayuri lança a seguinte reflexão bastante pertinente: “No Brasil, a falta de discussão política (e de literatura científica) sobre minoría modelo reflete a falta de discussão sobre identidade e representatividade dos asiáticos e seus descendentes” (VICE, 2017). Questionar o conceito da “minoría modelo”, além de se configurar em uma forma de autoconhecimento e de quebrar visões unidimensionais do asiático no Brasil, visões essas que tentam a todo momento limitar as possibilidades de manifestação de singularidades do corpo descendente e de outros membros da “comunidade asiática brasileira” nas suas mais diversas línguas e culturas, seria questionar uma identidade capitalista, mas sobretudo, interrogar o racismo.

---

<sup>71</sup> *Passing* é um termo utilizado nos Estados Unidos que significa passagem racial, ou seja, quando uma pessoa consegue “passar-se” por um membro de um grupo racial-étnico diferente do seu. É comumente utilizado quando um afro americano passa por branco ou passa a ser branco no sentido de se integrar ao meio social dos brancos. Neste caso, a dissertação se refere ao *passing* que acontece quando um leste asiático ou seu descendente passa por branco ou passa a ser branco.

Em junho de 2020, cerca de um mês após o assassinato de George Floyd, o escritor Viet Thanh Nguyen publicou um artigo na TIME<sup>72</sup> chamado “*Asian Americans Are Still Caught in the Trap of the ‘Model Minority’ Stereotype. And It Creates Inequality for All*” [*Asiáticos-americanos ainda são apanhados na armadilha do estereótipo ‘Minoria Modelo’. E isso cria desigualdade para todos*]. Entre experiências pessoais a coletivas, nele, o escritor vietnamita-americano tem um olhar crítico sobre a ‘minoria modelo’ e sobre ser asiático-americano nos EUA, tendo como ponto de partida o envolvimento do policial de origem Hmong<sup>73</sup>, Tou Thao, no assassinato de George Floyd. Muitos Hmong migraram para os Estados Unidos como refugiados após a Guerra do Vietnã e, hoje, consideram que não devem ser vistos como “minoria modelo” a qual aplica homogeneidade onde ela não existe. Essa suposta homogeneização do asiático-americano reforçada pelo estereótipo da “Minoria Modelo” desconsidera as especificidades de grupos singulares americanos de origem asiática, suas diversas histórias de imigração e seus traumas específicos. Paradoxalmente, o asiático-americano se vê ofendido quando o racismo é contra um certo grupo étnico (por exemplo, japoneses, chineses, coreanos, vietnamita) exatamente porque ele é impactado pelo princípio homogeneizador. No Brasil, nota-se a aplicação semelhante desta prática de uniformidade enraizada na figura do “japonês”. Amarelos no Brasil tendem a serem lidos apressadamente como “japoneses”, independentemente de sua peculiar origem étnica (HIGA, 2015, p. 96). Um outro ponto de reflexão é até que ponto há solidariedade do asiático-americano entre suas mais diversas culturas e etnias.

Ao contrário dos engenheiros e médicos que vieram principalmente de Hong Kong, Taiwan e Índia – a minoria modelo na imaginação americana – muitos refugiados Hmong chegaram de uma vida rural no Laos devastado pela guerra. Traumatizados, eles foram reassentados em meio à pobreza e a uma complicada história de opressão racial da qual tinham pouca consciência. Mesmo os Hmong que condenam Tou Thao e defendem a solidariedade com Black Lives Matter insistem que eles não devem ser vistos através das lentes da experiência da minoria modelo, não devem estar sujeitos à culpa liberal asiático-americana e à tormenta de Tou Thao como um símbolo de cumplicidade. O ministro cristão Ashley Gaozong Bauer, de ascendência Hmong, escreve: “Tivemos que compartilhar a vergonha coletiva da minoria modelo, mas quando é que os asiático-americanos compartilharam a dor e o sofrimento da narrativa dos refugiados Hmong e das ameaças de deportação?” (TIME, 2020, tradução nossa)<sup>74</sup>

<sup>72</sup> “Asian americans are still caught in the trap of the ‘Model Minority’ stereotype and It creates inequality for all. TIME, junho de 2020. Disponível em: <https://time.com/5859206/anti-asian-racism-america/>. Acesso em 02/01/2022.

<sup>73</sup> Hmong é um grupo étnico sem um país específico. Muitos Hmong migraram da China para Laos, Tailândia e países vizinhos. Muitos Hmong de Laos entraram nos Estados Unidos como refugiados.

<sup>74</sup> Tradução livre do original: *Unlike the engineers and doctors who mostly came from Hong Kong, Taiwan, China and India—the model minority in the American imagination—many Hmong refugees arrived from a rural life in Laos devastated by war. Traumatized, they were resettled into the midst of poverty and a complicated history of racial*

Nguyen fornece exemplos de ativistas asiáticos na luta contra o racismo antinegro como Yuri Kochiyama e Grace Lee Boggs, mas também critica fortemente os momentos em que asiáticos-americanos se ausentaram da pauta racial ou se posicionaram ao lado dos brancos. Além disso, Nguyen afirma que a “minoridade modelo” significa ser invisível na maioria das circunstâncias porque “ela está fazendo o que deveria fazer”, como seus antepassados imigrantes, até se tornar hipervisível porque ela está fazendo o que ela faz muito bem. Assim, a “minoridade modelo” nesta hipervisibilidade torna-se em invasão asiática.

Ao meditar sobre as palavras de Nguyen dentro do contexto da “minoridade modelo”, haveria alguma correlação entre assimilável e invisível, entre inassimilável e hipervisível? Nota-se aqui a ambivalência que Bhabha (2019) menciona. O discurso estereotípico da “minoridade modelo” trata de uma minoria visível ao mesmo tempo que invisível porque “ela está fazendo o que deveria fazer”.

Charles Yu menciona que quaisquer que sejam os benefícios duvidosos que esses privilégios e status possam proporcionar aos asiáticos-americanos, esses benefícios não incluem o real poder cultural (TIME, 2020, tradução nossa)<sup>75</sup>. Shohat e Stam (2006, p. 271) afirmam que no caso norte-americano, as produções hollywoodianas com seus orçamentos caríssimos exigem investimentos de grupos detentores de grande poder econômico, que por sua vez, são normalmente classistas e eurocêntricos. Conforme os autores, essa cultura “construiu um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação às “raças inferiores desregradas”<sup>76</sup>.

Em uma linha parecida de Frank Wu, o autor Charles Yu (TIME, 2020) escreve que a marginalização está, de fato, implícita na própria ideia de “minoridade modelo” – embutida em seu próprio termo. “Minoridade” implica uma maioria padrão, a qual destaca o caso especial desta minoria para examinar e fornecer um certificado. “Modelo” implica um conjunto de padrões, um “modelo”

---

*oppression of which they had little awareness. Even the Hmong who condemn Tou Thao and argue for solidarity with Black Lives Matter insist that they should not be seen through the lens of the model-minority experience, should not be subject to liberal Asian-American guilt and hand-wringing over Tou Thao as a symbol of complicity. Christian minister Ashley Gaozong Bauer, of Hmong descent, writes, “We’ve had to share in the collective shame of the model minority, but when have Asian Americans shared in the pain and suffering of the Hmong refugee narrative and threats of deportation?”*

<sup>75</sup> Tradução livre do original: “my point is that whatever dubious benefits those privileges and status may afford to Asian-Americans, those benefits do not include real cultural power.” - Revista Time, publicado em 21 de janeiro de 2020 - título do artigo “What It’s like to never ever see yourself on TV”. Disponível em: <https://time.com/5767738/what-its-like-to-never-see-yourself-on-tv/>. Acesso em 20 de junho de 2021.

<sup>76</sup> Ibid, p. 45

avaliado pela “maioria padrão” e segundo critérios desta maioria. De acordo com Yu, ao mesmo tempo em que integrantes da “minoridade modelo” são sustentados pelo “louvor”, também são mantidos à parte do *mainstream* da mídia.

Ao explicar o porquê da importância de questionar a invisibilidade de corpos amarelos no audiovisual americano, ele diz: quando um sujeito amarelo cresce sem se ver na TV americana, ele não sente que faz parte dos Estados Unidos; porque quando outras pessoas – todas as outras pessoas, brancas, pretas e pardas – crescem sem vê-lo na TV americana, elas talvez também não sintam que este sujeito amarelo faz parte dos Estados Unidos. E, quando as gerações crescem e criam programas de TV e filmes, essas gerações os fazem com essa imagem em suas mentes.<sup>77</sup>

Apesar das experiências trazidas por Frank Wu, Viet Thanh Nguyen e Charles Yu aborem os asiáticos-americanos no contexto estadunidense, elas podem servir como ponto de partida para compreender o que seria o conceito de “minoridade modelo” no contexto social brasileiro. É importante observar seu aspecto ambivalente que fornece algumas pistas para que estudos sobre o tema sejam mais desenvolvidos no Brasil.

No caso deste trabalho, é interessante notar as ambiguidades deste mito que atravessam o campo da in/visibilidade na mídia. Por qual razão um modelo que é tão notável e “positivo”, não seria, então, exposto no audiovisual? Seria porque é um “modelo somente para minorias”? Seria porque sua visibilidade abalaria a noção de uma certa *completude*?

É através do processo ambivalente que o mito da “Minoridade Modelo” opera, por um lado, um modelo visível, por outro, invisibilizador porque este conceito de minoridade segue um protótipo preestabelecido por uma “maioria padrão” (*a minoridade modelo está fazendo o que deveria fazer*). Mas, caso ela se torne hiper visível, há de se tomar cuidado... “a minoridade está invadindo”.

---

<sup>77</sup> Tradução livre do original: “So it matters because when you grow up not seeing yourself in TV America, you don’t feel like you’re part of real America. And it matters because when other people – all the other people, white and black and brown – grow up not seeing you in TV America, then maybe they don’t feel you’re part of real America either. And when generations grow up and they make the new shows and films, they make them with that picture in their minds”. Revista Time, publicado em 21 de janeiro de 2020 - título do artigo “What It’s like to never ever see yourself on TV”. Disponível em: <https://time.com/5767738/what-its-like-to-never-see-yourself-on-tv/>. Acesso em 20 de junho de 2021.

### 3.3 Estruturas para experiências

Segundo Silverstone (2002), tudo o que se faz, tudo o que se é, como sujeitos e atores no mundo social dependem do relacionamento com o *Outro*: de como o vemos, o conhecemos, nos relacionamos com ele, nos importamos com ele ou ignoramos. Temos de levar o *Outro* em conta, pois o estudo do *Outro*, nos ilumina. Ele pode agir como espelho, e no reconhecimento da diferença, construímos nosso próprio senso de nós no mundo (SILVERSTONE, 2002, p. 249). Essa dimensão social é um elemento do que se pode chamar a *experiência* que, por sua vez, é formada. Silverstone menciona que atos e eventos, palavras e imagens, impressões, dores e alegrias, até mesmo confusões, só se tornam significativas na medida em que podem se inter-relacionar dentro de uma estrutura, seja ela individual ou social. A experiência é, então, uma questão tanto de identidade como de diferença, pois pode ser única quanto compartilhável.<sup>78</sup> E, quem se constitui como uma das fornecedoras de estruturas para a experiência é a mídia, assim como a própria mídia é transformada pela experiência em um fluxo contínuo. O papel da mídia colabora para os diferentes timbres e matizes da vida cotidiana, a mídia oferece pontos de referência; tanto para a generalidade como para a intensidade da experiência, eventos estruturais que são, para indivíduos ou grupos, decisivos na definição da identidade e da cultura da mídia, consiste em aceitar o caráter “*como se*” do mundo<sup>79</sup>. A mídia em si pode ser pensada como um processo de mediação, ela se estende para além dos textos midiáticos e de seus leitores ou espectadores, ela envolve produtores e consumidores de mídia em uma atividade contínua de engajamento e desengajamento com significados que têm como pressupostos os textos mediados, mas que dilatam a experiência e são avaliados em uma infinidade de maneiras. A mediação exige o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, uma contínua transformação de significados à medida que esses textos de mídia ou sobre a mídia circulam através dos mais variados formatos – escrita, oral e audiovisual, ao passo que o indivíduo e quanto grupo, direta ou indiretamente, contribuem com a sua produção<sup>80</sup>.

Na teoria cultural contemporânea, a identidade e a diferença estão associadas a sistemas de representação, ou seja, através da representação, ambas adquirem sentido. São também através

---

<sup>78</sup> Ibid, p. 27

<sup>79</sup> Ibid, p. 113

<sup>80</sup> Ibid, p. 33

delas que a identidade e diferença se ligam aos sistemas de poder e questioná-las significa interpelar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação (SILVA, 2014, p. 91) tal como os discursos eurocêntricos e herdeiros coloniais que se distribuem em amplas plataformas de consumo midiático e que através de seus poderes mediadores reforçam a dicotomia “eu” e o “outro”, a fim de, por vezes, neutralizar justamente os *outsiders*.

Através da herança colonialista, diversos problemas representativos com relação à alteridade se fazem presentes no audiovisual, apagando-os ou representando-os como unidimensionais em suas narrativas recheadas de estereotipagens, ou como diria Stam (STAM, 2008, p. 465), resumindo-os “nos conceitos de essencialismo (uma diversidade complexa de representações é reduzida a um conjunto limitado de estereótipos reificados)”.

As representações da mídia têm consequência para a maneira como se vê e se vive no mundo. A mídia modela a experiência por meio de atividades e experiências prévias, forma opiniões, ordená-la segundo as normas e classificações que permanecem ao longo do tempo e do social e interrompe-a pelo inesperado, por sua própria vulnerabilidade e por sua inevitável incoerência (SILVERSTONE, 2002, p. 28) assim como é transformada pelos corpomídias.

Para exemplificar a consequência da mídia na modelagem da experiência e vice-versa, no primeiro capítulo de *Sol Nascente* (2016), há uma cena de interação amigável entre Gaetano (imigrante italiano e chefe do núcleo da família de origem italiana) e Kazuo (imigrante japonês e chefe do núcleo da família de origem japonesa). Ao se despedirem após essa conversa saudosista de como se conheceram, em tom amigável, Gaetano puxa os dois olhos, o que parece normalizar um gesto ofensivo em inofensivo e permissível. Esta cena faz parecer que não há nenhum problema com tal gestualidade. Gesto esse que se repete no cotidiano de muitos indivíduos com ascendência asiática e que evoca uma característica fenotípica seja para a comicidade ou uma tentativa infeliz de interação.



Figura 6 – *Frame* de Sol Nascente (2016)

Em novembro de 2016, a *Revista Glamour* postou em seu Instagram um vídeo *boomerang* comemorativo pelo encerramento do projeto #GlamournoJapão. Neste vídeo, a equipe aparecia se curvando e puxando os olhos. Internautas ofendidos denunciaram a postagem e pediram que esta fosse deletada, no entanto, a equipe negou afirmando que não havia ofendido ninguém. Os brasileiros descendentes de asiáticos, então, solicitaram ajuda aos ativistas dos Estados Unidos. Somente após a repercussão internacional que a Glamour decidiu deletar o vídeo e publicou o seguinte comunicado: “Em relação ao post publicado em 1 de novembro sobre a nossa viagem ao Japão, gostaríamos de nos desculpar com quem tenha se sentido ofendido! Não tivemos a intenção e realmente lamentamos o ocorrido. Equipe Glamour”<sup>81</sup>.

Quantas vezes este mesmo gesto foi repetido nas escolas, nos diversos ambientes de trabalho, nas noitadas e nas ruas? Sua reprodução é problemática, pois constitui-se em um microinsulto a todos os asiáticos e seus descendentes. Adilson Moreira (2019, p. 53) define microinsulto em uma forma de comunicação que demonstra de maneira expressa ou encoberta uma ausência de sensibilidade à experiência, à tradição ou à identidade cultural de uma pessoa ou um grupo de pessoas. O microinsulto pode ser não proposital, embora seja manifestações de um

<sup>81</sup> “Após repercussão internacional, Glamour retira do ar postagem acusada de “yellowface”.” GZH. 6 de Novembro de 2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/gente/noticia/2016/11/apos-repercussao-internacional-glamour-retira-do-ar-postagem-acusada-de-yellowface-8179018.html>. Acesso em 11/01/2022.

sentimento de superioridade que uma pessoa sente em relação à outra por fazer parte do grupo dominante. Logo, o seu desdobramento se realiza a partir de valorações culturais que conferem importância desigual a grupos sociais e suas vivências de opressão ou das tradições culturais. Por fim, os microinsultos podem adotar a forma de mensagens ou representações culturais derogatórias quando símbolos ou ritos que sinalizam desprezo por membros de grupos minoritários. Nestes casos, a telenovela e outros meios midiáticos, ao mesmo tempo que são formados pelas dinâmicas da rua, são participantes ativos na construção destas valorações que geram experiências cotidianas de microinsultos contra nipo-brasileiros e outros grupos étnico-raciais no Brasil.

A telenovela é um produto particular entre as diversas formas de manifestação dos meios audiovisuais. Ela é aberta e reativa à recepção do público, seu enredo pode ser alterado de um dia para o outro, personagens podem ser eliminados e novos podem surgir como forma de ganhar audiência ou por ser afetada pelo ambiente. Em outubro de 2016, a telenovela *Sol Nascente* registrava baixa audiência, prejudicando inclusive outros programas exibidos após a novela das 18 horas. O *SP TV 2ª Edição* que comumente registrava mais de 30 pontos, apresentou queda ao alcançar 21,1 pontos no dia 11 de outubro de 2016<sup>82</sup>.

Após impor algumas mudanças, a telenovela conseguiu recuperar certa audiência, mas não foi considerada um produto bem-sucedido da emissora devido a uma trama inconsistente e falta de personagens interessantes, além de toda a repercussão negativa relacionada à prática do *yellowface* e *whitewashing* que marcaram sua estreia. No entanto, foi devido à novela que discussões sobre a representatividade nipo-brasileira se colocaram nos holofotes. Movimentos significativos na “comunidade asiática-brasileira” emergiram como o Coletivo Oriente-se, o qual reúne um grupo de atores profissionais brasileiros com ascendência asiática na produção de curtas-metragens focada em suas próprias narrativas. O trabalho do Coletivo Oriente-se também se tornou uma plataforma de referência para a procura de atores e atrizes nipo-brasileiros a exemplo da série da Netflix, *Spectros* (2020) que contratou alguns artistas deste coletivo.

*Sol Nascente* (2016) se configura em um bom exemplo da relação de poder que privilegia a “maioria padrão” nas produções de instituições hegemônicas as quais são pautadas pelo

---

<sup>82</sup> “Em baixa, *Sol Nascente* repete sua segunda pior audiência”. UOL em 13/10/2016. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/em-baixa-sol-nascente-repete-sua-segunda-pior-audiencia--12856>. Acesso em 29/01/2022



eurocentrismo como explicam Urbano e Melo (2018, p. 5): “os envolvidos fazem parte de uma rede de poder que se auto privilegia pautando-se na própria mentalidade de mundo racializada e na rivalidade com não-brancos”.

Dois anos depois, em Maio de 2018, a mesma emissora lançou a telenovela *Segundo Sol* (2018) com protagonistas brancos, escrita, principalmente, por João Emanuel Carneiro. A história era ambientada na Bahia estado brasileiro cuja população, na realidade, é de maioria negra. A falta de personagens negros na novela das 21 horas gerou inúmeras críticas contra o apagamento étnico que reverberaram nas redes sociais antes mesmo de sua estreia. A Unegro (União de Negros pela Igualdade) que atua contra a discriminação racial, entrou com uma ação judicial contra a emissora exigindo maior representatividade dos negros na televisão. A socióloga Ângela Guimarães, presidente da Unegro, em entrevista à *Veja*<sup>83</sup>, declarou: “A novela tem tudo da Bahia, menos os negros. Vamos ver até quando a Globo vai querer sustentar uma Bahia branca” e completou “a gente não vê os cerca de 54% de população negra do país refletidos nos apresentadores de telejornais, nos repórteres, nos personagens das novelas”.

Em resposta às críticas, a emissora divulgou uma nota afirmando: “Uma história como a de *Segundo Sol*, também pelo fato de se passar na Bahia, nos traz muitas oportunidades e, sem dúvida, reflexões sobre diversidade na sociedade, que serão abordadas ao longo da novela, que está estruturada em duas fases. As manifestações críticas que vimos até agora estão baseadas sobretudo na divulgação da primeira fase da novela, que se concentra na trama que vai desencadear as demais. Estamos atentos, ouvindo e acompanhando esses comentários, seguros de que ainda temos muita história pela frente. De fato, ainda temos uma representatividade menor do que gostaríamos e vamos trabalhar para evoluir com essa questão”<sup>84</sup>.

Diante desses movimentos, a novela passou a incorporar mais artistas negros em seu elenco. Vê-se claramente que ao mesmo tempo que a telenovela fornece estruturas para a experiência, ela também é transformada pelo ambiente e corpo, pela própria experiência e por todas as *coisas* que foram de alguma forma impactadas.

---

<sup>83</sup> “Segundo Sol: associação processa Globo por falta de negros em trama. *Veja*. 23 de Maio de 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/bahia/segundo-sol-associao-processa-globo-por-falta-de-negros-em-trama/>. Acesso em 30/01/2022

<sup>84</sup> “Globo admite ‘representatividade menor do que gostaria’ em novela.” *Veja*. 4 de Maio de 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/globo-admite-representatividade-menor-do-que-gostaria-em-novela/>. Acesso em 31/01/2022.

Com relação à representatividade nipo-brasileira, observa-se algumas produções recentes como resultado dos movimentos que reivindicam mais espaços no audiovisual. As séries brasileiras *As Five* (2020) e *Spectros* (2020) que possuem personagens protagonistas interpretadas respectivamente por Ana Hikari e Cláudia Okuno foram lançadas por canais que possuem grande audiência, Rede Globo (*As Five*) e Netflix (*Spectros*).

A condição de *estabelecidos* é desestabilizada pela crítica da mídia e pelo corpomídia. Ao tornar visível o aparato do poder, este se enfraquece e os que estão à margem tornam-se cada vez mais visíveis.

#### 4. Identidade em crise e a representatividade de *Gaijin*

*“Para os descendentes de um processo diaspórico – para quem os sentimentos de pertencimento e estranhamento certamente variam com o tempo e a localização de cada um – provavelmente a questão identitária se coloca em algum momento. No caso dos “brasileiros japoneses”, além do forte discurso nacionalista que habitou o Japão no começo do século XX, a marca da japonesidade, como nacionalidade, pode ser interssectada com a da raça e, uma vez a amarelidade não sendo contemplada no mito de origem da nação brasileira (“formada por índios, brancos e negros”), sua brasilidade pode ser frequentemente colocada em questão.”*

*Kanashiro (2015, p. 12)*

A entrevista de uma (ver figura 7) das milhares de pessoas que participaram do projeto chamado atualmente de “*7 Billion Others*” do fotógrafo, jornalista e ambientalista francês, Yann Arthus-Bertrand foi exibido no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 2011 sob o antigo título “*6 Billion Others*”. A exibição contava com um mosaico de fotografias e vídeos de pessoas das mais diversas opções religiosas, nacionalidades, gêneros, classes sociais, profissões, etnias e estilos de vida com o objetivo de retratar a população mundial.



Figura 7 - Frame de “Being at Home - 7 Billion Others” (18:04)

A entrevista pode ser encontrada na série *Being at home*<sup>85</sup>, em que diversos entrevistados respondem à pergunta “O que é estar em casa”? A entrevista em específico foi a de uma senhora de ascendência chinesa. Ela responde: “você sabe que isso também é muito difícil para responder. Eu simplesmente não consigo enxergar o que eu sou. Esse é o meu problema. Eu estou na Suíça. As pessoas perguntam: por que você não escolhe a nacionalidade suíça? Eu estive lá por muito tempo. Então, eu sinto: por que deveria? Porque, então, eu me sinto ... não me sinto suíça. Eu tenho educação holandesa, minha língua materna é o holandês, mas, por outro lado, nunca morei na Holanda. Eu morei na Indonésia, agora moro na Suíça. Então, o que sou eu, de fato? Eu realmente não sei. E me sinto chinesa porque tenho ancestrais chineses. É por isso que estou aprendendo chinês. Então, talvez eu me sinta ... mais chinesa, eu diria. Por outro lado, sinto vergonha porque não falo a língua”.<sup>86</sup>

É interessante que a partir desta entrevista, pode-se notar traços do sujeito pós-moderno como define Stuart Hall em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2006). Segundo o autor, o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial e estável. Ele se transforma continuamente e assume identidades diversas em situações variadas. O sujeito “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p. 13). A declaração da senhora acima é o que remete ao elemento “pós” relativo a qualquer noção essencialista ou cristalizada de identidade.

No que se refere à figura do nipo-brasileiro, observa-se um deslocamento contínuo entre serem vistos como “assimilado” e “exótico”, “brasileiro” e “japonês” dependendo das circunstâncias. Por um lado, os nipo-brasileiros são associados ao progresso e modernização nacional, como parte de um corpo brasileiro, por outro, marcados pela diferença, muitas vezes, enraizada em seus ancestrais imigrantes e à etnicidade-racial, como parte de um imaginado *corpo*

---

<sup>85</sup> Being at home (7 billion others). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EnCRAMNu7Ic>. Acesso em 12 de dezembro de 2021

Tradução livre do original: *You know this is also very hard for me to answer. I just can't seem what I am. That is my problem. I'm in Switzerland. People ask: Why don't you get Swiss nationality? I've been there for so long. Then I feel: why should I? Because then I feel... I don't feel Swiss. I have a Dutch education, my mother language is Dutch, but, on the other hand I've never lived in Holland. I've lived in Indonesia, now I live in Switzerland. So what am I, in fact? I really don't know. And I feel Chinese because I have Chinese ancestors. That's why I'm learning Chinese. So, maybe I feel... Chinese more, I would say. On the other hand, I feel ashamed because I don't speak the language.*

*japonês*. Seria o seu corpo triplamente dividido por “conhecimentos gerais” sobre corpo, raça e ancestrais como interrogado anteriormente?

Há um fato curioso sobre as diferenças geracionais da “comunidade nipônica” - *issei* (imigrantes), *nisei* (filho dos imigrantes) e *sansei* (netos dos imigrantes) - ao falar da piada que acrescenta a geração “*não sei*”. Segundo Higa (2015, p. 107), “a geração ‘*não sei*’, contada em sucessão à terceira, revela, ao mesmo tempo, a confusão identitária de pessoas (auto)designadas ‘japonesas’ e a dúvida sobre o vínculo cultural com o Japão, após sucessivas gerações tão ‘brasileiras’”.

Bhabha (2019, p. 20) aborda a formação de sujeitos nos “entre-lugares” na medida em que a consciência de suas posições é atravessada pela raça, gênero, geração, local institucional, lugar geo(político) e sexualidade. Assim, faz-se necessário focar nos processos que são elaborados na articulação de diferenças culturais e dar início a novos signos de identidade, inclusive da própria noção de sociedade.

Higa (2015) afirma que a “comunidade okinawana brasileira” assim como a “comunidade japonesa” estão situadas nestes interstícios. Importante salientar que os “entre-lugares” não são exclusivos do corpo diaspórico embora possam ser mais percebidos, mas sim de todos os corpos dos sujeitos “pós”:

“... a “comunidade okinawana brasileira” situa-se também em *entre-lugares*, onde eventos históricos, contatos multilocais, estratégias de subjetivação, criação de símbolos e articulação de novas identidades definem e são definidoras de sua noção de “comunidade” [...] Assim, a “comunidade okinawana brasileira” encontra-se numa posição liminar. Interessante pensar que até mesmo os “japoneses” são entendidos como liminares; imagem, aliás, que engloba o fenótipo okinawano. Eles também são compreendidos a partir de extremos pontuais: dotados de super-inteligência ou mafiosos, pênis pequenos ou gueixas hipersexualizadas, brasileiros ou asiáticos” (HIGA, 2015, p. 42)

Os “entre-lugares” podem dar início às novas identidades como observado até agora, no entanto, assumem de certa forma que essas linhas (dos “lugares”) existem mesmo que borradas. Isso, muitas vezes, pode ser um tanto assombrador, principalmente, para os corpos diaspóricos e sua psique onde a percepção do deslocamento e das confusões costuma ser mais acentuada, por exemplo, nos momentos em que tanto a sua “brasilidade” ou “japonesidade” é colocada em questão. Por isso, é muito bonito quando Greiner (2015) prefere utilizar a noção de “quase” para se pensar esses *lugares e coisas da cultura* como processos por meio das cadeias perceptivas que

não se restringem às linhas dicotômicas, mas são reconhecidas através das singularidades da vida e do corpo. A ideia de “quase” pressupõe a *incompletude de todas as coisas*. E, aqui, talvez, haja possibilidade de substituir “identidade” por “singularidade” (GREINER, 2015, p. 198-199).

Mesmo que participantes internos a este grupo tenham dificuldade de achar um “eu” coerente assim como o da senhora em “*7 billion others*” devido ao intercurso entre diferentes nacionalidades e impossibilidade de um essencialismo como resultado de um processo de hibridização e singularidades, dos intervalos, os grandes canais de mídia audiovisual parecem se limitar sempre ao aspecto mais superficial e simplista da identidade fixa quando se referem à imagem do nipo-brasileiro, retratando-os em papéis adjacentes através de estereótipos e sob uma única dimensão, sendo um frequentemente denominador comum, o elemento *estrangeiro*. O fato é que personagens protagonistas conseguem ser trabalhados em suas ambiguidades, são multidimensionais e, por vezes, incoerentes. Neles, existem oportunidades de explorar as múltiplas camadas de um sujeito sejam elas de nacionalidade, gênero, raça, sexualidade, entre outros, e cultivar suas ambiguidades, em consequência, desestabilizar formas canonizadas. Segundo Silva (2014, p. 88 – 89), o “cruzamento de fronteiras” e o cultivo de identidades ambíguas são uma estratégia para questionar as operações de uma identidade essencialista.

Nota-se que em inúmeras obras audiovisuais, a participação do nipo-brasileiro foi limitada à uma identidade imaginada que não se atualizou ao longo dos últimos anos, personagens determinados aos atores nipo-brasileiros foram de muitas formas cristalizados em uma identidade imutável do “imigrante japonês”. Lesser (2008) relata como os cineastas frequentemente viam os atores nipo-brasileiros como japoneses autênticos:

Os filmes que mostravam personagens nipo-brasileiros trouxeram à tona a Diáspora Descontente. Os cineastas se surpreendiam com o fato de que os atores e as atrizes nikkeis não sabiam “agir como japoneses”. Os intérpretes ficavam insatisfeitos com personagens que não eram suficientemente “brasileiros”. Os cineastas brasileiros não-nikkeis buscavam inspiração no cinema japonês, passando a associar a arte japonesa (do Japão) à sua própria arte brasileira que incluía “japoneses” (de São Paulo). O “Japão no Japão” se transformou no “Japão no Brasil”, na medida em que as homenagens ao cinema japonês eram contextualizadas pelas experiências de muitos diretores com atores brasileiros, a quem eles muitas vezes viam como japoneses autênticos. (LESSER, 2008, p. 65-66).

Dezenas de filmes brasileiros, as *pornochanchadas* e certos filmes de arte como *Noite Vazia* (1964), passaram a contar com participações de personagens japoneses e nipo-brasileiros. No entanto, os espectadores comumente os viam como uma validação de suas ideias fixas e

estáveis sobre os descendentes japoneses, enquanto os artistas viam sua participação como uma ruptura com as reservadas “comunidades” de seus pais imigrantes. Segundo Lesser (2008, p. 63), “esses artistas tentavam ser entendidos como “brasileiros”, uma ideia tão essencializada como a da identidade “japonesa” contra a qual eles lutavam”.

A atriz Sueli Aoki, intérprete de Nice no filme de gênero pornochanchada chamado *O Bem Dotado, O Homem de Itu* (1978)<sup>87</sup>, compartilhou suas reflexões sobre seu papel no filme e as relações étnicas paulistanas vivenciadas por ela: “não foi muito fácil fazer a cena do nu, uma vez que eu tinha recebido uma educação rígida e moralista. Como atriz descendente, mas mestiça [termo usado entre os *nikkeis* para designar uma criança com um dos pais “japonês” - imigrante ou nikkei - e o outro, “brasileiro”], entre os brasileiros sou considerada japonesa, e no meio dos descendentes sou considerada brasileira. Assim, sofro preconceito dos dois lados: de um, na hora de conseguir o papel no filme, do outro, porque sou atriz” (LESSER, 2008, p. 94-95).

O caso de Aoki nos apresenta um campo de conflitos identitários onde ela se diz atravessada por identidades essencialistas oriundas de um terceiro, seja este do interior da “comunidade nipo-brasileira” ou do meio artístico. O retrato desta experiência mostra que as identidades congeladas funcionam, no seu âmago, como uma rede de recusas - como se “brasileira” e “japonesa” não pudessem se justapor como em seu próprio corpo, como se uma tivesse que recusar a outra. Tomaz Tadeu da Silva cita uma analogia com nacionalidades para exemplificar que a identidade também é essa extensa cadeia de negações, ou seja, a identidade e diferença dependem uma da outra, elas são inerentes (SILVA, 2014, p. 75).

Além de serem interdependentes, a identidade e a diferença não são inocentes, estas constituem o produto de um discurso ideológico, pois não são simplesmente definidas, mas impostas. Ambas são uma relação social e estão sujeitas às relações de poder. Além de tudo, não convivem de maneira harmoniosa em um campo sem hierarquias, na verdade, elas são disputadas<sup>88</sup>.

Como mencionado anteriormente, ao que se refere à tentativa de construção de uma certa identidade nacional brasileira homogênea, por exemplo, diversos teóricos mapearam a base do discurso eugenista por partes da elite e das autoridades brasileiras ao impor, por vezes, uma

---

<sup>87</sup> O enredo tem como tema central a estória de Lírío (Nuno Leal Maia), homem de Itu que tem o órgão sexual avantajado e faz sucesso entre as mulheres ricas ao se mudar para São Paulo.

<sup>88</sup> Ibid, p. 81

identidade para aqueles outros que ameaçavam o projeto de embranquecimento populacional, chamados de *imigrantes indesejáveis*. Desde o princípio, nota-se essa demarcação territorial em certas situações, a separação entre “eu” e “outro” ou “estabelecidos” e “outsiders” que indicam as posições de sujeito e de sujeição fortemente ligadas às relações de poder e ao privilégio de quem pode atribuir diferentes valores aos grupos.

A relação entre identidade e diferença demonstra, que *Um* é, sem dúvida, o *Outro* de alguém e sem o *Outro* todos estariam perdidos como diria Silverstone (2002). O problema ocorre quando há a recusa e falta de articulação da diferença como apontado por Bhabha (2019).

Dessa forma, um desafio que se apresenta no audiovisual quando se considera alteridade e sistemas sógnicos é: “Como represento o Outro no que escrevo ou filmo sem, de um lado, torná-lo exótico?” (SILVERSTONE, 2002, p. 249). A representatividade, talvez, possa fornecer algumas respostas. Ao deixar o *Outro* se representar, há sensibilidade para que narrativas invisibilizadas pelos padrões existentes ao longo do tempo e espaço possam aparecer. O filme *Gaijin – Os Caminhos da Liberdade* (1980), dirigido por Tizuka Yamasaki, foi o primeiro longa da diretora e é um caso curioso sobre questões de representatividade.

A escolha deste filme e a retomada da análise fílmica de Lesser são interessantes para o presente trabalho, uma vez que seu próprio título aborda o tema de como lidar com a alteridade e as possibilidades para encontrar a liberdade dentro da sociedade brasileira. Além disso, a ampla recepção de um filme que se poderia considerar de nicho e restrito ao circuito de festivais é notória e bastante intrigante.

Tizuka Yamasaki nasceu no Rio de Grande do Sul em 1949, mas foi criada na cidade de Atibaia, São Paulo. Aos 15 anos mudou-se para a capital paulista a fim de terminar seus estudos. Em 1970, ela ingressou na Universidade de Brasília (UnB) para cursar arquitetura e, após dois anos, ela migrou para a Universidade Federal Fluminense (UFF) em Niterói a fim de estudar cinema. Chegou a ser aluna e assistente de direção do cineasta Nelson Pereira dos Santos.

Com grande orçamento à época, cerca de 300 mil dólares, o filme foi coproduzido e distribuído pela Embrafilme (LESSER, 2008, p. 106). Sua trama principal traz a história de um grupo de imigrantes japoneses a bordo do *Kasato-Maru* em 1908, uma adaptação livre inspirada nas histórias da avó da cineasta. Os imigrantes recém-chegados se instalam em uma fazenda de café no interior de São Paulo e enfrentam dificuldades com suas condições trabalhistas e adaptação à nova terra.



A palavra *gaijin* (estrangeiro, ou, literalmente “pessoa de fora”) no título do filme criava um contraste entre “eles” e “nós”, levantando um questionamento de quem seriam os estrangeiros - os nipônicos ou os brasileiros. O material promocional do filme brincava com o título tanto em língua japonesa e portuguesa, o que abria espaço para essas duas interpretações (LESSER, 2008, p. 106). Dessa forma, Tizuka explorava a ambiguidade da palavra e questionava as posições de quem vê e de quem é visto. O termo *Gaijin* é analisado por Higa para exemplificar o seu significado pejorativo:

*Gaijin* tornou-se, na imigração japonesa ao nosso país, um termo corriqueiro para designar “brasileiros”. Derivado da palavra *gaikokujin* que, em japonês, significa literalmente estrangeiro, o termo tanto deve ao costume de assim chamar os brasileiros, quanto denota uma maneira pejorativa de tratar com o outro. Seu uso, porém, é considerado em geral de extrema falta de educação. Em contextos familiares e íntimos entre “okinawanos” e “japoneses”, seu uso possui mais o significado de “brasileiro sem ascendência japonesa”. Mas também pode ser usado para falar mal de brasileiros ou outros ocidentais. Em outros contextos, entretanto, o termo sempre denota a presunção dos “japoneses” em marcar que “brasileiros” são estrangeiros no Brasil. (HIGA, 2015, p. 215)

Em termos de produção, Lesser (2008, p. 107) compartilha algumas dificuldades que Yamasaki enfrentou para a realização do seu primeiro longa: o desafio de obter apoio da “colônia” seja com verba ou suporte institucional, e de encontrar cerca de 600 figurantes nipo-brasileiros, além de selecionar os personagens protagonistas. Curiosamente, os nipo-brasileiros que aceitaram participar do filme não eram “autênticos” suficientes para a diretora que logo percebeu que deveria contratar atores japoneses para os personagens protagonistas conforme mencionado por Stam (2008, p. 58) em uma nota de rodapé: “Enquanto fazia *Gaijin* (1980), seu filme sobre os imigrantes japoneses no Brasil, Tizuka Yamasaki descobriu que precisava usar atores japoneses para os personagens principais, já que os japoneses brasileiros haviam desenvolvido uma linguagem corporal “brasileira” demasiadamente expansiva e solta, que os tornava pouco convincentes como japoneses”.

No enredo, a protagonista de *Gaijin*, Tioe (Kyoko Tsukamoto), une-se a Yamada (Jiro Kawarazaki) em um casamento arranjado que facilitou sua imigração perante a legislação brasileira, a qual favorecia a entrada de núcleos familiares. Após chegar ao Brasil, engravida e tem uma filha brasileira chamada Shinobu, que representa a geração *nisei* (filha de imigrantes). Ao decorrer do filme, Tioe e Tonho (Antônio Fagundes), contador da fazenda de café, sentem-se mutuamente atraídos, porém não se relacionam no espaço rural da fazenda. Anos mais tarde e após

a morte de Yamada, Títoe e Tonho se reencontram ao final do filme, em plena cidade de São Paulo, onde supostamente encontram a liberdade (LESSER, 2008, p. 107).

Através do filme, a diretora Yamasaki promovia o abasileiramento por meio dos casamentos interétnicos ao inferir que Títoe ingressa na sociedade brasileira ao se “misturar” com Tonho, tornando-se assim “brasileira”<sup>89</sup>. Porém, o caráter de casamentos interétnicos era apenas um exemplo do que seriam as relações mais amplas com a alteridade e de como o “eu” e o “outro” podem se inventar e criar o Novo. Essa é a tal “mistura”, a mistura do “eu e outro”, que a diretora parecia propor com *Gaijin*, muito mais do que o casamento interétnico-racial. Tizuka militava por um Brasil que seguia por outras vias ao invés de seguir somente um modelo de brasileiro - o modelo do branco europeu ou do americano.

O filme atraiu vários públicos, muitos espectadores viram *Gaijin* como uma representação do passado “autêntico” dos imigrantes nipônicos. Contudo, o filme foi recebido com alguma ambivalência na “colônia”, principalmente pela geração *issei* (imigrantes japoneses). Alguns se emocionaram com a estória, já outros o assistiram como uma ficção banal sobre os pioneiros japoneses. Um aspecto peculiarmente criticado pelo público *issei* foi a insinuação de um romance entre Títoe e Tonho em contraste com a endogamia predominante durante os primeiros anos de imigração. Parte dos *isseis* acharam o filme falsamente “étnico”, enquanto nipo-brasileiros o viram como realmente étnicos. Embora o tenham recebido positivamente, eles também apontaram questões de “autenticidade”, enquanto outros brasileiros universalizaram o filme ao abordar a exploração dos trabalhadores rurais, transformando-o em uma obra não-étnica militante de ação coletiva como, por exemplo, símbolo da ascensão do sindicato dos metalúrgicos ao final da década de 1970 e a busca pela democracia após o fim da ditadura<sup>90</sup>. Portanto, o filme articulava com diversos públicos de maneiras distintas.

*Gaijin* foi premiado no Festival de Gramado em 1980, inclusive vencendo a categoria de Melhor Filme. No mesmo ano, recebeu o prêmio FIPRESCI (*Fédération Internationale de la Presse Cinématographique*), menção especial do júri, ao participar da *Quinzaine des Réalisateurs* no Festival de Cannes. Porém, no Japão, o filme foi recebido como uma história de japoneses que se perderam após a imigração. Foi mencionado à diretora que os distribuidores japoneses do filme se ofenderam com a utilização da palavra *gaijin* referindo-se aos imigrantes japoneses, o que

---

<sup>89</sup> Ibid, p. 108

<sup>90</sup> Ibid, p. 109-111

limitou lançamentos comerciais no país. Na Europa, por sua vez, o filme circulou em grandes festivais e foi bastante elogiado pela sua sensibilidade, mas tanto no Festival de Berlim quanto no de Cannes, o filme foi listado incorretamente como uma co-produção Brasil-Japão. Segundo a diretora, essa confusão poderia ter sido motivada pelo título em japonês, reproduzindo o mesmo problema que Yamasaki sempre sentiu no Brasil com o seu próprio “nome japonês”, e que a levou, inclusive, a produzir, escrever e dirigir o filme. Ela diz: “Não adianta eu ter nascido no Brasil, porque as pessoas sempre me chamam de japonesa” (LESSER, 2008, p. 113). A cobertura da imprensa brasileira também corroborou com a ideia de que *Gaijin* fosse um filme estrangeiro<sup>91</sup>. Logo, o filme ao mesmo tempo em que era reconhecido em amplos circuitos, era também colocado em um lugar diferente do cinema “brasileiro”.

A imprensa brasileira jogou com a ideia de que *Gaijin* era um filme estrangeiro. Um artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, sobre as chances de o filme vir a ser premiado em Berlim, foi colocado logo abaixo de uma coluna trazendo as impressões de um jornalista sobre sua visita à República Popular da China, ilustrada por um cartum de um maoísta dentuço e sorridente empunhando um martelo. O mesmo jornal ilustrou um artigo sobre a premiação de *Kagemusha*, de Akira Kurosawa, em Cannes, com uma fotografia retirada de *Gaijin*. (LESSER, 2008, p. 113-115).

Os filmes *Kagemusha* de Akira Kurosawa e *All That Jazz* de Bob Fosse dividiram a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1980. Embora no texto do artigo (ver figura 8) o filme *Gaijin* tivesse sido considerado como brasileiro, em um primeiro momento, a foto parecia se tratar do filme japonês de Kurosawa até que se lesse a pequena legenda: “*Gaijin*, de Tizuka Yamasaki, menção honrosa”.

---

<sup>91</sup> Na citação, Lesser aponta por meio de duas notas de rodapé as fontes dos artigos: “Gerardo Mello Morão, “A galáxia chinesa”, e (autor não citado), “*Gaijin*, expectativa no festival”, *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, 22 de fevereiro de 1980” e “Cannes escolhe Fosse e Kurosawa”, *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, 24 de maio de 1980”.

## Cannes escolhe Fosse e Kurosawa

A Palma de Ouro do Festival de Cannes foi dividida ontem entre o épico "Kagemusha", de Akira Kurosawa, e o musical "All That Jazz", do norte-americano Bob Fosse, o mesmo realizador de "Cabaré" e de "Lenny", que continua interdito, aqui, pela censura. O cinema brasileiro, por sua vez, obteve um honroso reconhecimento: embora "Bye Bye Brasil", de Carlos Diegues, que figurou na competição, não tenha conseguido nenhum dos prêmios do certame, o filme "Galjin", de Tizuka Yamazaki, que participou da Quinzena dos Realizadores, ganhou menção especial do júri, o que abre para sua diretora o leque para ampliar os negócios de distribuição para outros países além da Austrália, França, Bélgica, Holanda e Japão, com os quais já haviam sido feitas negociações.

Os críticos, em Cannes, foram unânimes em elogiar os altos valores tanto de "Kagemusha" quanto de "All That Jazz", que se sobressaíram entre mais de 20 filmes inscritos oficialmente na competição. O diretor Alain Resnais, autor de "Meu Tio da América", que figurava entre os favoritos para a Palma, acabou sendo recompensado com o prêmio especial do júri, que, segundo o presidente da mostra, Robert Favre Le Bret, equivale, em importância, à própria Palma. O prêmio de melhor direção coube ao cineasta polonês Krystof Zanussi por "Constante", enquanto Michel Piccoli e Anouk Aimée, ambos no filme "Salto no Vácuo", de Marco Bellochio, conquistaram os prêmios de melhor ator e atriz. As distinções para ator e atriz secundários foram dadas a Jack Thompson, em "Breaker Morant", do australiano Bruce Beresford, e a duas atrizes: Carla Gravina, por "La Terrazza", de Ettore Scola e Milena Dravic, por "Tratamento Especial", do iugoslavo Goran Paskaljevic.

Ettore Scola e Age Scarpelli ganharam, com "La Terrazza", ainda, o prêmio de melhor roteiro, segundo o júri do certame, este ano presidido pelo ator Kirk Douglas. O júri cristão ecumênico deu seu prêmio especial ao filme soviético "Stalker", de Andrei Tarkovski — o mesmo de "Andrei Rublev" e "Solaris" — "por sua apresentação cinematográfica original e seu caráter espiritual". Seu grande prêmio coube ao polonês "Constante", de Zanussi, "que manifestou a possibilidade e a dificuldade de se viver num mundo injusto e corrompido". O júri cristão menciona, também, as qualidades de "Uma Semana de Férias", de Bertrand Tavernier, da França, e "Best Boys", de Ira Wohl, norte-americano, por "sua abertura aos problemas humanos".

Foram ainda recompensados, em Cannes, o curta-metragem "Seasi Woman", de Oscar Grillo, da Grã-Bretanha; "Cubos", do tcheco



"Galjin", de Tizuka Yamazaki, menção especial do júri.

Zdenek Smetana, e "The Performer", da canadense Norma Bailey, prêmios do júri para curta-metragem; L'Histoire d'Adrien", de Jean Pierre Denis, da França, com a "Câmara de Ouro", atribuída pelos diretores participantes do festival ao melhor diretor estreante; "Le Risque de Vivre", de Gerard Calderon, da França, documentário premiado com o prêmio das indústrias técnicas; "Mon Oncle d'Amerique", de Resnais, e "Atores Provincianos", de Agnieszka Holland, polonesa, prêmios do júri da Federação Internacional dos Críticos de Cinema.

No ano passado, Cannes também dividiu a Palma de Ouro entre "Apocalypse Now", de Coppola, e "O Tambor", de Volker Schlöndorff. Este ano, a divisão já era esperada, mas a surpresa maior foi não terem concedido o prêmio de melhor ator a Peter Sellers, por seu papel na sátira política "Being There". O consenso geral foi de que o certame foi apertado, já que entre os filmes apresentados estavam "Being There" e "The Big Red One", de Hal Ashby e Samuel Fuller; "Sauve Qui Peut la Vie", de Jean-Luc Godard; "Sou Fotogênico", de Dino Risì; A Cidade das Mulheres", de Federico Fellini — exibido fora da competição — e "Best Boys", de Ira Wohl.

Figura 8: "Cannes, escolhe Fosse e Kurosawa", Folha de SP, Fonte: Acervo Digital Folha<sup>92</sup>

<sup>92</sup> "Cannes, escolhe Fosse e Kurosawa". Folha de SP. 24 de maio 1980. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7321&anchor=4317414&origem=busca&originURL=&pd=de9d02d1ad7bcacc943918ce4ce0125a>. Acesso em 23 de Janeiro de 2022.

O que chama a atenção no primeiro artigo citado por Lesser, intitulado “*Gagjin, expectativa no festival*” (Folha de SP, 1980), é a categorização do filme como de “co-produção nipo-brasileira”, sendo que esta foi em sua totalidade brasileira. Pode-se interpretar, então, uma conotação ambígua no termo “nipo-brasileira” ou, de fato, errônea. Ambígua, pois a diretora também produziu o filme e, sendo “nipo-brasileira”, o uso do termo poderia até ser aceitável, ou errônea uma vez que este mesmo também pode ser interpretado como uma co-produção Japão-Brasil, hipótese mais contundente ao se notar que o nome da diretora não é mencionado na listagem de diretores que representam o Brasil no primeiro parágrafo da matéria: “Os cineastas brasileiros Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Maurice Capovilla, Sérgio Segall e Roberto Gervitz estão representando o Brasil no Festival de Berlim deste ano, que conta com um grande número de filmes latino-americanos inscritos”.

Ao invés disso, o artigo a posiciona em um parágrafo separado junto com o seu filme “nipo-brasileiro”: “Além desses longas-metragens, está sendo aguardado com interesse a exibição de uma co-produção nipo-brasileira sobre a emigração japonesa no Brasil, “*Gaigjin, Caminhos da Liberdade*”, de Tizuka Yamasaki”. Apesar da diferenciação também ter sido atravessada por questões de gênero uma vez que o cinema brasileiro apresentava um predomínio de cineastas homens, é curioso notar que nem Tizuka nem o filme são mencionados como simplesmente “brasileiros”.

## “Gaijin”, expectativa no festival

**BERLIM (AFP)** — Os cineastas brasileiros Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Maurice Capovilla, Sérgio Segall e Roberto Gervitz estão representando o Brasil no Festival de Berlim deste ano, que conta com um grande número de filmes latino-americanos inscritos.

Quase todos os filmes brasileiros já foram exibidos no Brasil, como é o caso de “Chuvas de Verão”, de Cacá Diegues, “O Jogo da Vida”, de Maurice Capovilla, “Tudo Bem”, de Arnaldo Jabor e “Braços Cruzados, Máquinas Paradas”, de Sérgio Segall e Roberto Gervitz. Esses filmes participarão da Seção de Informação do Festival.

Além desses longas-metragens, está sendo aguardado com interesse a exibição de uma co-produção nipo-brasileira sobre a emigração japonesa no Brasil, “Gaijin, Caminhos da Liberdade”, de Tizuka Yamasaki.

O Brasil também participará da Seção de Curtas-Metragens do Festival, com “Copa Mista”.

Representando o cinema latino-americano também participarão do Festival de Berlim, Chile, Cuba, Venezuela, Colômbia e Bolívia.

Hoje, será exibido o filme “La Viuda Montiel”, do chileno Miguel Littin, realizado em co-produção pelo México, Cuba, Venezuela e Colômbia.

Os filmes latino-americanos que são esperados com grande expectativa são “Chuquilag”, de Antônio Eguino (Bolívia), “Bajo El Mismo Sol”, de Federico Weingartshofer (México), “Gaijin, Caminhos da Liberdade”, co-produção nipo-brasileira, de Tizuka Yamasaki, “Gamin”, do colombiano Ciro Duran e “Retrato de Teresa”, do cubano Pastor Vega.

A Espanha estará representada com “El Crime de Cuenca”, de Pílar Miro, Portugal com “Amor de Perdição”, de Manuel de Oliveira e o México apresentará um filme realizado em 1934, “Redes”, de Fred Zinnemann e Emilio Gomez Muriel.

Cuba inscreveu mais de trinta longa e curtas-metragens.

O Festival de Berlim, que exibirá mais de 500 filmes, começou segunda-feira passada e prosseguirá até o próximo dia 29.

Figura 9: “Gaijin, expectativa no Festival” Folha de SP. Fonte: Acervo Digital Folha<sup>93</sup>

Através dos acontecimentos ao redor de *Gaijin*, pode-se perceber as múltiplas interpretações do público, uns se viram representados nele, outros, na contramão, questionaram sua autenticidade, alguns outros o estigmatizaram como estrangeiro, e outros, como um filme mestiço.

Todas essas ressonâncias levantam algumas reflexões sobre os aspectos da representatividade e, também, de seus próprios limites diante das mais variadas singularidades dentro da comunidade de imigrantes japoneses e seus descendentes nipo-brasileiros.

*Gaijin* mostra que a representatividade dentro das estruturas dominantes de relação de poder, apesar da sua importante contribuição para influenciar inúmeras experiências, não deveria ser o ponto de chegada na esperança de eliminar todas as estratégias de neutralização da alteridade. A representatividade é um recurso que deve ser agregada com outras estratégias emancipatórias como afirma Dess (2022):

<sup>93</sup> “Gaijin, expectativa no Festival”. Folha de SP. 22 de Fevereiro 1980. Disponível em <http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7229&anchor=4876142&origem=busca&originURL=&pd=2e7ca636bdfa6411017027cb40cab0f6>. Acesso em 23 de Janeiro de 2022.

“... pensar a representatividade como um meio para a emancipação requer que estejamos sempre atentos para não torná-la um fim em si mesmo. Pensá-la como um instrumento da emancipação, pressupõe que ela seja orientada por uma intenção clara e permaneça dessa forma durante todo o curso da ação, que necessariamente deve ter um fim. Tal compreensão nos indica que olhar para a representatividade é algo que necessariamente requer que consideremos outras ações emancipatórias que devem estar aí agregadas, além de diversos outros fatores, como: quem é o representante, o modo como ele age, a maneira como suas ações podem permitir o acesso de outros e quais futuros poderemos construir e imaginar através desses processos” (DESS, 2022, p. 27).

Embora *Gaijin* tenha obtido reconhecimento em festivais (e para além destes circuitos) e seja um caso curioso sobre representatividade, os discursos que o consideravam um filme estrangeiro não podem ser ignorados.

Seria *Gaijin* exótico pelo seu próprio título, por tratar da história da imigração japonesa, pela origem da diretora e/ou pela crença de que um filme brasileiro não podia ter um elenco diferente do costume?

#### 4.1 O cuidado com a captura

Algumas estratégias para fomentar a representatividade dos que estão à margem do *mainstream* comumente operam na conscientização da cadeia produtiva do audiovisual e na incorporação de participantes dessas minorias em posições de decisão. Posições estas que vão, principalmente, desde a produção executiva, direção, roteiro a direção de elenco.

Em produções internacionais recentes, porém, há uma peculiar característica em que a representatividade amarela se alavanca – a adaptação de obras literárias às telas. Um desses exemplos é a série de comédia da ABC, *Fresh off the boat* (2015-2020) que teve seis temporadas após uma recepção positiva do público e foi livremente inspirada no livro autobiográfico de Eddie Huang.

Huang foi um dos produtores executivos da série ao lado da produtora executiva, showrunner e roteirista Nahnatchka Khan, entre outros. *Fresh off the boat* gira em torno de uma família taiwanesa-americana<sup>94</sup> que se muda de Washington, DC para Orlando, Florida nos anos 1990 para abrir um restaurante com temática *cowboy* em busca do sonho americano. Os temas dos episódios passam por questões identitárias de *outsiders* e pela adaptação da família na nova comunidade, majoritariamente branca.

Outros exemplos de produções internacionais recentes que se originaram primeiramente de obras literárias são: a trilogia de comédia romântica juvenil *To All the Boys* escrita pela autora Jenny Han e adaptada para as telas com seus respectivos filmes lançados pela Netflix em 2018, 2020 e 2021, *Crazy Rich Asians* (2018) baseado no livro homônimo de Kevin Kwan, *Pachinko* (2022) baseado no romance escrito por Min Jin Lee e lançado como série original da Apple+ com direção e produção de Kogonada e Justin Chon. Uma outra produção adaptada só que agora da cena teatral é a série canadense *Kim's Convenience* (2016-2021) veiculada no canal CBC Television, a peça foi escrita por Ins Choi e ganhou diversos prêmios em festivais no Canadá.

Percebe-se, então, que a produção de grande parte destas obras audiovisuais ocorreu após a conquista de um certo público na literatura e no teatro, o que garantia um menor risco econômico aos canais midiáticos ao mesmo tempo que oferecia narrativas originais ao público.

---

<sup>94</sup> Embora a família seja descrita como taiwanesa-americana, ela nunca é apresentada como tal. Há episódios em que a família é apresentada como chinesa-americana uma vez que há toda uma complexidade de fazer menção à Taiwan.



Ao olhar essas produções internacionais, seria possível aplicar uma estratégia parecida para fomentar a representatividade do nipo-brasileiro e de outros grupos étnicos asiáticos em produções audiovisuais brasileiras?

No dia 4 de junho de 2021, a Folha de São Paulo publicava a matéria intitulada “*De olho nos fãs de K-pop, editoras apostam em safra de livros asiáticos no Brasil*”<sup>95</sup>, apresentando o interesse de jovens brasileiros, público que mais lê segundo a pesquisa “Retratos da leitura no Brasil”<sup>96</sup>, pela literatura asiática.

Apesar deste movimento acompanhar o mercado internacional no consumo destas obras e as suas listas de ranking de livros, há uma detecção do interesse do público por narrativas mais diversas. Segundo o editor de “*Pachinko*”, Lucas Telles: “Os leitores têm curiosidade de explorar realidades diferentes e querem que esses relatos venham de escritores que estão imersos nessas culturas, não aceitam mais narrativas que tratam desses lugares de forma genérica” (FOLHA DE SP, 2021). Aqui, talvez possa existir um caminho alternativo para a visibilidade do corpo nipo-brasileiro nas telas audiovisuais, a criação de narrativas por meio do caminho da literatura e de outros campos artísticos.

No entanto, é importante mencionar que a representatividade oriunda desta estratégia não estaria liberta do contexto neoliberal capitalista que opera no retorno financeiro, na minimização de risco e no consumo. Por outro lado, poderia trazer novos modos de vida.

No campo da prática, é inegável que esse movimento tem obtido resultados concretos que já são de suma importância. Hoje, começamos a ver mais atores negros nos palcos, atrizes travestis em novelas e *reality shows* e, mesmo, família negras nos comerciais de margarina. O que para alguns significa apenas uma simples inclusão na esfera do consumo, para outros representa uma revolução no modo de se ver, agir e pensar. É, assim, a dimensão humana desse outro subalternizado que se faz presente, afinal, até mesmo a possibilidade do consumo é algo que nos caracteriza como humanos nos dias de hoje. Passado esse período de turbulência, de reajuste, será inevitável que essa discussão evolua. (DESS, 2022, p. 27-28)

As mediações de um “texto” para o outro estabelecem quais corpos podem aparecer e como podem aparecer. A câmera, ao mesmo tempo que pode dar visibilidade às “pessoas desaparecidas”

<sup>95</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/de-olho-nos-fas-de-k-pop-editoras-apostam-em-safra-de-livros-asiaticos-no-brasil.shtml#:~:text=De%20olho%20nos%20f%C3%AAs%20de,06%2F2021%20%2D%20Ilustrada%20%2D%20Folha&text=Este%20conte%C3%BAdo%20%C3%A9%20para%20maiores,anos%2C%20%C3%A9%20inapropriado%20para%20voc%C3%AA>. Acesso em 4 de fevereiro de 2022.

<sup>96</sup> Disponível em: [https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/12/5a\\_edicao\\_Retratos\\_da\\_Leitura-IPL\\_dez2020-compactado.pdf](https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/12/5a_edicao_Retratos_da_Leitura-IPL_dez2020-compactado.pdf). Acesso em 5 de março de 2022

e revolucionar os modos de se ver, agir e pensar como diz Dess (2022), pode também ser um instrumento de sua captura - corpos de volta ao campo da representação e/ou capturados para o consumo.

## 4.2 Emancipação e o estado de criação

O debate sobre a representatividade do nipo-brasileiro no audiovisual, como mencionado anteriormente no manifesto do *Coletivo Oriente-se*, costuma trazer à tona a reafirmação de sua identidade brasileira frente à desigualdade e discriminação étnica que ocorre em algumas produções audiovisuais através de frases como: “somos parte integrante da sociedade brasileira, nascemos, vivemos e contribuimos com muito trabalho para o enriquecimento e desenvolvimento de nossa nação”, “somos brasileiros e exigimos respeito para com todos, independentemente de sua ascendência” e “cabe também a nós, artistas orientais brasileiros, fomentar a imagem positiva de nossa comunidade, através de nosso trabalho artístico, para que as futuras gerações possam se olhar com a autoestima de um cidadão brasileiro pertencente a esta nação”.

Esse hiato levanta algumas questões importantes e representa o que Lesser define como “diáspora descontente” na análise de algumas obras cinemáticas que tendem a traduzir o corpo nipo-brasileiro como corpo japonês.

Todos esses filmes jogavam com a ideia de que a etnicidade era biológica e de que os *nikkeis* eram realmente “japoneses”, apesar de seu local de nascimento e dos fóruns culturais onde eles interagem. Na esfera do cinema, o círculo estava completo. Não havia nipo-brasileiros, apenas japoneses que poderiam produzir filhos brasileiros por meio da miscigenação. No entanto, os enredos eram apenas parte da história. Os atores, atrizes e diretores estavam, todos eles, lutando por mudanças. Eles eram militantes étnicos que tentavam eliminar a diáspora e criar contentamento. (LESSER, 2008, p. 116)

Como, então, pode-se eliminar a diáspora e criar contentamento? Seria através da reafirmação da identidade brasileira do nipo-brasileiro?

Asad Haider (2019) traz uma visão mais complexa sobre as lutas identitárias. Para que haja uma real transformação, seria preciso ir além da política identitária, pois esta, isoladamente, não produzirá mudança ao não dar devida importância às especificidades históricas, às relações de poder e aos sistemas de representação. Ao falar sobre a armadilha da política da identidade, Haider traz a contribuição de Judith Butler<sup>97</sup>, e aponta que “a palavra sujeito tem um duplo sentido peculiar: ela significa ter capacidade de ação, ser capaz de exercer poder, mas também ser subordinado, sob controle de um poder externo” (Haider, 2019, p. 35). Reivindicar inclusão dentro

---

<sup>97</sup> Haider (2019) se refere à obra BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1997.

de uma estrutura que opera sistemas de exclusão desarticulada de uma crítica à própria estrutura operante seria cair, no que o autor aponta, nas *armadilhas da identidade*.

Um dos exemplos que Haider menciona é a da proteção dos direitos de um indivíduo na esfera política. Na linguagem liberal, os direitos surgiram como forma de emancipação da privação de direitos políticos, mas ao mesmo tempo como meio de privilegiar uma classe burguesa emergente dentro de um discurso que garantia seus poderes sociais dominantes. Assim, neste “paradoxo” do liberalismo, quando os direitos são usados para proteger a identidade de um grupo de qualquer tipo de agressão, esse grupo pode ser definido pela sua vitimização ou fixado como vítima, ao invés de ser considerado como veículo de emancipação (Haider, 2019, p. 140 - 141).

Através de dois conceitos de *universalismo* do professor Massimiliano Tomba<sup>98</sup>, Haider descreve a diferença entre o *universalismo jurídico* e o *universalismo insurgente*. No primeiro, o universalismo vem de uma decisão que parte de cima, sendo o sujeito caracterizado como passivo ou vítima que precisa de uma proteção ou que precisa receber aquele direito. Já no segundo, o universalismo vem de sujeitos concretos em movimento capazes de ação política, social e coletiva, “agentes ativos de uma política que demanda liberdade para todos” (HAIDER, 2019, p. 143). Nesta universalidade<sup>99</sup>, criada e recriada pelos atos de insurgência, é que o grupo reivindicante se transforma em veículo de emancipação não só para sujeitos que compartilham de uma “mesma identidade”, mas para além dela, para todos.

A universalidade não existe em abstrato, como princípio prescrito a ser mecanicamente aplicado independentemente das circunstâncias. Ela é criada e recriada pelo ato de insurgência, o qual não reivindica a emancipação unicamente para aqueles que compartilham minha identidade, mas para todos; a universalidade diz que ninguém será escravizado. Ela igualmente recusa congelar os oprimidos num status de vítimas que necessitam de proteção de cima; insiste que a emancipação é autoemancipação (HAIDER, 2019, p.148)

Diante disso, ao olhar criticamente para a representatividade de nipo-brasileiros quando vinculada à identidade nos meios atuais de produção midiática audiovisual, seria esta um objetivo-

---

<sup>98</sup> Haider se refere ao texto TOMBA, Massimiliano. “1793: *The Neglected Legacy of Insurgent Universality*”, *History of the Present. A Journal of Critical History*, vol. 5, n.2 (2015): 111.

<sup>99</sup> O objetivo de abordar este conceito de universalismo insurgente é trazer uma perspectiva mais ampla e coletiva que não seja necessariamente atrelada a uma reivindicação identitária, ao mesmo tempo, é importante frisar que este trabalho não entra em discussões de qual tipo de universalismo seria o mais adequado. Se por um lado, o universalismo insurgente traz um benefício para o todo, por outro, o universalismo jurídico também é importante para a formação de uma jurisprudência e avanços contra abusos e violências.

fim para eliminar a diáspora e criar contentamento frente ao discurso exotizador? Se por um lado, reivindicar esse espaço dentro da lógica neoliberal capitalista poderia trazer exemplos de singularidades e experiências do nipo-brasileiro para o enfrentamento contra o discurso que o considera *estrangeiro*, por outro, a sujeição às regras destes mesmos poderes mediadores não seria consagrá-los à posição “imutável” de *estabelecidos* ao esperar que essa decisão venha de cima?

O que Haider apresenta é que reivindicar direitos com base na identidade não só reforça a condição de sujeição dos grupos marginalizados, mas também paralisa os seus movimentos emancipatórios.

Greiner (2017) expõe dois tipos de pensamento ao se pensar no corpo, imagem, realidade, *eu e outro*. O primeiro tipo de pensamento estaria mais relacionado a uma espécie de identidade estagnada ou essência (ao se pensar em *coisas substantivas*) e o segundo estaria ligado às realidades como fluxos contínuos (ao se pensar em *coisas como processos*). É através do pensamento das *coisas como processo* que todas essas construções identitárias do *eu e outro* caem por terra uma vez que os processos são elaborados a todo momento a partir dos movimentos de dentro e fora, de fora para dentro, e entre corpo e mundo, e todas as coisas. Não há armadilha que consiga capturar o que está em constante transformação e movimento, nem o reduzir a um essencialismo.

Se pensarmos sujeitos e objetos como sistemas sógnicos e não como entidades substantivas de mundos diversos, a dicotomia é abalada, assim como também deixa de fazer sentido a separação entre matéria e forma que nunca esteve apta a descrever os movimentos daquilo que se faz. Trata-se de deixar de pensar as ideias como formas, para pensá-las como movimentos. Em outras palavras, é como se a ideia deixasse de ser pensada para tornar-se um fazer pensar. Isto implica em admitir que a teoria é uma prática de invenção e criação. Se a prática não se opõe à teoria, o conhecimento sobre algo é também sempre construído na ação, nem antes nem depois. Por isso, a dicotomia teoria e prática também se apresenta ineficiente e sem qualquer fundamento. Teoria é uma prática criadora que aciona relações e opera sem se reduzir a substâncias e essências. (GREINER, 2017, p. 42)

Neste tipo de pensamento reside algo muito potente a ponto de causar abalos sistêmicos em uma estrutura dicotômica do *eu e outro*. A necessidade de refletir sobre essas palavras em um trabalho que tenta buscar respostas sobre as razões da invisibilidade dos corpos nipo-brasileiros no audiovisual torna-se fundamental exatamente para que este não paralise o seu próprio fluxo.

É nesta chave que vira o pensamento para pensar tudo como processos que se abrem espaços livres de qualquer separação entre o *eu e outro* ou entre *estabelecidos e outsiders*. Ao

compreender as “*coisas se fazendo*” ao invés de “*coisas feitas*” ou prontas, “sejam estas coisas corpos, indivíduos, imagens ou ideias” (GREINER, 2017, p. 41), torna-se claro que na realidade a divisão substantiva entre *eu e outro* não existe a não ser pelas construções fabricadas na ordem social que recusa a diferença e que tenta a todo momento paralisá-la ao operar na fixidez.

Greiner compartilha o conceito/prática de *transindividuações* propostas por Simondon<sup>100</sup> – um conceito/prática que os dispositivos de poder tentam desconsiderar ao serem deterministas. De acordo com a autora<sup>101</sup>, Simondon propõe que a “ação transdutora aciona um processo através do qual o ser está sempre defasado de si mesmo e se constitui no coletivo, justamente em relação àquilo que é díspare. Portanto, todo o sistema em estado de equilíbrio pode individuar-se, mas nunca será fechado em si mesmo, seguindo sempre descontínuo naquilo que é outro (mundo, ambiente, pessoas, objetos etc)”.

As transindividuações tocam em um ponto importante para a representatividade nipo-brasileira no audiovisual pensar criticamente sua atuação sem qualquer vínculo a uma busca de uma certa identidade específica diante dos discursos que o exotizam. Por exemplo, uma busca impossível de um modelo de cidadão brasileiro ou “brasilidade”, que está sempre se transformando e defasado de si.

Ao observar os movimentos que tentam recusar esses corpos nipo-brasileiros e associá-los à figura do *pérpetuo estrangeiro*, a luta identitária é uma via bastante limitadora uma vez que tanto *brasileiro e estrangeiro* não passam de ficção, ou seja, de construções que facilitam as relações de poder. É notar também que a separação entre *brasileiro e estrangeiro* não existe a não ser como produtos das relações de poder que obviamente não podem ser ignorados. Mas ao se pensar em processos, tudo se torna mais interessante tanto para o nipo-brasileiro quanto para aqueles que utilizam (ou não) dos discursos sectários. É perceber a *incompletude* de todas as *coisas*.

No momento que percebem que podem se reinventar e criar juntos o novo e o inesperado, o eu / olho [I / eye] pode finalmente “me ver” e, ao mesmo tempo que “eu posso aparecer”.

Por pensar na transformação e nas descobertas do “eu” com o “outro” em um fluxo infinito e nos movimentos estudados por Greiner (2017) que fizeram da alteridade um estado de criação é que esse trabalho irá abordar a potência da fabulação em seu último capítulo.

---

<sup>100</sup> Greiner se refere à obra de Simondon, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: PUF, col. Épiméthée, 1964.

<sup>101</sup> Ibid, p. 42-43

## 5. A potência das fabulações

*“A narração inteira está sempre se modificando, a cada um desses episódios, não conforme variações subjetivas, mas segundo lugares desconectados e momentos descronologizados. Há uma razão profunda para essa nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. “Eu é outro” substituiu Eu=Eu.”*

Gilles Deleuze (2005, p. 163)

A narrativa do cinema pode se referir à relação de sujeito-objeto. Mas, o que seriam sujeito e objeto na linguagem cinematográfica? Segundo Deleuze (2005, p. 179 – 180), a imagem do sujeito ou subjetivo pode ser definido como aquilo que o personagem “vê” e a imagem do objeto ou objetivo, o que a câmera “vê”. Pode-se dizer que é o desenvolvimento dos dois tipos de imagem que engrena o desenrolar da narrativa, ou seja, em um determinado momento, vê-se o que o personagem observa assim como em outro momento, a câmera captura o personagem e o que este vê. O desenvolvimento desta relação complexa é o que torna a narrativa possível. O que acontece é que tanto no sujeito quanto no objeto, há a construção de uma identidade – a identidade do personagem que é visto e vê, e a identidade do cineasta-câmera que vê a personagem e o que a personagem vê. Ao carregarem em si um modelo de verdade produzido pela identidade, os dois tipos de imagem se constituem em uma espécie de base para que a narrativa cinematográfica obtenha *veracidade*.

Mesmo em obras que recusavam a ficção em busca de um ideal de verdade ao real como o documentário etnográfico e de investigação, pode-se perceber que havia a distinção do que a câmera vê, do que o personagem vê, um conflito e a resolução de ambos. Os dois tipos de imagem, subjetivo e objetivo, adquiriam, portanto, uma identidade, o “eu e o outro”. Por exemplo, o cineasta-câmera adquiria a identidade como etnólogo ou repórter, e o personagem real preexistente adquiria uma identidade na medida em que era visto e via. Embora houvesse o deslocamento das

identidades, elas permaneciam definidas e a busca pelo real, por um modelo de verdade, não conseguia escapar da ficção.

Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e o subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção. (DELEUZE, 2005, p. 182)

Uma vez que a ficção forma (e é formada por) um modelo de verdade preestabelecido o qual pode exprimir ideias dominantes ou a perspectiva do ponto de vista do colonizador, mesmo em um filme de autor, a ficção não se interrompe através da realidade, do “real”, mas através de uma estratégia alternativa que consiga libertá-la do modelo de verdade – esta forma alternativa seria a *função fabuladora* (DELEUZE, 2005, p. 183).

Greiner traz a contribuição de Erin Manning<sup>102</sup> que ao ser inspirada por Deleuze aborda o poder da fabulação como poder do *falso*. É importante mencionar que o falso não está relacionado à falsidade no seu sentido de mentira deliberada das *fake news* como a autora esclarece em uma conversa organizada pela Escola de Arte Dramática (EAD-USP)<sup>103</sup>. A fabulação como potência do falso não procura interpretar ou explicar algo dado à priori, sua leitura se diferencia de outros tipos de leituras que costumam se referir a um modelo de verdade, ou seja, as fabulações “se mantêm distante daquilo que seria considerado a verdade ou a origem a ser alcançada” (GREINER, 2017, p. 73). É neste sentido de falso que a fabulação opera.

A *nouvelle vague* é um exemplo de como o cinema rompeu com um modelo de verdade para dar lugar às “potências da vida, potências cinematográficas consideradas mais profundas” (DELEUZE, 2005, p. 165).

*Hiroshima, mon amour (1959)* é um dos mais conhecidos e influentes filmes deste movimento. Com direção de Alain Resnais e roteiro escrito por Marguerite Duras, o filme primeiramente exibido no Festival de Cannes (fora da competição oficial por questões políticas) gerou inquietações na crítica especializada. Muitos críticos ficaram perplexos pelas provocações e pelos novos recursos de linguagem cinematográfica. “Até aquele momento nenhum filme havia

<sup>102</sup> Greiner se refere à obra Manning, Erin. *The Minor Gesture*. Dunham: Duke University Press, 2016.

<sup>103</sup> Conversa em “*Perspectivas anos 20 conversa com Christine Greiner*”. 15 de out 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9AUfKgNwzAg&t=164s>. Acesso em 14 de jan 2022.



ousado tanto na forma de empregar os elementos da linguagem cinematográfica, dividindo as opiniões do júri do Festival e se tornando o mais discutido filme na imprensa e nas revistas especializadas” (BRUM, 2020, p. 101). Na revista *Cahiers du Cinéma* (N.97, jul 1959), o artigo *Hiroshima, notre amour* trazia o diálogo da mesa composta pelos críticos e cineastas Godard, Domarchi, Doniol-Valcroze, Kast, Rivette e Rohmer os quais se debruçavam na análise do filme. Para Godard, o que impressionava na película é que esta não tinha nenhuma referência cinematográfica no sentido de que era um filme inesperado: “quando eu disse: sem referências cinematográficas, quis dizer que vendo Hiroshima, temos a impressão de ver um filme que não conseguimos prever em comparação com o que já sabíamos sobre cinema”<sup>104</sup> (CAHIERS DU CINÉMA, 1959). *Hiroshima, mon amour* é um dos movimentos detectados por Greiner (2017) que fizeram da alteridade um estado de criação. Segundo a autora, a gênese deste filme tem um fato curioso e ressalta a importante contribuição de Duras e sua sensibilidade após ter uma longa vivência na Ásia:

Foi encomendado a Resnais por conta de uma verba que precisava gerar um produto que tivesse como tema o Japão. Resnais não achava apropriado fazer um documentário sobre as bombas atômicas, que havia sido o primeiro tema sugerido, uma vez que vários diretores japoneses já o haviam feito. Também não parecia inclinado a se restringir a imagens estereotipadas do Japão exótico. A proposta de parceria com Duras surgiu no auge de sua crise, quando a escritora sugeriu uma solução: transformar o filme na história de um casal ao invés de fazer um ensaio filmico sobre a guerra. Duras contava com uma longa experiência na Ásia, tendo nascido na Indochina (Vietnã) em Gia Dinh, fora da antiga Saigon, mais tarde chamada de Ho Chi Minh. (GREINER, 2017, p. 28)

Ao utilizar um casal franco-japonês protagonizado por Emmanuelle Riva e Eiji Okada, o filme trazia um discurso anti-guerra de forma inusitada e em uma linguagem que era difícil de definir até pelos críticos mais assíduos. Hoje, a obra pode ser estudada por meio de múltiplas perspectivas como o estudo da memória no cinema, o uso de imagens que tornam o inimaginável em imaginável e legível na ótica de Didi-Huberman ou a montagem de Eisenstein. No contexto deste trabalho, nota-se também um certo tipo da fabulação, uma vertente denominada como *fabulação crítica*. Ao trabalharem nos limites da representação, da memória lacunar, da historiografia e da monstruosidade humana, Resnais e Duras fabulam criticamente o horror da

---

<sup>104</sup> Tradução livre do original: “*Quand je disais: pas de références cinématographiques, je voulais dire qu’en voyant Hiroshima, on a l’impression de voir un film qu’on était dans l’impossibilité de prévoir par rapport à ce que l’on savait déjà du cinéma*”. Godard in *Cahiers du Cinéma* N. 97, 1959.

guerra e da memória através do afeto traduzidos na figura do casal de amantes. O passado se torna presente para que se possa imaginar um futuro alternativo.

Nyong'o (2019) acompanha os principais momentos de fabulação na arte e na performance negra e *queer* contemporânea nos Estados Unidos. Um dos textos potentes que sua obra traz à tona quando se refere à *fabulação crítica* é o da escritora Saidyia Hartman.

## 5.1 Fabulação crítica

Em seu texto “*Vênus em dois atos*”<sup>105</sup>, como mencionado anteriormente, Saidyia Hartman pergunta “*Como se revisita a cena de sujeição sem replicar a gramática da violência?*” (HARTMAN, 2020, p. 18).

A autora discorre sobre como escrever sobre Vênus, que aparece no arquivo da escravidão apenas como uma garota morta a bordo do *Recovery*, um dos navios negreiros que atravessavam o *Middle Passage*<sup>106</sup>. O nome de Vênus foi mencionado rapidamente durante o julgamento do capitão John Kimber acusado de assassinar uma outra garota negra. Não há nada mais que isso, não há outros relatos, não há mais informações sobre Vênus nos registros da História da escravidão.

Diante da impossibilidade de se saber mais sobre ela, Hartman pensa criticamente em como dar palavras nos limites do próprio registro histórico e sobre seu desejo em escrever uma nova narrativa que não fosse limitada pelos arquivos legais (HARTMAN, 2020, p. 26) e que não fosse sujeitar “os mortos a novos perigos e a uma segunda ordem de violência”<sup>107</sup>.

É justamente nos limites dos arquivos históricos e contra eles que a autora encena uma impossibilidade de representar as vidas cativas por meio do processo da narração guiado pelo método da *fabulação crítica*, no qual a palavra “fábula” descreve os elementos básicos da história, blocos de construção da narrativa<sup>108</sup>. Assim, Hartman rearranja os elementos básicos da história, desloca o registro preestabelecido, colocando-o em crise e põe a imaginar o que poderia ter acontecido, dito e feito.

Jogando com os elementos básicos da história e rearrajando-os, re-apresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. Lançando em crise “o que aconteceu quando” e explorando a “transparência das fontes” como ficções da História, eu queria tornar visível a produção de vidas descartáveis (no tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História), descrever “a resistência

<sup>105</sup> HARTMAN, S. *Vênus em dois atos*. *Revista ECO-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 12 fev. 2022.

<sup>106</sup> De acordo com a nota dos tradutores Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro, *Middle Passage* se refere ao comércio triangular de escravizados, que envolvia a África, as Américas e a Europa, e era realizado através do Oceano Atlântico, “a passagem do meio” entre os três continentes.

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 19

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 28

do objeto”<sup>109</sup>, mesmo que por apenas imaginá-lo primeiro, e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria. Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente.<sup>110</sup> (HARTMAN, 2020, p. 29)

A partir dos rearranjos da fabulação crítica, a autora desestabiliza a História, produzindo uma contra-História no intervalo do fictício e do histórico (HARTMAN, 2020, p. 30). Ela reconta o que poderia ter sido Vênus, o que poderia ser dito sobre ela, o que poderia ter sido feito com sua história. Mas, reconhece que sua própria escrita é incapaz de ultrapassar os limites preestabelecidos pelo arquivo, àquilo que ela submete à crítica. Ela, então, performa os limites assim como Resnais e Duras em *Hiroshima mon amour*, em um contexto diferente.

A necessidade de reconstruir o passado se apoia no fato de que as vidas que foram deixadas fora do arquivo histórico ou “consideradas descartáveis exercem uma reivindicação sobre o presente e exigem que imaginemos um futuro no qual a sobrevida da escravidão tenha terminado”<sup>111</sup>.

A *fabulação crítica* pode ser compreendida como uma estratégia potente e não-alienante ao desestabilizar todo o conhecimento preestabelecido daquilo que se fabula. Assim como Hartman fabula nos limites da escrita historiográfica, ela chacoalha suas barreiras, cria um outro universo nos intervalos do tempo em que não há separação. Vênus transforma a autora e sua escrita assim como a autora e sua escrita transformam Vênus, e sua potência não se restringe a isso. Ela ressoa infinitamente. Sua fabulação transforma leitores.

---

<sup>109</sup> Moten, *In the Break*, 14. *apud* HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640.

Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 12 fev. 2022.

<sup>110</sup> Notas da autora: *Tomo emprestada a noção de narrativa recombinante de Stan Douglass, mas a ideia me foi apresentada pelo ensaio não publicado de NourbeSe Philip*. In: HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 12 fev. 2022.

<sup>111</sup> *Ibid*, p. 31

## 5.2 Reaparecimento de “pessoas desaparecidas”

Outra potência da fabulação que Nyong’o busca explorar é sua persistência do reaparecimento de um mundo que nunca deveria aparecer ou deveria ser mantido fora ou abaixo da representação na ordem social anti-negro, anti-queer, anti-mulher, em suma, anti-*outro*. O autor se apoia na visão peculiar de Deleuze sobre o que seria um fabulista. Nesta concepção, o fabulista é aquele que chama “as pessoas que estão desaparecidas” e que consegue se projetar em tudo, tanto naquilo que é díspare quanto no futuro.

Deleuze sugere também que o fabulista tem aspirações coletivistas, em outras palavras, o desejo do fabulista se dirige a uma vida que não é singular ou individual, mas uma vida vivenciada no plural singular. A pluralidade em cada matiz e tom, em cada face social a qual recusa os termos de uma ordem social anti-*outro* (NYONG’O, 2019, p. 18).

A fabulação, então, é uma estratégia para tornar visível o plural singular, dar visibilidade a mundos que supostamente não deveriam existir e dar voz às histórias silenciadas pela ordem social dominante. *Bem-vindos de Novo* (2021) é um dos filmes brasileiros recentes que pode ser lido no contexto da fabulação e do reaparecimento de “pessoas desaparecidas”.

“*Bem-vindos de Novo*”, primeiro longa-metragem dirigido por Marcos Yoshi, é um filme documentário que tem como pressuposto o reencontro de pais e filhos após 13 anos de separação. A família apresentada é a do próprio diretor, uma das milhares de histórias de descendentes de japoneses que se movimentam neste fluxo denominado de *fenômeno de kassegui*.

Antes de abordar o filme em si, é preciso situar brevemente este fenômeno. Ele teve início principalmente a partir de meados de 1980. Nesta década, o Japão avançava economicamente e tecnologicamente no mercado internacional, a despeito do avanço, sua indústria carecia de mão-de-obra, forçando-se a buscar trabalhadores no exterior (TONGU, 2010, p. 71). Em paralelo, o Brasil passava por um período crítico em sua economia, com altos índices de desemprego e de inflação, instabilidade política e social.

Diante deste cenário econômico-social complicado, os empregos temporários no Japão se tornavam interessantes para os *nisseis* (filhos de imigrantes japoneses), *sanseis* (neto de imigrantes japoneses) e seus cônjuges. O salário de um homem *de kassegui* poderia variar entre US\$2,8 mil e US\$6,5 mil mensais, e o da mulher, entre US\$1,2 mil e US\$2,5 mil por mês (TONGU, 2010, p. 72). O reflexo desse movimento foi a divisão e reorganização de muitas famílias nipo-brasileiras

quando um (ou mais membros) partia ao Japão e deixava seus filhos no Brasil, com a ressalva de que essas organizações e reorganizações familiares não se originaram somente a partir desses fluxos, mas se inscreviam com a própria dinâmica dos processos sociais (TONGU, 2010, p. 74). O curta-metragem de Yoshi, “*Aos cuidados dela (2020)*” apresenta esse aspecto de reorganização familiar ao filmar a relação entre ele e sua avó, Mitsue Furukawa, que assumiu a figura de mãe-pai do diretor-personagem na ausência de seus pais *dekasseguis*.

“*Bem-vindos de Novo*” consegue capturar com delicadeza momentos do processo de reconstrução afetiva entre os membros de uma família que por muito tempo se viram separados através de imagens de arquivos familiares, narração de Yoshi e a fabricação de novos *takes*. Seus pais, Roberto e Yayoko Yoshisaki, diante da crise econômica brasileira hiperinflacionária no início da década de 1990, migram para o Japão mediados por uma empresa que oferece trabalhos neste outro lugar do mundo.

A oportunidade de garantir sustento à família torna-se irrecusável. Pai e mãe partem para o Japão, uma nação que nem eles próprios parecem conhecer. Estes dois corpos viram mão-de-obra da vida econômica japonesa, ao mesmo tempo que injetam capital estrangeiro no Brasil para que seus filhos adolescentes, ao acordarem enquanto estes pais se colocam a dormir, possam viver com integridade em seu país natal. Um aspecto ressaltado no filme é que essa partida ao Japão foi uma decisão tomada pelo pai. A mãe, diante da possível separação de casamento, acompanhou-o nessa empreitada.

Nestes 13 anos de distância, algumas formas de comunicação entre pais (Roberto e Yayoko) e filhos (Marcos, Cintya e Nathalie) são apresentadas a exemplo da ternura de uma imagem de arquivo em que Yoshi, na eloquência de um adolescente, diz que está tudo bem aqui no Brasil, canta e toca violão para a câmera, a qual registra este peculiar momento que mais tarde seria transportado até o seu destino, o Japão.

A ausência dos pais não é revertida em uma espécie de ressentimento ou julgamento no filme, muito pelo contrário. Yoshi, ao reencontrar seus pais recém-chegados do Japão, lida com a alteridade filmando novos sentimentos construídos narrativamente. A sua presença como diretor-personagem, ou seja, diretor-filho, contribui para engendrar o documentário, o qual responde em seu próprio desenrolar algumas perguntas: como filmar a reconstrução afetiva? Como filmar o desejo de reaproximação?

O filme consegue atuar no afeto através da passagem de um estado do “eu” ao lugar do “outro” e vice-versa, no caso, do filho ao se colocar no lugar dos seus pais e vice-versa. A partir da compreensão das suas perspectivas, do reconhecimento da diferença, não há lugar para juízos de valor. Neste movimento é que o filme faz da alteridade um estado de criação como define Greiner. O cinema permite que o diretor conheça os seus pais e vice-versa para juntos criarem a narrativa do filme.

Pode-se considerar que a experiência da alteridade que lida com tudo aquilo que não é o *mesmo* (com um *estado outro*, acionado por algo, alguém, alguma circunstância ou ideia diferente) constitui-se como um dos nossos principais operadores de movimento. É o próprio Damásio<sup>112</sup> quem explica que o comportamento pessoal e social acontece junto com a constituição de teorias das próprias mentes e das mentes dos outros. Teoria, neste contexto, significa um complexo de leituras que o corpo (incluindo o cérebro, mas sem se restringir a ele) faz de si próprio, dos ambientes e de possíveis compartilhamentos. Ao marcar a imagem da diferença, o corpo se disponibiliza à mudança e, ao teorizar, já se coloca em movimento.

O que a arte faz - ou aquilo que pode fazer quando não está subserviente aos dispositivos de poder - é radicalizar esta prontidão, fazendo da alteridade um estado de criação. (GREINER, 2017, p. 124 – 125)

A análise dessa obra poderia ser realizada dentro da perspectiva de teorias cinematográficas como o do diretor-personagem no documentário, o documentário autobiográfico, a montagem documental, entre outros. No entanto, importa neste capítulo focar no aspecto fabulatório.

Esse é um filme de sutilezas e é a partir delas que se realiza o reaparecimento de “pessoas desaparecidas”. Segundo o crítico e professor Marcelo Ikeda (2022)<sup>113</sup>, o diretor apresenta a influência oriental e a experiência brasileira para filmar os corpos nipo-brasileiros de seus pais:

O que é bonito em *Bem-vindos de novo* é que as opções de Yoshi podem ser entendidas como esse cruzamento, não sem conflitos, entre sua influência oriental e sua experiência brasileira. Como produto desse conflito, que é no fundo a essência do próprio filme, *Bem-vindos de novo* é profundamente brasileiro e profundamente japonês. A importância da família e a posição do pai, o papel das refeições, a ritualidade da rotina, as dificuldades de expressar os sentimentos e lidar com a gestualidade do corpo são elementos que nos trazem aspectos de ancestralidade da cultura japonesa. Ao mesmo tempo, tudo é muito brasileiro. Um dos elementos que escolho para dar a ver essa comunhão entre os aspectos brasileiros e japoneses desse filme multicultural é quando Yoshi se aproxima dos dois para tocá-los. Sabemos que a proximidade do corpo é algo difícil para a cultura japonesa. (IKEDA, 2022)

<sup>112</sup> Greiner se refere ao livro: Damásio, Antonio. *O Mistério da Consciência*. Trad. Laura Teixeira da Motta. São Paulo. Companhia das Letras, 2015

<sup>113</sup> “25. *Tiradentes* (2022) – *Bem-vindos de Novo: Articulação entre os descaminhos de uma família e uma investigação sobre os decasséguis*”. Cinema escrito. 31 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2022/01/25-tiradentes-2022-bem-vindos-de-novo/>. Acesso em 15 de abril de 2022.

Ikeda se refere a duas cenas comoventes: a mão de Yayoko e a cabeça de Roberto.

Na primeira cena, Yoshi massageia a mão de sua mãe. A câmera registra as marcas do trabalho manual árduo nas fábricas do Japão. Sinais de um passado que só pode ser capturado no presente através desta parte do corpo. Nesta cena, ela menciona seu desejo de ser esteticista e o sentimento de certa vergonha com a mão naquele estado.



Figura 10: *Frame* de Bem-vindos de Novo (2021), direção: Marcos Yoshi

Há dois elementos sutis que trazem algumas reflexões nesta cena: o patriarcado e o capitalismo.

A decisão de migrar para o Japão tomada pelo pai, além de alterar a dinâmica da sua família, reflete na vida da mãe como Ikeda diz: “Vemos o efeito do machismo na vida da avó e especialmente da mãe, cujas decisões são tomadas em função do marido, mesmo à custa de seus sonhos e projetos (não poder ficar no Brasil, não ser esteticista, ter que trabalhar num setor que lhe desperta traumas, etc.)”. Mas, o filme não se restringe a isso. A figura do pai também revela as suas ambiguidades e fragilidades que atravessam questões éticas do diretor-filho nas escolhas de *takes* que ficam *ou não* no filme, na dificuldade de decidir sobre o que deve permanecer no ambiente privado da família e sobre o que deve se tornar público.



Um outro elemento é a apresentação de um certo avesso da imigração japonesa (que foi e também não foi exitosa) ao abordar o fenômeno *dekassegui* e, de maneira mais dilatada, o capitalismo e como o trabalho nas fábricas afetam os corpos e suas famílias:

No Japão, o trabalho manual nas fábricas feito pelos estrangeiros é extremamente danoso, e além das sequelas físicas e emocionais, o dinheiro é pouco, o que faz com que permaneçam muitos anos além da expectativa, e muitos mal consigam retornar. Como a cultura japonesa ainda é muito pouco retratada no cinema brasileiro, Bem-vindos de novo oferece uma profunda contribuição sobre os efeitos nocivos na geração dos decasséguis, mas também pode ser visto por uma perspectiva mais ampla: como o capitalismo, por meio da opressão dos regimes de trabalho, alimenta a esperança de pessoas comuns com o sonho da fortuna para torná-las meras peças da grande engrenagem de reprodução do capital, dilacerando famílias inteiras. (IKEDA, 2022)

Na segunda cena, Yoshi, que tinha uma lembrança forte do passado (a imagem do pós-operatório na cabeça de seu pai após a remoção de um tumor que deixou os movimentos de seu rosto semiparalisados), pede permissão a Roberto para tocar essa região do seu corpo – a partir desta cena, inventa-se uma nova imagem desta memória traumática. São através destes pequenos gestos que acompanhamos a transformação não só do filme, mas dos personagens reais e de suas relações. Tudo passa pelo corpo: o trabalho, os deslocamentos, os traumas, as emoções, os sonhos e o filme.

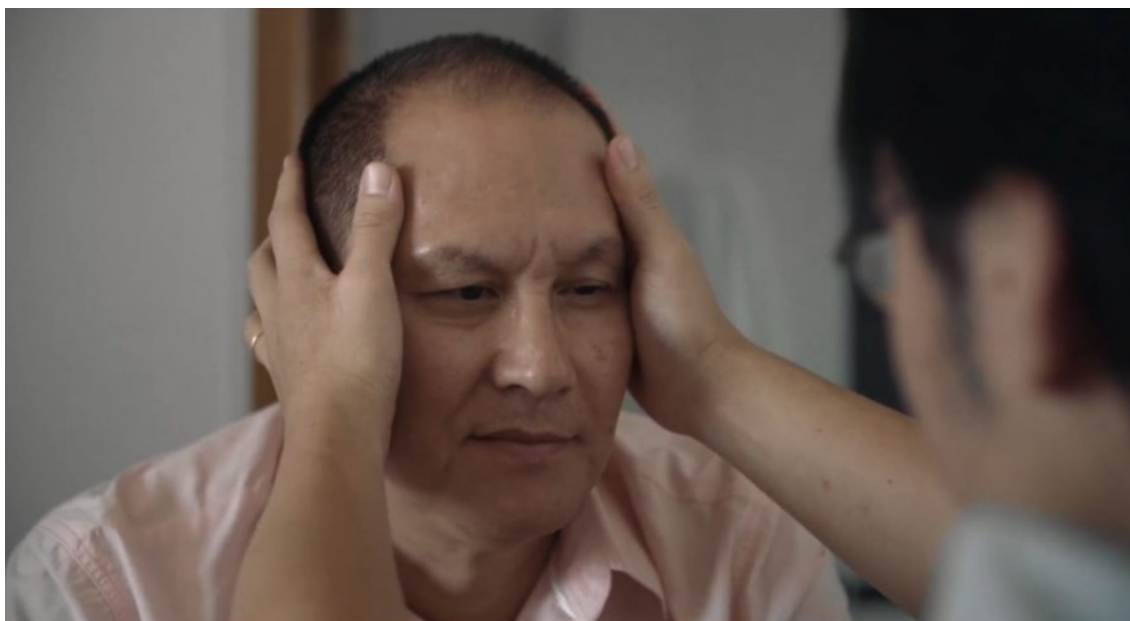


Figura 11: *Frame* de Bem-vindos de Novo (2021), direção: Marcos Yoshi

Os pais de Yoshi quando voltam ao Brasil decidem abrir um restaurante. Alguns *takes* apresentam essa nova rotina, mas em um determinado momento, devido a um problema societário no restaurante, seus pais se veem desempregados. Tentam alternativas para se sustentar no Brasil. O pai, por exemplo, acaba trabalhando como motorista de aplicativo de mobilidade urbana. Ao final, diante das dificuldades de se manter em seu próprio país dentro de um cenário econômico e social conturbado, Roberto e Yayoko decidem voltar ao Japão.

Teria o título “*Bem-vindos de Novo*” um duplo sentido? Um que se refere à primeira volta que dá partida ao filme e outro que se refere à expectativa de um retorno futuro uma vez que seus pais voltam ao Japão no final do documentário? Seria uma projeção de um Brasil melhor, um país que possa oferecer mais oportunidades socioeconômicas para a sua população? O fenômeno *dekasegui* do corpo que sai do Brasil ao Japão é um fenômeno movido tanto pelo Brasil quanto pelo Japão.

Yoshi, como fabulista, dirige-se a um plural que não é limitado às milhares de famílias nipo-brasileiras do fenômeno *dekasegui* sem cair em estereótipos e modelos preestabelecidos ou mesmo pautas específicas, ao invés disso, aborda um fenômeno plural na singularidade do seu núcleo familiar.

A obra performa em um espectro muito maior, dá voz para as narrativas silenciadas e chama as “pessoas desaparecidas”. Sua narração em *off*, além de sutura de construção narrativa, é um exemplo desta convocação fabulativa de um acontecimento que clama por uma voz.

É na fabulação de um Brasil alternativo que outro filme, comentado anteriormente, pode ser analisado. *Gaijin, Os Caminhos da Liberdade* (1980), que teve todas suas questões sobre representatividade, pode ser lido como uma obra fabulatória na medida em que Tizuka, principalmente, na cena final do filme, inventava um Brasil livre de qualquer recusa da diferença. A obra mostrava que só se poderia haver liberdade quando houvesse o reconhecimento da diferença e a sua incorporação na formação de um Brasil irreduzível a um essencialismo.

A diretora também se dirigia a um plural singular a partir da imigração japonesa. Em uma entrevista ao Jornal O Globo (1980) Tizuka via *Gaijin* como um filme que tivesse mil caras: “Não vejo o cinema como um instrumento útil para traçar um tratado sociológico sobre o problema dos imigrantes no Brasil, muito menos para apenas expor os meus problemas existenciais. O que eu

queria desde o início era prestar uma homenagem ao povo imigrante. Era preciso fazer um filme que tivesse mil caras, inclusive a sua. Acho que “Gaijin” conseguiu isso”.<sup>114</sup>

Além dessas duas obras, as repercussões em torno de *Sol Nascente (2016)*, trouxeram à tona algumas manifestações contra a discriminação étnica por parte da comunidade nipo-brasileira. Um dos movimentos criados a partir deste acontecimento foi o *Coletivo Oriente-se* que produziu diversos curtas-metragens disponíveis em seu canal no Youtube. Com roteiros escritos pelos próprios membros, suas histórias deram visibilidade para narrativas silenciadas, criaram um lugar de ativismo e de proximidade aos acontecimentos que pedem por uma voz.

Através da fabulação, abrem-se inúmeras possibilidades de ação e criação e é o artista ou fabulista que pode levar a potência do falso a um nível que se realiza na transformação, seja na transformação de imagens que foram criadas para exotizá-los, seja nos intervalos entre realidade e ficção. Por meio da função da fabulação, o artista é o criador de *verdade*, pois “não há outra verdade senão a criação do Novo”.

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não pára de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo: a criatividade, a emergência, o que Melville chamava “shape”, em contraposição a “form”. A arte é a incessante produção de *shapes*, relevos e projeções. O homem verídico e o falsário fazem parte da mesma cadeia, mas, afinal, não são eles que se projetam, se elevam ou se cavam; é o artista, criador da verdade, ali mesmo onde o falso atinge sua potência última: bondade, generosidade. (DELEUZE, 2005, p. 178)

Greiner (2017, p. 73 - 74) aponta que a função fabuladora é também um estado corporal que se forma através dos processos imaginativos mediados pelo organismo e pelos ambientes. A autora observa que, por exemplo, a memória, percepção, representação, entre outras coisas são constituídas por esses processos imaginativos no organismo e que há sempre um nível de falsidade intrínseca neles. Ao mesmo tempo, percebe que tudo o que passa pelo corpo é real porque há uma existência corpórea. Assim, a função fabuladora como estado corporal não seria somente uma leitura diferenciada da ficção como possibilidade real, mas também como acionadora de

---

<sup>114</sup> ‘Gaijin. Caminhos da liberdade’. A imigração japonesa vista pelo cinema brasileiro. Jornal O Globo. 29 de Fevereiro de 1980, Matutina, Cultura, p. 32. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=198019800229>. Acesso em 13 de Março de 2022.

movimentos que desestabilizam padrões preestabelecidos que produzem multiplicidades de movimentos-imagens-pensamentos no corpo singular em um fluxo contínuo e abrem espaço para novas alternativas de ação.

... a função fabuladora é uma função e também um estado corporal que se constitui a partir dos processos imaginativos mediados pelo organismo e pelos ambientes (redes signicas) por onde transita.

Ela começa com um gatilho de percepção e o que vai diferenciá-la das outras habilidades e funções corpóreas é a sua aptidão para instaurar desestabilizações nos padrões habitados. É assim que se abrem novas possibilidades de ação. Tudo o que se presentifica no corpo é real, porque tem existência corpórea (sonhos, fantasias, doenças somáticas e processos de criação). A função fabuladora não só admite a ficção enquanto uma possibilidade real, como também ativa movimentos desestabilizadores no trânsito entre corpo, mente e ambiente, gerando outras multiplicidades de movimentos-imagens-pensamentos em um fluxo incessante.

A consequência política dessas ações é a emergência de movimentos que nos ajudam a reconhecer que em uma instância primária da vida - a despeito dos biopoderes que nos afetam o tempo todo - somos geradores de diversidade e de microativismos. (GREINER, 2017, p. 74)

É nessa criação de mundos com infinitas possibilidades que emerge algo potente e emancipatório - uma criação do Novo difícil de ser apreendida pelas estruturas dominantes. A fabulação fornece um campo vasto de inúmeras possibilidades de criação, um movimento que possui o poder de chamar as “pessoas desaparecidas” independentemente dos dispositivos de poder que tentam a toda hora paralisar seu trânsito. Compreender que o corpomídia pode fabular criticamente é entendê-lo como veículo de emancipação e de autoemancipação.

Porém, Nyong’o afirma que há um perigo ao se debruçar sobre a estratégia da fabulação. O autor questiona se não seria melhor mantê-la camuflada ao invés de torná-la explícita (NYONG’O, 2019, p. 5). Uma vez que as estruturas dominantes sempre tentam se apropriar das novas estratégias a fim de neutralizá-las, compreende-se bem essa preocupação. No entanto, a potência da fabulação é tão transformadora que, no final de tudo, acredita-se que valha a pena correr esse risco.

## 6. Considerações Finais

O presente corpo-texto procurou refletir sobre as razões da invisibilidade do nipo-brasileiro no campo do audiovisual dentro de uma sociedade conhecida por ser multirracial tendo como hipótese a associação do nipo-brasileiro à figura do *perpétuo estrangeiro*.

Através do mapeamento de discursos sectários desde o tempo da imigração japonesa até os dias pandêmicos de hoje, o objetivo principal foi discorrer sobre esses diversos atravessamentos ambíguos, fornecer palavras ao silêncio e tatear possíveis caminhos no audiovisual brasileiro.

Muito mais do que provar a hipótese com evidências ou tentar relacionar uma variável com outra, importa ao trabalho abordar todos estes temas interdisciplinares para a produção de um conhecimento por meio das cadeias perceptivas para além do “conhecimento geral” que, por vezes, encontra-se essencializado na ordem social anti-outro.

A partir da análise do discurso exotizador das revistas ilustradas realizada por Takeuchi no tempo passado da imigração japonesa e de um discurso semelhante em narrativas audiovisuais no presente, interroga-se o que seria a in/assimilação do nipo-brasileiro em um país conhecido por ser plural, além de sua relação com a in/visibilidade deste corpo nas telas audiovisuais.

As tentativas de formar uma identidade brasileira homogênea permearam questões de imigração assim como as narrativas audiovisuais, principalmente, as estratégias midiáticas de amplo alcance nacional como a telenovela.

Dessa forma, a telenovela *Sol Nascente (2016)* foi analisada dentro do espectro da repercussão midiática originada a partir do apagamento étnico de dois corpos amarelos que viriam a ser protagonistas. Os acontecimentos *online* formaram um tipo de matéria bruta em que se pôde esmiuçar alguns aspectos teórico-práticos sob a ótica de uma figuração universal de estabelecidos e *outsiders*, do discurso estereotípico ambivalente, do seu processo de cisão e de múltipla crença, e por fim, das estruturas para as experiências que reverberam da mídia para o ambiente e do ambiente para a mídia, fluem entre todas as *coisas*.

A figuração *estabelecidos-outsiders* proporcionou uma análise do poder cultural no qual o grupo estabelecido quando bem-posicionado consegue estigmatizar o grupo que é excluído. Mas, esta relação não é exclusiva do eurocentrismo que tanto influenciou a televisão brasileira e nem imutável. Produções de países como o Japão também se configuram em estabelecidos e estigmatizam os ali considerados *estrangeiros*. Os estabelecidos também não são imutáveis uma

vez que podem ser desestabilizados por todas as *coisas* como o barulho das redes sociais e as manifestações contra a marginalização de grupos vistos como *outsiders*. Um exemplo disso foi a crítica em torno de *Segundo Sol* (2018). Outros exemplos que podem ser citados como fruto desses movimentos, mas que não foram analisados no presente trabalho são as séries brasileiras *As Five* (2020) e *Spectros* (2020), que possuem personagens protagonistas interpretadas respectivamente por Ana Hikari e Cláudia Okuno.

Além disso, o trabalho trouxe a contribuição de Bhabha (2019) no que se refere ao discurso estereotípico e sua ambivalência. Por meio do processo de cisão e de múltiplas crenças do nipo-brasileiro nos campos da representação no audiovisual e na sociedade, pode-se notar como o discurso opera na divisão do corpo que subitamente é tomado pelo esquema racial epidérmico. O significante *pele/cultura* é espontaneamente identificado pelo discurso do estereótipo que ao operar na fixidez de um certo tipo de “conhecimento geral”, não consegue acessar o reconhecimento da diferença, mas sim sua recusa.

O estereótipo também pode servir como facilitador das relações coloniais. O mito da “minoridade modelo” foi um dos exemplos examinados nesta perspectiva. O amplo alcance e o processo ambivalente da “minoridade modelo” tornam-se visíveis a partir do momento em que se questiona: *Modelo de quê e para quem?*

Nota-se que a “minoridade modelo” neutraliza a solidariedade do universalismo insurgente para além das fronteiras identitárias assim como traz à luz o paradoxo da visibilidade do asiático – minoridade visível ao mesmo tempo que invisível, pois “ela está fazendo o que deveria fazer” nos termos da ordem social ditados por uma “maioridade padrão”.

A análise do estereótipo como fetiche trouxe algumas pistas para compreender a invisibilidade do nipo-brasileiro no campo do audiovisual e a frequente associação do nipo-brasileiro à figura do *perpétuo estrangeiro*. O desejo do olhar institucionalizado por uma “origem pura” (mesmo que mestiça) e total é ameaçado pela “falta”. O retorno do olhar da diferença o *re-apresenta* como incompletude.

Ver o nipo-brasileiro no audiovisual seria *re-apresentar* o Brasil como amarelo também, o que pode ser perturbador para aqueles que desejam uma “origem pura” impossível e tentam neutralizar o corpo nipo-brasileiro, considerando-o como *estrangeiro*. Olhar para o nipo-brasileiro no audiovisual é fazer cada brasileiro olhar para dentro de si e colocar a sua própria noção de “brasilidade” em crise e perceber sua “falta”. Isso não quer dizer que a solução estaria

corporificada em uma possível reformulação de uma certa “identidade nacional”, por exemplo, um rearranjo do mito das três raças para incluir uma quarta. Isso significaria pensar as *coisas* como substantivas, uma armadilha que este trabalho procurou evitar cair.

Ao invés disso, ao se pensar as *coisas* como processos, ver o nipo-brasileiro no audiovisual significa perceber as singularidades e a “falta” (que ameaça o fetiche de uma “completude”) tanto no ponto de enunciação quanto no ponto de subjetificação. Essa *re*-apresentação está ligada aos estados acionados pelas cadeias perceptivas que Greiner (2015) menciona e que não se situam em lugares definidos por nacionalidades ou identidades específicas.

O trabalho também percorreu por questões de identidade e alteridade que aparecem como uma espécie de denominador comum quando os temas da representatividade nipo-brasileira e da memória da imigração japonesa são abordados. Questões de identidade e representatividade foram apresentadas através do filme clássico de ficção *Gaijin: Os Caminhos da Liberdade (1980)* dirigido por Tizuka Yamasaki. O filme foi erroneamente considerado como estrangeiro em algumas situações e, com relação à representatividade, obteve uma recepção bastante ampla e curiosa.

Outro ponto problematizado foi a reivindicação de uma representatividade nipo-brasileira quando esta é pautada por suas lutas identitárias, em outras palavras, pela reafirmação de sua identidade brasileira contra o discurso exotizador que a considera *estrangeira*. Segundo Haider (2019), a fim de não cair em armadilhas da identidade que sujeitam os grupos reivindicantes a uma posição submissa de vítima e à espera de uma tomada de decisão que vem de cima, a busca de um universalismo insurgente, uma solidariedade antirracista para todos se constitui em uma potente estratégia para que estes mesmos grupos se transformem em um veículo de emancipação.

Compreender que a identidade e alteridade são relações de poder construídas é ver que a dicotomia “eu e outro” não existe na verdade. O “olho / eu” [*eye / I*], o olhar institucionalizado que não consegue “me ver”, olha de uma posição impossível, de um lugar de sua ausência como diz Bhabha (2019). Ir além do que os dispositivos de poder ditam na ordem social anti-outro, é descobrir o outro como a invenção de si de acordo com Greiner (2017). E, é essa descoberta que abre espaços para infinitas possibilidades de ação e criação para sempre contínuos. A escritora, atriz e roteirista Phoebe Waller-Bridge já havia compreendido isso ao convidar Sandra Oh para ser protagonista da série *Killing Eve (2018)*.

Inspirado no capítulo da fabulação, o presente trabalho pode afirmar que Ryuichi Sakamoto é outro artista que ao lidar com a alteridade transformava sua obra sonora em um estado de criação, inventava um mundo sonoro ao lidar com o *outro*. Uma de suas obras mais emblemáticas e que impulsionou sua carreira como compositor de trilhas sonoras filmicas de renomados diretores foi o seu trabalho no filme *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983) [*Furyo, em nome da honra*].

Baseado no romance “A Semente e o Semeador” de Laurens van der Post, o filme é dirigido pelo diretor japonês Nagisa Oshima e estrelado por David Bowie (Celliers), Tom Conti (Lawrence) e o próprio Ryuichi Sakamoto (Yonoi). A trama principal se situa em um campo de prisioneiros de vários soldados britânicos em Java, Indonésia, durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Greiner (2017, p. 30): “Este filme de Oshima é o primeiro realizado por este diretor em inglês, o que sugere não apenas o interesse em circular internacionalmente, mas também o desejo de explorar algumas diferenças culturais e confrontos que faziam parte do roteiro”.

Em seu artigo no *The Criterion Collection* intitulado “*Ryuichi Sakamoto finds a melody for the unnameable*” [*Ryuichi Sakamoto encontra uma melodia para o inominável*]<sup>115</sup>, Ruth Saxelby afirma que a razão para que a música “The Seed and the Sower” seja um triunfo tão sônico-cinematográfico é que Sakamoto estava em uma posição única para dar voz aos fios intrincados de emoção que conectam os personagens protagonistas. Ele teve a oportunidade rara para um compositor de cinema, de habitar a cabeça de um dos principais personagens (o capitão Yonoi) e sentir sua turbulência por dentro (SAXELBY, 2020).

O major Jack Celliers, interpretado por David Bowie, é um oficial sul-africano do exército britânico recém capturado e levado ao campo de prisioneiros administrado pelo capitão Yonoi, um oficial do Exército Imperial Japonês – aliás, este foi o primeiro trabalho de Sakamoto como ator e compositor de filmes. Saxelby afirma que muito do filme gira ao redor da complexa relação entre o olhar de Celliers e Yonoi.

Apesar de serem inimigos no contexto da Segunda Guerra Mundial, há um fascínio mútuo inominável entre Celliers e Yonoi, um amor proibido que poderia condená-los à morte. Um amor transmitido, portanto, através do olhar. Segundo Saxelby, resta a Sakamoto articular o que esses dois personagens não conseguem colocar em palavras através da trilha “The Seed and the Sower”.

---

<sup>115</sup> *Ryuichi Sakamoto finds a melody for the unnameable*. Ruth Saxelby em *The Criterion Channel*. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/7015-ryuichi-sakamoto-finds-a-melody-for-the-unnameable>. Acesso em 20 de março de 2022.



Esta trilha é dividida em três distintos movimentos sonoros: primeiro, teclas digitais agitadas e cordas que marcam o suspense e a tentativa de assassinato de Celliers por um soldado japonês; segundo, um som que marca a vulnerabilidade dos prisioneiros, Celliers e Lawrence, durante sua tentativa de fuga; e, finalmente, uma melodia bela e exuberante que floresce quando Yonoi e Celliers se olham. Sakamoto constrói diversas camadas conflitantes que tornam essa melodia de revelação tão emocionante quando os dois personagens cruzam os olhares (SAXELBY, 2020).

A autora menciona que a música digital criada para o filme dialoga em uma linguagem que não seria possível no período retratado de tamanha violência da guerra. A trilha fabula o diálogo interno entre Yonoi e Celliers, dando forma a sentimentos que só poderiam ter sido vocalizados se vivessem em outro tempo ou cenário, nos anos 80 por exemplo. Outro ponto observado é a escolha do diretor por dois ícones da música. Embora a arte de Bowie e Sakamoto<sup>116</sup> estivesse baseada em mundos diferentes, o que os dois tinham em comum era o desafio à rigidez da masculinidade *mainstream* e um desejo infinito de exploração criativa contra qualquer modelo preestabelecido. A trilha “The Seed and the Sower” traz a seguinte indagação: Quem é a semente e quem é o semeador? Saxelby belamente responde que tanto Yonoi quanto Celliers plantam ideias um no outro, embora as circunstâncias sejam bastante difíceis. Através da música original, Sakamoto lembra do que é preciso para realmente ver a alteridade – e como sentir-se visto pode alterar o caminho de alguém para sempre (SAXELBY, 2020).

Além de criar diálogos sonoros para a relação entre o olhar do eu e do outro, Sakamoto como fabulista mostra que há espaço para o amor apesar das diferenças culturais e do contexto desumano da história. Ver e ser visto transformam até o futuro.

Como apresentado no capítulo sobre fabulação, ao estar longe de um modelo de verdade, a potência do falso dá lugar às potências da vida, das narrativas silenciadas e de mundos que supostamente não deveriam existir na ordem social que recusa a diferença.

“*Bem-vindos de Novo*” (2021) foi um dos exemplos analisados. Marcos Yoshi como diretor-personagem do filme conduz o documentário ao lidar com a alteridade para a construção da narrativa, para o bem do filme. Dirige-se a um plural singular e chama as “pessoas desaparecidas”.

---

<sup>116</sup> Através do seu trabalho como tecladista do grupo synth-pop Yellow Magic Orchestra, Sakamoto já tinha notoriedade no Japão.

Acompanhado por todos esses autores e obras audiovisuais, o presente corpo-texto percorreu por alguns movimentos que exotiza(ra)m os nipo-brasileiros tanto no audiovisual quanto na sociedade brasileira, problematizou questões de representatividade e identidade e se aproximou da fabulação como alternativa para tornar este corpo visível nas telas.

Ver o nipo-brasileiro no audiovisual é, sobretudo, lidar com a alteridade como parte da invenção e reinvenção do audiovisual e da sociedade brasileira em um fluxo contínuo e infinito, ou seja, é abrir-se para as imensuráveis possibilidades de criação nas mídias, nas artes e nos modos de vida.

É por acreditar na transformação que se realiza quando o “eu” e o “outro” realmente se veem e nas oportunidades de construção do Novo potencializadas por este encontro, que este trabalho, se pudesse fabular, continuaria ao som de *Merry Christmas, Mr Lawrence*.

## 7. Referências

### 1. Bibliográficas

ANDERSON, B. R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

BHABHA, H. **O local da cultura**. trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BRUM, A. **Panorama da recepção crítica de Hiroshima mon amour no Brasil**. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 25, n. 31, p. 100-112, 2020. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i31p100-112. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/177036>. Acesso em 13 março 2022.

CARNEIRO, M. L. T. **O racismo na História do Brasil: Mito e realidade**. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **Imigrantes indesejáveis**. A ideologia do etiquetamento durante a Era Vargas. *Revista USP*, São Paulo, n.119, outubro/novembro/dezembro 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/revistausp/revista-usp-119-textos-8-imigrantes-indesejaveis-a-ideologia-do-etiquetamento-durante-a-era-vargas/>. Acesso em 12 de outubro de 2020.

CARNEIRO, M. L. T; TAKEUCHI, M. Y. (Org.) **Imigrantes Japoneses no Brasil: Trajetória, Imaginário e Memória**. Edusp, 2010.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. trad. Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Braziliense, 2005

DESS, C. **Notas sobre o conceito de representatividade**. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-30, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0206. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21115>. Acesso em 15 abril 2022.

DEZEM, R. **Matizes do “Amarelo”**: Elementos formadores do imaginário sobre o japonês no Brasil. Proin (Projeto Integrado) Arquivo Público do Estado e Universidade de São Paulo. São Paulo: Proin, 2005. Disponível em: [http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo\\_matizes\\_amarelo.pdf](http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo_matizes_amarelo.pdf). Acesso em 26 de março de 2022.

DOMARCHI, J., DONIOL-VALCROZE, J., GODARD, J., KAST, P., RIVETTE, J., ROHMER, E. **Hiroshima, notre amour**. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 97, Paris, Julho de 1959.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **Os Estabelecidos e Os Outsiders**: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.

HAIDER, A. **Armadilha da Identidade**: raça e classe nos dias de hoje. trad. Leo Vinicius Liberato. Prefácio de Silvio Almeida. São Paulo: Veneta, 2019.

HALL, S. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTMAN, S. **Vênus em dois atos**. Revista ECO-Pós, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: [https://revistaeco-pos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaeco-pos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 12 fevereiro 2022.

HIGA, L. M. **Umi Nu Kanata – do outro lado do mar**: história e diferença na ‘comunidade okinawa brasileira’. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

GREINER, C. **Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

\_\_\_\_\_. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

\_\_\_\_\_. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO (Brasil). **Retratos da leitura no Brasil**. [S.I.] 5ª Edição. 11 de setembro de 2020. Disponível em: [https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/12/5a\\_edicao\\_Retratos\\_da\\_Leitura-IPL\\_dez2020-compactado.pdf](https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/12/5a_edicao_Retratos_da_Leitura-IPL_dez2020-compactado.pdf). Acesso em 5 de março de 2022

KANASHIRO, V. U. **Cantos da memória diaspórica**: representações, (des)identificações e performances de Mishima a Okinawa. 2015. [s.n]. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2015.

KATZ, H.; GREINER, C. **Corpo e processo de comunicação**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Vol III. N. 2. dezembro de 2001. Disponível em <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>. Acesso em 15 de janeiro 2022.

LARSON, S. G. **Media & Minorities**: The politics of race in news and entertainment. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

LEE, C. R.; MANGHIRMALANI, J.; HIGA, L. M. Narrativas asiáticas brasileiras: identidade, raça e gênero. *In*: LIMA, E. F. et al. **Ensaio sobre racismo: pensamentos de fronteira**. São José do Rio Preto, SP: Balão Editorial, 2019.

LESSER, J. **Uma diáspora descontente**: os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica 1960-1980. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. **A negociação da identidade nacional**: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. trad. Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. **A invenção da brasilidade**: identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração. trad. Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. 1ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MOREIRA, A. **Racismo Recreativo**. São Paulo. Editora Jandaíra, 2020.

NUCCI, P. **Os intelectuais diante do racismo antinipônico no Brasil**: textos e silêncios. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2000.

NYONG'O, T. **Afro-Fabulations**: the queer drama of black life. New York: New York University Press, 2019.

SAID, E. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAITO, H. **Alguns aspectos da mobilidade dos japoneses no Brasil**. *In*: Kobe Economic and Business Review 6th Annual Report, n. 6, 1959, p.49-59. Disponível em: [https://www.rieb.kobe-u.ac.jp/research/publication/kobe\\_review/file/review6.pdf](https://www.rieb.kobe-u.ac.jp/research/publication/kobe_review/file/review6.pdf). Acesso em 26 de março de 2022.

SANTOS, C. C.; ACEVEDO, C. R. **A minoria modelo: uma análise das representações de indivíduos orientais em propagandas no Brasil**. *Psicologia Política*, São Paulo, v. 13, n. 27, p. 281-300, 2013. Disponível em: < <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v13n27/v13n27a06.pdf> >. Acesso em 6 de janeiro de 2022.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Estereótipo, realismo e representação racial**. *In*: Revista Imagens, Unicamp, n. 5, ago/dez 1995, p. 70 - 84

SILVA, T. T.. **A produção Social da Identidade e da Diferença**. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. 15. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edição Loyola, 2002.

STAM, R. **Multiculturalismo Tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

TAKEUCHI, M. Y. **O Perigo Amarelo**: Imagens do mito, realidade do preconceito (1920-1945). São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

TONGU, E. A. S. **Migrações, processo educacional e os *dekassegui***: um estudo da rede de relações em torno da criança *nikkei* na escola brasileira no Japão. 2010. Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Educação.

URBANO, K.; MELO, M. E. P. **A representação dos asiáticos na TV brasileira**: Apontamentos iniciais. *In*: Intercom, n° 41, ano 2018, Joinville – SC. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1713-1.pdf>. Acesso em 24 de outubro de 2018.

WU, F. **Yellow**: Race in America beyond black and white. New York: Basic Book, 2002.

YAMADA, M.; WOO, M.; WONG, N. **3 Asian American writers speak out on feminism**. Seattle: Radical Women Publications, 2003.

## 2. Filmografias, Telenovelas, Série e Vídeos

AS raízes do Brasil. Direção: [S.I.]. Produção: Seu Menino Filmes. Intérpretes: Carlos Mani, Cristina Sano, Edson Kameda, Fernanda Padilha, Gabriel Mussolino, Gilberto Kido, Gustavo Yamazaki, Jaqueline Macedo, Keila Fuke, Lígia Yamaguti, Marcos Miura, Maria Bia, Tame Louise, Wesley Peixinho. Roteiro: Cristina Sano. Coletivo Oriente-se, 2019. 1 vídeo (2min10s), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I6Fk0hh5SCs>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

CAMINHO das Índias. Direção-geral: Marcos Schechtman e Marcelo Travesso. Produção: Globo. Intérpretes principais: Juliana Paes, Rodrigo Lombardi, Márcio Garcia, Lima Duarte, Osmar Prado, Nívea Maria. Autoria: Gloria Perez. 2009. 203 capítulos, son., color., 1080i (HDTV).

GERAÇÃO Brasil. Direção-geral: Maria de Médicis, Natalia Grimberg e Denise Saraceni. Produção: Globo. Intérpretes principais: Murilo Benício, Renata Sorrah, Cláudia Abreu, Luiz Carlos Miele, Isabelle Drummond, Lázaro Ramos, Luis Miranda. Autoria: Filipe Miguez e Izabel de Oliveira. 2014. 155 capítulos, son., color., 1080i (HDTV)

SOL nascente. Direção-geral: Leonardo Nogueira. Produção: Globo. Intérpretes principais: Giovanna Antonelli, Bruno Gagliasso, Rafael Cardoso, Luís Melo, Laura Cardoso, Francisco Cuoco, Aracy Balabanian, Marcello Novaes. Autoria Walther Negrão, Suzana Pires, Júlio Fischer. 2016. 175 capítulos, son., color., 1080i (HDTV)

NOITE vazia. Direção: Walter Hugo Khouri. Produção: Nelson Gaspari e Walter Hugo Khouri. Intérpretes principais: Norma Bengell, Odete Lara, Gabriele Tinti, Mário Benvenuti. Roteiro: Walter Hugo Khouri. 1964. Kamera Filmes/Vera Cruz. 1 DVD (93 min), son., p&b.

BELÍSSIMA. Direção-geral: Denise Saraceni, Carlos Araújo e Luiz Henrique Rios. Produção: Globo. Intérpretes principais: Henri Castelli, Cláudia Abreu, Fernanda Montenegro, Gloria Pires, Marina Ruy Barbosa, Thiago Martins, Tony Ramos, Cláudia Raia. Autoria: Silvio de Abreu. 2005. 209 capítulos, son., color, 1080i (HDTV)

SPECTROS (Temporada 1). Direção: Douglas Petrie. Produção: Moonshot Pictures. Intérpretes principais: Danilo Mesquita, Cláudia Okuno, Mariana Sena, Enzo Barone, Drop Dashi, Miwa Yanagizawa, Carlos Takeshi, Daniel Rocha, Kelzy Ecard, Nival Rizzo, Nicolas Trevijano, Jui Huang, Jimmy Wong, Fania Espinosa, Wallie Ruy. Criação: Douglas Petrie. 2020. VOD. 7 episódios, son., color.

SEGUNDO sol. Direção-geral: Maria de Médicis. Produção: Globo. Intérpretes principais: Giovana Antonelli, Emílio Dantas, Deborah Secco, Adriana Esteves. Autoria: João Emanuel Carneiro e Márcia Prates. 2018. 155 capítulos, son., color, 1080i (HDTV)

AS five (Temporada 1). Direção: Rafael Miranda, Dainara Toffoli, Natália Warth, José Eduardo Belmonte. Produção: Globo. Intérpretes principais: Ana Hikari, Gabriela Medvedovski, Daphne Bozaski, Manoela Aliperti, Heslaine Vieira. Roteiro: Vitor Brandt, Luna Grimberg, Jasmin Tenucci, Ludmila Naves, Francine Barbosa, Cao Hamburger. Criação: Cao Hamburger. 2020. 10 episódios, son., color, 4k (UHDTV)

BEING at home. Projeto “7 billion others”, 2009. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal GoodPlanet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EnCRAMNu7Ic>. Acesso em 12 de dezembro de 2021.

O Bem dotado, o homem de Itu. Direção: José Miziara. Produção: Anibal Massaini Neto. Intérpretes: Nuno Leal Maia, Consuelo Leandro, Maria Luíza Castelli. Roteiro: José Miziara. 1978. 1 DVD (104 min), son., color.

GAIJIN, os caminhos da Liberdade. Direção: Tizuka Yamasaki. Produção: Embrafilmes, CPC (Centro de Produção e Comunicação). Intérpretes principais: Kyoko Tsukamoto, Antonio Fagundes, Gianfrancesco Guarnieri, José Dumont, Jiro Kawarasaki, Keniti Kaneko. Roteiro: Tizuka Yamasaki e Jorge Duran. 1980. 1 DVD (105 min), son., color.

FRESH off the boat (6 Temporadas). Direção: Lynn Shelton. Produção: Nahnatchka Khan, Jake Kasdan, Melvin Mar, Eddie Huang. Intérpretes principais: Randall Park, Constance Wu, Hudson Yang, Ian Chen. Roteiro e criação: Nahnatchka Khan. 2015-2020. 116 episódios, son., color.

TO all the boys I've loved before. Direção: Susan Johnson. Produção: Overbrook Entertainment & Awesomeness Films. Intérpretes principais: Lana Condor, Noah Centineo, Janel Parrish, Anna Cathcart. Roteiro: Sofia Alvarez. 2018. VOD (99 min), son., color.

TO all the boys: p.s. I still love you. Direção: Michael Fimognari. Produção: Overbrook Entertainment, Awesomeness Films & Ace Entertainment. Intérpretes principais: Lana Condor, Noah Centineo, Jordan Fisher, Anna Cathcart. Roteiro: Sofia Alvarez, J. Mills Goodloe. 2020. VOD (102 min).

TO all the boys: always and forever. Direção: Michael Fimognari. Produção: Awesomeness Films & Ace Entertainment. Intérpretes principais: Lana Condor, Noah Centineo, Janel Parrish, Anna Cathcart. Roteiro: Katie Lovejoy. 2021. VOD (115 min).

CRAZY rich asians. Direção: Jon M. Chu. Produção: SK Global Entertainment, Starlight Culture Entertainment, Color Force, Ivanhoe Pictures & Electric Somewhere. Intérpretes principais: Constance Wu, Henry Golding, Gemma Chan, Lisa Lu, Awkwafina, Ken Jeong, Michelle Yeoh. Roteiro: Peter Chiarelli & Adele Lim. 2018. [S.I.] (121 min).

PACHINKO (1 Temporada). Direção: Kogonada & Justin Chon. Produção: Blue Marble Pictures, A Han.Bok Dream production & Media Res. Intérpretes principais: Soji Arai, Jin Ha, Jun-woo Han, In-ji Jeong, Eun-chaee Jung, Yuh-jung Youn. Roteiro: Soo Hugh. 2022. 7 episódios, son., color, 4K (UHD).

KIM's convenience (5 Temporadas). Direção: Siobhan Devine. Produção: Thunderbird Films. Intérpretes principais: Paul Sun-Hyung Lee, Jean Yoon, Andrea Bang, Simu Liu, Andrew Phung, Nicole Power. Roteiro: Ins Choi & Kevin White. 2016-2021. 65 episódios, son., color, 1080i (HDTV).

PERSPECTIVAS anos 20 conversa com Christine Greiner. 15 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9AUfKgNwzag&t=164s>. Acesso em 14 de jan 2022.

HIROSHIMA, mon amour. Direção: Alain Resnais. Produção: Argos Films, Como Films, Daiei, Pathé Overseas Productions. Intérpretes principais: Emmanuelle Riva, Eiji Okada. Roteiro: Marguerite Duras. 1959, (90 min), son., p&b.

BEM-VINDOS de novo. Direção: Marcos Yoshi. Produção: Meus Russos. Intérpretes principais: Roberto Yoshisaki, Yayoko Yoshisaki, Marcos Yoshi, Nathalie Yoshisaki, Cintya Yoshisaki, Mitsue Furukawa. Roteiro: Marcos Yoshi. 2021. DCP (105 min), son., color.

KILLING eve (4 Temporadas). Direção: Damon Thomas, Stella Corradi et al. Produção: Sid Gentle Films, BBC America Original Production, Endeavor Content. Intérpretes principais: Sandra Oh, Jodie Comer, Fiona Shaw, Darren Boyd. Roteiro: Phoebe Waller-Bridge, Laura Neal. 2018-2022. (32 episódios), son., color, 1080i (HDTV).



MERRY christmas, mr. lawrence. Direção: Nagisa Oshima. Produção: Record Picture Company & Oshima Productions. Intérpretes principais: David Bowie, Ryuchi Sakamoto, Tom Conti, Takeshi Kitano. Roteiro: Nagisa Oshima & Paul Mayersberg. 1983, (118 min), son., color.

### 3. Matérias Jornalísticas e Colunas Online

BRASILEIROS de ascendência asiática relatam ataques racistas durante a pandemia. **Folha de São Paulo**. 30 de Maio de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/05/brasileiros-de-ascendencia-asiatica-relatam-ataques-racistas-durante-a-pandemia.shtml>. Acesso em 5 de Janeiro de 2022.

ASIAN americans are still caught in the trap of the ‘Model Minority’ stereotype and It creates inequality for all. **TIME**. 26 de Junho de 2020. Disponível em: <https://time.com/5859206/anti-asian-racism-america/>. Acesso em 2 de Janeiro de 2022.

“EXOTISMO” de novela encontra limites sociais. **Folha de São Paulo**. 25 de Janeiro de 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2501200927.htm>. Acesso em 10 de Janeiro de 2022

PARA indianos, “Caminhos das Índias” está atrasada no tempo. **Gazeta do Povo**. 26 de Fevereiro de 2009. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/para-indianos-caminho-das-indias-esta-atrasada-no-tempo-bg2p7x5l2ientxic5hy9i6b0u/>. Acesso 10 de Janeiro 2022.

ATOR usa fita adesiva especial no olho para virar coreano em ‘Geração Brasil’. **Folha de São Paulo**. 7 de Maio de 2014. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/05/1450434-ator-usa-fita-adesiva-especial-no-olho-para-virar-coreano-em-geracao-brasil.shtml>. Acesso em 10 de Janeiro de 2022

GLOBO faz novela sobre imigração japonesa e os protagonistas são brancos #boicoteamarelo. **Outra Coluna**. 12 de abril de 2016. Disponível em: <https://outracoluna.wordpress.com/2016/04/12/globo-faz-novela-sobre-imigracao-japonesa-e-os-protagonistas-sao-brancos/>. Acesso em 27 de janeiro de 2022.

‘SOL nascente’: Luis Melo rebate críticas por interpretar japonês na TV. **Ego Globo**. 30 de Agosto de 2016. Disponível em: <http://ego.globo.com/televisao/noticia/2016/08/sol-nascente-luis-melo-rebate-criticas-por-interpretar-japones-na-tv.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

MANIFESTO de artistas orientais pede o fim da “discriminação étnica” na TV. **GELEDES**. 1 de Setembro de 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/manifesto-de-artistas-orientais-pede-o-fim-da-discriminacao-etnica-na-tv/>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

AUTOR fala sobre troca de Danni Suzuki por Giovanna Antonelli em ‘Sol Nascente’. **Revista Quem**. 1 de setembro de 2016. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/TV-e->

Novelas/noticia/2020/09/autor-fala-sobre-troca-de-danni-suzuki-por-giovanna-antonelli-em-sol-nascente.html. Acesso em 29 de Janeiro de 2022.

‘SOL Nascente’: autor cogitou atriz oriental para papel de protagonista. **Ego Globo**. 26 de agosto de 2016. Disponível em: <http://ego.globo.com/televisao/noticia/2016/08/sol-nascente-autor-cogitou-atriz-oriental-para-papel-de-protagonista.html>. Acesso em 29 de Janeiro de 2022.

DANNI Suzuki diz que papel em ‘Sol Nascente’ era seu e Antonelli responde. **Veja**. 1 de Setembro de 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura-lazer/danni-suzuki-giovanna-antonelli-novela/>. Acesso em 12 de janeiro de 2022.

JAPONÊS de belíssima reclama de preconceito: Textos vinham com falas erradas. **UOL**. 30 de julho de 2018. Acesso disponível em: <https://noticias-datv.uol.com.br/noticia/novelas/japones-de-belissima-reclama-de-preconceito-textos-vinham-com-falas-erradas--21600>. Acesso em 18 de dezembro de 2021

O mito da minoria modelo. **VICE**. 7 de Fevereiro de 2017. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/787gka/o-mito-da-minoria-modelo](https://www.vice.com/pt_br/article/787gka/o-mito-da-minoria-modelo). Acesso em 3 de Janeiro de 2020

VIDAS amarelas por vidas negras. **Le Monde Diplomatique Brasil**. 16 de junho de 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/vidas-amarelas-por-vidas-negras/>. Acesso em 06 de Janeiro de 2022.

APÓS repercussão internacional, Glamour retira do ar postagem acusada de “yellowface”. **GZH**. 6 de Novembro de 2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/gente/noticia/2016/11/apos-repercussao-internacional-glamour-retira-do-ar-postagem-acusada-de-yellowface-8179018.html>. Acesso em 11 janeiro de 2022.

EM baixa, Sol Nascente repete sua segunda pior audiência”. **UOL**. 13 de outubro de 2016. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/em-baixa-sol-nascente-repete-sua-segunda-pior-audiencia--12856>. Acesso em 29 de Janeiro de 2022

SEGUNDO sol: associação processa Globo por falta de negros em trama. **Veja**. 23 de Maio de 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/bahia/segundo-sol-associacao-processa-globo-por-falta-de-negros-em-trama/>. Acesso em 30 de Janeiro de 2022

GLOBO admite ‘representatividade menor do que gostaria’ em novela. **Veja**. 4 de Maio de 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/globo-admite-representatividade-menor-do-que-gostaria-em-novela/>. Acesso em 31 de Janeiro de 2022.

WHAT it’s Like to Never Ever See Yourself on TV. In: **Time Magazine**. 21 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://time.com/5767738/what-its-like-to-never-see-yourself-on-tv/?fbclid=IwAR2x5uZtT1FGmXzK-sxl8ettDsXPHPJJY3DTigSD5ZOLAYKRiAFiG-vjqyo>. Acesso em 25 de janeiro de 2020.

DE olho nos fãs de K-pop, editoras apostam em safra de livros asiáticos no Brasil. **Folha de São Paulo**. 4 de junho de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/de-olho-nos-fas-de-k-pop-editoras-apostam-em-safra-de-livros-asiaticos-no-brazil.shtml#:~:text=De%20olho%20nos%20f%C3%AAs%20de,06%2F2021%20%2D%20Ilustrada%20%2D%20Folha&text=Este%20conte%C3%BAdo%20%C3%A9%20para%20maiores,anos%2C%20%C3%A9%20inapropriado%20para%20voc%C3%AA>. Acesso em 2 de fevereiro de 2022.

25. TIRADENTES (2022) – Bem-vindos de Novo: Articulação entre os descaminhos de uma família e uma investigação sobre os decasséguis. **Cinema escrito**. 31 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2022/01/25-tiradentes-2022-bem-vindos-de-novo/>. Acesso em 15 de abril de 2022.

‘GAIJIN. caminhos da liberdade’. A imigração japonesa vista pelo cinema brasileiro. **Jornal O Globo**. 29 de Fevereiro de 1980, Matutina, Cultura, p. 32. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=198019800229>. Acesso em 13 de Março de 2022.

RYUICHI sakamoto finds a melody for the unnameable. **The Criterion Channel**. 6 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/7015-ryuichi-sakamoto-finds-a-melody-for-the-unnameable>. Acesso em 20 de março de 2022.

#### 4. Documentos sonoros

SAKAMOTO, R. Merry Christmas, Mr. Lawrence. Intérprete: Ryuichi. In: **Merry Christmas, Mr. Lawrence** Tokyo: Onkio Haus, 1983. 1 CD. Faixa 1 (4 min 36 s). Digital estéreo

SAKAMOTO, R. The Seed and The Sower. Intérprete: Ryuichi. In: **Merry Christmas, Mr. Lawrence** Tokyo: Onkio Haus, 1983. 1 CD. Faixa 6 (5 min 3 s). Digital estéreo