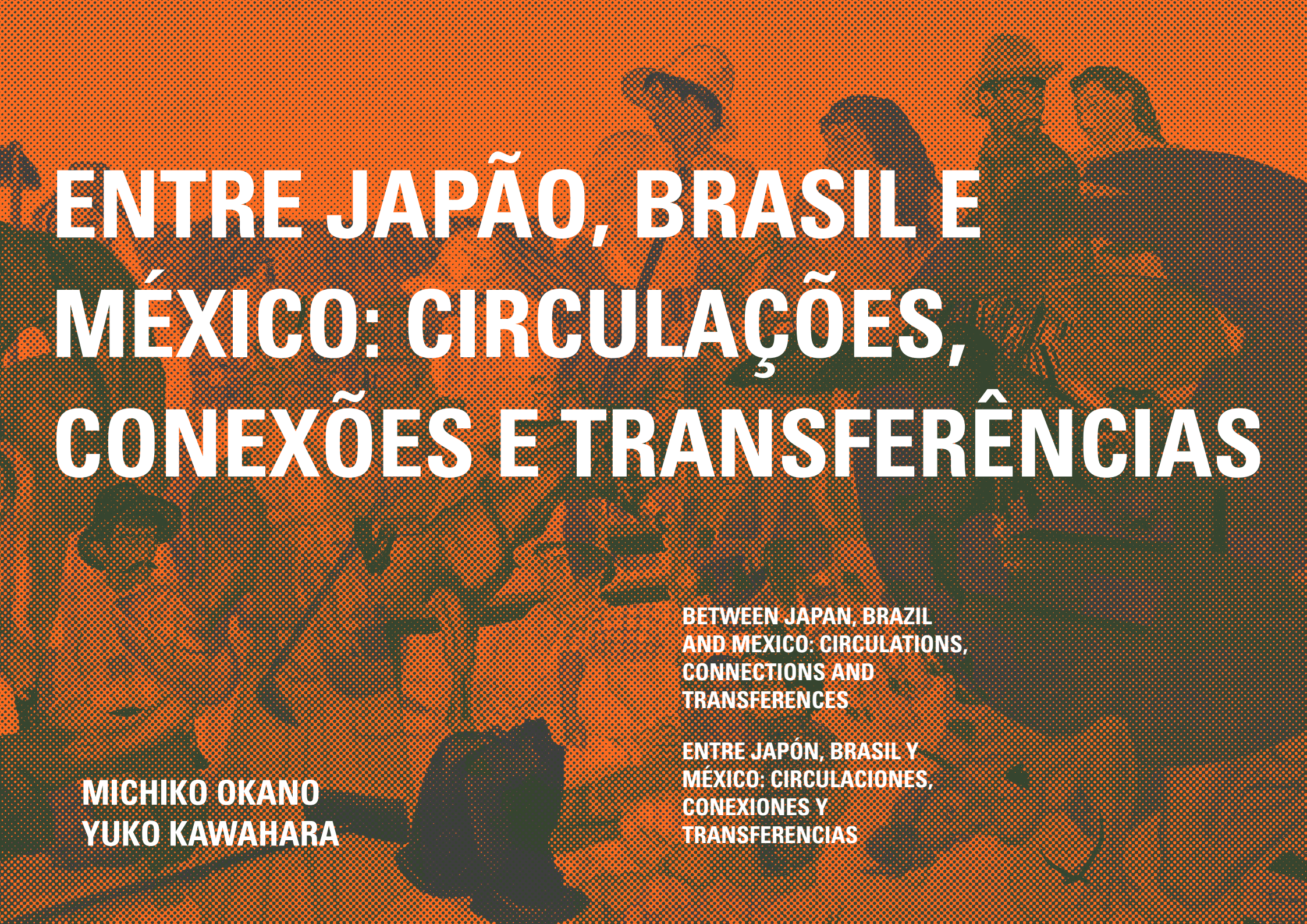




ENTRE JAPÃO, BRASIL E MÉXICO: CIRCULAÇÕES, CONEXÕES E TRANSFERÊNCIAS

MICHIKO OKANO
YUKO KAWAHARA

BETWEEN JAPAN, BRAZIL
AND MEXICO: CIRCULATIONS,
CONNECTIONS AND
TRANSFERENCES

ENTRE JAPÓN, BRASIL Y
MÉXICO: CIRCULACIONES,
CONEXIONES Y
TRANSFERENCIAS

RESUMO

Artigo inédito
Michiko Okano*

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8865-7389>

Yuko Kawahara**

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8202-4502>

*Universidade Federal
de São Paulo (UNIFESP),
Brasil

** Universidade
Autónoma do México
(UNAM), México

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2022.183520



Este artigo trata das mobilidades e circulações de artistas ocorridas entre Brasil e Japão e entre México e Japão, não apenas dos imigrantes, mas também daqueles que permaneceram nesses países provisoriamente. A pesquisa pauta-se na visão da história global, cujo foco transcende as fronteiras nacionais, e aposta nas aderências, transferências e conexões estabelecidas em rede. Deslocam-se objetos e seres humanos e, com eles, os pensamentos; no caso artístico, as técnicas, temáticas e os suportes que são inseridos em novos trabalhos de uma nova realidade cultural. Busca-se identificar as formas de deslocamento, das circulações e as relações engendradas nas obras artísticas, em suas diferentes dinâmicas, no Brasil, no México e no Japão, por meio de alguns artistas nipo-brasileiros e nipo-mexicanos.

PALAVRAS-CHAVE Arte; Circulação; Imigração; Japão; Brasil; México

ABSTRACT

This is a study on the mobility and circulation of artists between Brazil and Japan and between Mexico and Japan, not only of immigrants but also of those who remained provisionally in these countries. It is oriented by Global History, whose focus goes beyond national borders, centering on adherences, transfers, and connections established in networks. Objects and human beings are in constant movement, and with them thoughts are displaced; in the artistic case, techniques, themes, materials are included in new works within a new cultural reality. The research seeks to identify forms of displacement, circulation and the relationships this process has engendered in artistic works, in their different dynamics in Brazil, Mexico and Japan, through some Nipo-Brazilian and Nipo-Mexican artists.

KEYWORDS Art; Circulation; Immigration; Japan; Brazil; Mexico

RESUMEN

Este artículo trata de las movi- lidades y circulaciones de artistas que ocurrieron entre Brasil y Japón y México y Japón, no solamente de los inmigrantes, sino también de aquellos que permanecieron en estos países de modo provisorio. La investigación guiase por la visión de la historia global, cuyo interés trasciende las fronteras nacionales y apuesta en las adhesiones, transferencias y conexiones que se establecen en red. Los objetos y seres humanos se desplazan y, con ellos, los pensamientos; en el caso artístico, las técnicas, los temas y soportes que son insertados en nuevas obras de una nueva realidad cultural. Buscase identificar las formas de desplazamiento, circulaciones y relaciones que engendran en las obras, en sus distintas dinámicas, en Brasil, en México y en Japón a través de algunos artistas nipo-brasileños y nipo-mexicanos.

PALABRAS CLAVE Arte; Circulación; Inmigración; Japón; Brasil; México

INTRODUÇÃO

Há, atualmente, uma reavaliação da história voltada apenas para os países hegemônicos e um reposicionamento que insere a visibilidade das regiões periféricas, pela exploração de uma ampla dimensão da produção artística. A perspectiva da história da arte global não estabelece as fronteiras nacionais como alicerce, mas as redes estabelecidas pela circulação de pessoas e objetos, bem como os consequentes contatos, encontros, intercâmbios e decorrentes aderências, apropriações, conexões, interações, hibridismos e transculturações.

No que tange à arte, as discussões historiográficas ainda são limitadas e, sobretudo, partem dos continentes hegemônicos, na maioria das vezes com uma perspectiva eurocêntrica. É relevante, portanto, adotarmos essa nova abordagem, que considera: “ênfatisar as lacunas entre os modelos locais e o que as formas de hibridização foram capazes de modificar” (ESPAGNE, 2015, p. 100, tradução nossa). São visões que valorizam os encontros artísticos entre um continente e outro, bem como as produções transculturais desse entre-espaço de conexão.

Uma vez que Brasil e México são considerados países periféricos, parece-nos pertinente estudar a relação, no campo artístico, entre a diáspora japonesa e a imigração nipo-latina tomando como base os conceitos da história global porque esta:

[...] convoca paradigmas explanatórios que abordam, de forma significativa, questões de várias localidades, temporalidades palimpsésticas e processos de configurações transculturais, os quais desafiam os modelos existentes de binarismo e difusão onde a cultura é vista fluindo dos centros metropolitanos dos mundos ocidentais para as periferias absorventes. (JUNEJA, 2011, p. 276, tradução nossa)

Assim, o intuito da nossa pesquisa, ao estabelecer diálogo com essa visão, é compreender as interculturalidades artísticas estabelecidas por meio da breve história dos japoneses que atravessaram os mares para chegar ao Brasil e ao México e de seus descendentes, com enfoque em alguns artistas.

ENTRE JAPÃO E BRASIL

A imigração japonesa no Brasil iniciou-se, oficialmente, por meio de contratos governamentais, com a chegada do navio Kasato-maru no Porto de Santos, com 781 pessoas. Vários fatores incentivaram o deslocamento: o país necessitava de trabalhadores na zona rural paulista para as plantações de café, devido à falta de mão de obra ocasionada pela abolição da escravidão, em 1888, ao mesmo tempo que a emigração subsidiada dos italianos havia sido proibida, em 1902. No Japão, vivia-se uma crise, com mudanças no sistema agrário, o que ocasionou a pobreza de uma parte da população (SAKURAI, 2007, p. 190). Ademais, o plano de emigração ao Havaí e aos Estados Unidos, na segunda metade do século XIX, tinha fracassado pelas condições de trabalho insatisfatórias oferecidas nesses destinos e, em 1907, houve a restrição da entrada dos japoneses nos Estados Unidos.

A preferência pelo Brasil como destino emigratório se deveu, em grande parte, à criação da imagem de um paraíso tropical pelas agências mediadoras, na astúcia de fazer os japoneses acreditarem

que se tratava de um lugar ideal, com clima ameno, terra abundante e possibilidade de ganhos rápidos (MAGALHÃES, 2010, pp. 343-344).

Os imigrantes nipônicos tiveram de enfrentar a frustração da expectativa criada sem poder acumular o dinheiro rapidamente e retornar para o Japão, como pretendiam. As condições das fazendas não eram as que tinham sido prometidas, ao que se somou a dificuldade de adaptação em relação à língua, alimentação e aos modos de vida. O artista e escritor Tomoo Handa (1906-1996) informa que os ajustes que os imigrantes japoneses foram obrigados a fazer “tornaram-lhes impossível embelezarem suas moradias, escolherem vestimentas de bom gosto ou prepararem belas refeições. É por isso que eles deixaram de arranjá-las esteticamente” (HANDA, 1988, p. 9). As adversidades eram tantas numa moradia de pau a pique que a questão estética teve de ser deixada de lado, uma vez que não havia tempo para se preocupar com tal aspecto.

A visibilidade de atuação dos artistas japoneses ocorreu apenas quando eles se deslocaram para a área urbana, com a formação do Grupo Seibi, fundado em 1935. O próprio nome indica a localização: Seibikai¹ 聖美会: 聖 = santo ou são (de São Paulo); 美 = belo (um dos ideogramas do vocábulo artes plásticas: 美術) e 会 = reunião, associação, grupo, ou seja, Grupo de Artistas Plásticos de São

Paulo. Isso se liga também ao fato de o estado de São Paulo ter concentrado o maior número de imigrantes nipônicos no Brasil: entre 84% e 91% dos japoneses no país, no período anterior a 1950 (PEREIRA; OLIVEIRA, 2008, p. 39). A maioria dos artistas do Grupo Seibi chegou ao Brasil entre as décadas de 1920 e 1930, sendo Handa o mais antigo (1917), e Tikashi Fukushima, o mais tardio (1940).

Os principais objetivos do Seibi foram registrados no seu manifesto: intercâmbio entre os associados; encontros para crítica e troca de opiniões; contatos com os associados do interior; conexão com pintores e instituições brasileiros; orientação e formação de jovens artistas e organização de exposições.

Em matéria intitulada “A propósito dos grupos de estudos da arte” (HANDA, 1935, n.p.), de 1935, Handa escreveu que eles tinham de abandonar a ideia de que o Brasil seria um lugar de permanência temporária e a de que seria necessário um ambiente potencialmente propício para gerar arte. Afirma, ainda, que o grupo foi criado justamente para construir esse universo. Conforme Tanaka, “Para os pintores, será muito proveitoso e encorajador ter amigos com quem possam conversar sobre a arte, motivar-se com as críticas e consolar-se” (TANAKA, 2016, p. 54, tradução nossa). Assim, eles se reuniam bimestralmente para mostrar e criticar as suas obras e faziam excursões para desenhar e pintar ao ar livre.

Entretanto, a crítica e troca de opiniões não deveria ser, conforme o artista Kazuo Wakabayashi (1931-2021), a ponto de quebrar o convívio harmonioso do grupo, visto que uma das preocupações dos líderes era promover o laço de fraternidade e integração (TOMIMATSU, 2017, p. 129).

Conforme um dos objetivos registrados pelo Seibi, existiu um intercâmbio entre seus membros e artistas brasileiros, principalmente os do Grupo Santa Helena, composto, na sua maioria, por imigrantes italianos. Saíam com os colegas da Escola de Belas Artes de São Paulo do Brás, como Mário Zanini (1907-1971), Francisco Rebolo (1902-1980), Fulvio Pennacchi (1905-92) e Clóvis Graciano (1907-1988) (LOURENÇO, 1988, p. 48). Os dois grupos tinham em comum o fato de serem compostos por imigrantes e de terem uma origem proletária ou da pequena burguesia. Ademais, Handa tinha contato com o poeta Mário de Andrade (1893-1945) e, posteriormente, também com o escritor Oswald de Andrade (1890-1954), duas personalidades promotoras da Semana de Arte Moderna de 1922. Apesar dessa relação com os modernistas, as obras do Grupo Seibi estavam distantes das deles, e o mesmo pode ser dito em relação aos acadêmicos, embora houvesse semelhança temática entre o trabalho destes e dos imigrantes japoneses, como paisagens, naturezas-mortas e retratos. Conforme a crítica de arte Maria Cecília França Lourenço:

Falta aos acadêmicos coragem ante as variações luminosas, cromáticas e tonais, porquanto as retratam sob a égide da habilidade em reproduzi-las; artistas como Higaki, Handa, Takaoka, Tamaki buscam uma comunhão cósmica, penetrando nas energias exaladas, de forma que o resultado é mais individualizado, solto e vivaz. [...] Se os acadêmicos parecem fotográficos e idênticos, os pioneiros, ao contrário, revelam essa força oriental, a ponto de interessarem, na atualidade, artistas brasileiros em técnicas tradicionais japonesas, graças à atividade didática de Takaoka, Okinaka e Tamaki. Há certa proeminência da pincelada, contornando formas, orientando a vista e seccionando harmonicamente os espaços, embora sem nenhuma deformação; aqui outra diferença significativa, não só com acadêmicos, mas com modernistas. (Ibidem, p. 48)

Handa reafirma tal diferença verificada pela crítica nessa citação anterior:

Queria recomeçar contra o academicismo, mas não vou seguir o fauvismo. Apenas quero me distanciar do naturalismo e dar vida aos sentimentos. Dar vida ao sentimento é injetar o cotidiano. Embora seja importante abraçar o pensamento, o sentimento vem em primeiro lugar. (apud TANAKA, 2016, p. 83, tradução nossa)

Esse fato do não pertencimento nem aos acadêmicos, nem aos modernistas dialoga com a denominação dada pelo artista Higaki para a produção do *Seibi-kai* e do Grupo Santa Helena: “os

fora do comum” (LOURENÇO, 1988, p. 48), ou seja, aqueles que não pertencem nem a um, nem a outro, mas a um terceiro excluído. Essa exclusão tornou-se mais acentuada com a eclosão da II Guerra Mundial, quando a reunião entre imigrantes do Japão e seus descendentes ou o uso da língua japonesa foram proibidos, as participações de japoneses em exposições, recusadas, e os artistas tiveram de ficar reclusos nas suas próprias casas, período em que o retrato, a natureza-morta e a paisagem vista da janela eram as temáticas mais frequentes. No entanto, sabemos que eles continuaram a se reunir discretamente na pensão de Hajime Higaki ou na casa do pai de Flavio-Shiró (TANAKA, 2016, p. 131).

O Grupo Seibi retomou oficialmente suas atividades em 1947 e editou 14 salões², com periodicidade anual (LOURENÇO, 1988, p. 70), concedendo premiações para as melhores obras. Em 1948, foi fundado o Grupo 15 pelos artistas Handa, Takaoka, Takeshi Suzuki, Tamaki e Kaminagai, dentre outros, junto com artistas brasileiros, que compunham um terço dos membros. Integrava a associação o fotógrafo Geraldo de Barros (1923-1998), que estudou também com Takaoka. Em 1950, surgiu o Grupo Guanabara, reunido em torno da figura de Tíkashi Fukushima, e que teve sua existência até 1959, com a realização de cinco exposições.

Contava com 34 participantes, dos quais 18 eram nipo-brasileiros³ e 16 não nipônicos⁴. Verifica-se, assim, a existência de dois grupos que complementam ou ampliam o objetivo, criado inicialmente pelo Seibi, de interagir com artistas de outras nacionalidades. É necessário acrescentar que a formação de grupos fazia parte de uma tendência de artistas em São Paulo desde a década de 1930 (da qual o Grupo Guanabara pode ser considerado um dos últimos) (BONO, 2002 *apud* TIRAPELI, 2007, p. 335), o que explica a fundação proposta por aqueles nipo-brasileiros anteriormente descritos.

São Paulo conheceu, na década de 1950, uma efervescência cultural: a criação do Salão Paulista de Arte Moderna (1951) e a inauguração da Bienal Internacional de São Paulo (1951), adicionadas à abertura, num passado próximo, do Museu de Arte de São Paulo (1947) e do Museu de Arte Moderna (1948).

Foi justamente no início dos anos de 1950 que o fluxo da imigração japonesa foi retomado. Diferentemente dos primeiros imigrantes, que vieram como trabalhadores de mão de obra agrícola, alguns já desenvolviam atividades artísticas no Japão. Muitos vieram buscando uma terra pacífica após a experiência da guerra, à procura da liberdade que não existia no Japão, principalmente para as mulheres, mas, com certeza, a existência da

Bienal e dos artistas imigrantes japoneses em São Paulo foi crucial para a decisão de se deslocar para o Brasil.

Assim, nas décadas de 1950 e 1960, a Bienal foi decisiva para os artistas imigrantes pós-guerra e, do mesmo modo, para os pré-guerra⁵, no sentido de ficarem a par das tendências artísticas daquele momento, bem como por ser um marco inicial para aparecerem no seio da sociedade brasileira. Na primeira edição da Bienal, dez artistas nipo-brasileiros foram selecionados⁶. Manabu Mabe não integrou essa lista, tendo sido escolhido na segunda edição do evento, que, dessa vez, excluiu todos os figurativistas, o que reflete a tendência artística daquele período. O artista nasceu em Kumamoto em 1924, veio com a família para o Brasil como imigrante pré-guerra, com dez anos de idade, e dirigiu-se para uma fazenda de café no interior de São Paulo. De Birigui, deslocou-se para Guararapes e seguiu mais tarde para Lins. Ali, teve aulas de pintura com Teisuke Kumasaka, conheceu os artistas nipo-brasileiros do Grupo Seibi em São Paulo e decidiu mudar-se para essa cidade em 1957, quando tinha 33 anos, para se dedicar à arte. Integrou-se ao Grupo Seibi e teve contato com Tomoo Handa, a quem apresentava os seus trabalhos. Estudou também com Yoshiya Takaoka.

Um fato interessante ilustra a relação de Mabe com o Grupo Seibi, uma silenciosa cisão entre os figurativistas e os abstracionistas: conta Kazuo Wakabayashi (1931-2021) que um dos artistas tradicionais teria dito que Mabe iria se arrepender de se misturar aos ocidentais e que não iria demorar para voltar chorando ao aconchego do grupo⁷. Isso é também confirmado pela pesquisadora Maria F. Tomimatsu (2017, p. 130), mostrando que o objetivo inicial do Grupo Seibi de interação com os artistas de outras nacionalidades não se manteve por toda a existência do grupo, a ponto de Wakabayashi ironizar “o paternalismo do Grupo chamando-o de *Nakayoshi Kurabu* (Clube dos Companheiros), no qual todos compartilhavam de bons e maus momentos, longe dos *gaijin* (estrangeiros)” (Ibidem, p. 132).

Manabu Mabe, no entanto, foi provavelmente o primeiro artista nipo-brasileiro que conseguiu sair do nicho da comunidade japonesa e projetar-se no sistema artístico brasileiro e internacional. Obteve o Prêmio de Melhor Pintor Nacional na V Bienal Internacional de São Paulo, o Prêmio Braun na I Bienal Jovem de Paris, em 1959, e o Prêmio Fiat na XXX Bienal de Veneza, em 1960. É importante ressaltar que os abstracionistas informais tiveram uma notoriedade no cenário artístico brasileiro.

Segundo Lourenço, eles “presentificam uma produção *sui generis* [...] não se confundem nem com a arte tradicional japonesa ou com os modernistas históricos, tampouco com o academicista” (LOURENÇO, 1995, p. 22) . Mabe retornou ao Japão em 1969, encontrou com o artista japonês, também da abstração, Taro Okamoto, que dizia ser o abstrato um acidente dirigido, o que comoveu o artista nipo-brasileiro, cujos quadros começariam com o processo de despejar a tinta sobre a tela intencionalmente, mas trabalhando as formas inesperadas pela mistura acidental das cores (OKANO, 2013, p. 26). Muitos críticos brasileiros associam suas obras à gestualidade caligráfica nipônica, e os japoneses observam especialmente a combinação das cores tropicais do artista. Cada perspectiva parece enxergar a alteridade na obra do artista, o que atesta a existência de elementos de ambas as culturas (figura 1).

FIGURA 1.
Manabu Mabe,
O sonho do rei, 1983. Óleo
sobre tela, 200 x 240 cm.
Acervo: MASP, São Paulo.



Entre Japão, Brasil e México: circulações, conexões e transferências
Michiko Okano, Yuko Kawahara

O deslocamento de imigrantes engendrou a produção de obras que transpassam as fronteiras nacionais e criou aderências entre gestos conectados à memória corporal e o contexto local. O abstracionismo informal foi, a nosso ver, o estilo que ofereceu de maneira mais propícia a hibridação harmônica entre os dois países, na interação entre a memória gestual e a expressão do sentimento — como dizia Handa (*apud* TANAKA, 2016, p. 83, tradução nossa) ao falar em “dar vida ao sentimento” — junto com a vivência dos artistas nas terras brasileiras, nutrida pela liberdade de expressão e pelas cores visualizadas sob a intensa luz tropical.

Alguns artistas vieram ao Brasil e permaneceram por um curto tempo, geralmente com passagem também pela França nas suas vidas: Tsuguharu Foujita (1886-1968) visitou o Brasil por quatro meses em 1931/1932; Tadashi Kaminagai veio em 1941 e ficou por 14 anos; Flavio-Shiró veio criança, como imigrante, aqui viveu 25 anos e viajou para Paris em 1953 e Ryōkai Ōhashi (1895-1943), em 1940/1941, fez uma estadia de aproximadamente 14 meses no Brasil.

Tsuguharu Foujita nasceu em Tóquio em 1886, numa família aristocrática. Estudou na Universidade de Belas Artes de Tóquio e, aos 27 anos, em 1913) foi para Paris, onde se tornou conhecido como “Le Japonais”, figura excêntrica e atraente de Montparnasse. Em 1929, após 17 anos na França, voltou ao Japão, mas permaneceu

apenas por um curto período de tempo. Em 1931, embarcou para o Brasil. Realizou exposições no Rio de Janeiro, em dezembro desse mesmo ano, e em São Paulo, em março de 1932. Era um artista já reconhecido pelo seu trabalho singular na França, principalmente pelos seus quadros de mulheres nuas e gatos, e que, de acordo com Aracy Amaral:

[...] 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, 2008, p. 17)

Ele era uma figura extravagante, com um exotismo sedutor, nada parecido com um japonês típico, ou melhor, encenava na sua aparência a sua orientalidade – usava franja, óculos grandes com aros pretos e andava, muitas vezes, com um par de tamancos japoneses (*geta*) –, mas as suas atitudes não correspondiam aos hábitos nipônicos, nem o par de brincos que ele usava. Talvez esse contraste tenha sido uma estratégia cênica para um japonês chamar a atenção e ter o reconhecimento dos artistas, tanto na Europa, quanto na América Latina. Mais uma dessas ações

teria sido a companhia da bela Madeleine Lequeux, dançarina de um cassino de Paris, em sua estadia na cidade. Fez amizades com o poeta Manuel Bandeira (1886-1968), com os pintores Ismael Nery (1900-1934), Di Cavalcanti (1897-1976) e, principalmente, Candido Portinari (1903-1962). Conheceu-o em Paris, chegou a hospedar-se na casa dele, o que resultou em conexões artísticas entre os dois, mais enfaticamente no sentido japonês-brasileiro. O crítico de arte Frederico Moraes cita tamanha influência, “a ponto de ser (Portinari) chamado de Fujinari” (AMARAL, 2008, p. 28). Observa-se, no entanto, que as interculturalidades se processaram em ambas as direções. As obras de Foujita, produzidas em terras brasileiras, com temas carnavalescos ou de prostitutas do Mangue no Rio de Janeiro, apresentavam um realismo expressivo, muito distante da suavidade pela qual era conhecido, e testemunham a contaminação local na sua produção (Ibidem, p. 22).

Conexão multicultural e ressemantizações podem ser vistas num mural realizado pelo artista, fruto da vivência de quatro meses no Brasil e de quase um ano no México: trata-se do painel denominado *Daichi* 大地 (Terra) (figura 2), realizado em Tóquio, em 1934⁸. Apesar de adotar um suporte com a contaminação mexicana, a obra é uma alegoria da atividade pastoril e traz em si

“forte reminiscência de tipos brasileiros e de afro-ascendência” (Ibidem, p. 27). Mostra um escudo do Brasil na parte central (depois retirada), um globo com o mapa do país à direita, mulatas, mulheres com enxadas e, à esquerda, uma baiana vestida a caráter e o próprio Foujita pintando a baía do Rio de Janeiro ao lado de motivos religiosos, hibridizando elementos temáticos brasileiros com um suporte herdado da terra mexicana. Mais tarde, em 1940, a peça é colocada na parede da residência de Antônio Alvaro Assunção, no Brasil, retornando ao Japão 31 anos depois⁹. Assim, a pintura encontra-se hoje desmembrada: uma parte no Museu ao Ar Livre de Hakone e outra maior no Museu de Arte Woodone, em Hiroshima.

FIGURA 2.
Tsuguharu Foujita, *Daichi (Terra)*, 1934.
Mural de óleo sobre tela, 2,44 x 9,68 m.
Acervo: Museu Woodone, Hiroshima.
© Fondation Foujita / ADAGP, Paris &
JASPAR, Tokyo, 2021 E4497.



Os artistas nipo-brasileiros descendentes são muitos, alguns, filhos de artistas já mencionados¹⁰. Enfocamos Alice Shintani (1971-), uma artista representativa, que se apresentou na XXXIV Bienal Internacional de São Paulo, sob a curadoria de Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada, com a obra intitulada *Mata* (2020), cujo significado é dual, com a temática inspirada em flora e fauna amazônica. Trata-se de guaches sobre papel com composições as quais extrapolam o limite do suporte no fundo preto. Sempre questionadora e provocadora em relação ao sistema de arte vigente, resolveu, nessa Bienal, doar as partes do seu trabalho intitulado *Menas* (figura 3), sanfonas coloridas de papel, para todos os que trabalharam no evento: desde os faxineiros até o presidente da Fundação Bienal. *Menas* foi instalada sobre caixas de papelão dos produtos encontrados no mercado, muitas delas orientais. Uma vez que são flexíveis, podem adquirir comprimentos diversos dependendo do tamanho da caixa.

Shintani é filha de feirantes de São Miguel Paulista, nasceu na periferia de Diadema, estudou no Jardim Miriam, deslocou-se para zona rural de Suzano. Estudou engenharia da computação e trabalhou na área, no projeto de instalação da primeira banda larga de internet da capital paulista, para então, aos 30 anos, decidir abandonar a bem-sucedida carreira para ser artista.

Estudou com Dudi Maia Rosa, participou de exposições coletivas no Centro Cultural, no Paço das Artes, do Rumos Itaú Cultural, foi procurada por galerias e entrou no circuito.

FIGURA 3.

Alice Shintani, *Menas*, 2015-21.
Instalação, guache e bordado sobre papéis sanfonados, caixas de produtos de limpeza e alimentos, estórias, *spray* à base de água e tecidos, tamanhos variáveis. 34ª Bienal Internacional de São Paulo. Fotografia da autora.



Em meados de 2000, quando já era representada por quatro galerias – Triângulo, São Albuquerque, Marcelo Guarnieri, Mercedes Viegas –, sentiu tornar-se ela mesma um produto, criadora de *brandings*, devorada pelo mercado que exigia constantemente novas obras. Resolveu largar tudo, fez incursões nas periferias, no sentido de reencontrar as suas origens, e começou a vender brigadeiros que ela produzia com chocolate belga nas ruas. Na sua concepção: “Estou trabalhando com o brigadeiro *gourmet* para desgourmetizar esta relação que temos com a arte”¹¹.

Shintani afirma perceber que “[...] hoje em dia, tem as linhas curatoriais, linhas de pesquisa em que as pessoas se agrupam, e você tem que se encaixar em alguns dos cânones. E eu nunca me encaixo, eu trabalho para não me encaixar”¹². Ela se incomoda de ser denominada artista nipo-brasileira, na semântica estereotipada do termo. No entanto, ao nosso ver, existe uma japonesidade latente na artista, tanto na sua vida pessoal, sobretudo na sua infância e na adolescência – aliás, ela mesma declarou considerar-se “superjaponesa”¹³ – quanto nas suas produções artísticas: no uso das cores, no título de algumas das suas obras, como *Hanafuda* e *Bakemono*, na leitura e apreensão do *Ma*¹⁴. Ela quer causar “estranhamento” e, assim, utiliza caixas de produtos

japoneses e coreanos, além das nacionais, e trabalha com inversões (a direção tanto no eixo vertical quanto no horizontal), o que, metaforicamente, pode associar-se à relação Oriente-Occidente. Por outro lado, existe a rejeição da hierarquia justamente para confrontar essa característica presente na sociedade japonesa ou, ainda, no seu ambiente familiar. Isso explica a doação a ser realizada na Bienal – a desestabilização das relações de poder. O seu trabalho tenta desconstruir hierarquias, pois interessa à artista a igualdade entre as pessoas.

Assim, os artistas nipo-brasileiros podem estabelecer diálogo com o conceito proposto pelo poeta e orientalista Haroldo de Campos denominado “transcrição”, tradução desenvolvida na consideração do ideograma como operador cognitivo, que extrapola as características meramente linguísticas e aposta em dar novos significados com base no referente. Tais ressignificações ocorrem de diversos modos e em variados níveis nos trabalhos de artistas nipo-brasileiros descendentes contemporâneos: os que têm uma fascinação pela cultura japonesa e a empregam em suas obras, tanto na temática, técnica ou estética; os que rejeitam a denominação “artista nipo-brasileiro”, retirando qualquer nacionalidade ao se autoidentificarem como artistas, e os

que recriam um Japão que não existe. Tal multiplicidade é um rico material de pesquisa para o qual este artigo, na impossibilidade de abarcá-lo, aponta caminhos com a necessária base histórica e a indispensável reflexão sobre as comunicações e intercâmbios entre artistas de diferentes culturas, que caracterizam a arte em sua dinâmica e profundidade.

ENTRE MÉXICO E JAPÃO

A imigração japonesa na América Latina começou no México, em 1897. A ocasião foi criada pelo ministro das Relações Exteriores, Takeaki Enomoto (1836-1908), que derrubou a floresta nativa no Estado de Chiapas, no sul do México, para transformá-la em uma "associação da colônia japonesa". Assim, 36 jovens partiram do porto de Yokohama, grupo conhecido como *Enomoto Shokumindan* (Colônia Enomoto), para trabalhar no cultivo de café em Chiapas. Todavia, essa empreitada acabou em fracasso devido à falta de financiamento e à fuga de vários jovens do grupo.

Aproximadamente nove mil nipônicos foram enviados ao México até 1907, e a imigração continuou até a década de 1970. Eles

estabeleceram contratos em ferrovias, fazendas, minas, dentre outros, por intermédio de empresas de imigração. Durante a II Guerra Mundial, eles foram obrigados a se reunir na Cidade do México e em Guadalajara, no entanto, não houve detenção nem repatriamento, apesar da ordem recebida dos Estados Unidos.

O número de artistas nipo-mexicanos é esmagadoramente pequeno comparado ao de nipo-brasileiros. Não obstante, é relevante notar que muitos artistas japoneses foram ao México por estarem fascinados pela história e cultura do país: admiravam as ruínas das civilizações antigas e o movimento mural ocorrido no início do século XX, e viajaram como turistas ou para fins de estudos. Fascinados pela abundância e profundidade da cultura e arte do México, visitaram-no várias vezes até decidirem ficar por um longo tempo ou permanecer em definitivo. Indicamos, a seguir, os principais artistas japoneses que foram para o México a partir do século XX.

O primeiro contato oficial da arte mexicana com os artistas japoneses começou quando o pintor Tamiji Kitagawa (1894-1989), que se encontrava nos Estados Unidos, chegou ao México, em 1921 e, por força maior¹⁵, foi obrigado a ficar no país. Kitagawa estudou na Academia de San Carlos, na Cidade do México, tornando-se professor da Escola de Pintura ao Ar Livre em Tlalpan, na capital, e depois diretor da Escola de Pintura ao Ar Livre em Taxco, no Estado de

Guerrero, tendo se dedicado à educação infantil até 1936.

Em 1933, um artista visitou a Casa Kitagawa, em Taxco, durante uma turnê nos países da América Latina: era o já mencionado Tsuguharu Foujita (1886-1968), pintor de fama internacional em Paris. Foujita era próximo do muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957) na França e já conhecia as obras infantis do México, pela visita com Pablo Picasso à exposição da Escola de Pintura ao Ar Livre em Paris (KITAGAWA, 1969a, p. 337, tradução nossa).

Durante sua longa viagem pelos países latino-americanos, que durou mais de dois anos, Foujita pintou obras e vendeu-as para continuar seu percurso. A maioria é esboços de mulheres nuas e gatos, temas de sua preferência, embora haja muitos desenhos das cidades da região com aquarela e tinta *sumi* (cf. nota 17). Diferentemente de suas obras anteriores, feitas com modelos ao vivo, Foujita pintou os cidadãos e camponeses no contexto da sua vida cotidiana, mas o número limitado de cores, os tons de cinza e o fino contorno da tinta continuaram nas suas pinturas. No entanto, é possível verificar que os trabalhos feitos após o artista ter retornado dos países americanos receberam muitas contaminações do México. Assim, Foujita produziu murais em diversos lugares do Japão, como *Terra* (1935) e *Eventos de Akita* (1937). Em comparação com as pinturas de Paris, a paleta

transformou-se intensamente com a utilização de várias tonalidades cromáticas, com a introdução do azul-claro do céu; modificou também a composição, que se torna repleta de pessoas, como nos murais mexicanos. Naquela viagem, Foujita levou 100 obras dos alunos da Escola de Pintura ao Ar Livre de Taxco ao Japão, e depois as mostrou na exposição do grupo artístico Nika (KITAGAWA, 1969b, p. 200, tradução nossa).

O primeiro artista descendente de japoneses – de pai japonês e mãe americana – que fez uma produção mural no México foi Isamu Noguchi (1904-1988), que viajou dos Estados Unidos para a Cidade do México em 1935. Antes de conhecer o país mexicano, Noguchi fazia obras acadêmicas em gesso e mármore, herdando, mais tarde, o estilo conceitual de seu professor parisiense, Constantin Brancusi. Todavia, o mural de relevo baixo de Noguchi, *História do México* (figura 4), localizado no mercado de Abelardo Rodríguez, na Cidade do México, é singular. Impressionado com os murais de Diego Rivera e José Clemente Orozco (1883-1947) feitos nos Estados Unidos, Noguchi participou de um projeto mural dos discípulos de Rivera a ser instalado no mercado moderno. A obra tem uma temática social, pois contém vários elementos ideológicos, como os trabalhadores esmagados pela suástica nazista, o punho vermelho

erguido e o martelo, comuns naquele momento após a revolução russa. É possível pensar que a censura ao nazismo era uma referência ao pai judeu-húngaro de Frida Kahlo (1907-1954), por quem Noguchi nutria afeto. As cores do mural são o cinza e o vermelho do comunismo, como as que José Clemente Orozco costumava usar.



FIGURA 4.
Isamu Noguchi, *História do México*,
1936. Mural em relevo, cimento
policromado em tijolo esculpido,
1,98 × 21,94 m. Mercado Abelardo
Rodríguez, Cidade do México.
Fotografia da autora.

Ao longo de sua longa vida, Noguchi fez vários trabalhos de arte pública em diversos países; no entanto, poucos sabem que o mural no México foi sua primeira execução de arte pública e também que o estilo de relevo por ele criado inspirou as obras dos muralistas mexicanos mais tarde, mostrando que as contaminações são sempre bilaterais.

Esses três artistas – Kitagawa, Foujita e Noguchi – não foram ao México diretamente do Japão, mas ali chegaram por intermédio da França ou dos Estados Unidos. A arte e a cultura mexicanas não eram conhecidas entre os artistas japoneses na época, e os escritos e comentários de Kitagawa e Foujita sobre o México ajudaram a difundir a sua arte entre o povo japonês. Durante a II Guerra Mundial, a relação cultural entre Japão e México esvaneceu até o final do conflito, em 1945.

Tamiji Kitagawa é o único pintor japonês que se estabeleceu no México no Renascimento Mexicano¹⁶ enquanto lecionava para crianças indígenas na Escola de Pintura ao Ar Livre. Tentava não influenciar os alunos com suas tendências e, assim, não mostrava seus próprios trabalhos, nem explicitava a sua postura em relação aos trabalhos nas aulas. Pelo contrário, Kitagawa dizia que “Na ver-

dade, os alunos são meus professores” (KITAGAWA, 1952, p. 114, tradução nossa). Ele colocou a pintura de uma aluna mexicana no ateliê e usou-a como modelo por toda a sua vida (TANAKA, 2021, p. 25, tradução nossa).

Durante a sua estadia por 15 anos no país, Kitagawa desenvolveu uma variedade de técnicas artísticas. Suas produções principais eram pinturas a têmpera ou gravuras, mas também deixou obras de *sumi-e*¹⁷, a pedido de mexicanos. Após seu retorno ao Japão, em 1936, continuou a pintar a temática mexicana com a técnica de endurecimento de gema de ovo e da xilogravura. O relacionamento com muralistas como Rivera e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) teve também uma grande influência em seu estilo pictórico. Suas obras *Festa de Taxco* e *Três mulheres mexicanas*, que foram exibidas na “Exposição Nika”, logo após o seu retorno do México, impressionaram o público japonês pela inserção dos elementos mexicanos.

Kitagawa viajou novamente para terras mexicanas no pós-guerra, em 1955, e viu novos murais com diferentes materiais feitos pelos grandes artistas durante as duas décadas anteriores, o que o entusiasmou a produzir murais no seu país natal. Em um deles, o da biblioteca da cidade de Seto, foram utilizadas cerâmicas (figura 5). Ele tentou empregar o material original do lugar na obra, tal qual faziam os artistas mexicanos com as rochas da região: Diego

Rivera, no planejamento arquitetônico do Museu Anahuacalli, e Juan O' Gorman (1905-1982), não só no projeto de edificação, mas também no enorme mural da Biblioteca Central da Universidade Nacional Autônoma do México.



FIGURA 5.
Tamiji Kitagawa, *O triunfo do conhecimento* (à esquerda) e *Ignorância e sabedoria* (à direita), 1970. Mural de cerâmica. Biblioteca Municipal da Cidade de Seto, de Aichi. Fotografia da autora.

O legado de Kitagawa deixado no México foram as suas contribuições educacionais na Escola de Pintura ao Ar Livre. Seus alunos tornaram-se pintores de destaque, como Feliciano Peña (1915-1982), Manuel Echauri (1914-2001) e Amador Lugo (1921-2002). Sua contribuição para a arte japonesa foi também significativa: apresentou a arte mexicana moderna que poucos conheciam no Japão na época e, mais tarde, abriu o caminho para o intercâmbio artístico entre os dois países.

O período pós-guerra é considerado uma fase de amadurecimento da arte nipo-mexicana. Em 1954, o artista japonês Ichiro Fukuzawa (1898-1992) visitou locais arqueológicos e turísticos do México por quatro meses e publicou vários artigos e livros, incluindo *Da Amazônia ao México*, em que descreveu a cultura mexicana e seus artistas. Fukuzawa afirmou que:

Quando falamos de arte mundial, a existência do círculo artístico na França é o tema mais comum. No entanto, ao mesmo tempo, não podemos ignorar a arte moderna mexicana, porque a arte contemporânea daquele país, que é tão desconhecida para nós japoneses, está chamando a atenção mundial pelos seguintes pontos: mostra as características particulares de etnias e, ao mesmo tempo, é uma arte superior que tem a visão do mundo universal. Mantém estreitas relações entre o edifício, a pintura,

e o poderoso movimento da produção mural. (FUKUZAWA, 1954, p. 31, tradução nossa)

Em 1955, foi realizada a “Exposição de Arte Mexicana”¹⁸ na cidade de Tóquio, em comemoração ao acordo cultural entre o México e o Japão, assinado no ano anterior. Foi inaugurada no Museu Nacional de Tóquio, localizado no Parque Ueno, com o apoio de um comitê organizador mexicano composto por Víctor Reyes, do Instituto Nacional de Belas Artes (INBA), o museógrafo Jesús Talavera e o colecionador Álvar Carrillo Gil (1898-1974), com o patrocínio do Jornal *Yomiuri* (MUSEU NACIONAL DE TÓQUIO, 1955).

Uma exposição semelhante foi realizada na França três anos antes, em 1952, e teve um grande impacto também na Europa. Da mesma forma, a grande quantidade de relíquias de civilizações antigas até a época moderna e os trabalhos dos muralistas, como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Rufino Tamayo (1899-1991), despertaram forte interesse nos artistas japoneses contemporâneos. Essa foi uma oportunidade de deslocamento destes para o México, a qual incluiu Kojin Toneyama.

Foi o conhecido artista On Kawara (1932-2014) quem comentou ironicamente sobre aquela exposição em Ueno. “A arte mexicana merece espanto e admiração [...], mas quem se maravilha com

ela são os muitos modernistas com os princípios abstratos rígidos do Ocidente moderno” (HIRADE, 2021, p. 72, tradução nossa). Além desse comentário, Kawara, um artista conceitual, teve também um dos pontos de inflexão da sua vida artística no México, ao passar três anos como estudante na Academia de San Carlos. Após estadia em Nova York, Kawara regressou ao país asteca e embarcou em uma viagem pela América Latina em 1968/1969. Foi após chegar à Cidade do México que deu início à famosa série *I GOT UP*, que durou 11 anos, a qual consistia no envio de cartões-postais turísticos todos os dias para os seus amigos, dentre os quais o curador Kasper König (1943-), que ajudou com as despesas da viagem do artista. Esses postais eram carimbados por ele com a hora em que acordava. Da Cidade do México, foram enviadas 151 peças, o que teve continuidade em várias localidades, incluindo São Paulo, Brasília e Manaus (HIRADE, 2021, p. 74, tradução nossa).

A primeira visita do também renomado pintor Tarō Okamoto (1911-1996) ao México foi em 1963, sob recomendação de Kōjin Toneyama. Okamoto fez um grande mural, *O mito do amanhã* (figura 6), para um hotel na Cidade do México, por uma solicitação do proprietário, o que o fez viajar entre os dois países de 1968 a 1969. O mural no México, de 30 metros de comprimento

por cinco metros de altura, foi a primeira execução nesse suporte para o artista e descreve o instante da explosão da bomba atômica. Okamoto inspirou-se no acidente do barco japonês Daigo Fukuryū Maru, que foi exposto à contaminação pela chuva radioativa causada por uma bomba de hidrogênio dos Estados Unidos durante um experimento no Atol de Bikini, em 1954. Okamoto usou o esqueleto humano como objeto central do mural porque, conforme o artista, “no México, onde a vida e a morte são os dois lados da mesma moeda, eu posso pintar um esqueleto em chamas” (KAISE, 2013, p. 235). A força das cores intensas, como vermelho, preto e branco, e o movimento das linhas pretas são muito semelhantes ao mural *Polyforum Siqueiros*, que Siqueiros realizou no outro lado do hotel. As cores das obras de Okamoto não sofreram alterações após a sua estadia no México, como aconteceu com outros artistas. É curioso notar que ele experimentou a pintura acrílica pela primeira vez para esse mural, por recomendação do artista *nikkei* Luis Nishizawa (1918-2014). A obra acabou sendo abandonada no México e redescoberta em 2003. Está, atualmente, na parede da estação Shibuya, em Tóquio.



FIGURA 6.
Taro Okamoto, *O mito do amanhã*, 1967-69. Acrílico sobre concreto, 5,5 × 30 m. Estação de Shibuya, Tóquio. Fotografia da autora.

Na segunda metade do século XX, mais artistas japoneses foram ao México, Mikie Ando (1916-2011), Takayoshi Ito (1926-2011), Masaharu Shimada (1931-), Sōju Endō (1917-2011), Akio Hanahfuji (1949-2022), entre outros¹⁹. Muitos deles, que se formaram nas universidades de arte no Japão, chegaram para estudar nos cursos superiores do México, por exemplo, na Academia de San Carlos ou Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (La Esmeralda), onde grandes artistas e muralistas ensinavam. Foi a partir de 1970 que um certo número desses imigrantes decidiu ficar no México permanentemente ou por longo tempo,

pelo fascínio que sentiram pela cultura do país. Alguns ainda produzem obras por lá. Todos escolheram construir seus ateliês nas cidades favoritas, estabelecendo relações com a população e suas tradições, pintando a cultura e paisagens locais.

Exemplo maior de um artista que entrou em contato com a arte mexicana, tendo mudado o seu estilo de arte e a sua própria vida, é Kōjin Toneyama (1921-1994). A visita ao México em 1959 foi ocasionada pelo grande impacto do aspecto arqueológico e primitivo apresentado na exposição do Museu Nacional de Tóquio em 1955.

Até então, a arte japonesa era algo transplantado de Paris. No entanto, depois de ver a exposição de arte mexicana, Paris passou a ser como um crepúsculo. E com o tempo, o interesse pela terra e pela vida que se estende por detrás da arte mexicana só aumentou. (TONEYAMA, *apud* MUSEU DA ARTE SETAGAYA, 1995, p. 7, tradução nossa)

Nessa viagem, Toneyama recebeu o convite de um dos artistas *nikkei* mais representativos, Luis Nishizawa (1918-2014), para visitar as ruínas maias. Apaixonado pelas temáticas das civilizações pré-colombianas, Toneyama começou a coletar, junto com Nishizawa, as imagens de relevos pré-hispânicos com uma técnica oriental chamada *takuhon*, em que a tinta *sumi* é usada para decalcar os

detalhes. Esses trabalhos testemunham a fusão da imagem mexicana com a cor e técnica japonesas, e foram apresentados no Museu Nacional da Arte Moderna em Tóquio e na Cidade do México. Posteriormente, a coleta de *takuhon* foi proibida, por prejudicar os delicados relevos, o que torna as suas obras preciosas para que se veja o detalhe das pedras pré-hispânicas hoje inexistentes. Apesar dessa sua estadia ter durado apenas meio ano, retornou ao país com frequência, tornando-se amigo de Nishizawa.

Toneyama fez pinturas cujos temas eram mexicanos, como artesanato, festivais e objetos de civilizações antigas. A coloração alegre de vários tons vívidos correspondia à que os japoneses imaginavam das culturas mexicanas. Pode-se verificar que os murais no Japão de diferentes materiais são os principais trabalhos do artista e, certamente, dialogam com o muralismo mexicano (figura 7). Ele produziu várias obras na escola privada Seitoku Gakuin, em Chiba, Japão²⁰ – que seguia o modelo da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) –, onde trabalhou como professor por 34 anos, não havendo, talvez, uma instituição com tantos murais de um mesmo artista no mundo.



FIGURA 7.
Kojin Toneyama, *O sol e as crianças*, 1982. Mural de cerâmica, 4 x 15 m. Estação de Yokohama, província de Kanagawa. Fotografia da autora.

Além de apresentar o México por meio das suas obras, Toneyama trabalhou vigorosamente como ativista cultural. Deixou muitos livros sobre o México, realizou uma exposição sobre a civilização maia e uma individual do seu amigo David Alfaro Siqueiros nas cidades de Tóquio e Hyōgo. Por sua grande contribuição, o governo mexicano concedeu-lhe, por duas vezes, a Ordem Mexicana da Águia Asteca.

O sucesso dos *nisseis* (segunda geração de japoneses) no mundo da arte mexicana ainda se dá em pequeno número, pois

a quantidade total de imigrantes é muito menor que a do Brasil, além de não serem particularmente conhecidos como artistas nipo-mexicanos. Carlos Nakatani (1934-2004) e Luis Nishizawa são exemplos de artistas *nisseis* nascidos no México, cujos pais eram imigrantes do Japão, e suas mães, mexicanas. Eles tinham o espanhol como língua materna e formaram-se nas principais universidades de arte do México, como a Academia de San Carlos, posteriormente adquirindo algumas características da arte japonesa. Intencional ou inconscientemente, a espiritualidade da cultura dos seus ancestrais aflorou nas suas pinturas.

Luis Nishizawa Flores nasceu em 1918, numa fazenda no Estado do México. Seu pai era um imigrante japonês da província de Nagano, e sua mãe, cidadã mexicana. Em 1942, aos 24 anos, ingressou na antiga Academia de San Carlos, hoje Faculdade de Artes e Design da Universidade Nacional Autônoma de México, e começou sua carreira como pintor. Continuou a trabalhar por mais de 50 anos na mesma universidade e tornou-se professor emérito, permanecendo no ensino até seus últimos anos.

Nishizawa visitou o Japão pela primeira vez em 1964, quando tinha 45 anos, em sua lua de mel. No entanto, sua conexão com o mundo da arte japonesa era antiga: na década de 1950, impressionado com a exposição *ukiyo-e* na Cidade do México, tentou

aprender as técnicas tradicionais japonesas. Outro vínculo com o universo nipônico, presente nas paisagens do artista, foi a realização da *sumi-e*, modalidade para a qual recebeu orientação de Kojin Toneyama, em 1959, que viria a se tornar seu amigo e, com suas viagens frequentes, o supria com os materiais japoneses. Aprendeu, também, técnicas de gravura japonesas com o gravurista Yukio Fukazawa, que foi ao México em 1963.

Nishizawa deixou vários murais, dentre eles *Um canto pela vida* (1969), o primeiro no México (CORONEL RIVERA, 2013, p. 260) feito com cerâmica em forma de baixo relevo e usando técnicas orientais com forno de alta temperatura, introduzidas no país naquela época. Depois disso, produziu o mural *O espírito criador sempre se renova* (1981), em Shigaraki, província de Gifu, para a estação de Ueno, Tóquio.

Durante a longa vida do artista, as suas obras variaram amplamente no que tange ao estilo e ao manuseio do pincel, em pinturas de paisagens, naturezas-mortas, retratos e murais (figura 8). Utilizava-se de várias técnicas, desde tinta acrílica, a óleo, aquarela, tinta japonesa, litografia, têmpera e até cerâmica, pedra e vitrais. Não somente a técnica e os materiais são características japonesas em determinada fase da vida de Nishizawa, mas também se observam a quietude e os grandes espaços vazios deixados

ao fundo da obra, que podem ser associados à sua origem nipônica. Conforme o próprio Nishizawa:

Cumpre acrescentar que a nacionalidade mexicana e o carinho pelos japoneses não significavam conflito: “Estou atento às “vozes do meu sangue”; uma que diz “grita” e outra que murmura “canta”. Às vezes tão distantes um do outro, tentando abrir uma janela, através da qual quem me vê encontra um sorriso ou um amoroso desejo de felicidade. (apud GARCIA BARRAGAN, 2013, p. 166, tradução nossa)

FIGURA 8.
Luis Nishizawa, *A imagem do homem*, 1991. Mural de cerâmica envidraçada, 5,93 × 9,21 m. Secretaria de Educação, Cidade do México. Fotografia da autora.



No que se refere à história de intercâmbio entre os dois países, ele expôs seus trabalhos em museus de arte no Japão algumas vezes e dedicou-se a ensinar a técnica de *sumi-e* para os seus alunos mexicanos, como o futuro pintor de paisagem Jorge Obregón (1972-). Talvez sua atividade mais importante tenha sido recepcionar os artistas japoneses que vieram para o país asteca durante a segunda metade do século passado. Ao receber o apoio do pintor *nikkei*, eles foram capazes de conhecer a cultura e de adaptar-se facilmente a um país desconhecido. Certamente, a sua contribuição foi marcante para o desenvolvimento de uma relação cultural mútua.

Embora o *boom* da arte mexicana tenha ocorrido após os anos 1960, e o consequente intercâmbio entre os países tenha cessado no Japão, muitas pessoas se interessam pela cultura e o movimento mural ainda neste século. Existem ainda diversos artistas que permaneceram no México²¹, dentre os quais destacamos Kenta Torii, que possui uma interessante conexão com o Brasil.

Torii nasceu em 1983 na província de Hiroshima, Japão. Pouco antes de completar 16 anos, teve a oportunidade de viajar ao Brasil para aprender futebol e, em 1999, conseguiu entrar na equipe do F.C. Paraguaçuense da cidade de Paraguaçu, São Paulo.

No entanto, voltou decepcionado porque não recebeu convite de nenhum time. Depois do seu retorno, estudou na Universidade de Hijiya para seguir o seu segundo sonho. Todavia, não se sentindo confortável ali, resolveu ir ao México em 2005, por recomendação de um professor.

Adaptou-se rapidamente ao México, pela vivência anterior num país latino-americano. Logo depois, conseguiu vender vários quadros e expor em algumas galerias, o que era extremamente difícil no Japão. Naturalmente, fascinou-se, como tantos outros, pelos murais, o que o incentivou a produzi-los. Entre 2005 e 2006, Torii executou uma paródia do famoso mural de Diego Rivera *Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central* (1947-48), que foi pintado para o Hotel del Prado, transformando os rostos dos personagens. Sua excelente técnica e a delicadeza dos detalhes chamou a atenção dos turistas internacionais. Aprendeu também a técnica de *spray* aerossol e da pintura de parede externa com muralistas contemporâneos mexicanos, como Saner (1981-) e Smithe (1987-).

Se, no Mercado de Abelardo L. Rodríguez, as obras dos discípulos de Diego Rivera e Isamu Noguchi, dentre outros, realizadas em 1934, tinham linhas rígidas com temáticas sociais

e políticas, em 2017, as do Mercado de Central Abasto, o projeto Central de Muros, reuniu 16 artistas que interferiam na paisagem. Torii pintou, nesse projeto, o jaguar mexicano como o deus mítico japonês, atestando mais uma vez uma conjunção de elementos dos dois países na obra do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora sejam dois países da América Latina, e a diferença temporal existente entre o início da imigração no México e no Brasil (1897 e 1908) seja de apenas 11 anos, a motivação para a circulação dos artistas, somada ao número deles em cada um dos dois países, distingue-se significativamente entre as duas nações, o que a torna profícua a análise de ambos como enfoque para a nossa pesquisa.

Verificou-se, de um lado, que o México se notabilizou pela circulação de artistas japoneses, com estadias ora temporárias, ora permanentes, munidos de grande interesse pela arte mexicana, o que provoca aderências e contaminações da arte latino-americana no Japão e da arte japonesa no México, com ressignificações. Do outro, a mobilidade e o deslocamento dos japoneses para o Brasil pro-

duzem, na terra brasileira, conexões em direção única, com algumas exceções. Entretanto, caracteriza-se pela formação de grupos e pela notoriedade dos nipo-brasileiros no abstracionismo informal, conhecidos pela amálgama entre a gestualidade inerente não só à cultura japonesa, mas também ao estilo em voga na Europa e Estados Unidos.

Outra diferença se nota: uma exposição da arte mexicana foi realizada em Tóquio, como vimos, já em 1955, ao passo que uma exposição de arte brasileira de grande porte na mesma cidade só aconteceu no século XXI. Foram realizadas as exposições “Brazil Body Nostalgia”, em 2004, no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio e de Quioto, com a curadoria de Katsuo Suzuki, e “Neo Tropicalia: a criatividade do Brasil”, no Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, em 2008, com a curadoria de Yuko Hasegawa, em comemoração ao centenário da imigração japonesa no Brasil. Ambas as mostras enfocavam a arte contemporânea brasileira.

A transculturalidade estudada no Brasil e no México permitiu perceber os “processos de transformação que constituem a prática da arte por meio de encontros e relações culturais” (JUNEJA, 2011, p. 281, tradução nossa), embora com suas devidas diferenças anteriormente apontadas. Toda a inter-relação pressupõe transferências e assimilações: os artistas e as produções resultantes podem

ser relacionados com a transmissão de técnicas, conhecimentos, materiais, imagens, valores estéticos, espirituais e simbólicos. Pesquisas transculturais levantam a impossibilidade de determinar a arte por identidades nacionais ou de territórios estabelecidos por fronteiras físicas e culturais, mas apostam em definições que se encontram em fluxo, sendo continuamente balizadas por lógicas circulatórias e de contatos. Portanto, estereotipar os artistas nipo-brasileiros como os que possuem “gestualidades caligráficas orientais” ou os nipo-mexicanos como aderentes a temáticas “indígenas e populares” está fora de questão, mas buscou-se estudar o que se desenvolve em suas existências no espaço-entre, conectadas ao processo transcultural, a elementos ora da sua origem, ora da sua migração, na conjunção com contextos históricos, sociais, políticos e pessoais.

Observa-se algo sempre em processo na “[...] noção de transculturação, por postular uma compreensão da cultura marcada por uma condição de ser feita e refeita [...]” (JUNEJA, 2015, p. 61, tradução nossa) em que se aposta em desconstruções e reconstruções, configurações e reconfigurações – e não em características fixas, baseadas em premissas –, que se perfazem nos encontros com a alteridade e na experiência singular de cada artista. Assim, ocorrem ressemantizações, pois “toda passagem de um objeto cultural de

um contexto para outro tem por consequência uma transformação de seu sentido” (ESPAGNE, 2013, p. 1, tradução nossa). É quase impossível não haver tal deslocamento semântico com as experiências e contaminações que ocorrem ao se relacionar com uma outra cultura.

Os artistas hifenizados – nipo-brasileiros, nipo-mexicanos etc. ou, ainda, japoneses com uma forte assimilação latino-americana – por nós estudados e suas obras atestam esse tipo de lógica, enfatizando os espaços intermediários, a porosidade das fronteiras e as conexões. Transforma-se o entre-espço em lugar e objeto de investigação, como produto do deslocamento espacial e cultural.

De fato, a história dos artistas nipo-latinos do Brasil e do México não tem recebido a atenção devida, quer dos japoneses, quer dos brasileiros ou mexicanos, e tem se situado nas margens desses países, exceto em alguns casos. Este artigo procura contribuir para preencher essa lacuna, uma vez que não se verificou, até o presente momento, nas nossas pesquisas, um estudo comparativo entre esses artistas, o que é fundamental para uma melhor compreensão das artes dos dois continentes envolvidos. Espera-se que, com um olhar da perspectiva de uma história de arte global, a preciosidade das obras nipo-latinas seja devidamente reconhecida e que sua fecundidade possa enriquecer cada vez mais culturas.

- 1.** Dentre os membros do Grupo Seibi pré-guerra estavam: Tomoo Handa (1906-1996), Kiyoji Tomioka (1894-1985), Hajime Higaki (1908-1990), Takeshi Suzuki (1908-1987), Yoshiya Takaoka (1909-1978), Yuji Tamaki (1916-1979), Kichizaemon Takahashi (1908-1977), Walter Shigeto Tanaka (1919-1970) e Masato Aki (1918-1982). Todavia, os principais membros fundadores eram Handa, Higaki, W. S. Tanaka e Tamaki. Mais tarde, somaram-se ao grupo Flavio-Shiró Tanaka (1928-), Massao Okinaka (1913-2000), Alina Okinaka (1920-1991), Kenjiro Masuda (1915-1991), Manabu Mabe (1924-1997), Tíkashi Fukushima (1920-2001), Tomie Ohtake (1913-2015), Tsukika Okayama (1908-1997), Teiiti Suzuki (1911-1996) e Hidekazu Masuda (1911-2008).
- 2.** Foram de 1952 a 1954, de 1958 a 1960 e de 1963 a 1970, com periodicidade anual.
- 3.** Nipo-brasileiro significa, no caso de artistas, japoneses e seus descendentes, sinônimo de outro termo geralmente utilizado pela comunidade: *nikkei*.
- 4.** Dentre eles, Arcangelo Ianelli (1922-2009), Maria José Calheiros de Mattos (1911-1999) e Alzira Pecorari (1916-).
- 5.** Dentre os principais artistas imigrantes pós-guerra, temos: Kazuo Wakabayashi (1931-2021), Bin Kondo (1937-), Sachiko Koshikoku (1937-2019), Hisao Shirai (1937-), Yutaka Toyota (1936-), Hisao Ohara (1932-89), Iwao Nakajima (1954-2011), Hissao Sakakibara (1937-), Masumi Tsuchimoto (1934-), Mitsutaka Kogure (1938-2002), Yasuo Nakamura, Yoshiyuki Miura (1939-), Yukio Suzuki (1926-2004), Tomoshige Kusuno (1935-), Takao Kusuno (1945-2001), Ken'ichi Hirota (1932-2004) e Ken'ichi Kaneko (1935-).
- 6.** Takeshi Suzuki, Tadashi Kaminagai, Flavio-Shiró Tanaka, Tomoo Handa, Shigeto Tanaka, Tíkashi Fukushima, Massao Okinaka, Hideomi Ohara (1925-), Ken'ichi Kaneko e Jorge Mori (1932-2018).
- 7.** Entrevista realizada com o artista em setembro de 2013.

8. A obra localizava-se no edifício Ginza Seishokan (Hall da Bíblia), em Ginza. Foi uma iniciativa do Departamento Nacional do Café, sob a direção de Antônio Alvaro Assunção (AMARAL, 2008, p. 25). É um mural de 2,44 x 9,68 metros, num dos andares do prédio projetado pelo arquiteto americano Antonin Raymond (1888-1976).

9. Nagoya-shi Bijutsukan Jōsetsu Kikakuten: Fujita Tsuguharu no hekiga “Daichi-ten”. Exposição Permanente do Museu de Arte da Prefeitura de Nagoya: Exposição do Mural “Terra” de Tsuguharu Foujita. (Panfleto da exposição).

10. São Takashi Fukushima (1950-), Yugo Mabe (1955-), Roberto Okinaka (1956-), Naoto Kondo (1965-) e Dan Mabe (1987-). São da geração dos três primeiros, Midori Hatanaka (1950-), Lucio Kume (1951-), Milton Sogabe (1953-), Ayao Okamoto (1953-), Taro Kaneko (1953-), Hiro Kai (1955-), Marta Matushita (1955-), Madalena Hashimoto Cordaro (1956-), e alguns conterrâneos como Mário Ishikawa (1944 -) e Lydia Okumura (1948-), entre outros. Herman Tacasey (1962-), Júlia Ishida (1962-), Oscar Oiwa (1965-), James Kudo (1967-), Sandra Hiromoto (1968-) são mais próximos da geração de Naoto Kondo, e os outros artistas mais jovens, entre outros, são Alice Shintani (1971-), Erica Mizutani (1974-), André Komatsu (1978-), Erica Kaminishi (1979-), Mai Fujimoto (1979-), Yukie Hori (1979-), Fernando Saiki (1981-), Cesar Fujimoto (1981-), Catarina Gushiken (1981-) e Alline Nakamura (1982-), entre outros.

11. Entrevista realizada pela autora em setembro de 2015.

12. Entrevista realizada pela autora em setembro de 2015.

13. Entrevista realizada pela autora em setembro de 2015.

14. É uma concepção japonesa que a autora considera um pré-signo e, quando exteriorizado, aparece como espaço vazio, intervalo (espacial ou temporal), entre-espaço etc.

15. Durante a estadia em um hotel em Cuba, todos seus desenhos e o dinheiro que o artista tinha economizado nos Estados Unidos foram roubados. Ele ficou sozinho, apenas com uma passagem de avião para o México.

16. Renascimento Mexicano é o movimento de valorização da cultura mexicana – tradições da civilização antiga e das culturas indígenas – para a construção da identidade nacional, do qual surgem os muralistas.

17. Pintura realizada com a tinta *sumi*, que é um bloco de tinta à base de água feito de aglutinantes e fuligem da queima de plantas, como o pinheiro. Pode apresentar-se em forma de líquido, feito do bloco de tinta, com a adição de água.

18. Na exposição, foram mostradas mais de mil obras, e a coleção consistia de 175 vestígios de civilizações pré-hispânicas, 415 pinturas da era vice-rei e da era moderna, contendo as dos muralistas, 10 esculturas, 300 cerâmicas e vários artesanatos tradicionais.

19. Destacam-se também Gosei Abe (1910-1972), Kongo Abe (1900-1968), Katsumi Kurosaki (1953-), Kunio Iezumi (1951-), Kenji Yoshida (1924-2009), Midori Suzuki (1949-), Yoshiyuki Takahashi (1942-), Kumiko Watanabe (1949-), Nobuhiro Kagami (1951-), entre outros.

20. Por exemplo, os murais das cerâmicas *O sol e as crianças* (1982), na estação de Yokohama, província de Kanagawa, e *Anel de sol* (1981), na estação de Kitakami, província de Iwate.

21. Artistas como Pavel Oi (1977-), Anri Okada (1989-), Yui Sakamoto (1981-), Shino Watabe (1970-), Ryuichi Yahagi (1967-), Natsumi Baba (1983-), Maho Maeda (1973-), entre outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy (org.). **Um círculo de ligações:** Foujita no Brasil, Kaminagai e o jovem Mori. Catálogo da exposição realizada de março a junho de 2008 no CCBB. São Paulo: Banco do Brasil, 2008.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael. Luis Nishizawa: Takuhon. In **Nishizawa:** Luz y explosión de color. Estado de México: Fondo Editorial, 2013.

ESPAGNE, Michel. Cultural Transfers in Art History. In KAUFMANN, Thomas DaCosta et alii. **Circulations in the Global History of Art.** Londres e Nova Iorque: Routledge, 2015.

ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel. **Reve Sciences/Lettres (en ligne)**. 1/2013, mis en ligne le 01 mai 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rsl/219>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

FUKUZAWA, Ichiro. 福沢一郎 Tokushū Mekishiko 特集・メキシコ (Artigo especial: México). **Bijutsu Techô.** (美術手帖) Tóquio, n. 84, ago. 1954, pp. 31-63, Bijutsu Shuppan-sha.

GARCIA BARRAGAN, Elisa. El paisaje como poema íntimo de su existencia. In **Nishizawa:** Luz y explosión de color. Estado de México: Fondo Editorial, 2013.

HANDA, Tomoo. Senso estético na vida dos imigrantes japoneses. In **Vida e arte dos japoneses no Brasil**. São Paulo: MASP/Banco América do Sul, 1988.

HANDA, Tomoo. A propósito dos grupos de estudos da arte. **Jornal Nippak**, São Paulo, 1935, n.p.

HIRADE, Takashi. (平出隆). Kawara On to Mekishiko 河原温とメキシコ (On Kawara e México). In Mehiko no shōgeki メヒコの衝撃 (**Choque do México**). [Catálogo de exposição]. Museu da Arte Lakeside Ichihara (市原湖畔美術館), Chiba: Gendai Kikakushitsu, 2021.

JUNEJA, Monica. Global Art History and the “Burden of Representation”. In BELTING, Hans; BIRKEN, Jacob; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (eds). **Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011. pp. 274-297.

JUNEJA, Monica. Circulation and Beyond – The Trajectories of Vision in Early Modern Eurasia. In KAUFMANN, Thomas DaCosta et al. **Circulations in the Global History of Art**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2015, pp. 59-77.

KAISE, Chisato (貝瀬千里). Okamoto Tarō no kamen 岡本太郎の仮面 (**A máscara de Tarō Okamoto**). Tóquio: Fujiwara Shoten, 2013.

KITAGAWA, Tamiji (北川民次). E o kaku kodomo tachi - Mekishiko no omoide - 絵を描く子供たち - メキシコの思い出 - **Crianças que desenhavam pinturas** -

memórias do México. Tóquio: Iwanami, 1952.

KITAGAWA, Tamiji (北川民次). Bijutsu Kyōiku to Yūtopia—Kitagawa Tamiji Bijutsu Kyōiku Ronshū - 美術教育とユートピア—北川民次美術教育論集 (**Educação artística e utopia** - Coleção das obras de Tamiji Kitagawa sobre educação artística). Tóquio: Sogen-sha, 1969a.

KITAGAWA, Tamiji (北川民次). Mekishiko no seishun-15 nen o indian to tomo ni メキシコの青春—15年をインディアンと共に (**Juventude no México** -15 anos junto com os indígenas). Tóquio: Sogen-sha, 1969b.

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, pp. 39-103.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 39, 1995, pp. 21-37.

MAGALHÃES, Fernanda Torres. Burajiru e ikimashō: vamos para o Brasil! In CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Márcia Yumi. **Imigrantes japoneses no Brasil**: trajetória, imaginário e memória. São Paulo: Edusp, 2010, pp. 339-347.

MUSEU DA ARTE SETAGAYA (Setagawa Bijutsukan 世田谷美術館). Kōjin Toneyama-ten – taiyō to kodai, soshite eien e no shōkei. 利根山光人展—太陽と古代・そして永遠への憧憬. (**Exposição Kōjin Toneyama — O sol, o antigo, e o anseio pela eternidade**). Tóquio: Museu de Arte de Setagaya, 1995.

MUSEU NACIONAL DE TÓQUIO. (Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan 東京国立博物館). Katarogu Mekishiko-Bijutsu ten. カタログ「メキシコ美術展」(**Exposição de Arte Mexicana**). Catálogo da exposição realizada no Museu Nacional de Tóquio em 1955.

OKANO, Michiko. **Manabu Mabe**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2013.

PEREIRA, Nilza de Oliveira Martins; OLIVEIRA, Luiz Antônio Pinto de. Trajetória dos imigrantes japoneses no Brasil: censo demográfico 1920/2000. In SAKURAI, Célia; PRATES COELHO, Magda. **Resistência e integração: 100 anos de imigração japonesa no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.

TANAKA, Shinji. **Burajiru Nikkei Bijutsushi (História da Arte Nipo-Brasileira)**. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 2016.

TANAKA, Keiichi. (田中敬一). Kitagawa Tamiji to Mekishiko Runesansu 北川民次とメキシコ・ルネサンス (Tamiji Kitagawa e o Renascimento Mexicano). In Mehiko

no shōgeki メヒコの衝撃 (**Choque do México**). Catálogo de exposição. Museu da Arte Lakeside Ichihara (市原湖畔美術館), Chiba: Gendai Kikakushitsu, 2021.

TIRAPELI, Percival. **São Paulo, artes e etnias**. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial, 2007.

TOMIMATSU, Maria Fusako. **Kazuo Wakabayashi: um artista imigrante**. São Paulo: Editora Porto de Ideias, 2017.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ASOCIACIÓN MÉXICO JAPONÉS Y COMITÉ DE EDITORIAL LA HISTORIA DEL INTERCAMBIO ENTRE MÉXICO Y JAPÓN. (Nichiboku Kyōkai•Nichiboku Kōryushi Hensyū-in 日墨協会・日墨交流史編集委員) **La historia del intercambio entre México y Japón**. Tóquio: PMC, 1990.

KAWAHARA, Yuko. **Adopción y conservación de los colores entre Japón y México**: La influencia de la cultura mexicana en el arte japonés y la influencia de la cultura japonesa en el arte mexicano., 2015. Tese (Doutorado em Área de Arte), Faculdade da Artes e Design, Universidade Nacional Autónoma de México, Cidade do México.

SOBRE AS AUTORAS

Michiko Okano é professora associada de História da Arte da Ásia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP); professora colaboradora na pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), no Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa. É coordenadora do Grupo de Estudos Arte Ásia. Autora do livro *Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão* (Annablume, 2011), *Manabu Mabe* (Folha de S. Paulo, 2013), curadora de "Olhar InComum: Japão Revisitado" (2016, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba) e "Transpacific Borderlands: The Art of Japanese Diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City and São Paulo" (2017/18, Japanese American National Museum, Los Angeles).

Yuko Kawahara é pesquisadora e artista. Nascida em Tóquio, Japão. Estudou Comunicação na Universidade do Sagrado Coração de Tóquio. Trabalhou como criadora e redatora na agência Dentsu INC. (2003-2009), obtendo prêmios em várias competições. Fez mestrado e doutorado na Faculdade de Artes e Desenho na Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM). Mora em São Paulo desde 2018.

Artigo recebido em
24 de março de 2021 e
aceito em 10 de março de 2022.