



## “HARU E NATSU”: NARRATIVA TELEVISIVA E IDENTIDADE JAPONESA NO BRASIL

“*HARU AND NATSU*”: TELEVISION NARRATIVE  
AND JAPANESE IDENTITY IN BRAZIL

“*HARU Y NATSU*”: NARRATIVA TELEVISIVA  
Y IDENTIDAD JAPONESA EN BRASIL

*Maria Cecilia de Sá Porto*

Doutoranda em Ciências da Comunicação, ECA/USP  
*ceciliaporto@usp.br*

### Resumo

Este trabalho pretende situar a minissérie *Haru e Natsu – as cartas que não chegaram*, produzida pela emissora japonesa NHK e transmitida no país pela Rede Bandeirantes, no empreendimento narrativo da saga da imigração japonesa no Brasil, postulando que a ficção televisiva, ao compartilhar versões e saberes acerca de determinada sociedade e época, torna-se ela própria “memória documental e histórica” (MOTTER 2000/2001). Aborda também a minissérie como uma narrativa sobre a nação, vista não como território, mas como um acervo de recursos identitários. Explora ainda a relação entre o gênero epistolar utilizado como recurso narrativo central nesta minissérie e o ponto de vista feminino que a autora constrói sobre os fatos da imigração japonesa ao Brasil.

**Palavras-chave:** narrativa televisiva, identidade, imigração.

### Abstract

This work aims to analyze the miniseries *Haru and Natsu – the letters that didn't arrive* produced by the Japanese broadcast corporation NHK and aired in Brazil by Bandeirantes Network, as part of the narrative enterprise of the Japanese immigration saga, claiming that the television fiction, when it shares views and knowledge about certain societies and time periods, becomes itself “documental and historical memory” (MOTTER 2000/2001). The miniseries is also approached in this work as a narrative about the nation, seen not as a territory but as a collection of identity resources. Moreover, it explores the relationship between the epistolary genre – used in this miniseries as a central narrative resource – and the author’s feminine perspective on the events concerning the Japanese immigration to Brazil.

**Key words:** television narrative, identity, immigration.



## Resumen

En este trabajo se pretende ubicar la miniserie *Haru y Natsu – las cartas que no llegaron*, producida por la emisora japonesa NHK y transmitida en Brasil por Rede Bandeirantes, en el emprendimiento narrativo de la saga de la inmigración japonesa a Brasil, postulándose que la ficción televisiva, al compartir versiones y saberes acerca de determinada sociedad y época, se convierte ella misma en “memoria documental e histórica” (MOTTER 2000/2001). Se plantea el tratamiento de la miniserie como una narrativa sobre la nación, vista no como territorio, sino como un acervo de recursos identitarios. Se explora todavía la relación entre el género epistolar, usado como recurso narrativo central en la miniserie, y el punto de vista femenino que la autora construye sobre los hechos de la inmigración japonesa a Brasil.

**Palabras clave:** narrativa televisiva, identidad, inmigración.

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma análise da minissérie *Haru e Natsu – as cartas que não chegaram*<sup>1</sup>, ficção televisiva produzida e transmitida pela rede japonesa NHK em 2005, e apresentada no Brasil pela Band em 2008, ano do centenário da imigração japonesa no Brasil. Escrita pela roteirista Sugako Hashida, famosa no Japão por seus teledramas de grande audiência, a minissérie apresenta a saga dos imigrantes que deixaram o Japão e vieram para o Brasil nos anos 1930 pela impossibilidade do país de absorver um grande contingente de trabalhadores rurais sem terra (HANDA, 1987, p.72). Este trabalho pretende situar a história de Haru e Natsu no “empreendimento narrativo” (BRUNER, 2001, p.139) da saga da imigração japonesa no Brasil, constatando que a ficção televisiva, ao compartilhar versões e saberes acerca de determinada sociedade e época, torna-se ela própria memória documental e histórica (MOTTER 2000/2001, p.76).

A temática de *Haru e Natsu* é inédita na ficção televisiva<sup>2</sup>, tanto no Brasil como no Japão, e a produção da minissérie, que envolveu a assessoria constante de historiadores, antropólogos, jornalistas e produtores de tevê brasileiros junto à autora e à equipe japonesa da NHK, também é “inédita na história do intercâmbio cultural entre Brasil e Japão”

<sup>1</sup> Ver ficha técnica no Apêndice.

<sup>2</sup> Foi a primeira a abordar específica e amplamente a imigração japonesa no Brasil, anteriormente apresentada apenas como tema secundário através dos personagens Hiroê e Hiroshi na telenovela *Os Imigrantes*, da Rede Bandeirantes, transmitida em 1981/1982, cujos personagens principais eram um imigrante italiano, um português e um espanhol. A imigração japonesa no Brasil também foi tema central de duas obras anteriores a *Haru e Natsu*, mas em outra plataforma audiovisual: os filmes *Gaijin*, de 1980, e *Gaijin – ama-me como sou*, de 2005, ambos dirigidos por Tizuka Yamasaki.

(NINOMIYA, 2005 p. 407). A história de Haru e Natsu foi criada originalmente como roteiro para televisão, tendo sido adaptada para o formato de livro em japonês e em português em 2005, ano em que a minissérie foi ao ar no Japão.

A minissérie *Haru e Natsu* é um trabalho de ficção histórica que utiliza os recursos narrativos do melodrama épico, marcando a volta do gênero que por várias décadas definiu a produção de seriados de tevê no Japão até os anos 1990, quando um novo gênero hegemônico, os “dramas da moda”, impôs outras técnicas e linguagens à teledramaturgia japonesa, que avançava à época sobre vários mercados asiáticos, delineando assim uma nova “zona de proximidade cultural” (ANG, 2004 p.305). Este trabalho pretende explorar este fenômeno de transnacionalização da ficção televisual na Ásia sob a liderança do Japão, situando a minissérie *Haru e Natsu* dentro deste quadro e explorando o significado de sua exibição no Brasil, país situado fora – geográfica e culturalmente – daquela “zona”.

A minissérie está relacionada a outros formatos, dos quais se originou, como por exemplo, os folhetins, as radionovelas e as formas epistolares de literatura. No caso de *Haru e Natsu*, pretendo explorar como a carta se torna um recurso narrativo central na composição da história, pois é a partir da correspondência entre as duas irmãs que eventos importantes são revelados e imagens do passado se alternam com as do presente, construindo o “tempo humanamente relevante” da narrativa, e revelando a coerência e a continuidade entre os eventos-chave e os “estados intencionais” dos personagens (BRUNER, 2001 p.131).

As cartas entre Haru e Natsu falam de um mundo em que tradicionalmente os homens tomam as decisões e assumem os papéis heroicos. Mas sendo das irmãs as vozes que narram a história através das cartas, exploro neste trabalho as evidências de que os significados do mundo descrito são construídos sob uma perspectiva feminina (ainda que de forma ambígua, como veremos), levando em conta também o fato de que esta obra foi escrita por uma mulher. Heroísmo e tomadas de decisões, então, têm seu foco alternado nos muitos momentos em que as cenas passam, por exemplo, do chefe de família que aponta, com autoridade, os caminhos que todos irão seguir, ou do filho que, com heroísmo, luta e morre na guerra, para a menina que trabalha com determinação e coragem no cafezal, levantando o ânimo de todos (Haru), e para sua irmã, que foge da casa de parentes que a maltratam e assume de forma assertiva seu próprio destino (Natsu).

Embora o gênero epistolar não seja um meio de expressão exclusivamente feminino, o papel da correspondência entre mulheres, com objetivos “mais pessoais e introspectivos”, o que teria inclusive contribuído para o surgimento de romances epistolares em que heroínas

escrevem cartas (CAMICIOTTI, 2014 p.25/26), permite pelo menos que se indague se a escolha da autora pelas cartas como recurso expressivo central de suas protagonistas não terá um significado que vai além da mera conveniência narrativa e de estilo.

Finalmente, este trabalho explora a história de Haru e Natsu como uma narrativa sobre uma nação, vista menos como território e mais como um acervo de “recursos identitários” (LOPES, 2004 p.132), tendo em vista a afirmação da autora, Sugako Hashida, que ao escrever sobre os fatos da imigração japonesa no Brasil, ela buscava, na verdade, entender o seu próprio país. Religando e contrastando sons e cenas do Japão pré-guerra transplantado no Brasil dos imigrantes e do Japão pós-guerra modernizado dos que lá ficaram, a narrativa dá coerência e continuidade a uma história que preserva uma identidade (BRUNER, 2001), ao mesmo tempo em que questiona o verdadeiro *locus* desta identidade japonesa: o imigrante desterrado que conserva dentro de si os valores do passado ou o cidadão ocidentalizado do Japão de hoje? Imagens de documentários e recursos simbólicos como canções e costumes tradicionais japoneses dão o efeito de realidade à ficção, já que esta não é apenas uma história sobre imigrantes, mas sim – e principalmente – uma narrativa sobre a memória e sobre a identidade, pois “mesmo estando no exterior, o japonês será sempre um japonês” (HASHIDA, 2005, p.241).

## 2. TELEDRAMA: A ÉTICA E A POÉTICA DO COTIDIANO

Mais do que simplesmente um entre os muitos gêneros de programação televisual, o teledrama se tornou tão popular em todo mundo que alguns deles chegaram a ser considerados ícones de uma era, os definidores de um determinado *zeitgeist* (ANG, 2004 p.303). O processo de globalização da cultura popular, a partir da segunda metade do século XX, graças às novas tecnologias de produção e transmissão de imagens, permitiu que seriados e novelas atravessassem com grande sucesso as fronteiras de seus países de origem, como é o caso, por exemplo, do seriado americano *Dallas* e do japonês *Oshin*, ambos nos anos 1980, e da telenovela brasileira *Escrava Isaura*, no final dos anos 1970, definindo a proximidade entre espaços culturais em zonas de afinidade e similaridade cultural.

A delimitação destas zonas de proximidade não excluiu, porém, as distâncias e divergências entre as diferentes culturas nacionais: apesar de manter sua fórmula e formato padronizados (episódios múltiplos focados nos dilemas cotidianos da vida), o teledrama teve de se adaptar aos hábitos culturais locais e regionais, originando o processo hoje conhecido

como “glocalização” ou “indigenização” do gênero, o que implica não só em diversidade nas formas de recepção, com a apropriação e compartilhamento de todo um repertório simbólico, como também de produção, com a apropriação de tradições culturais de vários meios de cada país (LOPES, 2004 p.122).

Mas o interesse geral pelo gênero indica que, acima das diferenças, o drama televisivo mantém uma capacidade praticamente universal de ativar a imaginação e a fantasia, de descrever o mundo não só em termos de substância como também de estilo, explorando assim “a ética e a poética do cotidiano” (ANG, 2004 p.307). A intimidade do drama televisivo permite que não só intimidades pessoais, mas também culturais sejam reveladas, derivando daí sua utilidade para a compreensão das sociedades em que se inserem.

A ficção televisiva tem no melodrama a sua modalidade de maior ressonância em todas as partes do mundo. Implica uma situação de envolvimento sentimental do espectador com o teledrama, envolvendo nesta relação o prazer de chorar, rir, desejar, sentir medo e raiva dos personagens. Assim, o engajamento emocional do telespectador é essencial para esta experiência de prazer, que por sua vez depende de o melodrama “ser levado a sério” (ANG, 2010 p.88).

Estas narrativas derivam de estruturas antigas, consagradas em outros 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). E o diálogo do teledrama com documentos históricos e jornalísticos, canções de época, fotografias e obras de arte, teatro e outros programas de tevê definem seu caráter de intertextualidade, proporcionando ao telespectador uma sensação de experiência ampla do mundo.

Seu formato fragmentado, em capítulos ou episódios, se adapta ao espaço doméstico de recepção, onde a atenção do telespectador é desviada todo o tempo por acontecimentos diversos, mas é resgatada pelos “ganchos de tensão” que interrompem as cenas criando suspense antes de retomar a ação (MACHADO, 2003 p.83), técnica, aliás, que remonta àquelas estruturas antigas mencionadas.

As minisséries, como o nome revela, referem-se a seriados mais curtos, comparados a outros que têm vários meses de duração. Balogh e Mungiolli (2009) mencionam a distinção conceitual entre minissérie e microssérie feita pelo dicionário da TV Globo. Várias fontes, porém, (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.

Ao contrário das telenovelas, que se estendem por longos períodos de tempo e têm seu texto mais afetado pelo ritmo industrial e comercial de produção, as minisséries já vêm ao ar na condição de “texto fechado”, ou seja, elaborado por seus autores do começo ao fim. Com isso, as minisséries possuem uma qualidade técnica de narrativa que reflete 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).

Devido a esta sua dimensão mais autoral, as minisséries podem se aproximar dos ideais artísticos de produção do texto, permitindo o uso da função poética da linguagem e equilibrando os aspectos dinâmicos da ação com o aprofundamento emocional dos personagens (BALOGH, 2002 p.129). O absolutismo do autor, porém, em vez de virtude pode ser a fórmula para o desastre, segundo o produtor de televisão Ota Toru (2004 p.76), que credita o sucesso dos “dramas da moda” japoneses 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 sua época, presente na expectativa do telespectador. Diferentemente da literatura, que pode fazer experiências ilimitadas, a ficção televisiva envolve “liberdades vigiadas”, já que o custo da produção de seriados de tevê (longos ou curtos) é sempre um fator a ser levado em conta.

Por serem projetos compactos e fechados, as minisséries têm sido o formato preferido pelas emissoras de televisão para lembrança ou celebração de datas ou personagens nacionais, de momentos chave na história de um país e de ícones da cultura popular, como é o caso de *Haru e Natsu*, que comemorou o centenário da imigração japonesa no Brasil, *Anos Rebeldes* e *Queridos Amigos*, que tematizaram a ditadura militar no país, e *Dalva e Herivelto* e *Maysa*, que homenagearam estrelas da música popular brasileira, entre muitos outros.

Inspiradas em fatos ou pessoas reais, estas minisséries misturam ficção com imagens e sons de documentários e de arquivo de televisão, fotografias e páginas de jornal, participando assim da construção de um imaginário sobre a nação (LOPES, 2004 e Balogh e Munglioli, 2009). Ao participar destas formas públicas 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 se possa questionar os critérios de seleção dos fatos recordados e os significados a eles atribuídos, além do tipo de agência social envolvida neste processo de

construção memorial, a teledramaturgia, na verdade, não se propõe a oferecer mais do que um recorte dos fatos, reconstituídos a partir de um tipo de inteligibilidade que limita todas as obras, sejam elas ficcionais ou factuais (MOTTER, 2000/2001 p.79).

### 3 TELEDRAMATURGIA JAPONESA: OS “DRAMAS DA MODA”

A teledramaturgia japonesa passou por grandes mudanças de conteúdo e formato nos anos 1990 em função da ampliação e grande diversificação de seu público interno, sobretudo a segunda geração de *babyboomers*, nascidos durante a consolidação do crescimento econômico do país nos anos 1970 (MAMORU, 2004). As emissoras de tevê investiram intensamente em pesquisa do perfil deste público – essencialmente jovem, urbano, de bom nível de escolaridade e já integrado ao mercado de trabalho, em grande parte do sexo feminino – e na contratação de roteiristas e atores famosos, capazes de se adequar às expectativas do novo público.

Estes teledramas, chamados “dramas da moda”, inauguraram uma nova prática discursiva hegemônica, muito influenciada pela cultura popular japonesa, que se disseminou também em outras partes da Ásia e do mundo desde os anos 1960 através de jogos, histórias em quadrinhos (*mangá*), desenhos animados (*animê*) e seriados de televisão. Essa cultura popular permeou as histórias dos “dramas da moda” com uma linguagem fragmentada e intertextual, bem ao gosto do público jovem da época (TSAI, 2004 p.50). Este novo discurso inaugurou também uma imagem nova da mulher japonesa, a mulher independente que trabalha, toma iniciativas e expressa seus desejos e sentimentos.

Esta imagem feminina, entretanto, é quase sempre contraditória e ambivalente: as personagens mulheres são assertivas e independentes em várias situações da vida, mas diante do amor estão sempre dispostas a abrir mão de tudo e seguir o seu homem aonde ele for; outras são solitárias ou mal faladas por serem independentes demais (MAMORU, 2004). Mesmo assim, o novo papel da mulher japonesa nos teledramas dos anos 1990 teve uma dimensão liberadora, ao abrir espaço para uma abordagem diferente do amor protagonizado por mulheres. Oposto ao amor introspectivo e sublimado dos filmes e teledramas japoneses de épocas anteriores, os “dramas da moda” liberaram os amantes das exigências de controle das emoções, imposição da sociedade tradicional japonesa aos que entram na vida adulta. (TSAI, 2004 p.56).

Questões emocionais e afetivas eram o foco dos “dramas da moda”, que ao contrário dos teledramas do passado, não abordavam 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 mundo dos jovens profissionais habitantes das grandes cidades asiáticas e evitar grandes aprofundamentos existenciais para facilitar a identificação dos personagens com o maior número possível de jovens da audiência. Uma nova estratégia de direção e cenografia – ambientação em bairros elegantes e em bares e clubes noturnos frequentados (ou desejados) pelos jovens profissionais de Tóquio, cenas relativamente curtas e intimistas, com diálogos espirituosos e argumentações concisas, close de câmera nas expressões faciais e música contemporânea de fundo – em vez de mera opção estética, configurou-se em um tipo de estruturação semiótica em que uma “bricolagem” de imagem, música e falas buscava refletir o tipo peculiar de sensibilidade de seu público alvo (MAMORU, 2004 p.38).

O grande sucesso dos “dramas da moda” nos anos 1990s, não só no Japão, mas junto a outros públicos urbanos do sudeste asiático, como em Taiwan, Cingapura, Coreia do Sul e Hong Kong, reflete a experiência de vida e visão de mundo da primeira geração de jovens de uma Ásia modernizada e afluyente, às voltas com os novos princípios morais e éticos que resultaram da passagem rápida “do mundo tradicional ao pós-moderno” (ANG, 2010 p.95). No caso dos jovens asiáticos, a modernidade incluiu elementos fundamentais de ocidentalização, como a emancipação feminina e individualismo, levando ao esvaziamento – ainda que não total – de valores tradicionais centrados na devoção filial e no patriarcado (idem). O desafio para os jovens desta geração foi menos a sua adaptação a novos sentimentos, do que a um estilo de vida radicalmente novo para o qual as gerações anteriores não os haviam preparado.

O sucesso dos dramas da moda sugere que se tornaram um ponto de referência, entre os jovens dos anos 1990s, para estas novas atitudes e estilos de vida, fornecendo “bancos de imagens” a serem ressignificados localmente e transformados em padrões de comportamento pelo seu público fiel (ANG, 2004 p.306). Seu grande sucesso entre as audiências de vários países asiáticos sugere também que consolidaram as fronteiras de uma nova zona de proximidade cultural, iniciada na década anterior com outros seriados japoneses de sucesso (como *Oshin*, de Hashida, nos anos 1980), o que indica a existência de uma situação social e histórica comum a determinados segmentos destas sociedades asiáticas. A noção de zona de



proximidade não exclui as diferenças e divergências culturais entre os públicos das diversas nações que consumiram os “dramas da moda” japoneses nos anos 1990s, como atestam os diversos estudos de recepção realizados sobre este tema, organizados por Iwabuchi (2004).

Hoje, a ficção televisiva na Ásia já é produzida também em outros centros, como Coreia do Sul e Hong Kong, por exemplo, tendo o Japão mantido uma posição de grande centro difusor de indústria cultural, mas não mais a hegemonia que manteve até o final do século passado em grande parte do continente asiático. Segundo um de seus grandes produtores, Ota Toru, o tempo dos “dramas da moda” já passou: o gênero foi explorado ao máximo e hoje a audiência perdeu grande parte do interesse que teve no passado. Segundo ele, a televisão é uma mídia “que vai para a cama com seu próprio tempo”, ou seja, ela se entrega às tendências da sua época (TORU, 2004 p.79). E esta, ele acha, é uma época que pede dramas mais sérios, exatamente do tipo que ele rejeitou quando fez sucesso com os “dramas da moda” (idem).

#### **4 REDESENHANDO A ZONA DE PROXIMIDADE CULTURAL**

A Band, em seu *press release* enviado aos meios de comunicação, à época do lançamento, descrevia a minissérie como sendo a história (ficcional) das irmãs Haru e Natsu Takakura que se separam no porto de Kobe, no momento do embarque da família para o Brasil, quando um exame médico revela que a mais nova, Natsu, está com tracoma. Contrariada, Haru, a mais velha, decide seguir com os pais rumo ao Brasil, e as duas irmãs se despedem às lágrimas, com a promessa de se reencontrarem dali a três anos. O ano é 1934 e marca o início de um drama que só teria um desfecho sete décadas depois.

Haru trabalha em plantações de café e mais tarde de algodão no interior de São Paulo e, apesar das privações, se mantém rodeada pela família. Enquanto isso, no Japão, Natsu enfrenta maus tratos de parentes e as privações da guerra, presencia a reconstrução de seu país e vive a fase de crescimento econômico, transformando-se em empresária de sucesso. Por vários anos as irmãs escrevem cartas uma à outra, que nunca chegaram ao seu destino. Setenta anos depois, Haru consegue dinheiro para voltar ao Japão e tenta uma difícil reaproximação com sua irmã. Achadas as cartas, tudo se esclarece e Haru finalmente leva a irmã Natsu para morar com sua família no Brasil.

A minissérie descreve as dificuldades dos imigrantes japoneses, que vieram movidos pelo sonho de ganhar dinheiro e voltar para a terra natal com boa situação financeira, já que as lavouras de café pareciam promissoras, mas que ao chegar ao Brasil, deparavam-se com a colheita escassa, despesas maiores que a renda, moradias precárias, doenças desconhecidas e preconceito em razão das diferenças étnicas e culturais.

Como contraponto à história dos imigrantes japoneses que vieram para o Brasil, a história aborda também – ainda que só de passagem – a situação dos decasséguis, trabalhadores brasileiros de descendência nipônica que imigraram temporariamente para o Japão a partir dos anos 1980, e que como seus antepassados imigrantes – também sofreram privações e preconceito, só que neste caso na terra de seus ancestrais.

A estratégia de divulgação da minissérie no Brasil teve início com a publicação de *releases* nos jornais de língua japonesa de São Paulo (Jornal Nippak e São Paulo Shimbun) com o objetivo de despertar a curiosidade do público mais idoso, que lê japonês. Graças às suas versões online, as matérias tiveram veiculação em nível nacional, de modo que quando foi ao ar, em 2005 pela NHK, os membros da comunidade Nikkei que entendiam japonês e tinham acesso à emissora, já estavam informados sobre a minissérie e puderam assisti-la ao mesmo tempo em que passava no Japão. Ao transmitir a minissérie com legendas em português, em 2008, a Band incluiu não só o público brasileiro em geral, como os descendentes dos imigrantes que já não falam mais o japonês.

Embora fora da “zona de proximidade cultural” delineada pelos teledramas japoneses na Ásia, o Brasil foi um dos focos preferenciais de divulgação e transmissão da minissérie não só porque *Haru e Natsu* tematiza um fato de relevância histórica também para o Brasil, mas, sobretudo, porque o país possui a maior população de origem japonesa do mundo fora do Japão. 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 Bunkyô (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social), entidade mantenedora do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, que chegou a criar o “Comitê de Apoio a Haru e Natsu” (NINOMIYA, 2005 p. 406).

Quanto aos fatores que delimitam as “zonas de proximidade cultural”, Straubhaar (2013 p.66) lembra que embora os aspectos identitários envolvidos na compreensão das mídias estejam conectados a fatores geográficos de espaço e lugar, estas identidades podem ser também transnacionais através de locais amplamente separados, como ocorre com migrantes e outras comunidades diaspóricas, que em muitos casos conservam suas referências

culturais e linguísticas de origem, ainda que potencialmente hibridizadas. Ligados, portanto, pelo fato histórico da imigração, Brasil e Japão possuem fatores culturais em comum, o que justifica a existência no Brasil de um público que não apenas se interessa, mas também se identifica com aspectos de uma telenovela japonesa.

## 5 ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO

*"O romance mostra o contraste entre uma mulher dentro de uma grande família e uma mulher solitária. Eu achei que escrevendo sobre o longínquo Brasil, poderíamos ter uma visão melhor do Japão".* Neste trecho da entrevista de Sugako Hashida, no *press release* da Rede Bandeirantes à época do lançamento de *Haru e Natsu* no Brasil, a autora resume dois aspectos centrais do “problema” da narrativa, ambos construídos a partir de planos opostos que se confrontam: os velhos e novos papéis da mulher na sociedade japonesa, e as imagens de seu próprio país, refletidas num espelho distante no tempo e no espaço: o Brasil que ainda guarda (nas pessoas dos imigrantes e seus descendentes) os valores japoneses do passado.

Para poder abordar as questões existenciais e históricas que envolvem os personagens, *Haru e Natsu* segue o modelo de narrativas múltiplas entrelaçadas (MACHADO, 2003 p.84), em que um grande número de situações paralelas ou divergentes gera uma trama complexa de acontecimentos que se integram (mas nem sempre de forma direta) dentro do plano geral da história. A narrativa é construída a partir de uma galeria extensa de personagens e de uma composição abrangente de situações diegéticas que se misturam a fatos reais, abrangendo histórias mais curtas e mais longas que atravessam vários episódios e cobrem longos períodos de tempo.

Ao contrário dos roteiros “leves, planos e superficiais” dos “dramas da moda” da década anterior (MAMORU, 2004), *Haru e Natsu* revela uma narrativa densa e cheia de nuances, construída a partir de questões complexas vividas por pessoas comuns que, empurradas pelas circunstâncias sociais e históricas do seu tempo e de sua condição de classe, enfrentam as piores adversidades sem se deixar abater e sem desistir de mostrar ao mundo as virtudes morais do povo japonês. Os “dramas epistemológicos” que envolvem os personagens são os “enigmas” da vida que precisam ser desvendados e compreendidos através da reflexão

dos personagens (BRUNER, 2001 p.136), mobilizando para isto critérios de valor e visões de mundo que oscilam, no caso de *Haru e Natsu*, entre o tradicional e o moderno.<sup>3</sup>

A narrativa ficcional é um microuniverso de valores da própria cultura em que se insere, sendo que os personagens buscam, desejam e se comportam de acordo com o que é socialmente valorizado (BALOGH, 2002 p. 61). O microuniverso de *Haru e Natsu* revela aspectos dos costumes e valores atribuídos à sociedade tradicional japonesa, como devoção filial, patriotismo, culto aos ancestrais e, sobretudo as virtudes relacionadas ao antigo “código samurai” (coragem, resiliência e lealdade), este último especialmente ligado à essência da identidade japonesa (SAKURAI, 2007).

Assim, longe de serem reduzidos a anacronismos ou barreiras que dificultam mudanças necessárias, os valores tradicionais em *Haru e Natsu* norteiam a ação e o julgamento dos protagonistas, que como heróis de uma epopeia, trilham caminhos árduos e são, por isso, respeitados e de alguma forma recompensados. Assim, as duas irmãs e os demais personagens de *Haru e Natsu* – em cenários e situações diversas – suportam estoicamente todas as privações e não se vergam nem mesmo diante das piores calamidades.

Balogh (2002 p. 132) observa que minisséries em geral têm forte pendor para estruturar-se em torno de protagonistas femininas marcantes, que de várias maneiras desafiam a sociedade a que pertencem. No caso da história de *Haru e Natsu*, que foi escrita por uma mulher, a narrativa gira em torno das duas personagens principais (que dão nome à minissérie) descrevendo o mundo e os fatos numa perspectiva feminina, mas a partir de modelos contrastantes.

Haru vai para o Brasil com a família e tem por isso a oportunidade (e a obrigação) de vivenciar seu papel de filha e de mulher à luz dos valores tradicionais japoneses, já que a família decide viver somente entre imigrantes sem se expor à cultura do país onde vivem. Natsu fica no Japão, e, ao contrário da irmã, exercita uma atitude assertiva desde pequena: foge dos parentes que a oprimem e cuida de seu próprio sustento, pois perde logo o “avô” adotivo que a acolhera; tendo ficado no Japão, vivenciou as dificuldades dos tempos da guerra e depois a reconstrução do país, afirmando-se logo como pequena empresária e depois como fundadora de grande empresa, com a qual cresceu e enriqueceu.

---

<sup>3</sup> Vistos aqui como os valores familiares e sociais transmitidos através das gerações (tradicionais) em oposição aos valores modificados ou adquiridos mais recentemente através do contato com outras culturas, sobretudo através dos meios de comunicação de massa (modernos). Mas como Woortmann (1995) adverte, 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.

Haru desiste, por iniciativa própria, de um casamento por amor para não se opor à vontade de seu pai, que desprezava o rapaz e sua família por serem “derrotistas”<sup>4</sup>. O sacrifício de Haru, além de obediência e devoção filial, revela outro valor, talvez ainda mais alto da sociedade tradicional japonesa: a submissão a seu papel de mulher, que é o de garantir, entre outras missões igualmente nobres, a harmonia dentro da família. Mas a renúncia de Haru é premiada: mais tarde encontrará um amor maior e melhor (um amigo de infância que volta à cena já rapaz), com quem se casará (de quimono, em cerimônia à japonesa) e construirá um agronegócio bem sucedido e uma família feliz.

Natsu, por outro lado, embora tenha qualidades pessoais que refletem valores semelhantes – resiliência diante das adversidades, coragem para enfrentar o que der e vier, lealdade e gratidão para com o “avô” adotivo (de quem cuida amorosamente durante a doença), força incansável e dedicação ao trabalho, construindo um império industrial que a tornou rica e famosa – acaba se afastando das virtudes essenciais da mulher japonesa ao se entregar a um soldado nipo-americano das forças de ocupação pós-guerra tornando-se mãe solteira, depois casando-se por conveniência, e priorizando os negócios em vez da família, sendo talvez por isso “punida”, no final da história, com a falta de caráter dos filhos que só a procuram para pedir dinheiro, e com um golpe dentro da empresa que a deixa na miséria.

Ao saber das opções de vida da irmã, Haru se solidariza com ela, mas nem por isso deixa de julgá-la: “o fato de ter sido deixada sozinha no Japão com apenas sete anos, separada da família, foi um acontecimento realmente grave que mudou até o seu caráter” (HASHIDA, 2005, p. 347). A polarização entre as duas personagens centrais femininas, ambas fortes e corajosas, mas cujas vidas têm desfechos opostos (a mulher que cumpre seu papel tradicional e acaba feliz e a mulher moderna, que fica rica e poderosa, mas acaba solitária e arruinada), 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 anos 1990 descrita por Mamoru (2004): ao mesmo tempo em que as “mulheres contemporâneas” se expressam livremente e levam vidas independentes, não chegam a desafiar a lógica ou sentimento da sociedade patriarcal, pois no final ou acabam abrindo mão de seus comportamentos muito ousados ou se dão mal. Aqui se vê uma reedição do “papel pedagógico explícito” do

---

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

melodrama, cujo discurso “traz explicações, conceituações e definições, enfim, forma opinião acerca dos temas sociais abordados” (LOPES, 2009 p.33).

O texto de *Haru e Natsu*, porém, sugere que as duas protagonistas principais não representam apenas suas personalidades femininas que agem segundo valores opostos, motivadas por situações de vida diferentes, mas também parecem simbolizar as duas fases do Japão, pré e pós-guerra. Aqueles que partiram como imigrantes levaram consigo os valores de um país que ainda não havia passado pela ocupação americana, que forçou a abertura do Japão para o Ocidente, sobretudo no ponto de vista cultural. Apesar de “longínquo”, como afirmou a autora, o Brasil a ajudou a reencontrar o Japão feliz do passado, pois no Japão moderno “já não existem tantas pessoas felizes assim” (HASHIDA, 2005, p.394).

A narrativa contrapõe a vida comunitária e familiar dos imigrantes japoneses no Brasil à vida individualista e desagregada dos japoneses no Japão de hoje, 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, simbolizando o Japão modernizado, que teria perdido 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” de cada indivíduo passa pela sensação de pertencimento a um grupo, família, empresa e nação, e na sua participação, desta forma, “de uma obra coletiva” (LÉVI-STRAUSS, 2011 p.35).

## 6 CARTAS, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Citando Will Wright, Balogh (2002 p.65) aponta a ênfase que algumas narrativas dão às relações do herói com a sociedade: suas habilidades são valorizadas e seu sucesso significa a preservação da sociedade ameaçada. *Haru e Natsu* é, nesse sentido, uma história de heróis que, embora humildes, são os “pequenos embaixadores do Japão”, já que saem do seu país para trabalharem, mas também com a responsabilidade de mostrarem ao mundo o valor do povo japonês (DEZEM, 2005 p.132). Essa relação do herói com a sociedade não se expressa somente no que se refere à sociedade nacional mais ampla (a japonesa), mas também quanto ao grupo mais próximo, ou seja, no caso de *Haru e Natsu*, a comunidade de imigrantes no Brasil da qual os heróis fazem parte.

Assim, Chûji, pai das meninas, leva seus sentimentos de lealdade à pátria às últimas consequências quando se recusa a acreditar na derrota do Japão na guerra, inspirando um

grupo de outros patriotas a fazerem o mesmo e tornando-se um exemplo para a comunidade de imigrantes japoneses que neles se espelham para se lembrarem de quem verdadeiramente são. Embora a sociedade em questão (a japonesa, derrotada pela guerra) não possa ser salva pelo heroísmo de Chûji nem dos demais heróis da narrativa, seus exemplos e suas palavras são um monumento vivo, diante do qual os valores tradicionais japoneses são lembrados e renovados, resultando assim em uma vitória simbólica dos heróis, que no final das contas não sofreram em vão.

Embora se trate de ficção, as histórias de vida dos heróis em *Haru e Natsu* transcendem o destino específico dos personagens, pois descrevem, na verdade, o trajeto temporal e o perfil prototípico de uma comunidade nacional imaginada (ANDERSON, 2011). As duas irmãs, Haru e Natsu, e seu pai Chûji são os três personagens que condensam a idealização desta comunidade: Haru e Natsu representam os dois tipos contrastantes de ideal feminino que se confrontam no Japão da segunda metade do século 20, Haru personificando as virtudes tradicionais de recato e obediência tranquila e Natsu as virtudes modernas de assertividade e ousadia corajosa (ainda que em desacordo com sua condição feminina, como discutido anteriormente), e Chûji a força viril do japonês ideal, versão moderna do “espírito samurai”, que segue os austeros padrões morais e culturais do “caminho do guerreiro”: o *bushido* (DEZEM, 2005 p.123).

Com isto, podemos dizer que *Haru e Natsu*, ao narrar eventos vividos por personagens emblemáticos que remetem ao fato histórico da imigração e a valores da cultura japonesa, constrói-se como uma narrativa sobre a nação, vista neste caso 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 certo 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 volta (apesar dos planos de retorno que todos tinham ao sair de sua terra natal), torna-se 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 se perderão no silêncio dos tempos.

As cartas entre as irmãs – que só foram encontradas e lidas 70 anos depois de terem sido enviadas, graças à bondade de duas pessoas, uma no Brasil e outra no Japão, que as

receberam de terceiros e as guardaram por todo este tempo – se constituem em um recurso narrativo central, em *Haru e Natsu* para a construção do tempo “humanamente relevante” da história (RICOEUR, apud BRUNER, 2001 p.129) e da “memória reivindicada” (CANDAU, 2002 p.23) dos imigrantes japoneses no Brasil.

Embora a passagem do tempo, que começa em 1934 com a viagem da família para o Brasil e o reencontro das irmãs no Japão em 2004, obedeça a uma linha do tempo subentendida como contínua, a ordem cronológica dos acontecimentos é subvertida pelo recurso dos *flashbacks*, que através do conteúdo das cartas permite que os personagens esclareçam os fatos, justifiquem suas condutas e emitam seus juízos de valor, dando significado ao seu mundo.

Referências temporais e espaciais fundidas e condensadas, como no conceito de “cronotopo” de Bakhtin (1988), permitem 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 a infância pobre das meninas na aldeia coberta de neve em Hokkaido; a despedida triste das irmãs no porto de Kobe; a chegada da família ao porto de Santos, onde um dos irmãos de Haru trabalhou, tempos depois, como estivador antes de partir para alistar-se à força aérea japonesa; a juventude de Haru nos algodoais do Estado de São Paulo e de Natsu criando vacas e depois produzindo biscoitos no meio rural japonês pós-guerra, e finalmente a velhice das duas nas modernas metrópoles de São Paulo e Tóquio. As cenas, contadas nas cartas ou vividas no momento presente, fazem com que tempo e lugar evoquem, situem, ilustrem e expliquem um ao outro.

Em suma, a passagem do tempo, seja na sequência contínua da cronologia ou nos saltos para trás dos *flashbacks*, ou ainda fundida aos referenciais espaciais, ao colocar os fatos em uma ordem compreensível e estabelecendo as suas relações de causa e efeito, responde ao que Ricoeur (1994 p. 15) chamou de o “desafio último” tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência de verdade das obras, que é o “caráter temporal da experiência humana”. Este referencial “último” da narrativa, de reproduzir o mundo temporal humano, na verdade tem a sua contrapartida, como ressalta este autor: também o mundo se torna humano na medida em que se articula de modo narrativo (*idem*).

A ficção televisiva é um “denso território de redefinições culturais identitárias” (LOPES, 2004), o que no caso dos imigrantes japoneses, seus descendentes e seus conterrâneos que permaneceram no Japão, significa uma tentativa de organização de uma ideia de “nação” que já passou pela experiência desagregadora da imigração e da ocupação



estrangeira, mesmo quando descreve um passado que antecedeu a todos estes eventos. Assim, o Japão e o Brasil de Haru e Natsu, não correspondem necessariamente a territórios geográficos e a tempos históricos rigidamente delimitados, mas sim aos lugares/momentos simbólicos que correspondem às histórias vividas e imaginadas 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), sendo estas nações um Japão e um Brasil diversos e fragmentados que emergem das cartas e da “vida real” dos personagens.

Embora as cartas sejam um recurso narrativo presente em ficções de autores de diversas épocas e culturas, pode não ter sido por mero acaso ou simples conveniência estilística que Hashida as utiliza em *Haru e Natsu*. Sendo as vozes de duas meninas – depois jovens mulheres – que emergem do texto das cartas, e a pena de uma mulher (a autora) que as concebe, pode-se indagar se a escolha da correspondência como forma de narração do mundo não estará por trás de certa ligação do gênero epistolar com o meio de expressão feminino. Embora se referindo a outro contexto temporal e cultural, Camiciotti (2014) afirma que:

“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” (p.23, tradução minha).<sup>5</sup>

E a associação do gênero epistolar com os meios de expressão femininos decorre do simples fato de que em várias partes do mundo e principalmente – mas não somente – no passado, 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 ficção) traduzem uma observação feminina do mundo, construída através de experiências particulares de vida, e de seus estudos e leituras.

---

<sup>5</sup> 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)

É certo que estando em lados opostos do mundo, Haru e Natsu só tinham à época as cartas para poderem dizer o que sentiam e relatar o que ocorria. Se fossem meninos, talvez tivessem que fazer o mesmo. Ou não: se os personagens principais fossem dois garotos, talvez tivessem preferido esperar para contar suas histórias pessoalmente, mas como saber? O fato é que a autora, com seu olhar feminino sobre a história da imigração, tentando encontrar no “longínquo Brasil” as pistas para entender seu próprio país, decidiu que duas meninas haveriam de contar esta história escrevendo cartas.

### 3 CONSIDERAÇÕES

Este trabalho explora a abordagem do tempo em *Haru e Natsu* como um aspecto estrutural da narrativa, não só no ponto de vista da construção geral do texto – um período de 70 anos é reconstituído de forma a compor e situar os acontecimentos – como também no ponto de vista dos conteúdos fragmentados e entrelaçados, que permitiram a constituição dos significados de cada elemento e de sua relação com o todo narrativo.

Assim, há a pressão inicial do tempo que norteia o compromisso da família Takakura de voltar à terra natal em três anos e a ansiedade e sofrimento que provoca à medida que os imigrantes percebem que o prazo não poderá ser cumprido. Há também o tempo histórico que é reconstituído através dos eventos que exercem impacto sobre os personagens: a guerra no Japão, os conflitos entre os imigrantes “derrotistas” e “vitoristas”, a perseguição à comunidade nipônica pela polícia de Getúlio Vargas, e a imigração relativamente recente dos “decasségus” ao Japão, sendo todos estes eventos contextualizados por cenas de documentários que conferem autenticidade factual à ficção.

Há ainda o tempo da memória, que é organizado em *flashbacks* através das cartas das irmãs e delimita uma “área de circulação de lembranças” – as delas e as outras, que pertencem à memória mais ampla, da imigração japonesa no Brasil – e que neste esforço memorial participa da construção de um “modo de afiliação dos indivíduos com seu passado” (CANDAU, 2002 p.23). E há, no último capítulo, uma inversão “cronotópica” significativa: o final feliz, que deveria ocorrer com o reencontro das irmãs no Japão em três anos, ocorre setenta anos depois no Brasil, que de símbolo de exílio, sofrimento e perda, transforma-se no lar acolhedor da família do imigrante, onde os sonhos de prosperidade finalmente se concretizam.

Como o teledrama tem a capacidade quase universal de ativar a imaginação (ANG, 2004), *Haru e Natsu* teve a oportunidade e o potencial de levar a um público vasto e diverso – nos dois hemisférios – as imagens do Japão transplantado no Brasil, que sobrevive nas lembranças dos imigrantes e seus descendentes, ainda que o “afloramento do passado” ocorra através do “processo presente da percepção, pois é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde” (LOPES E MUNGIOLI, 2013 p.158). Sendo uma narrativa sobre a nação imaginada, *Haru e Natsu* pôde exercer aquele “efeito performativo” sobre a memória de que fala Candau (2002 p.34), reunindo os telespectadores no sentimento unificador de uma “memória coletiva”, dando a estes sentimentos um efeito de realidade, contando para isto com o auxílio de outros recursos audiovisuais como documentários e imagens de arquivo.

Sem que estudos de recepção tenham sido feitos à época, não há como saber qual foi 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). Não há, entretanto, referências aos índices de audiência no Brasil, 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.

Mas se é verdade, como diz Candau (2002 p.46), que a existência de uma memória do grupo depende de uma “escuta compartilhada” diante dos mesmos objetos, como os monumentos e as comemorações, aquelas “sementes de recordação” através das quais os vivos podem se lembrar de seus heróis já desaparecidos e ver neles a si próprios, então é possível concluir que *Haru e Natsu* foi uma daquelas celebrações e tornou-se um daqueles 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](http://www.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/download/14163/13231) Acesso em: 8 jul 2014

CANAU, 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, M.L. 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

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papirus, 1994

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](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°. 2

## APÊNDICE: FICHA TÉCNICA

**Título:** *Haru e Natsu – as cartas que não chegaram* (Haru to Natsu, todokanakatta tegami),

**Formato:** minissérie em cinco episódios.

**Autora do roteiro:** Sugako Hashida, nascida em 1925, especialista em teledramas épicos, autora de *Oshin*, telenovela de maior sucesso no Japão e em vários outros países do continente asiático.

**Transmissão original:** 2 a 6 de outubro de 2005

**Idioma original:** japonês

**Produção:** NHK (*Nippon Hôshô Kyôkai*, em português: *Corporação de Radiodifusão Japonesa*) em comemoração aos 80 anos da sua primeira transmissão no Brasil.



**Transmissão no Brasil:** pela Rede Bandeirantes em oito capítulos, com legendas em português, de 25 de fevereiro a 7 de março de 2008, ano do centenário da imigração japonesa no Brasil.

**Sobre a produção:** A NHK trabalhou em parceria com a Casablanca, produtora independente paulista que à época (2004) levava ao ar "A Turma do Gueto", na Rede Record. A produtora contratou Yurika Yamazaki, irmã da diretora Tizuka Yamazaki, que dirigiu os dois filmes "Gaijin", de 1980 e de 2005, ambos sobre o tema da imigração japonesa no Brasil. De todas as cenas, cerca de metade foi rodada no Japão e a outra metade no Brasil, a maior parte em uma fazenda em Campinas, e as demais em Santos, Mairiporã e Atibaia. Com exceção dos figurantes – a maioria recrutada entre nipo-brasileiros – os atores são todos japoneses, inclusive os que interpretaram personagens da segunda geração de descendentes de imigrantes nascidos no Brasil (nisseis). As atrizes Mitsuko Mori e Yoko Nogiwa desempenharam os papéis principais (Haru e Natsu, respectivamente, já idosas).

*Original recebido em: 10 de maio de 2015*

*Aceito para publicação em: 07 de março de 2016*

**Maria Cecília de Sá Porto**

Doutoranda em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Antropologia Cultural pela American University de Washington D.C., Estados Unidos. Bacharel em Jornalismo pela Universidade Católica de Santos.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons.

