

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

Pioneiros da abstração: um manifesto humanista

**MARIA CECÍLIA
FRANÇA LOURENÇO**
é professora de História
da Arte da FAU-USP,
tendo sido diretora da
Pinacoteca do Estado
entre 1983-87. É autora
de, entre outros, livros,
*Operários da
Modernidade* (Hucitec,
no prelo).

A comemoração do Tratado de Amizade entre Brasil e Japão, firmado há cem anos, tem gerado uma série de balanços críticos, e na arte frequentemente são lembrados os pioneiros abstratos nipo-brasileiros. A qualidade incontestável e a concomitância ao fenômeno internacional explicam e justificam o interesse, e este ensaio pretende interpretar tal visualidade. Entre nós, diferenciam-se dos demais em vista de que a adesão à abstração representa sintonia com uma prática cultural sedimentada, pois, no Japão, pinceladas, manchas, geometrias, linhas e texturas enobrecem os objetos e o cotidiano, numa elegia à vida.

B

r

a

s

i

l

J

a

p

ã

o

14

Se hoje há um conhecimento maior sobre a abstração brasileira, a ponto de salientarem-se as nuances e as contribuições, não se pode ignorar um longo trajeto de lutas pioneiras até o reconhecimento propalado por premiações, como a de Manabu Mabe (1924) em 1959, na V Bienal de São Paulo. As conquistas e o caráter mais universalista das unidades constitutivas da abstração colaboram para engendrar relações artistas-meio, ou seja, de um lado a arte permite-lhes interpretar as diferenças culturais e, de outro, perfilam-se entre os valores em sua pátria eletiva.

Contudo, Mabe não é o único com raízes nipônicas a conquistar prêmios, se levarmos em conta que, no ápice da abstração, entre os anos 50 e 60, outros serão laureados. Ressaltáveis são também as projeções obtidas por Tomie Ohtake (1913), Tikashi Fukushima (1921), Yo Yoshitome (1925), Flávio-Shiró (1928), Kazuo Wakabayashi (1931), Yutaka Toyota (1931), Hissao Ohara (1932-1989), Hissao Sakakibara (1937), Tomoshige Kusuno (1935) e Bin Kondo (1937). São carreiras distintas e importantes, pois cada um, a seu modo, chama a atenção para aquilo que então provocava apaixonadas polêmicas: a contestação dos valores vigentes na arte ocidental desde o século XV, revendo-se o interesse virtuosístico na reprodução realista e nos conteúdos narrativos.

A difusão em ampla escala do abstracionismo no Brasil coincide com o término da Segunda Guerra Mundial, completando cinquentenário em 1995, o que não pode ser ignorado. A distância permite uma análise crítica do período com aspectos positivos no campo artístico. As principais modificações operadas referem-se à mentalidade, não raro materializada pela arte. Esta almeja sintonia com o mundo, visualidade apurada e prestigiadora da inteligência do fruidor, assim desconsiderando a retratação do Brasil pitoresco, a honrar menos a nós do que aos demais. O moderno agora sinaliza clara busca por comunicação universal, plural e não endógama.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Brasil assiste na retaguarda tanto ao aniquilamento humano sob alegações nacionalistas estreitas, quanto ao rápido avanço industrial norte-americano. Ambos ocasionam reações, ativadas nos anos 50: por um lado, o nacionalismo fica sob suspeição e, por outro, a romantização do atraso,

tematizada no modernismo inaugural brasileiro, cede vez para as manchas e geometrias, que entram em cena como avatares futuríveis

A arte no pós-guerra dá forma aos sonhos comovedores de uma sociedade mais justa e menos excludente das diferenças, sendo revistas as barreiras étnicas traçadas entre os povos, seja no âmbito internacional, quanto no Brasil. Felizmente marcam o fim desse equívoco discriminatório o despontar de horizontes mais humanizados, incorporando-se valores direcionados à comunhão, à democratização e à reconstrução. Surgem também mudanças no mecenato artístico, e se há pouco a notoriedade pública, verdadeira falácia dos fracos, emanava dos políticos e enfardados, agora emula de segmentos emergentes, em particular ligados à indústria e à nascente TV. A Paulicéia é uma miríade e vencer na capital financeira do país é certeza de plena projeção nos quatro cantos.

São Paulo lança-se numa disputa provinciana com o Rio de Janeiro, procurando promover uma aceleração no campo financeiro e, também, no cultural, gerando iniciativas museológicas importantes. Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand injetam capital e prestígio, nascendo, respectivamente, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Museu de Arte de São Paulo (Masp), seguindo os rastros de Nelson Rockefeller, o industrial americano que vinte anos antes fundara o respeitável Moma-Museu de Arte Moderna nova iorquino.

Implantar museus modernos garante a projeção desejada e as obras arrojadas são as escolhidas por creditarem ousadia. As primeiras iniciativas estão no Rio de Janeiro e em São Paulo. O MAM-RJ traça seu estatuto em 1948, tendo como presidente Raymundo Castro Maya, e no mesmo ano Matarazzo registra o MAM paulistano. Meses antes, Chateaubriand inaugurara o Masp, indicando uma época prestigiosa das instituições, quando apareciam nos jornais aduladas por personalidades e longe das intrigas e insolências, que hoje grassam na cultura.

As inaugurações são faustosas e no *Diário de S. Paulo* as manchetes sintetizam o que está além das aparências, revelando que se pretende colocar o povo brasileiro em sintonia com a Europa, não no museu-mausoléu, mas no avançado. São elas: "Esplên-

dida conquista do Espírito Coletivo. O museu vivo que abriu suas portas ao povo” - ou no segundo caderno: “Espetáculo a que até Ontem só Podíamos Assistir se Atravessássemos o Atlântico”(1).

A polêmica em torno da abertura do MAM paulista advém da ênfase na abstração e da exclusão de todos os modernistas históricos e dos críticos brasileiros, sendo trazido para a curadoria, diretamente de Paris, Leon Dégand. Dentre os brasileiros, este crítico seleciona apenas três, e ligados à França, assim manifestando desatenção com o meio moderno. À exceção de Cícero Dias (1908), desde os anos 30 compondo salões de Flávio de Carvalho, os demais estavam distantes de toda a luta das primeiras gerações, certamente provocando desconforto. São escolhidos, além de Dias, Waldemar Cordeiro (1925-73) e Samson Flexor (1907-71).

Quando se abrem os primeiros museus de arte moderna brasileiros, as vertentes abstratas se farão presentes, com clara hegemonia francesa, em detrimento da americana. Recentes pesquisas empreendidas pela historiadora Vera D'Horta revelam que se cogitou uma mostra com curadoria de Marcel Duchamp (1887-1968), intermediada pela escultora Maria Martins (1900-73), pretendendo reunir núcleo histórico de diversos países à abstração americana (2). Entretanto, a hipótese francesa vinga e Leon Dégand chega um ano antes com ampla repercussão e assume, não só a curadoria, mas a própria direção artística do MAM paulista.

Em que pesem possíveis favorecimentos franceses, os MAM cumprem um papel formador. O estudo sobre os artistas nipo-brasileiros nos tem permitido constatar a importância para estes, como para outros, do contato direto com o fazer de outras épocas propiciado pelo museu. Especialmente para o segmento em exame, as implantações do Museu de Arte de São Paulo, dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro propiciam um repertório incomum, geram emoção e desejo de partir para ampliar as referências. Pela primeira vez deparam-se com os clássicos da arte mundial e com conjuntos exposicionais dos nossos modernistas históricos, nascidos até o final do século passado. Abraçam a arte com paixão, comungando com inquietações de seres cujos rostos desconhecem.

Passados dois anos, o MAM cria a Bienal de São Paulo, tendo como modelo a de Veneza, que introduzirá uma escala e um público inéditos para a realidade brasileira, com a esperança de reverter o desinteresse cultural, ocorrido até nos extratos mais privilegiados. A partir de então, filas de escolares são arregimentadas para coadjuvantes da cena, enquanto empresários são atraídos, desbordando-se fronteiras entre competência técnica e mandonismo. O legado maior das bienais está distante dessas veleidades, porquanto se os anos 40 marcam a cotidianização do moderno para um público mais alargado, sem abandonar o conteúdo naturalista, desde a primeira bienal (1951) a arte aparta-se deste e elimina referências explícitas ao social, ao político, ao histórico ou ao regional. Contendas ao gosto modernista acompanham o evento desde a primeira edição, pela perplexidade causada com a ausência de narratividade, como a premiação outorgada a Max Bill (1908-94), ou a Ivan Serpa (1923-73), respectivamente com as obras “Unidade Tripartida” e “Formas”, hoje no Museu de Arte Contemporânea da USP, como outras aquisitivas.

A abstração nipo-brasileira desenvolve-se nesse cenário, sendo parte ativa dele com colaborações notáveis pela obra e pela postura diante da vida. A arte, como as demais formulações cognitivas, advém de uma intrincada tecitura, e plasmar uma obra é muito mais do que genialidade e talento, embora estes colaborem. Admite-se para as áreas exatas e biológicas a necessidade em pesquisar, estudar, praticar, atualizar, refazer e sistematizar conhecimento, ao contrário da criação artística, sempre inebriada por *uma aura mágica e imponderável*. A visualidade abstrata brasileira é uma prova concreta da importância laborial, sem cirandar teoria e prática, um maniqueísmo proposto pelos que desejam ser entronados entre divindades.

Os nipo-brasileiros trazem uma cultura gregária milenar e, nos primeiros anos, aglutinam-se para crítica e formação profissional, conjugados no chamado grupo Seibikai. Neste saem juntos, trocam conhecimentos, procuram aprimorar a técnica, dominar o material, comungar com o cosmos, mas também organizar outros grupos, exposições e salões. A onipotência e o egoísmo são colocados de lado, pois associam-se a artis-

1 *Diário de S. Paulo*, 3/out./1947.

2 “Mostra de Duchamp abriria o MAM em 49”, in *Folha de S. Paulo*, 5/jan./1994, p. 5-4.

tas fora da colônia e apostam na capacidade humana em suplantar forças paralisantes e condições adversas. Atraem jovens nipônicos das zonas rurais e acenam com uma dignidade profissional, gerando condições e exigindo qualidade comprovada por júri competente e consagrado, não só no âmbito nacional, mas também no internacional.

A produção e difusão completam-se com o estudo em livros, revistas e, num primeiro momento, a visita crítica aos museus e às mostras locais, para posterior ampliação em outras fontes, caminho este enlaçado pelos primeiros abstratos nipo-brasileiros. A bienal paulista será decisiva para consolidar caminhos e projetar abstratos e, então, outros serão atraídos para aqui e estabelecer. Chegam com uma bagagem internacional que passa por experiências e museus, não só do Japão e, como os demais, movimentam-se por sonhos e coragem, em que elaboram o melhor, criam condições e lutam para uma vida coerente com os princípios eleitos como ideais.

Vaidades ou discriminações são postergadas e ao invés de competições e estrelatos, entre os que estão e os egressos, unem-se com simplicidade sem temer a tarefa de dar continuidade ao trabalho dos pioneiros. A primeira geração identifica-se com o naturalismo japonês, bastante assemelhado ao expressionismo europeu, estando portanto próxima aos nossos modernistas na constante interpretação e na valorização humanista dos sentimentos. As premissas abstratas fecundam-se em outras fontes, porém as diferenças no Seibi-kai são aceitas e incentivadas, com a certeza de que a arte é uma explicitação biográfica, logo pessoal e intransferível.

A abstração brasileira insere-se numa história com mais de trinta anos, porém atual, dada a continuidade e aprofundamento de muitos dos artistas e, também, pelas revisões culturais identificadas por "neos", "trans" ou "pós", um fenômeno que desde os anos 70 anuncia um fim-de-século iminente. Com laivos messiânicos, procuram-se fragmentos salvadores e perdidos no elo existencial, havendo, dentre os recuperados, as tendências mais matéricas e expressionais, incluindo-se o abstracionismo em todas suas gamas e sutilezas.

Os artistas nipo-brasileiros, desde o pós-guerra, recebem e dão continuidade a uma herança da geração pioneira, crivada por

empenho, despontando num momento retrativo dos preconceitos aristocráticos pseudonacionalistas, que se curvam diante da capacidade laborial e de determinação, procurando esquecer os absurdos discriminatórios operados em nome de posições políticas antagônicas na Segunda Guerra Mundial, entre Brasil e Japão, que hoje, ainda mais, parecem obliterados da memória.

Esquecer e lembrar são mecanismos pertencentes a um mesmo *corpus*, denotando cavernas humanas obscuras, que precisam ser iluminadas, até para desvelar outras com a esperança de que a conscientização aprimore a generosidade. Mais uma vez e sempre, não se pode deixar de mencionar a proibição sofrida aqui, durante a guerra, privando-os de um direito básico - a expressão - e, também, do livre trânsito. De lá para cá, os japoneses e seus descendentes conquistaram reconhecimento e deitaram profundas raízes humanas, culturais e financeiras, ensinando para todos como se suplantam barreiras, com organização, apoio aos jovens, luta e sólida cultura.

HERANÇA E COMPROMISSOS SOCIAIS

Quando o abstracionismo irrompe, o moderno sofre de uma contradição, porquanto já existem várias gerações atuando, ou seja, já constituem um passado, e não são mais o presente-novidade desejável. O modernismo nascente desponta nos anos chamados por Mário de Andrade de heróicos (de 1917 até 22), ampliados naqueles de destruição (1922-30), até os marcados pelo desejo de construir. Como bem afirma: "E no entanto, é justo nesta data de 1930, que principia para a Inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. A espera que um dia as outras formas sociais a imitem" (3).

A causa social aglutina tanto modernistas históricos das duas primeiras horas, quanto os proletários, mas estes por vivência e não por adoção. Sob esse lema encontram-se os imigrantes ou descendentes, tanto latinos agregados no chamado Grupo Santa Helena - Alfredo Volpi (1896-1988), Mário Zanini (1907-71), Francisco Rebolo (1902-80) e outros, quanto os nipônicos reunidos

3 Mário de Andrade, "O Movimento Modernista", in *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974, p. 242.

4 Tomoo Handa em depoimentos sempre faz questão dessa qualificação para Takaoka.

5 Walter Shigeto Tanaka é um artista a merecer lembrança no caminho para a abstração, porquanto já nos anos 40 busca sínteses e simplificação e se geometriza num suporte bastante singular - gravatas. Durante a Segunda Guerra Mundial trabalha na Indústria Duplex desenhando estas e lenços, como químico e arte-finalista, atividade em que continuará criando à mão, tendo como suporte a seda. São formas harmonizadas e ordenadas, como se fossem estruturas regulares, também presentes na composição de suas pinturas.

6 Depoimento à autora em 6/out./1982.

7 Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Paris, F. Hazan, 1957.

no grupo oficializado como Seibi-kai em 1935. Desde a fundação até 1947, há um núcleo muito singular, contando, entre outros, com o engajado Yoshiya Takaoka (1909-78), embora residindo no Rio (4), o gregário Tomoo Handa (1906) (*Ilustração I*), os líricos Yuji Tamaki (1916-79), Takeshi Suzuki (1908-87) e Kichizaemon Takahashi (1908-77), o abstrato nas pinturas criadas para gravatas Walter Shigeto Tanaka (1910-70) (5), o angelical Hajime Higaki (1908) e o artista das naturezas mortas Mário Masato Aki (1918-82). Em 1938 organizam a primeira mostra coletiva, aberta em 10 de dezembro no Nippon Clube, à Rua Riachuelo nº 10, na capital paulista. Uma das únicas, pois no período da Segunda Guerra Mundial são condenados a interromper toda e qualquer atividade, incluindo as reuniões sistemáticas para trocas profissionais e a participação em exposições artísticas.

Arte, para esses e para os santelenistas, é trabalho e, como as demais formas, possui sentido social, capaz de servir e modificar o humano, materializar os sonhos e presentificar os sentimentos. A atuação precisa ser normatizada e a transmissão se inclui entre as tarefas comunitárias indispensáveis. Acolhem os novos sem o rancor de querê-los ver passar pelas mesmas dificuldades e assim valem-se de uma prática de anunciar nos jornais japoneses e nas regiões em que existiam imigrantes, para atraí-los ao seu Salão do Seibi-kai e para o ofício artístico. Lembra-se o veterano Tomoo Handa: "Um dos nossos objetivos era dar oportunidade àqueles que pintavam e estavam no interior. Surgiram daí valores como Manabu Mabe" (6). Nada dos festivais copiados dos futuristas italianos e seguidos pelos dadaístas em Zurique, como nas folias da Semana de Arte de 1922, porque aqui, entre olhos puxados e falas cantadas, passado é luta, guerra e sobrevivência, um legado magistral que as gerações seguintes saberão continuar.

LENTO DESPONTAR DA ABSTRAÇÃO BRASILEIRA

Os marcos brasileiros estão ainda esboçados, recuando-se para os anos 40 as primeiras manifestações, esquecendo-se outros notáveis, quando Flávio de Carvalho (1899-1973) realiza o II e o III Salão de Maio (1938 e 1939), trazendo surrealistas e abstratos. Ao



contrário, o que se tem repetido como façanha é a adesão de Cícero Dias, em 1943, à abstração e o mural feito em 1948 em Pernambuco, relegando-se os esforços de Carvalho. Dias fixara-se em Paris desde 1937, fato favorecedor para a repercussão alcançada, em que pese seu valor, chegando a ser incluído na antologia sobre a abstração de Michel Seuphor (7).

Para os que se interessam por anterioridade, ao menos uma outra poderia ser acrescida, a exibição, em 1939, de um objeto construtivista do suíço radicado em São Paulo, Jacob Ruchti (1917-74), denominado "Espaços", em alumínio, equivocadamente nomeado como "arquitetura", possivelmente pelo ineditismo, embora o catálogo identifique-o como escultor e arquiteto. Em verdade o Salão de Maio atua como difusor dessa tendência, explicando-a em

1- TOMOO HANDA
EM DEPOIMENTO A
AUTORA EM 6 DE
MAIO DE 1983.

8 Dado inédito localizado durante a pesquisa para doutorado. In Maria Cecília Lourenço França, *Maioridade do Moderno em São Paulo. Anos 30/40*, São Paulo, FAU-USP, 1990 (Tese de doutorado), p. 226.

9 As mostras e palestras, que as acompanham, geram inúmeros artigos, como se documentou na tese de doutorado, movimentando críticas a favor e contra, além de outros de cunho difusor e independentes das mostras, como o Ruchti no número quadro da revista *Clima*, sobre o "Construtivismo", em que evidencia a intimidade com o tema, como já demonstrara com seu objeto exibido no III Salão de Maio.

10 Ciro Mendes, "Alguns Abstracionistas Ingleses", in *O Estado de S. Paulo*, 11/ dez./1943, p. 5.

11 Tomoo Handa em depoimento à autora lembra-se de que a aproximação com Mário de Andrade coincide com os primórdios do Seibikai, quando o poeta o procura para traduzir peças musicais japonesas. Quirino e Júlio Guerra são do tempo do Grupo dos 15, na Rua Onze de Agosto, centro paulistano, em que alugam uma sala para trabalhos conjuntos: Júlio Guerra também possui um ateliê nas cercanias e Quirino, como crítico atuante, embora hoje esquecido, procura familiaridade com distintos segmentos artísticos.

12 Os componentes são: Tomoo Handa, Walter Shigeto, Yoshiya Takaoka, Yuji Tamaki, Kenjiro Masuda, Mário Massato Aki, R. Funaki, Takeshi Suzuki, Iwakichi Yamamoto, Hajime Higaki, Massao Okinaka, Geraldo de Barros, Athayde de Barros, Lil (Dalila Francisca de Oliveira Fleury), Joaquina Cunha Bueno e alguns então novos: Flávio-Shiró, Alina Okinaka, Odete de Freitas, Alzira Pecorari, Francisco Trigo e Antônio Carelli. Em 2 de junho de 1949 apresentam uma mostra no Instituto dos Arquitetos do Brasil na Rua Major Diogo.

13 Os Dezenove reúnem-se para uma mostra coletiva em abril de 1947 na União Cultural Brasil-Estados Unidos paulista, contando, além de Mori e Flávio-Shiró, com: Aldemir Martins, Antonio Marx, Claudio Abramo, Enrico Camerini, Eva Lieblich, Lena (Maria Helena Milliet), Lothar Charoux, Hugutte Israel, Luis Andreatini, Marcelo Grassmann, Maria Leontina, Mário Gruber, Otávio Araújo, Luis Sacilotto, Raul Müller, Vanda Godoi e Odette Guersoni.

14 Atsuo Imaizumi, *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo Geral*. São Paulo: MAM, 1957, p. 309.

textos, por exibir obras abstratas no II Salão de Maio, entre as quais cinco com título "Abstracionismo" de Ben Nicholson (1894-1982); seguido pelos abstratos trazidos no ano seguinte (1939), vindos do acervo de companhia americana (8). As obras e artistas expostos estão ainda hoje distantes de alguns dos nossos museus, como Alexander Calder (1898-1976) e seu inédito móbil, Alberto Magnelli (1888-1971), Ceri Richards (1903-71), Jean Hélion (1904) e Josef Albers (1888-1976).

Acrescentem-se outras etapas importantes, nos anos 40, levemente ignoradas, pela superficialidade com que ainda se aborda arte. Em especial, causa espécie o desconhecimento de esforços estampados nos meios de comunicação da época, anunciando palestras, eventos e até mesmo acolhendo artigos (9). Entre as mostras a promover abstratos e também surrealistas, antes da bienal, cabe assinalar uma itinerante com oitenta pinturas e noventa gravuras, circulando entre várias capitais brasileiras e da América Latina, a Exposição Britânica Contemporânea.

A Exposição Britânica Contemporânea exhibe artistas como Henry Moore (1898-1986), Ben Nicholson, Paul Nash (1889-1946), Edward Burra (1905-76), curada por estudiosos renomados - Herbert Read e três diretores de instituições inglesas: Kenneth Clark, da National, Eric Mac Lagan, do Victoria and Albert Museum, e H. W. Maxwell, da Galeria de Arte de Bristol. Aparecem restrições ao ineditismo das soluções, com cuidado para não comprometer a iniciativa, pois há um fundo político, ou seja, aplaudir a aproximação com os Aliados contra o chamado Eixo - Japão, Alemanha e Itália. A dificuldade para assimilar a abstração fica estampada na análise de obras a obrigar malabarismos, chamando composições de "macias", ou abordando o abstracionismo por "esoterismo" e acusando desenhos de "pouco sugestivos" (10).

A abertura dos museus de arte moderna brasileiros repercute entre os artistas, sendo para alguns a primeira oportunidade de contato direto com parcela significativa das realizações dos modernistas históricos. Outras exposições anteriores, congregando modernos, como a "Exposição de Pintura Francesa", de 1940, ignoraram abstratos, embora servissem para um primeiro impac-

to visual com obras distantes do academismo, encerrado no acervo dos poucos museus de arte existentes.

PIONEIROS ACEITOS NO CIRCUITO MODERNO

A abstração irrompe com a abertura dos MAM (São Paulo e Rio de Janeiro), passando para o público algo já enunciado nas mentes e epidermes. Aporta o choque visual, e o segmento intelectual destila-o nas rodadas alegres, que então giram em São Paulo em volta do edifício dos *Diários Associados* e passam pela Sala de Arte da Biblioteca Municipal, uma resposta para a sede de visualidade que nossos museus ainda não conseguiam aplacar.

Esse meio, antes da abertura do MAM-SP, pouco inclui os nipo-brasileiros, afora alguns críticos como Mário de Andrade, Quirino da Silva e mesmo o escultor Júlio Guerra (1912) (11). Entre 1942 e 47 há total reversão dos contatos por problemas políticos referidos, melhorando com o fim da guerra. Quando Takaoka volta para São Paulo, colabora para essa aproximação, por sua personalidade comunicativa, chegando a expor na Galeria Domus, dedicada exclusivamente à difusão dos modernos, entre 1948 e 49, o que também acontece com Handa, Shigeto Tanaka e Takeshi Suzuki.

Trata-se de uma geração militante em causas e com compromissos para além de um sucesso pessoal, tendo, inclusive, Handa, Takaoka, Massao Okinaka e Yuji Tamaki contribuído com a formação de iniciantes, no momento em que estas questões não estão resolvidas nas universidades e museus, o que os torna personalidades maiores no meio artístico. Com o pós-guerra desdobrar-seão seus esforços para implantar um salão selecionado por júri, com premiados e artistas reconhecidos além desse circuito da colônia, revelando valores significativos. Dentre estes Flávio-Shiró será o escolhido do primeiro, nesta nova etapa (1952), no seguinte, Mabe, em 1958 Fukushima e em 1959 duas pintoras, a matissiana Alina Okinaka (1920-91) e Tomie Ohtake.

Os museus de arte existentes nas capitais, antes da Segunda Guerra Mundial, glorificam os séculos passados, não havendo espaço para este segmento, o que se torna fator decisivo para a existência de salões

inicialmente fechados no Seibi-kai. Tal realidade somente será modificada com a implantação de outros tipos de museus de arte, como o de São Paulo, com o qual Takaoka e Suzuki colaboram, organizando uma mostra de desenhos de crianças japonesas, em julho de 1949. Takaoka (*Ilustração 2*), também nesse ano (1949), congrega mostras coletivas na Galeria Itá (janeiro), no Instituto de Arquitetos do Brasil-IAB (junho) e, ao final desse ano, na II Feira de Arte da Galeria Itapetininga. Igualmente apresenta clara militância política, refutando o conservadorismo, aspecto este decisivo para que seja o único, dentre os pioneiros, conhecido no meio artístico alargado.

As novas posturas diante da vida agitam o ambiente paulistano e inúmeros imigrantes compõem grupos plurirraciais para exposições e/ou trabalhos. Existem os liderados pelos nipo-brasileiros, como o chamado Grupo dos Quinze (12), um ateliê coletivo na Rua Onze de Agosto e que se apresentará no IAB em 1949, também um meteórico de novíssimos, conhecido como Grupo dos 19 (13), em que Flávio-Shiró e Jorge Mori congregam, ou o que se reúne junto a Tikashi Fukushima em seu ateliê no Largo Guanabara, todos em São Paulo. Este, mais significativo e conhecido como Grupo Guanabara, torna-se fundamental para processar as informações advindas das bienais nos anos 50 e do qual saem figuras atuantes na abstração brasileira, incluindo, além de Fukushima, Tomie Ohtake, Mabe, Arcângelo e Thomaz Ianelli, Wega Neri e Norberto Nicola, sem deixar de acolher outras vertentes e de abrigar os novos.

AS BIENAS E A ADESÃO DOS NIPO-BRASILEIROS

Durante as primeiras bienais a abstração ganha terreno e na quarta edição há um conjunto consagratório, com distintas delegações internacionais. Sem dúvida a mais significativa é a americana, com sala especial, dedicada a Jackson Pollock (1912-56), e geral com obras abstratas, entre as quais contam-se de Philip Guston (1913-80) e Frans Kline (1910-62). Outras delegações trazem diferentes tendências e incluem a abstração, entre as quais a França, que dedica um segmento aos pintores abstratos, como François Arnal (1924), Jean-Michel Atlan



(1913), Jean Deyrolle (1911), Franck Kupka (1871-1957) e Raoul Ubac (1911), além de tachistas, identificados como “exaltação da cor”. A Inglaterra consagra uma sala especial a Ben Nicholson e a Espanha apresenta expressão aliada à abstração, aqui mostrando Antonio Tapies (1923).

Estimulantes para os nipo-brasileiros pode ter sido a mostra japonesa, que então inclui dois calígrafos, Yukei Tejima e Yuichi Inoue, junto a outras tendências, justificando aquela pelo fato de que teria “... sugestões a proporcionar à arte contemporânea universal” (14). Igualmente, a seleção do Canadá precisa ser lembrada por trazer o nipo-canadense Takao Tanaka (1926), que, segundo o curador R. H. Hubbard, “se tem aproximado da pintura oriental contemporânea” (15).

A primeira Bienal de São Paulo, quando

2- YOSHIYA
TAKAOKA, “
AUTO-RETRATO”
(1950). COL.
PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO
PAULO.

15 R. H. Hubbard, *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo Geral*. São Paulo; MAM, 1957, p. 127.

ocorre em 1951, está dentro desse espírito de abertura e conta com adesão de várias gerações de nipo-brasileiros, incluindo os veteranos Handa, Walter Shigeto Tanaka, Hajime Hihaki, Yoshiya Takaoka, Takeshi Suzuki, como também os que aderem ao grupo quando reabrem o tradicional Seibikai em 1947, como Massao Okinaka (1913), jovens como Flávio-Shiró, Jorge Mori (1932), Tikashi Fukushima e Hideomi Ohara (1925), além de Takeshi Matsuyama e Tadashi Kaminagai (1899-1982), este veterano artista e moldureiro, com quem trabalham Fukushima e Flávio-Shiró, vindo do Rio de Janeiro, é aceito nesta e na segunda.

Apresentam inúmeras paisagens e marinhas, aliadas a retratos e auto-retratos, dentro da tradição figurativa em que vinham se desenvolvendo e bastante distantes de tendências abstratas e construtivistas, as novidades fomentadas e que afastarão os pioneiros. A exceção fica com Takaoka, que ainda envia em 1959 um de seus célebres desenhos de cavalos. O descompasso evidencia-se com a segunda edição da bienal (1953-54), quando há grande retração, restringindo-se apenas a Kaminagai, Manabu Mabe, Shigeto Tanaka, Sada Yasima (1921) e Sin-Itiro Yazima (1917), ambos vindos da mostra do Guanabara de 1953 e que se iniciam já na abstração. Mabe e Fukushima são os únicos a compor a III Bienal paulista em 1955, embora Mabe não seja aceito na seguinte, a de 1957.

A IV mostra, de 1957, na verdade apresenta um corte geral nos brasileiros (16) e apenas Flávio-Shiró é aceito, entre os nipo-brasileiros. Já na seguinte (1959), Manabu Mabe conquista o Prêmio de Melhor Pintor Nacional, com conjunto gestual e identificado com as tendências expostas. Nessa mostra organizam-se salas especiais para Philip Guston, David Smith (1906), Barbara Hepworth (1903), detentora do Grande Prêmio escultórico, e Joaquin Torres-Garcia (1874-1949). Mabe exhibe "Composição", "Pedaço de Luz" e "Espaço Branco", obras agora com as características abstratas que o notabilizarão.

O sucesso das primeiras bienais paulistas e o constante intercâmbio dos nipo-brasileiros com os três continentes - Ásia, América e Europa - passam a ser atrativos para outros artistas inquietos (17). Já ao final dos anos 50 aporta um novo conjunto, funda-

mental para a consolidação da abstração. Dentre os que chegam e vão conquistar visibilidade no meio, destaquem-se as contribuições para a abstração de Kazuo Wakabayashi, Bin Kondo, Tomoshige Kuzuno e Yutaka Toyota, compondo já outra geração.

As bienais dos anos 60, dada a significativa imigração de japoneses no Brasil, representam um momento de real afirmação desses artistas, formando uma marca pelo grande número e pela qualidade de obras. Além de Mabe, Fukushima, Flávio-Shiró e Ohtake acrescentem-se as participações de Kenich Kaneko (1935), Mitsutaka Kogure (1938), Bin Kondo, Tomoshige Kusuno, Toyota, Wakabayashi, Yo Yoshitome, Takeo Shimizu (1935), Masumi Tsuchimoto (1934), Hissao Shirai (1935), Tadayashi Ito (1919), Hissao Ohara, Hiroyuki Kawano (1922) e João Suzuki (1935).

ABSTRAÇÃO INTERNACIONAL NO PÓS-GUERRA

A arte abstrata brasileira ocorre concomitante ao fenômeno internacional deflagrado ao final da Segunda Guerra Mundial, fomentando soluções distintas daquelas encetadas no entre-guerras. Abalizados historiadores europeus consagram a aurora do movimento abstrato entre 1910 e 1917, entendendo-o como um fenômeno inédito e simultâneo em várias capitais europeias (18), enquanto outros procuram expô-lo como uma constante na visualidade desde os idos tempos, de modo que a abstração seria apenas um momento histórico em que a não-figuração torna-se uma tendência formulada (19), hipóteses estas que podem ser conciliadas.

Internacionalmente, já na Segunda Guerra Mundial, o modernismo interessado em denúncia, perplexidade e choque esboça esgotamento, clamando por vieses atualizadores de suas poéticas, de modo a transformar o moderno numa cultura urbana e interferidora no cotidiano, fenômeno este aqui entendido como de modernidade (20). Contudo, paralelamente às inquietações e causas humanas, sempre dignas, o mercado deseja produtos e novidades, daí restaurarem-se algumas manifestações, interceptando-as com o pensamento de época, aqui resultando uma simbiose muito

16 O Catálogo da III Bienal apresenta 116 artistas e 376 obras, enquanto na IV, passam a 60 e 138 obras, revelando corte significativo.

17 Chegam Masumi Tsuchimoto, em 1959; Tomoshige Kusuno, Kenichi Kaneko, Hisao Sakakibara, Mitsutaka Kogure e Bin Kondo, em 1960; Hissao Ohara, Yoshiyuki Miura, Yo Yoshitome e Kazuo Wakabayashi, em 1961; Yukio Suzuki e a ceramista escultora Shoko Suzuki em 1962; Sachiko Koshikoku em 1965; Yutaka Toyota visita em 1957 e fixa-se em 1968.

18 Michel Seuphor considera que entre 1910 e 1917 nasce a arte abstrata concomitantemente nas seguintes capitais: Paris, Munique, Moscou, Florença, Zurique e Amsterdã. Michel Seuphor "Histoire de la Peinture Abstraite", in *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Paris, F. Hazan, 1957, p. 13.

19 Entre os que estudaram o aparecimento de questões privilegiadas no movimento abstrato, em outras épocas: Juan-Eduardo Cirlot, *El Arte Otro: Informalismo en la Escultura y Pintura Recientes*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

20 O pensamento de Henri Lefebvre é bastante esclarecedor da diferença entre modernismo e modernidade, pois considera que naquele predominam "a certeza e a arrogância" e nesta "interrogação e reflexão principiante um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento". In: Henri Lefebvre. *Introdução à Modernidade: Prelúdios*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 5.

peculiar. Os Estados Unidos contribuem para alentar o mercado internacional, em busca de assento entre as nações culturais, acompanhando os lucros materiais auferidos com os negócios bélicos e favorecidos pela presença de significativos artistas em Nova York, daí o nome New York School, englobando as tendências *abstract expressionists* e *action painting* (21).

Ainda que não constituam coesão, apresentam semelhanças quando aspiram renovar a espiritualidade, o conteúdo, a tradição perspectiva, a gestualidade, o fazer e o significado. Contudo, acentuam distintas questões, desde a chamada primeira geração de abstratos americanos (22), para os quais são notáveis o interesse pelo Oriente, as escritas ideográficas e pictográficas, a experimentação no campo das metamorfoses biomórficas, ou o reposicionamento do artista no mundo moderno como uma espécie de adivinho "*or magician-priest who could restore our contact with primordial knowledge, and revitalize myths and beliefs that had been lost*" (23). Igualmente apresentam ênfases no psicológico, pesquisam o acaso e a espontaneidade antes perseguida pelos surrealistas, enquanto outros denotam o prazer matérico e a expressividade emulada de materiais componentes do próprio universo. O ato pictural, enquanto *performance* na "*action painting*", interpõe mais uma etapa entre o artista e o público, com interesse pelo processo, ágil e voluptuoso, encantado com o inesperado e a velocidade na execução, enquanto outros buscam o cumprimento de uma escritura pessoal com unidades criadas e combinadas, obtendo novas sintaxes e grande penetração, com destaque para Jackson Pollock. O expressionismo abstrato veicula uma caligrafia gestual e, não raro, aponta para o trágico, sendo seus notáveis representantes o canadense Philip Guston e o holandês Willem de Kooning (1904), ambos fixados nos Estados Unidos.

O discurso obsoleto sobre primazias aqui também divide os estudiosos, com manifestações pseudonacionalistas, ora julgando essa segunda abstração com passaporte americano ora europeu, que interessa tão somente no âmbito da ideologização. Essa querela traduz poder, áreas de influência política e monetária, ou talvez sejam meros resíduos positivistas. Os americanos defen-

dem como decisiva para as novas tendências abstratas a instalação dos primeiros museus modernos, seja o Museum of Modern Art (Moma), em 1929, mas especialmente o Whitney Museum, em 1935, dedicado ao que então denominavam arte *non-objective*, vale dizer, abstrata. Aos alemães interessa lembrar a primeira aquarela de Wassily Kandinsky (1866-1944) realizada nesse país, em 1910, fincando fortes balizas, e os franceses não esquecem o exílio na França dos principais protagonistas da abstração, desde que o holandês Piet Mondrian (1872-1944) ali se instala em 1912, seguido por alemães, belgas, russos, suíços, entre outros, fortalecendo a efervescência da nova abstração. Assim, abre-se em 1946 a primeira edição do *Salón des Réalités Nouvelles* dedicado aos abstratos.

O certo é que a Segunda Guerra Mundial, com sua virulência arrasadora, altera a sensibilidade e as rotas humanas e, portanto, a arte. Todo esse cenário em ruínas rebate-se na emoção, também transtornada, presentificando-se na arte. A abstração irrompe em vários países, com apaixonados debates e nomes distintos, como *art autre* e *tachisme* (24) na França. Segundo Michel Ragon, em 1947 uma nova geração de artistas franceses "*que había hecho su aprendizaje siguiendo el camino tradicional del arte figurativo, se convirtió a la abstracción y dió así carta de ciudadanía a un movimiento que Delaunay solo no había podido aclimatar en Paris*" (25). A adesão vem de todos os lados e Ragon acrescenta que até mesmo, num primeiro momento, o Partido Comunista defende a renovação, com manifestação de Léon Degand. Observe-se que é o mesmo chamado para organizar a mostra inaugural do Museu de Arte Moderna paulista.

Passados os momentos iniciais, o próprio Partido conclama por uma arte voltada à figuração, possivelmente influenciado pelo chamado realismo socialista, em que se coloca a arte atrelada a uma função imediata e ilustrativa. Começam acalorados debates, ampliando a adesão ao abstracionismo e gerando conceituações e exposições. Na França, em 1952, Michel Tapié organiza a mostra *Un Art Autre* ressaltando novas práticas picturais e reclamando para a necessidade de levar o espectador ao êxtase, lançando-se numa aventura "*c'est-à-dire quelque chose d'inconnu où il est bien*

21 "Expressionismo abstrato" Alfred Barr teria utilizado em 1929 referindo-se a algumas obras de Kandinsky, enquanto pintura de ação dever-se-ia a Harold Rosenberg, que em dezembro de 1952, na publicação *Art News*, realiza artigo cujo título é "American Action Painters", aludindo aos que, como Jackson Pollock, a ação faz parte da obra. In: Gillo Dorfles, *Últimas Tendencias del Arte de Hoy*, 4 ed., Barcelona; Labor, 1973, p. 36 e 75.

22 Segundo o Department of Twentieth Century Art do Metropolitan Museum of Art, compõem a primeira geração: Hans Hofmann (1880-1966), Bradley Walker Tomlin (1899-1953), Adolph Gottlieb (1903-74), Mark Rothko (1903-70), Arshile Gorky (1904-48), armênio estabelecido nesse país desde 1920, Willem de Kooning (1904), Clyfford Still (1904-80), Barnett Newman (1905-70), Lee Krasner (1908-84), Franz Kline (1910-62), William Baziotis (1912-63), Jackson Pollock (1912-1956), Philip Guston (1913-80) e Robert Motherwell (1915). In: Eugene Victor Thaw, *The Abstract Expressionists*, New York, MMA, 1987, p. 3.

23 Eugene Victor Thaw, *The Abstract Expressionists*, op. cit., p. 6.

24 Há consenso de que se deve a Michel Tapié a introdução do termo *art autre*, enquanto *tachisme* possui várias paternidades, como para Dorfles que credita a autoria para o crítico Pierre Guéguen. In: Gillo Dorfles, *Últimas Tendencias del Arte de Hoy*, op. cit., p. 36. Publicação do Musée National D'Art Moderne parisiense considera como criador outro crítico: Charles Estienne. In: Marielle Tabart, *Parcours des Collections Permanentes: L'Abstraction des Années 50 en France*, 4 ed., Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 6.

25 Michel Ragon, *El Arte Abstracto: en la Escuela de Paris*, Buenos Aires, Victor Leru, 1957, p. 34.

NA OUTRA
PÁGINA, ACIMA,
ILUSTRAÇÃO 3,
MANABU MABE,
"ABSTRACIONISMO"
(1967). COL.
PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO
PAULO.
ABAIXO,
ILUSTRAÇÃO 4,
TIKASHI
FUKUSHIMA,
"PINTURA" (S.D.).
COL. PINACOTECA
DO ESTADO DE SÃO
PAULO.

impossible de prédire comment cela va se passer, où en sera le spectateur vis-à-vis de tout, après s'être laissé aller à vivre jusqu'au bout cette proposition autre, dans quelque infinitésimal que ce soit, dans quelque stupéfiante violence que ce soit" (26).

Querelas à parte, o importante é que com a abertura da Bienal de São Paulo essa efervescência trafega por entre os trópicos com a vã esperança de abertura para novos mercados. Toda essa vaga desborda fronteiras e realça uma busca internacionalista em romper fronteiras que a arte regionalista mais facilmente abriga. Será nesse cenário que despontará a primeira geração abstracionista dos nipo-brasileiros.

ROMPEM-SE FRONTEIRAS APÓS A GUERRA

São Paulo agrário, movido por estreitas relações familiares e pseudobaronatos, recolhe-se, no pós-guerra, para dar passagem a uma face menos provinciana. Se não aceita irrestritamente, ao menos admite a alteridade destes e tantos outros imigrantes, sua verdadeira mola propulsora para as transformações industriais, financeiras e culturais. Curvamo-nos diante de milenares culturas e nos diversos campos, evidenciados pela seriedade, competência e operosidade, com assimilações até nos cardápios. As bienais são parte dessa internacionalização, que as terras portuárias faziam com mais facilidade. O campo cultural está menos estreito para receber a contribuição da primeira geração abstrata nipo-brasileira, com destaques para Mabe, Fukushima, Flávio-Shiró e Tomie Ohtake.

Manabu Mabe (*Ilustração 3*) é realmente uma personalidade, ocupando lugar ímpar entre os nipo-brasileiros, com todos os atributos, conseqüentes da posição atingida por sua produção abstrata, embora tenha se iniciado com um figurativismo bastante expressivo. Chega em 1934 para uma lavoura cafeeira em Lins (São Paulo), quando conhece Teisuke Kumassaka (1901), um fotógrafo-pintor, e passa a seguir Tomoo Handa e Takaoka. Antes de sua consagração participa do Salão Nacional de Arte Moderna no Rio e adere aos salões do Seibi-kai. Segundo Handa, não só expõe, mas presta significativa colaboração, aliada à de Fukushima, estendendo-a ao salão substituto do referi-

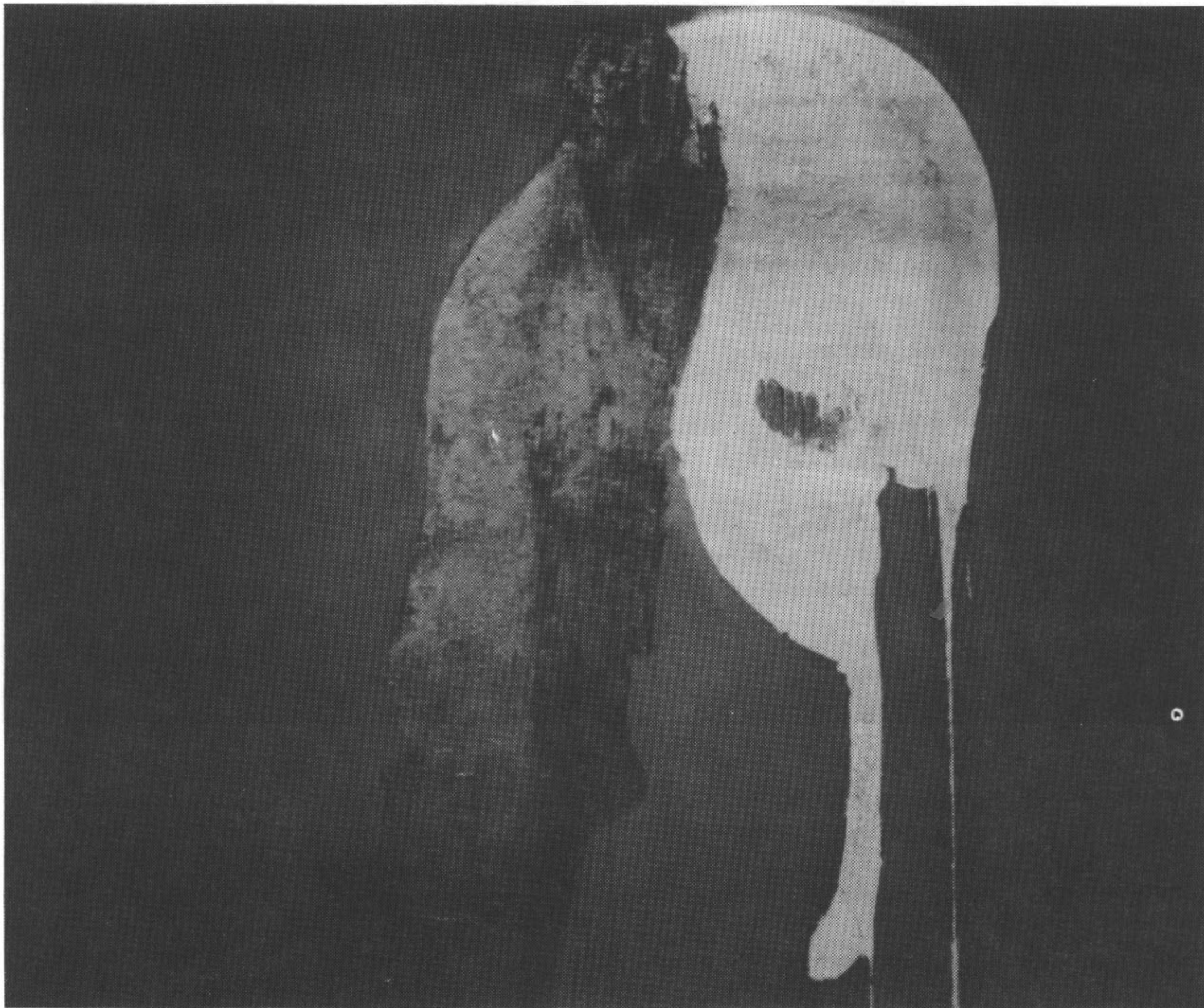
do, quando se transforma em Bunkyo, desde 1970 até a atualidade. Após o Prêmio da Bienal, ainda em 1959, inicia uma estelar carreira internacional, expondo no Inter Art Exhibition (Tóquio), na I Bienal de Jovens de Paris e também no Dallas Museum of Arts no Texas.

O tachismo é a marca diferencial de sua abstração, em especial nas telas em que domina um núcleo febril e combatente circundado por uma atmosfera diáfana e transcendente, numa escala monumental, mesmo em formatos menores. Suas pinturas nas partes virulentas sugerem o incomum e convulsionado, apontando para sensações vulcânicas, interioridades humanas, convivendo com uma espiritualidade calma, assim harmonizando diferenças e ressaltando o convívio dos contrários, que o zen-budismo ensinou-nos a apreciar.

Tikashi Fukushima igualmente é artista notório na abstração brasileira, seja por suas atuações junto ao referido Grupo Guanabara, seja pelo resultado de suas telas (*Ilustração 4*). Chega ao Brasil em 1940, fixando-se em Lins, quando toma contato com Teisuke Kumassaka para depois partir para o Rio de Janeiro, expondo desde 1946 no Salão Nacional. Comparece na primeira bienal com uma paisagem, na terceira com "Composição", e só volta a partir dos anos 60 a compô-la regularmente. O primeiro evento internacional se dá em 1959 no Dallas Museum of Arts e em 1961 congrega o VI Salão Mainichi Shimbun de Tóquio. Como Mabe, Tomie Ohtake e Flávio-Shiró, inicia-se na figuração, aspecto decisivo para a competência expressional atingida. Cada toque tem um significado lírico e uma precisão certa, sintonizado à tradição caligráfica japonesa. Como os grandes gestuais, junta simplicidade, simbologias e emoção em expansão, resultando obra vigorosa.

Reitera as correntes teóricas que entendem o fazer artístico como uma expressão produtiva em que o artista, como todos os humanos, emociona-se com vivências e sentimentos, comungando com o cosmos e o humano. Contudo, o que o separa dos demais é que transcende essa etapa mais contemplativa para se lançar no fazer, com segurança e decisão. Seu ateliê, com uma simplicidade oriental e ordenação harmônica, espelha fielmente sua prática artística. As primeiras telas abstratas mantêm in-

26 Michel Tapiés In: Marielle Tabart, *Parcours des Collections Permanentes: L'Abstraction des Années 50 en France*, op. cit., p. 6.



tenso diálogo com as molduras feitas profissionalmente, após aprendizado do ofício com Tadashi Kaminagai, seja nas texturas, cromatismos e pinceladas. Logo ganha sua marca em que a matéria pulsante ocupa uma espacialidade cromática, gerando intenso diálogo.

Flávio-Shiró é outro desses artistas maiores, que participa desde as primeiras bienais, à exceção de duas (terceira e quarta) nos catorze primeiros anos. Desponta para o meio com importante premiação no primeiro salão organizado no pós-guerra pelo Seibi-kai, quando conquista a láurea máxima após ter realizado sua primeira individual em 1950 no Rio de Janeiro. Marcará uma carreira internacional, desde 1956, exibindo-se, entre outros centros, em Paris, Córdoba, Nova York, Cannes, Viena, Munique, Lisboa, Santiago do Chile, Washington, Tóquio e Madrid. Muito jovem fascinava-se com os artistas pioneiros, que freqüen-





5- FLÁVIO-SHIRÓ,
"MÁQUINA
HUMANA" (1969).
COL. PINACOTECA
DO ESTADO DE SÃO
PAULO.

tam a casa paterna, sendo decisivo o contato para se decidir pela pintura. Sentado no telhado em sua casa paulistana realiza a primeira paisagem (27). Quando criança convive com a saga familiar, ao imigrarem em 1932, instalando-se em Tomé Açu (PA), na Floresta Amazônica, junto à colônia nipônica, em que se mantêm até 1938, então mudando para São Paulo. Precisam adaptar-se a uma realidade em que ficam postergadas as atividades materna de musicista e paterna como dentista, em vista da labuta diária e dos empecilhos legais. Com força, o pai, um pintor amador, prossegue fazendo próteses dentárias, formas cuneiformes que marcarão sua pintura (*Ilustração 5*). Vive durante muitos anos em Paris, lá conquista vitórias importantes nos circuitos vanguardistas, mas nunca deixa o Brasil tropical e o Japão espiritualista, numa síntese privilegiada.

Figura elegante e afável, contrasta com sua obra, de um expressionismo abstrato avigorado, denso e dramático, que o torna um pintor de primeira linha nessa vertente e dota suas pinturas de uma atemporalidade. Introduce uma questão vital - a do tempo imemorable, muito caro à cultura nipônica e contrário à nossa pressa ocidental. A unidade temporal alimenta-se de um crescente aprimoramento para atingir seivas precio-

sas e subterrâneas. Não é daqui ou de lá, porquanto enobrece muito mais o universal do ser humano.

Tomie Ohtake chega em 1937 a São Paulo, porém ingressa no meio, nos anos 50, etapa em que a lida familiar lhe propicia um espaço profissional. Apresenta-se com desenvoltura fora da colônia: em 1952, no II Salão de Arte Moderna paulista; em 1957, no Salão de Arte Moderna do Rio; em 1961, no II Salão de Arte Moderna do Paraná; e obtém uma premiação destacável em 1957, com o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, em São Paulo. Além do Seibi-kai, que também reconhece seu valor, em 1957 consegue um feito raro: uma individual no MAM paulista. Ao contrário dos demais, só corpora a bienal a partir de 1961. Como os demais, abraça a abstração depois de dominar o *métier* via figuração, resultando numa primorosa técnica pictural. A artista é presença obrigatória nos grandes eventos paulistas e carinhosamente prestigia, pela presença e pelo olhar afetoso, as jovens carreiras, numa grandeza admirável.

A poética de Ohtake diversifica-se por entre distintos suportes, da pintura até a escultura pública, passando pela gravura, sempre com uma dignidade e simplicidade franciscanas. A essencialidade geométrica contracena com texturas, transparências e

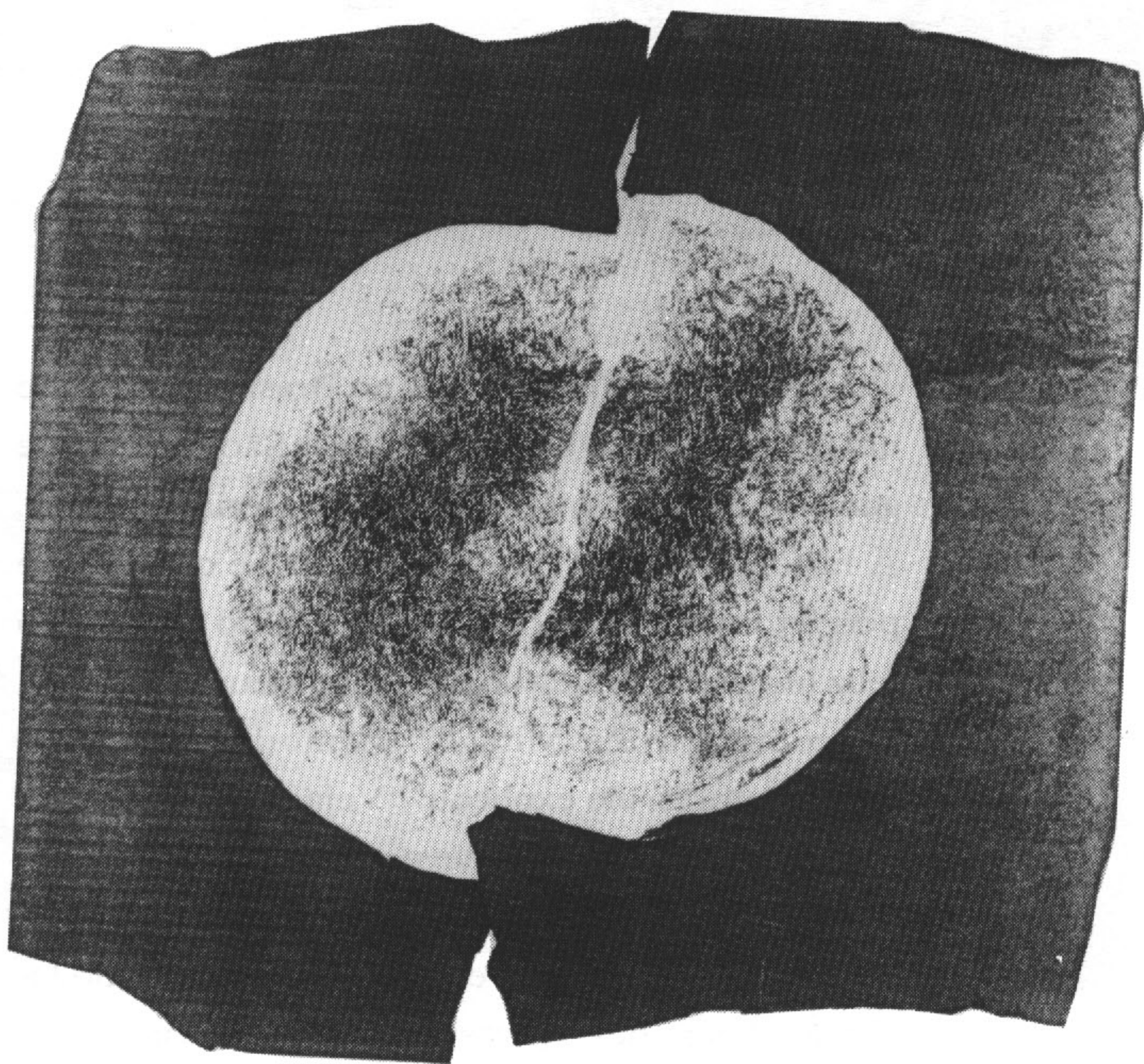
27 Maria Cecília França Lourenço. *Nipo-brasileiros. Mestres e Alunos em 50 Anos*, São Paulo, PE, 1983, p. 23 (depoimento do artista).

ressaltos, todos ordenados de forma rigorosamente construtiva (*Ilustração 6*). Suas obras são respeitosas e igualitárias com o outro, parecendo mais querer capturar o olhar para parceria e nunca para prepotências, numa atuação amigável com a fruição. Ensina o exercício da troca, a importância da espiritualidade e o encanto pela vida cotidiana, um exemplo de firmeza e esperança.

Une a geração pioneira dos abstratos nipo-brasileiros, o divórcio com as realidades imediatamente identificáveis, a economia dos recursos utilizados, reduzidos aos essenciais, e o interesse em aprofundar uma inquietação, eleita pelo artista, fiel à sua visão de mundo. Com perseverança, muitos trabalham em séries por vezes durante toda a vida, como se cada obra explicitasse novas facetas de uma totalidade, sem exauri-la. Adquiriram estatura pública num meio em

que não nasceram, mas souberam conquistar e reverter as dificuldades pelo trabalho.

As obras procuram um resultado requintado, uma síntese visual, a harmonização cromática, composicional, matéria e textural, aliadas a uma técnica primorosa, derrubando certas tematizações presentes no modernismo figurativo, impedidoras de um diálogo transcultural, dada a forte narratividade então emulada. Ao contrário, aqui Oriente e Ocidente dialogam por entre mentes e também através de signos universais, compostos por manchas, cromatismos, texturas, traços e geometrias, gerando soluções retínicas, que aproximam o humano e configuram o modernismo vanguardista. Presentificam um dos projetos mais humanistas deste século - a plena internacionalização da arte, o desbordar de barreiras entre os humanos e a queda dos entraves comunicacionais.



6- TOMIE OHTAKE,
"PINTURA" (1969).
COL. PINACOTECA
DO ESTADO DE
SÃO PAULO.