

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

LUIZ VINICIUS RODRIGUES DOS SANTOS

CAIPIRINHA DE SAQUÊ:
Artistas nipo-brasileiros na Montmartre carioca

RIO DE JANEIRO
2023

LUIZ VINICIUS RODRIGUES DOS SANTOS

CAIPIRINHA DE SAQUÊ:

Artistas nipo-brasileiros na Montmartre carioca

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosana Pereira de Freitas

RIO DE JANEIRO

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CIP - Catalogação na Publicação

S237c Santos, Luiz Vinicius Rodrigues dos
CAIPIRINHA DE SAQUÊ: Artistas nipo-brasileiros
na Montmartre carioca / Luiz Vinicius Rodrigues dos
Santos. -- Rio de Janeiro, 2023.
85 f.

Orientadora: Rosana Pereira de Freitas.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2023.

1. Historiografia da Arte. 2. Nipo-brasileiros.
3. Arte Moderna. 4. Arte Asiática. 5. Santa Teresa.
I. Freitas, Rosana Pereira de, orient. II. Título.



Universidade Federal do Rio de Janeiro | Centro de Letras e Artes
ESCOLA DE BELAS ARTES
Departamento de História e Teoria da Arte
CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduando: Luiz Vinicius Rodrigues

Data da defesa: 22 de junho de 2023

Título do TCC: Caipirinha de Saquê: Artistas Nipo-brasileiros na Monmartre Carioca

Orientadora: Rosana Pereira de Freitas

A sessão pública foi iniciada às 16:25h (dezesesseis horas e vinte e cinco minutos). Após a exposição do TCC pelo graduando, o mesmo foi arguido oralmente pelos membros da Banca Examinadora e o trabalho foi considerado:

Aprovado

Reprovado

Observações:

O trabalho constitui uma contribuição inédita sobre o papel dos artistas nipo-brasileiros, com especial destaque para Eisaburo Nagasawa, além de outros que vieram antes da imigração oficial. A banca destacou a qualidade do trabalho de pesquisa e o recorte escolhido, bem como a relevância do tema para reformulações do período estudado. A redação do texto do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) submetido à avaliação, a despeito da originalidade de sua abordagem, mereceu algumas ressalvas quanto ao vocabulário e sua estrutura.

Nota conferida pela Banca: 10 (dez).

Sugere-se a continuidade das pesquisas acadêmicas em outro âmbito.

A sessão foi encerrada e a presente ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da banca e pelo graduando.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Rosana Pereira de Freitas
(UFRJ)

Profª. Drª. Maria Cecília França Lourenço
(FAU/USP)

Profª. Drª. Ana de Gusmão Mannarino
(EBA/UFRJ)



Documento assinado digitalmente

ANA DE GUSMAO MANNARINO

Data: 03/10/2023 07:25:00-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Luiz Vinicius Rodrigues

DocuSigned by:

1798DFED15214D6...

Coordenadora do Curso

Aline Couri Fabião

Rio de Janeiro, 22 de junho de 2023

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a mim.

A minha família, aos meus pais Jacqueline e Alberto, que fizeram sempre de tudo para que eu tivesse todas as oportunidades que lhes foram negadas, e a minha irmã, Larissa, por me ensinar que a vida deve ser leve como um sorriso.

Ao meu companheiro, Arthur, pela vida que temos juntos, por me apoiar em todas as minhas escolhas e estar sempre ao meu lado.

À minha orientadora, Rosana, por acreditar na minha pesquisa, por todo auxílio, atenção e companheirismo ao longo desta jornada.

A Jéssica Nonato e Camila Assis, por me ajudarem a começar a trilhar meu caminho na vida universitária.

Aos meus amigos, Julia Poina, Victoria Felix, Lindley Corrêa, Thayná Borges, Mariana Pires, Verônica Tavares, Alanis Reis, Rodrigo Barreto, Douglas Freire e Pedro Nery por todo amor e suporte ao longo desses anos.

À Luiza Martins, pelo despertar da paixão pela arte asiática.

A todos os meus professores do curso de História da Arte, em especial Alberto Chillon e Patricia Corrêa.

À UFRJ, e ao sistema de cotas.

Ao Grupo de Estudos em Arte Asiática (GEAA), por todos os encontros, experiências e acolhimento.

A cada profissional das UPAs em que fui atendido, aos ônibus que peguei, ao bandeirão, às bibliotecas, à equipe de limpeza e aos seguranças dos prédios em que tive aula, obrigado por sempre assegurar que eu tivesse um bom dia!

“A arte começa pela transmutação e continua pela metamorfose. A arte não é o vocabulário do homem falando ao Senhor, mas a renovação perpétua da Criação.”

(Henri Focillon)

RESUMO

SANTOS, Luiz Vinicius Rodrigues. **Caipirinha de Saquê: Artistas nipo-brasileiros na Montmartre carioca**. Rio de Janeiro, 2023. Monografia (Bacharelado em História da Arte) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

O presente trabalho, parte do evento de emigração da população artística nipo-brasileira. Acorados em São Paulo para uma vida rural, os artistas japoneses deslocam-se rumo à capital para estar em contato com o mundo, içando novas percepções sobre o espaço e as cores ainda não exploradas, calorosamente discutidas por aqueles que frequentavam os espaços de Santa Teresa como o ateliê de Kaminagai e da Pensão de Djanira. A partir do levantamento de fontes bibliográficas e visuais, esta pesquisa navega sobre expoentes da arte nipo-brasileira, de ícones midiáticos como Foujita e Kaminagai, ao resgate da memória de Eisaburo Nagasawa.

Palavras-chave: Historiografia da Arte; Arte Moderna; Arte Asiática; Nipo-brasileiros; Santa Teresa.

ABSTRACT

SANTOS, Luiz Vinicius Rodrigues. **Sake Caipirinha: Japanese-Brazilian Artists in Rio de Janeiro's Montmartre.** Rio de Janeiro, 2023. Final paper (Bachelor's Degree in Art History) — School of Fine Arts, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This present work is based on the emigration event of the Japanese-Brazilian artistic population. Rooted in São Paulo for a rural life, the Japanese artists moved towards the capital to be in contact with the world, bringing up new perceptions about the space and the colors not explored yet, warmly discussed by those who attended the spaces of Santa Teresa such as Kaminagai's atelier and Djanira's boarding house. From the survey of bibliographic and visual sources, this study deals with the exponents of Japanese-Brazilian art, from media icons like Foujita and Kaminagai to the rescue of Eisaburo Nagasawa's memory.

Keywords: Art Historiography; Japanese-Brazilians; Modern Art; Santa Teresa.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 - Depois do Carnaval. Tsuguharu Foujita, 1932.35
Museu de Akita. Disponível em: <[芸術家列伝\(レオナール・フジタ\) \(coocan.jp\)](http://coocan.jp)>.
- Figura 2 - Murais do Teatro João Caetano. Di Cavalcanti, 1931 – 1964.35
- Figura 3 - Duas Mulheres na Sala. Tsuguharu Foujita, 1932.37
Museu de Akita. Disponível em: <[芸術家列伝\(レオナール・フジタ\) \(coocan.jp\)](http://coocan.jp)>.
- Figura 4 - Natividade. Tsuguharu Foujita, 1918.38
Museu de Arte de Matsuoka, Japão. Disponível em: <[Pinturas - Museu de Arte de Matsuoka \(matsuoka-museum.jp\)](http://matsuoka-museum.jp)>.
- Figura 5 - Ator do Kabuki, Arashi Rikan II como Iemon Confrontado por uma imagem de sua esposa assassinada, Oiwa, em uma lanterna quebrada, referindo-se a Hyaku monogatari de Katsushika Hokusai (Cem Histórias de Fantasmas). Shunbaisai Hokuei, 1832.39
The Metropolitan Museum. Disponível em: <[The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](http://metmuseum.org)>.
- Figura 6 - Retrato de Maria. Cândido Portinari, 1932.40
Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <[Portal Portinari - Retrato de Maria](#)>.
- Figura 7 - Duas Mulheres. Tsuguharu Foujita, 1918.41
Museu de Arte Moderna de Hokkaido. Disponível em: <[二人の女- Two Women, 1918.\(kenjiyokoo.com\)](http://kenjiyokoo.com)>.

Figura 8 - Onoe Matsusuke como o Fantasma da Esposa Assassinada Oiwa, em "Um Conto de Horror da Estação Yotsuya na Estrada Tokaido". Utagawa Toyokuni, 1812.	42
The Metropolitan Museum, EUA. Disponível em: < The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org) >.	
Figura 9 - Rio. Tadashi Kaminagai, 1975. Óleo sobre tela.	46
Coleção Ricard Akagawa. Fonte: (MATTAR, 2008)	
Figura 10 - Morro da favela. Eisaburo Nagasawa, 1945.	49
Foto do Autor: Coleção Lúcia Nagasawa	
Figura 11 - Rua Tibagi. Eisaburo Nagasawa, 1945.	51
Foto do Autor: Coleção Lúcia Nagasawa	
Figura 12 - Natureza em silêncio. Eisaburo Nagasawa, 1949.	53
Foto do Autor: Coleção Lúcia Nagasawa	
Figura 13 - Favela. Eisaburo Nagasawa, 1948.	54
Foto do Autor: Coleção Lúcia Nagasawa	
Figura 14 - Detalhe Favela. Eisaburo Nagasawa.	54
Foto do Autor: Coleção Lúcia Nagasawa	
Figura 15 - Rua Tibagi com mamoeiro. Eisaburo Nagasawa, 1949.	55
Foto do Autor: Coleção Lúcia Nagasawa	
Figura 16 - Morro do Pinto. Yoshiya Takaoka, 1938.	57
Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: < Morro do Pinto,Rio de Janeiro - Yoshiya Takaoka — Google Arts & Culture >.	
Figura 17 - Autorretrato. Yoshiya Takaoka, 1938.	58
Foto do Autor: Museu Nacional de Belas Artes - MnBA	

Figura 18 - A Casa Amarela (A Rua). Vincent Van Gogh, 1889.	59
Van Gogh Museum. Disponível em: < Vincent van Gogh - Het Gele Huis (De straat) - Van Gogh Museum >.	
Figura 19 - Autorretrato. Yoshiya Takaoka, 1940.	60
Coleção Família Mabe. Disponível em: < Yoshiya Takaoka - Museu Manabu Mabe >.	
Figura 20 - Autorretrato. Yoshiya Takaoka, 1950.	60
Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: (NASCIMENTO, 2008)	
Figura 21 - Sem título. Yoshiya Takaoka, 1974.	62
Foto do Autor: Museu de Arte Moderna de Resende - MAM-Resende	
Figura 22 - Sem título. Yoshiya Takaoka, 1974.	62
Foto do Autor: Museu de Arte Moderna de Resende - MAM-Resende	
Figura 23 - Sem título. Flávio Shiró, 1949.	67
Foto do Autor: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-RJ	
Figura 24 - Autorretrato. Flávio Shiró, 1950.	68
Foto do Autor: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-RJ	
Figura 25 - Pablo. Flávio Shiró, 1973.	69
Coleção do Artista. Disponível em: < PABLO – Flavio Shiro >.	
Figura 26 - La Marseillaise. Flávio Shiró, 1974.	70
Coleção do Artista. Disponível em: < LA MARSEILLAISE – Flavio Shiro >.	
Figura 27 - Figura. Ivan Serpa, 1964.	70
Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: < Figura - Ivan Serpa — Google Arts & Culture >.	

Figura 28 - Sem título. Marcello Grassmann, 1945.71
Núcleo Marcello Grassmann. Disponível em <[Núcleo Marcello Grassmann | Brasil](#)>.
Acesso em 20 de Maio de 2022.

Figura 29 - Sem título. Tikashi Fukushima, 1962.75
Coleção Roberto Marinho. Fonte: (MATTAR, 2008)

ABREVIACOES

Fundação Biblioteca Nacional	FBN-RJ
Centro Cultural do Banco do Brasil Rio de Janeiro	CCBB-RJ
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro	MAM-RJ
Museu de Arte Moderna de Resende	MAM-Resende
Museu Nacional de Belas Artes	MnBA

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. A IMIGRAÇÃO NO BRASIL	16
2.1. RESTAURAÇÃO MEIJI	16
2.1.1. YŌGA	17
2.2. AS COLÔNIAS FLUMINENSES	18
2.3. GERAÇÃO KASATO MARU	20
3. A ESCOLA DE SANTA TERESA	24
4. ARTISTAS NIPO-BRASILEIROS NO RIO DE JANEIRO	29
4.1. FOUJITA	29
4.1.1. FOUJITA NO RIO	30
4.1.2. O CARNAVAL PELOS OLHOS DE FOUJITA	33
4.1.3. FANTASMOUJITA	36
4.1.4. FOUJINARI	39
4.2. TADASHI KAMINAGAI	43
4.2.1. O PROFESSOR QUE NUNCA ENSINOU	44
4.2.2. SOBRE A PINTURA DE UM JAPONÊS AFRANCESADO	45
4.3. EISABURO NAGASAWA	47
4.3.1. NAGASAWA E A ESTÉTICA ARTE-VIDA	48
4.3.2. O AZUL NA OBRA DE NAGASAWA	51
4.4. YOSHIYA TAKAOKA	56
4.4.1. TAKAOKA O PINTOR DE CASARÕES, RETRATOS E CAVALOS	57
4.5. FLÁVIO SHIRÓ	64
4.5.1. SHIRÓ, DO EXPRESSIONISMO AO ABSTRACIONISMO ONÍRICO	66
4.6. TIKASHI FUKUSHIMA	72
4.6.1. MOVIMENTO E ESPAÇO	73
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	80
APÊNDICE: UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE A COR	86

1. INTRODUÇÃO

O primeiro contato que tive com a produção nipo-brasileira foi em 2019, através do catálogo “Nippon”, da exposição comemorativa do centenário da imigração no CCBB-RJ. Até então, não era meu objetivo explorar a história e produção da diáspora. Minha busca pelo catálogo se deu pelo tópico especial¹ de ukiyo-e². Interessado pelo conteúdo, decidi adquirir minha própria cópia. Após alguns meses revisitando o texto da Denise Mattar e confrontando as obras retratadas, dei os primeiros passos da minha pesquisa, naquele momento, ainda focada no Seibi-Kai³.

A partir do Seibi, devorei artigos de Maria Cecília França Lourenço⁴ e Paulo Menezes⁵, que se ocuparam de analisar o surgimento, ascensão e esquecimento de um dos mais longínquos grupos artísticos que se tem conhecimento. Em meio a essas leituras, deparei-me com pequenas notas sobre o Rio de Janeiro como lugar de desenvolvimento desses artistas, em especial durante a Segunda Guerra (1939 – 1945). Não é de se estranhar que, devido a sua condição de capital, o Rio convidasse os artistas a vivenciar sua experiência cosmopolita. Porém, essa experiência carioca raramente era abordada, e o Seibi voltava a eclipsar outras narrativas de uma classe artística nipo-brasileira que não fosse a de seu grupo.

Diante deste incômodo/curiosidade, expandi meu recorte para os artistas da diáspora nipônica, e ao pesquisar a vida de grandes expoentes da pintura

¹ Disciplina ofertada em caráter optativo, não compõe o currículo regular da graduação.

² Ukiyo-e (浮世絵 — pinturas do mundo flutuante) trata-se da técnica de xilogravura japonesa (impressão em bloco de madeira).

³ São Paulo Bijutsu Kenkyu Kai-Seibi, o Grupo de Estudo de Artes Plásticas em São Paulo, foi criado em 1935, tendo como alguns de seus fundadores Tomoo Handa, Yuji Tamaki e Yoshiya Takaoka. O Grupo pretendia estimular a troca de aprendizado do fazer artístico entre os artistas da diáspora.

⁴ Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP), Maria Cecília França Lourenço é Professora Titular Sênior da FAU USP. Atua nas áreas de Artes Plásticas, Patrimônio e Museologia. Atualmente, lidera o Grupo Museu Patrimônio (GMP) da FAU USP e também é editora do Dossiê da Revista ARA FAU USP. Disponível em: [Currículo Lattes - Maria Cecilia França Lourenço](#). Acesso em 24 de jun. de 2023.

⁵ Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), Paulo Menezes é professor do Departamento de Sociologia da FFLCH da Universidade de São Paulo desde 1982. Trabalha na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia do Cinema e da Arte. Disponível em: [Currículo Lattes - Paulo Roberto Arruda de Menezes](#). Acesso em 24 de jun. de 2023.

nipo-brasileira, Santa Teresa se mostrava uma constante, chegando a ser clichê. Que o bairro artístico — ainda não tão boêmio — estivesse presente na vida de todos os que desejavam ser artistas do seu tempo, era algo estranho se não estivesse. Em um exercício comparativo, ao analisar Santa Teresa como uma extensão da Escola de Paris no bairro de Montmartre e elencar os artistas da diáspora nipônica, a hemeroteca digital da Biblioteca Nacional da FBN-RJ apontou que, dentre ateliês, moldurarias e pensões, havia mais da vida carioca dos membros da diáspora nipônica do que breves notas de rodapé.

Decidi fazer minha pesquisa sobre nipo-brasileiros em Santa Teresa por tudo que experimentei em cada etapa deste processo desde o momento zero, quando meu contato com o catálogo Nippon ainda era uma atividade para um tópico especial.

O meu amor pelo Rio de Janeiro e também meu pela arte moderna foram forças motrizes para esta pesquisa. A primeira vez que fui a uma exposição de artes visuais foi aos vinte e um anos, para ver o Picasso no CCBB-RJ (2015). Desde então, não deixei de andar pela cidade e aproveitar tudo que ela podia me oferecer. Ainda lembro da minha primeira vez no MnBA vendo o autorretrato do Takaoka, no MAM-RJ, encarando as cores de um Mabe ou fazendo questão de fotografar uma Anita orientalista.

Por fim, a curiosidade: a presença de uma classe artística nipônica no Rio de Janeiro, assim como a sua imigração no território fluminense, tem sido um assunto eclipsado em prol de uma narrativa específica. O Japão e o Japão-Tupiniquim me seduziram, levando-me a querer saber mais da arte moderna e sobre a diáspora japonesa para além do Kasato Maru e da Escola do Brás.

O primeiro capítulo volta-se para os antecedentes da imigração japonesa, ou seja, o processo de modernização do Japão, a abertura dos portos e os acordos comerciais consequentes de sua relação com o mundo para além do leste asiático. Abordando uma imigração pré-Kasato Maru, neste capítulo

conheceremos as tentativas de instituição de colônias agrícolas no território Fluminense.

No capítulo seguinte, colocamos sob os holofotes o bairro de Santa Teresa, estabelecendo um paralelo com o bairro parisiense de Montmartre, para entender a importância do local para o desenvolvimento da cena artística moderna, seja carioca, brasileira ou mundial.

O último capítulo trata do levantamento dos artistas que por aqui passaram. Neste capítulo abordaremos a chegada dos mestres Foujita e Kaminagai, a vida e desenvolvimento artístico de Takaóka, Shiró e Fukushima, que chegam ao Rio de Janeiro como auxiliares na molduraria de Kaminagai como forma de integrar ao círculo artístico carioca, e logo estão sendo noticiados nos jornais cariocas. Além do resgate da memória de Eisaburo Nagasawa, presença ativa dos salões do MnBa e MAM-RJ, a vida e obra do artista tornaram-se uma lacuna historiográfica quando se fala da pintura moderna. A construção mais aprofundada do subcapítulo sobre o artista, carente de registros, é resultado de um minucioso trabalho investigativo de fontes primárias, que inclui informações valiosas fornecidas por sua filha, Lúcia Nagasawa.

2. A IMIGRAÇÃO NO BRASIL

2.1. RESTAURAÇÃO MEIJI

A Restauração Meiji marca o início do processo de modernização do Japão após séculos de reclusão em virtude das políticas isolacionistas⁶ do *Xogunato Tokugawa*, que ocorreram entre 1603 – 1868. Buscando desenvolver-se sob o modelo ocidental e Estado Nação, inicia-se um movimento de ruptura com a organização provincial, *Haihanchiken*, que significa, literalmente, “Abolição do sistema Han”.

O anseio pelo desenvolvimento tecnológico é um dos motivos que levou à reabertura de portos. O Japão absorverá a cultura externa para produzir algo próprio. E enviando estudiosos para países como Alemanha, Inglaterra, França e os Estados Unidos, em viagens de estudo, poderá assimilar o desenvolvimento e organização social, político e militar desses países.

“Os japoneses aprenderam sobre o desenvolvimento naval e industrial britânico; a Prússia, que derrotou a França em 1871, foi um modelo de organização militar; a França ofereceu um modelo de sistema político centralizado e padrões legais e educacionais; os Estados Unidos estimularam o desenvolvimento agrícola em Hokkaidô, ilha mais ao norte do Japão. A missão Iwakura encontrou na Prússia um modelo de modernização mais desenvolvido que pareceu apropriado para emular. Os japoneses da era Meiji voltaram-se muito mais aos Estados Unidos e Europa do que aos países asiáticos para planejar sua nação mais rapidamente e selecionaram os pontos fortes de cada nação ocidental nesse processo.” (SASAKI, 2017, p. 27)

Além do aprendizado e assimilação da tecnologia ocidental, as viagens “exploratórias” do Japão tinham por objetivo a revisão e estabelecimento de novos acordos diplomáticos e de comércio. E, é nesse contexto, que em 1895 é assinado

⁶ Sakoku, ou “país fechado”, foi uma medida de reclusão diplomática e comercial tomada no período do Xogunato Tokugawa que manteve o Japão “alheio” ao mundo por um período de mais de 200 anos. Apesar disto, o Japão mantinha relações comerciais com a Holanda.

o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e Japão⁷.

2.1.1. YŌGA

A Restauração Meiji traz para o Japão uma nova perspectiva sobre o ensino formal. Estabelecendo assim academias aos moldes ocidentais, entre elas a *Kobu Bijutsu Gakkō*. Com a presença de professores estrangeiros como francês Raphaël Collin e o italiano Antonio Fontanesi, será instituída no curso de pintura das academias japonesas um estilo denominado *Yōga*.

Significando literalmente “pintura no estilo ocidental”, a *Yōga* é pautada por cânones do Neoclassicismo, Romantismo e *Art Nouveau*, utilizando de materiais e linguagem europeia para retratar temas japoneses. O emprego das técnicas ocidentais não significa o abandono da estética japonesa, mas sim o equilíbrio entre as tradições.

Apesar disso, a *Yōga* não atendeu ao gosto japonês, sendo preterida em relação à *Nihonga*. A *Yōga* também encontrou certa resistência entre o público europeu. As principais críticas voltaram-se ao abandono da “tradição” japonesa e à falta de originalidade, refletindo um certo o gosto orientalista que buscava um imaginário na produção nipônica, construído pela própria mente ocidental.

É no período da Segunda Guerra que a *Yōga* encontrou um modo de se estabelecer no gosto japonês, através do reavivamento da pintura histórica, com as chamadas *sensō kirokuga*, “pinturas de registro de guerra”.

Apesar da querela com a tradição, ao longo do seu desenvolvimento a *Yōga* vai tornando-se cada vez mais fechada em seus conceitos estabelecidos pela produção do pré-guerra, assumindo um caráter conservador tal qual a pintura acadêmica para o ocidente.

⁷ Assinado em Paris, 5 de novembro de 1895, o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação começou a vigorar a partir de 12 de dezembro de 1897, com vigência de 12 anos. Composto por 15 artigos, o acordo diplomático tinha por objetivo o favorecimento das relações comerciais entre as nações. Disponível em: <[Tratado de Amizade, Comércio e Navegação - Agência Nacional de Transportes Aquaviários](#)>. Acesso em: 28 abr 2021.

2.2. AS COLÔNIAS FLUMINENSES

A história da imigração japonesa no território brasileiro é anterior ao próprio tratado. Segundo relatos, o acrobata Manji Takezawa (falecido 1918) teria chegado ao Brasil em 1870. Em 1888, foi contratado por Dom Pedro II (1825 – 1891) para ensinar *Jiu-Jitsu* na Guarda Real. Com o advento do golpe da República (1889), o acrobata acabou ficando desempregado. Após o acontecimento, Takezawa viajou pelo Brasil e outras partes da América Latina com uma trupe de circo denominada Circo Imperial Japonês. Há registros de Takezawa com a trupe em Manaus por volta de 1890 (HOMMA, 2016, p. 23).

Outro nome de peso para as relações diplomáticas entre o Brasil e o Japão é Wasaburo Otake (1871 – 1944). Em 1889 o Príncipe Augusto Leopoldo (1867 – 1922) convida Otake para embarcar no *Almirante Barroso* rumo ao Brasil. Ainda pelo território asiático, devido à notícia do golpe da república, o Príncipe Augusto desembarca no Sri Lanka, enquanto Otake segue rumo ao Rio de Janeiro.

Ao chegar em território carioca, Wasaburo Otake ingressou na Escola Naval do Rio de Janeiro, onde adquiriu o diploma de maquinista. Após um período de sete anos, Otake retornou ao Japão, ocupando um cargo na embaixada do Brasil, um dos principais auxiliares do processo imigratório para o Brasil. Wasaburo Otake também foi responsável pela publicação do primeiro dicionário de japonês-português no Brasil, entre 1918 e 1925, instrumento de grande utilidade para assimilação da língua portuguesa por parte dos imigrantes.

O advogado Saburo Kumabe (1865 – 1926) é quem, de fato, podemos chamar de o primeiro cidadão nipo-brasileiro. Kumabe chega com sua esposa e seus cinco filhos ao Brasil em março de 1906, após uma breve estadia no estado de São Paulo, em 1907 Kumabe chega ao Rio de Janeiro, instalando-se na Fazenda Santo Antônio, em Conceição de Macabu, norte do estado fluminense. É a partir da família de Kumabe que se tem início as tentativas de instituição de colônias agrícolas. Devido às condições da terra, a Fazenda Santo Antônio foi o principal motivo para que a colônia da família Kumabe não prosperasse. Com o insucesso da colônia e a

preocupação com a educação de seus filhos, Kumabe e sua família deixaram a região em 1912, seguindo rumo à cidade do Rio de Janeiro. Toki Kumabe foi a primeira professora japonesa a lecionar no Brasil. Em uma viagem aos Estados Unidos da América, para visitar seu irmão, Toki conheceu Yukata Nogami, com quem se casou. Juntos mudaram-se para Ribeirão Pires, no interior de São Paulo.

O empresário Yuzaburo Yamagata (1859 – 1924), grande amigo de Saburo Kumabe, chega no território fluminense em 1908. Yamagata inicialmente residirá na cidade do Rio, no bairro da Tijuca, durante sua estadia o empresário atuará na empresa *Gamboa Ryouzampaku* (INOE, 2017, p.186). Assim como seu amigo e motivado pelas promessas de terras amplas e férteis, Yamagata tomará posse da Fazenda Cachoeira, na região de Macaé, onde empreenderá na área agrícola. Yamagata adquiriu as salinas em São Pedro da Aldeia e Cabo Frio, além de abrir uma escola de pesca, também na região de Cabo Frio, ao contrário da colônia agrícola, Yamagata obteve sucesso com a extração de sal.

Entre a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação (1895) e a chegada do Kasato Maru ao Brasil (1908), o Japão será marcado por dois eventos determinantes para as dinâmicas sociais nipônicas e para decisão do processo de imigração, são eles, a Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894 – 1895)⁸ e a Guerra Russo-Japonesa (1904 – 1905)⁹. Apesar de vitorioso em ambos os combates, as baixas do exército japonês e os furos nos cofres ocasionados pelos investimentos nas guerras deixaram o Japão numa situação econômica delicada.

“Assim sendo, os nipônicos esgotavam-se em terríveis batalhas de desgaste nas quais as suas baixas eram muito pesadas e impossíveis de substituir. Considerando o diferencial de potencial humano favorável aos russos é fácil de compreender que no final da guerra os japoneses se encontravam à beira da exaustão sem poderem recrutar mais tropas. As fragilidades internas da Rússia imperial à beira de uma

⁸ A Primeira Guerra Sino-Japonesa, também conhecida por Guerra Jiawu, foi o conflito armado entre a China e o Japão em disputa pelo território da Coreia. A guerra teve seu fim em 1895, quando, após a invasão de Taiwan pelas tropas japonesas e a ineficácia da resistência chinesa, foi assinado o Tratado de Shimonoseki, declarando para o Império Japonês.

⁹ A Guerra Russo-Japonesa foi a disputa entre o Japão e Rússia pela região da Manchúria, nordeste da China, localizada entre a Rússia, Mongólia e Coreia (que até a data era parte do Império Japonês, conquistada em 1895 na Primeira Guerra Sino-Japonesa). O conflito encerrou em 1905, com baixas significativas de ambos os lados e vitória do Império Japonês.

revolução e a derrota naval de Tsushima em 1905 deram a vitória.” (SILVA, 2013, p.216)

Apesar de estar vivenciando um rápido e almejado desenvolvimento urbano e tecnológico, as cidades japonesas ainda se encontravam repletas de uma população pobre que dependia das atividades agrícolas. O processo de imigração foi uma situação de benefício mútuo para o Brasil e o Japão. Enquanto o Japão tinha a oportunidade de livrar-se da população pobre que não refletia a modernização que eles esperavam para seus centros urbanos, o Brasil conseguiu trabalhadores não negros, dando continuidade ao projeto de embranquecimento do território brasileiro, atraindo imigrantes japoneses e italianos.

2.3. GERAÇÃO KASATO MARU

Em 6 de novembro de 1907 é assinado o acordo de imigração japonesa para o Brasil, mas é apenas seis meses após firmado o contrato, em junho de 1908, que acontece de fato a imigração. Saindo do porto de Kobe, Osaka, portando 781 japoneses, entre eles 591 homens e 190 mulheres, a chegada do *Kasato Maru* ao porto de Santos em 1908, 52 dias após a sua partida, marca o “início” da imigração japonesa no Brasil.

Devido à chegada de imigrantes em grande escala, a narrativa da imigração japonesa a partir do *Kasato Maru* acabou eclipsando a imigração no território fluminense. A inviabilidade do solo para plantio, culminou, o insucesso das colônias agrícolas na Região dos Lagos, falta de políticas de incentivo à imigração por parte do governo do Rio de Janeiro foram fatores determinantes no apagamento da história da imigração japonesa pré-Kasato Maru.

Assim como seus antecessores, a geração Kasato Maru vem ao Brasil na condição de *dekassegui*¹⁰. Sem um conhecimento prévio da língua portuguesa ou podendo

¹⁰ Referente à aqueles que se deslocam de sua terra natal para outra localidade visando trabalhar. A palavra surge da junção dos kanjis 出る(deru, sair) e 稼ぐ(kasegu, ganhar). A condição de *dekassegui*, ou seja, sair de sua terra natal para trabalhar em outra localidade, visando juntar dinheiro para ter melhores condições de vida no país de origem, não é uma condição exclusiva à

em trazer consigo objetos de manifestação estética de sua cultura, tais como: utensílios de cozinha, obras de arte, instrumentos musicais e objetos decorativos para festas.

A falta de objetos decorativos realçava o aspecto simples das moradias dos integrantes da colônia. Os imigrantes ocupavam casas de pau-a-pique próximas aos campos, casas impossíveis de serem decoradas, dado que os ganhos com as atividades no campo mal lhes asseguravam as necessidades básicas. A vida da colônia japonesa no Brasil mostrou-se o oposto da realidade apresentada nas propostas de imigração: as oportunidades de trabalho eram decepcionantes e não atendiam às expectativas. Os japoneses eram considerados inaptos ao trabalho no campo devido a sua baixa resistência, eram privados de cumprirem mais horas de trabalho e, por consequência, recebiam salários menores. Tal condição era exceção aos imigrantes provenientes de *Okinawa*.

“Uma carta, enviada pelo cônsul brasileiro no Japão, no início do século XX, analisava criticamente os emigrados, considerando-os limitados fisicamente e recomendava que não se devesse exigir deles mais do que dois terços da produção de um europeu, e que os salários deveriam ser proporcionais a esta diferença de produtividade. Havia uma ressalva aos procedentes da ilha de Okinawa, no sul do Japão, que lhe pareciam fortes, resistentes e muito dados à agricultura.” (HANDA, 1998, p.9)

Também entre os imigrantes da Ilha de *Okinawa* que se fez exceção à presença de instrumentos musicais, já que para os okinawanos foi uma preocupação trazer o *shamisen*¹¹.

“Já os imigrantes de Okinawa praticavam mais a dança coletiva. Além disso, dentre eles havia quem tivesse trazido shamissen, ou jamissen, como eles dizem, e era tocado muito bem tanto pelos homens quanto pelas mulheres.” (ibidem, 1998)

diáspora nipônica. William Safran em **Diaspora in Modern Societies Myths of Homeland and Return** aponta essa como uma condição comum a muitas diásporas, tomando como exemplos a diáspora chinesa e a polonesa.

¹¹ Instrumento de corda semelhante ao banjo, com a particularidade possuir apenas três cordas.

Não tendo em mãos nada de ordem material, toda manifestação da cultura japonesa fica por conta do corpo e do espírito japonês que esses imigrantes carregavam consigo. Os elementos de manifestação estética da diáspora eram: a fala, a dança e o canto.

Praticado durante as atividades no campo, o canto japonês era motivo de gozação entre as crianças brasileiras devido a sua entonação peculiar. Os *nisseis*¹² sentiam-se envergonhados ao presenciarem os mais velhos cantarem diante de brasileiros, para aborrecê-los, os *nisseis* os chamavam de “canta-bravo” (HANDA, 1998, p. 10).

O contato com a música japonesa não se limitava às manifestações dos membros da diáspora para alívio das dificuldades da vida no campo. Não era incomum que o Império Japonês enviasse cantores japoneses para realizar apresentações nas colônias, de uma a duas vezes ao ano.

Dentre as manifestações acima citadas, a língua, em especial, é o elemento de maior importância para preservar o vínculo da diáspora com sua terra natal. Falar japonês é o que manterá esses corpos ligados às suas raízes. O diálogo entre os personagens Akemi e Takahashi no filme ‘*Corações Sujos*’ expressa bem o papel da língua como um importante traço da identidade japonesa.

_Por que você não fala português?

_Porque eu sou japonês.

_Mas, meu pai é japonês... E fala português.

_Eu sou japonês. E você também é japonesa.¹³

A língua como um importante traço identitário é uma característica comum às ‘gerações pioneiras’ nas dinâmicas diaspóricas. O idioma é o elo entre a vida da diáspora no país anfitrião e sua terra natal. Além da ambição de voltar para casa, permanecer fiel à fala de sua língua materna é o que caracteriza a diáspora. Ambos constituem a função de ‘preservar uma memória’. Perder tais características

¹² Nissei significa ‘segunda geração’, é um termo usado para designar os filhos da geração pioneira de japoneses expatriados, os issei.

¹³ AMORIM, Vicente (Diretor). *Corações Sujos*. [Filme]. Brasil: Downtown Filmes, 2011.

significa perder o que os caracteriza como uma diáspora, como o caso da comunidade polonesa dos Estados Unidos da América após 1880. Esses poloneses, além de estabelecerem raízes na terra anfitriã, já não mais falavam polonês e nem alimentavam o sonho de voltar para casa, como seus genitores (SAFRAN, 2011, p. 85).

Apesar das árduas condições de trabalho e das barreiras culturais, a colônia paulista conseguiu viver em paz com o país anfitrião. A imigração japonesa mantém-se em fluxo constante até 1914, quando houve uma interrupção das atividades migratórias em virtude da Primeira Guerra Mundial, retomadas apenas em 1916. Foi também em 1914 que o governo de São Paulo anunciou o encerramento do programa de subsídio aos imigrantes, referente às despesas referentes à viagem. Apesar disso, as dinâmicas migratórias não foram afetadas. Voltar para o Japão já não é mais uma realidade tão palpável, com isso muitos japoneses vão começar a investir em melhorias de vida no Brasil. Japoneses que conseguiram ascender socialmente instituíram empresas de imigração, adquirindo terras no território brasileiro e importando trabalhadores japoneses.

As empresas de imigração foram um negócio próspero que atendeu a necessidade de trabalhadores de diversos setores. As próximas décadas serão marcadas pela presença japonesa no mercado de trabalho brasileiro, não só no setor agrícola, mas também no setor industrial, magistério, saúde, entre outros.¹⁴

¹⁴ O levantamento cronológico de Nobuhiko Ito aponta diversos momentos importantes para o cidadão nipo-brasileiro, tais como: em 1918 as filhas de Saburo Kumabe tornam-se as primeiras japonesas a receber um diploma de magistério; a Nippaku Sangyou Kumiai, primeira cooperativa agrícola de japoneses é fundada em 1919 em Uberaba, Minas Gerais; Yamato Kinjo é reconhecido como primeiro dentista japonês no país em 1923. Disponível em: <[acervo1\(imigrantesjaponeses.com.br\)](http://acervo1(imigrantesjaponeses.com.br))>. Acesso em: 13 abr. 2021.

3. A ESCOLA DE SANTA TERESA

Escola de Paris é um conceito que compreende uma comunidade cultural formada por artistas estrangeiros refugiados, cuja única pretensão é tornarem-se artistas modernos. A Escola de Paris diz a respeito do modo de ser do artista diante da sociedade que lhe é contemporânea.

Quando André Warnod (1885 – 1960) utiliza o termo pela primeira vez, em 1925, no artigo *L'École de Paris* do jornal *Comœdia*, o autor afirma que futuros historiadores da arte conseguirão compreender melhor que “nós” (ele e seus contemporâneos) o que é esse fenômeno. Argan nos apresenta a *École de Paris* como acontecimento consequente do encontro de artistas refugiados em círculos boêmios e buscando integrar-se ao mercado de arte.

Entendendo a Escola de Paris como um comportamento, uma prática do artista apátrida moderno, não há impedimentos para que essa comunidade se manifeste em outros espaços que apresentem condições favoráveis para seu estabelecimento. Sendo assim, é possível falar de uma comunidade artística em Santa Teresa que segue o espírito da Escola de Paris, ou até mesmo de uma “Escola de Santa Teresa”.

Santa Teresa não nasceu como o bairro boêmio conhecido atualmente. Inicialmente, o bairro foi projetado como uma área residencial para estrangeiros, escolhida por suas condições topográficas e climáticas que se assemelham às quais estavam habituados.

“Santa Teresa nasceu chique, remontando o século XIX, com a chegada das missões estrangeiras que acompanhavam Dom João VI, os ricos e poderosos escolheram a área elevada de encostas íngremes que caracteriza morfologicamente o bairro para viver, pois além da vista ser linda, a água possuía a melhor qualidade e o clima era mais ameno.” (SILVA et al., 2010, p. 8-9)

Localizada próxima aos focos da boemia carioca, Lapa e o Centro, Santa Teresa estabelece-se como a Montmartre carioca, sendo o lar de artistas desde a Península Ibérica ao Leste asiático.

A presença de estrangeiros no Brasil já era comum antes do entre-guerras. Em 1816, ocorre a chegada da diáspora francesa ao país. Em consequência de sua presença, o grupo de artistas e intelectuais aqui presentes é convidado a reformar o ensino das artes e da arquitetura, seguindo os moldes franceses, no que ficará conhecido como Missão Artística Francesa. Essa iniciativa ocorreu em virtude da instabilidade política na França após a queda de Napoleão na Batalha de Waterloo em 1815, que levou à sua abdicação e ao fim do império.

O último grande momento de destaque nas dinâmicas migratórias aconteceu na primeira metade do século XX. A perseguição política ocasiona na presença de uma comunidade de pensadores constituída por alemães, russos, poloneses, romenos, iugoslavos, letos, lituanos e austríacos.

Na região metropolitana do Rio de Janeiro, a parcela desses apátridas aptos ao trabalho no campo dirigem-se para lá, e essa é a região do estado com a maior concentração de cidadãos nipônicos. Entre os principais destinos estão Seropédica, Japeri, Nova Iguaçu, Belford Roxo, Duque de Caxias, Magé, Guapimirim, Niterói, Mesquita, Nilópolis e Itaguaí (CARLOS NETO, 2015). Outros pontos de concentração nipônica incluem as regiões de Santa Cruz¹⁵ e Campo Grande¹⁶.

Aqueles que possuíam melhores condições concentraram-se pelo Centro do Rio, alguns abriram negócios como restaurante e pensões, cuja clientela, em sua maioria, eram outros japoneses que estavam no Rio de Janeiro trabalhando. Já os artistas, como praxe, dirigiram-se à Santa Teresa, muitos deles chegaram à cidade para atuar como auxiliares na molduraria de Kaminagai, e mais adiante abrindo

¹⁵ DELACERDA, André. 100 anos de imigração japonesa. O bairro de Santa Cruz faz parte dessa história. Diário do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: [100 anos de imigração japonesa. O bairro de Santa Cruz faz parte dessa história](#). Acesso em: 12 mar. 2021.

¹⁶ ARAKAKI, Brunna. Imigração japonesa em Campo Grande. O Estrangeiro, 2014. Disponível em: [Imigração japonesa em Campo Grande](#). Acesso em: 12 mar. 2021.

negócios próprios, como Eisaburo Nagasawa.

Essa efervescência de artistas estrangeiros concentra-se em dois espaços: a pensão Mauá, de Djanira Motta e Silva, e o Hotel Internacional. São nesses espaços que esses artistas vão encontrar liberdade para livre manifestação de quem eles são.

William Safran aponta em “The Jewish Diaspora in a Comparative and Theoretical Perspective” que espaços de manifestação religiosa são importantes para as diásporas, já que ali eles podem manifestar sua cultura sem a necessidade de estar sempre “em guarda”.¹⁷

Tão importante quanto o traço étnico é o ser artista na personalidade desses estrangeiros. Assim como acontece na Escola de Paris, na Escola de Santa Teresa estão artistas que não possuem nada em comum entre si, muitos sem saber sequer falar português, a arte é a única linguagem que têm em comum.

A identidade do apátrida torna-se algo extremamente conflituoso, já que no país anfitrião eles são vistos como “o outro”, enquanto para sua terra natal o contato com o estrangeiro os descaracteriza como cidadãos japoneses, alemães, poloneses, etc. Com suas identidades nesse entre-espaço de definição, eles enxergam a arte como um traço identitário em comum. Identificando-se como uma diáspora de artistas, não há por que não considerar os ateliês, moldurarias e cafês em que se reuniam como espaços de manifestação social, assim como os espaços de manifestação religiosa.

A Pensão Mauá será marcada pela forte presença de artistas estrangeiros, seja para reunir-se em conversas casuais, ou para o trabalho, já que no subsolo da pensão, Djanira alugava espaços que eram utilizados como moldurarias e ateliês. A pensão de Djanira será um espaço de aprendizado informal, seja pelos jovens que trabalhavam como assistentes na molduraria, os encontros nos ateliês, ou aqueles que trocavam com Djanira o ensino de pintura por uma estadia em sua pensão. Artistas de melhores condições financeiras hospedavam-se no Hotel Internacional,

¹⁷ SAFRAN, William. The Jewish Diaspora in a Comparative and Theoretical Perspective. **Israel Studies**, v. 10, n. 1, p. 36-60, 2005.

mas o trânsito entre os dois espaços era muito comum.

Com uma vivência cosmopolita e próxima à boemia, um último aspecto que reforça a ideia de Santa Teresa como uma Escola de Paris transplantada é o diálogo com o circuito de galerias e críticos de arte. Nas primeiras décadas do século vinte, o mercado de arte brasileiro ainda não estava tão bem estabelecido quanto o parisiense, e a presença de galerias era algo raro. Grandes exposições dos artistas aconteciam em espaços como embaixadas e hotéis.

A venda de suas obras não é suficiente ao ponto de fazer com esses artistas abandonem trabalhos secundários, mesmo assim não há como desconsiderar um certo interesse mercadológico no Brasil, como Fougère, que vem ao Brasil com o único objetivo de restabelecer-se financeiramente para então voltar a Paris. Esse sucesso comercial, para poucos em solo brasileiro, em nada se diferencia da ferocidade do mercado de arte parisiense.

“A École de Paris é uma espécie de nova bohème: pintores e escultores vindos de todas as partes do mundo vivem de esperança e morrem de fome, na admiração dos poucos “deuses” beneficiados pela sorte”. (ARGAN, 1993, p. 341).

Flávio Shiró e Tikashi Fukushima relatam que as noites na casa de Kaminagai eram comuns reuniões com a presença de Quirino Campofiorito (1902 – 1993), Mário Pedrosa (1900 – 1981) e sua filha, Vera, Antonio Bento (1876 – 1959), Oswaldo Teixeira (1905 – 1974), Manoel Santiago (1897 – 1987) e Frederico Barata (1900 – 1962) (MORAIS, F. 1986).

Assim, Santa Teresa, mais do que um bairro carioca, é também uma comunidade cultural. Tal qual a Escola de Paris, Santa Teresa naquele momento diz a respeito do modo de ser do artista moderno.

4. ARTISTAS NIPO-BRASILEIROS NO RIO DE JANEIRO

4.1. FOUJITA

Tsuguharu Foujita (1886 – 1968) será para muitos um precursor da modernidade no Japão. O nome do artista tomou tamanhas proporções, que não é incomum, historiadores acusarem em artistas posteriores alguma influência de Foujita, como uma forma de validação.

Foujita frequentou a Escola Imperial de Belas Artes de Tóquio (1910), onde era considerado um "mau aluno" por não seguir as orientações de seus mestres, além de ter suas obras recusadas no Salão Oficial do Japão. Desde os quatro anos, Foujita já mostrava aptidão para as artes, desenhando imagens da natureza, como animais e insetos. Influenciado pela Guerra Sino-Japonesa, o pintor afirma em sua autobiografia para o jornal 'A Noite Ilustrada' que seu aprendizado no fazer artístico começou a desenhar imagens guerreiras ilustradas em louças.

Após ter seus desenhos enviados à Exposição Universal de Paris de 1900, Foujita sentiu-se ainda mais motivado a ser um artista, indo contra as expectativas de seu pai que esperava que ele seguisse seus passos na medicina.

Foujita em diversos momentos, terá sua produção enquadrada como de Yoga. Apesar da formação acadêmica na base da "pintura a estilo ocidental", Foujita como um experimentalista, ao invés de simplesmente aderir a cânones pré-estabelecidos, vai desenvolver sua identidade visual em um entre-espaço de referências do mundo que já conhecia, e o que descobriu ao mudar-se para Paris em 1913. Em Montparnasse, o artista entrou em contato com nomes como Juan Gris, Pablo Picasso, Henri Matisse e Fernand Léger.

“Retraçando seu percurso, de estudante da escola de artes no Japão e em Paris, contra o seu choque diante dos desenhos de Pablo Picasso, ao

chegar à França. Mas, na verdade, Foujita soube não se curvar ante os modismos da Escola de Paris e chegou a seu estilo peculiar, suave, sensível, talvez um tanto adocicado para muitos, mas que, como diz Pedrosa, soube encontrar um lugar único na Arte Moderna: o de ter feito o milagre de 'fundir na sua fatura a água e o óleo, o Ocidente e o Oriente.'” (AMARAL, 2006, p. 65)

Com o passar dos anos, o artista tornou-se um dos grandes nomes da arte japonesa no ocidente, integrando aos mercados parisienses e estadunidenses, viajando e expondo incessantemente entre as metrópoles. A ascensão de Foujita no exterior gerou opiniões ambíguas entre os japoneses, apesar de aplaudirem o fato de Foujita ter conquistado fama internacional, os mesmos acreditavam que o artista havia se ocidentalizado demais.

Entre o final da década de 20 e o início dos anos 30, durante a Grande Depressão que afetou vários países da Europa, Foujita decide retornar ao Japão. Naquele momento, o país vivia conflitos com a União Soviética. Após reencontrar sua família e liquidar a maioria de suas dívidas, Foujita permite que sua ex-esposa, Youki, comercialize suas obras e parte rumo ao Brasil, onde residiu por alguns meses entre 1931 e 1932.

4.1.1. FOUJITA NO RIO

No Rio de Janeiro, Foujita vai hospedar-se na casa de Portinari (1903 – 1962), com quem estabeleceu uma grande amizade ainda em Paris, localizada na Rua Teotônio Regadas, n.º 34, na Lapa, foco da boemia carioca e próxima a uma das entradas de Santa Teresa, reduto dos artistas.

A passagem de Foujita pelo Brasil, apesar de breve, foi um verdadeiro acontecimento. Sua presença causou um frenesi midiático, e Foujita foi o principal assunto das colunas de artes e vida social dos principais jornais do Rio de Janeiro¹⁸.

¹⁸ Em uma pesquisa na hemeroteca, entre os 180 periódicos disponíveis dos anos de 1930-1939, são retornadas 239 ocorrências. Sendo os maiores destaques: O Diário de Notícias, com 43 ocorrências; O Jornal, com 31 ocorrências. A coluna "BRIC-A-BRAC" do Diário de Notícias, ocupou-se de narrar cada ação da estadia de Foujita no Brasil, desde a estafa que os brasileiros já estavam sentindo, a

Todo dia era dia para anunciar as exposições do artista, e até movimentações da vida pessoal do artista serão destaques nas capas de jornais, como uma visita ao Corcovado com Seu Botelho.¹⁹

Uma figura excêntrica, Foujita atrairá grande atenção dos críticos e jornalistas. Assim como em Paris, leva uma vida agitada no Rio de Janeiro, estreando exposições e dando entrevistas. A presença de Foujita no Brasil é um tipo de validação do Brasil no cenário das artes.

“Um pintor japonês, que Paris consagra, diante de quem Paris se curva, merece a atenção e tem direito às homenagens de todo o resto do globo. Não se estivessem preocupando com elle os nossos jornaes, e isso valeria por um attestado irrecusavel do atraso artistico do Brasil.” (DIARIO CARIOCA, 1931, p. 6)

Foujita há de se tornar uma figura de prestígio no Carnaval carioca, seja como jurado escolhido pelo Centro de Cronistas Carnavalescos, anunciado pelo A Batalha como “O maior pintor oriental contemporâneo”²⁰, ou como homenageado em festas de Carnaval.

“O prestito do Lyrio Club de Botafogo representará costumes e coisas do Imperio do Sol Nascente e, será em homenagem ao laureado pintor japonês Foujita, que, entre nós tanta admiração vem desfrutando pelo seu talento artistico.” (DIARIO CARIOCA, 1931, p. 4)

A vida artística de Foujita no Rio de Janeiro haverá de transitar ao encontro de grandes nomes da época. Além de sua relação já conhecida com Portinari, o artista também desenvolverá amizade com Ismael Nery (1900 – 1934), além dos críticos Manuel Bandeira (1886 – 1968) e Campofiorito.

Foujita vem ao Brasil, não para contemplar a paisagem carioca, mas para vender para o público brasileiro. O artista busca compreender o Brasil, para então reproduzi-lo em telas, que ele acredita que vão atender o gosto do público brasileiro.

cada aparição do artista pelas ruas, sua presença em eventos sociais, até mesmo a uma roda de samba improvisada no meio das ruas de Copacabana.

¹⁹ **A BATALHA**. A cidade maravilhosa. Rio de Janeiro: A Batalha, 15 jan. 1932. Edição 626, p.3.

²⁰ **A BATALHA**. Batalhas de Confetti. Rio de Janeiro: A Batalha, 15 jan. 1932. Edição 626, p. 5.

A princípio, existe uma cortesia ou ingenuidade midiática na época em encarar a visita de Foujita à América do Sul como uma busca catártica pelo desenvolvimento de sua linguagem estética e poética.

“Foujita, o magico do pincel, esse artista japonês que, fatigado das glórias parisienses, veio á America do Sul, batido pelo desejo de conquistar novos assumptos e novos matizes para as telas que lhe consagraram o nome e dilatam a fama.” (DIARIO DE NOTICIAS, 1931, p. 6)

Celebridade que era, os jornalistas sempre queriam saber a opinião de Foujita sobre a cidade, afinal seriam as paisagens Cariocas a estampar as próximas telas da celebridade de Montmartre.

Sempre que questionado, Foujita limitava-se a poucos comentários. A verdade é que a cidade pouco lhe agradava; ele considerava o Rio como uma mulher que excedia no uso da maquiagem²¹. Foujita contraía sua expressão quando o assunto era a arquitetura da cidade, seja por não ter o ar residencial de Montmartre ou pela ausência da supremacia de um estilo arquitetônico que tivesse caído no gosto popular.²² Sobrava, para não soar descortês, tecer comentários genéricos sobre a luz carioca.

A persona midiática de Foujita acaba por eclipsar o trabalho do artista. Ninguém vai aos espaços ver as obras de Foujita, mas sim, para ver o artista, para ver o japonês de franja cerrada na testa, óculos de tartaruga e um pequeno bigode, vestido com roupas de cores vibrantes e grandes brincos.

“Foujita é um numero, não ha duvidas. E tanto é um numero que o cartaz do Palace Hotel anuncia a exposição do pintor e declara uma coisa parecida com isso: 'Foujita está aqui das 16 às 19 horas'. Foujita não protesta. Elle já se habituou, com certeza. E é com esse lado que eu implico. Foujita podia ser Foujita sem esse sensacionalismo um pouco destoante na harmonia das suas telas e no traço discreto, fino, espiritual,

²¹ **DIÁRIO DE NOTÍCIAS.** Foujita e o Rio. Rio de Janeiro: Diario de Noticias, 20 nov. 1931. Edição 517.

²² **DIÁRIO CARIOCA.** Como a viu Foujita. A Cidade. Rio de Janeiro: Diario Carioca, 22 nov. 1931. Edição 1047, p. 6.

quasi malicioso do seu desenho. Elle podeira ter sido Foujita para vencer Paris _ que por signal ainda gosta daquelle cabotinismo à maneira do Baudelaire de cabellos verde _ mas depois da gloria, chegar, bem poderia ter feito essa coisa tão fora do commum. Deixar de ser fora do commum.” (LACERDA, 1931, p. 14)

Esse fervor da mídia relegou o trabalho do artista às sombras. Aqueles que iam às suas exposições, como diz Carlos Lacerda, precisavam tirar de suas cabeças que estavam indo ver o “homem exposto das 16 às 19 horas” e que os trabalhos que estavam prestes a presenciar nada tinham a ver com a personalidade extravagante do artista.

Mas nada disso foi feito, o que culminou no insucesso de vendas de Foujita no Rio de Janeiro. Em São Paulo, o artista conseguiu ainda ver algumas obras, mas ainda assim nada que atendesse suas expectativas. O fracasso comercial levou o artista, no restante da sua digressão pela América do Sul, a tecer alguns comentários amargos ao Brasil. Como disse O Radical na edição 71, de 17 de agosto de 1932, "Mas resta-nos o consolo de que o nosso dinheiro não foi com elle. Ficou em casa."

4.1.2. O CARNAVAL PELOS OLHOS DE FOUJITA

Os olhos de Foujita presenciaram um Rio que sua mão não conseguiu traduzir. Durante sua estadia na capital, o artista se dispôs a pintar uma série de telas que buscavam captar o espírito carioca. Como já se sabe, Foujita foi um sucesso de mídia e crítica, mas um fracasso comercial. As poucas telas vendidas, integram coleções privadas, enquanto as que retornaram com ele a Paris, encontram-se hoje no Museu de Akita.

O Rio que Foujita pintou não é o Rio que conhecemos. Das obras disponíveis no Museu de Akita, três delas datam de 1932, todas atendem as descrições e levantamentos feitos por Aracy Amaral em ‘Foujita no Brasil: pesquisa em andamento’.

Dentre os motivos que podem ser elencados para o fraco desempenho de vendas de Foujita no Brasil, o primeiro — já muito abordado — é o fato de o público estar interessado em ver o personagem e mal saber que aquele ‘extraterrestre’ pintava, mesmo com os jornais anunciando-o como ‘O maior artista japonês de Montmartre’. O outro motivo é que o Rio, como Foujita vê, em nada é cativante.

“O Rio é uma cidade luminosa, com o sol mais soberbo que já vi. Estou fascinado...”
(FOUJITA, 1931).

Para alguém que se mostrou tão apaixonado pela luz carioca, Foujita pouco soube captá-la. Das cenas pintadas pelo artista enquanto esteve no Brasil, aquelas que retratavam acontecimentos ao ar livre, em nada se diferem das que acontecem em ambiente fechado. O carnaval carioca em Foujita resume-se a beberrões lascivos em um ambiente de pouca luz, uma cena apática, que nem aos estereótipos de festividade brasileira consegue atender. Conforme a noção de bares e cabarés em Montmartre presente nas obras de outros artistas, como Toulouse-Lautrec, *Depois do Carnaval* poderia, facilmente, ser uma “saideira” entre amigos em alguma penumbra próxima ao *Lapin Agile*²³ com alguma serpentina. Falta ao carnaval de Foujita, as cores e o movimento que existem nos murais de Di Cavalcanti (1987 – 1976) no Teatro João Caetano.

²³ Cabaré de Montmartre, localizado na Rue des Saules, 22.

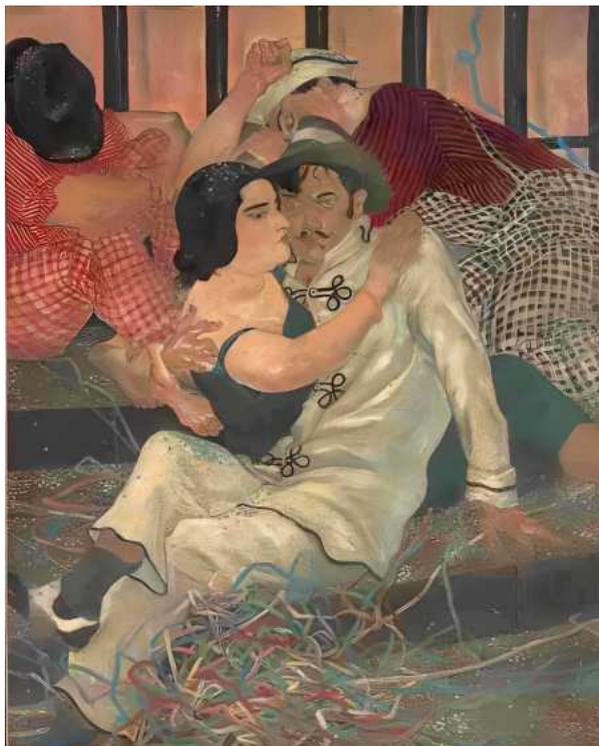


Figura 01. *Depois do Carnaval*. Tsuguharu Foujita, 1932. Óleo sobre tela. 98.5 x 79 cm. Museu de Akita, Japão.



Figura 02: *Murais do Teatro João Caetano*. Di Cavalcanti, 1931 – 1964. Óleo sobre a parede. 450 x 550 cm. Teatro João Caetano.

Di Cavalcanti recorre aos tons de rosa, laranja, verde e azul. A alta saturação, evoca a luz tropical brasileira e a sensação térmica da paleta cromática, uma linguagem já explorada por Tarsila do Amaral na fase Pau Brasil.

Outro fato que distância a obra de Foujita do Rio é a falta de símbolos que pudessem ser vinculados à imagem do Rio. Di Cavalcanti traz a música e dança, até

mesmo por se tratar do interior de um teatro, em *Depois do Carnaval*, nada lembra a folia, o que é de se espantar, já que Foujita foi presente no que concerne a música do carnaval carioca.

É uma observação pertinente dizer que faltou ao carnaval de Foujita o desenho de algumas bananas brasileiras, mencionadas em entrevista transcrita no jornal O Radical, para que o público dos demais países da América Latina, para quem o pintor falou mal do Brasil, pudesse reconhecer onde acontece sua pintura.

Outro ponto que distancia a obra de Foujita da cena carioca é a representação dos tipos, tratando-se de uma festividade popular, há de se esperar diversidade no público representado, assim como no mural de Di Cavalcanti. Essa falta de diversidade soa estranha, ainda mais quando Foujita já havia declarado interesse pela miscigenação do povo brasileiro e por representá-la na pintura.

“Comtudo, o que mais interessa Foujita é a famosa mestiço cá da terra cuja variedade de tipos é para ele um espetáculo sedutor.” (JUNIOR, 1931, p. 28 – 29).

A diferença no tom das peles dos personagens, talvez até possa ser lida como uma tentativa de representar a diversidade brasileira, mas a julgar pelo teor erótico da obra, nota-se que Foujita utilizou do mesmo artifício usado nas gravuras eróticas (shunga), onde o corpo masculino é representado com a pele mais escura que o feminino, como já abordado por Rachael Redjou em *Shunga: Erotic Art in the Tokugawa Era*.

4.1.3. FANTASMOUJITA

A obra de Foujita intitulada *Duas Mulheres na Sala*, pintada em 1932 e que se enquadra no período e na linguagem plástico-formal que o artista produziu, foi identificada e intitulada pelo Museu de Akita. Segundo informações apresentadas no artigo ‘Foujita no Brasil: pesquisa em andamento’ de Aracy Amaral, essa pintura pode ser a mesma mencionada como *La chambre* na Folha da Manhã de São Paulo, dedução que pode ser feita considerando as semelhanças entre as descrições das duas obras.

Aqui, Foujita tenta vender mais uma vez um Brasil desconhecido pelos brasileiros. Para isso, ele abre mão de sua singularidade, valendo-se de uma linguagem expressionista já conhecida pelo público brasileiro por meio de Portinari, Di Cavalcanti e Anita Malfatti (1889-1964).



Figura 03. *Duas Mulheres na Sala*. Tsuguharu Foujita, 1932. Óleo sobre tela. 95 x 77 cm. Museu de Akita, Japão.

A partir de observações visuais das obras, percebe-se que as mulheres retratadas em *Duas Mulheres na Sala* diferem das figuras típicas e consagradas do artista, que eram pálidas, esguias e de olhar profundo. Essas mulheres representam uma imagem diferente do corpo feminino, com curvas e mais encorpadas, uma abordagem inusitada para o artista. Apesar disso, essas figuras não se encaixam no estereótipo de negras ou nativas, que muitos brasileiros modernos consideraram como símbolos nacionais. Deve-se ressaltar que em *Depois do Carnaval* e *Duas Mulheres na Sala*, Foujita não consegue evocar nem o Brasil, nem a sua singularidade.

Quando se trata da forma, a obra de Foujita apresenta uma grande diversidade, sobretudo em relação à figura feminina. Uma de suas características marcantes são suas mulheres francesas esguias e de contornos fluidos, algo semelhante à obra de Amedeo Modigliani (1884 – 1920), embora diferentemente do italiano, Foujita não evoca a planaridade da tela tão fortemente quanto este artista. Além disso, há um grupo ainda mais singular de figuras femininas presentes na produção de Foujita: mulheres de aparência fantasmagórica.

As mulheres fantasmas de Foujita atendem, em sua maioria, ao ano de 1918. Nessas obras, é possível observar soluções adotadas por Foujita na representação dos espíritos vingativos de mulheres das histórias de fantasmas japonesas, conhecidas como Kaidan. São figuras magras e extremamente pálidas, com dedos longos e finos e um corpo disforme cuja anatomia não se assemelha à humana.

Isso fica claro na obra *Natividade*, onde a imagem de Maria, em contraposição à de José, é quase que a de uma criatura espectral. A cabeça ovalada, o véu negro e os elementos que compõem a face, tendendo para o queixo, quase como se derretessem, e o olhar vazio, constroem na face de Maria uma imagem semelhante à de *Oiwa*", representada por Hokuei (1760 - 1849) em "*Cem Histórias de Fantasmas*".



Figura 04. *Natividade*. Tsuguharu Foujita, 1918. Óleo sobre tela. Museu de Arte de Matsuoka, Japão.



Figura 05. Ator do Kabuki, Arashi Rikan II como Iemon Confrontado por uma imagem de sua esposa assassinada, Oiwa, em uma lanterna quebrada, referindo-se a *Hyaku monogatari* de Katsushika Hokusai (*Cem Histórias de Fantasma*). Shunbaisai Hokuei, 1832. Xilogravura. 37.8 x 25.7 cm. The Metropolitan Museum, EUA.

As mulheres do quarto de Foujita confrontam o espectador com seu olhar, mas não o suficiente para serem convidativas, e talvez tenha sido por isso que elas voltaram para casa com o artista. O público que já conhecia Foujita, mas ainda não havia visto seu trabalho, esperava em suas obras figuras quase espectrais, com seus olhares perdidos.

4.1.4. FOUJINARI

Foujita, pode não ter pintado mulheres esguias ou fantasmagóricas, facilmente identificáveis de sua autoria, mas de alguma forma, ele deixou um “típico Foujita” para o público brasileiro.

A influência de Foujita sobre Portinari é sintetizada no *Retrato de Maria*. Segundo Augusto Rodrigues, Portinari aprendeu com Foujita o *problema da disciplina* no

fazer artístico, enquanto sua sobrinha Marisa afirma que Portinari herdou do japonês a técnica do preparo da tela²⁴.

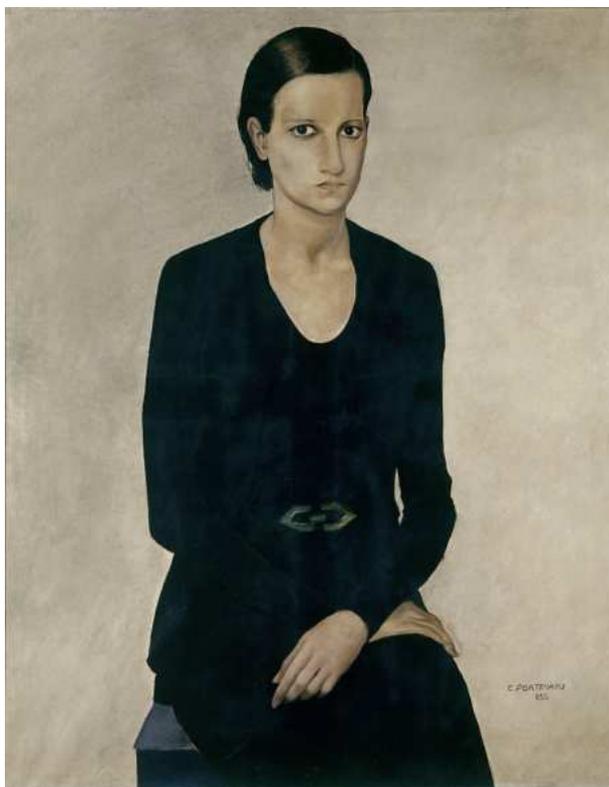


Figura 06. *Retrato de Maria*. Cândido Portinari, 1932. Óleo sobre tela. 101 x 82 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Frederico Moraes cunha o termo ‘Fujinari’ para descrever o momento em que Portinari materializa a influência de Foujita. Confrontando a obra do brasileiro com *Duas Mulheres* de Foujita, é possível ver Portinari emular elementos da estética fantasmagórica de Foujita.

²⁴ AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil**, vol 2. São Paulo: Editora 34, 2006.



Figura 07. *Duas Mulheres*. Tsuguharu Foujita, 1918. Óleo sobre tela. Museu de Arte Moderna de Hokkaido.

O olhar de Maria, em outros retratos, está usualmente voltado para baixo ou preenchido com preto, mas na obra de 1932, ao confrontar o espectador, apresenta o mesmo aspecto vazio das mulheres fantasmas do japonês. Tanto Foujita quanto Portinari utilizam a cor da vestimenta como elemento para aumentar a sensação de palidez; em ambos os quadros, o tom da pele assemelha-se à cor de fundo. Enquanto em Foujita as sombras destacam a figura do fundo, em Portinari o fino contorno e a densa vestimenta ficam a cargo disso.

As mãos repousando sobre o colo não de ser uma posição usual para aqueles que estão posando para retratos, mas os dedos longos e finos como os da *Onoe Matsusuke por Toyokuni* certamente são lembrança de Foujita.



Figura 08. *Onoe Matsusuke como o Fantasma da Esposa Assassinada Oiwa, em "Um Conto de Horror da Estação Yotsuya na Estrada Tokaido".* Utagawa Toyokuni, 1812. Xilogravura. 37.5 x 25.7 cm. The Metropolitan Museum, EUA.

A passagem de Foujita pelo Brasil foi evento exclusivamente midiático, com pouco espaço para se falar da arte. As obras produzidas pelo artista aqui não agradaram o público para quem ele queria vender, além de não ter acontecido nenhum intercâmbio com os artistas locais, já que nesse momento a cena artística vive um momento de inércia no que compete ao desenvolvimento de novas linguagens²⁵.

Durante sua passagem no Rio de Janeiro, o maior legado do artista fica nas influências em Portinari, que se prontificou a compreender e reinterpretar a linguagem do japonês. Esses intercâmbios iniciaram-se ainda em Paris e, que após a troca de alguns quadros, culminou com Portinari guiando Foujita pelo Brasil²⁶.

Foujita foi um evento marcante para Portinari, e mesmo após ir embora do Rio, continuou a se fazer presente na vida do artista, seja com influências que ele

²⁵ Idem.

²⁶ CORREIO DA MANHÃ. Portal Portinari - A exposição de Portinari, amanhã no Palace Hotel. Disponível em: [Portal Portinari - A exposição de Portinari, amanhã, no Palace Hotel](#). Acesso em: 28 abr. 2022.

escolheu absorver para si, seja junto van Dongen, flertando com aqueles que iam posar para os retratos de Portinari.²⁷

4.2. TADASHI KAMINAGAI

Tadashi Kaminagai (1899 – 1982), nascido em Hiroshima, ainda jovem percorreu uma longa trajetória até chegar à prática artística. De família de classe média, na adolescência foi enviado a um monastério budista para seguir a vida religiosa. Em uma viagem missionária à Indonésia, desiste do sacerdócio para dedicar-se ao estudo de agricultura. Aos 27 anos, cada vez mais convicto da sua aptidão às artes, decide mudar-se para Paris, para dedicar-se integralmente à pintura. Lá conhece Tsuguharu Foujita que será seu mentor.

Na capital parisiense os olhares vão se voltar a Kaminagai. Em um primeiro momento, não por suas telas, mas por suas molduras. Foi executando o ofício de moldureiro que teve seu primeiro contato com os círculos da Escola de Paris, emoldurando obras de Matisse (1869 – 1954), Braque (1882 – 1963) e Chagall (1887 – 1985). Sua técnica única e destreza atraem a atenção do *marchand* Ambroise Vollard (1866 – 1939), que solicita ao artista, molduras para suas telas de van Gogh (1853 – 1990), Manet (1832 – 1883) e Cézanne (1839 – 1906).

O ofício de moldureiro sempre era o meio de sobrevivência de Kaminagai, algo que ele perpetuava sobre os jovens artistas que iam a seu ateliê, seja para atuar como assistentes ou para aproveitar o clima de boemia instaurado. Shiró e Fukushima, relatam que Kaminagai incentivava os jovens artistas que frequentavam seu ateliê a aprender o ofício de moldureiro, não apenas como uma fonte de renda, mas também como uma forma de desenvolver habilidades técnicas e conhecer de perto o mercado de arte.

²⁷ ANDRÉ, Marcos. Diante de um notável pintor. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 19 maio 1932, ed. 707.

Diante da tensão que envolvia a Segunda Guerra Mundial, Kaminagai decide retornar ao Japão em 1938. Ao chegar em sua terra natal, o artista depara-se com um cenário não muito diferente do europeu. Por sugestão de Foujita, o artista embarca rumo ao Brasil e chega ao Rio em janeiro de 1940, portando uma carta de recomendação escrita por Foujita e endereçada a Portinari.

Kaminagai instala-se em Santa Teresa, na Rua Fonseca Guimarães. Assim como a pensão de Djanira, sua casa torna-se um espaço de boemia frequentado por diversas figuras da cena artística contemporânea, como artistas estrangeiros e nacionais de renome, críticos e jovens artistas em busca de integração e aprendizado.

4.2.1. O PROFESSOR QUE NUNCA ENSINOU

Com tantos jovens artistas passando pelo seu ateliê, com o passar do tempo a historiografia encarregou-se de nomear Kaminagai como o mentor desses jovens talentos.

Não é incomum pensar que jovens japoneses quisessem ter contato com um conterrâneo que havia conquistado Paris. No entanto, todos que chegavam à casa do artista depararam-se com um clima específico, um espaço para materialização da comunidade cultural que é a Escola de Santa Teresa.

Kaminagai não gostava de ensinar, exceto sobre pesca. Seus auxiliares na oficina de molduras relatam que não havia um método estruturado de ensino artístico. Ele valorizava o desenvolvimento autodidata e fazia apenas pequenos comentários.

Segundo Inimá de Paula (1918 – 1999), o único ensino que existiu foi o informal, por meio da escuta e da observação, e ocasionalmente, breves comentários sobre a cor. Em entrevista cedida para a Frederico Moraes, Shiró afirmou que os ensinamentos de Kaminagai foram as experiências que ele proporcionou àqueles à sua volta, trabalhando ao ar livre — sempre com o rádio desligado, já que Kaminagai não gostava de música — além disso, ocorriam reuniões noturnas com

Oswaldo Teixeira, Quirino Campofiorito, Antonio Bento, Manoel Santiago e Frederico Barata.

4.2.2. SOBRE A PINTURA DE UM JAPONÊS AFRANCESADO

A predileção pelas vanguardas figurativas há de perpetuar no Brasil por um bom tempo. Por isso, não é de se estranhar a aclamação de Kaminagai no circuito de crítica brasileira, uma vez que ele representa uma das vertentes mais importantes do modernismo no país.

Esse favoritismo com a linguagem figurativa fica bem expresso no posicionamento da crítica. Um exemplo disso são os comentários à exposição de Eisaburo Nagasawa (1916 – 2001) na Associação de Cultura Franco-Brasileira. Enquanto Mário Pedrosa, que havia tido contato com as vanguardas abstratas durante seu exílio na Europa, aponta a falta de inventividade nos temas e soluções plástico-formais ora ou outra questionáveis, a crítica interna teceu grandes comentários à exposição de Nagasawa, tomada por obras de natureza morta e paisagens, sob uma linguagem expressionista.

Kaminagai chega ao Brasil, e logo é visto como um propagador da alta *arte parisiense* que corre pelos Salões de Belas Artes, sendo rapidamente incorporado ao rol dos artistas brasileiros.

“Tadashi Kaminagai é já um pintor dos nossos. Radicou-se bem em nosso país. Tem o espírito do viajante. Conhece já o mundo quase todo. Pisou em todos os continentes. Queria a sorte deixá-lo agora entre nós para sempre, porque já deve estar cansado de viajar, e porque nos fizemos amigos, nesta terra onde amigos nunca são demais e os artistas tão poucos. Se Kaminagai nunca mais for daqui, teremos conosco um bravo pintor e como tal um elemento de civilização, um agente precioso de cultura.”
(CAMPOFIORITO, 1948, p. 13)

Com uma estética pautada por referências de alguns de seus clientes, Kaminagai caminha entre soluções das vanguardas pioneiras como o impressionismo,

expressionismo, pós-impressionismo e fauvismo.

Em obras como o *Rio*, Kaminagai consegue trabalhar bem a luz carioca, trazendo vivacidade em suas telas. Enquanto a cena artística vive o frenesi das vanguardas abstracionistas, Kaminagai segue por outro caminho, apresentando uma obra figurativa que dialoga com as vanguardas do início do século XX. Apesar de não ter aderido à abstração, ainda assim, é possível ver em meio as pinceladas do artista a decomposição da figuração rumo a uma linguagem que flerta com o abstrato, mas não as abraça por completo.



Figura 09. *Rio*. Tadashi Kaminagai, 1975. Óleo sobre tela. 48 x 60 cm. Coleção Ricardo Akagawa.

Referente ao uso das cores, Kaminagai se utiliza do equilíbrio entre tons frios e quentes para criar variações de luminosidade. O artista agrupa os tons escuros pelos cantos da tela e concentra os tons mais quentes no centro. Com uma linguagem cromática semelhante à de Marc Chagall, há poucas variações na escala de cores, à exceção dos verdes. Embora limitada, a paleta de *Rio* tem o poder de criar sensações através das cores já dispostas, como o céu de fim de tarde trabalhado no equilíbrio do azul e do vermelho, apresentados em outros espaços.

4.3. EISABURO NAGASAWA

Eisaburo Nagasawa (1916 – 2001), nascido em Tochigi, Japão, chegou em São Paulo no navio La Plata-Maru em 25/09/1938²⁸, e após um breve período residindo no Lins muda-se para o Rio de Janeiro, onde há de viver até o fim de sua vida.

Assim como muitos japoneses que imigraram para o Brasil, Nagasawa aderiu ao ofício de moldureiro por meio da observação durante suas constantes visitas à molduraria de Tadashi Kaminagai. Embora estivesse frequentemente no ateliê de Kaminagai para aproveitar o clima de boemia instaurado no ambiente, com a presença dos críticos e artistas, assim como outros artistas que estavam ali como “ouvintes”, ele também prestava serviços esporádicos à Kaminagai²⁹.

O aprendizado do fazer artístico na vida de Nagasawa foi atravessado por figuras diversas, dentre elas: Tadashi Kaminagai, que o estimulou ao desenvolvimento autodidata e a participação em eventos como os Salões Nacionais do MnBA; Arpad Szenes (1897 – 1985) e Maria Helena Vieira da Silva (1908 – 1992), casal com qual ele desenvolveu amizade, além de frequentar seu ateliê; Axl Leskoschek (1899 – 1976), professor no curso de pintura na Fundação Getúlio Vargas.

A atuação de Nagasawa no meio artístico foi além da produção como pintor e moldureiro, o artista também foi curador da exposição de xilogravuras japonesas dos séculos XVIII e XIX no MAM-Resende, onde foram expostas 25 gravuras pertencentes à coleção de Nagasawa.³⁰

Nagasawa foi um importante *marchand* na cena carioca. A Galeria Montparnasse, posteriormente, Galeria Nagasawa, em Copacabana, abrigou importantes

²⁸ MUSEU HISTÓRICO DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL. Imigração Japonesa no Brasil. Disponível em: [Imigração Japonesa no Brasil](#). Acesso em: 12 mar. 2021.

²⁹ Os serviços de Nagasawa a Kaminagai ocorreram de 1943 a 1946 e terminaram quando Kaminagai mudou-se da loja Mestre Valentim na Rua São Clemente, em Botafogo, para a Rua Mauá, nº73.

³⁰ A exposição foi realizada graças à liberação de Cr\$500.000,00 pelo **Projeto nº 775-A de 1951**. Ao término da exposição, Nagasawa fez uma doação ao MAM-Resende, que incluía duas gravuras de sua coleção: Harakiri, de Kunitero Utagawa; e Vitória-régia em Flor, de Hiroshige.

exposições de artistas tanto nacionais quanto estrangeiros, mantendo suas atividades até o final da década de 1960.

Com uma extensa produção que atravessa as mais diversas técnicas, desde gravuras até fotografia, hoje grande parte do seu trabalho integra as coleções particulares. Permaneceram 12 obras com Lúcia Nagasawa, sua filha, que colaborou para o desenvolvimento desta breve biografia.

4.3.1. NAGASAWA E A ESTÉTICA ARTE-VIDA

O fazer artístico foi algo que permeou a vida de Nagasawa até o final. O artista se fez presente em importantes eventos da cena artística como a Divisão Moderna, no 50º Salão Nacional de Belas Artes, onde o artista foi medalhista de bronze; no 8º Salão Nacional de Arte Moderna, 1959.

Suas participações e premiações no Salão Nacional de Belas Artes em 1944 foram algo que atraiu grande atenção da crítica da época ao artista. O destaque positivo ainda reverbera sobre a exposição do artista no ABI, juntamente com o artista baiano Carlos Frederico Bastos, em 1946.

“Foi merecida a medalha de bronze concedida a Eisaburo Nagasawa pelo júri do Salão Nacional de Belas Artes. Esse japonês sorridente vem fazendo uma pintura nada vulgar, pelo que se pode observar em sua exposição agora aberta na ABI, juntamente com a de Carlos Frederico Bastos.”
(BENTO, 1946, p. 6)

O artista ficou conhecido por sua destreza técnica, principalmente no que concerne ao uso das cores e concepção do espaço pictórico. É esse apreço pela cor que fez de Nagasawa um grande apaixonado pela paisagem carioca, em especial pelas favelas. Tematicamente, as obras do artista não são muito inventivas, tendo como tema recorrente a paisagem urbana. O artista reproduz em suas telas o que lhe é próximo, o que vê em seu dia a dia.

O exagero não era nada que o artista temia, em suas obras buscava representar o todo daquilo que observava, mesmo que para isso tivesse que utilizar técnicas não convencionais. Valendo-se de ângulos oblíquos, solução criticada por Pedrosa em 1949, Nagasawa deforma o espaço para que a completude da imagem se conforme à tela.

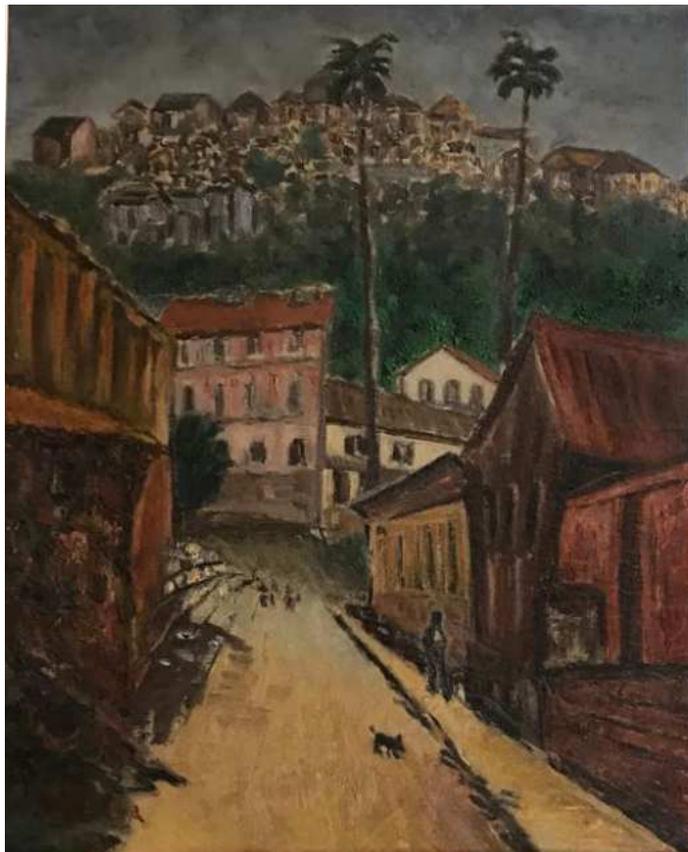


Figura 10. *Morro da favela*. Eisaburo Nagasawa, 1945. Óleo sobre tela. 61 x 51 cm. Coleção Lúcia Nagasawa.

As construções do primeiro plano convergem em direção à rua perpendicular que confronta o espectador, à medida que essa ganha volume e rebate nossa visão para as construções morro acima. No que concerne ao uso das cores, Nagasawa é austero em sua escolha, o artista escolhe por manter-se fiel e sóbrio, divergindo da ousada paleta pela qual há de se tornar conhecido.

Mesmo com um transeunte ali representado, a paisagem de Nagasawa carrega em si um toque de solidão. A pintura está ciente de que é uma pintura, e as portas e janelas não nos convidam a entrar. Existe um limite entre a tela e seu espectador, e

o momento de imersão já passou, que foi vivido pelo seu artista enquanto a retratava. Enquanto o artista deforma o espaço para representar um todo, esse todo é limitado pela sensação de que aquele espaço começa e termina no que está representado.

Na obra *Rua Tibagi*, Nagasawa segue a linha de soluções já apresentadas, mas seguindo em uma direção oposta. Se antes o artista usou de planos oblíquos para poder apresentar todos os elementos em completude, aqui ele distorce o espaço e não se preocupa em apresentar todos os elementos por completo. Em um exercício fotográfico o artista constrói uma cena do efêmero, com árvores tendendo à uma direção oposta da qual ele direciona a rua, criando a sensação de uma paisagem fugaz, captada pela visão em um simples virar de cabeça ao andar pela rua.

Apesar da paleta limitada, o artista consegue criar sensações cromáticas distintas, utilizando cores que se tornaram sua assinatura, como azuis e verdes, em contraste com a paisagem anteriormente apresentada. Nesta paisagem mais ensolarada, o artista traz vivacidade às cores, deixando que a luz penetre em todos os espaços possíveis



Figura 11. *Rua Tibagi*. Eisaburo Nagasawa, 1945. Óleo sobre tela. 66 x 55 cm. Coleção Lúcia Nagasawa.

4.3.2. O AZUL NA OBRA DE NAGASAWA

Conforme o artista abandona a estética 'moderna clássica' rumo ao cubismo, é possível observar a cor ganhar um papel ainda mais fundamental em sua obra. Se antes Nagasawa recorria à forma para trabalhar o espaço, agora o que dita toda a relação espacial do que é disposto na tela é a cor.

Nagasawa não se limita quando o assunto é o uso da cor. Em uma crítica à exposição de Nagasawa na Associação de Cultura Franco-Brasileira em 1949, Mário Pedrosa expressa sentimentos ambíguos à obra do artista. Ao mesmo tempo que ressalta sua destreza em contrapor cor e forma em “felizes acordes plásticos e decorativos”, o crítico acusa, em suas palavras, “como o artista perde a mão com a inserção de elementos figurativos; uso excessivo de ângulos oblíquos; a criação de volumes justificados através da cor, em especial o azul, vermelho e amarelo, e como

tais elementos acabam por comprometer a unidade arquitetônica” (PEDROSA, 1949, p. 15)

A questão é que Nagasawa encontrou na cor uma nova forma de trabalhar a completitude da imagem no espaço pictórico, em especial o azul. Em *Natureza em silêncio*, o azul é empregado de maneira a criar sensação de profundidade entre os elementos em tela, onde quanto mais claro for o azul, mais adiante aquele elemento ou parte de um elemento está. Nagasawa utiliza a cor para decompor o espaço até que ele se torne um mosaico espacial onde cada cor ocupa um plano diferente e o mesmo plano simultaneamente.



Figura 12. *Natureza em silêncio*. Eisaburo Nagasawa, 1949. Óleo sobre tela. 65 x 53 cm. Coleção Lúcia Nagasawa.

Na obra de Nagasawa, o uso do azul desempenha o papel de revelar novas dimensões espaciais, como se sua pintura conseguisse desvelar um universo

oculto. Antes, o artista buscava criar um efeito de “buraco negro” que centralizava toda a forma da obra que, agora influenciado pelo cubismo, desloca o foco para a cor, que se torna protagonista e desafia a percepção do observador.

A aplicabilidade desse azul na pintura de paisagem, mostra como não há limites para Nagasawa quando se trata do uso da cor. Enquanto os tons mais escuros definem os elementos mais sólidos, verde e amarelo também são importantes elementos, seus encontros em escalas resultam em cores que deixam a forma suspensa em espaços indefinidos.



Figura 13. *Favela*. Eisaburo Nagasawa, 1948. Óleo sobre tela. 101 x 82 cm. Coleção Lúcia Nagasawa.



Figura 14. *Detalhe Favela.* Eisaburo Nagasawa.

Enquanto o marrom do tronco da árvore confere solidez ao elemento, a casa atrás dele está vazia, sem a sensação de massa ou de pertencimento ao espaço, como algo incorpóreo. As sensações de profundidade construídas através das cores, tal qual em *Natureza em silêncio*, tornam-se cada vez mais indescritíveis no audacioso jogo de cores do artista.

Apesar disso, a posição das cores quanto ao seu papel de expor ou esconder elementos na tela não é nada estática. Em *Rua Tibagi com mamoeiro*, Nagasawa apresenta uma subversão da função do azul, em contraposição às telas anteriores.

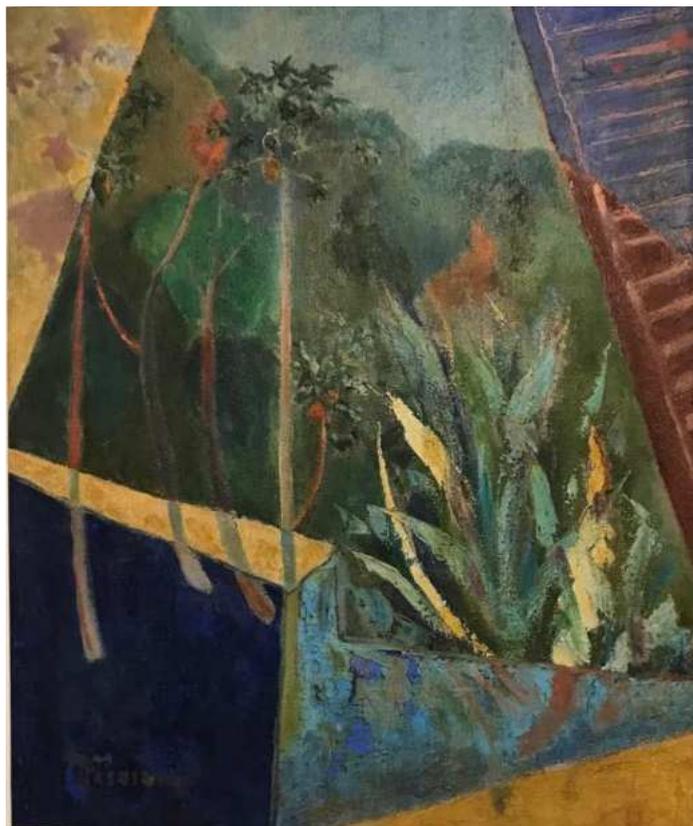


Figura 15. *Rua Tibagi com mamoeiro.* Eisaburo Nagasawa, 1949. Óleo sobre tela. 88 x 77 cm. Coleção Lúcia Nagasawa.

O denso azul royal presente aqui não se ocupa em ser o elemento opaco, permitindo que quem o confronta enxergue toda a extensão do tronco da árvore. Já o azul-turquesa começa a quebrar o *voyeurismo azul* e não oferece uma visão tão clara quanto o tom anterior. Por fim, o azul-celeste se apresenta como um fino véu que se sobrepõe à árvore e dá continuidade ao contorno das montanhas.

Aqui, Eisaburo caminha em uma direção do uso das cores que difere seus trabalhos mais comentados, deixando de lado o contraste vibrante que estava acostumado, o artista coloca as cores em uma harmonia *klimtiana*, em uma tela sensível que mostra seu apreço pela paisagem.

Nagasawa sente-se à vontade, trabalha com firmeza. Varia, as vezes, de técnica, guardando sempre a mesma pasta vigorosa. Gosta da paisagem que explora, traduzindo o espírito do ambiente que procura reproduzir. E

inegável o seu virtuosismo na abastosa pintura que realiza, viva e natural. O seu poder expressional cresce e brilha no colorido e nunca nascido sob fórmulas receituais. (GONÇALVES, 1946, p.15.)

4.4. YOSHIYA TAKAOKA

Yoshiya Takaoka (1909 – 1978) chegou ao Brasil em 1925, aos 16 anos. Durante sua vida no Japão, Takaoka chegou a ter aulas com Shin Kurihara (1894 – 1966), pintor que para seus compatriotas já era considerado ocidentalizado demais. Em São Paulo, o jovem artista frequentou as aulas de pintura e modelo vivo na Escola Profissional Masculina do Brás. Buscando maior diversidade no aprendizado do fazer artístico, em 1934, muda-se para o Rio de Janeiro, junto ao seu grande amigo Yuji Tamaki (1916 – 1979). Juntos, ingressam no “Núcleo Bernardelli”, onde são orientados pelo polonês Bruno Lechowski (1887 – 1941) (LOURENÇO, 1995).

Com uma gestualidade típica do Japão, Yoshiya Takaoka incorpora e transmite em suas telas pinceladas pós-impressionistas. Em alguns momentos, a técnica do artista pode ser vista como um "van Gogh nipo-brasileiro", ou até mesmo como um "van Dongen" segundo Campofiorito, que descreveu a arte de Takaoka como um malabarismo entre pinceladas e cores que lembra o modernismo sofisticado do pintor holandês. (CAMPOFIORITO, 1949).

4.4.1. TAKAOKA O PINTOR DE CASARÕES, RETRATOS E CAVALOS

O acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MnBA) abriga obras de Yoshiya Takaoka, como o *Autorretrato* de 1938 e o *Morro do Pinto*, que desconstroem a ideia limitante de que Takaoka deva ser definido apenas como um “pintor japonês”. Em “Da luta nos primeiros anos à assimilação local”, Lourenço destaca a influência *vangoghiana* presente na técnica do artista.

“Há nessa obra certas soluções vangoghianas, como pinceladas paralelas,

dispostas em diagonais, circulares, ou verticais, definindo volumes e dinamizando as superfícies; surgem linhas direcionadas e expressivas, em tamanhos variados. Igualmente a solução cromática é bastante característica, valendo-se de harmonia de cores vizinhas no círculo de cores, a chamada harmonia de homólogas, de modo a captar diversidades tonais ocorridas por variação luminosa.” (LOURENÇO, 1988, p. 54)

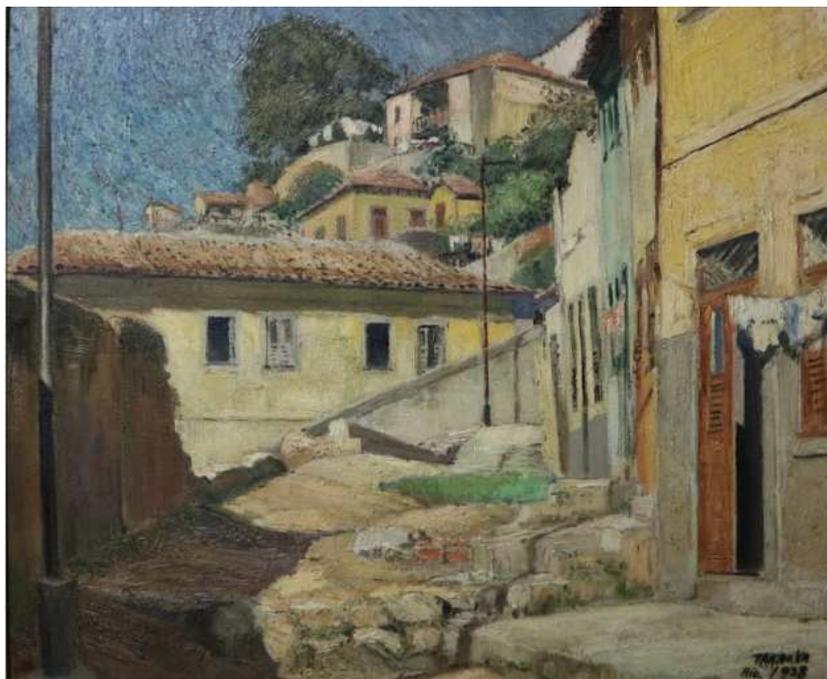


Figura 16. *Morro do Pinto*. Yoshiya Takaoka, 1938. Óleo sobre tela. 73 x 60 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

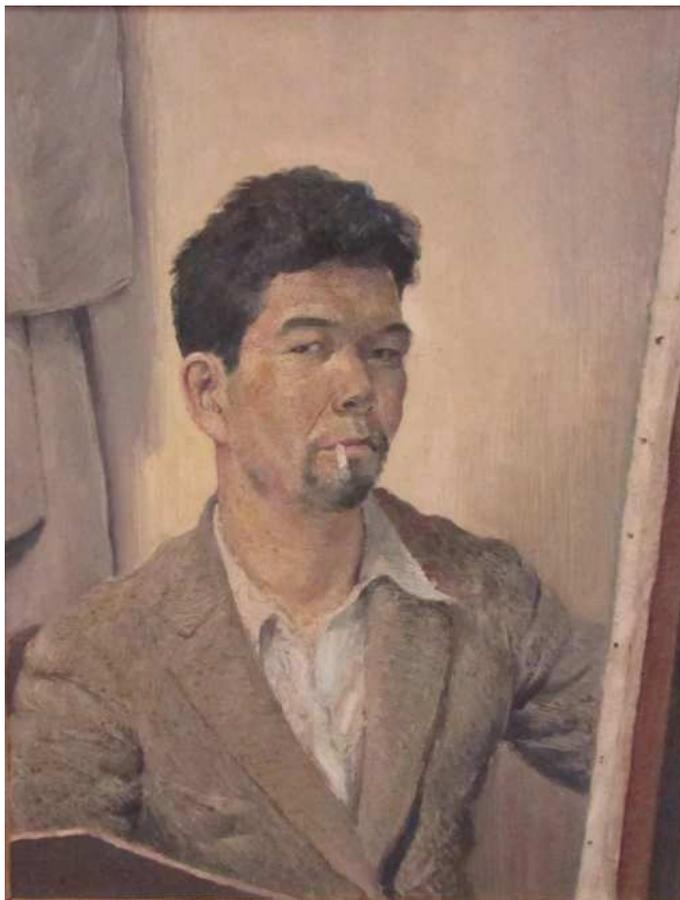


Figura 17. *Auto-retrato.* Yoshiya Takaoka, 1938. Óleo sobre tela. 60,40 x 79,90 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Apesar disso, é importante ressaltar que a obra de Yoshiya Takaoka vai além das influências vangoghianas, como pode ser visto em peças como o *Auto-retrato* de 1938 e, *Morro do Pinto*, adquiridas pelo Museu Nacional de Belas Artes (MnBA). O artista exprime sua identidade em cada elemento presente em suas obras, tornando-as singulares e únicas.

Em *Morro do Pinto*, Takaoka segue a mesma linha de soluções plásticas aplicadas em *A Casa Amarela (A rua)*, utilizando uma paleta de cores composta por matizes de amarelo, azul e marrom. A reprodução das cores de Van Gogh sob a luz brasileira confere à obra de Yoshiya uma suavidade emocional. Essa suavidade, presente em suas obras, é um reflexo da personalidade boêmia e carismática do artista, que conquistou a todos ao longo de sua vida.

“Takaóka, porém, enfrenta a vida com filosofia. Duas armas invencíveis, ele opõe sistematicamente aos revezes que tentarem desanimá-lo: - o seu

feito boêmio e o seu sorriso. O feitio boêmio leva-o a abençoar a vida tal como ela se lhe apresenta, sem queixas, sem amarguras, sem desânimos. O sorriso é a chave com que abre o coração de todos que dele se aproximam e lhe sentem a bondade da alma de lutador.” (GOMES, 1937, p. 18)



Figura 18. *A Casa Amarela (A Rua)*. Vincent Van Gogh, 1889. Óleo sobre tela. 91.5 x 72 cm. Van Gogh Museum. Amsterdã, Países Baixos.

Embora ambas as paisagens sejam diurnas, as escolhas de cores de Van Gogh e Takaoka as distinguem. Enquanto o azul intenso é predominante nas obras de Van Gogh, Takaoka prefere um azul mais suave. Da mesma forma, enquanto Van Gogh intensifica seus amarelos harmonizando-os com bege e laranja, Takaoka utiliza a cor de forma mais sutil, trazendo leveza às fachadas das casas e resgatando uma simplicidade que parece ter sido esquecida com o tempo.

Em 1938, o autorretrato de Yoshiya Takaoka chegou ao acervo do MnBA para compor a seção de autorretratos seguindo o modelo da Galleria degli Uffizi. A iniciativa foi do diretor da instituição na época. Conforme a coluna "Bellas Artes" do jornal *Correio da Manhã* de 1941, apenas artistas de "reconhecido valor" foram

convocados a integrar a sala, evidenciando a importância de Takaoka no cenário artístico carioca.

Em relação à técnica utilizada, tanto em *Morro do Pinto* quanto no autorretrato de 1938, pode-se observar o uso de pinceladas paralelas em diversas direções. No entanto, há uma exceção no céu de *Morro do Pinto*, que apresenta pinceladas circulares, em um estilo semelhante ao utilizado por van Gogh.

Algo comum aos autorretratos de Takaoka é o seu olhar de soslaio, apesar de a posição do corpo um pouco de lado ser algo comum no autorretrato, para confrontar o espelho onde o artista está e ainda assim se manter de frente para a tela. A linguagem corporal de Yoshiya em seus autorretratos é algo estático, e a passagem fica por conta do tempo e da linguagem plástico-formal aplicada, como pode ser notado em seu autorretrato de 1940, na coleção da família Mabe, e no autorretrato de 1950, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 19. *Autorretrato.* Yoshiya Takaoka, 1940. Óleo sobre tela. 40 x 32 cm. Coleção Família Mabe.

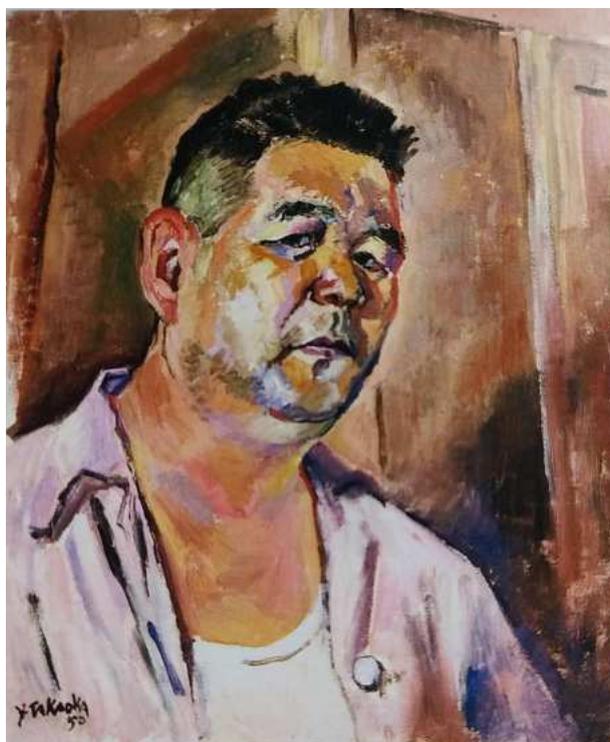


Figura 20. *Autorretrato.* Yoshiya Takaoka, 1950. Óleo sobre tela. 60 x 50 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Parece que a viagem de Takaoka a Paris teve um grande impacto em sua produção artística, especialmente em relação ao aumento da produção de aquarelas. Durante esse período (1952 – 1954), Takaoka pode ter sido exposto a novas influências e técnicas na Europa, o que pode ter contribuído para a sua experimentação artística. Além disso, é interessante notar que, embora os retratos e casarões também sejam temas importantes em sua obra, os cavalos parecem ser as produções mais “nipônicas” e características de sua arte. É importante ressaltar que essa caracterização de “nipônico” é baseada no imaginário ocidental de como o Japão é percebido culturalmente, e não necessariamente na visão do próprio artista. A interpretação da obra de Takaoka pode variar conforme o observador.

É possível observar, nas duas obras de Takaoka existentes no acervo do MAM-Resende, que o artista utiliza soluções que possuem raízes na tradição japonesa, as quais também são empregadas por artistas abstratos. Uma imagem sem cores é composta em um gesto caligráfico. As pinturas de cavalos de Takaoka são, de certa forma, uma obra abstrata, uma vez que o artista decompõe a imagem, importando apenas o gesto e a disciplina diante do pincel.

“Uma boa compreensão da composição dos caracteres, isto é, de sua estrutura interna e da ordenação dos traços, uns em relação aos outros, é uma condição indispensável à prática da caligrafia. (...) Cada caractere deve se inserir graficamente num espaço imaginário quadrado, qualquer que seja o número de traços que o compõem. O traçado precisa estar sempre perfeitamente centrado no quadrado e equilibrado em relação a um eixo vertical imaginário.” (KNEIB, 2008, p. 108)



Figura 21. *Sem título.* Yoshiya Takaoka, 1974. Nanquim sobre papel. 45 x 35 cm. MAM-Resende.



Figura 22. *Sem título.* Yoshiya Takaoka, 1974. Nanquim sobre papel. 35 x 45 cm. MAM-Resende.

Outro ponto que aproxima as pinturas de cavalo de Takaoka à abstração é o uso do vazio como elemento compositivo. Takaoka utiliza da própria materialidade do suporte como espaço para construção da imagem, o espaço vazio é um elemento a ser lido.

“Como ordenar, na tela, o espaço bidimensional em si? É uma questão de composição. Essa é uma das características das pinturas tradicionais do nordeste asiático, ou seja, a técnica de desenhar um objeto numa parte da tela (por exemplo, pessoas indo a lugares famosos para fazer *waka* ou *haiku*; galhos de ameixeira com flores; aves aquáticas na superfície d’água), deixando um grande espaço em branco. A parte desenhada realça a parte não desenhada.” (KATO, 2012, p. 221).

4.5. FLÁVIO SHIRÓ

Flávio Shiró nasceu em 1927 na cidade de Sapporo, Hokkaido, Japão. Durante sua primeira fase de infância, o artista viveu em Tomé Açu, no Pará. Shiró conta que, apesar de ter nascido em uma família erudita inserida nas artes, o ensino das artes nunca foi uma preocupação em sua casa. Seu pai, cuja principal profissão era de dentista, também era iniciado na pintura, e sua mãe era musicista e praticante da pintura *sumiê*, além de dominar instrumentos tradicionais como *koto* e *shamisen*. No entanto, Shiró não foi iniciado na prática do desenho e da pintura pelos pais. A maior preocupação em sua casa era o aprendizado e não o esquecimento da língua japonesa, que era praticada diariamente na mesa de jantar, com seu pai lendo passagens de livros que ele trouxe consigo do Japão.

“Meu pai não me ensinou a pintar ou a desenhar: ele achava que eu era criança e tinha que viver como tal; se um talento se revelasse mais tarde, isso viria naturalmente. O que aprendi com ele foi a observar a natureza.” (ALMEIDA, 2017).

Apesar do artista afirmar que seu pai não o ensinou a pintar, ainda em entrevista a Miguel de Almeida o artista relata ter presenciado o minucioso trabalho de seu pai ao realizar uma encomenda. Shiró pode afirmar que seu pai não o ensinou a segurar o pincel, mas não há como negar que seus pais o ensinaram o gosto japonês. A infância de Shiró constitui-se com manifestações estéticas da cultura japonesa, com a música que sua mãe tocou e cantou, com as poesias que seu pai escreveu. Shiró cresceu vendo como a mão japonesa se movia.³¹

Em São Paulo, começa a frequentar a Escola Profissional Masculina do Brás e as reuniões do Grupo Santa Helena, são nesses encontros que conhece alguns de seus contemporâneos: Marcello Grassmann (1925 – 2013), Octávio Araújo (1926 –

³¹ Em entrevista à Rede Globo de Televisão, Shiró relata, em tom descontraído, que o pai exigia dos filhos a prática da escrita de poesias tradicionais japonesas como “moeda de troca” para sair nos sábados à noite. Shiró não apenas aprendeu observando a mão japonesa, como também cooperou com ela, desenhando palavras. Disponível em: <[RJ1 | Flavio Shiró estreia exposição no Rio Assista online | Globoplay](#)>. 2018.

2015), Luiz Sacilotto (1924 – 2003), Alfredo Volpi (1896 – 1988), e Francisco Rebolo (1902 – 1980). Na década de 40, já no Rio de Janeiro, começa a trabalhar como assistente no ateliê de molduras de Tadashi Kaminagai (1899 – 1982). Em território carioca, o artista estabelece uma amizade com o mineiro Inimá de Paula (1918 – 1999), além de relatar encontros com Roger van Rogger (1914 – 1983) e Ivan Serpa (1923 – 1973).

Em contato com artistas que seguem diversas tendências, entre elas o expressionismo, movimento em que é inserido por diversas vezes, apesar disso, o artista afirma que o rótulo de expressionista que lhe é atribuído em sua primeira exposição em 1947 não lhe faz muito sentido. Shiró diz que até aquela data ele não sabia nada sobre o Expressionismo.

Os componentes do braço paulista do Seibi-Kai, e do Santa Helena não possuíam informações acerca das atualizações das vanguardas europeias antes da Segunda Guerra. Com isso, esses artistas encontravam-se em um entre-espaço estilístico entre os modernos pioneiros e acadêmicos; enquanto com os acadêmicos há o respeito pelo emprego das técnicas e temáticas tradicionais, dos modernos traziam a coragem para a experimentação cromática (LOURENÇO, 1988). Sendo assim, não era de se estranhar que os artistas paulistas, e de outros estados, fossem para a capital aprender com a Escola Paris em Santa Teresa.

Tendo isso em mente, não seria de se estranhar que Shiró desconhecesse o expressionismo, já que em sua vida pré-Rio de Janeiro ele era apenas um garoto que se dividia entre as aulas da Escola Profissional Masculina do Brás e a função de entregador na quitanda da sua família. Além disso, durante a década de 30, especificamente entre 1932 e 1939, que tanto a Pinacoteca quanto a Escola de Belas Artes de São Paulo, à qual Shiró está vinculado, assumem um caráter acadêmico estritamente conservador. O posicionamento de rejeição perante as inovações das vanguardas, por ambas as instituições, acaba afastando os artistas mais jovens (AMARAL, 1982.).

No entanto, é difícil imaginar que Shiró, estando no Rio de Janeiro, desconhecesse o expressionismo. Ele trabalhava oito horas por dia no ateliê de Tadashi Kaminagai,

ouvindo todas as histórias e conversas de Kaminagai, que viveu em Paris e confeccionou molduras para Matisse, van Dongen e Chagall. Shiró também afirmava ser grande amigo de Inimá de Paula, com quem saía para pintar nos finais de semana, e conversava com van Rogger e Ivan Serpa, tornando improvável que ele desconhecesse o expressionismo.

Shiró se apresenta como um artista autodidata, cujo aprendizado vem da observação da natureza e da reprodução de cenas urbanas. O artista, que chamou a atenção dos críticos no Salão Nacional de Arte Moderna de 1949, talvez não queira ser limitado e encaixado em um estilo, e assim como Picasso, é livre para criar sua própria mitologia. Contudo, contrariando o que ele afirma, é inconcebível que, vivendo no Rio de Janeiro, fosse completamente leigo quanto à disseminação das vanguardas europeias ou não tivesse realizado trocas durante sua formação como artista.

4.5.1. SHIRÓ DO EXPRESSIONISMO AO ABSTRACIONISMO ONÍRICO

Na paisagem de Shiró presente no MAM-RJ, é possível observar que o artista utiliza soluções já empregadas em outras obras do início da década de 40. Banhando-se em uma fonte cubista, as pinceladas grossas e expressivas transformam os elementos da paisagem em simples impressões do pincel sobre a tela, criando volumes cuja identidade é definida pelas cores utilizadas.



Figura 23. *Sem título.* Flávio Shiró, 1949. Óleo sobre tela. 59,2 x 71,2 cm. MAM-RJ.

A paisagem de Shiró apresenta cores mais densas e um equilíbrio singular entre preto e branco, além do uso de tons neutros como ocre e beges. Essa composição cromática também pode ser observada em seu *Autorretrato*.



Figura 24. *Autorretrato.* Flávio Shiró, 1950. Óleo sobre tela. 64,5 x 54 cm. MAM-RJ.

A obra de Shiró é um patrimônio cultural vivo, com uma extensa e ativa produção que transita entre a figuração e a abstração. Ao contrário da abordagem para a obra de seus contemporâneos, a análise da obra do artista aqui vai além dos períodos de destaque da arte nipo-brasileira, definida com base nos pontos de destaque das atividades do Seibi, mencionado nos textos de Aracy Amaral e Maria Cecília França Lourenço.

Entre as décadas de 60 e 70, o artista começará a experimentar novas formas de abstração da imagem, evocando em suas telas monstros, alienígenas, criaturas dignas de filmes de horror. A Abstração Onírica de Shiró possui um caráter “primitivo”, assim como os estudos de Lasar Segall (1889 – 1957) com pacientes psiquiátricos, de não se ater a convenções artísticas, uma pulsão interior a partir da qual o artista pensa sua própria obra.

Na entrevista a Miguel de Almeida, Shiró menciona elementos que influenciaram sua produção a partir dos anos 60, como o interesse pela anatomia e sua expressão da miséria humana, o uso das expressões dos olhos e o retorno da figuração na época. As criaturas monstruosas em suas telas são resultados desse coletivo poético.

Shiró afirma que suas criaturas não são representações de fantasmas, espectros ou criaturas de natureza semelhante, mas apenas sua livre criação sobre a tela.

“Quanto a mim, ao pintar não estou pensando em fantasmas ou espectros, mas na pintura. Os “fantasmas” tem seus caprichos: se você forçar, eles se recusam a aparecer. Tem que deixá-los soltos e flutuantes...” (ALMEIDA, 2017).

Frutos de sonhos lúcidos, *Pablo* e *La Marseillaise* são como uma distorção onírica, devido a uma incapacidade de expressão, tal qual quando dormimos (FREUD, 2018). Com uma linguagem plástico formal que, também, remete ao grafite, as figuras distorcidas assemelham-se tanto à Fase Negra de Ivan Serpa, quanto às litografias de Grasmann.

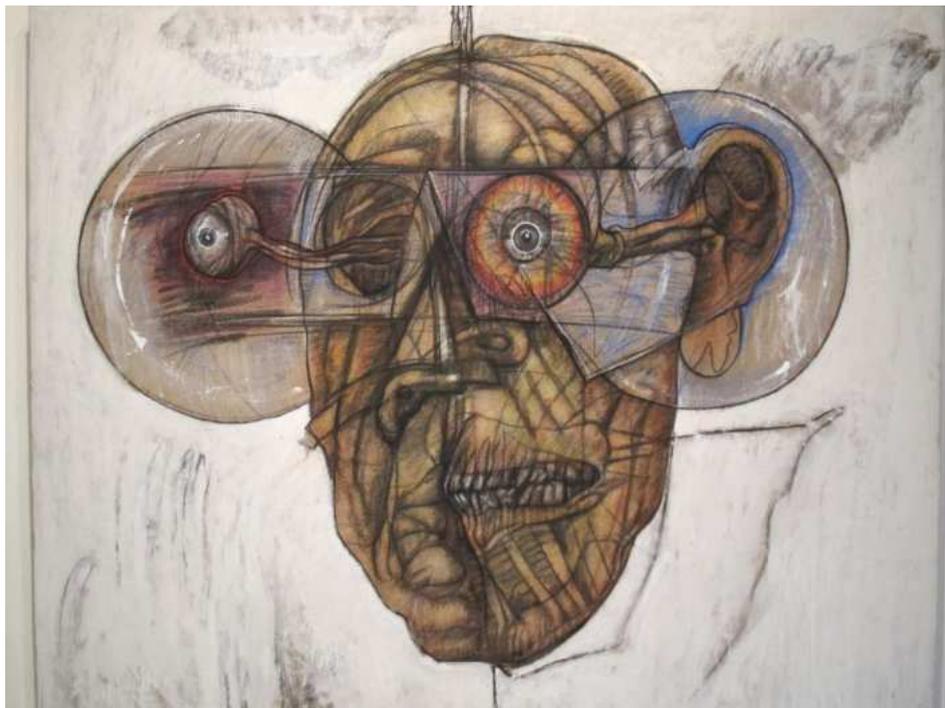


Figura 25. *Pablo*. Flávio Shiró, 1973. 158 X 191 cm. Coleção do Artista.



Figura 26. *La Marseillaise*. Flávio Shiró, 1974. 92 x 120 cm. Coleção do Artista.



Figura 27. *Figura*. Ivan Serpa, 1964. Óleo sobre tela. 134 x 203 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 28. *Sem título*. Marcello Grassmann, 1945. Litografia. 48.5 x 61.4 cm. Núcleo Marcello Grassmann.

4.6. TIKASHI FUKUSHIMA

Tikashi Hukusima (1920 – 2001) nasceu na cidade de Soma em Fukushima, Japão, que posteriormente integrou seu nome artístico. Filho de uma pequena comunidade de pescadores, mudou-se para o Brasil em 1940. Residiu temporariamente em São Paulo, onde trabalhou na loja de secos e molhados de seu tio paterno.

Grande amante das artes, Tikashi possuía grande admiração pela música de Beethoven e dedicava-se a fazer retratos do músico, e em seu tempo livre fazia retratos de outros membros da colônia para complementar sua renda (MORENO, 2012).

Decidido a dedicar-se ao fazer artístico, Fukushima muda-se para o Rio de Janeiro em março de 1946, residindo em Santa Teresa até fevereiro de 1949, quando regressa a São Paulo. Fukushima vai para a capital para trabalhar como assistente na molduraria de Kaminagai, pois acreditava que poderia aprender no ambiente de trabalho.

Durante sua estadia em Santa Teresa, Fukushima teve contato com vários artistas da Escola de Santa Teresa, como Fayga Ostrower (1920 – 2001), Wegia Nery (1912 – 2007), August Zamoyski (1893 – 1970) e Emeric Marcier (1916 – 1990), além de críticos que frequentavam a casa de Kaminagai (MORENO, 2012, p. 195). Foi inspirado pelo cenário carioca que o artista pintou sua primeira tela a óleo, uma paisagem. Recebendo setecentos cruzeiros, dos quais quatrocentos e cinquenta eram gastos com aluguel e sem tela, Fukushima montou seu próprio chassi e pintou sobre um pedaço de tecido de uma calça de algodão (MORAIS, F. 1986).

Fukushima expôs sua primeira obra no 52º Salão Nacional de Belas Artes e tornou-se uma presença ilustre no círculo artístico brasileiro, participando de diversos salões em destaque. Sua experiência cosmopolita em Santa Teresa e frequência nos encontros da Sociedade Brasileira de Belas-Artes contribuíram para

seu aprimoramento técnico e ampliação de sua produção de obras. A partir de 1949, Fukushima passou a registrar modificações do espaço urbano de São Paulo em suas paisagens, empregando a filosofia japonesa do espaço, o *Ma*. Esse aspecto é abordado em sua obra, e a dissertação de Mestrado de MORENO (2012) destaca o papel do *Ma*³² no processo de criação do artista nipo-brasileiro.

Ao final da década de 50, Fukushima começou a explorar a abstração e, ao lado de Manabu Mabe (1924 – 1997) e Tomie Ohtake (1913 – 2015), trouxe uma nova perspectiva ao *Seibi-Kai*. Essa geração abstracionista marcou um momento importante na história do grupo (LOURENÇO, 1995).

4.6.1. MOVIMENTO E ESPAÇO

A produção abstrata de Fukushima, além de expressiva, torna-se sua identidade. Seja pelas sensações que evoca, ou plástico-formal, a face abstrata da arte de Fukushima expressa soluções e pensamentos já confrontados desde a fase figurativa do artista.

Ao comparar a abordagem do espaço pictórico de Fukushima e Takaoka, é possível notar diferenças significativas. Takaoka utiliza a neutralidade de cor do suporte como elemento compositivo, enquanto Fukushima explora a cor em suas obras, assim como Tomie Ohtake e Manabu Mabe. Fukushima também utiliza manchas que transformam o espaço restante em um espaço negativo, como os cavalos de Takaoka. Nesse sentido, é importante considerar que essa análise se baseia em uma observação visual das obras dos artistas.

Por seu caráter abstrato, o gesto de Fukushima segue outro caminho em relação à postura calígrafa Takaoka. Fukushima materializa o movimento sobre a tela, o artista não está representando, visualmente, uma ideia, mas tornando palpável a velocidade, força e sutileza do movimento de sua mão.

³² 間. Também chamado de Espaço Negativo, ou Vazio Intervalar. O *Ma* é um conceito que atua sob as noções de espaço e tempo. Formado pelos kanjis de portão 門 e do sol 日, o *Ma* é um pensamento presente em tudo, desde a leitura de um poema, à maneira de portar-se em uma cerimônia do chá até as artes.

“A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar, mas com a mão e com o passo. O tato preenche a natureza de forças misteriosas. Sem ele, a natureza seria semelhante às deliciosas paisagens da câmara escura, diáfanas, planas e quiméricas.” (FOCILLON, 2010, p. 11)

O abstracionismo gestual de Fukushima encontra um entre-espaço de diálogo com as vanguardas construtivas e elementos da arte japonesa. Essa influência japonesa na obra de artistas como Fukushima, Mabe e Ohtake é expressa por diversas soluções plástico-formais, destacando-se na obra de Fukushima os contrastes cromáticos e os "vigorosos traços pretos" (NASCIMENTO, 2004).

A obra de Fukushima, presente na coleção Roberto Marinho e datada de 1962, sem título, expressa bem tais características. Enquanto o contraste do azul com o intenso vermelho na tela permite criar uma atmosfera densa, a profundidade do azul delimita o vermelho. Além disso, o movimento da mão, desde seu tremular até sua rigidez, está expresso nas manchas pretas que destacam a materialidade da tela e dos óleos, tornando visíveis suas protuberâncias, rugas, o excesso de tinta e a escassez da mesma.

“Se a adoção das tendências geométricas e abstratas teve para alguns artistas finalidades meramente decorativas, no caso dos nipo-brasileiros a situação difere. Ela atendeu, antes de mais nada, a um impulso vital e mesmo cultural, identificado com o gesto, a mancha e as pesquisas formais, sendo por isso mesmo uma fonte inesgotável e revitalizada. Canalizando emoções e sentimentos, aceitando o percurso livre da tinta, artistas como Manabu Mabe e Tikashi Fukushima contribuíram de maneira decisiva para o desenvolvimento das tendências abstratas de forma extremamente individual.” (NASCIMENTO, 2008, p. 33)



Figura 29. *Sem título.* Tikashi Fukushima, 1962. 135,5 x 65 cm.
Coleção Roberto Marinho.

A obra de Fukushima é como um aposento do chá, uma “morada assimétrica” que começa na tela, algo que não precisa ser finalizado e há de se completar na imaginação do espectador. Em meio à vastidão de uma cor de fundo que em sua infinitude limita uma segunda camada de cor, e o movimento materializado por traços pretos, o sentido da obra se completa pelos sentimentos despertados em quem a confronta. Ela também é a tela, “morada do vazio”, uma vez que Fukushima não precisa explicitar através da figuração o que ele acredita representar, seja a solidão, o medo ou a alegria. Sua obra dispensa adornos explicativos, enquanto o movimento e a cor falam por si mesmos (OKAKURA, 2017).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta monografia, meu objetivo foi apresentar outros percursos dos artistas japoneses no território brasileiro, destacando a imigração em território fluminense, que muitas vezes é eclipsada pela história da colônia paulista. Diferentemente da imigração paulista, a história da imigração japonesa no Rio de Janeiro é construída a partir de indivíduos pontuais e suas tentativas de instituição de colônias agrícolas, uma história que pode ser reconstruída a partir de diferentes perspectivas, desde a agricultura até a engenharia naval.

Com base nas reflexões de William Safram, foi possível estabelecer uma compreensão mais clara do comportamento da diáspora. Isso preencheu as lacunas deixadas pela falta de registros históricos da geração pioneira e aprofundou nos deslocamentos de uma comunidade diaspórica já estabelecida, que retorna ao Rio de Janeiro não apenas como cidadãos nipônicos, mas como uma diáspora cultural. Tão importante quanto a identidade japonesa para os artistas de Santa Teresa era sua condição de artista, que os unia em uma nova comunidade.

Para esta narrativa, compreender Santa Teresa foi essencial. Desde sua estrutura geológica até suas dinâmicas político-sociais, que tornaram o bairro um refúgio da classe artística brasileira e o destino de estrangeiros que buscavam evitar o clima tropical, e posteriormente, de artistas que buscavam atualizar-se em relação às vanguardas. Entender Santa Teresa como o braço sul-americano da Escola de Paris é crucial para compreender a cena artística moderna. No entanto, além de ser uma transposição do acontecimento francês, a Escola de Santa Teresa é uma comunidade cultural autônoma, tão importante para a arte moderna quanto para a trajetória dos artistas refugiados.

Sobre as obras apresentadas, a curadoria preocupou-se em selecionar obras presentes em acervos cariocas, produzidas e/ou que representassem o Rio de Janeiro. Com exceção de Takaóka e Shiró, cujo extenso número de obras

apresentadas faz-se necessário para o desenvolvimento do pensamento plástico-formal desses artistas, visto que fazem parte de acervos não-cariocas. No entanto, é importante ressaltar que a curadoria não se limitou apenas a apresentar obras que retratam a cidade, mas também selecionou trabalhos que apresentam uma diversidade de temas e abordagens.

Foujita, constantemente referenciado como influência por artistas nipo-brasileiros e para eles, é visto como uma aspiração de sucesso a ser alcançado, não apenas por uma questão plástico-formal. Apesar de ter vivido pouco tempo no Rio de Janeiro, suas obras produzidas na cidade, que apresentam outro olhar sobre a cultura local, atualmente estão no museu de Akita, no Japão. Seus maiores ensinamentos sobre como segurar o pincel estão presentes em anotações nas obras de Portinari.

Enquanto Foujita era uma celebridade, tão conhecida por seu personagem quanto pelo seu trabalho, Kaminagai chegou ao Brasil como a personificação da arte parisiense. Se Foujita era uma influência pela aspiração ao seu sucesso, Kaminagai era influente por sua maestria, sendo impossível conviver com "o maior" e não aprender com ele. A história da arte o transformou em um professor com muitos alunos, passar por suas mãos era uma validação crítica.

Eisaburo Nagasawa, Yoshiya Takaoka, Flávio Shiró e Tadashi Kaminagai foram quatro artistas que prestaram serviços a Kaminagai e aprenderam o ofício de moldureiro com ele, sendo constantemente mencionados como seus "alunos".

O espaço em questão nas obras de Nagasawa, Takaoka e Fukushima atende tanto à poética quanto à materialidade da imagem. A impressão de distanciamento em pinturas de paisagens retrata o sentimento de solidão em meio à exclusão social na Segunda Guerra. Além disso, há o uso de artifícios estéticos e de representação do pensamento filosófico japonês.

O resgate à memória de Nagasawa mostrou-se importante para o redescobrimento e construção de diversas narrativas. Dentre os artistas abordados, Nagasawa é aquele que viveu por mais tempo no Rio de Janeiro, criando sua família e seu nome em solo carioca. Revisitar a história do artista é importante para a compreensão dos

fluxos migratórios Japão-Brasil e também para o conhecimento de uma classe artística nipo-carioca formada por artistas itinerantes, que não apenas pintam o Rio de Janeiro por vê-lo, mas por vivê-lo.

Com Shiró, abordamos outro aspecto da arte japonesa: o onírico. Explorando a dimensão dos sonhos singularmente, ele utiliza a imaginação fantástica para questionar o corpo, o humano e a capacidade criativa da mente.

Por fim, é seguro concluir que, apesar da pluralidade de vivências que permeiam os artistas, Santa Teresa assume um papel preponderante em suas histórias. Além de ser berço do desenvolvimento e propagação da arte de vanguarda, Santa Teresa é um ambiente propício para o artista moderno. A produção pós-Rio de Janeiro desses artistas carrega em sua identidade soluções que só foram possíveis de ser desenvolvidas por meio de trocas e vivências experimentadas exclusivamente em solo carioca.

REFERÊNCIAS

PUBLICAÇÕES

A BATALHA. A cidade maravilhosa. Rio de Janeiro: A Batalha, 15 jan. 1932. Edição 626, p.3.

A BATALHA. Batalhas de Confetti. Rio de Janeiro: A Batalha, 15 jan. 1932. Edição 626, p. 5.

ALMEIDA, Miguel de. **Flávio Shiró**. São Paulo: Lazuli, 2017. 128 p.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil**, vol 2. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDRÉ, Marcos. Diante de um notável pintor. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 19 maio 1932, ed. 707.

ANDRIOLO, Arley. A Questão da Alteridade no "Primitivo Artístico". **II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP**. 2006. p.14-20.

ARGAN, Giulio Carlo. École de Paris. In: **Arte Moderna**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1993. p. 223-240.

BELOCH, Israel. **Dicionário de refugiados do nazifascismo no Brasil**. 1.ed. Rio de Janeiro: Imprimatur. 2022.

BENTO, Antonio. Eisaburo Nagasawa. **Diario Carioca**, Rio de Janeiro, 9 out. 1946. Seção As Artes, ed. 5611, p. 6.

CAMPOFIORITO, Quirino. Kaminagai. **Diario da Noite**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1948. Seção Artes Plásticas, ed. 4634, p. 13.

_____. Passeio no Salão. Rio de Janeiro, **O Jornal**, 1949. ed. 8817, p. 7.

CARLOS NETO, Marcionilo Euro. A Imigração Japonesa no Estado Rio de Janeiro: História, Colonização e o Ensino de Japonês. In: **Anais do VI SAPPIL - Estudos de Linguagem**, n. 1, Universidade Federal Fluminense, 2015.

CYTRYNOWICZ, Roney. Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial. **Revista Brasileira de História** (Impresso), v. 22, p. 393-423, 2002.

DIÁRIO CARIOCA. Como a viu Foujita. A Cidade. Rio de Janeiro: Diari Carioca, 22 nov. 1931. Edição 1047, p. 6.

DIÁRIO CARIOCA. Lyrio Club de Botafogo: o ensaio de hoje e a homenagem ao notável pintor Foujita. Rio de Janeiro: Diari Carioca, 29 dez. 1931. Edição 1077, p. 4.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Foujita e o Rio. Rio de Janeiro: Diari de Noticias, 20 nov. 1931. Edição 517.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Uma reunião de arte e cortezia. Rio de Janeiro: Diari de Noticias, 20 nov. 1931. Edição 518, p. 6.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. **Revista Serrote**. nº 6. São Paulo, IMS. p. 5-35. 2010.

FOUJITA, Tsuguharu. O Pintor que adora o sol - Foujita escreve sua auto-biografia para A Noite Ilustrada. **A Noite Ilustrada**, Rio de Janeiro, 1931. ed. 86.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**, vol. 1, Porto Alegre, RS: L&PM, 2018. 400p.

GELONEZE, Bruno; YAMANAKA, Ademar. Cem anos de imigração japonesa no Brasil: lições sociometabólicas. **Arquivos Brasileiros de Endocrinologia &**

Metabologia, v. 52, n. 1, p. 128-137, 2008.

GOMES, Tapajós. Takaóka. **O Malho**, Rio de Janeiro, 1937, p. 18, n. 236.

GONÇALVES, Ramiro. A exposição dos pintores Nagasawa e Carlos Frederic na A.B.I.. **Nação Brasileira**, Rio de Janeiro, 1946. ed. 278, p. 15.

HANDA, Tomoo. Senso Estético na Vida dos Imigrantes Japoneses. In: **Vida e Arte dos Japoneses no Brasil**. São Paulo: MASP/Banco América do Sul, 1998. p. 9-39.

HOMMA, Alfredo Kingo Oyama. **A imigração Japonesa na Amazônia**. 2ª ed. Brasília: Embrapa, 2017.

INOUE, Marileia Franco Marinho. As relações Brasil-Japão e a tutela empresarial na emigração para o Brasil: veículo da riqueza. **Navegar - Revista de Estudos de E/Imigração**, São Paulo, v. 3, p. 179-202, 2017.

ITO, Nobuhiko. **O caminho dos imigrantes japoneses - Brasil - Século 20**. São Paulo: Editora Nikkey Shimbun, 1986.

JUNIOR, Peregrino. O acontecimento do dia. **Careta**, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1931. Block-Notes, p. 28-29, ed. 1224.

KATO, Shuichi. **Tempo e Espaço na Cultura Japonesa**. 3ª ed. São Paulo: Estação Liberdade. 2012.

KNEIB, André. O Caminho da Caligrafia. In: **NIPPON: 100 de Integração Brasil-Japão**. São Paulo: JBC, 2008.

LACERDA, Carlos de. Foujita - Mad - Gato. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 dez. 1931, p. 14, ed. 555.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Nipo Brasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação local. In: **Vida e Arte dos Japoneses no Brasil**. São Paulo:

MASP/Banco América do Sul, 1988. p. 40-104.

_____. Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 39, p. 90-97, 1995.

_____. Pioneiros da Abstração: um manifesto humanista. **Revista USP**, São Paulo, n. 14, p. 116-126, 1995.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Grupo Seibi - O Nascimento da Pintura Nipo-Brasileira. **Revista USP**, São Paulo, v. 27, p.102-115, 1995.

MORAIS, Frederico. **Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá**. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.

MORENO, Leila Yaeko Kiyomura. Tikashi Fukushima: um sonho em quatro estações (Estudo sobre o Ma no processo de criação do artista nipo-brasileiro). Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 233 p.

NASCIMENTO, Ana. Paula. **Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo**. 1. ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. v. 1. 104p.

NITRINI, Dacio. Mulher que veio antes do Kasato Maru conta memórias. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 de junho de 1988.

OKAKURA, Kakuzō. **O Livro do Chá**. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

PAGANELLI, Tomoko Iyda Paganelli. Resgate de uma história: os japoneses no estado do Rio de Janeiro. In: **Resistência & Integração: 100 anos da imigração japonesa no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2008. p. 103-117

PEDROSA, M. Nagasawa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1949. Seção Artes Plásticas, p. 15, ed. 17408.

O RADICAL. Bananas. Rio de Janeiro: O Radical, 17 ago. 1932. Edição 71, p. 2.

SASAKI, Elisa Massae. Uma Cartografia Carioca da Cultura Japonesa no Início do Século XXI. **Principia** (Rio de Janeiro), v. 31, p. 85-92, jul./dez. 2015.

SAFRAN, William. Deconstructing and comparing diasporas. In: KNÖRR, Jacqueline; BECKMANN, Andreas (Org.). **Diaspora, identity and religion: new directions in theory and research**. New York: Routledge, 2004. p. 9-16.

_____. Diaspora in modern societies: myths of homeland and return. **Diaspora: A Journal of Transnational Studies**, v. 1, n. 1, p. 83-99, 1991.

_____. The Jewish Diaspora in a Comparative and Theoretical Perspective. **Israel Studies**, v. 10, n. 1, p. 36-60, 2005.

SILVA, Júlio Joaquim da Costa Rodrigues da. O conflito do Extremo Oriente 1904-1905 - as observações da Revista Militar sobre as operações terrestres. **Lusíada**. História, v. 9-10, p. 208-230, 2013.

SILVA, Telma Mendes da. et al. Aspectos morfológicos do bairro de Santa Teresa (RJ) - Importância e conservação do Patrimônio Natural. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOMORFOLOGIA**, 8., 2010, Recife. Anais eletrônicos [...]. Recife: SBG, 2010. p. 8-9.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

Uma Epopéia Moderna - 80 Anos da Imigração Japonesa no Brasil. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

PÁGINAS ELETRÔNICAS

ARAKAKI, Brunna. Imigração japonesa em Campo Grande. O Estrangeiro, 2014. Disponível em: [Imigração japonesa em Campo Grande](#). Acesso em: 12 mar. 2021.

CORREIO DA MANHÃ. Portal Portinari - A exposição de Portinari, amanhã no Palace Hotel. Disponível em: [Portal Portinari - A exposição de Portinari, amanhã, no Palace Hotel](#). Acesso em: 28 abr. 2022.

DELACERDA, André. 100 anos de imigração japonesa. O bairro de Santa Cruz faz parte dessa história. Diário do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: [100 anos de imigração japonesa. O bairro de Santa Cruz faz parte dessa história](#). Acesso em: 12 mar. 2021.

MUSEU HISTÓRICO DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL. Imigração Japonesa no Brasil. Disponível em: [Imigração Japonesa no Brasil](#). Acesso em: 12 mar. 2021.

PAIVA, Odair da Cruz. Destino Brasil: Refugiados da Segunda Guerra Mundial em São Paulo. Diversitas. Disponível em: [Refugiados da Segunda Guerra Mundial em São Paulo](#). Acesso em: 22 nov. 2022.

SAITO, Mario Izumi. Os egressos da GV do Brás. São Paulo, 2010. Disponível em: [Os egressos da GV do Brás](#). Acesso em: 02 jan. 2021.

Three Movements You've Never Heard Of: Yōga Painting, Nabis, Juste Milieu. Artspace, 2017. Disponível em: [<Three Movements You've Never Heard Of: Yōga Painting, Nabis, Juste Milieu | Art for Sale | Artspace>](#). Acesso em: 19 jun. 2022.

FILMES E REPORTAGENS

AMORIM, Vicente (Diretor). Corações Sujos. [Filme]. Brasil: Downtown Filmes, 2011.

RJ1. Flavio Shiró estreia exposição no Rio. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: [Flavio Shiró estreia exposição no Rio](#). Acesso em: 12 mar. 2021.

APÊNDICE: UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE A COR

Momentos de sobriedade cromática são algo em comum na obra de todos esses artistas. Isso pode ser visto nos autorretratos de Takaoka, no uso de marrons, beges e ocres nas paisagens de Shiró, ou até mesmo nas pinceladas negras em contraste com cores conflitantes nos espaços sensoriais e reflexivos de Fukushima. Na pintura japonesa, há uma preferência por momentos de calma visual, oferecendo um descanso para o olhar após a apresentação de uma explosão de cores.

A arte japonesa tem um gosto pelas sombras. Sombra não significa ausência de luz, mas sim a tenuidade dela. A luz se torna fraca, servindo para destacar aquilo que poderia ser escondido pela total escuridão. A sombra é um elemento de apreciação estética, um objetivo da arquitetura e parte de um código de etiqueta. Ela ocupa todos os devidos espaços e limita-se diante daquilo que a fraca luz consegue iluminar.

“Mesmo durante o dia, a luz não aposenta mortiça, pois o beiral baixo do teto oblíquo admite pouca claridade. Do teto ao chão, tudo tem tonalidade sóbria; os próprios convidados escolheram cuidadosamente roupas de cor discreta. A brandura de coisas envelhecidas está em tudo, e tudo o que sugere a aquisição recente ou foi banido, exceto por uma única nota contrastante: a concha de bambu e o guardanapo de linho, ambos imaculadamente brancos e novos.” (OKAKURA, 2017, p. 75)

É indissociável pensar em um retorno à tradição sempre que um artista nipônico evoca em sua paleta tons neutros. A história do gosto japonês é a história da sombra, dos tons neutros, da meia luz. O branco e a luz são apenas notas, enquanto as sombras são o conteúdo. Os contrastes entre preto e branco que evocam o equilíbrio Zen, o marrom que realiza contraponto a intensos vermelhos e azuis. A cor pelas mãos japonesas possui camadas de sombra (TANIZAKI, 2017).