

De quando data a tradição?

Pistas interculturais na performance de canções de um coro nipo-gaúcho

Mestranda Giulia M. C. T. Nakata¹
(PPGMUS-UFRGS)

nakatapianist@gmail.com

Dr^a Maria Elizabeth Lucas²
(GEM/PPGMUS-UFRGS)

lizabet2008@gmail.com

GT 17 – Músicas do Brasil de Dentro

Resumo: Este artigo aborda as intersecções de práticas sonoro-musicais, migração e questões identitárias de um grupo de imigrantes japonesas e japoneses vindos no pós-guerra para Porto Alegre (RS) e faz parte de uma pesquisa em andamento no âmbito do mestrado em Etnomusicologia. A partir do trabalho de campo iniciado em 2024, o objetivo aqui é entender como são operacionalizadas duas das categorias nativas (*dōyō* e tradicional) do universo sonoro-musical deste grupo de imigrantes que se organiza em formação coral, uma expressão externa às práticas musicais tradicionais do Japão, e que mantém diálogo com referências sonoro-musicais hibridizadas pelos processos de globalização. O subgrupo mais assíduo aos ensaios do coro compreende 13 nipo-gaúchas na faixa de 75 a 90 anos, das quais 11 são mulheres (9 *issei* e 2 *nissei*) e dois são homens *issei*. O repertório de apresentações é formado por canções que remetem às suas infâncias e juventudes, trazendo memórias em solo japonês, entre-mares e em solo brasileiro, conforme as observações preliminares em campo. Dentre outras categorias, o repertório coral conta também com canções de criança (*dōyō*), as quais são frequentemente apontadas pelas integrantes do coro como tradicionais. No entanto, uma delas (*Kisha Poppo*) chama atenção por trazer em sua letra a expressão *supiido* (japonização da palavra anglófona *speed*). A partir de uma etnografia performativa de convivência prolongada, participações em eventos e entrevistas semiestruturadas, é possível conjecturar que o “tradicional” refere-se aos marcos sonoro-temporais de pessoas que nasceram a partir de 1937, muitas décadas após a reabertura do Japão ao comércio exterior ocidental na Era Meiji (1868-1912), portanto já imersas em fluxos de trocas culturais ocidentalizadas e seus desdobramentos.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Música e Migração; Imigração Japonesa no Rio Grande do Sul; Estudos Japoneses.

When does the tradition date back?

Intercultural clues in songs performances of a Japanese Gaucha immigrants choir in Brazil

Abstract: This article addresses the intersections of sound-musical practices, migration and identities issues of a group of Japanese immigrants who came to Porto Alegre (Brazil) after the

¹ Giulia Nakata é Mestranda em Música (PPGMUS/UFRGS) e membra do Grupo de Estudos Musicais - GEM/UFRGS, coordenado por sua orientadora. Bacharela em Música pela mesma instituição, atualmente, dedica-se ao preparo de sua dissertação em Etnomusicologia abordando as relações entre música, migração, memória cultural intergeracional e identidades culturais da e na comunidade nipo-gaúcha.

² Maria Elizabeth Lucas é professora Titular de Etnomusicologia no Departamento de Música/UFRGS e no PPGMUS/UFRGS. Coordena o Grupo de Estudos Musicais – GEM/CNPq/UFRGS.

World War II, and is part of an ongoing Master's degree in. Based on fieldwork initiated 2024, this objective here is to understand how two of the native categories (*dōyō* and traditional) of the sound-musical universe of this group of immigrants, organized in a choral formation – an expression external to the Japanese traditional musical practices – are operationalized, maintain a dialogue with sound-musical references hybridized by globalization processes. The subgroup most assiduous in attending choir rehearsals comprises 13 Japanese Brazilians aged 75 to 90, of whom 11 are women (9 Issei and 2 Nisei) and two are Issei men. The repertoire of performances consists of songs that evoke their childhoods and youth, bringing back memories from Japan, across the oceans, and in Brazil, according to preliminary field observations. Among other categories, the choral repertoire also includes children's songs (*dōyō*), which are frequently cited by the choir members as traditional. However, one of them (Kisha Poppo) stands out for including the expression "*supiido*" (a Japanization of the English word "speed") in its lyrics. Based on a performative ethnography of prolonged cohabitation, participation in events, and semi-structured interviews, it is possible to conjecture that "traditional" refers to the sonic-temporal landmarks of people born from 1937 onwards, many decades after Japan reopened to Western foreign trade in the Meiji Era (1868-1912), and therefore immersed in flows of Westernized cultural exchange.

Keywords: Ethnomusicology; Music and Migration; Japanese Immigrants in Brazil; Asian Studies;

Introdução

Este estudo preliminar integra uma pesquisa em andamento na área de Etnomusicologia, abordando as intersecções entre memória diaspórica, práticas sonoro-musicais e questões identitárias de um grupo de imigrantes japonesas e japoneses chegados no pós-guerra em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Além da Etnomusicologia, este trabalho também é interseccionado pelos Estudos Japoneses, atendendo a uma demanda de ampliação das pesquisas sobre imigração japonesa no extremo sul, descentralizando os esforços já feitos de longa data com as comunidades *nikkei*³ do Estado de São Paulo e diversificando o debate acerca das japonesidades (Olsen, 2004) e das nipo-brasilidades.

A partir de uma convivência esporádica com a terceira geração, a dos netos e netas (*sansei*) de imigrantes, percebi o quão naturalizados e rotineiros meus pares tratavam os hábitos, ensinamentos e histórias de suas *baachan*⁴ e *jiichan*⁵ por terem justamente crescido dentro da cultura nipo-brasileira. Por não ter tido a oportunidade de perguntar diretamente ao meu *jiichan* sobre as suas histórias da imigração, transformei o incômodo melancólico da sensação de não pertencimento – afinal, diferentemente da maioria do grupo da minha geração, eu não cresci dentro da cultura nipo-brasileira – em uma indagação: o que eu gostaria de saber sobre o meu avô

³ *Nikkei*, no contexto da imigração japonesa, engloba tanto imigrantes quanto descendentes fora do Japão.

⁴ *Baachan* é uma variante informal de *obaasan* (avó). O sufixo *chan* denota intimidade e proximidade, sendo equivalente ao termo *vó*, "vovó" ou *vovozinha*.

⁵ *Jiichan* é a variação carinhosa e íntima da palavra *ojiisan* (avô), próximo do que seria *vô*, *vovô* ou *vovozinho*.



japonês? Considerando a escassez de pesquisas sobre a imigração japonesa do Rio Grande do Sul e a idade avançada da maioria das imigrantes vivas, pensei explorar como tema de pesquisa as suas práticas sonoro-musicais como símbolo e veículo de suas memórias diaspóricas e conexão com a pátria emigrada.

À moda etnomusicológica reflexiva, olhando para dentro e para o que está perto para repatriar os afetos (Pelinski, 2000), comecei esta pesquisa pensando nas perguntas que eu faria ao meu *jiichan* Yoshizane Nakata, se eu pudesse tê-lo conhecido. Foi assim, então, como uma forma de honrá-lo e homenageá-lo, que inicialmente concebi esta pesquisa, encontrando respaldo acadêmico na falta de pesquisas sobre a comunidade *nikkei* do Rio Grande do Sul, da qual faço parte, e que, neste momento de escrita, ainda tem a possibilidade de acessar às fontes vivas destas memórias. No entanto, já no início de 2024, ano em que ingressei no mestrado, a Enchente de Maio no Rio Grande do Sul tragicamente reforçou a relevância da minha pesquisa: o antigo prédio do Enkyō Sul – Associação de Assistência Nipo-Brasileira do Sul, que presta serviços médicos e sociais aos idosos e idosas da comunidade, ficou dois metros embaixo d'água durante aproximadamente 30 dias no Bairro Anchieta, região de Porto Alegre que foi devastada pela tragédia climática, destruindo documentos relevantes sobre a imigração japonesa no Rio Grande do Sul, que também não haviam sido digitalizados. Ainda que com o pesar destas perdas materiais e afetivas, que muito teriam a contribuir com as pesquisas sobre imigração japonesa local, contextualizarei brevemente a vaga migratória para o Rio Grande do Sul com o apoio de alguns estudos pioneiros no tema (Doll; Gaudioso; Soares, 2003; Doll, 2003; Gaudioso, 2019).

Contexto diaspórico

Diferentemente das ondas migratórias que levaram imigrantes japoneses ao estado de São Paulo, iniciada em 1908 com o navio Kasato Maru e continuada majoritariamente até antes da Segunda Guerra Mundial (Takeuchi, 2008), a imigração japonesa que teve como destino o Rio Grande do Sul foi marcada pelo contexto pós-segunda guerra, em um cenário em que o Japão se encontrava em profunda crise econômica, tentando se recuperar dessas consequências. No caso paulista, as imigrações tinham, a princípio, caráter provisório e temporário: vir ao Brasil para trabalhar, ficar rico e voltar ao Japão com mais dinheiro do que se tinha. Desta forma, a impermanência e a ânsia pelo retorno faziam parte da mentalidade de muitos daqueles imigrantes que, mais tarde, sofreriam com a inviabilidade financeira de voltar. No entanto, imigrar para o Brasil depois da Segunda Guerra, como no caso do Rio Grande do Sul a partir de 1956, significava uma busca definitiva de melhorar de vida, sendo essa uma diferença relevante para a forma de relacionar-se às culturas do novo país, mas não por isso menos conturbada ou complexa, como veremos a seguir.

É difícil precisar o número de famílias japonesas que migraram diretamente para o Rio Grande do Sul, visto que documentos importantes com esses dados foram – ao que tudo indica, pelo menos parcialmente – perdidos durante a Enchente de Maio no Rio Grande do Sul. No entanto, a partir dos dados levantados pela historiadora Tomoko Kimura Gaudioso ([2008] 2019, p. 247-248), tendo por base um documento de 2008 do Enkyō Sul – Associação de Assistência Nipo e Brasileira do Sul podemos considerar nesta data a cifra total de 2.547 pessoas espalhadas em 24 municípios, sendo 786 nascidas no Japão e 1761 descendentes suas nascidas no Brasil. O município de Porto Alegre concentrava, na época da contagem feita, o maior número de pessoas destes dois grupos, vindo Ivoti e cercanias logo atrás. Em conversas de mapeamento com representantes dos *nihonjinkai*⁶, a aproximação é de que, atualmente, na região de São Leopoldo, na Grande Porto Alegre, residam entre 40 e 50 famílias, enquanto a região de Ijuí tem aproximadamente 16 famílias, segundo os presidentes das associações locais, que também são promotores de vínculos entre elas.

Tendo estas diferenças temporais em mente, de 48 anos entre o primeiro navio desembarcado no estado de São Paulo no pré-guerra e o primeiro no Porto da cidade de Rio Grande (RS) no pós-guerra, é possível entender, então, que as gerações entre imigrações de diferentes lugares não se correspondem necessariamente. É por causa disso que observei no Coral Himawari, grupo focal desta pesquisa, pessoas de idades próximas pertencentes a gerações diferentes. Entre as integrantes temos, por exemplo, uma *obaasan*⁷ que nasceu em 1939 e outra em 1940, respectivamente a primeira sendo *nissei*⁸ (2ª geração, filha de imigrantes) do Estado de São Paulo e a segunda *issei*⁹ (imigrante japonesa) do Rio Grande do Sul.

A partir do cenário posto pelo trabalho de campo, elaborei os questionamentos que têm guiado a minha pesquisa, dentre os quais trago três para este estudo: (1) quais memórias são remontadas a partir do repertório de canções escolhido pelo grupo, (2) o que este repertório pode indicar sobre o contexto em que as canções foram compostas e (3) quais são os elos e rupturas entre as identidades geracionais e regionais dentro do grupo.

⁶ *Nihonjinkai* é o termo utilizado para designar *associação de japoneses*. No contexto da imigração japonesa, os *nihonjinkai* são associações e/ou instituições locais ou regionais de uma determinada cidade ou região com famílias de origem japonesa, a depender do tamanho da dispersão ou concentração delas.

⁷ *Obaasan* significa *avó*. No contexto informal e pessoal da imigração japonesa, além de avó, pode significar uma senhora de idade da comunidade *nikkei* sobre quem se refere.

⁸ *Nissei* é o termo utilizado para designar *segunda geração*, ou seja, filhos de imigrantes japoneses.

⁹ *Issei* é o termo utilizado para designar *primeira geração*, sendo uma das formas, no contexto da imigração japonesa, de se referir à geração de quem imigrou.

Em campo

Após conversas de mapeamento com colaboradoras intermediárias da comunidade nipo-gaúcha radicada em Porto Alegre e na cidade de Ivoti, decidi por investigar a fundo o Coral Himawari, de Porto Alegre. Esta escolha foi motivada, principalmente, por ser um grupo mais ou menos coeso, tanto em tempo de convivência entre pelo menos parte das integrantes (desde 2013), quanto pelas gerações diaspóricas das quais fazem parte e pelo recorte histórico-temporal em que emigraram do Japão. Segundo um documento interno do grupo, gentilmente cedido pelo seu diretor administrativo e reiterado em entrevistas semiestruturadas com algumas integrantes, o grupo foi criado para

[...] ser um espaço e momento de confraternização e amizade de seus membros, especialmente voltado para fortalecer o relacionamento de seus membros predominantemente da terceira idade, uma vez que é da cultura japonesa promover a interação das pessoas para favorecer convivências e solidariedades que ajudem todos a viver bem, coletivamente, juntos, em cada etapa da vida das pessoas, desde a infância (Coral Himawari, 2024, grifo nosso).

Formado por aproximadamente 16 integrantes, para este estudo parcial trago um recorte que diz respeito aos 13 integrantes mais assíduos entre o período de agosto de 2024 e junho de 2025, quando da submissão deste trabalho. Destas 13 *obaasan* nipo-gaúchas na faixa etária de 75 a 90 anos de idade, temos 11 mulheres, sendo 9 *issei* (imigrantes japonesas) e 2 *nissei* do Estado de São Paulo, além de 2 homens *issei*. De origem predominantemente rural e agrícola, com alguns poucos comerciantes logo em seguida, o grupo aponta suas origens em províncias de três regiões da ilha principal do arquipélago japonês: Hokkaido (região e província mais ao norte), Fukuoka, Kagoshima e Kumamoto (as três na ilha de Kyushu, ao sul da principal), havendo um equilíbrio entre representantes da ilha de Hokkaido e de Kyushu e uma minoria da região central (Aichi, Kanagawa e Tokyo). A depender da idade com que vieram, a formação escolar varia entre (1) ensino básico completo no Japão, (2) incompleto no Japão e finalizado no Brasil e, até mesmo, (3) formação com qualificação técnica agrícola. Este último, no entanto, reservou-se aos homens, enquanto as imigrantes mulheres majoritariamente vieram com instrução básica e com habilidades manuais de costura aprendidas em família.

Há, ainda, outro tópico de interesse para uma compreensão mais completa acerca das temáticas textuais cantadas no repertório. A religiosidade do grupo, ainda que não tenha aparecido enquanto tópico temático das entrevistas semiestruturadas, nem mesmo partindo das colaboradoras, foi notada nas atividades gerais da comunidade *Nikkei* onde encontrei pontos de interseção entre budismo e xintoísmo (ou xinto-budismo), como em cerimônias fúnebres e momentos de silêncio em homenagem aos falecidos em grandes eventos internos à comunidade. Assim como aponta a literatura, tais práticas, na comunidade *nikkei* do Rio Grande do Sul, tendem

a se limitar ao espaço privado e familiar (Gaudioso, Soares, 2010; 2019; Silva, 2013; Gaudioso, 2019) e suas implicações nas práticas musicais do grupo deverão ainda ser mais bem analisadas na dissertação.

Tendo iniciado o trabalho de campo em agosto de 2024, orientado por uma etnografia performativa (Wong, 2008; Beaud & Weber, 2014), pude acompanhar e participar ativamente da rotina quinzenal de ensaios do grupo, assim como de boa parte das apresentações públicas, como no *XI Encontro de Coros Cantares*, na cidade de Dois Irmãos (2024). Ao longo do período do trabalho de campo, o grupo também se apresentou em festividades da comunidade *nikkei*, como o *engeikai* de Ivoti de 2025 (show de talentos interno da comunidade), o Festival do Japão RS (2024 e 2025) e o *keiro-kai* 2025 (Dia de Respeito/Homenagem aos Idosos) promovido pelo Enkyō Sul – Associação de Assistência Nipo-Brasileira do Sul.

Figura 1 - Coral Himawari no Keirokai 2025



Figura 1 – Coral Himawari no Keirokai (Dia de Respeito/Homenagem aos Idosos), em 12 de outubro de 2025, no Centro de Eventos Barros Cassal, ao lado da Igreja Pompeia, Centro Histórico de Porto Alegre, RS, Brasil. Fonte: Imagem extraída da publicação original no Instagram @enkyosul. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DPyzWCNjU5f/?img_index=8. Acesso: 22 dez. 25

Publicamente, o Coral Himawari apresenta-se como coral, mas corriqueiramente a palavra que as integrantes usam para se referir à atividade e ao grupo é, principalmente entre as *issei* mais velhas, *koorasu* (em japonês grafado em katakana: コーラス), japonsização da palavra anglófona *chorus*. Ainda que a proposta artística do coro seja “[...] cantar **músicas japonesas antigas e contemporâneas, representativas da cultura japonesa [...]**” (Coral Himawari, documento interno, 2024, grifo nosso), as canções do repertório que o grupo considera tradicionais remontam

majoritariamente a um período histórico anterior ao nascimento de todos/as integrantes.

Conforme apontado pelo professor¹⁰ do grupo, *issei* nascido em 1937 (sendo ele o mais velho do grupo), e corroborado pelas outras integrantes em momentos descontraídos de suspensão da hierarquia líder-coro, o nosso repertório, à época, contava com 7 canções: 3 *dōyō* (em japonês representado pelos kanji 童謡, significando canção infantil); 2 *enka*, estilo de canção popular japonesa muito comum em *karaokê* (Satomi, 2004, xvi); 1 canção de difícil classificação pelos próprios colaboradores; e 1 *shōka*, definido pelos integrantes – ao longo do trabalho de campo – como “música de jovem adulto”, mas que nas entrevistas apareceu como sendo relativo ao universo sonoro-musical escolar equivalente aos anos finais do Ensino Fundamental e início do Ensino Médio nos padrões brasileiros. Na minha escuta ocidentalizada, os aspectos musicais dessas canções tendem a mesclar, de forma geral, padrões melódicos que se *aproximam ou remetem a* escalas pentatônicas – muito usada para evocar uma sonoridade japonesa – com referências harmônicas tonais, como funções de dominante, menor relativa harmônica, subdominante, repouso e, em alguns casos, até mesmo modulações. Há, também, uma clara distinção entre os repertórios apresentacional e participatório (Turino, 2008), sendo que o os *dōyō* e os *shōka* inserem-se em situações públicas de performance¹¹ (apresentacional) e o *enka* em momentos de maior descontração coletiva (participatório), com exceção das duas que compõem o repertório público e que transitam entre ambas as situações (Hana wa saku e Sukiyaki).

Entre os *dōyō*, temos: a) Shizuka na kohan (1936, de autoria desconhecida), que fala sobre um pássaro cuco cantando para acordar; b) Aka Tombo (1927), creditado a Kosaku Yamada, em que duas irmãs estão observando uma libélula vermelha; e c) Shojoji no tanuki bayashi (aproximadamente 1930), creditada a Shinpei Yamada, em que é contada a lenda japonesa do cão-guaxinim interagindo com a figura religiosa responsável pelo templo do qual o *tanuki* (o cão-guaxinim) serve de guardião. Especialmente no caso dos *dōyō*, o elo entre as canções desse repertório se dá pela forte interação e comunhão entre elementos de naturezas anímicas (pessoas) e “não-anímicas” (animais não-humanos), que não coincidentemente é uma das bases do xintoísmo – prática religiosa e filosófica predominante no Japão.

Já entre as canções *enka*, até pela própria natureza mais ligada à prática do *karaokê*, há uma variedade maior de marcos temporais, mas tendo como elo mensagens motivacionais, um tanto bucólicas, para superação de um tempo difícil, tendo a natureza como meio metafórico e imagético. São elas: d) Ue O Muite Aruko (1963), também conhecida como Sukiyaki, do compositor Kyu Sakamoto (1941-1985), traz uma mensagem de esperança e positividade, o que

¹⁰ Essa é a forma com que o grupo se refere a quem lidera o grupo nos ensaios, assumindo uma posição equivalente à de um regente.

¹¹ A performance do Coral Himawari e a relação entre os diferentes repertórios e seus contextos será aprofundada ao longo da seção de análise da dissertação, não sendo o foco deste presente artigo.

é estratégico ao pensarmos que o contexto era o de reestruturação do Japão depois da Segunda Guerra Mundial; e) *Hana wa saku* (2012), de música da compositora Yoko Kanno (1964-), e letra de Shunji Iwai (1963-), é canção nostálgica para prestar apoio às vítimas pós-tsunami de 2011 em Fukushima. Há uma canção que os próprios colaboradores disseram ser difícil de definir o estilo, mas que faz parte do repertório apresentacional: *Soshunfu* (1913), do compositor Akira Nakada (1886-1931), em que há uma esperança pelo derretimento da neve, marcando o fim do inverno e o início da primavera.

Dentro da última categoria (*shōka*), há *Sato no Aki* (1941), de Minoru Mainuma. Esta canção se diferencia das outras, pois em campo ouvi duas versões do que seria a tradução de sua letra. Conforme um dos integrantes do Coral Himawari, a letra narra uma mãe e seu filho sentindo saudade do pai que está morando fora da sua província (possivelmente Hokkaido, bem ao norte), pois o frio do outono (*aki*) impossibilita a fonte de renda da família, que é a agricultura. A outra versão, contada por uma senhora *sansei* (3ª geração, neta de imigrantes) da Região Metropolitana de Porto Alegre que participou de um ensaio coletivo em Ivoti, é de que o motivo do deslocamento do pai é de que ele está servindo na guerra. Como eu não domino o idioma japonês, acredito que o motivo da ausência do pai dessa família esteja aberto a interpretações mesmo na letra original.

Presença da língua inglesa nas canções do repertório: de quando data a tradição?

A partir do cenário posto pelo trabalho de campo, como dito acima, trouxe para este estudo três questionamentos: (1) quais memórias sonoro-musicais são remontadas a partir do repertório executado pelo grupo? (2) o que o repertório pode indicar sobre o contexto em que as canções foram compostas? e (3) quais são os elos e rupturas entre as identidades geracionais e regionais dentro do grupo? Para compreender o desenvolvimento e o processo de hibridação nas canções do repertório, para além do contexto sócio-histórico que abordarei ainda nesta seção, é importante levar em consideração a parte linguística.

Ainda que o Coral Himawari se entenda enquanto proposta de coral não profissional, é um pouco diferente da ideia de formato coral que geralmente tem-se em mente. Não há uma subdivisão de vozes, mas sim a prática do canto coletivo em uníssono, prática comum a grupo vocais e coros amadores adultos e infantis (Olsen, 2004, p. 148). No entanto, a explicação da presença de uma proposta de performance de canções japonesas em formato coral ocidental – e autodenominado de tal maneira – remonta a 1857 com as ameaças militares dos EUA, que forçaram a abertura das fronteiras do Japão à diplomacia euro-estadunidense, tendo como marco a Restauração Meiji em 1868 (Sakurai, 2007). A partir de então, a educação pública japonesa foi formulada tendo como base modelos estadunidenses e holandeses— incluindo o ensino público

de música, que seguiu a cartilha de materiais didáticos estrangeiros (Hamano; Hattori, 1976 *apud* Ogawa ¹², 1994, p. 30). Sendo assim, entende-se que as canções categorizadas como *dōyō* e *shōka* emergem como ferramentas instrutivas da ocidentalização do Japão e inserem-se no tecido social enquanto cantigas populares infantis.

Ao contrário dos *dōyō* e dos *shōka*, as canções da categoria *enka* pertencem a um estilo de música comercial que junta referências instrumentais ocidentais – tais como violino, piano, guitarra elétrica e sintetizadores que emulam diversos instrumentos – a temáticas e sonoridades vocais japonesas (Yano, 2003, p. 28¹³); ainda assim, se comparadas aos *dōyō* e aos *shōka*, os *enka* possuem ainda uma presença equilibrada entre instrumentos tradicionais e estrangeiros. Ainda que o estilo pertença a grandes gravadoras de centros urbanos e encontre bastante respaldo e apelo popular, principalmente a partir do pós-segunda guerra, o *enka* enfrenta reprovação e preconceitos do corpo diplomático e governamental japonês e das elites urbanas, sendo por eles considerado um estilo tanto brega – em função do público que o consome – quanto uma ocidentalização tecnológica de mau gosto (Yano, 2003, p. 18 – 19). Essa rejeição é tanta que, segundo uma das imigrantes colaboradoras entrevistadas e integrante do Coral Himawari, o *enka* não podia ser cantado nas aulas de música que frequentou na escola em sua infância no Japão.

A respeito do repertório do grupo, é interessante notar a forma com que ele é abordado, abarcando diferentes níveis de fluência e compreensão linguística que as pessoas do grupo têm do idioma japonês (*Nihongo*). Para dar conta dessa análise, trarei uma sucinta e básica explicação sobre os sistemas de escrita, apoiada em autores da área.

O idioma japonês utiliza três sistemas de escrita (Jilson, 2013, p. 5): (1) *kanji*, sistema de ideogramas de origem chinesa, em que cada conjunto de traços representa uma ideia (ideograma); (2) *hiragana*, sistema de escrita silábica inventada no Japão a partir da simplificação de ideogramas chineses, historicamente usado em contextos mais casuais (Jilson, 2013, p. 14); e (3) *katakana*, sistema de escrita silábica de transliteração para o Japonês de palavras de origem estrangeira, em que se adapta a pronúncia original ao *Nihongo*, muito usado também para comunicações institucionais oficiais (*Idem ibidem*). Para fins de interesse etnomusicológico, pensemos na escrita da palavra “música” em cada um dos três sistemas.

Em *kanji*, música pode ser representada por 音楽 (lê-se *ongaku*), sendo que 音 (lê-se *oto*) significa barulho e 楽 (lê-se *gaku*) significa diversão. Escrito em *hiragana*, a palavra *ongaku* fica

¹² O texto original encontra-se em Língua Japonesa. Hamano, M. and Hattori, K., eds., *Ongakukyouiku Seiritsu e no Kiseki (Development of the Establishment of Music Education) (Tokyo: Ōngaku no Tomo Sha, 1976), 152.*

¹³ “Inasmuch as modernity is shifting and relational, *enka* is ‘modern’ music that brings Western instruments together with Japanese scales, vocal techniques, and textual themes.” (Yano, 2003, capítulo 1, p. 28)

da seguinte forma, おんがく, cada sílaba sendo respectivamente [o], [n], [ga] e [ku] – tal grafia não altera o significado do *kanji*, sendo uma forma silábica de representar a pronúncia dos ideogramas. Por último, transformando a palavra música na sua versão inglesa *music*, a pronúncia anglófona em *katakana* seria grafada ミュージック (*myūjikkū*). Tendo delineado essas noções básicas, analisemos os fragmentos abaixo, da canção Kisha Poppo (汽車ポッポ) – música do repertório do Coral Himawari que não é tão recorrente em apresentações públicas, atribuída a Shin Kusakawa (1893-1948), que também compôs outros *dōyō* (canções infantis). Antes de ser intitulada como *Kisha Poppo* (1945), a canção se chamava *Heitai-san no kisha* (“O Trem do Soldado”, 1937) e fazia parte de um esforço de guerra para saudar e desejar bons agouros aos soldados que partiam de trem para a guerra; com a derrocada do Japão depois da Segunda Guerra Mundial, a letra foi substituída.

A respeito de seu conteúdo, Kisha Poppo é uma canção que aborda elementos sonoro-musicais representativas de uma viagem em um trem a vapor, sendo *kisha* significando trem e *poppo* o som do vapor saindo pela chaminé do veículo, como veremos mais detalhadamente na explicação abaixo.

Figura 2 – Fragmento de Kisha Poppo mesclando *kanji* e *katakana*

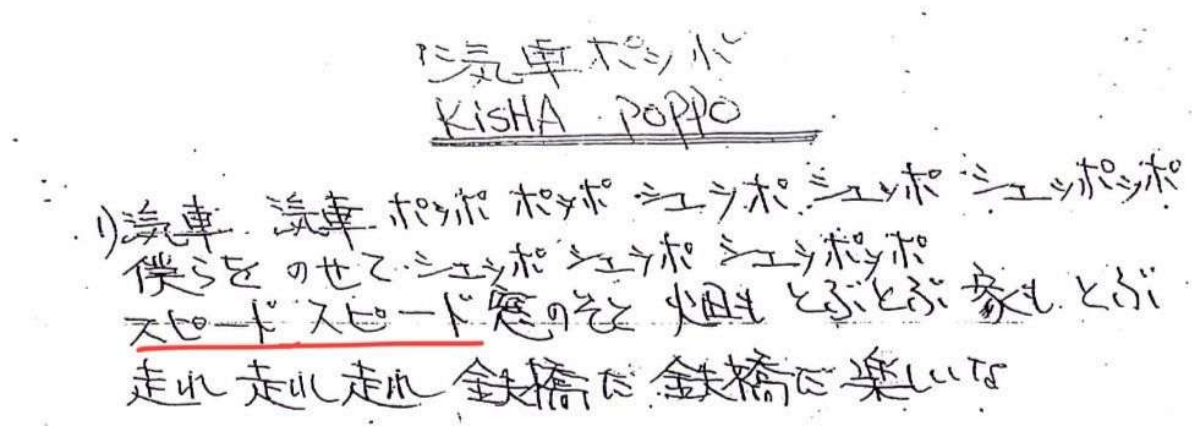


Figura 2: Fragmento de canção infantil do repertório do Coral Himawari. Em vermelho, *katakana* de supido sublinhado. Escaneado do arquivo da autora.

Figura 3 – Fragmento de Kisha Poppo em *romaji*

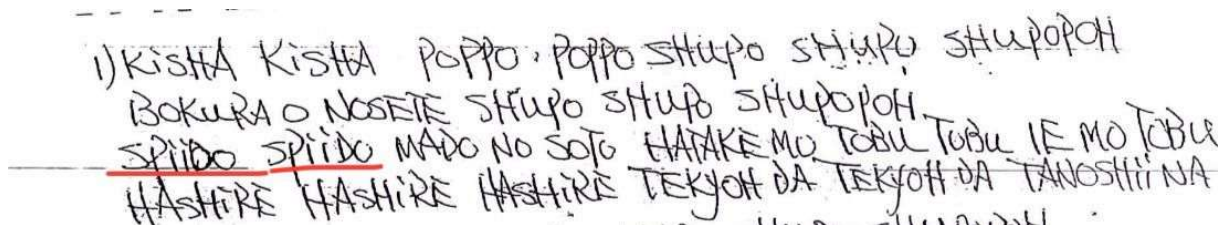


Figura 3: Fragmento de canção infantil do repertório do Coral Himawari. Em vermelho, *supido* sublinhado. Escaneado do arquivo da autora.



Nas figuras, podemos ver o uso de dois dos três sistemas de escritas operando conjuntamente. Há a presença do *kanji* em 汽車 (*kisha*) significando “trem” e do *katakana* ポポ (popo) na representação do som onomatopeico do trem, por exemplo. Além do *kanji* e do *katakana*, houve, por parte do professor do grupo, uma preocupação em incluir o *romaji*, ou seja, a romanização da pronúncia japonesa para que a leitura em idioma japonês não fosse um impeditivo para integrar o coro.

Com trajetórias de vidas diversas, as fluências nos idiomas japonês e português seguem a mesma lógica plural. Entre as *issei* que imigraram adultas ou pelo menos já alfabetizadas, o domínio do *nihongo* tende a ser completo (leitura, escrita, compreensão oral e comunicação verbal). Já as *issei* mais novas, é possível que – a depender de trajetórias familiares e círculos sociais pós-imigração - tenham uma compreensão da língua japonesa comum às *nissei* (2ª geração, filhos de imigrantes japoneses), que por vezes são capazes de entender e se comunicar verbalmente em japonês, mas não saibam ler. Mesmo que algumas, se não a maioria, das canções do repertório sejam de conhecimento prévio comum às integrantes – por aprendizagem em escolas regulares no Japão ou em escolas japonesas no Brasil, ou ainda no convívio familiar e social – a existência de uma alternativa romanizada aumenta as possibilidades de abrangência intergeracional para novos membros, como para as gerações *sansei* (3ª geração, netas de imigrantes) e *yonsei* (4ª geração, bisnetas de imigrantes).

Frustrando uma possível e implícita expectativa exotista – e por consequência racializada e preconceituosa – sobre a forma como soam as canções do repertório do Coral Himawari, fato é que elas não carregam elementos sonoro-musicais estereotipicamente reconhecidos como japoneses, antes carregam mais as marcas de processos histórico-culturais como a reforma nacional-curricular ocidentalizadora do Japão, política deliberadamente adotada entre 1868 e 1912, durante a Era Meiji (Ogawa, 1994), para atender às pressões do colonialismo euro-estadunidense. O elemento que talvez chegue mais perto de atender ao imaginário estereotípico que o Ocidente entende por Japão é o uso de *karaokê* – ou *backing track* – durante os ensaios do grupo para ter uma base de referência para as performances em público, mas que na maioria das vezes não faz parte das apresentações públicas.

Considerações finais

A ideia de tradicional proposto pelo grupo de colaboradoras nipo-gaúchas tem como referência temporal as suas próprias vidas, em um contexto de trocas culturais já bem estabelecido pelos fluxos migratórios entre Japão, Europa e, principalmente, Estados Unidos. No entanto, os significados e as memórias sonoro-musicais diferem a depender da geração e da idade. Para as



issei de mais de 70 anos de idade, as canções infantis (*dōyō*) possivelmente remontam ao ambiente escolar e familiar que experimentaram no Japão antes de migrarem para o Brasil. Já para as *nissei*, grupo de idade variável, essas canções podem ter sido transmitidas geracionalmente e/ou no convívio das comunidades japonesas localizadas no Rio Grande do Sul. Quanto à compreensão textual, as *issei* tendem a compreender e sentir mais integralmente o significado das canções, enquanto as *nissei* possivelmente captam o sentido mais amplo e geral – a depender da Língua Japonesa. Por fim, o caso trazido pelo *dōyō* Kisha Poppo sinaliza o hibridismo como consequência do processo de ocidentalização do Japão iniciado na Era Meiji (1868-1912) e reforçado ao fim da Segunda Guerra Mundial com a subordinação japonesa sobretudo ao imperialismo estadunidense devido à derrota do Eixo.

Referências

BEAUD, S.; WEBER, F.. **Guia para pesquisa de campo**: produzir e analisar dados etnográficos. Tradução: Sérgio Joaquim de Almeida. Revisão da tradução: Henrique Caetano Nardi. 2.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, [1997] 2014.

CORAL Himawari. **Ficha de inscrição do IX Encontro de Coros Cantares: Etnias, 2024**. Documento interno.

DOLL, J.; GAUDIOSO, T. K.; SANTOS, G. A. dos. **A integração cultural do japonês na cultura brasileira**: a experiência da colônia de Ivoti. Cadernos do Programa de Pós-graduação em Direito (UFRGS), Porto Alegre, v. 1, n.3, p. 53-62, 2003. Acesso em: 24 set. 2023.

DOLL, Johannes. **A história da Colônia de Ivoti** - uma entrevista. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Direito (UFRGS), Porto Alegre, p. 43-48, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/ppgdir/article/download/48591/30246/197203#:~:text=Com%20a%20comunidade%20de%20Ivo,Beber%20era%20com%20os%20amigos>. Acesso: 22 fev. 25

ENKYOSUL. Que alegria poder celebrar o Keiro-kai... Instagram, @enkyosul. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DPyzWCNjU5f/?img_index=8>. Acesso: 22 dez. 25

GAUDIOSO, T. K.; SOARES, A. L. R.. Entre o Butsudán e a missa: práticas religiosas de imigrantes japoneses no Rio Grande do Sul, Brasil. **Les Cahiers ALHIM** 20, 2010 – Migrations, religions et intégration. Disponível em: <https://journals.openedition.org/alhim/3667>. Acesso em: 14 mar. 26

GAUDIOSO, T. K.. A morte na comunidade japonesa do Rio Grande do Sul: espaço de integração social e de memória. In: **Migrações, Educação e Desenvolvimento**: volume 3: convergências e reflexões [recurso eletrônico], p. 239 – 254 / Andrea Helena Petry Rahmeier; et al (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. Disponível em: https://www.editorafi.org/_files/ugd/48d206_6d90088c0ab94538b0d2be2407d9b556.pdf. Acesso em: 22 fev. 25.

GAUDIOSO, Tomoko Kimura. **A Presença do Governo Japonês e sua Política para a**



Preservação de Memória, da Identidade e Perpetuação da Etnia Japonesa no Exterior: Brasil, século XX. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/23403>>. Acesso em: 19 nov. 2024.

GAUDIOSO, T. K.; SOARES, A. L. R.. RELIGIÃO E RELIGIOSIDADE ENTRE OS IMIGRANTES JAPONESES NO RIO GRANDE DO SUL: DIÁLOGOS CULTURAIS ENTRE BRASIL E JAPÃO. In: MONTEIRO, S. A. S.; RIBEIRO, P. R. M.. (orgs.). **Teologia das religiões** [recurso eletrônico]– Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. Disponível em: <https://atenaeditora.com.br/catalogo/download-post/6962>. Acesso em: 14 mar. 26

JILSON, Brianna. **A Brief Exploration of the Development of the Japanese Writing System.** *Anthropology*. 8. Trabalho de Conclusão de Curso (Bachelor of Arts in Anthropology) – University at Albany, State University of New York, 2013. Disponível em: <https://scholarsarchive.library.albany.edu/honorscollege_anthro/8>. Acesso em: 22 dez. 25.

OGAWA, Masafumi. Japanese Traditional Music and School Music Education. **Philosophy of Music Education Review** 2, no. 1 (Spring 1994): 25-36.

OLSEN, Dale A. **The Chrysanthemum And The Song:** Music, Memory, And Identity In The South American Japanese Diaspora. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2004.

PELINSKI, Ramón. La etnomusicología en la edad posmoderna. In: PELINSKI, Ramón. **Invitación a la etnomusicología** : quince fragmentos y un tango. Madrid : Akal, 2000.

SAKURAI, Celia. **Os Japoneses.** Copyright 2007. 2a ed., 5a reimpressão – São Paulo : Contexto, 2019

SATOMI, Alice L. **Dragão confabulando:** etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para Koto no Brasil. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9137>. Acesso em: 29 jun. 24

SILVA, Alexandra B.d.. **“Deus é Eles”:** práticas religiosas familiares dos imigrantes japoneses em Santa Maria/RS. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6233>. Acesso em: 14 mar. de 26.

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

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: the politics of participation.** Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WONG, Deborah. From Performance to Performative Ethnography and Back Again. In: BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (eds.). **Shadows in the Field:** New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

YANO, Christine Reiko. **Tears of longing:** nostalgia and the nation in Japanese popular song. Cambridge: Harvard East Asian Monographs – Harvard University Press, 2003.