

ORIGINALIDADE E RECEPÇÃO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS NIPO-BRASILEIROS

*Maria Cecília França Lourenço**

RESUMO: O conteúdo deste ensaio visa analisar a repercussão de distintas gerações de artistas nipo-brasileiros, porquanto os abstratos são imediatamente reconhecidos e a geração pioneira, com sua arte figurativa, só recentemente ingressa nos museus brasileiros.

UNITERMOS: Recepção; arte moderna; centenário; nipo-brasileiros; história da arte.

Brasil e Japão comemoram o centenário de uma aproximação firmada em 1895 pelo Tratado de Amizade, ainda que a primeira leva imigratória demore alguns anos para se efetivar (1908), marco humano maior, pois consolida-se com vjda o que os papéis enunciavam. A abertura é decisiva e a oportunidade propícia a uma crítica sobre a contribuição, às artes visuais nacionais, de artistas cujas raízes étnicas se encontram naquele país. Coincidem com o sexagésimo aniversário de fundação do grupo Seibi-kai, iniciativa ímpar para criar condições laboriais aos que desejam se dedicar profissionalmente ao fazer artístico, aliada à militância contra forças imobilizantes e repulsivas locais.

Parcela significativa aqui estabelecida antes da Segunda Guerra Mundial chega sem haver interagido com a cultura natal, porquanto a grande maioria vem com pouca idade. Não obstante, acolhem em seu interior reminiscências fundadas na cultura milenar e continuam muitos dos hábitos e falas, que impregnam as obras. Não se libertam da seriedade, operosidade e disposição à alteridade, marcas fortes e desejáveis, assim contribuindo para as transformações brasileiras em diversos campos, a incluir o das artes visuais.

Estudos anteriores têm procurado delinear o percurso histórico, através de pesquisas, documentações e depoimentos¹, por vezes abordando as singularidades

* Professora de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP.

1. Inúmeras instituições museais têm empreendido estudos sobre os nipo-brasileiros com publicações e

nas obras e, em outras, as dos artistas. Propõe-se, nesta oportunidade, um questionamento sobre a diferença entre a recepção² da arte realizada pela geração pioneira e a contrastante aceitação dos chamados abstratos, que logo adquirem uma estatura pública e com maior extensão no ambiente nacional, sendo que em ambas há valores notáveis. O ensaio procura analisar o trajeto geracional, revendo uma produção situada nas margens da história e reiterando outras, na tentativa de destacá-las, sem esquecer o labor, dedicado e competente, para criar condições profissionais e difundir a arte entre nós.

Defende-se a hipótese de que os nipo-brasileiros presentificam uma produção *sui generis* nos períodos em que, no país, a arte se volta para a realidade circundante mais do que para aquilo que a distingue das demais linguagens, ou seja, um universo pleno de linhas, cores, planos e pensamentos. Assim, não se confundem nem com a arte tradicional japonesa ou com os modernistas históricos, tampouco com o academicista. Contudo, o fato de realizarem uma arte original não resulta em um reconhecimento imediato dos valores artísticos de que são portadores, num período em que o inédito é um atributo positivo.

A receptividade é outra quando a arte persegue um ideário internacionalista, como no pós-Guerra, à época das Bienais paulistanas. O país acelera o tempo, quer abreviar distâncias e seduzir o futuro, sendo indispensável a adoção de códigos universais. Emerge uma linguagem inteligível e reconhecida em circuitos europeus e americanos, a garantir visibilidade em nosso próprio país. Paralelamente, a produção distancia-se de soluções brasileiras óbvias, seja pela ausência temática ou pela não adoção do pitoresco, vazado por araras e outras tropicalidades. Exceto pelos nomes, facilmente localizados como de origem nipônica, poucas pistas encontraríamos para tal diferenciação, o que nos leva a concluir que são contribuições também originais, mas sintonizadas ao mundo. Os abstratos obtêm notoriedade, o que poderia lançar a hipótese de deterem um valor maior, a merecer questionamentos.

exposições significativas, como a realizada em 1977 por Daisy Peccinini de Alvarado, confrontando Seibi-kai e Santa Helena para o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, outras abrangendo deste o Seibi-kai até a atualidade, como a da Pinacoteca, em 1983, – “Nipo-brasileiros. Mestres e alunos em 50 alunos” – e a do Museu de Arte de São Paulo – “Vida e arte dos japoneses no Brasil” – (1988), as duas últimas com participação crítica da autora. Acrescente-se que o Museu de Arte Contemporânea/ USP empreende evento pioneiro, já em 1966, tendo Aracy Amaral realizado ensaio sobre os abstratos e também o então diretor, Walter Zanini, levando a efeito uma destacada exposição. Em 1993, Alberto Beuttenmüller reúne obras para a mostra “Portugal-Japão. Mares navegados”, no Museu de Arte Brasileira. A Pinacoteca prepara um grande evento em parceria com a Aliança Cultural Brasil – Japão com edição e mostra “O olhar dos nipo-brasileiros sobre São Paulo”.

2. O conceito de recepção fundamenta-se nos escritos de Hans Robert Jaus, com vistas a uma reinterpretação crítica, ou como a define o autor: “Une histoire de l'art dont le discours pose en principe que les sens des oeuvres résulte de l'interaction continue entre auteur, oeuvre et public vise avant tout développant le projet d'une compréhension créatrice et d'une réinterprétation critique, la fonction éducative et émancipatrice de l'art.” In: JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978. p.120.

Deseja-se chamar a atenção para peculiaridades na recepção de obras, a partir de pensamentos subjacentes a elas, por vezes inconscientes para o próprio autor. O estudo elabora hipóteses para inquirir outras motivações, tentando alargar a compreensão das diferenças fundada na premissa de que há obras, figurativas ou abstratas, com valor inquestionável, embora umas aceitas e outras não.

Uma grande luta, na verdade, deflagram contra as discriminações do meio brasileiro, desveladas no episódio da Segunda Guerra Mundial, quando sofrem penalidades maiores, se comparadas às de outros imigrantes provenientes de países também alinhados ao chamado Eixo, como alemães e italianos. Macula o humanismo o veto para comporem eventos, individuais ou gregários, arbitrariedade lamentável, como todas. Ludibriam-no quanto aos encontros³, mas estão afastados de acontecimentos oficiais⁴, como salões e mostras itinerantes, obstando projeção pública. Vive-se etapa obscurantista da cultura brasileira.

Assinale-se também a disputa entre facções artísticas, não menos importante para o aparecimento do Seibi-kai, uma vez que coincide com o de outros grupos. Os anos 30 representam uma viragem na hegemonia dos acadêmicos, embora dominem o único museu de arte paulista – a Pinacoteca do Estado. Em 1932, um equívoco transfere-o para uma escola privada, assim também permitindo a particulares o domínio do Conselho de Orientação Artística, fórum centralizador de aquisições, prêmios e encomendas, aliás escola esta em que estudam alguns nipo-paulistas, sem apoiar seu passadismo. Note-se que inicialmente até mesmo Mário de Andrade compõe o Conselho, mas logo o abandona, sendo então totalmente relegado aos acadêmicos. Geram-se reações imediatas com a formação de associações e sociedades independentes da oficialidade, como o Clube dos Artistas Mòdernos (CAM), de Flávio de Carvalho, e a Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM), de Lasar Segall, desde 1932, logo depois a Família Artística Paulista (1937), com artistas proletários a reunirem-se no Edifício Santa Helena, e o próprio Seibi-kai.

3. Entre os depoimentos tomados, há história saborosa e sempre lembrada desse período tortuoso, como a que relata uma ocasião em que são surpreendidos pela polícia e para aplacar a ira cantam o Hino Nacional brasileiro, com sucesso.
4. A participação dos nipo-brasileiros em eventos nacionais apresenta um interstício entre 1939 e 1945, à exceção de Yoshiya Takaoka, que se apresenta em 1943 numa mostra coletiva na Associação Brasileira de Imprensa ABI, no Rio de Janeiro, visando angariar recursos para a Força Expedicionária Brasileira, e no Salão Paulista no ano seguinte (1944). O Sindicato dos Artistas Plásticos, embora não seja um órgão oficial, também exhibe Takaoka em seu Salão de 1944, tendo efetuado em 1941 uma significativa mostra de Tadashi Kaminagai, que repercutiu no meio despertando comentários críticos de Sérgio Milliet. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Majoridade do moderno em São Paulo. Anos 30/40*. São Paulo, 1990, p.200-3. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Livro no prelo a sair pela HUCITEC.

Resistência e lutas: a primeira lição

Os anos iniciais dos artistas nipo-brasileiros carregam lutas existenciais, em que a resistência ao preconceito se alinha à liberdade concepcional e unidas propiciam a primeira lição para o meio, presente desde a criação do Seibi-kai. Os destaques na organização desse grupo são principalmente Tomoo Handa, mas também Walter Shigeto Tanaka e Kiyoji Tomioka. Implementam a prática dedicada ao coletivo, com seriedade, obsessão, sedução pela perfeição e pelo suplantar limites. Essa prática é habitual da cultura nipônica e implementada no período por outros artistas, dada a política organizacional das classes trabalhadoras e da própria necessidade de se unirem para enfrentar questões de princípios estéticos e, também, por posições de poder, entre acadêmicos e modernos.

Os nipo encontram-se para sessões de modelo vivo, saídas para pintar e debate sobre a produção, tentando aprimorá-la. As metas são ativadas nas reuniões mensais, em contatos com jovens fixados nas regiões rurais e na primeira mostra organizada no Clube Cerejeiras, em 1938⁵. A recepção na imprensa é praticamente nula, mas conquistam um espaço na própria colônia, facilitador para atrair interessados, embora estigmatize-os como um núcleo fechado, uma das dificuldades, num tempo de alianças bélicas divergentes.

Outra contribuição durante os anos iniciais, na década de 30, refere-se à desejável independência dos acadêmicos. Estes defendem os princípios passadistas, embasados em uma teoria rígida e normativa, formada por regras perspectivas, composicionais, cromáticas e temáticas, engendradas para a representação do real e do idealizado. Todo esse decoro fica consolidado pelas publicações e pelo ensino, fundamentado em preceitos de progresso positivista. Ao contrário, os nipo-paulistas aproximam-se do real como interação contínua entre matéria e espírito, dinâmica esta a emocioná-los, levando-os a uma expressão simplificada, enquanto os acadêmicos limitam-se a reproduzir as formas aparentes com virtuosismo e respeito ao consagrado pela cultura ocidental. Com a vida e as obras evidenciam o interesse pela mobilidade, seja natal, social ou artística, e desautorizam os nacionalismos estreitos, outra dificuldade para aceitação imediata, na terra em que o integralista Plínio Salgado lançara *O estrangeiro*, em 1926.

5. Segundo Ata mantida por Tomoo Handa e traduzida por Roberto Kunihiko Okinaka para a Autora, comparecem à primeira reunião, em 30 de março, além dos três artistas, alguns aficionados a incluir jornalista, poeta e funcionário do consulado. Sucessivamente outros aderem, como Kichizaemon Takahashi, Hajime Higaki, Massato Aki e Iwakichi Yamamoto e Yuji Tamaki. Conforme atesta Handa, em depoimento à Autora em 6 de outubro de 1982, Yoshiya Takaoka embora residindo no Rio de Janeiro nessa primeira etapa, também é considerado participante, pois sempre volta à São Paulo e se interessa pelos rumos da arte.

No entanto, além do preconceito, há certas dificuldades adicionais e complementares, para os nipo-brasileiros pioneiros adquirirem projeção e compreensão crítica, num tempo excludente das diferenças a exigir posturas extremadas, porquanto ficam eqüidistantes dos acadêmicos e também dos modernos, o terceiro forte obstáculo para a aceitação. Estão mais próximos dos modernos, mas distanciam-se pela não identificação com a Escola de Paris, cujo contato se reduz às raras mostras em São Paulo e pelos livros, o que talvez fosse insuficiente, preferindo a vivência direta, da qual estão inicialmente apartados. A distância dos modernos e dos academicistas é justificada, já que procuram uma expressão artística coadunada a princípios interiores.

Foujita e Kaminagai interagem com o meio

A prática fincada em valores existenciais fica bem ilustrada se analisarmos a produção de outros artistas que passaram pelo Brasil, relacionando-se com o meio, como Foujita, que aqui expõe, e Tadashi Kaminagai, fixado no Brasil por algum tempo. Antes, ao final dos anos 20, estão em Paris e vivenciam uma renovação marcante em sua obra posterior, pois as raízes espiritualistas orientais e o senso de ruptura com as origens pátrias são irrigados por forte internacionalismo. Isto gera uma arte melancólica e característica, embora Foujita tenha como motivo recorrente as pessoas e os animais, enquanto Kaminagai dedica-se às paisagens. Atente-se que permanecem em contato com as mesmas fontes em que mergulham os modernistas históricos, como Tarsila do Amaral, Emiliano di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro ou Anita Malfatti.

Os caminhos cruzam-se, mas estes últimos perseguem outras questões visuais e existenciais, dando obras diferentes com combinações livres entre as várias tendências, numa espécie de sincretismo artístico. Diferença marcante entre os referidos nipo-brasileiros e os modernistas históricos é que estes modificarão suas buscas nas etapas posteriores, enquanto aqueles também transformarão, porém aprofundando numa mesma direção e sentido, possivelmente por força de culturas e trajetórias singulares. Em Kaminagai, como em outros, vida e obra são embricadas.

Kaminagai é uma personalidade interessante e relacionada ao Brasil, seja através das molduras seja pela arte, tendo merecido maior atenção do que os pioneiros, talvez pela vivência parisiense, atração forte para colonizados, além da própria obra, de fato ressaltável. Chega em 1940, quando a sua atuação e a experiência madura irão sensibilizar os que transitam entre Rio e São Paulo, como Takaoka, e dois então jovens, importantes para a arte brasileira: Tikashi Fukushima e Flávio Shiró. Traz também algo singular, pois ainda em Paris, trabalhando com antigüidades, resolve criar um tipo distinto de moldura com citações de objetos do passado. Torna-se moldureiro e por recomendação do próprio Foujita aproxima-se

do holandês a compor o "fauvismo" parisiense, Kees van Dongen, com quem se inicia na pintura e lhe apresenta clientes como Henri Matisse e Pierre Bonnard. Quando Kaminagai chega ao Rio tem já personalidade, a exaltar as sensações, a purificação dos meios picturais e a procura de liberar o instinto. Persegue a expressão, utiliza um traço interrompido, entintado e aplicado com vigor sobre a superfície, aliado a uma cor interpretativa, e não verista, lições irradiadas dos "fauvistas"

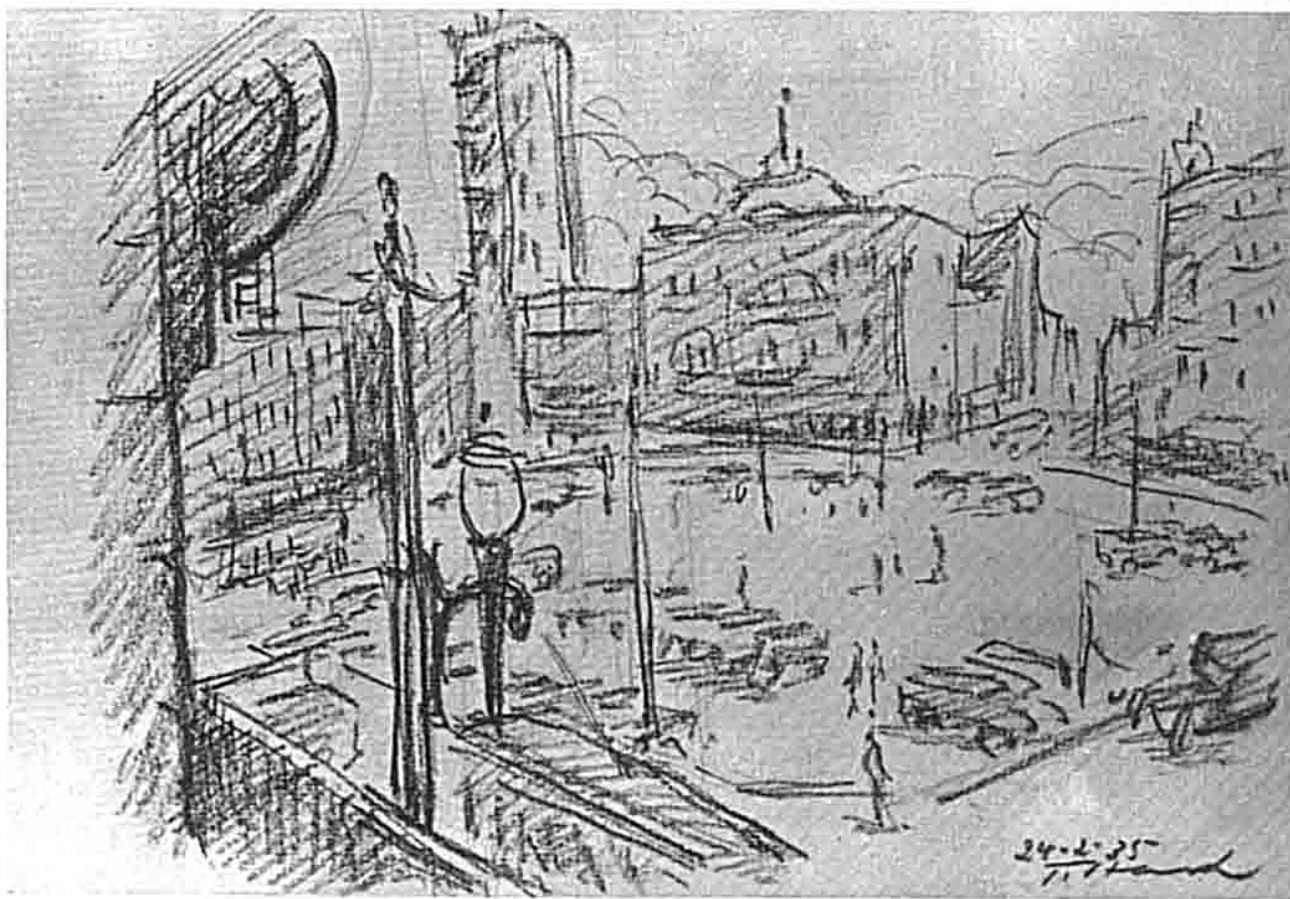
Mário de Andrade e a produção da geração pioneira

A sensação, o estranhamento e a emoção, como marcas intransferíveis da individualidade, constituem características recomendáveis da produção pioneira dos nipo-paulistas, reforçando o respeito e o incentivo às diversidades. Olham com outros olhos interiores e ensinam-nos pelo estranhamento, oposto à banalização. Alguns são mais líricos e enebriados com os ritmos cósmicos, resultando uma visão sensual, e outros mais construtivos, binômio que também encontraremos nos chamados abstratos. Líricos e construtivos aproximam-se da natureza tropical, entretanto os últimos são atraídos pela regularidade, aparecendo obras com apurada ordenação plástico-composicional, enquanto os líricos tangem primordialmente a expressão.

Mergulham no ambiente, sentindo-se parte dele, ainda que com estranhamentos traduzidos por formas e cores e não por afastamento. Nada de olhares pitorescos, excêntricos ou esquisitos, denotadores de uma postura distante, apartada ou intermediada, como se vista por um microscópio. Ao contrário, guiam-se pelo maravilhamento e procuram entender o novo com proximidade. Se compararmos essa produção com a gravura japonesa, poderemos encontrar convergências em visões a percorrer angulações aéreas, no interesse pelo cotidiano e pelos estados atmosféricos e um caráter pictórico inconfundível.

Os artistas pertencentes à geração inaugural cultivam hábito gregário, até na fixação do natural, interpretando o que sensibiliza a emoção e ajusta-se à personalidade. Assim, as telas de Handa exudam o humano e a união entre construção e lirismo. A obra de Yoshiya Takaoka é libertária, desvela o universo sólido, profundo e não cinde desenho e pintura, pois pinta com o lápis e desenha com o pincel. Yuji Tamaki acentua poesia, espiritualidade e melancolia com vigor, Kichizaemon Takahashi faz pinturas emotivas, determinadas e com imensa vontade de viver. Os óleos de Walter Shigeto Tanaka revelam sua paixão pela magia das misturas, Mário Masato Aki mesmo pintando rememora seu início no desenho, ainda no Japão, antes de sua chegada em 1933, e Hajimi Higaki tem um lirismo leve e fluido. São simbiose contínua entre artista e meio, matéria e espírito, em que sujeito e objeto – o mundo – se entrelaçam.

Tomoo Handa colabora nas publicações da Colônia e, desde a época estudantil, já se envolve com o grêmio, revelando personalidade gregária e voltada mais para causas do que para coisas. Figura elegante, delicada e sensível, serve de ponte para manter relações fora da Colônia, sendo procurado por Mário de Andrade para estabelecer comparações entre a música japonesa e a ocidental. Estuda e lhe faz um relato verbal, iniciando um contato importante no sentido de ampliar o alcance e os limites do *Seibi-kai*⁶. O poeta mantém inúmeros desenhos de Handa em sua coleção, assinados entre 1935 e 36, atualmente no Instituto de Estudos Brasileiros, destacando-se, entre estes, *Praça da Sé* (1935), à época de construção da Catedral. Yoshiya Takaoka desempenha papel assemelhado no Rio de Janeiro, mas conquista maior notoriedade, o que em parte pode ser decorrente de sua personalidade extrovertida e com posições políticas definidas. Dessa forma, difunde e amplia o meio, até porque na então capital do país a Colônia é muito mais reduzida. Mantém-se no Rio entre 1934 e 1940, havendo uma caricatura do crítico, na coleção do poeta, datada do ano de sua partida.



Tomoo Handa. *Praça da Sé*. 1935. Acervo Arquivo Mário de Andrade IEB/USP.

Handa vai diretamente ao tema, interpretando a cidade e seus arredores com economia de recursos e simplificações.

6. Depoimento de Tomoo Handa à Autora em 6 de outubro de 1982.

Mário de Andrade antecipa-se em reconhecer o valor, porquanto só recentemente os pioneiros ingressaram no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo⁷, sendo raros em outros museus, à exceção de Takaoka, que também está representado no acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro, com *Morro do Pinto* (1938). Já os abstratos e construtivos estão nos principais museus brasileiros, em que pese a dificuldade maior para a comunicação com o público não iniciado. Cada um, a seu modo, possui qualidade técnica e concepcional, porém os abstratos correspondem a valores caros ao período em que emergem, voltados a uma maior internacionalização, arrojo e consonância com os Estados Unidos, parâmetro sedutor para o Brasil pós-Guerra.



Yoshiya Takaoka. *Morro do Pinto*. 1938. Col. Museu Nacional do Rio de Janeiro.
Takaoka vive no Rio de Janeiro, onde interage com os artistas locais.

7. As obras de Tomoo Handa são as primeiras desta geração, ingressando ao final de 1983, sendo doadas pelo artista por ocasião da mostra "Nipo-brasileiros. Mestres e alunos em 50 alunos", bem como a de Takaoka, por compreensão dos familiares. Atualmente compõem também o acervo: Hajime Higaki, Jorge Mori, Massao e Alina Okinaka, Takeshi Suzuki, Kichizaemon Takahashi, Iwakichi Yamamoto, além de Mabe, Fukushima, Tomie Ohtake, Flávio-Shiró, Tomoshige Kusuno, Kazuo Wakabayashi, Yutaka Toyota, João Suzuki, Sachiko Koshikoku, Kenichi Kaneko, Mari Yoshimoto, Satoshi e Hissao Sakakibara, Lydia Okumura, Hiro Kai, Carlos Takaoka e Massuo Nakakubo.

Nosso poeta modernista é um caso único e isolado, entre os críticos e intelectuais, fugindo à regra que não entende a produção pioneira dos nipo-paulistas e não os coleciona. Possuidor da obra, mesmo assim não se manifesta sobre a exposição de 1938, ao contrário, à mesma época, do pessoal do Santa Helena. Importante ressaltar que a temática predominante das paisagens não poderia ser explicada, como fizera com os pintores da Família Artística Paulista, cuja produção tem pontos de contato com a dos nipo-brasileiros. Alude a um pretenso desejo dos santelenistas em possuírem lazer para fim de semana, ou a presença de frutas importadas em natureza morta, como sinalização de desejo a uma ascensão social, hipóteses limitadas que não honram a acuidade do grande crítico.

Diferença significativa é que a paisagem santelenista apresenta visões aéreas de uma São Paulo que eclipsa o passado rural, como em *Rebolo*, ou marinhas românticas permeadas pela solidão, pelo trabalho pesqueiro ou feminino, como em *Alfredo Volpi* e nas de *Vittorio Gobbis*, ou vilas de bairros operários como em *Franco Cenni*, todas na *Coleção Mário de Andrade* do IEB. Já os nipo-paulistas retratam vistas de janela de bairros onde residem, como *Jabaquara*, *Vila Sônia* e *Liberdade*, sem alegorias a sinalizar transformações iminentes, talvez a maior e principal dificuldade para serem aceitos.



Yoshiya Takaoka. *Mário de Andrade. Caricatura. 1934. Acervo Arquivo Mário de Andrade IEB/USP.*

Desconhecimento é difícil imaginar, pois, como vimos, Mário mantém ligações com Handa e seu exílio no Rio coincide com o período em que Takaoka lá está. Provável e admissível é reconhecer que o impedimento de exporem tenha dificultado análises públicas de conjuntos, como as realizadas pelo autor de *Macunaíma* para os demais. Algumas outras hipóteses podem ser aventadas e abrem perspectivas interpretativas sobre tal produção, como o fato de que as paisagens dos pioneiros remetem a uma São Paulo indesejada para os modernos, dada a presença de casas deterioradas, fundos de quintal, estabelecimentos comerciais típicos de bairros proletários, enfim fragmentos urbanos tidos como provincianos, sem acenar para um futuro transformado. As frestas de janelas fixadas nas telas guardam um grave problema ainda mais renegado: a Guerra e as discriminações, de que foram vítimas.

Visibilidade conquistada nas Bienais e Salões

Suspensão o interdito contra os nipo-brasileiros, reabrem o Seibi-kai no mesmo mês em que o haviam criado, ou seja em março de 1947. Já não há mais lugar para rancores discriminatórios, emergindo um espírito conciliatório. O núcleo inicial pouco a pouco conta com importantes adesões, vindas do interior, como Massao e Alina Okinaka e mesmo do Rio de Janeiro, com a volta de Flávio-Shiró, Tikashi Fukushima e, em especial, de Takaoka, uma figura incomum. Personalidade vivaz e boêmia, dedica-se ao ensino em ateliê e transita com desenvoltura no meio, fatores significativos para superarem-se barreiras excludentes, de parte a parte. Intensificam os contatos com as regiões interioranas paulistas para atrair interessados no fazer artístico.

Passados cinco anos (1952), encetam o salão Seibi-kai⁸, reunindo toda a comunidade, após experiências organizacionais favoráveis, tanto no chamado Grupo dos 15, um ateliê coletivo e agora não só com nipo-brasileiros, quanto no Guanabara, atuando na oficina de moldureiro de Fukushima, ao voltar do aprendizado com Kaminagai. Ano a ano mais artistas envolvem-se com o Seibi-kai, agora um salão com prêmios. Estes são criteriosos e incluem obras de desconhecidos, mas futuros destaques da arte brasileira⁹. Além disso, manifestam admiração por isenção, convites, e por fazer dos vencedores júri, no seguinte, mantendo ativas a criação e a operosidade.

8. Seibi realiza catorze eventos, de 1952 a 1970, sucedido pelo Bunkyo.

9. Conferem grande medalha de ouro a artistas como Flávio-Shiró no primeiro e Manabu Mabe no segundo (1953), Fukushima no quarto (1958) e Massao Okinaka em 1960, bem como prêmio aquisitivo a Tomie Ohtake em 1958, que terá em 1961 a premiação de "Melhor artista Nacional" no II Salão de Arte Moderna do Paraná.



Salão Seibi-kai. 1952. Col. Tikashi Fukushima.

A reabertura do Seibi-kai representa uma etapa de consolidação pública para os nipo-brasileiros, reiterada pela edição de Salões, efetuados a partir de 1952.

O aparecimento do Salão do Seibi-kai é contemporâneo à Bienal de São Paulo em sua época magna, quando traz informações novas e essenciais, que sensibilizam os jovens para tendências polêmicas e pulsantes. O choque da abstração então penetra no meio e extravasa os limites do Estado. Introduzida como referência obrigatória, mobiliza jovens carreiras, provavelmente uma resposta mais atinente às suas inquietações. Já na primeira Bienal, de 1951, muitos nipo-brasileiros são selecionados¹⁰, mas quando a abstração transforma-se em tendência hegemônica os pioneiros abandonam, permanecendo os novos. Essa mudança culmina com a premiação de Manabu Mabe em 1959, ano em que também conquista outros, lançando-se vigorosamente no âmbito nacional e internacional¹¹. Em que pese a ebulição, alguns dos aceitos em 1951 partem para a Europa, em estadas breves, como Takaoka e Handa, ou mais prolongadas, como Flávio-Shiró e Jorge Mori, oportunidades destacadas na consolidação e maturidade desses artistas.

Se antes as artes visuais debatem o quê e como produzir, com as Bienais novas perguntas serão incorporadas. Desvelam-se aspectos antes secundários, como o ato artístico, em que a gestualidade contracenava com a execução, desde os expressionistas abstratos, aos tachistas e informais. A obra abstrata vaza emoção, conteúdo este expresso pela própria fisicalidade, dominada por linhas, volumes, formas e planos, e assim desautoriza uma narrativa relacional entre modelos, assuntos e formas, geradoras de conteúdo discursivo. Igualmente atuam experiências vividas, incluindo-se reminiscências, estranhamentos e, em especial, interesses pelas filosofias e pelo universo ideográfico orientais.

A ausência narrativa clama por novas posturas e sensibilidade na fruição, ganhando força a relação figura/ fundo, simetrias e assimetrias, horizontal e vertical, cheio e vazio, cromatismos e texturas, enfim, atitudes inéditas. Introduzem-se unidades postulares, a desarmar os paradigmas artísticos, de modo que a tela, a pedra, a madeira, o metal, ou o barro são encarados como um imenso vazio, próximo ao início das Eras, cabendo ao artista fecundá-los com tensões e intenções, rememorando a criação do próprio universo, causando impacto. Em que pesem todas as dificuldades para entendimento a abstração impõe-se, segundo alguns, por ação do mercado internacional americano, o que julgamos redutor.

Surgem debates acalorados, gerando noticiário, ainda que inúmeras restrições às Bienais sejam pueris e escondam despreparo para a arte sem enredo. Contudo, outras merecem atenção, pela natureza ideológica, esclarecedoras de como a recepção ilumina a interpretação, neste caso um debate entre críticos com posições

10. Inúmeros são aceitos, gerando até catálogo a parte: Tikashi Fukushima, Hajime Higaki, Tomoo Handa, Takeshi Matsuyama, Hideomi Ohara, Jorge Mori, Massao Okinaka, Takeshi Suzuki, Tadashi Kaminagai, Flávio-Shiró, Walter Shigeto Tanaka e Yoshiya Takaoka.

11. Prêmio Braun (I Biennale de Paris), Prêmio aquisição no Dallas Museum of Fine Arts, Prêmio Governador do Estado VII Salão Paulista de Arte Moderna e Prêmio Leimer. In: *MABE. Reencontro*. Rio de Janeiro, MAM, 2 a 23 dez. 1992, p.39.

igualmente engajadas. Trata-se da formulada pelo arquiteto João Batista Vilanova Artigas, no jornal *Hoje*, segundo o qual, a abstração atenderia à burguesia decadente, fazendo com que os artistas se moldassem, buscando sucesso e premiação. Mário Pedrosa defende a Bienal com o argumento de que países como a então União Soviética também exibiam-na, sendo infundado sugerir uma manobra imperialista¹².

Importante lembrar que a Bienal começa em 1951 por iniciativa do recém-criado Museu de Arte Moderna (1949), inauguração esta polêmica, dada a ênfase na abstração, numa escala e paixão, que não deixa ninguém indiferente, servindo para projetá-los. Ainda mais, desqualificam-se os artistas e críticos brasileiros, convidando o francês Léon Degand, que chega em 1948, agitando o meio. Elabora a mostra *Do figurativismo ao abstracionismo* em que apresenta a abstração como ápice artístico. Segundo Degand, a abstração concentra atenção "(...) antes de mais nada, sobre as qualidades e poderes específicos de sua arte (...) "¹³. Assinale-se que as várias gerações modernas ficam excluídas, exceto: Cícero Dias, Samson Flexor e Valdemar Cordeiro, possivelmente por possuírem acesso a Degand.

Desencadela-se revoltas contundentes e modernistas históricos repudiam a abstração, tendo sido classificada por Emiliano di Cavalcanti como arte de "evasão"¹⁴. Os jornais abrem espaço para confrontos e um dos modernos, Clóvis Graciano, coloca uma argumentação ressaltável. Lembra que são todas tendências modernas e que há pouco eles próprios haviam sido discriminados por incompreensão de algo inédito, "avançado"¹⁵ e novo. Embora não adotando, discorda das restrições, parecendo-lhe da mesma natureza das que haviam sido alvo, há pouco. Como se observa, a antiga coesão moderna está enfraquecida, favorecendo a emergência de valores afinados às tendências criticadas.

Atente-se para outro evento a despertar o público para a importância do ato artístico ocasionado pela presença da arte *sumi-ê*¹⁶, que valoriza o gesto, os conteúdos transcendentais e a própria filosofia Zen. Entre nós, o introdutor dessa pintura, nascida na China, foi Massao Okinaka¹⁷, que chega com formação do Japão, antes de se fixar entre nós (1932), e realiza uma exposição em 1955, época de grandes polêmicas em São Paulo, possivelmente o primeiro contato direto, com uma grande mostra, para público de artistas nipo-brasileiros e mesmo para outro não

12. Vale notar que expõem artistas, como Kasimir Malevich e Alexander Rodchenko.

13. DEGAND, Léon. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo, MAM, 1949, p. 27.

14. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Majoridade do moderno em São Paulo, Anos 30 e 40*. Ed. cit. p.321.

15. *Idem*, *ibidem*, p.323.

16. A pintura *sumi-ê* inicialmente é atividade dos monges budistas, feita com pincéis de pelo animal, monocromática e usando uma espécie de tinta líquida com carvão e cola. Não permite retoques e exige um ato firme para obter o conteúdo desejado. Sobre a influência na arte brasileira veja: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Sumi-ê e os contemporâneos*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1986.

17. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Alina e Massao Okinaka. Perenidade e vida*. São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão/ Massao Ohno, 1993. p.11-30.

especializado. O interesse é tal que em 1964 cria um curso, ativo até a atualidade, na Aliança Cultural Brasil-Japão.

A essa rede de acontecimentos a projetá-los, mencionem-se fatores ocasionais, mas facilitadores, como a oportunidade de exporem em locais e conjuntos sabidamente comprometidos com o moderno. Entre aqueles está a antiga Galeria Domus, considerada avançada por exibi-los e mesmo comercializá-los com exclusividade, sempre ocasionando críticas nos jornais paulistanos. Nela apresentam-se em 1948 Takeshi Suzuki, Yoshiya Takaoka e Handa; em 1949 Shigeto Tanaka e, em 1950, a mostra inicial do Grupo Guanabara.

O Guanabara, outra referência obrigatória para a difusão dos nipo-paulistas e caminho para abstração, desde então (1950) promove eventos, que se estendem durante os anos 50, porém já em 1948 havia um grupo espontâneo em torno do ateliê de Fukushima, formado por artistas com diferentes tendências. Diante dos ecos das Bienais, este funciona como um local para debate e, não por acaso, muitos dos futuros e destacados não figurativos compõem suas mostras. Além do próprio Fukushima, artista com um domínio absoluto e expressivo dos tons neutros, em especial os negros, congregam-no Mabe, portanto antes de sua consagração na V Bienal, outros abstratos de primeira linha como Wega Neri, Arcângelo Ianelli, presentes em todas as mostras, especialmente Tomie Ohtake, Thomas Ianelli e Norberto Nicola, incluídos somente na última de 1959. Nas derradeiras versões, ocorrem programações paralelas e em 1958 o crítico Sérgio Milliet profere a palestra "Abstratos e figurativos", denotando agora interesse pelo tema e pelos nipos.

Todas essas repercussões atraem nova leva de artistas para o Brasil, especialmente durante os anos 60, quando se consolida a arte abstrata, geométrica ou informal, através de um circuito de museus, salões em algumas capitais e galerias, outro reforço notável para a projeção pública. Aportam com uma bagagem repleta de sonhos e contatos artísticos singulares, colhidos em Paris ou Tóquio, no momento em que aqui o moderno procura alargar a face internacionalista¹⁸. Mencionem-se, entre essas as de Yo Yoshitome e de Bin Kondo, ativos no movimento "Phases" de Paris, ou a de Kazuo Wakabayashi nos Grupos Babel e no Delta, ou no vanguardista "Nova Escola de Tóquio", em que também atuam Hissao Ohara, Kenichi Kaneko e Tomoshige Kusuno.

Os que chegam são acolhidos no Salão do Seibi-kai, agora com expressão pública, e reconhecidos em seu valor, como no de 1960 em que o inquieto Tomoshige e o escultor Tsuchimoto são aceitos, aquele recebendo medalha de

18. Entre os que vêm estão Iwao Nakajima, (1955), Hissao Shirai, (1958), Masumi Tsuchimoto, (1959), seguidos por Tomoshige Kusuno, Kenichi Kaneko, Hisao Sakakibara, Mitsutaka Kogure e Bin Kondo (1960), Yoshiyuki Miura, Yo Yoshitome, Takeo Shimizu e Kazuo Wakabayashi, (1961), Hissao Ohara, Yukio Suzuki e a ceramista escultora Shoko Suzuki (1962), Sachiko Koshikoku (1965). Yutaka Toyota, visita em 1957 e fixa-se em 1968.

bronze. Em 1961 e 1962 não se realizam os Salões, porém no sétimo, em 1963, Wakabayashi, com sua pesquisa matérica requintada e que chegara em 61, conquista láurea máxima, ano em que também merece Grande Medalha de Ouro no Salão Nacional de Arte Moderna e na VII Bienal. Coincide com o momento em que os catálogos do Seibi obtêm maior suporte, contendo reproduções a documentar a colaboração dos nipo-brasileiros ao abstracionismo. Bin Kondo é exceção, embora com produção importante, só comporá o Seibi anos após sua chegada, preferindo outros eventos¹⁹.

Uma das iniciativas marcantes na difusão nipo-brasileira é o Salão do Jovem Desenho Nacional, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, desde sua fundação em 1963, por apostar na pesquisa. Logo atrai, recebendo adesões, como Tomoshige, Hissao Shirai, Hissao Sakakibara. Fortalece as posturas experimentais e cumpre o papel difusor para outras regiões, já que o então diretor Walter Zanini faz circulá-lo, promovendo a instituição e as poéticas avançadas.

Nipos nos museus brasileiros

Comparativamente ao período em que a geração pioneira desponta, a etapa pós-45 é diferenciada e também favorecida pela implantação de museus, especialmente os de arte moderna, durante os anos 50, seja em São Paulo, como também em Florianópolis, Resende, Rio de Janeiro, Cataguases e Salvador. Cumpre lembrar que desde 1958 os Museus de Arte Moderna, de São Paulo e Rio de Janeiro são instalados em novas sedes, o que sempre implementa atividades. Prova disso é que o Salão Seibi, em 1964 é apresentado no MAM do Rio. Por outro lado, há o surgimento de salões e galerias em todos os estados em que surgem museus. Este é o caso da Galeria de Arte da "Folha", que cria o Prêmio Leirner, regulamentado em 1959, em várias modalidades, sendo o de pintura conquistado por Manabu Mabe. Novidade ímpar é que com verba privada da empresa destinam-se obras para museus, de modo que Mabe passa a compor o acervo do recém criado MAM Bahia.

A primeira metade dos anos 60, antes do Golpe Militar, coincide com a difusão dos nipo-brasileiros no Rio de Janeiro e em Salvador, graças a projeto museológico competente. Lina Bo Bardi na diretoria do MAM - Salvador, embora em breve período, consegue sediá-lo no Solar do Unhão, em 1963, marcando fase de extroversão do moderno e dos nipo-brasileiros, até então mais concentrados no eixo Rio/ São Paulo. Após a abertura, antes mesmo de exibir valores locais, em 1960, traz mostras de Flávio-Shiró, seguido por Mabe e Iwákishi Tsukaka. Em 1963 leva

19. Kondo, em 1963, conquista o primeiro prêmio no I Salão do Jovem Desenho Nacional, no Museu de Arte Contemporânea (USP).

a exposição "Novos pintores japoneses" a contar, entre outros, com Wakabayashi e Masumi Tsuchimoto. Ressalte-se que em seguida há refluxo, pois a VI Região Militar ocupa o MAM, num atestado de como ações museais conseqüentes podem incomodar.

Quando Assis Chateaubriand, ao final da vida, resolve se aventurar em criar museus pelo Brasil, muitos dos mais destacados nipos terão obras nas instituições. Denominam-se Museus Regionais, sendo a implantação assessorada de perto por Yolanda Penteado e por Pietro Maria Bardi²⁰. Possivelmente, o interesse do casal Bardi pelos nipo-brasileiros e a projeção já conquistada colaborem para levar a produção emergida no pós-Guerra aos diferentes centros culturais. Ingressam obras de Mabe, Flávio-Shiró, Tomie Ohtake, Bin Kondo, Wakabayashi, Yutaka Toyota, Fukushima e mesmo de Foujita, doada por coleção particular paulistana. A instalação dos Regionais conflui com o período de inflexão da democracia brasileira, em nome de suposta defesa e integração nacional. Coetaneamente, assiste-se com perplexidade à sucessão de atos arbitrários, com o poder tentando calar vozes dissonantes²¹.

Se entre 1950 e 1964 o país vive etapa otimista e direciona-se para o desenvolvimentismo, encantado com a hipótese de abreviar a defasagem em todos os campos, nos anos seguintes o noticiário sobre mecenato cultural colabora para recobrir páginas censuradas. Nos anos 50, a introdução da abstração evidencia um país humano e sem fronteiras, antes do furacão político restritivo a uma cultura contestatória, não estancando com o Golpe. Quando a abstração desponta, vive-se tempo generoso e sem barreiras, pois o Brasil de Juscelino Kubitschek é outro. JK propõe a ilusão desenvolvimentista, defendendo a viabilidade de recuperar 50 anos em 5, animado pelo gesto arrojado de mudar a capital do país, mas com seqüelas econômicas graves. Arremata uma década que viu nascer a TV e a indústria paulista, embora acabe com presidente eleito que renuncia e gera forte crise político-militar.

O aparecimento da abstração, além de importante, satisfará um imaginário vanguardista, arrojado, utópico e avançado, perseguido pelo país, ao tempo de JK, quando se admitem vertentes explosivas, seja expressionista, como num Flávio-

20. Dados inéditos e coletados na pesquisa em andamento: "Moderno acolhido nos Museus".

21. A primeira criação dá-se em Minas, o Museu Regional D. Beja, em Araxá, no momento em que é fechada a Universidade de Brasília (fim de 1965). Em janeiro de 1966 é a vez da Galeria Brasileira, em Belo Horizonte, numa hora agitada, pois em fevereiro é editado o Ato Institucional nº3, a limitar o voto direto nos municípios e estados. Os jornais, em setembro de 1966, ao serem reprimidas passeatas estudantis com bombas e metralhadoras, noticiam aquisições para uma entidade em Porto Alegre, que, após a morte de Ruben Berta em dezembro, receberá seu nome. Também em final de 1966, inaugura-se o Museu de Arte Contemporânea de Olinda, dividindo o noticiário dos *Diários* com cassação de deputados, fechamento do Congresso Nacional, culminando com a instalação da censura pela Lei de Imprensa de janeiro de 1967. Data do início de 1967, junto à posse do Marechal Costa e Silva na presidência (março), sendo poucos dias antes (20 de fevereiro) a abertura do Regional de Feira de Santana (BA) e, em outubro de 1967, o de Campina Grande, então chamado Pedro Américo e hoje, Museu de Arte Assis Chateaubriand. Previam Regionais em Jequié (BA), mas o plano é interrompido com a morte do mecenas.

Shiró, Kenichi Kaneko, objetos de Mari Yoshimoto, em esculturas de Hissao Ohara, Megumi Yuasa e Takeo Shimizu, na vigorosa abstração gestual de Mabe e Fukushima, matérica como em Wakabayashi, ou sensivelmente construtiva, como em Tomie, Ohara, Sakakibara e Toyota.

Outras obras poderiam merecer atenção, contudo após as mudanças no rumo político do país certas manifestações a penetrarem em camadas encobertas não são tão festejadas pelo poder. Talvez desnudassem meandros então indesejáveis. Entre estas estão as de Yoshitome, Kogure, João Suzuki, Tsuchimoto, Mário Ishikawa e de Tomoshige.

Como se observa, a aceitação atende a mecanismos e interesses complexos, fazendo com que obras com valor, mas polêmicas, sejam menos conhecidas. Não obstante, os nipo-brasileiros bravamente encetam produção artística pessoal, incentivam experientes e iniciantes, concedem bolsas e reconhecimentos, seja nos Salões Bunkyo, que há muito abriu-se para a comunidade em geral, seja em mostras no exterior.

Conferem uma marca rara na arte brasileira, voltada à continuidade, sistematização, ensino, pesquisa, respeito à alteridade, interesse pelas transformações, apoio aos artistas e fundamentam a atuação por princípios e valores vivenciais. Parte significativa se alça para um público maior, mas conserva a simplicidade da chegada, numa lição de lutas e empenho aos ideais artísticos.

ORIGINALITY AND RECEPTION OF BRAZILIAN-JAPAN VISUAL ARTISTS

ABSTRACT: The subject of this essay is to analyse the repercussion of Brazilian-Japan artists, with immediately success in abstract art, while the representational production of the pioneer generation only arrive into brazilian museum in the last years.

KEYWORDS: Reception; modern art; centenary; brazilian-japan; art history.