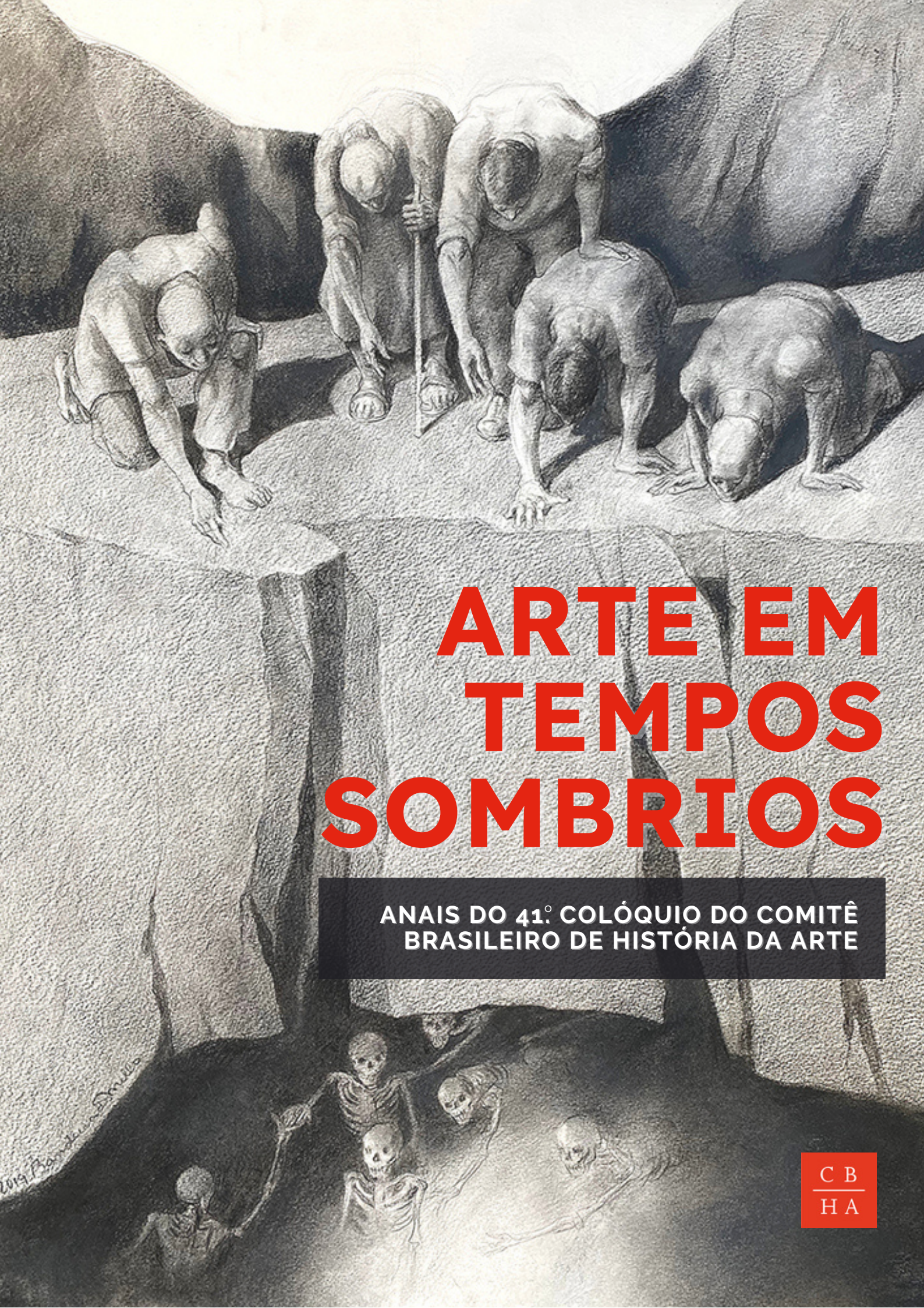

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CBHA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização

CBHA

Organização

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFU Universidade Federal de Uberlândia

UFPEL

UFRRJ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972
Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)
Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)
Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

41° Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios
Comissão Organizadora
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico
Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)
Blanca Brites (UFRGS/CBHA)
Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)
Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)
Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)
Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)
Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)
Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa
Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação
Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios – Evento online **-** 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado
ISSN: 2236-0719 - https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.
CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Da natureza para o ateliê: artistas nipo-brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial

Ana Paula Nascimento, Universidade de São Paulo
https://orcid.org/0000-0001-8027-2441
ananas1@gmail.com

Resumo

O primeiro grupo de artistas nipo-brasileiros em São Paulo é o *Seibi-kai*. Fundado em 1935, teve como principais objetivos estreitar a amizade entre seus membros, estimular o fazer artístico atrelado à pesquisa e à crítica, apoiar os artistas residentes no interior do estado, organizar exposições coletivas e excursionar para pintar ao ar livre. As atividades do grupo foram interrompidas em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, período no qual sofreram uma série de restrições: a proibição de integrarem reuniões, da comunicação na língua nativa, do simples ato de ir e vir, e de participar de exposições artísticas. Há diversos prontuários do extinto Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (Deops) de artistas do *Seibi,* durante e após a Segunda Guerra. Serão destacadas escolhas artísticas dentro das perspectivas daquele momento.

Palavras-chave: Nipo-brasileiros. Segunda Guerra Mundial. Confinamento. Paisagem. Retrato.

Abstract

The first group of Japanese-Brazilian artists in São Paulo is *Seibi-kai*. Founded in 1935, its main objectives were to strengthen the friendship between its members, stimulate artistic work linked to research and criticism, to support artists residing in the interior of the state, to organize collective exhibitions and go on tours to paint outdoors. The group's activities were interrupted in 1942, during the Second World War, a period in which they suffered a series of restrictions: the prohibition of joining meetings, of communicating in the native language, of the simple act of come and go, and of participating in artistic exhibitions. There are several records of the extinct Department of Political and Social Order of São Paulo (Deops) of artists from *Seibi*, during and after the Second World War. Artistic choices will be highlighted within the perspectives of that moment.

Keywords: Japanese-Brazilian. Second World War. Lockdown. Landscape. Portrait.

> Durante a guerra, eu não podia sair para fazer essas viagens, tendo de trabalhar em casa, recordando meus tempos na fazenda de café.
> Tomoo Handa, 6 out. 1982[1]

Quando a diferença está na face, é impossível misturar-se à multidão e prosseguir com as atividades cotidianas e laborais em determinados momentos históricos. Essa é a história da primeira geração de artistas nipo-brasileiros na cidade de São Paulo associados no *Seibi-kai*, durante a Segunda Guerra Mundial, quando ficaram impossibilitados de exercer atividades profissionais, organizar simples encontros, expressar-se na língua nativa e pintar ao ar livre. Muitos foram fichados pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo (Deops/SP). Sobre esses artistas e parcela da produção remanescente do período recai nosso interesse, explicitando a repressão e o cerceamento da política do Estado Novo contra estrangeiros radicados no país, notadamente os nipônicos, durante as décadas de 1930 e 1940, muito longe da propalada visão do país acolhedor e aberto às diferenças.

Anos 1930 e a organização dos artistas nipo-brasileiros

A fundação do *Seibi* data de 30 de março de 1935. A associação, a princípio denominada *Zoo-kei Bijitsu Kenkyu-Kai*, passou a se chamar *Seibi-kai* após a Segunda Guerra Mundial, por volta de 1947.[2] Conforme Roberto Okinaka (1956), artista e filho de Alina (1920-1991) e Massao Okinaka (1913-2000), *Zoo-kei* significa "que dá forma"; *Bijitsu*, "artes plásticas", e *Kenkyu,* "pesquisa" e "estudo". Segundo Tomoo Handa (1906-1996), fundador e principal agremiador do grupo na fase inicial, *Sei* é a abreviação de "São Paulo" e *Bi* é a de "belas-artes"; já *Kai*, embora pouco usado, significa em japonês "agrupamento" ou "associação". Assim, *Seibi* exprime "Grupo de artistas plásticos de São Paulo" (LOURENÇO, 1998, p. 21).

A iniciativa da formação do grupo teve diversos objetivos, entre os quais o estímulo à pesquisa, ao trabalho em conjunto e à crítica mútua; o aperfeiçoamento e a difusão artística – ainda que, em um primeiro momento apenas no âmbito da colônia nipônica –, além da possibilidade de profissionalização, distante a princípio, e de apoio aos recém-chegados ou aos residentes nas cidades interioranas. A iniciativa aponta esforços para estimular carreiras pelo debate, convívio, divisão de conquistas e dificuldades, além da preocupação voltada a apoiar os recém-migrados, num país tão diferente culturalmente (LOURENÇO, 1998, p. 21).

A ata inaugural foi assinada pelos artistas Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka (1910-1970) e Kiyoji Tomioka (1894-1985), além de outros interessados em

[1] Depoimento de Tomoo Handa para Maria Cecília França Lourenço, 6 de outubro de 1982. Datilografado. 8p.
[2] Optou-se por utilizar o termo Seibi-kai para o período dos anos 1930 por ser esta a designação normalmente adotada.

artes visuais. Yoshiya Takaoka (1909-1978) e Yuji Tamaki (1916-1979) moravam no Rio de Janeiro, mas compareciam às reuniões quando estavam em São Paulo, e foram então considerados por Handa como fundadores. A partir do segundo encontro do grupo, Hajime Higaki (1908-1998) passa a frequentar os encontros mensais e, depois, Kichizaemon Takahashi (1908-1977). Após 1938, Masato Aki (1918-1982) e Iwakichi Yamamoto (1914-?) passam a integrar o *Seibi*. A primeira exposição do grupo, ainda restrita à colônia nipônica, é realizada no Nippon Clube, no centro da capital paulista, em 1938, com pouca repercussão na mídia.

Os membros do *Seibi* apostam na capacidade humana em suplantar forças paralisantes e condições adversas. Aceitam as diferenças e as incentivam, com a certeza de que a arte é uma explicitação biográfica, logo pessoal e intransferível (LOURENÇO, 1995, p. 120). Igualmente, em razão da falta de relações influentes, buscam superar as limitações pelo coletivo.

No primeiro período em que esteve ativo, de 1935 a 1942, o *Seibi* não possuía uma sede, um local comum para trabalho, ainda que os integrantes se reunissem mensalmente para a apresentação de trabalhos. No início, os encontros ocorriam na casa de Tomoo Handa, então na rua Alagoas, 32, no bairro de Higienópolis, São Paulo; depois, no porão de uma antiga residência, na qual funcionava uma sociedade beneficente japonesa, na rua Santa Luzia, entre os bairros da Sé e da Liberdade. Posteriormente, passaram a encontrar-se na pensão Asahi, de Hajime Higaki, localizada na rua Conde do Pinhal, 89, também na Liberdade (PECCININI, 1977, n.p.). As reuniões sistemáticas serviam para a troca de informações e conhecimentos, os artistas buscavam aprimorar a técnica e dominar a matéria. Também nas reuniões eram realizadas sessões de modelo-vivo e, ainda, confraternizações.

É importante ressaltar que nos anos 1930 atuam em São Paulo, além dos modernistas formados em contato direto com as vanguardas artísticas europeias, outros grupamentos, muitos dos quais formados, como o *Seibi*, por imigrantes e seus descendentes, cuja produção não é voltada apenas para rupturas formais de caráter estético. Podem ser citados nesse conjunto o Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista. Possuíam objetivos comuns, como a ampliação do meio artístico, a possibilidade de profissionalização, a realização de debates e críticas, a busca de desenvolvimento individual, não só artístico, mas também humano.

A maioria desses artistas chega ao Brasil bastante jovem, sendo raros aqueles com formação iniciada no Japão, e esta, quando existente, é muito diversificada. Takaoka tivera aulas de desenho com Shon Kushihara, entre 1921 e 1925; Tomioka estudara técnicas de aquarela, por correspondência, pela revista de arte *Mizuê* (MENESES, 1995, p. 109); Higaki iniciara estudos de pintura aos dez anos de idade com Iori Saito e Takeji Fukushima, em Ehime, Japão, passando a estudar na Academia Kawabata, de Tóquio, entre 1926 e 1927 (MIYAO, 2002); Shigeto Tanaka começara a pintar ainda sob orientação de um amigo de Foujita.

No Brasil, ficam à mercê das oportunidades locais, mais limitadas por pertencerem a segmentos do operariado da população. Tomioka estuda no Liceu

de Artes e Ofícios de São Paulo, possivelmente entre 1922 e 1926. Vários cursam mais de uma escola. Handa e Takaoka frequentam a Escola Profissional Masculina do Brás por volta de 1927 e 1929. Handa cursa também a Escola de Belas Artes de São Paulo, de 1932 a 1935, como Shigeto Tanaka, de 1931 a 1935, este último expulso por indisciplina. Nas aulas livres de modelo-vivo da referida escola, participam Kichizaemon Takahashi e Higaki. Takaoka e Tamaki foram discípulos do polonês Bruno Lechowski (1887-1941) por volta de 1934, durante a estada no Rio de Janeiro.

Impedidos de uma dedicação em tempo integral à arte, exerciam outras atividades laborais, sendo a pintura atividade exercida à noite e aos fins de semana. Handa foi monotipista de jornal (LOPES, 1985, p. 30), escritor e jornalista, colaborando com a imprensa nipônica. Foi por um período gerente de pensão. Higaki pintava cerâmica industrial; também auxiliou a família na pensão familiar no bairro da Liberdade (MIYAO, 2002). Tomioka era comerciário ferragista e contador. Takahashi, desenhista comercial e ilustrador de jornais. Tamaki, tipógrafo. Masato Aki vendia frutas no mercado. Shigeto Tanaka desenhava cartões para estamparias em seda e pintava gravatas (MENESES, 1995, p. 108). Takaoka fazia caricaturas, pintava e caiava paredes – tendo trabalhado por um período para Francisco Rebolo (1902-1980), época em que possivelmente conviveu com outros artistas que posteriormente formaram o grupo Santa Helena –, vendia pastéis na feira e trabalhou em circos.

Apesar de um certo isolamento, tiveram contato com Mário de Andrade (1893-1945), Quirino da Silva (1897-1981), bem como com os escultores Alfredo Oliani (1906-1988) e Júlio Guerra (1912-2001). Nesse período, também expuseram em mostras gerais, edições do Salão Paulista de Belas Artes, talvez pela proximidade desse certame com a Escola Paulista de Belas Artes.[3] Takaoka e Tamaki participaram ainda do Salão Nacional de Belas Artes, sendo Takaoka contemplado com a medalha de prata, maior distinção para um estrageiro, em 1937, e Tamaki com a medalha de bronze em 1937. Handa participa com duas pinturas do 1º Salão de Maio, a convite de Mário de Andrade.[4] Por sua vez, Tomioka, já em 1928, participara da 1ª Exposição de Bellas Artes – Muse Italiche – Sociedade Italiana de Cultura, mostra que contou ainda com a participação, entre outros, de Aldo Bonadei (1906-1974), Candido Portinari (1903-1962) e Alfredo Volpi (1896-1988) (CATÁLOGO, 1928, n.p.).

[3] Shigeto Tanaka participa do 1o e do 2o Salão Paulista de Belas Artes, 1934 e 1935. Tomioka das 1a (1934), 3a (1935), 6a (1939) e 7a (1940) edições. Handa, da 1a, 3a, 4a (1936), 5a (1937) e 6a edições. Higaki da 5a e da 7a, recebendo menção honrosa na última.

[4] Handa conheceu Mário de Andrade por intermédio Susi Piedade, aluna do poliglota no Conservatório Dramático e Musical, pois morava na pensão da família dela. Piedade elaborava tese sobre pintura japonesa. Como não havia literatura sobre o assunto, ele acabou como tradutor de livros para Susi. Uma vez por semana, ambos iam à casa de Mário de Andrade discutir os avanços da tese. Mário de Andrade também foi responsável por conseguir o primeiro local para Handa expor individualmente, em 1935, antes mesmo da fundação do Seibi. Op. cit., nota 1.

O diálogo com a natureza

> O japonês se aproxima da natureza e tem uma espécie de diálogo com ela e ele traduz esse diálogo, mostrando o que ele sentiu, não apenas reproduzindo a natureza.
>
> Tomoo Handa, 6 out. 1982[5]

A relação dos orientais com a natureza pode ser vista como um elo entre homem e ambiente. Diferenciam-se na maneira de vê-la, entendê-la e senti-la: a paisagem é tema recorrente e possui interesse em si, e não como mero complemento, como foi por muito tempo considerada na pintura ocidental. O olhar para a natureza é reflexivo, não meramente contemplativo. Desse modo, o contato com o ambiente tropical, num primeiro momento de embate, é um grande estímulo para a produção de paisagens.

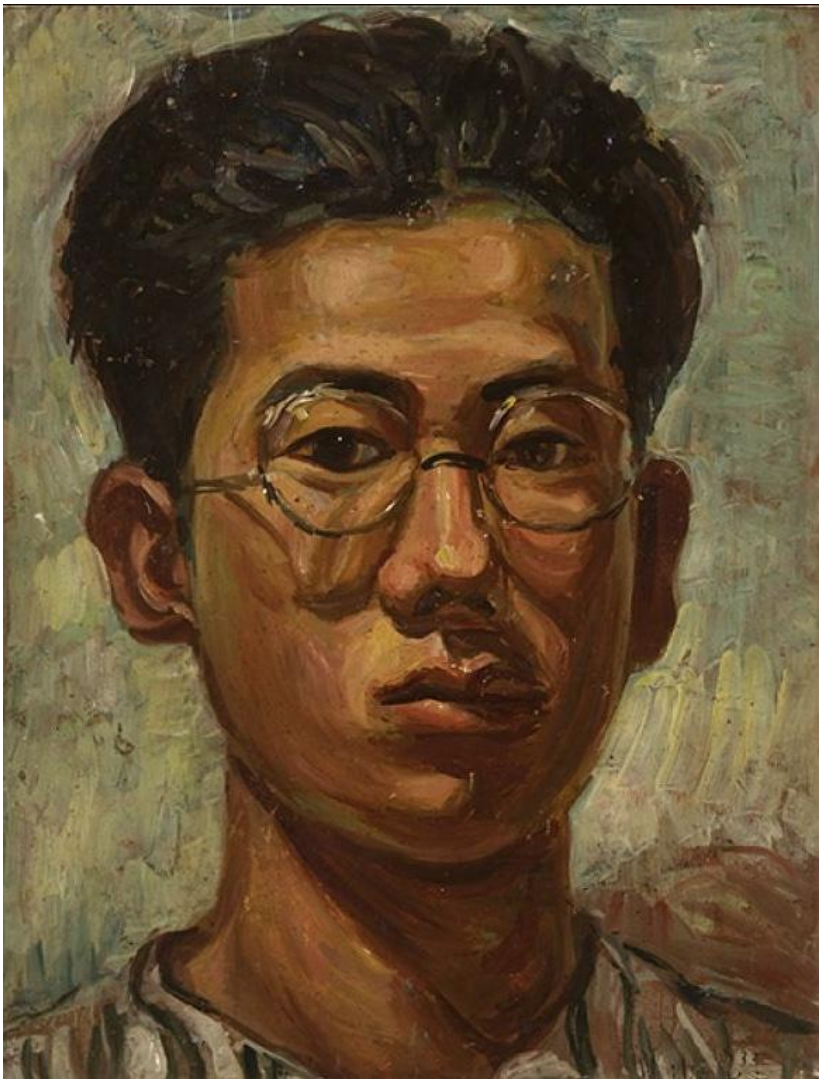

Figura 1. Hajime Higaki, *Autorretrato,* 1935. Óleo sobre madeira, 30 x 22 cm. Acervo Museu de Arte Brasileira – Faap/SP. Foto: João Liberato. Fonte: HERKENHOFF, Paulo. *Laços do olhar*: roteiros entre o Brasil e o Japão. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 68.

[5] Op. cit., nota 1.

No período inicial, os integrantes do *Seibi* saíam juntos nos fins de semana para realizar pinturas a partir da observação direta da natureza, cuja representação era tratada com sensibilidade e em diálogo, distante de uma mera reprodução fotográfica ou como exemplo de simples virtuosismo. Muitos viajam por diversas cidades do Brasil, captando cores e luzes distintas, com grande sentimento. Mesmo quando retratam fragmentos de trechos urbanos, da cidade vivida, não estão interessados nos mitos da metrópole moderna, mas buscam vistas afetivas: retratam os bairros que habitam, arrabaldes, becos, fundos de quintais e pontos de encontro, em uma produção cuja matéria muitas vezes é adensada.

Também é profícua a quantidade de retratos e autorretratos, especialmente na fase primeira do grupo. Para os autorretratos, o próprio modelo está sempre à mão. Os retratos são majoritariamente de conhecidos, em pequenas telas, por causa das limitações financeiras. Porém, cabe destacar o caráter político, de direito à subjetividade, de nomes e rostos individualizados (HERKENHOFF, 2008, p. 67), muito distante da jocosa afirmação de que todos orientais são “iguais”.

Figura 2. Kenjiro Masuda, *Retrato do pintor Takaoka*, 1943. Óleo sobre papel, 67 x 21,5 cm. Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Crédito da imagem: João Musa. Fonte: Acervo MASP

O colorido das pinturas dos nipo-brasileiros diverge em relação aos trabalhos executados por pintores de outros grupos atuantes no período: utilizam com maior frequência brancos, castanhos e cores vivas – em geral primárias e secundárias –, contrastes acentuados entre claros e escuros; às vezes usam cores fortes; em outros trabalhos, tons desbotados. Os contornos escuros são uma constante nas paisagens e nos retratos. Fixam instantâneos e sensações atmosféricas de maneira diferente dos impressionistas, mais próxima à caligrafia japonesa, executando com o pincel longos traços de espessuras diferentes, o que ainda pode ser considerado influência do mundo flutuante, da vida que passa representada no *Ukiyo-ê*, as populares gravuras japonesas. Buscam o fragmento, o detalhe, a simplicidade, a síntese.

Também realizam muitas naturezas-mortas, imbuídos de transpor para as telas a lírica do cotidiano. Tal gênero, importante para os modernos por afastar-se da narrativa, traz a vegetação separada do contexto natural, reorganizada e ligada à questão do tempo e da perenidade da vida, em outra forma de expressar os sentimentos em relação à natureza, conferindo importância a pequenos elementos.

Entre quatro paredes

> Quando o conhecemos [Yoshiya Takaoka], numa tarde de domingo, no começo da última grande guerra, num dos subúrbios do Rio, vivia pobremente num cubículo onde faltava de tudo, menos tinta e papel para o seu trabalho. Era constantemente atormentado pelos policiais da Ordem Política e Social por ser japonês. Várias vezes foi espancado e jogado no xadrez, de onde só saía pela interferência de seus companheiros de arte.
>
> Osorio Cesar, 7 abr. 1948

Considerados inimigos e espiões, abandonados à própria sorte pelo rompimento das relações diplomáticas entre o Brasil e o Japão. A perseguição aos nipo-brasileiros teve seu ápice entre 1942 e 1945, ainda que tenha se iniciado antes e adentrado a década de 1950. Era proibido realizar reuniões e comunicar-se na língua nativa em ambiente público, e havia restrições ao simples ato de ir e vir, como também à participação em mostras no exterior ou mesmo nos salões oficiais (NASCIMENTO, 2008, p. 24). Nesse contexto, as atividades do *Seibi* são interrompidas em 1942 e só retornam dois anos após o término do conflito, em 1947, quando o grupo volta a excursionar para a realização de pinturas e vislumbra a possibilidade de exposições, ao menos na cidade de São Paulo. Durante o intervalo, contudo, foram muitas as dificuldades enfrentadas pelos artistas, pois, como todos os membros da colônia, sofreram toda sorte de restrições. Todas essas limitações levaram à realização, nesse período, de pinturas em ambientes internos, como naturezas-mortas, retratos e autorretratos. Em outras obras, os artistas vislumbravam o mundo através de frestas, pintando o que podiam ver de suas janelas, como quintais e trechos de paisagem.

Nos arquivos do Deops, foram localizados prontuários de sete artistas participantes do *Seibi* em sua formação original, anterior à Segunda Guerra – Hajime Higaki, Iwakichi Yamamoto, Kiyoji Tomioka, Masato Aki, Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka e Yoshiya Takaoka –, e de outros que passaram a fazer parte do grupo a partir de 1947.[6] A maioria dos prontuários se refere às autorizações para mudança de residência ou obtenção de salvo-condutos para movimentações profissionais, o que não é de se estranhar dadas as diversas desocupações da rua Conde de Sarzedas e adjacências – primeira região a ser ocupada por japoneses na cidade – a partir de 1942 (HANDA, 1987), desalojando famílias inteiras, obrigadas a transferir-se para outros bairros às pressas, como Vila Mariana, Vila Clementino e Saúde.

Figura 3. Masato Aki, *Palácio do Conde*, década de 1940. Óleo sobre tela, 47,5 x 57,5 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Crédito imagem: Isabella Matheus. Fonte: NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. p. 47.

[6] E que, por uma questão de recorte, não estão aqui inseridos.

Em *Palácio do Conde*, Masato Aki retrata a residência de Bernardo José de Lorena, o Conde de Sarzedas, localizada na rua de mesmo nome. Posicionado do alto da ladeira como marco na paisagem, o prédio cor de ferrugem, parecendo um castelo, foi representado sem ostentação, exibindo as falhas do reboco, uma pintura que já apresenta o desgaste provocado pelo tempo. Predominam os azuis, os amarelos e os alaranjados. O recorte também é inusitado, pois não se trata de uma vista frontal – normalmente a mais utilizada para realçar determinado local ou objeto –, mas, sim, de uma tomada lateral, em que parte da construção não aparece da tela.

De Shigeto Tanaka foi localizado documento solicitando a mudança de endereço da rua Galvão Bueno, 429, no bairro da Liberdade, para a rua Jorge Tibiriçá, 59, na Vila Mariana,[7] assim como outros de Masato Aki[8] e de Hagime Higaki, este mudando apenas de endereço no próprio bairro da Liberdade.[9]

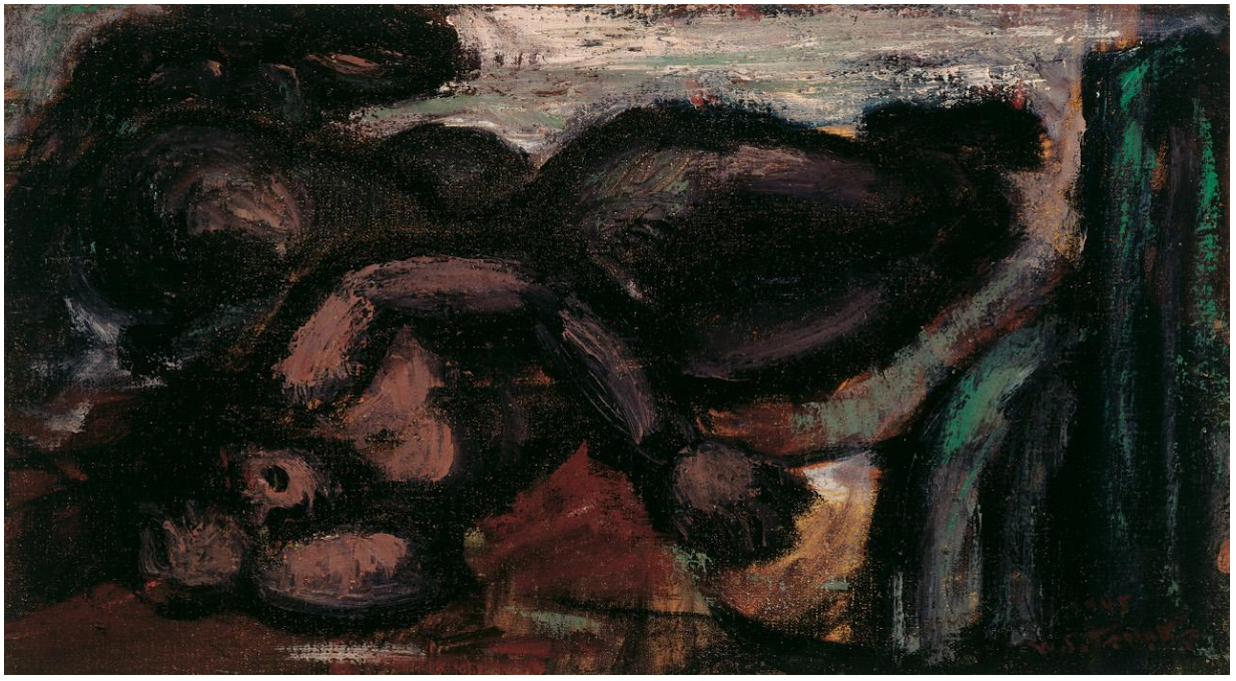

Figura 4. Walter Shigeto Tanaka, Sem título (*Nu feminino deitado*), 1945. Óleo sobre tela, 45 x 67 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Crédito imagem: Isabella Matheus. Fonte: NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. p. 70.

Do período, foi localizada uma pintura de Shigeto Tanaka, que trabalhou preferencialmente com aquarelas, mas na pintura, um raro nu, realizada em ateliê, estão visíveis vários aspectos existentes em outras de suas obras. A figura, na diagonal, que preenche grande parte do trabalho, parece não se apoiar em nada: está com os pés na parte superior, mais clara, e a cabeça na inferior, mais escura,

[7] Solicitação para Delegacia Especializada de Ordem Política e Social, São Paulo, 13 set. 1943. Processo 49.577. Há também a indicação de que foi preso, tendo sido liberado em 7 de outubro de 1942, sem anotação do motivo da prisão.
[8] Solicitação para Delegado da Ordem Política e Social, São Paulo, 18 jun. 1943.
[9] Superintendência de Segurança Pública e Social, São Paulo, 28 jan. 1944.

com destaque para os contornos pretos, os verdes e os tons avermelhados. A pincelada rápida e vigorosa, e a massa de tinta, espessa, são características de alguns aspectos do expressionismo utilizados por muitos artistas no Brasil durante aquele período.

De Tomoo Handa há um processo de expulsão. Iniciado em 1952, envolve outros membros da colônia nipônica. A acusação refere-se à publicação de artigo de autoria desses membros, na revista *Chuo-Koron*, editada no Japão em junho de 1951. O tema do artigo era o problema migratório, e os signatários adotavam uma postura contrária à presença de imigrantes japoneses na Amazônia, pois não haviam sido realizados estudos econômicos e também pelas dificuldades climáticas que enfrentariam. Após um período, o processo foi arquivado.

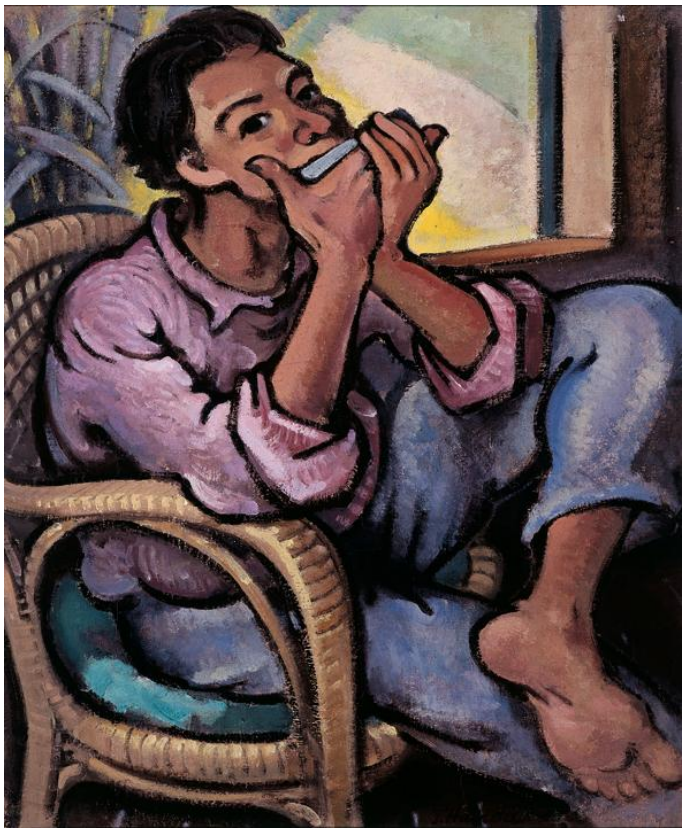

Figura 5. Tomoo Handa, *Retrato do pintor Tamaki,* 1940/1945. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Crédito imagem: Isabella Matheus. Fonte: NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. p. 20.

Durante o período da guerra, Handa, impossibilitado de excursionar, realiza retratos, como o *Retrato do pintor Tamaki*, no qual flagra seu colega, o pintor Yuji Tamaki, em um momento de descontração, tocando gaita. Existe aqui, possivelmente, uma relação próxima entre o pintor e o retratado, dado representar um momento de lazer, num recorte bastante inusitado. Essa obra apresenta, como característica comum de grande parte da produção de Handa, linhas escuras a contornar a figura e todos os objetos, de maneira expressiva. Como muitas das obras do período, foi realizada em um ambiente interno, vendo-se o exterior apenas por uma pequena fresta. Há ainda, no caso de Handa, a realização de toda uma

série de pinturas efetuadas de memória, relembrando o período que o artista passou nas zonas cafeeiras, nas quais representa o trabalho e as diversões em um primeiro momento como imigrante.

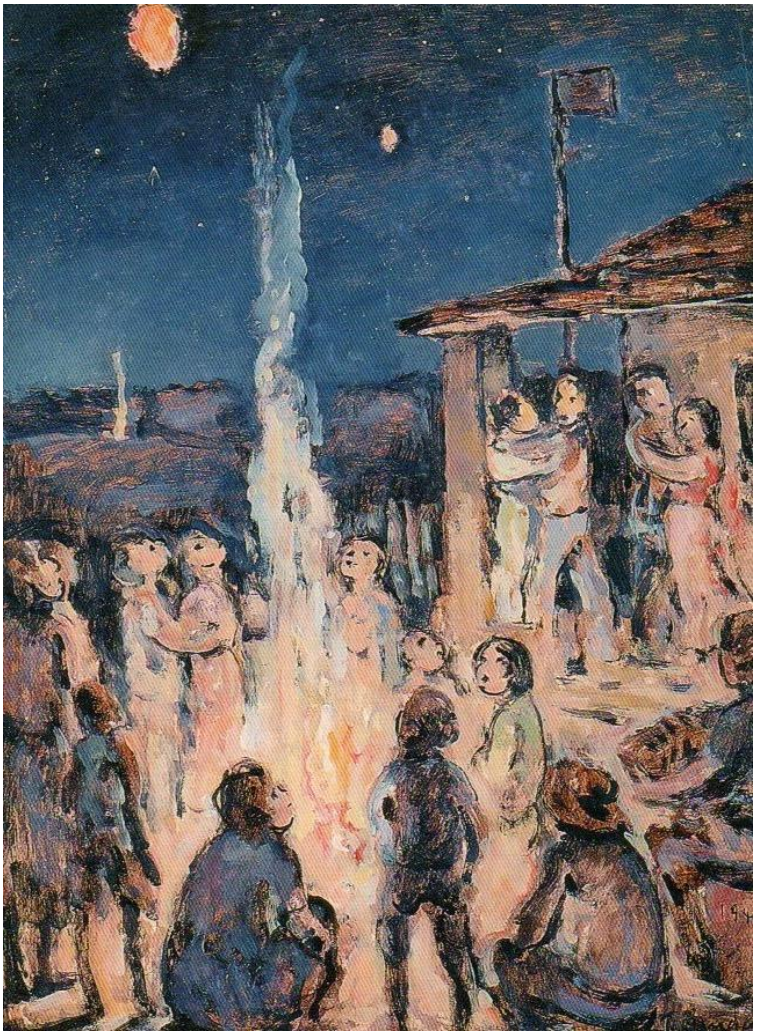

Figura 6. Tomoo Handa, *Festa junina*, 1943. Óleo sobre tela, 69 x 52 cm. Acervo Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Fonte: LOURENÇO, Maria Cecília França. *São Paulo*: visão dos nipo-brasileiros. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1998. Contracapa.

Houve, ainda, processos e prisões motivados por comunicação em língua japonesa em local público e suspeita de espionagem ou de relações com grupos esquerdistas. Kenjiro Masuda foi processado, em junho de 1944, por ter falado em japonês, em público, situação pela qual ficou detido por um dia.[10] Kiyoji Tomioka possui dois processos na documentação analisada: o primeiro, de novembro de 1944, tem como motivo o artista estar cantando em japonês no bar Pinguim.[11] O segundo, de maio de 1948, refere-se à suspeita de Tomioka ser um espião japonês: foi denunciado e então preso quando estava pintando nas imediações da fábrica da Ford, no bairro do Bom Retiro. O pintor ficou retido por três dias, e a aquarela

[10] Anotação para o prontuário. Kenjiro Masuda. Superintendência de Segurança Pública e Social, São Paulo, 17 e 18 jun. 1944.
[11] Delegacia de Ordem Política e Social, São Paulo, 3 e 4 nov. 1944.

que estava executando foi apreendida, mesmo o fato tendo se passado após o final da Segunda Guerra.[12]

Por fim, talvez o mais perseguido tenha sido Yoshiya Takaoka, militante por toda a vida. Já fichado no Rio de Janeiro, como aponta Osorio Cesar (1895-1979), também passa a ser acossado quando transfere-se para São Paulo. Existem três processos no prontuário do artista. O datado de 1944 refere-se à transferência de residência;[13] um segundo, do ano seguinte, de salvo-conduto,[14] autorizando a viagem de trabalho para o Rio de Janeiro, e um último, de 1955, sobre as atividades do artista no "Conselho nipo-brasileiro de defesa da paz",[15] que tinha como pontos basilares a luta contra o imperialismo americano e a guerra atômica. A associação era formada por vários comunistas japoneses, e Takaoka, como stalinista, atuou em tal conselho, mas nenhuma prova foi obtida a seu respeito.

O *Seibi-kai* só retoma as atividades em 1947, quando recomeçam as saídas coletivas e a possibilidade de exporem, ao menos em São Paulo, momento em que novos membros passam a fazer parte do grupo. As realizações voltam-se para encontros e difusão cultural, havendo em paralelo o aparecimento de ateliês coletivos, saídas para observação do natural, trocas informacionais, mostras dos pioneiros além dos limites da colônia e, principalmente, o esforço sistemático em empreender exposições coletivas pela edição dos salões do *Seibi-kai*.

Os anos compreendidos entre o fim da década de 1930 e meados dos anos 1950, abrangendo a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), são fundamentais para os japoneses e descendentes que residem no Brasil. O período logo após o conflito mundial é decisivo para a fixação de muitos desses imigrantes, pois a derrota dos países do Eixo, a grave crise econômica enfrentada pelo Japão e o fato de muitos já terem constituído família no Brasil levou a grande maioria a se estabelecer definitivamente no país. Tal resolução em muito difere dos propósitos da fase inicial, quando os imigrantes tinham como principal objetivo voltar para o país de origem o mais rápido possível, no momento que reunissem algum capital financeiro. Com os artistas de origem nipônica, a situação é semelhante. Continuam a expressar a essência humana, na convivência entre sensibilidades distintas, no pensar, viver e fazer, em diálogo constante com a natureza.

Referências

CATÁLOGO geral. *1ª Exposição de Bellas Artes*. São Paulo: Muse Italiche – Sociedade Italiana de Cultura, 1928.

CESAR, Osorio. Exposição Takaoka. *Folha da Noite*, São Paulo, 7 abr. 1948. p. 4.

[12] Processo 27.679. 24 de maio de 1948.
[13] Takaoka residiu no Rio de Janeiro entre 1934 e 1944. Solicitação para a Superintendência de Segurança Política e Social, 11 abr. 1944.
[14] Salvo-conduto datado de 16 de janeiro de 1945.
[15] Processo 31.375. Departamento de Ordem Política e Social, São Paulo, 1955.

HANDA, Tomoo. *O imigrante japonês*: história de sua vida no Brasil. São Paulo: T.A. Queiroz; Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.

HERKENHOFF, Paulo. *Laços do olhar*: roteiros entre o Brasil e o Japão. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

LOPES, Maria da Glória. Tomoo Handa e a natureza infinita. *O Estado de S. Paulo*, 30 jun. 1985. p. 30.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Pioneiros da abstração: um manifesto humanista. *Revista USP*, [s. l.], n. 27, p. 116-129, 1995. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i27p116-129.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *São Paulo*: visão dos nipo-brasileiros. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1998.

MAYO, Sussumu. *O pintor Higaki*. São Paulo: Museu de Arte Nipo-brasileiro, 2002.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira. *Revista USP*, [s. l.], n. 27, p. 102-115, 1995. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i27p102-115.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

PECCININI, Daisy. Apresentação. *In*: _____. *Grupo Seibi – Grupo do Santa Helena*: década 35-45. São Paulo: Faap, 1977.

Como citar:

NASCIMENTO, Ana Paula. Da natureza para o ateliê: artistas nipo-brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1224-1236, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.099
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm