

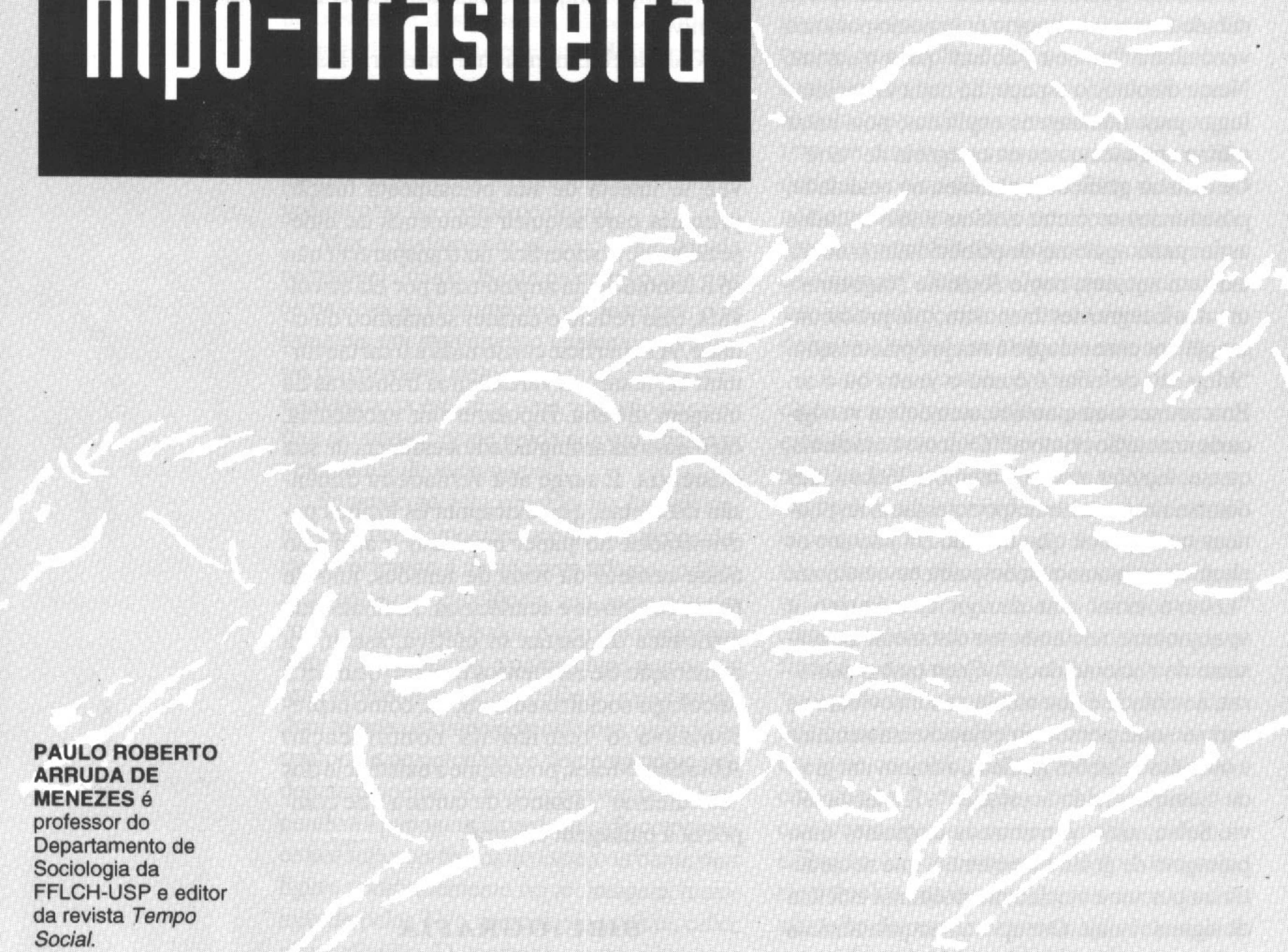
PAULO ROBERTO ARRUDA DE MENEZES


Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira

**PAULO ROBERTO
ARRUDA DE
MENEZES** é
professor do
Departamento de
Sociologia da
FFLCH-USP e editor
da revista *Tempo
Social*.

Este estudo faz parte da pesquisa "História Social da Arte no Brasil", realizada em colaboração com o Idesp.

"CAVALOS",
1975, DE
TAKAOKA





Parece que uma das maiores lutas de todos os pioneiros, independentemente de seus interesses diferenciados, é uma constante e incessante luta contra o esquecimento. Ao fincar raízes em lugares inóspitos, longe de seus pontos de partida e ainda muito distantes do que se tornarão para as gerações seguintes, semeiam o terreno onde se implantarão com muito mais facilidade os que vierem depois deles. No mais das vezes, a fama e o sucesso dos descendentes obscurecem os fundamentos da compreensão de sua própria história, ao mesmo tempo que omitem os tortuosos descaminhos de suas trajetórias.

No caso do grupo Seibi isso parece ser sintomático. Alguns de seus antigos membros possuem atualmente reconhecimento incontestável dentro do cenário artístico brasileiro. É o caso evidente de Manabu Mabe, Tomie Ohtake e Flávio-Shiró. A eles somam-se nomes como os de Wakabayashi, Fukushima, Tomoshige, Yoshitome e Toyota.

B

r

a

J

s

a

i

p

l

ã

o

Mas enquanto grupo, o Seibi parece não ter até hoje despertado como merecia o interesse de nossos críticos e estudiosos. A fama atual dos nipo-brasileiros parece jogar um véu sobre aqueles que, a duras penas, iniciaram a pintura dos japoneses no Brasil. Seu esquecimento institucional fez-se definitivamente, em maio de 1994, quando se inaugurou uma exposição com o pomposo nome de Bienal Brasil Século XX. O curador da maior mostra retrospectiva já montada sobre a arte brasileira simplesmente ignorou todos os pintores da primeira geração do grupo Seibi, jogando uma pá de cal sobre aqueles que araram o terreno sobre o qual agora florescem estes nomes tão conhecidos.

No entanto, isso não parece ser novidade. Paulo Mendes de Almeida nos dizia em 1964 que:

“Tirante Jaime Maurício, que, na revista *Manchete*, lhe dedicou bela e ampla reportagem, fartamente ilustrada com fotografias coloridas, parece-nos que a crítica especializada não tem dado a atenção merecida à equipe de artistas japoneses aqui radicados, ou de nipo-brasileiros, que há alguns anos vem atuando em nosso meio. [...] Aqui focalizamos, primacialmente, o grupo, a entidade coletiva em globo considerada, em sua tenaz e persistente militância, e assumindo, assim, a função de importante ‘movimento’ na vida artística da cidade e do país. Talvez, um dos mais importantes ‘movimentos’ desse gênero, verificado num meio de ordinário infenso ao espírito associativo” (Almeida, 1964).

Um artigo de jornal de 1970, que marcava a abertura da exposição de Tamaki na galeria Cosme Velho, reforça esta mesma perspectiva ao comentar que: “O Seibi-kai já foi um grupo étnico-artístico, e, por suas implicações sociológicas, no dizer de Octavio Pacheco, está à espera de alguém que o estude com o devido cuidado” (*O Estado de S. Paulo*, 15/10/1970). A situação não parece mudar e mesmo Paulo Mendes, quando em 1976 teve editado seu livro *De Anita ao Museu*, coletânea de artigos escritos ao longo de várias décadas e dedicada, como ele nos diz na introdução, “exclusivamente à evolução da arte moderna em São Paulo”

(Almeida, 1976, p.7), alinha artigos sobre o CAM, o SPAM, o Salão de Maio, a Família Artística Paulista e o grupo Santa Helena, mas nada nos diz sobre o grupo que, anos antes, ele havia louvado como um dos mais importantes “movimentos” na cidade de São Paulo. O mesmo acontece com *História Geral da Arte no Brasil* de Walter Zanini (cf. Zanini [org.], 1983).

Nestes últimos 20 anos, tivemos apenas uma pequena alteração desse quadro com a publicação de *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*, em comemoração dos 80 anos da imigração, que conta com dois artigos mais abrangentes. O primeiro, de Tomoo Handa, discute a modificação do “senso estético” do imigrante no Brasil, enquanto o outro, de Maria Cecília França Lourenço, traça um longo panorama visando cobrir a participação dos imigrantes nas artes desde os primórdios até os nossos dias (cf. Handa, 1988 e Lourenço, 1988). Ao lado disso, apenas alguns curtos textos comemorativos e introdutórios de exposições foram produzidos (1), enquanto alguns pintores como Wakabayashi, Tomie, Mabe e o casal Okinaka tiveram editados livros sobre suas obras. Esta situação é um tanto mais espantosa se levarmos em conta que o grupo Seibi, com seus 35 anos de idade, foi um dos grupos de mais longa duração de que se tem notícia na história da pintura, mesmo descontados os anos de paralisação impostos pelo governo durante a guerra.

As interpretações desenvolvidas por esses autores tendem sempre a tentar compreender a importância do grupo Seibi e reconstruir sua trajetória a partir de sua relevância dentro de um contexto de constituição do modernismo entre nós, no seio das artes plásticas. Propomos aqui uma leitura em outra direção. Tomaremos como ponto de referência seu surgimento em um contexto de imigração e das dificuldades que daí surgiram e que deram a este grupo características muito diferentes dos outros grupos e movimentos que surgiram no Brasil após 1922.

O grupo Seibi é freqüentemente visto como um grupo profissionalizante (cf. Lourenço, 1988, Peccinini, 1977 e Almeida, 1968).

“Aqui um outro dado importante e explicitado no quesito 4, bem como no 6

¹ Ver por exemplo, Zanini (1966a e 1966b), Lourenço (1983), Peccinini (1977), Suzuki (1992) e *Uma Epopéia Moderna. 80 Anos de Imigração Japonesa no Brasil* (1992).

em no 2 da referida Ata de Fundação [mostra que se pretendia] dar condições totais - materiais e críticas - para o desempenho da profissão. [...] As proposições do Seibi-kai estavam diretamente conectadas ao fazer artístico, o avanço pela crítica, bem como a íntima ligação entre ambos, sem desdobramentos sociais; assemelhavam-se na aspiração de alargar o estreito funil da difusão artística, reivindicando e operando em iniciativas com vistas à ampliação do espaço de projeção de seus pares" (Lourenço, 1988, p.46).

Olhemos mais de perto a referida ata para jogarmos alguma luz sobre esta questão. Estabeleceu-se como seus objetivos primordiais: 1) estreitar amizade entre os membros do grupo; 2) fazer apreciação de obras e trocas de opiniões nas reuniões mensais; 3) conseguir novos membros no interior do Estado e com eles fazer amizade; 4) estabelecer ligação com pintores brasileiros ou de outras nações e com seus ateliês ou escritórios; 5) conseguir um lugar para reunião ou ateliê; 6) educação e instrução de menores para formar pintores; 7) promover exposições.

O nome do grupo foi definido como São Paulo Bijitsu Kenkyu Kai - Seibi (Grupo de *Estudo* (2) de Artes Plásticas em São Paulo), com escritório provisório na Rua Alagoas 32, onde morava Handa. Assim termina a redação da ata: "Houve chá e encerramos às 21:30 hs. Despesas da noite: 5 mil réis - 3 mil réis para docinhos e biscoitos e 2 mil réis para gorjeta".

Não é costume na crítica brasileira dar muita importância ao nome que as pessoas dão às coisas. Nesse caso isso parece ter passado completamente despercebido pois ninguém leva isso em consideração. Nomear o Seibi como um grupo de *estudo* deveria ter chamado a atenção para outras características que não as tão propaladas profissionais como fundantes desse grupo. Um grupo de estudo não visa diretamente, e nem obrigatoriamente, uma formação profissional, no sentido de criar atributos constituintes de um ofício a ser oferecido no mercado de trabalho. Uma leitura cuidadosa dos itens dessa ata vão nos levar a outras direções.

O primeiro desses itens é o mais significativo. Não só por vir no começo, o que por

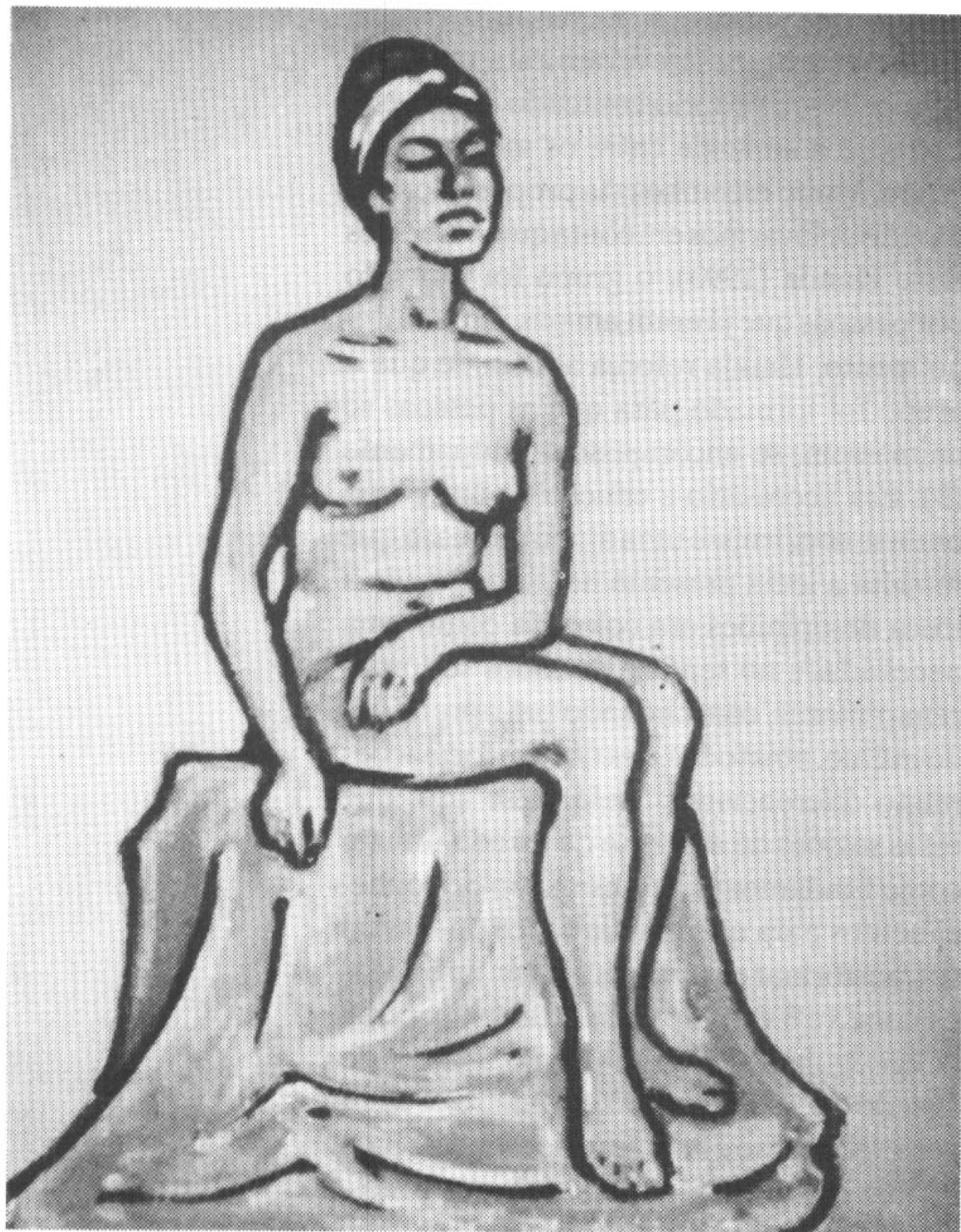
si só já é significativo de sua importância para aqueles que escreveram a ata, mas também pelo seu próprio conteúdo intrínseco. Estreitar a amizade entre os membros do grupo. Muito estranho esta proposição, ainda mais se levarmos em conta que, como nos disse Handa (1993), o grupo foi formado por pessoas que já eram amigas. Em seu depoimento, Handa reforça a idéia de que o grupo foi formado para que as pessoas se animassem, se encorajassem mutuamente (3). Era necessário a criação de um grupo onde se construísse uma ajuda mútua, o que ressalta a idéia presente no item 2, onde a troca de opiniões era colocada como uma necessidade no sentido de todos se tornarem pintores, consolidando um aprendizado mútuo, pois todos eles tinham formações muito diferenciadas. Reforça-se aqui que essas sessões de análise e de estudo tinham como fundamento a transmissão de conhecimentos para que um dia todos pudessem se transformar em artistas, em pintores. Mas os itens 3 e 6 vão expandir esta perspectiva. "Conseguir novos membros no interior do Estado e com eles fazer amizade" e promover a "educação e instrução de menores para formar pintores" são proposições que mostram claramente que suas intenções eram muito mais abrangentes do que uma mera busca de profissionalização. Pelo contrário, existiam problemas mais prementes a serem resolvidos.

Já é quase natural na história da crítica ver os agrupamentos de pintores como um estágio inicial pelo qual quase todos passam em virtude de um meio externo árido e refratário às possibilidades de se poder viver da prática da pintura. Nesse sentido, essas "reuniões" seriam quase uma necessidade material que a todos atingiria antes que eles conseguissem ter condições de se estabelecer em seus ateliês individuais, a partir de um certo sucesso de suas vendas no mercado.

O Seibi tem sido interpretado na mesma direção e é isso que faz ressaltar estas pretensas características de profissionalização de seus membros como a meta fundamental do grupo. Essa perspectiva desconsidera um complexo contexto de imigração no qual estavam inseridas essas pessoas e que se explicita nas proposições dessa ata. Salta aos olhos uma série de propostas educativas que, se por um lado visam

2 Grifo meu.

3 Perguntei-lhe se este encorajamento já não havia nos encontros dos amigos antes de formar o grupo e a resposta foi lacônica: "Precisava de mais estímulo, de mais encorajamento".

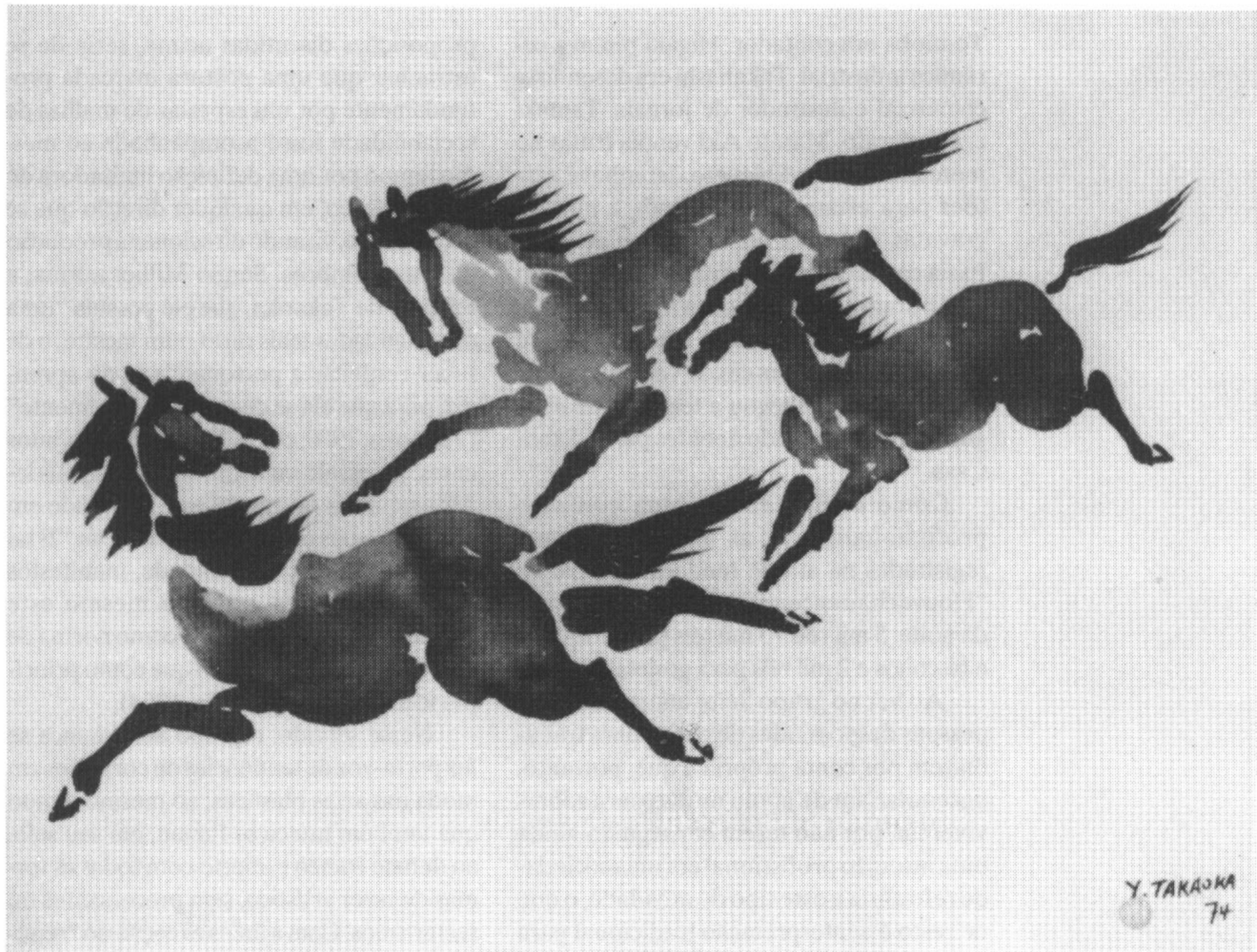


AO ALTO,
"MODELO
FUNDO-
VERMELHO",
DE 1965;
ACIMA,
"RETRATO
DA
SENHORA
HANDA —
PERFIL,
1939



os próprios integrantes do grupo, por outro, e com muito mais ênfase, buscaram uma expansão de seus horizontes, não só pelo estreitamento dos laços de amizade entre eles mas, principalmente, pela busca em atingir também pessoas espalhadas pelo interior. Ao mesmo tempo, centra fogo em uma outra perspectiva muito mais a longo prazo, na preocupação com a educação e com a formação de jovens pintores ou apreciadores das artes plásticas, como parte importante e necessária do que poderia se entender por "formação". Isso deixa claro que a preocupação com a formação de profissionais que pudessem pôr a venda seus trabalhos, suas pinturas, era algo ainda muito longe das pretensões destes nossos imigrantes.

Por um lado, tinham que atacar o que anos após Handa foi chamar de a perda do senso estético japonês pelos imigrantes do Brasil (cf. Handa, 1988), uma espécie de vácuo cultural entre o que se transportou do Japão, mas que aqui não podia ser simplesmente transposto pois já não fazia mais sentido, com o universo no qual aqui se convivia, em sua relação cotidiana com a vida dos caipiras. Associado ao fato de que estes imigrantes para aqui tinham vindo com outra finalidade. Segundo dados referentes à mobilidade das populações japonesas que aqui imigraram a partir de 1908, com o *Kasato-Maru*, pode-se constatar que no fim da década de 30, a população rural ainda perfazia 90% do total (Suzuki, 1988, p.107). O que mostra que era justamente no interior do Estado que habitavam a maioria dos japoneses aqui assentados e o que explica as razões de uma preocupação em conseguir pôr lá novos membros para o grupo, bem como a preocupação com a instrução e educação dos menores. Não é difícil de se perceber que a aceitação e o estímulo por parte das famílias dos imigrantes a determinados membros que desejavam virar artistas, pintores, não poderia ser muito efusiva, como de resto também não o era entre os brasileiros na mesma época. Mas, ao mesmo tempo, isso criava uma diferença fundamental nas possibilidades de difusão da produção artística entre seus pares e nas eventuais tentativas de vendas por parte desses imigrantes. Dentro desse contexto é que devemos compreender as palavras de Suzuki ao dizer que uma das metas do grupo, além do "treinamento recíproco, era a difusão do gosto pela arte na



colônia japonesa” (Suzuki, 1992, p.1).

Por ser uma colônia ainda de imigração recente, é evidente a inexistência de muitas pessoas com dinheiro e, principalmente, com disposição de gastá-lo na compra de obras de arte, mesmo encarando-as como obras de pura decoração. A isso se soma o agravante da apontada perda do “senso estético”, que fazia a união entre a falta de dinheiro com a falta de percepção da importância de se utilizá-lo desta forma e que resultou na evidente ausência de um mercado para obras de arte na colônia bem como no surgimento de colecionadores. Isto nos dá alguns elementos para compreender o espanto de Zanini ao ressaltar que “não obstante a realização do salão anual do Seibi-kai, que atrai crescente número de expositores e um público considerável para nossos índices de frequência (5.000 pessoas em 10 dias de 1965) é um fato que não se formou o gosto do colecionismo na colônia. Revelou-nos um informante que nela haverá aproximadamente 15 compradores de obras porém ne-

nhum autêntico colecionador” (Zanini, 1966a, p.2). Se essa era a situação em 1966, não é difícil de imaginar como seria em 1935.

Segundo Handa, o “público” ia ver as obras diretamente nos ateliês, o que era considerado de importância vital pois todos precisavam mostrar as telas para saber *como é que era pintar*.

“Os amigos, alguns críticos e alguns amadores iam ver essas obras. O público, esse, não vinha. Não tinha nenhum interesse. O público não se interessava, nem o brasileiro, nem o japonês. Diziam que artista morria de fome. Quando eu falava que queria ser pintor, as pessoas davam risada. Diziam que tínhamos vindo para o Brasil para trabalhar, ganhar dinheiro e voltar para o Japão. Por isso, ninguém pensava em vender” (Handa, 1993).

Todos tinham, ao lado da atividade artística, da pintura, uma outra atividade *profissional*. Handa era gerente de pensão.

“CAVALOS”,
TAKAOKA, 74

Tomiooka era contador. Higaki pintava cerâmica industrial. Takahashi era desenhista comercial e ilustrador de jornais. Tamaki era tipógrafo. Masato Aki vendia frutas no mercado. Walter Shigueto desenhava cartões para estamparias em seda e pintava gravatas. Takaoka fez um pouco de tudo. Fazia caricaturas (como a famosa de Mário de Andrade), pintava e caiava paredes (com Rebolo), vendia pastéis na feira, carpiu café na roça, trabalhou em circos, vendeu cachorro-quente e até chegou a tentar ganhar algum dinheiro levando doentes para a Santa Casa.

Como compreender, num contexto profissionalizante, as últimas palavras registradas na ata de fundação do grupo: "Houve chá e encerramos às 21:30. Despesas da noite: 5 mil réis - 3 mil réis para docinhos e biscoitos e 2 mil réis para gorjeta".

Ao ver no grupo Seibi uma reunião de pessoas despossuídas de meios para trabalharem por conta própria e que, portanto, necessitariam de apoio mútuo para sobreviverem, por não terem conseguido ainda uma inserção profissional em uma sociedade refratária a esse tipo de atividade, o que de resto é a interpretação tradicional para a formação de todos os grupos de artistas, perde-se de vista o elemento fundamental da associação que levou à fundação do grupo Seibi e que foi também um dos elementos responsáveis pela longevidade do grupo. O que vimos, pelo contrário, nos coloca em direção oposta, no sentido das possibilidades de expansão de uma malha de sociabilidade e aceitabilidade cultural que, voltamos a insistir, tinha na própria colônia seu alvo fundamental naquele primeiro momento.

Ressaltados estes dois primeiros elementos fundamentais para a constituição do grupo - sua perspectiva educacional e seu caráter de emulação interna -, passaremos a analisar um terceiro e último, de importância essencial para uma compreensão das razões de sua formação e do seu desaparecimento.

A formação de grupos ou movimentos nas artes é constantemente acompanhada de manifestos de princípios ou tomadas de posições estéticas explícitas. Assim o foram o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, entre outros. No caso do grupo Seibi isso não aconteceu. Pelos fundamentos de suas

proposições discutidas acima, seria de se estranhar que uma postura marcada profundamente por um espriar de malhas de sociabilidade fosse acompanhada ao mesmo tempo por uma definição limitadora do fazer artístico, em qualquer direção que se pretendesse, visando direcionar a produção de seus membros. Sérgio Milliet afirma, a respeito de Takaoka, que ele possuía "uma das qualidades mais raras num mestre, o de saber respeitar a personalidade do aprendiz, para que ela se desenvolva livremente" (Takaoka, 1980, p.63). Paulo Mendes, anos antes, já ressaltava como uma das qualidades essenciais do grupo, esta liberdade em relação às suas proposições artísticas. "E tal atitude dispensa, na realidade, manifestos ou proclamações, pois até mesmo este ecletismo é aí adotado mais como norma de conduta e convivência, do que como princípio ideológico" (Almeida, 1964).

Nesse sentido, o grupo Seibi nunca se fez porta-voz de tendências ou correntes em moda nas artes plásticas, ao mesmo tempo que também nunca se furtou, em seu seio, ao debate franco e aberto com todas as formas de fazer artístico, sem preconceitos ou sectarismos. Com a única exceção do "repúdio [...] ao academismo, que é a imitação sem originalidade, de qualquer escola ou estilo [...]. Tal tomada de posição ensejou o intercâmbio com o grupo Santa Helena, formado por artistas não-acadêmicos, igualmente egressos da camada popular" (Suzuki, 1992, p.2).

Isso dá um outro sentido à afirmação de que "desde os primórdios inexistiu uma mera transposição da arte japonesa, portanto, não se pode falar em 'escola nipo-brasileira'. A formação da geração pioneira forjou-se de formas diferenciadas, contribuindo para a diversidade artística encontrada" (Lourenço, 1983, p.1).

A formação dos pintores dessa primeira geração foi das mais variadas. Tomoo Handa estudou na Escola Profissional Masculina de 1927 a 1929. Após, cursou como aluno livre a Escola de Belas Artes entre 1932 e 1935 (4) sob a orientação de Paulo Vergueiro Lopes Leão. Takaoka teve aulas de desenho ainda no Japão com Shin Kushihara. No Brasil, cursou a Escola Profissional Masculina em 1928 (onde conheceu Handa) e no Rio foi aluno de Bruno Lechowski, sem nenhuma dúvida a referência mais impor-

4 O Catálogo da Coleção Mário de Andrade afirma que ele se formou em 1935, o que não é correto.

tante em sua formação. Tamaki também foi aluno de Bruno Lechowski em 1934. Walter Shiguetto Tanaka começou a pintar ainda no Japão sob orientação de um amigo de Foujita (5) e no Brasil cursou a Escola de Belas Artes em 1935. Tomioka, por sua vez, estudou ainda no Japão as técnicas de aquarela, por correspondência, com os pintores Yasunobu Akagui e Togiro Oshida, editores e fundadores da revista de arte *Mizuê* (6). No Brasil, cursou o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Hajime Higaki, que cursou a Escola de Belas Artes em 1935, também com Lopes Leão, já havia exposto obras no Japão, antes de vir para o Brasil (cf. Lourenço, 1988, p.44), de onde se pode presumir algum tipo de formação feita na terra natal. Takahashi também estudou na Escola de Belas Artes. Dos que passaram entre nós, destaca-se Tadashi Kaminagai, que chega ao Brasil em 1940, vindo da França, com formação diretamente vinculada à *Escola de Paris* (7). Dos que se incorporam após a Segunda Guerra Mundial, não podemos deixar de ressaltar Massao Okinaka, que ao imigrar em 1932, já havia tido formação significativa no Japão (8). Curiosamente, o que podemos ver aqui é que o que eles tiveram de formação comum é justamente o que eles vão abandonar, o academicismo. Ao mesmo tempo, é difícil precisar os desdobramentos que formações japonesas tão diferenciadas como as que nós vimos, e complexas como veremos a seguir, podem ter tido na criação de algo que pudesse ser comum a todos, inclusive aos que para cá vieram sem tê-la. Mas, seguramente, os caminhos que suas imagens vão seguir dificilmente podem ser colocados em um mesmo trilho.

Outras referências, não-escolares, puderam ser encontradas. Handa (1993) afirmou que, nas reuniões que o grupo fazia para seus estudos e discussões, uma das fontes de informação era a revista *Ateliê*, entre outras que chegavam do Japão e às quais eles conseguiam ter acesso, e que veiculavam "as novidades da vanguarda internacional" (Suzuki, 1992, p. 1). Discutiam, ao mesmo tempo, pinturas e gravuras japonesas, mas ele ressaltou que "natureza diferente e materiais também diferentes" (onde encontrar no Brasil a tinta mineral usada pelos japoneses?) impediam, mesmo que se quisesse, de "pintar à japonesa" (Handa, 1993).

Pensar a possibilidade, mesmo que ne-

gativa, de se constituir aqui uma escola nipo-brasileira, significa não se perguntar sobre o que poderia ter sido transposto do Japão para o Brasil enquanto formas de olhar e maneiras de figurar.

A relação entre as figurações do Oriente e do Ocidente, a partir do fim do século XIX, é muito conhecida. Lembremo-nos apenas de alguns exemplos. Van Gogh gostava de dizer que "de uma certa maneira, todo o meu trabalho se funda na arte japonesa (Arles, 1888)". Algumas evidências são por demais conhecidas. Quem não se lembra de Van Gogh e de suas *japonaiseries*. Uma primeira (verão de 1887) (9) nos mostra uma mulher, de quimono e com o cabelo todo trabalhado em ornamentos, andando de costas e com o rosto ligeiramente voltado para nós, os espectadores. Essa figura está emoldurada e ao seu redor vemos séries de imagens justapostas como: um conjunto de bambus à direita, um barco em meio a uma cerca na parte superior, à esquerda podemos observar dois airões no meio de uma grande quantidade de ninféias, ao passo que abaixo da figura de mulher encontramos um par de sapos sobre uma pedra. As referências com as imagens japonesas são conhecidas. A mulher foi feita a partir de uma xilogravura de Keisai, da série "Cortesãs", publicada na capa do *Paris Illustré - Le Japon*, de maio de 1886. Os bambus saíram de uma outra reprodução dessa mesma publicação, feita por um anônimo. As aves têm sua referência em uma gravura de Sato Torakiyo enquanto as rãs saíram de uma gravura de Hokusai.

Como não citar aqui o mais que famoso "Père Tanguy" (fins de 1887) (10). Atrás de figura de Père Tanguy vemos, à esquerda, uma imagem advinda de uma gravura de Utagawa; no alto, à direita, a parte central do tríptico "As belezas de Edo" de Hokusai; no centro, à direita, outra vista de Edo, desta vez de Hiroshigue e, por fim, na parte de baixo, à direita, novamente uma figuração a partir dos rostos de mulheres de Utagawa.

Sem dúvida, as mais diretas são as duas telas feitas a partir de duas gravuras de Hiroshigue. São seus quadros chamados "A Ameixeira em Flor" (1887) (11), inspirada diretamente de "O Pessegueiro em Flor" (12), e "Pontes sob a Chuva" (1887) (13) onde vemos modificações mais profundas em relação à gravura original. Temos agora uma

5 Depoimento dado à *Folha da Noite* em 3/1/1949.

6 Daisy Peccinini afirma que Tomioka "absorveu no Japão uma pintura ocidentalizada, aderente ao impressionismo e ao pós-impressionismo" (1977, p. 4). Além de não citar esses dois pintores, ela também nada nos diz sobre as fontes dessa informação que nós não conseguimos confirmar pois não encontramos outras referências sobre eles ou sobre outras fontes de estudo que Tomioka possa ter utilizado no Japão e que permitiram essa inferência.

7 Paulo Portela Filho, in *Nipo-brasileiros - Mestres e Alunos em 50 Anos*, diz que "suas ligações de amizade com Bonnard, Marquet, Braque, Derain, Dufy, Foujita, entre outros, são transparentes também em seu trabalho" (1983, p. 10).

8 Lourenço (1988, p. 44) afirma que Okinaka havia cursado a Escola de Belas-Artes de Kyoto. Em seu texto mais recente (1993, p. 13), esta afirmação é corrigida, ao dizer que ele havia estudado na Escola de Belas-Artes de Kansai. Na biografia que está no fim do livro de Okinaka, consta que ele "aos 15 anos de idade, em Kyoto, torna-se discípulo do mestre em Pintura Japonesa - Onishi Kakyo, este herdeiro da Escola Sanae do Mestre Yamamoto Shunkyo - estilo Shijo. Ainda no mesmo período, estuda na Escola de Belas-Artes de Kansai - Kansai Bijitsu In, com os professores Kuroda Jyutaro e Narahara Kenzo". (Lourenço, 1993, p. 147). O que nos interessa ressaltar é o fato de ter ele tido uma formação no Japão, e de esta ter sido aparentemente mais sólida que a dos outros que aqui tinham chegado até então.

9 Óleo sobre tela, 105 x 61 cm, Museu Nacional Van Gogh, Amsterdã.

10 Óleo sobre tela, 65 x 51 cm, Col. Stravos S. Niavros, Atenas.

11 Óleo sobre tela, 55 x 46 cm, Museu Nacional Van Gogh, Amsterdã.

moldura pintada em verde, de onde saltam novamente ideogramas inventados pintados em vermelho. Apesar da composição seguir a forma da de Hiroshigue (14), temos agora uma completa inversão de cores e de tons.

Monet também relacionava-se diretamente com a figuração dos gravuristas japoneses. Ele possuía uma coleção de 231 estampas compradas em Amsterdã (cf. Machado, 1986, p.13-14). Apesar da relação entre as pinturas de Monet e as gravuras japonesas ser muito mais mediada que em Van Gogh, é inegável a referência na figuração de seus "Rochedos de Port-Coton, Belle-Île" com a xilogravura de Hiroshigue denominada "A Praia de Futami na Província de Ise" (15). E como não lembrar aqui de sua casa em Giverny, com seu lago, repleto de ninféias e chorões, cortado por inúmeras pontes japonesas, elementos que iriam figurar recorrentemente em suas telas nos últimos trinta anos de sua obra.

Pensemos agora em direção oposta.

Shûji Takashina (1986) (16) nos aponta as várias referências entre as artes européias e o desenvolvimento das artes plásticas no Japão, nos começos do século XX.

O fato mais objetivo da penetração dessa nova figuração em terras japonesas - apesar de minha profunda desconfiança em interpretar o desenrolar das artes e das figurações através dos seus desdobramentos institucionais que, às vezes, mais omitem do que esclarecem - foi a fundação de uma nova escola nacional de belas-artes em 1876 (Kôbu Bijutsu Gakkô - Escola Técnica de Belas-Artes), levada a efeito pelo novo governo Meiji, e que foi a primeira instituição oficial deste tipo no Japão. O fato dessa escola ter tido uma duração extremamente curta, pois foi fechada em 1883, e de ter sido fundada uma outra escola em 1887, a Tôkyô Bijutsu Gakkô, cuja linha de aprendizado era exatamente o oposto da anterior, permitindo somente o ensino das artes e formas tradicionais de pintura e escultura, em nada enfraquece nosso argumento. Pelo contrário, mostra de maneira extremamente clara que este debate entre formas diferentes de figuração estava na ordem do dia, também nos meios institucionais oficiais, que costumam ser muito mais lentos nas transformações do que os pintores e grupos de pintores que se articulam paralelamente a elas.

A diferença importante, e que deve ser

ressaltada, é que nesse novo ensino incorporaram-se também as novas variações que estavam ocorrendo na Europa da virada do século e das duas primeiras décadas do século XX. Não houve, portanto, a reintrodução de um realismo, já antigo na própria figuração européia, mas a introdução de todas as novas perspectivas dos movimentos recentes da Europa relacionadas a um subjetivismo, a um individualismo (associado à absoluta liberdade de criação artística) e a uma constante busca do *novo* (diretamente ligada à destruição dos parâmetros definidores do objeto e do fazer artístico), como sinônimo de moderno e de inovação.

Se olharmos os quadros de Tetsugorô Yorozu veremos até onde essas apropriações desenvolveram-se. Em sua pintura, denominada "Ratai Bijin" ("Beleza Nua", 1911) vemos um corpo de mulher deitado sobre um gramado com flores que se afunda para trás na pintura como se fosse uma montanha em volume. Ao fundo, podemos perceber muito indistintamente algumas árvores, um céu, algumas nuvens. A nudez de nossa mulher é relativa pois ela veste uma calça que parece se abrir na altura da cintura. As referências são por demais evidentes. Seu nu é construído a partir das faturas de Matisse. Em "Nu Azul" (1907) (17) vemos um corpo nu que toma toda a dimensão horizontal da pintura, deitado sobre uma grama construída na mesma chave de "montanha", tendo por trás árvores construídas na chave das vegetações com forma de couve-flor, tão comuns às figurações do ano 1000. Da mesma maneira que a concepção do gramado como espaço circular está fundada em imagens como "Dança" (1909) (18). Deve-se notar também a posição de uma das pernas, que se dobra sobre a outra de uma maneira muito característica aos nus de Matisse.

No caso da tela de Tai Kanbara, "Sobre o Poema de Êxtase de Scriabine" (1924), as referências são completamente diferentes. Takashina remete este quadro ao impacto causado com a chegada ao Japão de David Burluik, segundo ele um amigo de Kandinsky e Larionov, com centenas de pinturas dos *futuristas* russos. Sem levar em conta os problemas teóricos envolvidos em se colocar Kandinsky aqui entre os "futuristas" (19), a tela de Kanbara nos remete a um outro pintor amigo de Kandinsky e também

12 Xilogravura, série "Cem Vistas do Edo" de 1856-58, 37 x 25,5 cm, Museu Guimet, Paris.

13 Óleo sobre tela, 73 x 54 cm, Museu Nacional Van Gogh, Amsterdã.

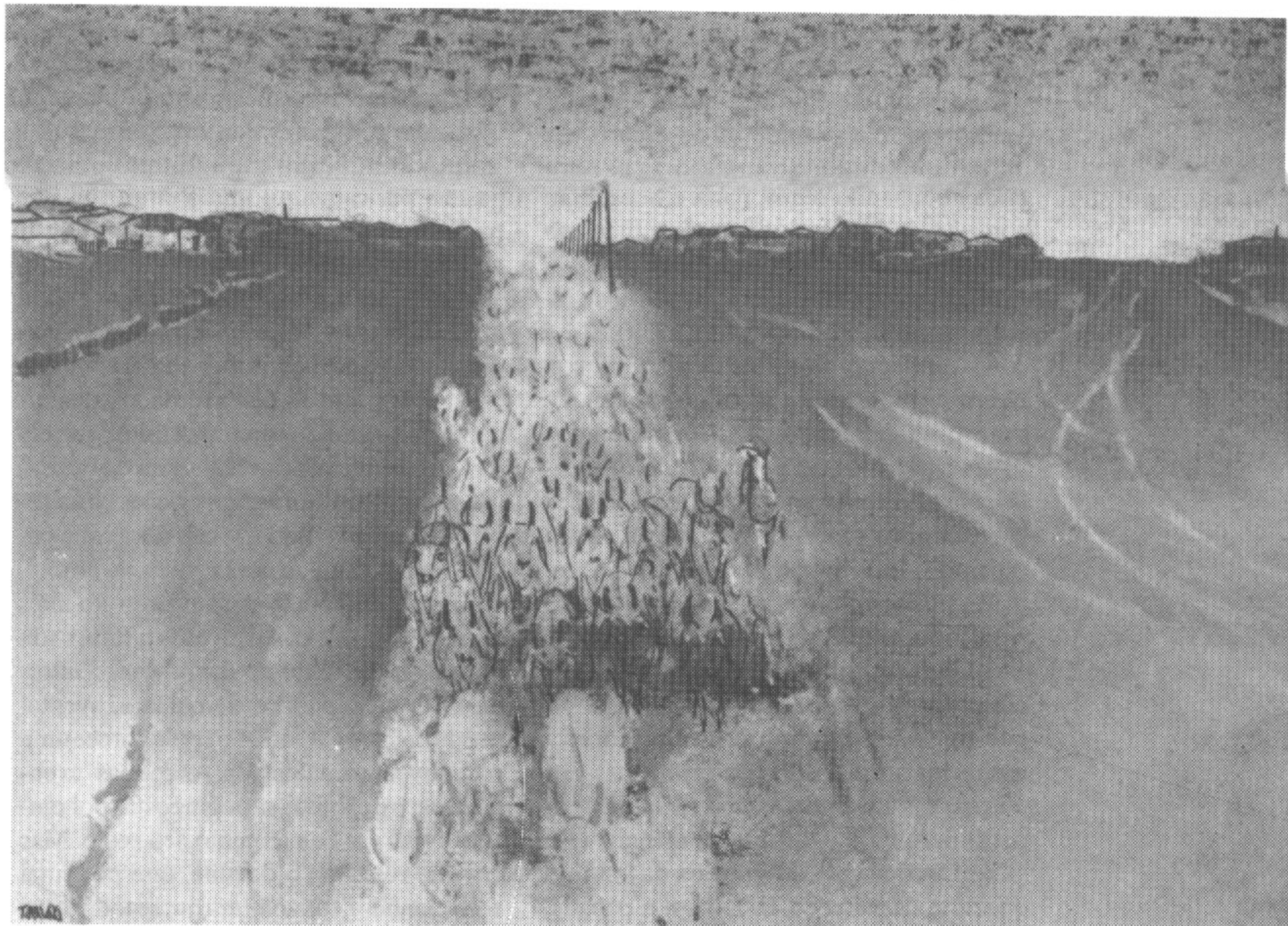
14 Xilogravura da série "Cem Vistas do Edo", 37 x 25,5 cm, Museu Guimet, Paris.

15 Para uma visão mais detalhada desta relação, consulte *Presença da Arte Japonesa na Obra de Monet*, de Sonia Maria Farriá Machado.

16 Shûji Takashina, que é professor da Universidade de Tóquio, escreveu este artigo para o catálogo de uma exposição, realizada pelo Centro Georges Pompidou em Paris de 9 de dezembro de 1986 a 2 de março de 1987, e que se chamava *Le Japon des Avant-Gardes*.

17 Óleo sobre tela, 92 x 140 cm, Museu de Arte de Baltimore.

18 Matisse, óleo sobre tela, 8 feet 6 inches x 12 feet 9 inches, Museu de Arte Moderna de New York (Moma).



membro da Blaue Reiter, Franz Marc. Sua tela é composta de grandes massas homogêneas que se aglomeram e se superpõem em uma composição de natureza. Como não lembrar aqui do "Cavalo Azul" (1911) (20) onde grandes massas coloridas, vermelhas, amarelas, verdes e azuis nos constroem o chão, a grama, os montes, as árvores.

O que queremos ressaltar é que, se houve uma apropriação das chaves de composição das antigas artes japonesas pelos pintores europeus, como vimos em Van Gogh e Monet, o caminho inverso foi seguido com a viagem dessas figurações européias e sua materialização nas artes japonesas quase no mesmo espaço de tempo. Com isso queremos mostrar que essas "importações" fazem com que as separações de modos de figurar e suas pretensas raízes de origem e filiações sejam muito mais complexas do que poderiam parecer à primeira vista.

Neste contexto, pensar a transposição de uma arte japonesa para o Brasil significa omitir, ou desconhecer, que a própria "arte japonesa" passava naqueles mesmos anos por um profundo movimento de transfor-

mações. A não ser que se pense a arte japonesa através das mesmas imagens que tanto impressionaram os europeus e que também por aqui foram muito difundidas. Na verdade, a matriz de percepção comum a todos eles é um constante vaivém entre formas tradicionais de figuração japonesa, sua reapropriação pelos olhos europeus, sua reapropriação pelos pintores japoneses, todos eles vendo e debatendo as imagens formuladas já pelo modernismo.

Isso tudo só poderia ter desdobramentos bastante diferenciados nos pintores nipo-brasileiros desta primeira geração. Tomemos apenas alguns exemplos. Tomoo Handa é conhecido, e reconhecido, principalmente pela colônia onde nestes últimos trinta anos sua obra teve uma grande aceitação. Seus quadros mais divulgados são os tradicionais vasos de flores, ao lado de suas inumeráveis paisagens, de proposições estéticas marcadamente impressionistas. Mas sua obra passou por momentos muito diferenciados destes. Uma série de retratos de sua esposa mostra essa diversidade. O primeiro, pintado em 1936 (21) e recusado pelo

"GADO", 1964, DE TAMAKI"

19 Pois não podemos esquecer que estas generalizações feitas *a posteriori* incorporam de uma maneira muito descuidada pintores a "movimentos". Por isso Kandinsky pode aparecer como expressionista, futurista, etc.

20 Óleo sobre tela, 112 x 84,5 cm, Städtische Galerie Im Lenbachhaus, Munique.

Salão Paulista, não deixa dúvidas em relação à formação acadêmica. Parte de uma fatura absolutamente tradicional, sendo um meio-busto com vestido verde-escuro, tendo o rosto delineado com traços finos e precisos detalhando olhos, nariz e boca, bem como a gola do vestido em branco, tudo isso contra um fundo claro, sem elementos.

Um outro retrato da sra. Handa nos chama a atenção. Elaborado em 1939 (22), é completamente diferente dos anteriores. Neste, em contraste com os outros em que sua esposa aparece em vista frontal, temos a figura construída em perfil. O fundo, em lilás chapado, é adornado com ramos em flor sobre os quais voam dois beija-flores. Mas o espantoso foi o trabalho executado no rosto. Enquanto nos anteriores o rosto tomado frontalmente assume um formato bastante arredondado, deixando perceber um nariz um pouco achatado e ligeiras papadas sob o queixo, esta nova opção resolve de maneira muito mais satisfatória os problemas dos outros dois. De saída, a opção pela vista em perfil permite que o rosto se alongue e se afine. Os contornos dos cabelos, da testa, do queixo e do pescoço, disfarçam a papada, muito sutilmente sugerida, enquanto no nariz, os traços finos e delicados fazem com que este apareça trabalhado de uma maneira extremamente suave, que as opções anteriores não permitiam construir.

Partindo do pressuposto que um retrato nunca é a reprodução fiel do rosto de ninguém, mas uma forma de se construir uma imagem sobre este alguém, esta segunda opção de Handa é muito mais feliz que as anteriores pois o processo de embelezamento do modelo aqui se torna evidente. Feito três anos após o primeiro, mostra uma esposa com ares de adolescente, muito mais jovem, portanto, que nas opções anteriores. Foi abandonada aqui, também, a forma acadêmica de composição em prol de uma construção que nos remete muito mais aos chapados de Matisse e aos arabescos de Gauguin, com um resultado final de composição muito mais satisfatório.

Tomemos, por fim, um dos seus retratos de negras, todos de 1965. Neste, chamado "Nu" (23), vemos uma modelo negra, pintada com a pele marrom escuro, que se senta sobre o que podemos pressupor seja uma poltrona coberta por um pano azul que se espalha pelo piso e sobre o qual ela pisa, chão este de cor

rosa forte e parede ao fundo de um amarelo puro. Tanto na composição, onde o modelo é construído por linhas delimitatórias bem grossas, como pelas cores, dentro do espectro das cores básicas, vemos que a pintura de Handa passeia por caminhos muito diferentes dos tradicionais a que os olhos se acostumaram nestes últimos anos.

Em Takaoka, não poderíamos ter nada muito diferente. Takaoka é conhecido, vulgarmente, como o pintor dos casarões e dos cavalos. Isso tende a deixar de lado a quantidade muito grande de auto-retratos que ele pintou durante sua carreira - mais de trezentos -, bem como outras proposições obscurecidas por essa vontade de classificar que parece tomar conta de nossa crítica de arte.

Começemos pelo seu auto-retrato mais famoso (1938) (24). Ao nível da fatura, nada que se afaste muito do tradicional. Pintor, canto de tela, pedaço de palheta, avental pendurado na parede. A parede parece uma parede velha e mal caiada. As roupas - avental, casaco e camisa - são compostas por pinceladas largas bem como o seu rosto. Mas deve-se ressaltar o detalhe, que por sinal acompanhará Takaoka em quase todos seus auto-retratos, do cigarro pendendo no canto da boca e da barbicha, sempre meio esboçada, criando um clima de boemia e até de um certo desleixo, daquele que só se interessa pela execução de suas obras e não pode perder tempo com aparências desnecessárias. Vale a pena lembrar que 1938 é o ano em que Takaoka ganha a medalha de prata no XLIV Salão Nacional de Belas Artes com seu auto-retrato. É necessário que se diga - o que a maioria de nossos críticos não fala ou desconhece - que esta prata na verdade é um ouro pois era o maior prêmio atribuído a estrangeiros nos salões daquela época (25).

A década de 60 marca a mudança na elaboração de suas paisagens. Das paisagens como o "Morro do Pinto", de pinceladas grossas, passando pelas da década de 50, em que predominam as chaves impressionistas (26), veremos agora uma acentuação cada vez maior dos detalhes, das pinceladas finas, do acabamento primoroso, da reconstituição cuidadosa de todos os pormenores que compõem a cena.

"Casa de Azulejos de Salvador" (1966) (27) nos deixa isso claro. Uma fachada de azulejos, no meio de uma ladeira, duas por-

21 Coleção do artista, óleo sobre tela, 50 x 60 cm.

22 Óleo sobre eucatex, 30 x 40 cm, coleção do artista.

23 Óleo sobre tela, 40 x 55 cm, coleção do artista.

24 Óleo sobre tela, 80 x 60 cm, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

25 Ver os dados biográficos que constam do livro editado na época de sua retrospectiva póstuma, em 1980, no Masp-SP, p. 70. A mesma informação está na biografia da exposição "Aspectos das Artes Visuais Nipo-brasileiras", realizada pelo Museu da Arte Brasileira da Faap, em 1988, nas comemorações dos 80 anos da imigração japonesa.

26 Ver, por exemplo, "Paisagem em Montmartre" (1954), aquarela, 54 x 45 cm, coleção Carmen Takaoka, ou "Fazenda Perequê" (1961), óleo sobre tela, col. Clóvis Machado de Araújo, entre tantas.



tas e duas janelas em arco. Na parede temos a reconstituição cuidadosa de todos os azulejos, dos que da casa eram originais, dos que quebraram, dos que foram substituídos por qualquer coisa, dos que deixaram apenas o reboco como lembrança de seu passado glorioso. Dá até para contar quantos azulejos possui a parede. O mesmo tratamento se aplica aos ferros dos gradis e suas contorções. O mais curioso não é o detalhamento rigoroso de cada pedaço dos elementos em suas individualidades, que nos remeteria à pintura de um Dürer, por exemplo, mas a sensação que o conjunto nos causa, de um “realismo” quase fotográfico.

As razões de pintar tantos casarões ele mesmo deixou claras: “Eles têm os vestígios da vivência do homem... Procuo as cidades históricas pois nelas vejo o bolor do tempo... como por exemplo Ouro Preto, Parati, Salvador... o tempo nunca foi perdido para mim, mas sempre vivido... por isso procuro sem-

pre o passado, tem um provérbio que diz: ‘procurando o antigo, se conhece o novo’”. Mas outra razão para isso também deve ser procurada em lugares menos românticos: “Meus cavalos, felizmente, tiveram grande aceitação, meus casarios, posso assim dizer... eles é que me sustentam, a mim, a mulher e os filhos” (28).

Desde muito cedo, Takaoka fez caricaturas para jornais e outras publicações. Em 1934 fez a de Mário de Andrade (29). Ele aparece com a cabeça que salta para trás, com ralos cabelos e com óculos que, ao invés de lentes, contêm duas espirais. Poucos traços, nos lugares certos, dão à imagem seu acabamento. Este ponto de partida é o que Takaoka vai utilizar nos desenhos e aquarelas de todos os seus cavalos. Pintou milhares em toda a sua vida, partindo de uma infatigável busca de posições. Foram mais de “200, embora só umas 50 são básicas e melhores” (30).

Em 1959, desenha um cavalo que pare-

ACIMA, "CASA DE AZULEJOS DE SALVADOR", TAKAOKA, 1966

27 Óleo sobre tela, 65 x 54 cm, coleção Masagi Nakano.

28 Entrevista à *Folha de S. Paulo*, 8/12/74.

29 Lápis sobre papel, 31 x 23,5 cm, coleção Mário de Andrade.

30 Entrevista à *Folha de S. Paulo*, 8/12/74.

ce estar lambendo uma de suas pernas traseiras, que está levantada (31). Todo o cavalo é composto por oito traços e curvas. Um mero esquema. Mas que adquire uma vida e um movimento que serão a marca registrada de todos os seus cavalos. A mesma posição é retomada em 1974 (32), com os mesmos oito traços curvos, mas neste novo, menos detalhes ainda podem ser vistos. As maiores diferenças estão nas patas e na cabeça. Se antes era necessário descer e subir o risco para construir o contorno das patas, agora bastam a descida e uma leve puxada do pincel para a direita. Na orelha da cabeça vemos também a diminuição de um retorno de traço. Isso deixa claro que o aprimoramento da sensibilidade em desenhar os cavalos residiu na manifestação de sensações cada vez mais fortes com uma diminuição gradativa dos elementos que compõem os desenhos. Queremos ressaltar isto para nos colocarmos na contramão das interpretações unilaterais que vêm na obra de Takaoka uma linha reta em direção ao detalhismo, ao "realismo" ou ao "verismo". Estamos vendo que, com os cavalos, o processo vai na direção oposta.

Um último desdobramento da obra de Takaoka deve, agora, ser analisado. Datam dos fins dos anos 40 algumas pinturas feitas por Takaoka e que são desconhecidas por uma grande parte de seu público. "Verista", pintor de cavalos e casarios, nossos críticos ignoram, ou eliminam, algumas pinturas abstratas de Takaoka. Grande parte delas são aquarelas sobre cartões. Uma de 1949 (33) nos mostra, sobre um cartão pardo, uma grande área central cinza contendo chumaços brancos, verdes e vermelhos. Na parte superior temos uma região preta com triângulos em rosa e um quadriculado branco e preto. Algumas massas roxas, azuis e verdes também passeiam por lá. O que para nós é importante ressaltar é que, independente do que pensa a crítica sobre ele, Takaoka também teve seus momentos abstratos, mesmo que ele tenha sempre insistido que a abstração fazia uma pintura sem alma.

Essa série de pinturas de 49 mostra também a faceta política de Takaoka, pois algumas dessas abstrações eram vendidas pelos estudantes na antiga Faculdade de Filosofia da USP, para angariar fundos para os diretórios estudantis. É também notória a

participação de Takaoka no Congresso pela Paz e contra a Bomba Atômica, realizado no Largo do Arouche em 1949.

Essa discussão sumária sobre esses dois pintores pioneiros da pintura nipo-brasileira já nos dá pistas para afastar alguns mitos das interpretações comumente veiculadas sobre o grupo Seibi (34).

O primeiro deles é que as razões que levaram ao fim do grupo em 1970 estariam diretamente ligadas às disputas entre os abstratos e os figurativos. Esperamos ter demonstrado exaustivamente que essa interpretação não pode se sustentar. Num primeiro momento, porque era um dos pressupostos do grupo apoiar todas as formas de pintura que fossem sinceras, sem sectarismos estilísticos de nenhum tipo. Mas, e principalmente, porque vimos que a própria obra de seus mais destacados integrantes passou por momentos de constituição pictórica bastante diferenciados. Ora, seria muito fácil acreditar nessa polarização como dissolvedora do grupo caso desconhecêssemos as aventuras abstratas de Takaoka e a atração sempre bastante evidente de Tamaki por ela. Isso tudo sem levar em conta que, no fim dos anos 60, a abstração que imperava soberana começa a perder espaço para novas formas de figuração. O fato é que, se este motivo não mais nos convence, devemos olhar em outras direções para compreender os porquês do fim de 35 anos de propostas conjuntas.

O segundo relaciona-se ao fato de se tentar ver na pintura realizada por nossos nipo-brasileiros sinais evidentes de um pretense *japonismo*, de suas origens étnico-culturais, geralmente chamado de "traço oriental", "gestualidade", "orientalismo", "grafismo", "sensibilidade japonesa", "impulso vital caligráfico" e outras coisas do tipo. Já vimos que a formação dos pintores desta primeira geração nada tem a ver com a tradicional pintura japonesa. A abrangência e as limitações dessas releituras, de qualquer jeito, deixam em aberto a questão de qual seria a pintura "japonesa" que nossos críticos gostariam que tivesse sido apropriada pelos nossos japoneses, pois as referências que são sempre supostas são as das gravuras dos séculos XVIII e XIX. Não conseguimos compreender os porquês desse vácuo temporal que teria feito com que os japoneses no Brasil, que olhavam as mesmas revistas

31 Publicado na *Folha de S. Paulo*, 15/8/78.

32 Takaoka, Masp, 1980, p. 13. Este desenho também foi publicado pelo *Jornal da Tarde* de 14/8/78, ao noticiar a sua morte.

33 16 x 24 cm, propriedade de Célia Wakisaka.

34 Não deixamos de lado os outros pintores por não serem eles importantes mas apenas em virtude de que a análise de suas obras só reforçaria redundantemente o que já vimos até agora.

que os pintores japoneses que discutimos, e que tinham saído do Japão pelo menos trinta anos depois da abertura de escolas oficiais de pintura não-acadêmica, tivessem construído suas chaves de figuração aos moldes da primeira metade do século XIX. Isso também sem levar em conta que as duas vertentes da arte japonesa, a figurativa e a caligráfica, não são idênticas e nem podem ser reunidas sem mais.

Por fim, ver o surgimento do grupo como

primordialmente uma associação que tinha como meta fundamental a profissionalização acaba por desconsiderar elementos decisivos para se compreender, por um lado, a inserção dos nipo-brasileiros em seu próprio processo de imigração e a complexidade de suas relações com a própria colônia japonesa e, por outro, sua inserção no florescimento do modernismo no Brasil e seu inter-relacionamento com os outros grupos que dele fizeram parte.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. "O Seibi". Este artigo de jornal faz parte da documentação reunida pela Faap para a exposição de 1977. Nada consta sobre o jornal que o publicou (1964).
- . *De Anita ao Museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- BERGER, John. *L'Air des Choses*. Paris, Maspero, 1979.
- . *Modos de Ver*. São Paulo, Martins Fontes/Presença, 1980.
- Coleção Mário de Andrade*. Artes Plásticas. Catálogo. São Paulo, IEB-USP, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. 2ª edição, tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão. Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. 1ª edição, tradução de Raul de Sá. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- . *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Oxford, Phaidon Press, 1985.
- HANDA, Tomoo. "Senso Estético na Vida dos Imigrantes Japoneses", in *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*. São Paulo, Banco América do Sul/Masp, 1988, pp. 9-39.
- . Entrevista concedida ao autor. São Paulo, maio de 1993.
- Herança do Japão*. Catálogo da exposição "Aspectos das Artes Visuais Nipo-brasileiras". São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão/Faap, 1988.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Nipo-brasileiros. Mestres e Alunos em 50 anos*. Catálogo da exposição realizada pela Pinacoteca do Estado de 15 de dezembro de 1983 a 15 de janeiro de 1984.
- . "Nipo-brasileiros. Da Luta nos Primeiros Anos à Assimilação Local", in *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*. São Paulo, Banco América do Sul/Masp, 1988, pp. 40-94.
- . "Serenidade: na Arte como na vida", in *Alina e Massao Okinaka - Perenidade e Vida*, São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão/Massao Ohno, 1993.
- MACHADO, Sonia Maria Farriá. *Presença da Arte Japonesa na Obra de Monet*. Rio de Janeiro, Vésper Comunicação e Editora, 1986.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Sob as Cinzas da Representação. Espaço e Pintura no Começo do Século XX*. Tese de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1990.
- MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli. Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982.
- Museu de Belas Artes MOA*. Catálogo.
- PECCININI, Daisy Valle Machado. *Grupo Seibi - Grupo Santa Helena. Década de 35-45*. Catálogo da exposição realizada na Faap - Museu de Arte Brasileira, março-abril de 1977.
- SUZUKI, Teiiti. *The Japanese Immigrant in Brazil*. Tokyo, University of Tokyo Press, 1969.
- . "A Imigração Japonesa no Brasil", in *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*. São Paulo, Banco América do Sul/Masp, 1988, pp. 105-8.
- . *O Grupo Seibi e suas Contribuições às Artes Plásticas Brasileiras*. Mimeo. Comunicação apresentada no congresso da ALAAA, São Paulo, 1992.
- TAKAOKA, Yoshiya. *Takaoka - Vida. Obras. Depoimentos*. São Paulo, Masp, 1980.
- TAKASHINA, Shûji. "Japan and the Avant-Garde", in *The Japan Foundation Newsletter*. Tokyo, vol. XIV/nº4, December/1986.
- Tamaki e sua Arte. Portfolio*.
- Uma Epopéia Moderna. 80 anos de Imigração Japonesa no Brasil*. São Paulo, Hucitec/Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992.
- ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. II. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- . "A Colônia Japonesa e as Artes", in *Artistas Nipo-brasileiros*. Catálogo da exposição realizada pelo MAC, São Paulo, julho-setembro 1966a.
- . "A Colônia Japonesa e as Artes", in Eurípedes Simões de Paula, (org.). *I Colóquio Brasil-Japão*. São Paulo, s/e., 1966b.