

Ficção Televisiva e Imigração Japonesa no Brasil¹

Maria Cecília de Sá Porto²

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

A minissérie *Haru e Natsu, as cartas que não chegaram* – apresentada no Brasil em 2008, ano em que era celebrado o centenário da imigração japonesa no Brasil – é analisada neste trabalho como um empreendimento narrativo que se integra à saga da imigração, ao compartilhar versões e saberes a cerca deste determinado momento histórico, tornando-se assim parte da “memória documental e histórica” (Motter 2000/2001) dos imigrantes e seus descendentes. Este trabalho explora também a perspectiva feminina que a minissérie constroi sobre os fatos da imigração, que a autora elabora através da história de duas protagonistas, da infância à velhice, cujo relato é apresentado por meio de cartas, um recurso expressivo que alguns estudos associam às mulheres.

Palavras-chave: ficção televisiva; identidade; imigração japonesa; gênero epistolar.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta alguns dos aspectos analisados em uma pesquisa sobre a minissérie japonesa *Haru e Natsu – as cartas que não chegaram*, produzida em 2005 pela NHK, rede japonesa de tele e radiocomunicações, em comemoração aos seus 80 anos de transmissão no Brasil. A minissérie, exibida em cinco capítulos, foi apresentada no ano de sua produção ao público japonês tendo sido também assistida simultaneamente pelos assinantes da NHK no Brasil. Em 2008, ano de comemoração do centenário da imigração japonesa no Brasil, *Haru e Natsu* foi apresentada pela Rede Bandeirantes, com legendas em português, versão ainda hoje disponível no Youtube.

A saga dos imigrantes japoneses que vieram para o Brasil devido às dificuldades econômicas enfrentadas pelo Japão nas primeiras décadas do século vinte (Handa, 1987, p.72) é o tema central desta minissérie, escrita pela dramaturga japonesa Sugako Hashida, famosa no Japão por suas novelas e seriados de grande sucesso. A história se passa parte no Brasil, parte no Japão, e cobre três gerações de uma família da província de Hokkaido. A história desta família e de todos os outros personagens que gravitam em torno dela é ficcional, mas se baseia nas histórias reais vividas por milhares de famílias de imigrantes japoneses que partiram acreditando que um dia voltariam à terra natal, e também por aquelas que ficaram no Japão e passaram pela destruição da guerra e pela reconstrução do

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, email: ceciliaporto@usp.br

país, sob ocupação estrangeira. Nesta pesquisa, pretendo verificar como esta história se insere dentro do “empreendimento narrativo” (Bruner, 2001, p.139) da imigração japonesa no Brasil e como a ficção televisiva, compartilhando versões e saberes sobre acontecimentos de uma determinada localidade e época, acaba se tornando, ela própria, memória documental e histórica (Motter 2000/2001, p.76).

Esta pesquisa também aborda o lugar de Haru e Natsu no universo da ficção televisiva asiática, que desde os anos 1980 vive um processo de transnacionalização – sob a liderança do Japão – e vem delimitando as fronteiras desta “zona de afinidade cultural” (Ang, 2004 p.305). Exploro ainda como a temática de Haru e Natsu incluiu o Brasil – ainda que de forma limitada e temporária – nesta zona de afinidade, apesar das distâncias geográficas e culturais que o separam da Ásia, com base na reflexão de Straubhaar (2013) sobre a capacidade das comunidades diaspóricas de transferir e preservar aspectos relevantes de suas culturas e identidades, ainda que hibridizadas.

Estruturada narrativamente na forma de uma sucessão de cartas, cujos conteúdos só são conhecidos sete décadas depois de enviadas, a minissérie é um formato que foi antecedido e influenciado por outros, como os folhetins, as radionovelas e as formas epistolares de literatura, estas últimas não raro associadas às formas femininas de expressão. Quanto a isto, exploro o fato de a autora da minissérie ser uma mulher, que decidiu que sua história seria contada por duas mulheres através de cartas, para indagar se há relação entre o gênero epistolar escolhido e o ponto de vista feminino que a autora constrói sobre os fatos da imigração japonesa no Brasil e sobre os fatos que antecederam e se sucederam à segunda guerra mundial, no Japão.

Um último aspecto a ser explorado nesta pesquisa, é a construção pela minissérie de uma narrativa sobre a nação, vista aqui mais como um “acervo de recursos identitários” (Lopes, 2004 p.132) e menos como Estado ou espaço geográfico delimitado por fronteiras territoriais. O objetivo da autora, de acordo com entrevista veiculada em *pressrelease* da Rede Bandeirantes à época do lançamento da minissérie no Brasil, foi o de escrever sobre os fatos da imigração japonesa no Brasil para poder entender o seu próprio país. O contraste entre o Japão pré-guerra, preservado nos costumes e valores dos imigrantes que deixaram o país no início dos anos 1930, e o Japão pós-guerra, representado por certa decadência moral de muitos dos que lá ficaram, reconstrói os contornos da identidade japonesa perdida na destruição da guerra e na violência da paz imposta pelo inimigo. Através da narrativa, a história de uma nação reemerge nos gestos, intenções e palavras dos indivíduos a quem se

atribui a posse dos verdadeiros valores daquela nação, cuja verdade só se revela no contraste com os que foram despojados deles.

2. FORMATOS DA FICÇÃO TELEVISIVA

O desenvolvimento de novas tecnologias de produção e transmissão de imagens, desde meados do século passado, possibilitou a difusão de diversos aspectos da cultura popular, entre eles os variados formatos de ficção televisiva, que atravessaram, com sucesso, as fronteiras de seus países de origem. Embora este processo tenha ajudado a definir a proximidade entre espaços culturais em zonas de afinidade e similaridade cultural, esta delimitação não impediu que as diferenças culturais fossem mantidas ou tivessem papel importante na hibridação do gênero. Assim, seriados e telenovelas mantiveram seus temas e formatos padronizados (episódios múltiplos focados nos dilemas cotidianos da vida), mas também se “glocalizaram” ou “indigenizaram”, o que resultou não apenas das formas locais de recepção, mas também da apropriação e compartilhamento de repertórios simbólicos, e ainda de formas de produção, de acordo com as tradições culturais de vários meios de cada país (Lopes, 2004 p.122).

As narrativas da ficção televisiva seriada derivam de estruturas antigas, difundidas em formatos como o folhetim, o seriado do cinema e a radionovela, que convivem com formas novas e são revitalizadas por novos modos de recepção e veiculação (Balogh, 2002 p.52). Documentos históricos e jornalísticos também costumam ser utilizados na composição da narrativa ficcional, e sua frequente combinação com canções de época, fotografias e obras de arte, teatro e outros programas de tevê definem o caráter de intertextualidade do teledrama, o que proporciona ao telespectador uma experiência ampla do mundo.

Quanto à sua duração, os seriados podem ser curtos ou longos, o que pode exercer um impacto significativo na sua forma de produção. Embora exista uma distinção conceitual entre “minissérie” e “microsérie”, várias fontes não acadêmicas (blogs, jornais e os sites da Band e da própria Globo) usam geralmente o termo minissérie apenas, incluindo neste formato, por exemplo, tanto *Hilda Furacão*, que teve 32 capítulos, como *Capitu*, que teve apenas cinco. Menos afetadas pelo ritmo industrial e comercial que as telenovelas e certos seriados que se estendem por longos períodos de tempo, as minisséries geralmente vão ao ar já na condição de “texto fechado”, ou seja, elaborado por seus autores do começo ao fim, com menor intromissão de outros setores (o comercial, por exemplo) interessados em influenciar a direção e o conteúdo das narrativas. Com isto, a produção das minisséries

pode investir em uma qualidade técnica de narrativa que reflète esta possibilidade maior dos roteiristas de se dedicarem à sua idealização e de imprimirem no texto seus estilos pessoais (Balogh e Mungioli, 2009 p.330).

Este controle mais intenso do autor sobre o texto da ficção televisiva, porém, é questionado pelo produtor de televisão Ota Toru, que credita o sucesso dos teledramas japoneses dos anos 1990 ao equilíbrio de poder entre roteirista e produção, para que o texto não reflita as idiosincrasias pessoais do autor e sim a sensibilidade especial da época em questão, traduzida na expectativa do telespectador, a qual por sua vez seria mais acuradamente apreendida por uma diversidade de indivíduos de uma equipe de produção do que por um autor solitário (Toru, 2004 p.76).

As minisséries têm tido como tema, frequentemente, os momentos chave na história de um país, a celebração de datas ou de heróis nacionais, e de ícones da cultura popular. Estes foram os casos, além de *Haru e Natsu*, que comemorou o centenário da imigração japonesa no Brasil, de *Anos Rebeldes* (1992) e *Queridos Amigos* (2008) que tematizaram a ditadura militar no país, e *Dalva e Herivelto* (2010) e *Maysa* (2009) que homenagearam estrelas da música popular brasileira, entre muitos outros.

Misturando ficção com imagens de documentários, fotografias e material jornalístico, estas minisséries constroem narrativas inspiradas em fatos ou pessoas reais, e desta forma participam da construção de um imaginário sobre a nação (Lopes, 2004 p.37 e Balogh e Mungioli, 2009 p.334). Ao proporcionar um espaço público de dramatização do passado de uma comunidade nacional, a teledramaturgia assume um papel de centro de recuperação, atualização e disseminação da memória social, tornando-se ela própria documento material desta memória, redimensionando desta forma sentimentos de pertencimento e de identidade (Lopes e Mungioli, 2013 p.159).

Embora os critérios de seleção dos fatos históricos utilizados na minissérie e os significados a eles atribuídos, e também o tipo de representação e de visão social que resultam desta construção memorial, possam ser questionados, não se pode exigir que a teledramaturgia ofereça mais do que um simples recorte dos fatos, reconstituídos a partir de um tipo de inteligibilidade tão limitada quanto outras que igualmente limitam todas as obras, sejam elas ficcionais ou factuais (Motter, 2000/2001 p.79).

3. FICÇÃO TELEVISIVA NO JAPÃO

O surgimento de um novo público no Japão nos anos 1990, fruto do crescimento econômico do país nas três décadas anteriores, motivou a indústria cultural japonesa a

adequar toda a sua produção, inclusive a teledramaturgia, que passou por grandes mudanças de conteúdo e formatação na última década do século vinte. Pesquisas realizadas na época revelaram o perfil deste novo público como sendo essencialmente jovem, urbano, de bom nível de escolaridade, já integrado ao mercado de trabalho e, em grande parte, do sexo feminino, a quem foi dirigida esta nova dramaturgia, os chamados “dramas da moda” (Ang, 2010 p.94).

Essa nova prática discursiva hegemônica – influenciada por outros produtos da indústria cultural japonesa, como as histórias em quadrinho (*mangá*), os desenhos animados (*animê*) e os jogos eletrônicos - permeou as histórias dos “dramas da moda” com uma linguagem fragmentada e intertextual, que tinha por objetivo atender o gosto do público jovem da época (Tsai, 2004 p.50). Os “dramas da moda” giravam em torno de questões emocionais e afetivas dos personagens, ao contrário dos teledramas de épocas anteriores, centrados em conflitos familiares, morais ou sociais. Restritos aos pequenos universos pessoais dos personagens, com um toque carregado de “glamour e sofisticação”, os roteiros eram “leves, planos e superficiais” (Mamoru, 2004 p.39). A ideia era estar em sintonia com o maior número possível de telespectadores, que estariam no momento mais interessados em modelos de comportamento do que em reflexões sociais e históricas.

Este novo discurso inaugurou também uma nova imagem da mulher japonesa (e por extensão, da mulher asiática): as protagonistas dos “dramas da moda” eram mulheres independentes, que trabalhavam e expressavam abertamente seus desejos e sentimentos, bem diferente do modelo tradicional japonês de mulher submissa e contida. Mas esta imagem feminina transformadora acabou se revelando contraditória, pois embora as personagens fossem assertivas e independentes em várias situações da vida, diante do amor estavam sempre dispostas a abrir mão de tudo e seguir o seu homem, caso contrário acabavam solitárias ou mal faladas (Mamoru, 2004 p.32).

Esta contradição e ambivalência da imagem feminina nos “dramas da moda”, nos anos 1990, refletem de certa forma, a experiência de vida e visão de mundo da primeira geração de jovens não só do Japão, mas de toda a Ásia modernizada e afluenta – sobretudo Hong Kong, Cingapura, Taiwan e Coréia do Sul – que enfrentou as grandes mudanças de valores morais e éticos resultantes da passagem rápida “do mundo tradicional ao pós-moderno”: para estes jovens, a modernidade incluiu elementos fundamentais de ocidentalização, como a emancipação feminina e individualismo, em constante confronto com os valores tradicionais centrados na devoção filial e no patriarcado (Ang, 2010 p.95).

4. IDENTIDADES TRANSNACIONAIS

O grande sucesso dos “dramas da moda” entre as audiências de vários países asiáticos sugere que ajudaram a delimitar as fronteiras de uma nova “zona cultural transnacional” (Ang, 2010 p.94), iniciada na década anterior com outros seriados japoneses de sucesso (como *Oshin*, também de autoria de Hashida, nos anos 1980). Esta noção de zona de afinidade cultural, é claro, não exclui as diferenças culturais entre os públicos das diversas nações que consumiram os “dramas da moda” japoneses nos anos 1990, como atestam os diversos estudos de recepção realizados sobre este tema, organizados por Iwabuchi (2004), que ilustram o fato de que “a imaginação e a fantasia – em sintonia e sensíveis às idiossincrasias da experiência local – estão sempre envolvidas no consumo de dramas televisivos e de cultura popular” (Ang, 2010 p.95).

Embora geográfica e culturalmente distante da Ásia, pode-se dizer que o Brasil participou – ainda que por tempo e alcance limitados – desta zona de afinidade cultural delineada pelos teledramas japoneses, ao ser escolhido pela produção de *Haru e Natsu* para ser um dos focos preferenciais dos esforços de divulgação e transmissão da minissérie. A inclusão do Brasil é justificada não só pelo fato de o tema da minissérie possuir relevância histórica para o país, em geral, mas, sobretudo, pela existência de um grande público que se interessa pelo tema, tendo em vista o fato de que a maior população de origem japonesa fora do Japão vive no Brasil. Um reflexo disso foi a mobilização e o envolvimento de entidades nipo-brasileiras na adaptação e tradução do roteiro e nas gravações da minissérie, como foi o caso do Bunkyo (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social), entidade mantenedora do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, que chegou a criar um “comitê de apoio a Haru e Natsu” (Ninomiya, 2005 p. 406).

O fenômeno de transnacionalização da ficção televisiva japonesa na Ásia teve como determinante a experiência comum dos diversos públicos asiáticos que passaram pelo mesmo processo rápido de modernização nos anos 1990s, conforme citado acima. Mas, a inclusão de um segmento da sociedade brasileira nesta mesma zona de afinidade relaciona-se a outro fenômeno de transnacionalização cultural, descrito por Straubhaar (2013), que é o deslocamento e sobrevivência de valores culturais no tempo e no espaço por comunidades diaspóricas. Quanto à compreensão e consumo das mídias, o autor lembra que embora os aspectos identitários envolvidos estejam conectados a fatores geográficos de espaço e lugar, há identidades transnacionais que se espalham por áreas muito distantes entre si, como é o caso dos imigrantes e outras comunidades diaspóricas que desenvolvem estratégias de

preservação de suas referências culturais e linguísticas de origem, ainda que hibridizadas por suas vivências locais (Straubhaar, 2013 p.66).

Assim, tanto os descendentes dos imigrantes que vieram ao Brasil na época retratada pela minissérie como os descendentes daqueles que vieram em épocas posteriores, têm em comum o legado da imigração japonesa e os meios de conservar aspectos de sua cultura de origem, o que é referendado pela existência no Brasil de um público que não apenas se interessa, mas que também se mobiliza para participar da produção de uma minissérie japonesa. Os conteúdos e formas tanto desta nação transplantada pelas comunidades japonesas no Brasil quanto da nação construída pela narrativa da minissérie não correspondem a um território, mas sim a um Japão que povoa a memória dos imigrantes e as histórias mantidas vivas por seus descendentes, e também a imaginação e os questionamentos da autora, que buscava compreender seu próprio país ao contar a história da imigração. Analiso os conteúdos desta nação imaginada e seu processo de construção através da narrativa nos capítulos seguintes.

5. VALORES E VISÕES DE MUNDO

A história de Haru e Natsu é montada a partir de um modelo de “narrativas múltiplas entrelaçadas” (Machado, 2003, p.84), onde uma multiplicidade de situações paralelas, ou mesmo divergentes, constrói uma trama complexa e integrada de acontecimentos. Ao contrário da leveza e superficialidade dos “dramas da moda” da década anterior, *Haru e Natsu* possui uma narrativa densa e dramática, em que pessoas comuns, empurradas pelas circunstâncias sociais e históricas do seu tempo e de sua condição de classe, enfrentam adversidades que desafiam virtudes pessoais e valores comunitários. Os “dramas epistemológicos” que envolvem os personagens são os “enigmas” da vida que precisam ser desvendados a partir de critérios de valor e visões de mundo (Bruner, 2001, p.136) que oscilam, no caso de *Haru e Natsu*, entre o tradicional e o moderno.³

A narrativa ficcional não inaugura universos axiológicos novos, mas reflete os valores da própria cultura em que se insere, sendo que os personagens buscam, desejam e se comportam de acordo com modelos de comportamento socialmente valorizados (Balogh, 2002 p. 61). Observamos em *Haru e Natsu* o desenrolar de ações e diálogos que revelam aspectos dos costumes e valores atribuídos à sociedade tradicional japonesa, como devoção

³ Vistos aqui como os valores familiares e sociais transmitidos através das gerações em oposição aos valores modificados ou adquiridos mais recentemente através do contato com outras culturas, sobretudo através dos meios de comunicação de massa. Mas como adverte Woortmann (1995), os valores tradicionais e modernos não são mutuamente excludentes, sendo que valores alicerçados no Japão tradicional podem ser estruturantes, nem sempre conscientemente, de comportamentos atuais.

filial, patriotismo, culto aos ancestrais e, ainda as virtudes mais essenciais da “alma japonesa” – coragem, resiliência e lealdade – que advém do antigo “código samurai” (Sakurai, 2007). Mas novos valores, impulsionados pelas circunstâncias diferentes do Japão pós-guerra, e também pela realidade social e cultural do Brasil a que os imigrantes tiveram que se adaptar, deslocam e questionam alguns dos velhos valores obrigando os personagens a redefini-los constantemente.

As minisséries são estruturadas não raro em torno de protagonistas femininas marcantes, que de várias maneiras desafiam a sociedade a que pertencem (Balogh, 2002 p. 132). A história de *Haru e Natsu* – em torno da vida de duas irmãs, da infância à velhice – ilustra tal forma de estruturação, proporcionando um olhar feminino sobre a experiência da imigração japonesa ao Brasil e também sobre o Japão pré e pós-guerra, a partir de dois modelos contrastantes de mulher japonesa: a tradicional, doce e obediente, e a contemporânea, assertiva e independente. Haru vai para o Brasil, onde vive uma vida dura de agricultora, mas tem o apoio da família e vivencia plenamente seu papel de filha e mulher sob o modelo tradicional. Natsu, por outro lado, fica no Japão, onde enfrenta maus tratos dos parentes e dificuldades durante e após a guerra, o que a transforma em uma mulher independente e empreendedora, e mais tarde, rica e poderosa.

Embora as duas mulheres tenham passado por dificuldades e sacrifícios pessoais equivalentes, uma é “premiada” pela vida, e a outra é “punida”. Haru desiste de um casamento por ordem do pai (pois a família do noivo era do grupo dos “derrotistas”⁴), mas encontra mais tarde um pretendente ainda melhor, com quem se casa de quimono, em cerimônia tradicional japonesa, e constrói um agronegócio bem sucedido e uma família feliz. Natsu possui qualidades pessoais que refletem valores semelhantes aos de sua irmã – coragem, determinação e capacidade de trabalho – mas se afasta das virtudes essenciais da mulher japonesa e no final enfrenta a ingratidão dos filhos e a desonestidade de seus subordinados, que dão um golpe na empresa e a deixam sem nada.

A polarização entre as duas personagens centrais femininas, que possuem qualidades pessoais equivalentes, mas que tomam decisões opostas na vida e são, por isso, premiadas ou punidas, sugere que a construção do sexo feminino em *Haru e Natsu* – embora escrita por uma mulher – manteve a mesma característica contraditória dos “dramas da moda” dos

⁴ “Derrotistas”, ou *makegumi*, é como eram chamados os imigrantes japoneses no Brasil que admitiram a derrota do Japão na guerra, pelos “vitoristas”, ou *kachigumi*, que acreditavam que o Japão havia vencido a guerra e que as notícias em contrário eram propaganda mentirosa dos aliados. O conflito entre os dois grupos continuou por mais de dois anos após o final da segunda guerra, sendo registrados vários episódios de violência, inclusive assassinatos de “derrotistas” pelo grupo rival.

anos 1990: mulheres independentes se expressam livremente e decidem o rumo de suas vidas, mas não chegam a desafiar a lógica da sociedade patriarcal, pois no final da história têm de abrir mão de seus comportamentos desafiadores ou caem em desgraça, enquanto que a escolha pelos caminhos tradicionais do seu papel feminino garantem segurança e prosperidade.

O texto de *Haru e Natsu* sugere também que as duas protagonistas principais simbolizam as duas fases do Japão: a anterior e a posterior à Segunda Guerra Mundial. A narrativa contrapõe a vida comunitária e familiar dos imigrantes japoneses no Brasil à vida individualista e desagregada dos japoneses no Japão atual, vindo talvez daí o julgamento moral traduzido no prêmio de Haru, que simbolizaria a verdadeira alma japonesa, ainda que distante fisicamente do Japão, e na punição de Natsu, que representaria o Japão modernizado, que perdeu seus valores no dilaceramento de sua cultura durante a ocupação estrangeira. Isto porque a perda da vida comunitária e familiar não é uma perda qualquer, pois na cultura japonesa a própria “consciência de si” passa pela sensação de pertencimento a um grupo, família, empresa e nação, e na contribuição de cada indivíduo a esta “obra coletiva” (Lévi-Strauss, 2011 p.35). Como afirmou a autora, apesar de “longínquo”, o Brasil dos imigrantes e de seus descendentes proporcionou aos japoneses uma visão do Japão feliz do passado, pois nos tempos atuais “já não existem tantas pessoas felizes assim” (Hashida, 2005, p.394).

6. IMAGINANDO A NAÇÃO

Haru e Natsu é uma história de heróis que, embora humildes, tornaram-se “pequenos embaixadores do Japão” ao sair do seu país não apenas para ganharem a vida, mas também com a missão de mostrarem ao mundo o valor do povo japonês (Dezem, 2005 p.132). Desta forma, a narrativa realça as relações do herói com a sociedade, comentadas em Balogh (2002, p.65): suas habilidades são valorizadas e seu sucesso significa a preservação da sociedade ameaçada. Os personagens e seus feitos heroicos podem não mudar o curso da História, mas são um modelo para a comunidade que neles se espelham: seus exemplos são um monumento vivo, diante do qual os valores tradicionais são lembrados e renovados, resultando assim em uma vitória simbólica dos heróis, que afinal não sofreram em vão.

Em *Haru e Natsu*, a narrativa transcende a história específica dos personagens, pois descreve, na verdade, o trajeto temporal e o perfil prototípico de uma comunidade nacional imaginada (Anderson, 2011). O pai e as duas irmãs são os três personagens que condensam

a idealização desta comunidade: as irmãs representam os dois tipos contrastantes de ideal feminino que se confrontam no Japão da segunda metade do século vinte – Haru personifica as virtudes tradicionais e Natsu, assertividade e independência – e o pai representa a força viril do japonês ideal, uma versão moderna do “espírito samurai”, que segue os austeros padrões morais e culturais do “caminho do guerreiro”, o *bushido* (Dezem, 2005 p.123).

Estes personagens emblemáticos remetem ao evento histórico da imigração e aos valores culturais japoneses construindo assim uma narrativa sobre a nação, exemplificada em *Haru e Natsu* menos como território e mais como um acervo de “recursos identitários” (Lopes, 2004 p.132). A historicidade dos acontecimentos na narrativa proporciona a coerência e a continuidade temporal dos fatos, preservando a identidade dos membros de uma comunidade que compartilham um determinado universo narrativo e o utilizam como referência de suas próprias biografias individuais (Bruner, 2001 p.139). A imigração, desta forma, embora seja um momento de ruptura real para muitos japoneses que partiram sem saber que jamais voltariam à terra natal, é reconstruída como um “empreendimento narrativo” que proporciona a garantia de que os significados atribuídos aos eventos e aos sentimentos dos seres humanos envolvidos na diáspora japonesa não serão esquecidos.

As referências temporais e espaciais da narrativa são fundidas e condensadas de modo que o telespectador se dê conta da passagem do tempo graças à sua associação com os lugares que correspondem a diferentes momentos do passado ou do presente, como no conceito de “cronotopo” de Bakhtin (1988). Assim, a infância em Hokkaido, a despedida no porto de Kobe, a chegada da família ao porto de Santos, a juventude de Haru nos algodoais paulistas e de Natsu criando vacas numa fazenda japonesa, e finalmente a velhice das duas nas modernas metrópoles de São Paulo e Tóquio, emergem das cartas fazendo com que tempo e lugar evoquem, situem, ilustrem e expliquem um ao outro.

As experiências desagregadoras da imigração e da guerra encontram na narrativa televisiva uma oportunidade de redefinição da nação. Por isso, o Japão e o Brasil de *Haru e Natsu*, não correspondem necessariamente a espaços geográficos e a tempos históricos rigidamente delimitados, mas sim aos lugares e aos momentos simbólicos que a própria narrativa constitui e constrói. Este “espaço revestido de sentido e medido com o tempo” da narrativa (Bakhtin, 1988 p.211) é exatamente o espaço onde “se narra a nação” (Lopes, 2004 p.32): duas nações – Japão e Brasil – diversas e fragmentadas que emergem da memória dos personagens mas que se oferecem como referência da história da diáspora japonesa e do sofrimento imposto pela guerra.

A estrutura narrativa de *Haru e Natsu* tem como eixo central a correspondência entre as duas irmãs que, no entanto, só recebem as cartas uma da outra sete décadas depois de enviadas. Nas cartas, a história pessoal dos personagens se mistura a um relato da história da imigração, onde imagens ficcionais são intercaladas com trechos de documentário e recortes fotográficos. A seleção dos fatos e as falas que constroem o todo narrativo são de autoria de uma mulher, que escolheu duas mulheres como protagonistas da sua história, o que justifica a suposição de que *Haru e Natsu* apresenta uma perspectiva feminina da história da imigração japonesa no Brasil e da situação do Japão pré e pós-guerra. Esta perspectiva feminina é indicada também pela própria escolha da estrutura narrativa na forma de cartas. Embora as cartas sejam um recurso narrativo utilizado por autores de ambos os sexos, de diversas épocas e culturas, pode não ter sido por mero acaso ou simples conveniência estilística que Hashida as utiliza como eixo narrativo, já que existe certa ligação do gênero epistolar com o meio de expressão feminino. Embora se referindo a outro contexto temporal e cultural, Camiciotti (2014) afirma que:

the epistolary genre became strongly associated with women. Thus the study of women's letters can elucidate ideas and practices of gender. It is in fact the case that language and gender interact to construct complex socio-cultural identities particularly in oral and dialogic exchanges; so the study of women's epistolary discourse may shed light on many socio-cultural aspects. (p.23)⁵

Esta associação do gênero epistolar com os meios de expressão femininos decorre do fato de que em várias partes do mundo, as vozes femininas não tiveram acesso a formas socialmente valorizadas de expressão, como a filosofia e a ciência, tendo restado a elas formas mais “triviais” de escrita, como aponta Whitting (2009 p.3), cuja pesquisa demonstra que longe de indicar “trivialidade de conteúdo”, porém, os escritos epistolares de mulheres (em cartas reais ou na ficção) traduzem uma observação feminina do mundo, construída através de experiências particulares de vida, e de seus estudos e leituras.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho aborda a relação entre a minissérie *Haru e Natsu – as cartas que não chegaram* e os chamados “dramas da moda”, que marcaram o surgimento de um novo público consumidor das novelas e seriados japoneses em diversos centros urbanos da Ásia,

⁵ “O gênero epistolar tornou-se fortemente associado às mulheres. Assim, o estudo das cartas de mulheres pode elucidar ideias e práticas de gênero. De fato, linguagem e gênero interagem na construção de complexas identidades socioculturais, particularmente nas trocas orais e dialógicas; assim, o estudo do discurso epistolar das mulheres pode iluminar muitos aspectos socioculturais”.

que com isso se consolidou, quanto à ficção televisiva, como uma “zona de afinidade cultural”. Aborda em seguida a inclusão do Brasil, país geográfica e culturalmente distante da Ásia, naquela zona de afinidade cultural através da minissérie *Haru e Natsu* graças ao fato histórico da imigração japonesa no Brasil e à existência de um público nipo-brasileiro, numericamente significativo, que se identifica com uma minissérie japonesa.

Este trabalho sugere que esta minissérie, escrita por uma mulher e protagonizada por duas mulheres, oferece um olhar feminino sobre a experiência da imigração japonesa no Brasil e também sobre o Japão pré e pós-guerra, a partir de dois modelos contrastantes de mulher japonesa: a tradicional e a contemporânea. Considera ainda que esta perspectiva não chega a desafiar a lógica patriarcal da sociedade japonesa, pois premia a irmã que cumpre seu papel tradicional de filha e mãe, e pune a outra, que se dedica aos negócios. Este juízo de valor, porém, pode ter se dirigido não às mulheres em si mesmas, mas ao que as duas protagonistas representariam: uma, a verdadeira alma japonesa ainda presente nos imigrantes e seus descendentes, e a outra, o Japão modernizado que perdeu seus valores no dilaceramento de sua cultura durante a ocupação estrangeira após a guerra. Este trabalho considera que a perspectiva feminina dos fatos também pode ser atribuída à estruturação narrativa através de cartas, que não é um recurso narrativo utilizado apenas por mulheres, mas que pode ter sido escolhido pela autora devido à existência de certa ligação do gênero epistolar com o meio de expressão feminino, em várias épocas e culturas.

Procurou demonstrar que a minissérie é um gênero de ficção televisiva que tem sido usado para celebrar os momentos chave na história de um país e seus heróis de projeção nacional, e participa com isso da construção de um imaginário sobre a nação, e de sentimentos de pertencimento e identidade. Sendo uma narrativa sobre a nação imaginada, *Haru e Natsu* pôde exercer um “efeito performativo” sobre a memória (Candau, 2002 p.34), reunindo os telespectadores em torno do sentimento unificador de uma “memória coletiva”, dando a estes sentimentos um efeito de realidade, que também é alcançado com a ajuda de recursos audiovisuais como documentários, fotografias e outras imagens de arquivo.

Como não há estudos de recepção disponíveis, não se pode avaliar o efeito de *Haru e Natsu* junto ao público, a não ser a indicação de boa receptividade sugerida pelo índice de audiência no Japão, que alcançou 18%, “um recorde para este tipo de programa” (Ninomiya, 2005 p. 405). Quanto ao Brasil, porém, não há referências a índices de audiência nem da NHK, que levou ao ar a história em 2005 ao público nipo-brasileiro que entendia japonês, nem da Band, que a transmitiu em 2008 com legendas em português. O

envolvimento de entidades nipo-brasileiras na sua produção, entretanto, embora não proporcione informações quantitativas de receptividade, não deixa de ser um indicador do interesse da comunidade pela minissérie.

De todo modo, como a existência de uma memória do grupo depende de uma “escuta compartilhada” diante dos mesmos objetos e rituais, como os monumentos e as celebrações – estas “sementes de recordação” através das quais os vivos podem evocar seus heróis já desaparecidos e ver neles a si próprios (Candau, 2002 p.46) – pode-se concluir que *Haru e Natsu* tornou-se parte do empreendimento narrativo da saga da imigração japonesa no Brasil, sendo uma de suas celebrações e um de seus monumentos, o que referenda Motter (2000/2001 p.76) quando diz que a ficção televisiva, ao compartilhar versões e saberes, torna-se ela mesma memória documental e histórica.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

ANG, I. The cultural intimacy of TV drama. In: Iwabuchi, K (ed.) **Feeling Asian Modernities – transnational consumption of Japanese TV dramas**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004

_____. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. In: **MATRIZES**, ano 4, No. 1, 2010

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética; a teoria do romance**. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1988

BALOGH, A.M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BALOGH, A.M. e MUNGIOLI, M.C.P. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, M.I.V de (org.) **Ficção televisiva no Brasil: plataformas, convergências, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2009

BRUNER, J. A interpretação narrativa da realidade. In: BRUNER, J. **A cultura da educação**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

BRUNER, J. e WEISSER, S. A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In: OLSON, D. e TORRANCE, N. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995

CAMICIOTTI, G.D.L. “Letters and letter writing in early modern culture: an introduction”. In: **Journal of Early Modern Studies**, n. 3 2014, pp. 17-35. Disponível em:

<www.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/download/14163/13231> Acesso em: 8 jul 2014

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2002

DEZEM, R. **Matizes do “amarelo” – a gênese do discurso sobre os orientais no Brasil**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005

HANDA, Tomoo, **O Imigrante Japonês – História da sua vida no Brasil**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987

HASHIDA, S. **Haru e Natsu – as cartas que não chegaram**. São Paulo: Kaleidos-Primus, 2005 (livro adaptado e traduzido do roteiro da mesma autora, que foi levado ao ar pela NHK e Band)

IWABUCHI, K. **Recentering globalization: popular culture and Japanese transnationalism**. Durham and London: Duke University Press, 2002

_____ (ed.) **Feeling Asian Modernities – transnational consumption of Japanese TV Dramas**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004

LÉVI-STRAUSS, C. **A outra face da lua – escritos sobre o Japão**. São Paulo: Companhia da Letras, 2011

LOPES, M.I.V de. Para uma revisão das identidades coletivas m tempo de globalização. In: LOPES, M.I.V de (org.) **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. SP: Loyola, 2004

_____ Telenovela como recurso comunicativo. In: **MATRIZES**, ano3, No.1 vol. 3 ago/dez de 2009

LOPES, M.I.V. e Mungioli, M.C.P. Brasil: A telenovela como fenômeno midiático. In: Lopes, M.I.V. e Gómez, O.G. **Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos**, Porto Alegre: Sulina, Obitel 2013

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. SP: Editora SENAC São Paulo, 2003

MAMORU, I. The representation of femininity in Japanese television dramas of the 1990s. In: Iwabuchi, K. (ed.) **Feeling Asian modernities – transnational consumption of Japanese TV dramas**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004

MOTTER, M.L. Telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, SP, no. 48, 2000-2001

MOTTER e Mungioli, M.C.P. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. **Revista USP**, SP, no. 76, 2007-2008

NINOMIYA, M. Posfácio. In: Hashida, S. **Haru e Natsu – as cartas que não chegaram**. São Paulo: Kaleidos-Primus, 2005

SAKURAI, C. **Os Japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007

STRAUBHAAR, J. Sedimentada, híbrida e múltipla? A nova geografia cultural das identidades. In: **MATRIZES**, ano 7, No. 1 jan/jun 2013

TORU, O. Producing (post-) trendy Japanese TV drama. In: Iwabuchi, K. (ed.) **Feeling Asian modernities – transnational consumption of Japanese TV dramas**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004

TSAI, E. Empowering love: the intertextual author of ren'ai drama. In: Iwabuchi, K. (ed.) **Feeling Asian modernities – transnational consumption of Japanese TV dramas**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004

WHITTING, G. Mainstream or margin? Epistolary writing by contemporary women: the warp, the weft and the loom. Monografia apresentada em: **14th Annual AAWP Conference**, Nova Zelândia, 2009. Disponível em: http://www.aawp.org.au/the_margins_and_mainstreams_papers Acesso em: 01 maio 2015

WOORTMAN, E.F. Japoneses no Brasil/Brasileiros no Japão: Tradição e Modernidade. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 1995, v.38, n.º. 2