UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

MARIA FUSAKO TOMIMATSU

**Kazuo Wakabayashi:
vida e obra de um artista imigrante**

Versão corrigida

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

MARIA FUSAKO TOMIMATSU

Kazuo Wakabayashi:
vida e obra de um artista imigrante

Manuel SV

Versão corrigida

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

Kazuo Wakabayashi:
vida e obra de um artista imigrante

Maria Fusako Tomimatsu

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Professor Livre-Docente Mauricio Salles de Vasconcelos

Versão corrigida
São Paulo
2014

À memória de meus pais, Ryoichi e Mitsuko Tomimatsu.

AGRADECIMENTOS

Ao Kazuo Wakabayashi, pela cooperação, disponibilidade e confiança para a realização desta pesquisa.

À Hikari Wakabayashi, pelo complemento de informações e apoio.

Ao Professor Livre-Docente Mauricio Salles de Vasconcelos, que acreditou, desde o início, em meu projeto e me deu a oportunidade e a orientação necessárias para desenvolvê-lo.

Ao meu marido, Yasuyoshi Ozawa, e às minhas filhas, Érika e Lilian, pelo carinho, incentivo e compreensão.

Resumo

As produções artísticas do pintor Kazuo Wakabayashi podem ser divididas em duas etapas. A primeira é um conjunto de obras de tonalidade escura, de tom universal e sem qualquer indicação de sua origem étnica. A segunda fase, que se inicia por volta dos anos de 1980, consiste em obras de cores vibrantes, cujo detalhe apresenta elementos da cultura japonesa, tais como personagens do teatro *kabuki*, estampas da indumentária tradicional e outros elementos pertinentes àquela cultura. Apesar das notáveis diferenças entre as duas etapas, a elipse é a forma geométrica que sempre existiu na vida artística de Wakabayashi. O propósito da presente tese é trazer à tona o que está imerso nessas criações, primeiramente de natureza universal e, posteriormente, identitária. Acredito que a compreensão da arte desse artista imigrante poderá trazer respostas acerca da história de sua vida.

Palavras-chave

Kazuo Wakabayashi. Signo da morte. Segunda Guerra Mundial. Arte. Imigração.

Abstract

The artistic productions of the painter Kazuo Wakabayashi, who spent his teenage years during the World War II can be divided in two stages. The first one is represented by the group of paintings in dark tones, which lacks any sign of ethnic origin, and which seeks to preserve a universal tone. The second stage, which begins in 1980s, consists of vibrant colours paintings, whose details are rich on Japanese culture elements, such as the Kabuki play characters, the patterns of traditional clothing, among other elements. Although there are striking differences between these two stages, the ellipsis is the geometric form which has never left his artistic life. The present thesis seeks to bring to the surface what is immersed in the depth of these productions in his first stage, which has an universal character and in the later one, after the acception of his ethnic identity. The understanding of his work will enable us to find answers on the personal life of this Japanese immigrant artist.

Keywords

Kazuo Wakabayashi. The sign of the dead. World War II. Art. Immigration.

概要

少年時代に日本で戦争を体験した世代の若林和男の作品は大きく分けて、国籍を暗示させない普遍性の強い作品と日本の伝統文化を部分的に取り入れた作者の国籍を明白にした時代のものが挙げられる。色彩は落ち着いた暗いとも言える前期にも明るい鮮やかな色彩の後期のものと、どちらの時代にも共通する楕円形が構図に取り込まれている。その暗い作品の普遍性と日本の伝統文化に溢れ出る民族性の強い作品の奥に潜むものを画家の人生に基づき明らかにしようというのが本論文の意図である。

キーワード

若林和男; 死のシーニュ; 第二次世界大戦; 美術; 移住

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1 - KAZUO WAKABAYASHI: PRIMEIROS ANOS – CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO....	16
1.1 Sob o Signo da Morte.....	16
1.2 O Desenho do Mundo.....	28
1.3 <i>Shini-mizu</i>	41
1.4 O Pequeno <i>Sportif au Lit</i>	51
CAPÍTULO 2 - KOBE - SÃO PAULO.....	58
2.1 As Artes no Mundo.....	58
2.2 <i>Umaku attewa naranai</i>	76
2.3 <i>Shini-gao no Kiroku</i> (O Registro do Último Semblante).....	86
2.4 O OVMI foi lançado.....	103
CAPÍTULO 3 – DO NOVO MUNDO PARA O MUNDO	111
3.1 Hikari, o signo luz.....	111
3.2 Grupo Seibi – O âmbito sagrado.....	147
EPÍLOGO.....	197
CONCLUSÃO.....	209
BIBLIOGRAFIA.....	213

INTRODUÇÃO

“A biografia pode ser uma entrada privilegiada na restituição de uma época, com seus sonhos e suas angústias” – assim começa Dosse, ao se referir à concepção de Walter Benjamin do procedimento do historiador em ter que desconstruir a continuidade de uma época, para distinguir uma vida individual, a fim de “[...] fazer ver como a vida inteira de um indivíduo está retida em suas obras, suas ações (e) como nessa vida está retida uma época inteira (DOSSE: 2011, p.10).

Biografar o artista Kazuo Wakabayashi, sem dúvida, foi um grande desafio. Primeiramente, porque há pouca bibliografia a respeito de sua obra e, sobretudo, de sua vida; na verdade, surpreendeu-me saber que Wakabayashi possuía apenas uma sucinta biografia com um registro cronológico de fatos, no qual foram excluídos aspectos qualitativos de sua existência. Em segundo lugar, porque a única e quase exclusiva fonte de informações para o meu trabalho veio das palavras do próprio artista que, gentilmente, me recebeu em sua residência em São Paulo, por diversas vezes. Por fim, o maior desafio foi narrar de forma abrangente e sensível a vida e a obra desse pintor nascido no Japão.

A ideia de fazer uma tese sobre a vida de Wakabayashi surgiu depois que o conheci pessoalmente, em 2008. Nesse primeiro encontro, o artista se revelou um narrador eloquente de fatos ocorridos durante as décadas em que vem atuando no universo artístico, nos âmbitos nacional e internacional. Diria que Wakabayashi é um detentor valioso da história do meio artístico nipo-brasileiro. Veio então a curiosidade em saber o que estaria por trás de suas obras, as quais, a meu ver, possuíam elementos culturais denunciadores de sua etnia e sua história de vida.

Acredito ser relevante comentar que algumas condições inerentes a mim favoreceram a realização desse trabalho, como a minha formação acadêmica em Arte, além do mestrado na área de Letras e minha dupla proficiência nas línguas japonesa e portuguesa, que foram fundamentais para a coleta de dados, a leitura de obras nipônicas, a transcrição e a tradução das entrevistas, bem como a realização de encontros com

Wakabayashi, que fala português com alguma dificuldade. Creio que meu conhecimento da língua japonesa permitiu ao entrevistado uma maior liberdade de expressão e ao entrevistador captar nuances mais sutis da alma do artista.

Portanto, essas foram as motivações que me fizeram enfrentar o desafio em escrever sobre a vida do artista imigrante Kazuo Wakabayashi. Uma vida que transita pelo espaço e tempo, uma vida envolvida em turbulência e calma, em constante questionamento conflitante. Vale a pena desmontar a linearidade cronológica e tentar trazer à tona sua época de sonhos e angústias, que deixam transparecer suas obras.

Para realização desse grande desafio, a minha escrita teve o respaldo teórico de Philippe Lejeune e François Dosse. Este, ao discorrer sobre a biografia social, apresenta Lucien Febvre, biógrafo de Rabelais, pontualmente sobre o enfoque dado ao gênero, que não atribui à singularidade do biografado, mas ao aparelhamento mental de sua época, que procura compreender a distância e resgatar através do universo rabelaisiano (DOSSE, 2009, p. 215).

Com efeito, ao biografar a singularidade do artista imigrante japonês, estaria aludindo, simultaneamente, ao aparelhamento mental de sua época, à qual se atribuem os pensamentos e as ações. O biografado nasceu e cresceu em um período político conturbado de seu país, quando este invadia a China e estendia o território, avançando na Manchúria e, em seguida, se envolvendo na Segunda Guerra Mundial. Sem sombra de dúvida, esse contexto político-social projetou sombras, mas também luzes no caminho do jovem futuro artista.

A linha teórica de Philippe Lejeune, cuja abordagem se afasta da tradição teórica toma o caminho da crítica cultural, enfatizando a dimensão histórica e contextual, mobilizando outras disciplinas. Define autobiografia (biografia) da maneira simples e objetiva, como a “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria (ou de outra) existência, quando focaliza sua história individual, em particular, de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

Apesar da definição simples, Lejeune aparenta romper os seus limites, ampliando o significado das palavras *narrativa*, *retrospectiva* e *individual*. No caso do presente estudo, em que o biografado não é a mesma pessoa do biógrafo, faz-se necessária uma adequação, durante o decorrer do trabalho, uma vez que o plano teórico de biografia se baseia na autobiografia. No entanto, ele mesmo chama a atenção sobre o

sul-africano J.M. Coetzee, autor de três publicações de autobiografia e prêmio Nobel da Literatura de 2003, asseverando que [...]”. Lejeune salienta, em seguida:

Il est désormais convenu que la projection du biographe dans son écriture est telle que les frontières ne peuvent’être que poreuses entre biographie et autobiographie, comme elles le deviennent aussi entre factualité et fiction à partir du moment où se démultiplient les possibles, les versions, les intensités, les flux, selon des lignes rhizomatiques. (DOSSE, 2011, p.11).

O novo conceito de horizontalidade proposto por Deleuze e Guattari, como alternativa à famosa árvore de conhecimento, contra a tradição ocidental da verticalidade, sugere outra maneira de pensar. Faz analogia com as plantas rizomáticas que, ao invés de troncos, possuem ramificações proliferantes e horizontais. “Ao mesmo tempo, consegue fazer com que toda ruptura possa se tornar significativa, em todos os pontos.” (DOSSE, 2010, p.298).

A tonalidade do meu trabalho pede um enfoque conceitual teórico semelhante ao de pensadores como Deleuze e Guattari, pela amplitude na abordagem do campo filosófico, o qual reviu a história da Filosofia com novo aporte crítico e metodológico, empreendendo, ao mesmo tempo, uma atualização dos conceitos nos universos da arte e da cultura. O pensador Deleuze chega mesmo a possibilitar uma leitura renovada da noção de biografia, em *Proust e os Signos*, ao captar as séries de signos que entrelaçam, no universo romanesco do autor de *Em Busca do Tempo Perdido*, os elos formados entre arte/vida/linguagem e pensamento. Escrever a biografia literária de um artista imigrante japonês significa trabalhar as memórias voluntária e involuntária do biografado, descobrir os sinais sensíveis que se explicam pela memória que o conduziram e puseram no caminho da arte.

Encontrei no pensamento de Deleuze a pertinência para o que me instigava à biografia. Trata-se do elemento estético da arte japonesa, presente em detalhes nos trabalhos de Wakabayashi:

Quando uma parte vale por si própria, quando um fragmento fala por si mesmo, quando um signo se eleva, pode ser de duas maneiras muito diferentes: ou porque permite adivinhar o todo de onde foi extraído, reconstituir o organismo ou a estátua a que pertence e procurar a outra parte que se lhe adapta, ou, ao contrário, porque não há outra parte que lhe corresponda, nenhuma totalidade a que possa pertencer, nenhuma

unidade de onde tenha sido arrancado e à qual possa ser devolvido. [...] (2010, p.106).

Assim, seguindo essa linha teórica, longe de querer idealizar ou homenagear o biografado, a minha intenção é de trazer um relato empírico do real, além de contribuir para a compreensão de suas obras em paralelo com fatos históricos de sua existência. Na verdade, ao ouvir os relatos do artista e apreciar suas obras, pude notar um traço recorrente em sua vida e produção: o signo da morte. A partir daí, minha linha norteadora dentro deste estudo foi analisar e compreender como esse aspecto fúnebre foi trabalhado em suas obras.

Por fim, esclareço que, para a realização desta tese, foram feitas inúmeras entrevistas, algumas pessoalmente na casa de Wakabayashi e outras por telefone. A esposa de Wakabayashi também participou com seu depoimento, falando mais sobre a vida afetiva e familiar do artista, enfim, fatos pouco narrados pelo pintor. Presume-se que isso se deva ao aspecto cultural vigente ainda, pelo qual não se expõe o que vai no plano da sua subjetividade.

Ao longo de quatro anos, foram várias as viagens de Londrina para São Paulo e muitas entrevistas, algumas produtivas, outras truncadas e acometidas de falhas técnicas. Às vezes, considerei a etapa de entrevista um pouco vazia, pela ocorrência de repetição, não oferecendo informações novas e relevantes, mas conforme discorre Lejeune:

[...] esse movimento bem teórico em que o pesquisador considera a enquête terminada (seja porque, em um percurso cronológico, tenha-se chegado ao tempo presente, seja porque o modelo, por mutismo ou repetição, tenha chegado a um ponto em que não fornece mais nenhuma informação nova, seja porque o pesquisador se sente saturado e a virtude de relação esteja esgotada). (LEJEUNE, 2008, p.163).

No primeiro capítulo foi abordada a vida do artista, na iniciação pela morte na família, ao perder o pai aos onze anos e, mais tarde, no ato comunitário da cremação no interior, para onde se retirou durante seis anos, com a mãe e seus irmãos. O futuro artista é encarregado de trabalho árduo, que lhe fora atribuído pela sua condição de primogênito, representando o responsável pela família.

A pergunta condutora do presente trabalho é: “O que aconteceu e o que produz acontecimentos na vida do artista?” Fui buscar a resposta nos conceitos de Deleuze e Guattari, sobretudo na teoria de linhas, quando determinam a essência da “novela” como gênero literário, porque percebi nela linhas coincidentes com a minha proposta de escrita, que é a biográfica. A novela existe quando se organiza em torno da questão “O que se passou? O que pode ter acontecido?” (DELEUZE; GUATTARI: 2008, p.63). A biografia está fundamentalmente escorada numa vida vivida no que já aconteceu.

Segundo os autores, a novela tem pouco a ver com a memória do passado, ou com um ato de reflexão, de sorte que ela ocorre, ao contrário, a partir de um esquecimento fundamental, mas evolui “[...] na ambiência do ‘que aconteceu’, porque nos coloca em relação com o incognoscível ou um imperceptível (e não o inverso: não é porque falaria de um passado que ela não poderia mais nos dar a conhecer)” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.65).

É possível fazer um paralelo entre a pergunta “Que pequena artéria no meu cérebro pode ter-se rompido?” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.65) e “Que cicatriz é essa no meu cérebro, que denuncia um sangramento grave e muito antigo?” A primeira é dos filósofos franceses e a segunda, do artista biografado. Os autores prosseguem, no ensaio, enfatizando que

[...] a novela está fundamentalmente em relação com um segredo (não como uma matéria ou com objeto do segredo que deveria ser descoberto, mas com a forma do segredo que permanece impenetrável) [...] Não se trata então de remeter a novela ao passado, e o conto no futuro, mas de dizer que a novela remete, no próprio presente, à dimensão formal de algo que aconteceu, mesmo se este algo não for nada ou permanecer incognoscível. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.65).

Para fundamentar as respostas pertinentes às questões subsequentes – “O que aconteceu e o que produz acontecimentos, na vida do artista?” – é importante o conceito de linhas que formam segmentos e de que a vida é construída de conjugalidade desses segmentos.

Não queremos apenas falar de linhas de escrita, estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão entre as

linhas escritas. Pode ser que a novela possua sua maneira própria de fazer surgir e de combinar essas linhas que pertencem, entretanto, a todo mundo e a qualquer gênero (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.66).

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho apresenta o acontecimento que havia sido ocultado em esquecimento, porém, que será lembrado e revelado pelo biografado. Iniciei o texto com a leitura da imagem das obras de Wakabayashi, de datas variadas, notoriamente as que focalizam uma linha de continuidade na forma elíptica.

Nesse capítulo, o esforço foi concentrado na procura das respostas para a primeira pergunta: “O que aconteceu e o que produz acontecimentos, na vida do artista?” Para tanto, busquei o contexto familiar, o fato de ter nascido primogênito de um casal que esperara 15 anos para o nascimento do herdeiro. Também considerei o contexto sociopolítico, o militarismo e o nacionalismo fanático, vigente em toda sua infância e adolescência de Wakabayashi, fase cuja formação se projetará para a idade adulta. Perdera o pai aos 11, perdera a casa no ataque de bombardeio do B29 aos 12, a adolescência toda passada no interior em retiro, onde viveu experiências ímpares, dentro da comunidade fechada de aldeia. O que se pode constatar é que esta foi a fase fundamental que fez germinar no jovem Wakabayashi a força imperativa que o impulsionou para a arte.

O segundo capítulo foi direcionado para obter respostas às perguntas: “Quais foram os signos dessa vida e dessa arte?” Signos vindos da pintura, da paisagem, dos territórios japoneses, da Guerra, do Ocidente, da família, do sistema social e da cultura? De novo, busco as explicações no pensamento de Deleuze e Guattari, que apontam os indicativos para as respostas:

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de “hieróglifos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.4).

Entender o mundo como coisa a ser decifrada é um dom. Para que ele seja descoberto, são imprescindíveis encontros também necessários. Caso contrário, ele permaneceria oculto, o que anularia esses encontros (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.25). Tomados por esse prisma, os encontros amargos ou desastrosos que o jovem Wakabayashi teve no interior foram necessários para que ele percebesse o aceno dos signos, captado por sua sensibilidade.

As concepções acerca do percepto e afecto sobre o processo da arte, amplamente discutido em Deleuze e Guattari, também foram buscadas para fundamentar o resultado desse processo, em Wakabayashi (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.193).

O objetivo da arte, como os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor que faça parte da obra [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.197-198).

Todos os personagens que protagonizam a narrativa a seguir são devires, devires criados pelo autor. “Escrever é um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até um devir imperceptível” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.11).

No terceiro e último capítulo foi abordado o artista no cenário internacional e sua vinda para o Brasil. Essa etapa, que se poderia chamar de platô de Wakabayashi, foi uma ilustração para a teoria do nomadismo de Deleuze e Guattari, dada a pertinência dos fatos e ações que conduziram o artista à terra distante.

A primeira parte do terceiro capítulo foi dedicada à presença de uma personalidade marcante na vida do pintor, responsável por reduzir sua boemia, reduzir, mas não acabar, porque é assim que um nômade vive. Trata-se de Hikari, sua esposa, que deu ao artista, dos bastidores, suporte emocional, para que pudesse se ocupar de seu ofício. Na entrevista, ela se revela uma mulher surpreendentemente forte e determinada, apesar de sua aparência meiga.

A segunda parte do terceiro capítulo foi ocupada por fatos que permeiam o Grupo Seibi, desde os primeiros momentos em que o artista entra em contato com o grupo. O conflito gerado entre os artistas vindos do Japão, antes da guerra, e os de sua geração, os quais vieram com carreira artística em andamento. Wakabayashi revela fatos surpreendentes como aquele ele gerou a dissolução do Grupo Seibi¹.

Por fim, acredito ser relevante comentar que, quando o consultei sobre a possibilidade de biografá-lo numa tese acadêmica, Wakabayashi respondeu: “Eu só aceito, caso eu possa representar meus colegas que vieram do Japão e apenas como um deles”. Uma resposta que me comoveu, não só pela modéstia e humildade diante do real valor desse artista plástico, como também pela singeleza de sua intenção em partilhar suas glórias com seus colegas. Entretanto, mesmo querendo representar outros artistas nikkei, sua vida foi um desencadeamento de fatos únicos, que conotam uma singularidade. Sendo o último artista ainda vivo que conviveu com os veteranos do Grupo Seibi, Wakabayashi revelou que a sua contribuição para esta tese seria como um testamento, um legado que pretende deixar para as futuras gerações de artistas.

¹ Grupo Seibi (Seibikai): abreviação de São Paulo *Bijutsukai* サンパウロ美術研究会 = Associação de Pesquisa de Belas Artes de São Paulo. Foi fundada em 1935, pela iniciativa de Tomoo Handa, Yoshiya Takaoka, Yuji Tamaki e outros.

1. Kazuo Wakabayashi: Primeiros anos - contexto sociopolítico

1.1 Sob o signo da morte

Qu'est-ce que le travail de mémoire? Cela renvoie au travail de deuil qui est l'inverse de la compulsion de répétition. Il s'agit d'aller à l'encontre de cette tentation morbide, mortifère et de lui opposer à la fois la reconnaissance de la dette et une nécessaire libération du fardeau du passé pour rouvrir le présent vers de nouveaux possibles, de rendre possibles des créations nouvelles.

(DOSSE, 2013, p.10).

A estação de trem mergulhada na penumbra do entardecer, onde apenas as curvas dos trilhos brilham em fragmento de uma elipse, à luz da tênue claridade em esvaecimento. Japão, 1949; técnica: óleo sobre tela; autor: Kazuo Wakabayashi. (Ver imagem 01)

Imagem nº 01. WAKABAYASHI, Kazuo. **PAISAGEM** - 1949 - Óleo sobre tela - 60,6x72,7cm²

² Disponível em: <http://www.art-bonobo.com/artesimig/wakabayashi.html> Acesso em: 12 set. 2013.

A mulher de pele sem vida e rosto sem detalhes, veste branca com ombros nus, de um dos lados, cuja alça caída em desleixo deixa à mostra o seio, igualmente sem detalhes. Ao fundo, escuridão total, destacando apenas um círculo claro, sugerindo lua ou um outro planeta qualquer, tangente sobre a linha elíptica, sugerindo trajetória de um corpo celeste qualquer. Autor: o mesmo. Japão, 1951. (Ver imagem 02)

Imagem nº02. WAKABAYASHI, Kazuo. **A NOITE** - 1951 - óleo sobre tela - 145,5x97cm³

³ Disponível em: <http://www.art-bonobo.com/artesimig/wakabayashi.html> Acesso em: 12 set. 2013.

Uma figura indefinível porta um par de chifres pontiagudos em tom muito escuro; na parte superior, há um elemento fragmentado também muito escuro, em cujo centro se percebe um círculo mais escuro ainda; a presença deste sugere a bandeira nacional japonesa, cuja parte inferior forma a curva de uma elipse; ao fundo, ocre em vários tons. (Ver imagem 03) *Oni* ou ogro é uma figura sobre-humana folclórica japonesa que representa a maldade e amedronta as crianças desobedientes. Costuma portar um par de chifres na cabeça e seu corpo é azul ou vermelho.

Imagem nº 03. WAKABAYASHI, Kazuo. **ONI** - 1961 - óleo sobre tela - 72,5x60,6cm⁴

Uma forma ovalada ocupando a tela inteira; desta vez, com textura em baixo relevo em dois planos, sobre os quais vários traços desenhados em elipse,

⁴ Disponível em: <http://www.art-bonobo.com/artesimig/wakabayashi.html> Acesso em: 12 set. 2013.

aparecendo nas extremidades em área menor, motivos de estampa japonesa do período Edo (1600~1868). (Ver imagem 04)

Imagem nº 04. WAKABAYASHI, Kazuo. **COMPOSIÇÃO BRANCA** - 1992 - técnica mista sobre tela - 153x117cm⁵

As obras descritas acima diferem na época e no tema, mas existe uma forma geométrica nela se converge e que sempre esteve presente nas demais obras de Wakabayashi: a elipse. Tomando como referência os dois eixos de uma forma elíptica

⁵ Disponível em: <http://www.art-bonobo.com/artesimig/wakabayashi.html> Acesso em: 12 set. 2013.

detentores da mesma potencialidade, entendendo que um dos focos da elipse de Wakabayashi seria a morte, enquanto o outro, seria o Japão subjetivado.

O pesquisador de História da Arte Moderna do Japão, Akihisa Kawata⁶ (1997, p.1080), faz uma análise interessante ao grupo de imagens criadas durante o totalitarismo⁷, em qualquer país do mundo, especificamente no militarismo japonês. Kawata estabelece uma analogia entre dois focos da elipse e os dois significados centralizados do regime⁸. Um é o enaltecimento público dos acontecimentos que contribuem para a glória do regime como, por exemplo, os documentários de operações militares. Outro são símbolos que representam esses acontecimentos. Na Alemanha nazista, o sistema era simbolizado pelo retrato de Hitler e a imagem de um corpo despido enaltecendo a superioridade da raça germânica, “pura e superior”. Já no Japão, a imagem do país era representada pelo sol nascente, flores de cerejeira e crisântemos e o monte sagrado Fuji. O sol, sendo um fenômeno da natureza que não se prende a uma determinada região em específico, é representado na bandeira japonesa como um símbolo de poder e dominação mundial.

⁶ Kawata Akihisa 河田明久 (1966-) n. em Osaka. Pesquisador da História da Arte Moderna do Japão. Doutor em História da Arte pela Universidade Waseda, especializou-se na Arte Moderna do Japão. Atualmente, é docente na Universidade de Engenharia de Chiba. Tem vários livros publicados: **A Guerra através das imagens - China-Japão: Rússia-Japão até a Guerra Fria** (イメージのなかの戦争—日清・日露から冷戦まで—) em parceria com Tan'o Yasunori 丹尾安典 (Iwanami Shoten 1996, *Guerra e Arte* 戦争と美術 1937-1945) (Kokusho Kankôkai 2007, como organizador em parceria).

⁷ **Totalitarismo** (ou **regime totalitário**) é um sistema político no qual o Estado, normalmente sob o controle de uma única pessoa, político, facção ou classe, não reconhece limites à sua autoridade e se esforça para regulamentar todos os aspectos da vida pública e privada, sempre que possível. O totalitarismo é caracterizado pela coincidência do autoritarismo (em que os cidadãos comuns não têm participação significativa, na tomada de decisão do Estado) e da ideologia (um esquema generalizado de valores promulgado por meios institucionais para orientar a maioria, senão todos os aspectos da vida pública e privada). CONQUEST, Robert. **Reflections on a Ravaged Century** (2000 – ISBN 0-393-04818-7, p. 74. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Totalitarismo>. Acesso em: 28 nov. 2013.

⁸ Os regimes ou movimentos totalitários mantêm o poder político através de uma propaganda abrangente divulgada por meio dos meios de comunicação controlados pelo Estado, um partido único, que é muitas vezes marcado pelo culto de personalidade, o controle sobre a economia, a regulação e restrição da expressão, a vigilância em massa e o disseminado uso do terrorismo de Estado. TAYLOR, C.C.W. **Plato's Totalitarianism**. *Polis* 5, p. 4-29, 1986. Republicado em: *Plato 2: Ethics, Politics, Religion, and the Soul*. Ed. Gail Fine. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 280-296. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Totalitarismo>. Acesso em: 28 nov. 2013.

Deleuze e Guattari (1997, p.116-117) denominam *ritornelo* três momentos numa evolução de territorialização. O primeiro é representado por uma criança no escuro, que cantarola para tranquilizar-se. A própria canção salta do caos, significando um começo da ordem do caos. O segundo é a organização de um espaço limitado, traçando-se um círculo do centro frágil e incerto. Nesse momento, acontece a interferência e referências de marcas diversas, não mais para determinação momentânea do centro, mas para a organização do espaço. As forças do caos, então, são mantidas no exterior tanto quanto possível, para que o espaço interno possibilite as forças germinativas de uma obra a ser feita. O terceiro momento é a entreabertura desse círculo, que permite a entrada e a saída de si próprio ou de outro, permanecendo fechado o lado onde se acumulam as forças do caos. O próprio círculo tende a abrir-se para o futuro, em função de forças que ele abriga.

Um centro frágil e incerto traçado num círculo para se proteger do caos externo. Enquanto se protege da força desse caos, o futuro artista Wakabayashi armazena forças germinativas de obras a serem feitas. O centro do círculo desloca-se e transformam-se em movimento dinâmico como órbitas dos corpos celestes no universo. A elipse não é apenas um aspecto estético em obras de Wakabayashi, ela se assemelha a sua própria vida. Ele se beneficia de interferências e referências de âmbitos e tempos diversos que possibilitaram as forças criativas de obras a serem feitas. Essas interferências surgiram em formas de signos.

De fato, segundo a definição de Deleuze, “[...] o signo é o que nos faz pensar. O signo é objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar” (DELEUZE, 2010, p.91).

Pode-se deduzir que a morte é uma presença constante na vida e obra de Wakabayashi. É axiomático afirmar que essa condição não é exclusiva dele, já que todos os seres que usufruem da condição de terem nascido também a sentem. Refiro-me, aqui, não somente à morte física, mas também à morte metafórica. Este tipo de morte, segundo Deleuze, é aquele em que em determinadas circunstâncias familiares, político-sociais, o livre arbítrio do indivíduo é ignorado e as ações são impostas. A impossibilidade de manifestar o verdadeiro “eu” pode ser considerada uma forma de morte (KAMEI, 1970). As circunstâncias que impõem tais situações a Wakabayshi são a questão de sua própria sobrevivência, a família, a guerra, a escola e as instituições. Neles, as pessoas são elementos de um conjunto e os sentimentos entre pessoas são segmentarizados, a fim de garantir e controlar a identidade de cada instância, inclusive a identidade pessoal (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.67). Deleuze e Guattari apresentam esse segmento que chamam de *duro* ou *molar*, como a primeira das linhas das quais todos nós fazemos parte.

Já para Dosse (2007), a morte pode significar também fim de uma fase; a morte física seria um ponto final de uma escrita, mas ela pode ser o final de um parágrafo, para dar condição necessária para se iniciar um outro parágrafo. A morte pode ser ainda a ausência, a despedida, o desaparecimento, algo indefinitivo. Em todas as mortes, as emoções tomam conta da alma humana, porque são as circunstâncias que afetam as paixões humanas e que possibilitam restituir a singularidade aos diversos campos das atividades humanas (DOSSE, 2007, p.102).

Na cultura japonesa, a obra *Nihon Shoki* 日本書紀 – Os registros do Japão (1971, p. 69-71) expressa o significado da morte com descrição crua do corpo pós-morte. A deusa *Izanaminomikoto* 伊奘那美尊 deixa esta vida e parte para *Yominokuni* 黄泉の国

(terra dos mortos). Seu esposo, *Izanaginomikoto* 伊弉那岐尊, vencido pela saudade, parte à procura da amada, na terra dos mortos. Lá, ele consegue vê-la ainda com a aparência de quando era viva, mas esta o aconselha a voltar para o mundo dos vivos; este, todavia, contrariando a súplica dela, acaba vendo o corpo da amada em estado de decomposição, sendo devorado por *Raikô* 雷公⁹. Assustado, ele sai correndo destes entes, transformados em inúmeros *oni* 鬼 (ogro) devoradores das entranhas que o perseguiram, por ter visto o que os vivos jamais poderiam ter visto. Após escapar de muitas tentativas de ser capturado, consegue se salvar e alcança o mar, onde o viúvo se banha com água salgada para se purificar, por ter visto e presenciado a impureza que é a putrefação do corpo. Esse ato de purificação ainda continua presente na cultura japonesa, com o nome de *misogiharai* 禊払い.

No caso de Wakabayashi, ele atravessou todos os segmentos rígidos vigentes no Japão, de sua época, nos anos 1930. Além da morte que se experimenta, mas se continua vivo, a morte passou muito perto dele, levando o pai, na infância, e outras pessoas de seu convívio. Foi, em acréscimo, obrigado a lidar com a face impura da morte, a finitude da existência física, que é a cremação de corpos. Tais experiências ocorreram entre a infância e a adolescência de Wakabayashi. É um período em que a emoção aflora e se processa a formação do indivíduo para o futuro.

O que me impulsionou a escrever a vida de Wakabayashi foi buscar os acontecimentos que ele detém em suas obras, no decorrer de toda a sua atividade criativa, como a elipse que se mostra presente constantemente em suas obras. Diria que escrever a biografia de Kazuo Wakabayashi constituiu uma viagem à procura dos dois

⁹ 雷公, denominação popular de *kaminari* 雷 - trovão, que tem por etimologia o termo *kaminari* 神鳴り que significa ressonância divina.

focos da elipse da vida do artista. As explicações de Deleuze e Guattari sobre a alma humana seriam a bússola para esta viagem.

Dosse (2011, p.10) afirma que a biografia pode ser uma entrada privilegiada na restituição de uma época, com seus sonhos e suas angústias. Cita ainda Walter Benjamin, que concebia o historiador como tendo que proceder a uma “[...] desconstrução da continuidade para nela distinguir uma vida individual a fim de fazer ver de como a vida inteira de um indivíduo segura numa de suas obras, um de seus acontecimentos (e) como nesta vida segura uma época inteira”.

“Que pode ter acontecido para que chegasse a esse ponto?” Essa é a pergunta-chave que Deleuze e Guattari (2008, p. 66) emprestam do novelista Fitzgerald, nas suas considerações sobre a escrita, entre outros gêneros, que é a novela. Os filósofos compreendem a especificidade da novela, ao tratar uma matéria universal. É porque somos feitos de linhas:

Não queremos falar apenas de linhas de escrita; estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio, linhas que criam a própria linha de escrita, linhas que estão entre as linhas escritas. Pode ser que a novela possua sua maneira própria de fazer surgir e de combinar essas linhas que pertencem, entretanto, a todo mundo e a qualquer gênero. (2008, p.66).

Qualquer gênero, inclusive biografia. O lidar sempre com a pergunta “o que aconteceu?” se passa com os fatos da vida, pois, quando se pensa em uma biografia, nunca se preocupa com o que acontecerá, que é o questionamento do conto (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.63).

Em se tratando de biografia, identifico-me com a linha francesa que traz menos informações biográficas, e aproxima mais da ficção, por conta da sua preocupação com

a escrita literária, e seu entusiasmo em tomar posição em relação ao biografado (DOSSE, 2011, p.11).

Por que se escreve uma biografia? Por que escrever a biografia do artista plástico Kazuo Wakabayashi? Quais foram os fatos relevantes da vida pessoal dele que o levou a ter como marca a morte em suas obras? A biografia poderia proporcionar elementos explicativos para a compreensão de sua obra. Ninguém escreveu a vida de outro homem com puro objetivo de “conhecimento”. A escolha do modelo, a determinação tomada de admiração ou de difamação, a função do texto produzido são de gêneros pressupostos que comandam todo andamento de “informação” e a ordem do discurso (LEJEUNE, 1980, p.175). Não se escreve para dizer o que se sabe, mas para se aproximar do que não se sabe, portanto, para explorar as contradições que nos constituem numa construção de linguagem sempre complexa.

Contar a vida do artista que vivenciou o militarismo e o nacionalismo japonês na juventude é, ao mesmo tempo, contar como se relacionou com os segmentos duros que o cercaram desde a infância, as fissuras e as linhas de fuga que deles surgiram. Os regimes político-econômicos vigentes e os valores culturais que abrangeram o período de seu nascimento, a infância e a juventude deixaram marcas na sua formação. Diria que estou ousando e procuro transformar a minha escolha em sacerdócio, como Dosse (2011, p.10) compara o trabalho de um biógrafo a um trabalho beneditino, de modo que ele deve consagrar sua própria existência para esclarecer a vida de um outro. Contar a vida de alguém implica investigar contextos familiares, culturais e sociopolíticos que, de uma maneira ou outra, afetaram sua formação, a escolha do seu rumo, tudo que ele viveu. A (auto) biografia, afinal, não é apenas um discurso literário, mas um fato cultural (NORONHA, apud LEJEUNE, 2008, p.9).

O ato de narrar está sempre conectado com o passado, com a pergunta “o que aconteceu”? Talvez algumas respostas nunca se consigam encontrar, contudo, durante o processo da procura, possa emergir a história do movimento artístico entre os imigrantes japoneses, sendo Wakabayashi o único que poderá testemunhar o que aconteceu com aqueles imigrantes que deixaram a lavoura para se dedicarem à criação artística, apesar do retorno do seu labor ser absolutamente incerto. Porém, assim como Sartre se pronuncia sobre o limite do projeto autobiográfico (apud LEJEUNE, 1980, p.173).

Por não se poder dizer tudo de si – coisas que ele sabe e que guarda para si – o testemunho de Wakabayashi dependerá do limite permitido pela sua consciência. É, por isso, uma biografia sempre é inacabada.

André Maurois (apud DOSSE, 2009, p.59) recomenda o máximo rigor no manuscrito da documentação e, ao mesmo tempo, ressalta o caráter aporético do desejo de extrair daí a verdade de um indivíduo, o qual permanece na esfera do incognoscível, visto que, como a aludida afirmação de Sartre, só o que se pode é dar relevo, para além do aspecto flutuante e confuso dos sentimentos ou ações. Philippe Lejeune refere-se a propósito da autobiografia a partir de um pacto de veracidade que remete ao contrato tácito como “uma unidade que lembra um tom musical. Tua vida é escrita em dó menor ou sol maior”, e que cabe ao biógrafo recuperar esse tom. (LEJEUNE, 1975).

Por outro lado, a pergunta “o que aconteceu?”, em outras palavras, é a definição que Lejeune estabelece sobre biografia como narrativa retrospectiva que uma pessoa real faz de existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de uma vida, de um processo de subjetivação (Idem, 2008, p.14). No caso, estabelece-se o pacto biográfico que será uma narrativa retrospectiva em terceira pessoa, pois a biógrafa fala do biografado. A natureza da biografia apresenta uma linha de segmentaridade em

que tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro. Essa segmentaridade foi feita para garantir e controlar a identidade de cada instância, inclusive a identidade pessoal (Idem, ibidem, p.67).

Wakabayashi experimentou, no início de sua vida, a força de segmentos duros na família, na sua condição de primogênito, pelo pai rígido, como filho de comerciante que era repreendido pelos pais por bater em amiguinhos de *chan'baragokko*¹⁰, filhos de clientes do estabelecimento. Kazuo não achava graça nisso e, em decorrência, nunca quis seguir os negócios de seu pai no comércio. Assim, não haveria necessidade de pedir desculpas a filhos de fregueses da loja de seu pai por vencer na luta de mentirinha. Na escola, vinha a pressão dos professores impondo a ideologia sob o regime militar em vigência.

A vida de Wakabayashi pode ser dividida em antes e depois de sua vinda ao Brasil. Antes, corresponde aos trinta anos vividos no Japão, de 1931 a 1961 e o depois corresponde ao período de 1961 até o presente momento, em 2013. Pela natureza inquieta de Wakabayashi, a vida do artista foi um rico entrelaçado de linhas ora rígidas, ora maleáveis, mas sobretudo, de fuga.

¹⁰ *Chan'baragokko* é brincadeira de espada dos meninos, imitando samurai.

1.2 O Desenho do Mundo

No outono de 2008, Wakabayashi caminhava pelas ruas de Tóquio, sentindo o vento que soprava gentilmente, acariciando os fios grisalhos de cabelos soltos que se recusavam a comportar-se junto ao longo rabo de cavalo que o artista mantinha preso à nuca. Esse recurso ele usava há anos, para se ver livre da surpresa de ter algum fio de cabelo incorporado entre os pigmentos de suas telas.

O sol de outubro derramava raios mansos sobre o artista, que se encontrava no Japão para mais uma exposição individual. A imigração japonesa no Brasil completava cem anos, de maneira que muitos eventos comemorativos aconteciam, não só no Brasil, como no Japão. A realização da exposição individual era também pertinente ao ano comemorativo.

Faltavam três dias para seu retorno ao país que adotara como sua pátria, o Brasil. Wakabayashi ganhava as calçadas das ruas de Tóquio, mais precisamente na Estação de trem Shibuya e estava acompanhado de seu primogênito, Ryo, a caminho de um encontro com um velho amigo.

Sinal vermelho. Ouve-se a sinalização sonora da voz feminina, mais mecânica que humana, alertando aos deficientes visuais. Após segundos, abre-se o sinal, também acompanhado da mesma voz mecânica; ao tentar dar o primeiro passo para atravessar, Wakabayashi sente as suas pernas traírem a intenção, negando-se a obedecer ao dono delas. Suas pernas parecem pesar toneladas ou até mesmo coladas ao asfalto e se negam a saltar-se do chão; quando consegue tirá-las do chão, elas cambaleam e, se não fosse seu filho, que o acompanhava, a ampará-lo, teria ido ao chão. Como se não lhe bastasse, ainda sentiu vertigem. Essa experiência inédita assusta Wakabayashi que resolve fazer

um *check up*. Oportunamente, o artista tinha um amigo que ocupava a direção de um hospital em Tóquio.

Algumas horas mais tarde, Wakabayashi se encontra deitado sobre a mesa dentro do cilindro de um tomógrafo que, para quem está naquela posição, mais parece uma abóbada muito limpa, com uma fenda de luz no centro. O médico recorre a essa tecnologia que, desde a segunda metade do século passado, tem sido um grande aliado dos médicos e dos pacientes, desvendando dúvidas. Olhando para a abóbada interna, tão próxima à sua visão, longe de ser a da Capela Sistina, Wakabayashi ouvia o diálogo entre o amigo médico e o técnico que manobrava o equipamento e observavam as imagens fatiadas de sua cabeça.

– Doutor, o que será essa ferida bem no meio?

– Wakabayashi, o que é essa ferida na região frontal do crânio? Parece ser muito antiga. Foi cicatrizada há muito tempo, o sangue está até calcificado, mas tudo indica que houve uma hemorragia muito séria. Teve muita sorte, pois, se a ferida se tivesse deslocado um milímetro à esquerda ou à direita, o resultado teria sido desastroso.

Wakabayashi carregava consigo, sem perceber, a marca de um herói, a marca a que se refere Dosse (2009, p.187):

Esse sinal precoce lembra o sacrifício corporal da orelha cortada (Van Gogh), que por seu turno evoca os olhos vazados do herói Édipo. Uma predisposição causal de ordem biográfica, enfim, explicaria o caráter de excepcionalidade da obra artística segundo um esquema parecido ao destino trágico.

Wakabayashi não foi capaz de responder às perguntas prontamente. Precisou buscar em seu arquivo de memória de passado longínquo. Foi retrocedendo ao tempo

até que se deteve na adolescência, quando estava no segundo ano do curso ginásial. Sim, foi o golpe de sabre que levara do vice-diretor, durante o militarismo do Japão. Tempo em que o professor era autoridade máxima no Japão, cujo castigo físico não gerava nenhum processo legal. Tempo obscuro de lavagem cerebral aplicada aos jovens japoneses, enaltecendo o nacionalismo. Tempo em que o governo enviava oficiais militares às escolas para inspecionar a educação e obrigar os alunos a decorarem por inteiro o rescrito imperial militar. Sua lembrança veio ainda sob a abóbada cuja fenda de luz fazia a leitura fatiada do vestígio de sua história.

Na época do militarismo japonês em que se impõe a hierarquia acima de tudo, todos os subordinados apanhavam de seus superiores; os oficiais batiam nos soldados e aqueles também, por sua vez, apanhavam de seus superiores. No âmbito escolar, os alunos apanhavam de seus professores.

Kenzaburo Oe, escritor japonês, Prêmio Nobel de Literatura de 1994, relata, em “O dia em que o imperador falou com a voz humana”¹¹, que compõe a coletânea **A carta de mim do Japão** *Nippon no 'watashi' kara no tegami* 日本の「私」からの手紙(IWANAMI, 1996, p.25), um episódio muito semelhante ao que Wakabayashi, seu contemporâneo, vivenciou. O professor, recém-chegado de uma grande cidade para lecionar numa escola do interior, ordenou aos alunos que fizessem “O desenho do mundo” *Sekai no e* 「世界の絵」. Os alunos teriam que seguir o modelo desenhado na lousa, onde o arquipélago japonês era representado por um mapa “imperialisticamente” ampliado, expandindo-se das Ilhas Sacarinas até Taiwan, até a Península coreana, representadas em dimensão minúscula. Essa descrição megalômana era cercada pelo *mapa mundi*, displicentemente rascunhado. A parte superior desse

¹¹ Refere-se à rendição japonesa aos aliados, divulgada através da gravação feita pelo imperador Hirohito, pelo rádio, ao povo japonês. Trata-se do momento em que o imperador deixou de ser um deus.

mapa era completada com as imagens celestiais do augusto casal, o imperador e a imperatriz, em pé sobre as nuvens. O garoto Kenzaburo desenhou, subjetivamente, a imagem do mundo: apenas florestas e vales e, sobre a floresta, o casal *Oshikome e Meisuke*¹², que morava em sua mente como protetor da natureza.

As linhas rígidas não admitem a interpretação, portanto, a subjetividade. Tudo era organizado e as questões e as respostas já estavam definidas. O aluno nipônico deveria de aceitar a concepção de que o Japão era o maior país do mundo e os imperadores eram superiores ao povo, e que portanto deveriam ser colocados nas nuvens.

O contexto: a guerra caminhava em direção ao desfecho e o cenário era uma sala de aula de uma escola do interior, com muitos alunos em retiro, oriundos de grandes metrópoles. O professor, muito irritado, reprovou a representação subjetiva da visão do mundo do garoto Kenzaburo, cujo desenho foi alvo de chacota da classe inteira, além de apanhar do professor, por não possuir a mesma visão de mundo imposta pela autoridade militar do Japão.

Todos os alunos da escola de Kazuo faziam fila no pátio da escola, para a cerimônia matinal antes do início das aulas, ocasião em que o diretor dava orientações do dia aos alunos, para que, mais tarde, liberados, estes seguissem para as respectivas classes.

Aquela manhã deveria ser memorável para todos os alunos da escola, principalmente para Kazuo. Embora, na idade adulta, ele havia esquecido completamente do episódio daquela manhã. Teve de recorrer à tomografia, cuja imagem seccionada forçou-o a se lembrar. Como acontece cotidianamente no pátio, as

¹² *Oshikome* e *Meisuke*: figuras mitológicas; este, protetor da ameaça contra a tribo, por invasores e autoridades; aquela, fundadora e protetora-mãe da tribo da floresta. O tema que se tornará estrutura de romances de Oe, este já o vislumbrava na sua infância.

orientações do diretor costumam serem repetitivas e aborrecedoras, Kazuo e outros quatro colegas ficaram na sala de aula para esperar o término da cerimônia.

A linha de segmentaridade dura ou molar não é uma linha de morte, porque ela atravessa nossa vida e, no fim, ela sempre triunfa. Os grandes conjuntos molares, como Estados, instituições, classes, as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados para garantir e controlar a identidade de cada instância, inclusive a identidade pessoal. É uma linha que está presente na vida de nossas vidas (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.67). Percebe-se uma convergência entre o pensamento de Kamei, já citado neste texto, de que na vida se conta com a morte não física.

Teria sido perfeito, se não fossem alunos veteranos incumbidos de fazer ronda para verificar os alunos gazeadores. Era previsível que Kazuo e companheiros fossem pegos. E foram. Levados ao gabinete do vice-diretor, lá apanharam dos veteranos, sob as ordens do professor. Kazuo foi otimista ou ingênuo em pensar que seria perdoado, após levar um murro do veterano. Aquela manhã era uma manhã especial. Havia veteranos que estavam de partida para se alistarem como soldado acadêmico, o *yokaren*. E isso não acontece diariamente. Kazuo e seus companheiros tiveram pouca sorte, pois calhou em faltarem à cerimônia na manhã na qual os veteranos partiam para a guerra. Pela solenidade, os jovens levaram mais alguns socos extras. Seus colegas foram liberados após essa sessão especial, mas Kazuo foi único a permanecer detido, a fim de que o capitão Onishi golpeasse a sua cabeça¹³, bem no meio. A precisão do capitão livrou o infrator de outros destinos trágicos possíveis que teria de trilhar, com seu

¹³ Tanto no Ocidente como no Oriente, o termo “cabeça” sempre foi metáfora de liderança, do topo, da inteligência, da dignidade. Ser golpeado na cabeça significa ser ferido na dignidade do próprio ser. O sabre é uma arma branca de corte unilateral, que o exército e a marinha japonesa procuraram, após a Reforma Meiji, na milícia francesa, de onde veio o modelo de indumentária, do uniforme e até do trompete. O sabre complementou o traje militar com função simbólica do poder, mas este fora utilizado indevidamente, com desonra, para golpear um jovem indefeso e visivelmente em desvantagem.

cérebro danificado. Ainda o menino levou sorte pelo golpe certo do capitão, resultado de dedicação ao treinamento de esgrima.

Kazuo, ao tentar recusar a imposição da autoridade institucional, acabou entrando numa outra linha, uma espécie de linha de fuga, igualmente real, mesmo que ela se faça no mesmo lugar. Linha que não mais admite qualquer segmento, uma explosão de dois segmentos anteriores.

Foi o que aconteceu com Kazuo para descobrir, mais de meio século depois, a marca concreta deixada pelo capitão Onishi, representante do militarismo, na memória e no crânio. Talvez Kazuo tenha apanhado mais – e de sabre – por não portar estrela no crachá. Trata-se de um broche em forma de estrela que identificava os alunos aprovados na arguição da cartilha militar que os jovens eram obrigados a memorizar. Mais uma característica do segmento duro. Tudo está escrito e deve ser obedecido.

Pode ser que o capitão aproveitasse da situação para castigá-lo duplamente: pela indisciplina em gazejar a cerimônia em que a escola homenageava os alunos veteranos que partiam para a guerra, e pela rebeldia em não memorizar o regulamento de um bom soldado patriota japonês, contido na caderneta militar. Segundo Deleuze e Guattari, o devir sempre está “entre”, como por exemplo, menino entre os meninos ou animal entre outros animais. Só ganha um caráter privado, se o resultado desse devir venha com característica que possa definir, não como um menino entre muitos, mas “ [...] o menino que nasceu em Kobe, o menino que desobedeceu às ordens, o menino que acabou vendo a sociedade adulta precocemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.69).

Durante a juventude de Kazuo, há vários episódios que levam à linha de fuga, “[...] linha que não mais admite qualquer segmento [...] Ela atravessou o muro, saiu dos

buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.69).

Certa vez, a direção da escola programou uma viagem de estudos à cidade de Kobe. Para quem nasceu e se criou na cidade, não havia lugar mais maçante. A viagem de estudos acontece uma vez ao ano. Todos esperam viajar e conhecer grandes capitais. Kazuo boicotou a viagem para Kobe e programou sua própria viagem, com mais de vinte colegas que pensavam como ele. Foi a Tóquio, visitou o Palácio do Congresso Nacional, falou com um deputado conterrâneo de Hikone e conhecido de seu falecido pai. Voltou para Hikone e o clima na escola, como era de se esperar, encontrava-se tenso, e o rebelde estava prestes a ser expulso. Entretanto, Kazuo tivera presença de espírito e pediu para que o deputado intercedesse por ele junto à instituição. Este enviou uma carta ao diretor da escola, justificando a presença dos garotos muito interessados, os quais visitaram o Palácio Nacional. O rebelde e seus colegas foram salvos por um triz.

Assim, é possível perceber que Kazuo não aceitava nada do que lhe era imposto. Nunca perdeu oportunidade para fazer diferente do que lhe fora ordenado. Ele afirmou e confirmou na entrevista à biógrafa que nunca quis caminhar pelo trilho construído.

Toda escritura comporta um atletismo, destaca Deleuze (1977). No entanto, ao invés de reconciliar a literatura com o esporte, ou de converter a literatura em um jogo olímpico, esse atletismo se exerce na fuga e no abandono orgânico, citando o poema de Michaux, “O esportista no leito”. O esportista que entra em ação assim que cerra os olhos. O esportista que nada, que mergulha, que desliza no gelo; ao mesmo tempo, que puxa um carrinho com um enorme sapo. Transforma-se em animal, quanto mais se aproxima da morte.

Vocês não podem compreender jamais a que ponto se pode circular dentro de si? Os verdadeiros nadadores não sabem mais que a água molha. Os horizontes da terra fecham estupefatos. Eles retornam constantemente ao fundo da água (Le sportif au lit, 1967, p.21-22).

Imagem nº05. WAKABAYASHI, Kazuo. **PÁSSARO** - 2011. Serigrafia. 100.0 x 70.0 cm¹⁴

As representações pictóricas de Wakabayashi projetam o esportista no leito, não a ele próprio na vida real. (Ver imagem 05). Ele mergulha no tempo, traz os patos selvagens migratórios que, por natureza, costumam visitar sazonalmente os arrozais do

¹⁴ Disponível em: <http://www.espacoarte.com.br/obras/5450-passaro>. Acesso em: 19 dez. 2013.

Japão: os patos desenhados se entrelaçam com outros já em formas muito efêmeras, como se fossem espíritos. Brinca com bolas coloridas (imagem 06) com que as aristocratas japonesas brincavam nos séculos passados, sejam elas acomodadas em formas elípticas, circulares ou retas, que às vezes se fecham e outras vezes permanecem abertas, como se fossem fragmentos do infinito. Quem não praticar esporte no leito não terá habilidades de mergulhar tão profundamente no seu interior.

Imagem nº 06. WAKABAYASHI, Kazuo. **MARI** - 2006. Serigrafia : 72.0 x 50.0 cm¹⁵

Quando Kazuo estava no primeiro ano da escola primária, percebera que o tratamento que a professora responsável pela sua classe lhe dispensava era parcial, a

¹⁵ Disponível em: <http://www.espacoarte.com.br/obras/7004-mari> Acesso em: 19 dez. 2013.

favor dele. Por exemplo, na apresentação de *gakugeikai*¹⁶, no qual o critério da escolha dos atuentes era baseado na aparência física, um menino ou menina “bonitinho” ou então alguma qualidade artística como uma voz boa para cantar etc. O desempenho escolar do aluno não era priorizado. Kazuo, que se julgava não pertencer a nenhuma dessas descrições, mesmo na sua mente de criança, não conseguia entender por que era sempre escolhido para algum papel.

Imagem nº 07. Kazuo Wakabayashi, Kobe, 1938, primeiro ano da escola primária
Acervo: casal Wakabayashi

Kazuo, desde tenra idade, já manifestava uma perspicácia bastante acentuada sobre a alma humana. Seu pai havia deixado de trabalhar no seu estabelecimento comercial por escassez de mercadorias em decorrência do contexto do país em guerra. O espaço do seu estabelecimento foi cedido para distribuição de alimentos, o que

¹⁶ *Gakugeikai* é uma apresentação artística cultural que fazia parte da atividade das escolas japonesas.

facilitava ter acesso a esses produtos alimentícios, mais que outras famílias. Kazuo desconfiou que seus pais estivessem enviando algo à professora, por isso ele tinha um tratamento diferenciado. Essa pequena constatação foi um início à desconfiança de professores e de adultos dos quais o garoto viria cultivar durante a adolescência.

Em 1940, o Japão alia-se à Alemanha e à Itália. Kazuo, então com nove anos, estava cursando o terceiro ano da escola primária. O professor de Desenho, Takemoto, contou um episódio diante dos escolares para comemorar a aliança, enaltecendo o país aliado – uma história, que, aliás, o menino Kazuo nunca conseguiu aceitar:

Esta foi uma experiência minha de quando viajava de trem pela Europa. Enquanto viajava pelo território francês, as enxadas e foices que os lavradores franceses carregavam nas costas estavam enferrujadas por falta de trato. Quando o trem avançou no território alemão, essas mesmas ferramentas que os lavradores alemães carregavam estavam brilhando...

Até mesmo uma criança do terceiro ano primário perceberia que essa história não tinha nenhuma coerência. Como pode acreditar numa história em que, da janela do trem, alguém poderia enxergar o estado das ferramentas dos agricultores, independentemente da sua nacionalidade? Esse relato duvidoso só contribuiu para que Kazuo tivesse mais desconfiança nos adultos. Reiterando, ele tinha apenas nove anos, três anos após o episódio de sua participação no *gakugeikai*.

A Segunda Guerra Mundial foi o período em que a população civil japonesa fora exposta à morte por causa externa, sob variadas circunstâncias, entre as quais o bombardeio aéreo. O artista comenta, durante a entrevista com a autora, como a mensagem da obra vem carregada de drama vivido da época, como, por exemplo, a questão concernente à vida e à morte e ao genocídio, durante a guerra. O impacto causado pela morte de centenas e milhares de pessoas difere muito de presenciar uma

cena de acidente de trânsito com feridos ou até mesmo de mortos. A mensagem vinda de uma pessoa que presenciou momentos dramáticos contém uma densidade incomum.

Reiterando a prescrição de André Maurois, o máximo rigor no manuscrito da documentação e, ao mesmo tempo, ressalta o caráter aporético do desejo de extrair daí a verdade de um indivíduo, o qual permanece na esfera do incognoscível (apud DOSSE, 2009, p.59). Só o que podemos é dar relevo, para além do aspecto flutuante e confuso dos sentimentos ou ações. A educação no Japão, na época, era fundamentada no Rescrito Imperial sobre a Educação (教育勅語 *kyôiku chokugo*), datado de 1890, cuja finalidade era estabelecer valores morais (a lealdade, a docilidade filial, o respeito benevolente¹⁷ e o caminho da justiça) nos jovens que demonstravam uma tendência de menosprezar seus pais ou superiores de baixa instrução escolar, à medida que adquiriam conhecimentos e tecnologias nas escolas. O Restrito permaneceu vigente até o período pós-guerra, quando foi extinto e reelaborado, adequando-se à nova realidade japonesa, em 1947.

Esse episódio insensato ficou gravado na memória de Kazuo que intensificou a concepção negativa que já havia brotado em relação a professores. Sobretudo os da área de arte e cultura por conta do professor de Música no ensino primário e no médio, o de Arte. Kazuo não tinha vocação para música, nem tinha aspiração para ser pintor, muito pelo contrário, nas atividades competitivas, como esgrima, costumava derrotar todos os adversários veteranos. Mais um motivo para perseguição dos veteranos. Nessa fase, o artista Wakabayashi confessa que não era um menino sensível, apreciador de arte, mas chegado à força bruta.

¹⁷ Maior virtude do confucionismo.

Para Kazuo, a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial foi decisiva para reiterar a desconfiança em relação à integridade dos professores. Como, por exemplo, ainda antes da derrota, o diretor discursou diante dos alunos estagiários aeromarítimos (*yokaren* 予科練, abreviação do *kaigunhikô yoka renshusei* 海軍飛行予科練習生), que partiam para a batalha, garantindo que o país dos deuses, Japão, jamais seria derrotado. Ainda acrescentou, no final do discurso: “Caso isso venha a acontecer, com probabilidade de uma em dez mil, eu, como diretor, pedirei perdão para vocês, aqui mesmo, cometendo hara-kiri”. Portanto, vão à luta sem nenhuma preocupação do porvir. Apenas dois a três meses mais tarde, esse mesmo diretor, subiu no mesmo estrado da aula, pegou o giz e escreveu na lousa, em *katakana*¹⁸, a palavra *demokurasii* e completou: “Caros alunos, para memorizar essa palavra nova *democracia*, façam analogia com *demo kurashii*¹⁹, ha,ha,ha!!!”

Tal afirmação converge com a posição de Tomimatsu (2008, p.308), quando afirma: “É praticamente inexistente quem não deva à arte o abrandamento da sua dor, nos momentos de grandes e pequenos dissabores inerentes à vida”. Cita ainda o filósofo Schopenhauer (1788-1860), quando sugere aos que padecem de sofrimento a arte como apoio, destacando-se a música, não obstante a sua efemeridade. A arte tem poder de cura para aquele que produz e aquele que usufrui.

¹⁸ *Katakana* é a grafia japonesa utilizada para transcrição de palavras estrangeiras.

¹⁹ *Demo kurashii*: trocadilho em japonês, que significa “entretanto, é fácil de viver”.

1.3 *Shini-mizu*²⁰

Tsunejiro, o pai de Kazuo, faleceu quando seu primogênito estava no quinto ano da escola primária. O pai nunca teve um estômago saudável. Kazuo sempre achou a comida da sua mãe, pouco apetitosa, adaptada ao estômago de seu pai. Porém, só percebeu isso quando teve oportunidade de fazer a refeição fora. Kazuo achou-a muito, muito apetitosa. Somente nesse momento é que notou que talvez sua mãe estivesse escolhendo o cardápio, adequando-o ao estômago de seu pai. Como, por exemplo, o arroz cozido com consistência mais mole do que o que as mães de seus amigos costumavam cozinhar, ou cará cru ralado, para cobrir o arroz, que causaria ojeriza em crianças normais. Kazuo não tinha coragem de manifestar o descontentamento pela comida, principalmente se posicionado à mesa ao lado de seu pai. Tsunejiro costumava ser muito severo com a educação de seu primogênito. Um mínimo de deslize no comportamento à mesa, a mão pesada do pai voava na parte mais próxima, que costumava ser a cabeça do menino. As horas de refeições para Kazuo não eram nada agradáveis, pois, além de a comida não ser apetitosa, a possível censura de seu pai o amedrontava. O garoto que mais tarde se torna rebelde e recusa tudo que lhe é imposto, tem muito medo, nessa fase, da “bronca” do pai. Em sua memória, permaneceu para sempre o pai muito severo.

Não só Tsunejiro, mas todos os comerciantes da província de Shiga eram denominados *Ômi-shônin*²¹, reconhecidos e respeitados pela sagacidade, agilidade e habilidade na negociação.

²⁰ *Shini-mizu* 死に水 significa, literalmente, a água à morte; refere-se ao umedecimento de lábios de uma pessoa em seu derradeiro momento.

Tsunejiro foi operado de câncer no estômago, mas, como estava em estágio avançado, o médico suturou em seguida, sem nada poder fazer. A sala do andar superior transformou-se em enfermaria, onde Tsunejiro passou seus últimos seis meses. Não era religioso, mas costumava ler um livro fino de capa azul, chamado *Seimei no Jissô*, que uma instituição chamada *Seichô no Ie* enviava. Devia ser um projeto da organização. Além disso, lia um boletim semanal, um compacto de acontecimentos semanais. Sua leitura se limitava a pequenos livros, pois não tinha mais resistência para segurar e ler jornal deitado. Kazuo se lembra desses dois livros que sempre ficavam na cabeceira de seu pai, que devem ter ajudado a sua sobrevivência, juntamente com os alimentos líquidos.

Certo dia, no período da tarde, já à beira do derradeiro momento de seu pai, Kazuo foi chamado à cabeceira do moribundo. Fizeram que o menino ficasse sentado durante três horas, molhando a boca do pai com algodão embebido em água²².

Quando se trata da “morte”, tanto na era pré-histórica como nas sociedades primitivas, na família ou vizinhança que compartilhava do cotidiano, esta causava impacto. No campo antropológico japonês, ela era temida.

Tsunejiro tentou transmitir a seu primogênito orientação sobre seu futuro, cujo processo ele não poderia acompanhar. “Doravante, ser comerciante no Japão não é bom. Kazuo, você não é bom em Matemática, por isso deve se concentrar mais e se dedicar. Se não se dedicar com disciplina, vai ser difícil compreender. Vai estudar algo relacionado com tecnologia e não comércio”. O pai aconselhou seu filho, ainda criança que estava apenas no quinto ano do primário. Depois, todos os demais parentes e

²¹ *Ômi-shônin* ou *Ômi-akindo*: comerciantes da região de Ômi, antigo nome da província de Shiga, que atuaram desde o período Muromachi (1392-1573) até o período Edo (1603-1867).

²² Os japoneses costumam oferecer o último gole de água para quem está partindo desta vida. Quando o moribundo já não tinha mais força para engolir a água, alguém próximo da família lhe molhava os lábios com algodão embebido em água.

amigos que estavam presentes que aguardavam nos outros recintos foram convidados a se despedirem de Tsunejiro – e então ele partiu.

Assim, o menino Kazuo foi iniciado na experiência da perda pela morte da pessoa mais próxima, que era seu progenitor. O que se teria passado pela mente de uma criança, ao viver a experiência da morte do pai, dos colegas da escola, pelo bombardeio, pela morte dos refugiados, por ter que cremar corpos, circunstancialmente, no interior?

Enfim, o dilema de permanecer em Kobe ou de retirar-se para o interior, terra natal dos pais de Kazuo, acabara. A cidade de Kobe era bombardeada com frequência e, numa das vezes, a casa que abrigava a família fora queimada. Yone, a viúva, decide mudar-se com os filhos para Hikone, interior de Shiga, terra de origem sua e de seu finado marido. Kazuo acabara de concluir o sexto ano da escola primária.

No seu coração de menino, ele não queria se afastar de seus amigos, nesse momento em que se isolava no interior do país. Kazuo nunca se identificou com a vida rural, suas poucas lembranças do pai não marcaram a sua memória. No íntimo do menino Kazuo, havia um ressentimento de não poder prosseguir os estudos na mesma escola com seus amigos e ser obrigado a ir para o interior.

Além disso, Kobe oferecia outros encantos naturais, como um centro comercial localizado em ruas de muitas ladeiras. Na direção do mar, podia-se deparar com os pescadores, na das montanhas, havia cataratas e árvores silvestres que ofereciam frutas, substituindo assim a necessidade das crianças em consumir doces (algo comum, em outras regiões). Nas férias de verão, Kazuo brincava o dia inteiro com os amigos ao ar livre, ganhando um bronzeado que os japoneses qualificavam de *makkuro* (muito preto). Para caçar cigarras, as crianças sabiam exatamente onde se dirigir, voltando com a gaiola cheia: iam ao bairro residencial vizinho, Mikagechô.

Enfim, para Kazuo, não foi nada fácil deixar essa vida prazerosa e mudar-se para o interior... Para o sustento da família, a mãe e o filho primogênito trabalharam no cultivo do arroz.

Cultivar arroz no campo irrigado tem sido um aspecto básico da agricultura, desde o período Yayoi (300 AD-300 DC, aproximadamente) até os dias contemporâneos. Todavia, não eram poucas as aldeias que cultivavam outras lavouras, mas unicamente por causa de condições desfavoráveis para cultivo de arroz, como, por exemplo, falta de água para irrigação. A importância do arroz na agricultura japonesa ganhou relevância devido ao poder governamental recolher o produto como imposto.ⁱ Principalmente no período Edo (1603-1868), a referência monetária, como os valores do território rural, casas, remuneração, era calculada com o arroz, aumentando ainda mais a importância de seu cultivo.

Em acréscimo, o cultivo de arroz irrigado possui uma particularidade de permitir o plantio do mesmo produto, repetidamente. O arrozal, uma vez explorado o local e conservado adequadamente, tem a vida útil para sempre. Essa peculiaridade fortaleceu a fixação das pessoas, passando a morar no mesmo lugar desde os antepassados longínquos até os últimos descendentes. Acreditavam que os espíritos dos antepassados não eram uma existência distante, mas, em ocasiões circunstanciais, visitavam, contatavam e protegiam a ocupação de seus descendentes. Por essa razão, costumava-se oferecer arroz cozido aos antepassados, no altar budista.

A área de cultivo que a mãe e o jovem filho trabalharam era de dois $\tan$ ²³ e meio, correspondente a um terço ou um quarto da área de que outros agricultores davam conta, ou seja, em média cinco $\tan$. Numa colheita farta, um agricultor podia colher nove sacas

²³ $\tan$ 反 é uma unidade de medida de terra, equivalente a 991,7 m².

por *tan*, mas o máximo que a família Wakabayashi conseguia era sete, duas sacas a menos da média. A razão era simples. Não havia condição de gastar nos insumos químicos, como sulfato de amoníaco nem adubos orgânicos que utilizavam capins secos, por absoluta falta de tempo e mão-de-obra. Embora menos que a média em relação a outros lavradores, Yone e seu filho colhiam arroz nesses dois *tan* e meio. No universo dos agricultores, havia a chamada entrega obrigatória de arroz proporcional à colheita. Recebiam um valor pela entrega, mas sempre faltava arroz na mesa da família. A sobrevivência é um segmento duro, do qual ninguém está livre.

É uma incoerência faltar arroz na mesa de um produtor de arroz. Só se cozinhava o arroz branco em quantidade mínima para oferecer ao falecido pai, no *butsudan* 仏壇²⁴, onde eram reverenciados os antepassados. Esse arroz branco é servido num pequeno recipiente de metal, com a base em forma de taça, onde o arroz se distribuía em um pequeno monte. A irmã mais velha de Kazuo, que era professora substituta em Hikone, ensinava os irmãos mais novos que aquele arroz servido no altar, após oferecer ao falecido pai, seria do irmão mais velho, por ser maior em tamanho e que tinha mais atividade, por isso necessitava alimentar-se melhor. Contudo, os irmãos menores tinham muita fome, também. Sucumbiam à tentação, mesmo sabendo que iriam sofrer consequência. O grande prazer de Kazuo, nessa época, era, ao chegar a casa, mal cumprimentava com um *tadaima* (cheguei) abreviado e ia direto ao altar, abrir a portinhola e encontrar aquele arroz esperando por ele. Isso porque a fome intensificava, após caminhar em torno de 4 km, após chegar à estação.

O artista Wakabayshi recorda a época em que todos pareciam *gaki* 餓鬼 (endemoninhados pela fome), Kazuo, seus irmãos e muitos outros japoneses. É

²⁴ *Butsudan*: oratório budista.

impossível de imaginar nos dias de hoje. *Gaki* 餓鬼, literalmente *oni* ou demônios de fome, mesmo sendo produtor de alimentos.

Kazuo gostava de jogar beisebol, na escola. A escola de Hikone investia para elevar o nível do time, convidando grandes arremessadores, como Oshima, ou *short*, como Masuyama, que atuaram na Universidade Keio. Kazuo ocupava posição de *first*, no time, e ia muito bem. Só que, na época de plantio e colheita, Kazuo se torna indispensável no arrozal. O plantio de muda ou erradicação de ervas daninha Yone poderia fazer, mas, para cavoucar a terra ou fazer o caminho entre os arrozais, a força masculina de Kazuo era fundamental. Para dar conta desses trabalhos, era necessário faltar às aulas e ao treinamento de beisebol. Sua posição de *first* foi rebaixada para reserva.

Esse fato de não poder ser assíduo às aulas foi motivo para Kazuo sofrer penalidades dos professores, durante a Guerra. Na verdade, são numerosos os que vivem contrariando sua vontade íntima, exercendo atividades profissionais ou não, por ter que se sujeitar às circunstâncias. Estes são mortos-vivos, ou seja, essa não deixa de ser uma espécie de morte. Tem-se a certeza da morte do corpo físico, mas, além desta, existe essa morte em vida. O filósofo japonês Katsuichiro Kamei (1970[67], p.165) considera esta a morte mais temerosa.

Wakabayashi experimentou, na sua juventude, várias mortes: sua mudança para o interior; o trabalho na lavoura; para sustento da família, precisou renunciar o beisebol; ser obrigado a incinerar os corpos, no crematório. Essa soma de experiências “fúnebres” foi responsável pelos signos que acompanharam a vida do artista.

Um dia, uma tia de Kazuo, viúva com filhos, voltara da Manchúria. A família acomodara-se na mesma casa de seu sobrinho, começando assim a vida em comum para

as duas famílias de *boshikatei* 母子家庭, uma família constituída de mãe e filhos, debaixo do mesmo teto. A casa era espaçosa para abrigar duas famílias, mas sua tia ainda não tinha nenhuma renda para sobrevivência da sua. Na aldeia, vigorava sistema de contribuição comunitária obrigatória por família; quando sua tia foi cobrada, Kazuo pediu à liderança da aldeia para que a isentasse dessa obrigação, até que a família tivesse uma perspectiva de sustento. Foi nesse momento que Kazuo ouviu do vizinho que ocupava o arrozal atrás do seu: “Kazuo, sua família mal consegue sobreviver. Comedores de batatas não devem abrir a boca para dar opinião, como se fossem gente!”

Imagem nº 08. Kazuo – Hikone, 1945, no dia do “matsuri”, no interior, entre as crianças e os adultos em trajes formais. Kazuo sorri, na última fila, sem a faixa na cabeça.

Fonte: acervo casal Wakabayshi

A família de Kazuo era hostilizada pelos moradores da aldeia, pois, considerando-se que cada segmento social é compartilhado e se reconhece por signos comuns emitidos por seus membros (DOSSE, 2007, p.108), de sorte que qualquer

membro do grupo, se o deixou para viver fora da comunidade, já não compartilha mais do mesmo signo. Não pertencendo ao mesmo grupo, para os moradores permanentes, aquele não passa de um *yosomono* (forasteiro); em outras palavras, não são dignos de confiança. Além dessa concepção, os retirantes se encontravam em desvantagem, porque eram refugiados do bombardeio nos grandes centros.

Kazuo ficou atônito, ao ouvir esse menosprezo em reação ao seu pedido. Nem era necessário ouvir essa ofensa para desacreditar na simplicidade e pureza bucólicas dos camponeses. Esse episódio apenas veio reiterar a sua opinião de que era mentira. De fato, Kazuo compreendeu mais tarde que as pessoas maltratadas, no decorrer da vida, ao longo da história, tornam-se preconceituosas e invejosas, revoltadas pelas diferenças sociais e econômicas, e que isso poderia resultar em desvio de caráter.

Certa vez, Kazuo presenciou um táxi com placa de Osaka parar na aldeia e despejar literalmente um casal desconhecido na estrada, juntamente com um jogo de *futon*²⁵, dando meia volta e desaparecendo imediatamente. Curioso em saber de quem se tratava, Kazuo foi à casa mais próxima de um agricultor. Realmente, o casal despejado do táxi era um parente dessa família. Era também um parente longínquo da mãe de Kazuo. Tratava-se de um comerciante bem sucedido em Osaka, no ramo de *kimono*. Como o casal não tinha filhos, adotara uma menina, que se tornou uma mulher cruel e interesseira. A loja desapareceu em virtude de um incêndio e o casal perdera tudo: a filha adotiva despejou-os e colocou-os num táxi com apenas um jogo de *futon*. Esse casal deixara a aldeia há muito tempo e já nem casa para se abrigar tinha, apenas parentes. Desse modo, o parente mais próximo, provavelmente um de seus irmãos, acomodou-os, se é que se pode dizer acomodar, no galinheiro da sua casa. Devem ter

²⁵ *Futon*: acolchoado que os japoneses usavam para dormir. Era composto de duas peças: uma servia para forrar o chão de *tatami*, e outra, para se cobrir.

alimentado o casal precariamente, mas não havia condição nenhuma de um ser humano viver naquele local. Yone, a mãe de Kazuo, não conseguiu ficar indiferente e lavava as roupas dos hóspedes do poleiro. Ouvira, logo depois, que Yone cuidava daquele casal por estar interessada no jogo de *futon*, único pertence. Kazuo ficara tão indignado com o comentário maldoso da vizinhança, que se lembra de como suplicou a sua mãe para que não fosse mais àquele local. Sua mãe não se importou com o falatório e cuidou do casal até o fim, continuando a lavar as roupas e dirigindo-lhes a palavra, uma vez que Yone também não tinha condição material para ajudá-los. O casal faleceu sucessivamente, de inanição.

Na época, na zona urbana, costumava-se usar de atitudes insensíveis, como a do dono do poleiro. Esse foi também um episódio, conservado na alma de Kazuo, que o impulsionou para que deixasse a aldeia mais tarde. É a própria linha de fuga. Saltar fora do buraco.

O falecimento sucessivo desse casal desencadeou uma experiência inesquecível, no jovem adolescente. Não bastou ter de assistir ao processo de acomodação do corpo na urna: os adultos da aldeia delegaram a Kazuo todo o procedimento de cremação dos corpos.

Na época, existiam, na aldeia, cremadores profissionais conhecidos como *on'boyaki*, de casta inferior, visto que, muito embora o sistema de castas no Japão houvesse sido extinto, durante a Reforma Meiji²⁶, na prática ainda prevalecia. Não se

²⁶ A Reforma Meiji/a Restauração Meiji (明治維新, *Meiji Ishin*) (também conhecida como Meiji Ishin, Revolução Meiji, ou simplesmente como Renovação), a derrubada do Xogunato Tokugawa, refere-se a uma série de transformações do regime teocrático do governo do Imperador Meiji. As mudanças se deram nas áreas do governo, instituição, educação, economia, religião, entre outros. A restauração transformou o Império do Japão na primeira nação asiática com um moderno sistema de nação-estado. A Restauração Meiji também marca a mudança na história do Japão do Período Edo para o Período Meiji. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Restaura%C3%A7%C3%A3o_Meiji Acesso em: 28 nov. 2013.

extingue um costume praticado durante séculos, com o estabelecimento de uma lei no papel. Após a Guerra, surgiram ocupações mais rendosas, mesmo que temporárias e ilícitas, como a de vendedor ambulante de alimentos. Esses profissionais recorreram a essa alternativa, desaparecendo aqueles que prestavam serviços considerados desprezíveis. Para substituí-los, os fiéis dos templos budistas se revezavam nessa tarefa. Kazuo não era único jovem na aldeia, mas era o único que fora obrigado a realizar essa tarefa, alegando-se a necessidade de aprender o ofício, uma vez que, futuramente, teria que haver alguém que soubesse fazê-lo.

A câmara crematória tinha uma porta de ferro, que eventualmente se encontrava com a dobradiça quebrada e, para manter a porta fechada, era necessário forrá-la com uma esteira de junco encharcada de água e, em duas pessoas, batê-la com toda força. Caso contrário, a porta acabava abrindo, durante a cremação.

O cortejo fúnebre no interior é guiado por uma pessoa segurando uma lanterna amarrada na ponta de uma vara de bambu. Esse bambu servia para virar o corpo, durante a cremação, procedimento necessário para se queimá-lo por inteiro e de maneira simétrica. A cremação total de um corpo consumia uma grande quantidade de troncos de pinheiro. Era-se obrigado a acompanhar o processo de cremação até os órgãos internos se reduzirem a um determinado tamanho. Kazuo teve que repetir esse trabalho quatro vezes, durante a sua permanência na aldeia. Se não fosse a guerra, Kazuo não teria passado por essa experiência na juventude e, portanto, isso não deixou de ser uma experiência peculiar e marcante.

1.4O pequeno *sportif au lit*

Essa vontade de fugir dos adultos japoneses que, embora criança, Kazuo percebera se tratar de adultos não confiáveis, acompanhou as próximas décadas de sua vida. A proximidade de Deleuze/Guattari e Henri Michaux é mencionada por Raymond Bellour (apud DOSSE, 2010, p.358), aqueles pelo princípio de multiplicidade e este, por viver a multiplicidade: médico, soldado da Marinha de guerra, antes de se tornar escritor ou pintor, para poder captar as forças de vida com seus afetos. Vejo uma ideia análoga com a vida de Wakabayashi: tornara-se responsável pela família, graças ao sistema *morgadio* vigente na sociedade japonesa, em tenra idade; é testemunha ocular de genocídio, quando a sua escola fora destruída pelo bombardeio; foi agricultor temporário no interior, durante o retiro; era arremessador-estrela de beisebol, enquanto estudante; foi forçado a substituir o cremador, que preferiu atuar como *katsugiya*, no interior; estudante de arte, com vistas a ingressar no curso de Arquitetura; foi jornalista da coluna artístico-cultural; tornara-se pintor, para captar todas as forças de sua vida, com seus afectos.

De acordo com Deleuze e Guattari (2008, p.79), um indivíduo funciona ele mesmo como linha de fuga; ele a cria mais que a segue, ele mesmo é a arma viva que ele forja, mais do que se apropria dela. Efetivamente, os adultos não confiáveis acabaram criando no jovem Kazuo as linhas de fuga, muito perigosas para as sociedades, embora indispensáveis a elas.

Kazuo parte da segmentaridade dura, dada, para, mais tarde, essa segmentaridade ser recortada por outras segmentaridades maleáveis, uma espécie de

rizoma que cerca as raízes, emprestando a expressão de Deleuze e Guattari. Esse rizoma, na segmentaridade de Kazuo, pode ser denominado *arte*.

Deleuze e Guattari acreditam na função clínica da literatura (1997). A literatura pode tratar da dor humana, influenciar seu desenvolvimento, abrandá-la. Ela é uma potente máquina de pensar – e o pensamento sempre aponta para alguma cura.

As feridas deixadas na alma do jovem Kazuo precisavam ser curadas. Kazuo tinha todo um conjunto de percepção e afeição a transmitir, através das cores, das formas, do horror da guerra, da morte – morte de seu pai, genocídio cometido a seus pares escolares, pelo bombardeio; morte do casal de velhos, inquilinos do poleiro, que sucumbiram miseravelmente ao serem enviados de volta pela sua filha adotiva para o interior, cujos corpos serviram de apoio para os pés do seu parente, a fim de que seus membros fossem fraturados para preencher o espaço do barril que servia de urna funerária, antes de serem transportados ao crematório, para que seus corpos fossem cremados pelo jovem cuja vida foi marcada pelo signo da morte, precocemente.

Os pensadores franceses discorrem sobre o processo de criação através da afeição e percepção e criam a terminologia “monumento”, para o resultado dessas sensações transformadas em afecto e percepto.

A memória intervém pouco na arte [...] É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (2010, p.198).

O crítico de arte Paulo Mendes de Almeida escreve sobre a arte de Wakabayashi (In: WAKABAYASHI, 1992, p.48):

Wakabayashi nos acostumara a uma pintura austera, de tons sóbrios e graves, uma pintura quase surda, porque fosca, embora aqui e ali tênues transparências se insinuassem. E havia um singular encanto nessa fatura severa, franciscana.

Imagem nº 09. WAKABAYASHI, Kazuo. **ABSTRATO MARROM**. s/d²⁷

Prossegue, com propriedade, a descrição do processo de transformação de sua expressão visual, em que o artista passa a utilizar relevos criados com colagem de tiras dobradas de papel, entrelaçadas em forma de tecelagem mais elementar, porém encorpada: o entrelaçamento alternado de fios horizontais com os verticais.

Depois, partiu ele em busca de uma superfície mais espessa, de acidentada topografia, um quase baixo relevo em esmalte, em cores vibrantes (de resto muito pessoais) ressaltando formas de precisados contornos. Wakabayashi persiste nessa linguagem.

²⁷ Disponível em: catalogodasartes.com.br. Acesso em: 28 nov. 2013.

Imagem nº 10. WAKABAYASHI, Kazuo. s/d 740 × 745²⁸

Na língua japonesa, a tecelagem se expressa também com o termo *aya*, derivado de outro termo, *kokoro no aya* 心の綾 (as nuances do coração), para expressar as emoções complexas difíceis de serem verbalizadas.

Mesmo quando o artista começa a usar cores vibrantes, insiste em manter o relevo. Parece se lembrar sempre, não da ferida, mas da cicatriz deixada por ela. Como a cicatriz deixada pelo golpe de sabre e de que somente ficou sabendo por meio da tomografia. O texto de Paulo Mendes de Almeida parece resumir a trajetória do artista através da linguagem, cujo limite se encontra fora dela, segundo Deleuze e Guattari (2011, p.9). O limite composto de visões não languageiras, que só se tornam possíveis pela linguagem: “Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras”.

²⁸ Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br>. Acesso em: 28 nov. 2013.

A trajetória pictórica de Wakabayashi pode ser resumida como uma viagem, porque é assim que Deleuze e Guattari entendem todas as obras: “[...] só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que compõem a viagem, que constituem sua paisagem ou seu concerto (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.10)”. A fase austera, como se refere o crítico de arte, é a fase em que carrega as feridas da guerra. Conforme o artista, tudo que foi obrigado a vivenciar, durante a guerra, em toda adolescência, nunca poderia se expressar com cores vibrantes. Mesmo quando pintava paisagem ao ar livre, em pleno sol, usando cores claras e nítidas, ao terminar a obra, no atelier, acabava escurecendo-a inteiramente.

Sua trajetória é a de sua arte projetada no processo de criação na pintura, pelas formas e cores que fugiam a qualquer elemento que denunciasses a sua nacionalidade, alegando a universalidade da arte. O Japão que o artista negara, desde que se transformara na própria linha de fuga, apenas começou a fazer parte da sua criação, quando a ferida já estava fechada e todas as linhas duras que faziam parte da sua segmentaridade já não faziam mais sentido.

Kazuo começara sua atividade artística nos anos 1950; migrou para o Brasil em 1961, aos 30 anos. Só vinte anos mais tarde, ele permite a entrada de elementos denunciativos da sua origem nos seus trabalhos. Em outras palavras, Kazuo consegue uma linha de comungalidade com o seu país, que tanto quis negar. Só conseguiu se reconciliar com a sua cultura, após duas décadas longe do Japão, com seu país, onde viveram aqueles adultos não confiáveis, adultos que rejeitaram sua família, os professores que o hostilizaram. Conseguiu o caminho da cura, ser o próprio médico, atuando na arte que sempre foi a sua clínica. A expressão usada pelo crítico de arte comprova essa potência cicatrizante, esse perdão aos seus pares japoneses.

[...](Wakabayashi) neste último estágio, seu anterior total abstracionismo se atenua e o artista se encaminha no sentido da alegoria. Sua paleta retrata, transfigurando-as, categorias preexistentes no mundo real ou na sedimentada fantasia das gerações.

Kazuo Wakabayashi, que completou 80 anos de idade²⁹, dos quais 50 no Brasil, revela: “Não há alegria maior, para mim, o Japão que tanto recusei fazer parte das minhas obras através dos elementos culturais que sempre amei.”³⁰

Diante dos acontecimentos que envolveram a vida de Wakabayashi, concentradamente na juventude, não há dúvidas de que o mesmo tenha enveredado pelo universo da arte como meio para enviar mensagens, valendo-se de linguagens visuais como formas, cores, texturas e linhas. Estes são registros de blocos de memórias, de afeições e percepções que conseguiu transformar em fabulação, conforme Deleuze e Guattari (1992, p.193).

A morte foi responsável pela escolha de atividade criativa para sua vida. A morte fez com que Wakabayashi pensasse na vida. Se o signo é um encontro e a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar, pode-se concluir que o encontro com a morte fez da vida de Wakabayashi a necessidade de pensar e criar outros signos. Observa-se que o signo da morte acompanhou a sua saída do Japão (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p.96).

Compreendo que a morte, ou melhor, a experiência com a morte está implícita nas obras de Wakabayashi, através das linhas, das cores, das formas, das texturas. Desvendar as marcas de tal signo presentes nas suas obras é a razão capital desta biografia. Para encontrar a resposta para a pergunta do médico – “O que aconteceu?” –

²⁹ Na entrevista realizada com o artista, em 27/05/11.

³⁰ Idem.

basta seccionar a cabeça em finas fatias, com luzes da tecnologia. Assim se detecta uma cicatriz escondida no cérebro; mas, nas ciências humanas, é necessário trilhar o caminho investigativo, de modo a responder à indagação-chave do universo fabulativo da existência tomada por linhas de escrita.

2. Kobe – São Paulo

2.1 As Artes no Mundo

Cenário: Nagasaki, 9 de agosto, 45 anos após o lançamento da bomba atômica sobre Nagasaki; reunião anual de idosos da aldeia, que entoam a sutra *hannya* 般若心經 pela alma das vítimas da bomba atômica; *obâchan* (avó), personagem principal, também reza pelo seu finado marido; seu sobrinho nipo-americano, interpretado por Richard Gere, participa da reunião, com as mãos em forma de oração.

Imagem nº 11. A rosa vermelha e as formigas e, à direita, a cena final.
Rapsódia de agosto, 1991.

Essa cena deveria ser concluída em dois dias, mas as formigas teriam de seguir enfileiradas em faixa, do chão ao longo do pé de rosa até a câmera focalizar a flor vermelha; contudo, elas não seguiram o caminho polvilhado de açúcar nem o caule besuntado de mel que conduzia até a rosa vermelha³¹. Kurosawa lamentou a indiferença das formigas, pois não conseguiu concluir a cena por causa delas.

Imagem nº 12. Detalhe da imagem anterior³².

O grande *finale*: a *obâchan* sai correndo na tempestade com o guarda-chuva que não consegue protegê-la, por causa do vento forte, arregaçando-o para cima; atrás, saem

³¹O Japão é conhecido como terra onde a rosa nasce espontaneamente. Entre as sementes originais utilizadas para melhoramento de espécie, três são originais do Japão (*noibara* [rosa multiflora], *terihanoibara* [Rosa luciae] e *hamanashi* [Rosa rugosa]), todas de pétalas simples. Com a Restauração Meiji, o governo manda buscar na França a primeira espécie híbrida desenvolvida (1867) pelo botânico francês, Jean-Baptiste Guillot (1827-1893), de pétalas múltiplas, para ser desenvolvida como planta experimental na Fazenda Governamental de Aoyama, atual Departamento de Agricultura da Universidade de Tóquio. As espécies antes da criação da La France foram denominadas Old Roses e, as pós La France, de Modern Roses. Antes de desenvolver a técnica de multiplicação através do enxerto, a rosa era uma espécie inacessível para a maioria da população. Nas obras literárias de Miyazawa Kenji 宮沢賢治 (1896-1933) e Kitahara Hakushu 北原白秋 (1885-1942), as rosas são mencionadas.

³² Disponível em: <http://www.google.co.jp>. Acesso em: 28 nov. 2013.

correndo seus netos para acudi-la e, depois deles, seus pais, também para ajudá-los; a atitude desesperadora da *obâchan*, tentando avançar, lutando contra chuva e vento, traz à tona a mesma atitude desesperadora da anciã, no dia do bombardeio, e revela aos olhos de seus filhos e netos o grande amor que ela guardava na mais profunda opacidade. A *Heidenröslein*, poema de Johann Wolfgang Goethe que, na versão japonesa, é *Nobara* (Rosas do Campo), é a presença marcante, com melodia composta por Franz Schubert. Kurosawa costuma incluir, na trilha sonora de seus filmes, obras eruditas ocidentais³³. Parece sugerir um simbolismo, o réquiem aos mortos, em contraste com a vida, a rosa vermelha em plenitude, porém efêmera. A cena final, em que a *obâchan* sai correndo aos tropeços contra o vento e a chuva intensas, enchem de paixão contida ao longo dos sessenta anos sustentada de lembranças do passado e se transformam de repente em um mundo de esperança. O divisor dessa dimensão é quando o vento arregaa o guarda-chuva que a *obâchan* segura e a entrada simultânea da melodia de Schubert, desta vez, não mais no órgão desafinado, mas por um afinadíssimo coro infantil³⁴. Ela faz a anciã flutuar e não mais correr, estabelecendo contraste com os demais membros da família, a correrem aos tropeços.

Formiga e rosa vermelha... É uma combinação de dois elementos de mundos diferentes, em vias de transgressão; se não fosse pela indiferença das formigas à atração das iscas, transporta ao conceito da fecundidade da “captura” de Proust, a metáfora de um animal e um vegetal, a vespa e a orquídea. Deleuze a retoma conceitualmente, conforme atesta Dosse (2007, p.108), e faz disso um modo de fecundação possível da literatura pela filosofia e vice-versa. Sem falar em cinema, pintura e música, que diferem entre si no espaço, dimensão e tempo. Pois pertence à dimensão filosófica a

³³ Além da canção “Rosa Selvagem”, o cineasta inclui “Stabat Mater”, na composição de Antonio Vivaldi (1715), com execução da Orquestra de Câmara Academy of Ancient Music, sob regência do maestro Christofer Hogwood.

³⁴ Coral *Hibari Gashôdan*, sob a direção de Shin’ichiro Ikebe.

obra de Proust, a significação de que as verdades não dependem nem do árbitro, nem da abstração.

Essas verdades devem ser procuradas no interior das zonas de opacidade nas quais agem as forças empregadas nos movimentos do pensamento. Sob as convenções da comunicação regrada, forças subterrâneas desempenham o papel de verdadeiros detonadores do pensamento. Esses conectores que o colocam em movimento são os próprios signos, que é preciso “sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar”. (DOSSE, 2007, p.109).

As formigas e a rosa vermelha, portanto, não seriam signos para Kurozawa? O que significou para o cineasta incluir a combinação de dois elementos pertencentes a mundos diferentes? Sua obra *Rapsódia de Agosto*, de 1991, é a primeira que, 45 anos após a Segunda Grande Guerra, sugere o intercâmbio e a amizade entre o Japão e os Estados Unidos³⁵.

Por outro lado, Wakabayashi confessa que o ato de pintar sempre fora, para ele, como que uma súplica religiosa³⁶. As rosas vermelhas que viu em galeria em Nova York, em 1985, na ocasião que lá esteve para realizar a exposição coletiva *Os Grandes Mestres do Abstracionismo*, trouxeram de volta a lembrança da rosa vermelha que vira sobre o cadáver carbonizado pelo bombardeio, em Kobe, na adolescência. Os cadáveres que precisou cremar, virando-os com a vara de bambu, também na sua adolescência, durante o retiro no interior; o cadáver do velho subnutrido, cujos insetos malófagos teriam abandonado o corpo hospedeiro, assim que expirara, e seus membros enrijecidos precisaram ser quebrados para que coubesse na urna funerária; a casa onde nascera e crescera, que presenciara virando cinzas, incendiada por bombardeio; o incêndio que

³⁵ YAMORI, Minoru. **Document “Hachigatsu no Rapusodi”**. In: KUROZAWA, Akira. *Compilação III*, 1993.

³⁶ Entrevista de 24/04/2012.

consumira seu atelier e as suas obras, indistintamente, reduzindo a cinzas a premiada *Homem Segurando Guarda-Chuva*, feita aos 21 anos, para a qual fizera seu irmão mais moço posar, segurando o guarda-chuva aberto, formando um círculo no fundo da tela.

A cena da reunião em que os sobreviventes do bombardeio atômico oravam anualmente, no aniversário da morte coletiva, tem o mesmo peso das pinturas de Wakabayashi, que, coincidentemente, guarda na memória a rosa vermelha ligada à morte. As rosas são a metáfora da verdade que os dois artistas japoneses, Wakabayashi e Kurosawa, conservam na zona de opacidade, ou talvez o signo da morte apreendido durante a destruição da guerra?

Deleuze (2010, p.55) responde a esse questionamento referente aos signos da memória, destacando a semelhança nos pensamentos de Bergson e Proust: o ser em si do passado.

Que não retornamos de um presente atual ao passado, não recompomos o passado com os presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado com os presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado; que este passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesmo como presente; que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si.

Akira Kurosawa e Kazuo Wakabayashi vão se encontrar nas linhas escritas pelo crítico de arte Jayme Maurício, que vê, em algumas das obras deste, uma paráfrase daquele.

A visão Kurosawa do Japão do passado, tal como os olhos dos habitantes da Europa e das Américas a apreendem, parece magnificamente sintetizada na tela *Figura Humana*, 1976 – outro grande momento, também em termos estilísticos, algo

atípico, da obra de Wakabayashi, delineada na composição; apenas a superfície escarlate de uma veste. Nenhuma figura humana propriamente encontra-se delineada na composição; apenas a superfície escarlate de uma veste ritual. Onde estariam os braços e a cabeça da estupenda figura ausente-presente sugerem três delicados crescentes lunares – os laterais, também vermelhos; e, abaixo da veste, na sua mesma cor flamejante, um conglomerado de pequenas crateras. A tela vale por uma narrativa histórica de alta qualidade literária – além de, é claro, evocar instantaneamente visões do Japão tradicional que o grande cineasta registrou em *Kagemusha*, *Ran* e outras obras-primas – inclusive algumas anteriores em preto e branco – *Os Sete Samurais*, *o Trono Manchado de Sangue* (MacBeth), etc. Antecedendo de alguns anos a plena aceitação da figura, à sombra de tradições nipônicas, por parte de Wakabayashi, essa imagem torna-se profética; e a despeito das diferenças estilísticas exhibe o verdadeiro subsolo da trajetória percorrida pelo artista. (MAURÍCIO, 1992, p.17).

O crítico refere-se ao futuro trabalho de Wakabayashi, que vem assumir nas obras a sua origem cultural, incluindo elementos da tradição japonesa na composição, sempre em proporção menor, na dimensão total da tela; e essa parte eloquente conduz ao pensamento de Deleuze, que define perfeitamente o *percepto* e o *afecto* propostos pelo artista.

Quando uma parte vale por si própria, quando um fragmento fala por si mesmo, quando um signo se eleva, pode ser de duas maneiras muito diferentes: ou porque permite adivinhar o todo de onde foi extraído, reconstituir o organismo ou a estátua a que pertence e procurar a outra parte que lhe corresponda, nenhuma totalidade a que possa pertencer, nenhuma unidade de onde tenha sido arrancado e à qual possa ser devolvido. A primeira maneira é a dos gregos: somente dessa forma eles suportam os “aforismos”. É preciso que a menor parte seja também um microcosmo para que nela se reconheça que ela pertence ao todo mais vasto de um macrocosmo. (DELEUZE, 2010, p.108).

O objetivo da arte, esclarece Deleuze, “[...] é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de estado a outro (2010, p.197)”. Se fazer a arte significa transformar

percepto e *afecto* em bloco de sensações, todas as conturbações da guerra, que envolvem interesse de vários países, trazem o estado conturbado na sociedade e obrigam o artista a se envolver através de seus blocos de sensações. A arte já não é mais uma atividade dispensável. A conturbação é um ingrediente fértil, que estimula a exteriorização do caos interno. O século 20 foi um período que propiciou manifestações importantes, quanto ao questionamento da definição da arte, em meio à destruição da guerra.

Às vésperas da Primeira Guerra Mundial, numerosos pintores estrangeiros se reuniam em Paris, onde se desenvolviam estilos personalizantes, numa atmosfera livre e cosmopolita, peculiar àquela cidade. São os chamados pintores da *École de Paris*, como Marc Chagall (1887-1985), russo, Amedeo Modigliani (1884-1920), italiano, Julius Pascin (1885-1930), búlgaro, e outros, como Tsuguharu Fujita (1886-1968), japonês (HIJIKATA 1997, p. 1062). Este esteve em São Paulo e conviveu com os pintores nipo-brasileiros do Grupo Seibi.

No esplendor da *École de Paris*, assim como Fujita, muitos pintores japoneses dirigiram-se a Paris e lá residiam, conforme Hijikata (1997, p. 1062), num dado aproximado de 200 artistas japoneses. O objetivo da maioria deles era o aperfeiçoamento artístico, com vistas a retornar ao Japão, exceto Saeki Yuzo³⁷, pintor

³⁷ Saeki Yûzô 佐伯祐三 (1898-1928) nasceu em Osaka. Esteve por duas vezes em Paris, durante os seis anos de vida como pintor, até sucumbir, aos 30 anos. Suas obras mais relevantes foram realizadas em Paris. Sua primeira permanência em Paris foi de 1924 a 1926, aproximadamente de dois anos. No início do verão de 1924, Saeki procura o artista *fauve* Maurice de Vlaminck, em Auvers-sur-Oise (onde Van Gogh terminou a sua vida). Saeki leva consigo sua pintura “Mulher nua”, para mostrar ao pintor *fauve* e recebe um choque, ao “levar um pontapé”: “Seu acadêmico!!” Mesmo assim, Saeki procura várias vezes o pintor fauvista. Na maioria das obras da primeira permanência em Paris é muito clara a influência de Vlaminck e Utrillo nas paisagens urbanas. Em 1926, é obrigado a retornar ao Japão, por causa de sua saúde, contrariando sua vontade. Em agosto de 1927, Saeki retornou à França e nunca mais voltou ao seu país. Apesar de sua intensa atividade, sua doença crônica – tuberculose – piora, tornando-se instável psiquicamente. Após tentativa de suicídio, é internado no Hospital Psiquiátrico Ville Everalle da província de Seine. Recusou-se a se alimentar, vindo a falecer em 16 de agosto do mesmo ano, de enfraquecimento. Disponível em: <http://ja.wikipedia.org/wiki/> Acesso em: 29 de novembro de 20013.

talentoso que sucumbira prematuramente aos 30 anos, em Paris, deixando paisagens póstumas da cidade.

Sobre o contexto do universo artístico do século 20, Menegazzo situa a Primeira Guerra Mundial como o marco que posiciona o homem frente ao seu poder de autodestruição. Parte à busca de uma nova linguagem, através da qual estabelecerá sua reessencialização. “O que perde em valores humanos, ganha uma nova dimensão por meio de linguagem renovada. As manifestações artísticas serão reflexo desta realidade”. (1991, p.13)

Muito diferente da época renascentista, quando o homem procurava apreender a realidade sensível por meio da perspectiva científica, por ser esta “a medida de todas as coisas”, na qual essa realidade se concretiza. No século 20, essa realidade se torna efêmera e não há como eternizá-la. O que se estabelece, por conseguinte, é “aqui” e “agora”, que se modifica constantemente. Menegazzo refere-se a esse fenômeno como “fragmentação”, estudada pelas artes e a literatura, que consiste na busca da essência do homem em fragmentos cada vez menores de sua realidade, como os cientistas, para compreender a mecânica dos corpos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 108).

Na pintura, esse mecanismo de fragmentação é explicado com a palavra “desrealização”³⁸, quando a pintura deixa de ser mimética, ou seja, não aceita mais a função de simples reprodução ou cópia da realidade empírica, sensível. As correntes figurativas, como o cubismo, o expressionismo ou o surrealismo, que foram amplamente difundidas no mundo da arte pós-guerra, são igualmente incluídas nesse propósito.

³⁸ Palavra utilizada por Anatol Rosenfeld (apud MENEGAZZO, 1991).

Dosse, ao tratar do lugar do método biográfico em sociologia, apresenta o sociólogo Howard S. Becker como seu defensor, que pode ser concebido como uma peça a acrescentar à montagem de um mosaico: “A imagem do mosaico é útil para se refletir sobre esse empreendimento científico. Cada peça juntada ao mosaico enriquece um pouco mais nossa compreensão do conjunto do quadro (DOSSE, 2009, p.211)”.

Para complementar com mais uma peça de mosaico, cabe remeter ao depoimento de Wakabayashi sobre o fenômeno de fragmentação praticado no meio artístico pós-guerra, no Japão:

Tinha menos de 20 anos, quando comecei a pintar a óleo, utilizando os materiais que minha irmã deixara quando se casou. Só transportava para tela o que observava na natureza, sem, ainda me preocupar em transparecer o fator essencial interno. Na maioria das vezes pintava paisagens das quais utilizava cores observadas na natureza. (...)

O Nichibei Anpo jôyaku³⁹ no Japão pós-guerra provocou a manifestação dos segmentos representativos da esquerda como os das donas de casa, estudantes, sindicatos de professores, dos trabalhadores que ganharam força expressiva através de cooperativas. A democracia introduzida no país derrotado não podia deixar de desempenhar o seu papel quando o Tratado significava dependência do Japão aos Estados Unidos no quesito segurança da Nação. Era inevitável praticar arte sem a influência desse contexto político-social. Trabalhar com arte no contexto da sociedade japonesa onde borbulhava certa intranquilidade, pintar ao ar livre, levando o estojo de tintas e tela, mimetizar modelos tidos como belos até então era definitivamente um ato indigno para um aspirante da arte. Os materiais utilizados inicialmente eram as triviais telas, tintas e pincéis, mas ao pensar na expressividade, limitar-se a esses materiais e ao cânone da beleza vigente no Japão tradicional não eram mais aceitos entre nós⁴⁰.

A mimetização as realidade, a que Wakabayashi se refere como não manifestação

³⁹ *Nichibei Anpo Jôyaku* 日米安保条約, abreviação de *Nichibei Anzen Hoshô Jôyaku* 日米安全保障条約, tratado de segurança, celebrado entre o Japão e os Estados Unidos, em 1951.

⁴⁰ Entrevista de Wakabayashi, em 04/07/2010.

da essência interna, passa a ser desprezada, e a realidade empírica entra em vigor, recebendo tratamentos diferenciados em cada uma das correntes. No expressionismo, ela é aplicada para facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que aparecem nas deformidades, enquanto, no surrealismo, ela entra como elementos isolados em contextos insólitos, para expressar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo. No cubismo, a realidade empírica é “[...] apenas ponto de partida de uma redução às suas configurações geométricas subjacentes. (ROSENFELD apud MENEGAZZO, 1991)”.

Vejo pertinência com o artista Wakabayashi quando Dosse (2009, p.175) cita Cousin⁴¹ ao distinguir o indivíduo do grande homem: “[...] por capacidade de encarnar o espírito de seu tempo, cristalizando em si do quanto até então existia em estado de latência [...]”

Para Kazuo Wakabayashi, que se autodenomina “produto da circunstância bélica, *sensô no môshigo* (戦争の申し子), já pelo ano de seu nascimento, quando eclodiu o Incidente Manchúria (1931), fora marcado pela guerra desde o nascimento até a idade adulta. A capacidade de encarar o espírito de seu tempo não ficou na latência por muito tempo. Sobretudo a experiência dos seis anos da adolescência vivida com a família órfã de pai em Hikone, terra natal de seus pais, durante a Segunda Guerra Mundial, acelerou o despertar de manifestação das nuances de sua alma. Era grande e sufocante demais para continuar a viver calado quanto aos momentos vividos. Como o poeta e artista francês, Henri Michaux, descreve quem escolhe o caminho da arte:

Il est vraiment étrange que, moi qui me moque du patinage comme de je ne sais quoi, à peine je ferme les yeux, je vois une immense patinoire.

⁴¹ Victor Cousin (Paris, 1792 -1867) foi um filósofo, político, reformador educacional e historiador francês. Líder da Escola Eclética, foi membro da Academia Francesa de Letras. Fonte: http://ir.lib.osaka-kyoiku.ac.jp/dspace/bitstream/123456789/2410/1/BK18_p47.pdf. Acesso em 23 de junho de 2013.

(...) Qui parmi vous comprendra jamais à quel point on peut y circuler comme chez soi? Les véritables nageurs ne savent plus que l'eau mouille. Les horizons de La terre ferme lès stupéfient. Ils retournent constamment au fond de l'eau. (MICHAUX, 1967, 20-22)

Mergulhar e circular dentro de si são ações que desconhecem limites, fundamentais para aqueles que trabalham com criatividade, como Wakabayashi, em cujas obras sugere autoprojetar-se através das práticas de um *sportif au lit*.

A *obâchan* que saiu correndo na tempestade, a despeito da chuva e da ventania, esgarçando o guarda-chuva, poderá sair correndo tantas vezes quanto quiser, conquanto algum admirador de Kurosawa, ou até mesmo de Richard Gere, se proponha assistir *Rapsódia em Agosto*. Na verdade, enquanto o material ou o equipamento dure, como Deleuze e Guattari explanam, sobre o processo de criação da arte:

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. [...] O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensação, isto é, um composto de perceptos e afectos [...] A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.193).

A progressão da arte deve-se à criação permanente de novos perceptos e novos afectos, como desvios, retornos, linhas de partilha, mudança de níveis e de escalas, discorrem Deleuze e Guattari. Desse ponto de vista, a distinção de estados da pintura torna-se estética e não mais técnica. A sensação ou o composto de sensação se projeta sobre o plano de composição técnica bem preparada, da maneira que a composição estética venha a recobri-lo (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.228). A finalidade da pintura técnica acaba, quando é coberta por pintura estética, de sorte que a sobrevivência desta dependerá do desempenho daquela. Emprestando as palavras dos autores de *O que é a Filosofia?*, [...] *a sensação se realiza no material*. No entanto,

quando ocorre o contrário, de [...] *o material entrar na sensação*, ela somente poderá existir no material.

A pintura moderna, mesmo utilizando o tradicional óleo e solvente, se volta cada vez mais ao segundo caso de técnica, introduzindo o material na “espessura” do plano de composição.

A arte informal desenvolveu essa potência de “espessura”, de textura, essa elevação do solo, com Dubuffet. O mesmo acontece com o expressionismo abstrato, a arte minimalista, impregnando fibras, folheados, tecidos e outros materiais. Nessas circunstâncias e estados que a técnica apresenta, a pintura se torna pensamento: “[...] a visão existe pelo pensamento, e o olho pensa, mais ainda do que escuta. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.230)”.

A produção de uma obra de arte só é completa quando for apreciada, ganhando a vida e seu lugar dentro da sociedade. Os museus e exposições exercem essa função do encontro da obra de arte e seus apreciadores. Em 1907, o governo japonês inclui a arte no sistema nacional e inaugura a exposição 文展 *Bunten* (文部省美術展覧会 *Mon'bu shô Bijutsu Tenrankai*), a Exposição de Arte do Ministério de Educação e Cultura, e estabelece o local no Parque Ueno. No entanto, ao iniciar a era Taishô, em 1912, surgem alguns artistas opositores dessa sistematização, como, por exemplo, a 二科会 *Nika-kai*⁴², que realizou, em 1914, a sua primeira exposição no Pavilhão de Exposição Takenodai em Ueno, porém, a segunda exposição foi transferida para a sala permanente do novo pavilhão da Loja de Departamento Mitsukoshi, deixando claro, dessa maneira, a postura do Grupo com a recusa da sistematização governamental. O espaço comercial que introduziu o método em expor as mercadorias 勧工場(*kan'kôba*) foi bem-sucedido,

⁴² *Nika-kai* é uma das associação de artistas do Japão, fundada em 1914 por artistas que retornaram de estudos no exterior, dissidentes do Bunten.

durante a era Meiji (1868-1912). Em 1905, a Mitsukoshi deixa de ser um mero *kan'kôba* para transformar-se em um grande centro comercial, um *Department Store*, seguindo os modelos euro-americanos. A Mitsukoshi e a Shiroki-ya passam a liderar essa nova modalidade comercial, passando a desenvolver atividades publicitárias, bem como a realização de exposições diversas, sem fins comerciais. Em 1909, a Mitsukoshi inaugura o novo Departamento de Arte, tornando-se um local incentivador aos artistas. Em 1914, ao inaugurar o novo prédio, dispensa todo o 5º andar para realização de exposição de obras artísticas, acelerando mais ainda as atividades artísticas (cf. IGARASHI, Toshiharu. *Nippon Bijutsukan*, 1996, p. 1018-1019).

Em 1952, Imai Toshimitsu⁴³ vai para a França e conhece o colecionador e crítico Michel Tapier. Este, na época, liderava o movimento “Informal” na pintura, cujos adeptos eram Jean Fautrier (1898-1964), Jean Dubuffet (1901-86) e Georges Mathieu (1921-). Em 1957, Imai toma iniciativas para concretizar a visita ao Japão dos artistas Tapier, Mathieu e Sam Francis.

Na ocasião, Mathieu realiza sessão aberta de produção na Loja de Departamento *Shirokiya*, investiga ativamente a situação do Japão e elogia entusiasticamente alguns jovens pintores, nos jornais.

A “Exposição de Arte do Mundo Contemporâneo”, na qual foram expostas numerosas obras em estilo informal, incentiva os artistas japoneses a aderir a esse estilo. No estilo informal, o material entra nas sensações, conforme atestam Deleuze e Guattari: os materiais, como tinta, areia, gesso, são aplicados, arranhados em seguida, apelando para o resultado de sensação vivida do próprio material. Ao mesmo tempo, o gesto do artista permanece como vestígio, através de linhas livres e aleatórias, em texturas ásperas sobre o suporte. Por outro lado, a imagem que surge da primeira ação

⁴³ Imai Toshimitsu 今井俊満 (いまいとしみつ, 1928-2002) . Atuou como pintor de estilo informal.

provoca outras imagens seguidamente, de maneira que, às vezes, o respingo e o espalhar accidental de tintas também eram inclusos na obra, a qual se configurava como concretização de resíduos acumulados por atos repentinos.

Enfim, no estilo informal, mais do que a imagem final, a sensação do material e a ação humana ganham um sentido mais importante. Para as pinturas de até então, a imagem final concluída era a meta principal, mais importante do que o processo, ou seja, as ações do homem que manuseia pincéis seriam um mero meio e materiais. Isso significa que o objetivo de ação humana em si não se deteve apenas como um novo estilo de abstracionismo, porém, alterou completamente a concepção da expressividade.

A obra de arte moderna é tudo o que se quiser, isto, aquilo ou aquilo outro, mesmo de sua natureza ser tudo que se quiser, ter a sobredeterminação que se quiser, desde que funcione: a obra de arte é uma máquina e funciona como tal. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.136).

No Japão dos anos 1950, os artistas e o estilo estavam repletos de complexidades que o estilo em vigor, nesse tempo, não era suficiente para expressar uma nova era. O surgimento do Informal veio libertar a restrição imposta à pintura, fazendo explodir num fôlego o desejo de expressão (YANAGIZAWA, 1997, p.1103).

Existem registros de ações de censura à liberdade de expressão na área de cinema, durante o totalitarismo no Japão, na área de cinema, no período da ocupação na Ásia. Em março de 1939, quando a invasão da China se encaminhava para um atoleiro e as pessoas viviam apreensivas pelos indícios da Segunda Grande Guerra Mundial, surgiu um filme cuja exibição fora proibida⁴⁴ e a empresa cinematográfica condenada a incinerar o negativo. Em um contexto no qual apenas circulavam filmes jornalísticos

⁴⁴ A exibição do filme só foi liberada em 1975.

que estimulavam espírito combativo, propagando ataques corajosos, a ocupação, os brados de *banzai*, *banzai*⁴⁵, tendo no fundo a bandeira do sol nascente, os detentores do poder da época sentiram a intenção de crítica à invasão no documentário *Tatakau heitai* (O soldado em luta), que registra, com visão humanística, os soldados no campo de guerra no continente (China e Coreia), bem como o povo que vive sob fogos de combate. A Polícia Secreta Especial perseguiu insistentemente os responsáveis pela produção, interpretando-a como um filme antiguerra, com o propósito de inibir o ânimo bélico do povo que vigiava a retaguarda, no próprio país. O diretor desse documentário, Fumio Kamei (1908-1997), foi preso em outubro de 1941, sob acusação de violar a lei da Segurança Nacional e, após um ano de detenção, fora despojado de sua qualificação de diretor, conforme a legislação cinematográfica (KAMEI,1989, p.ii).

Imagem nº 13. Cena do filme *Tatakau heitai*: o velho observa sua casa ser queimada pelo exército japonês como medida para combater a tropa de soldados chineses camuflados à paisana (便衣隊 *ben'itai*⁴⁶⁴⁷)

⁴⁵ *Banzai* 万歳 significa literalmente “vida longa”, em japonês, mas corresponde ao “Viva”, em português.

⁴⁶ Os soldados *Ben'i hei* 便衣兵 (べんいへい) são soldados chineses camuflados que se vestiam como cidadãos comuns ou roupas tradicionais chinesas. *Ben'i* 便衣 em chinês significa “roupa comum”.

O argumento e as ações utilizados pela censura são os mesmos aplicados no Japão ou na Europa, uma vez que os critérios referenciais são os interesses do sistema vigente, como vemos no episódio envolvendo *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Trata-se de um semidocumentário sobre pessoas do Rio de Janeiro, que acompanha um dia na vida de cinco garotos de uma favela que, num domingo tipicamente carioca e de sol escaldante, vendem amendoim em Copacabana, no Pão de Açúcar e no Maracanã. É considerada a obra inspiradora do *cinema novo*, movimento estético e cultural que pretendia mostrar a realidade brasileira. O filme foi censurado pelo governo, que o consideraram uma grande mentira. Segundo o censor e chefe de polícia da época, (...) *a média da temperatura do Rio nunca passou dos 39,6°C*.⁴⁸ Alheio à opinião militar, o filme participava do Festival Internacional de Filmes de Toronto, com muito prestígio, com o diretor brasileiro sendo equiparado ao colega francês Jean Luc Godard:

As important to Latin American cinema as [Jean-Luc Godard's] *Breathless* is to European film. [...] Born in São Paulo in 1928, Brazilian filmmaker Nelson Pereira dos Santos has been one of the most significant and influential filmmakers over the last half century. Inspired by neorealism, dos Santos forged the beginnings of a new, politically engaged Brazilian cinema in the 1950s with films such as *Rio, 40 Graus* (1956) and *Rio, Zona Norte* (1957) that brought the lives and neighborhoods of Rio's urban poor to the screen.⁴⁹

Disponível em: <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%BE%BF%E8%A1%A3%E5%85%B5>. Acesso em: 18 maio 2012.

⁴⁷ Foto extraída do documentário “ ‘O soldado em luta’ rejeitado” 「ボツになった『戦ふ兵隊』」 A história da era Showa de cem milhões de pessoas e das fotos censuradas 『一億人の昭和史 10 不許可写真史』. Mainichi Shinbun- sha 1982; p.120~123.

⁴⁸ Disponível em: www.wikipedia.org. Acesso em: 18 jan. 2012.

⁴⁹ Disponível em: <http://www.cinema.ucla.edu/events/2013-04-20/rio-100-degrees-rio-40-graus-1956> Acesso em: 18 jan. 2012.

Imagem nº 14. Cena do filme “ Rio 40 graus,” utilizado no cartaz do Festival.⁵⁰

A censura, em determinadas situações, age para amordaçar a verdade, e a obra de arte é produtora de certas verdades, como entende Deleuze, ao analisar Proust (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.138-139): “[...] a verdade é produzida e produzida por ordens de máquinas que funcionam em nós, extraída a partir de nossas impressões, aprofundada em nossa vida, manifestada em uma obra [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.138-139)”.

Na mesma década em que o filme de Nelson Pereira dos Santos era prestigiado no exterior, o abstracionismo plástico brasileiro começa a se desenvolver, a partir dos anos 1950, como registra Menegazzo (1991, p.144). O Brasil passa a se projetar de maneira mais decisiva em âmbito internacional, a partir do abstracionismo, graças à ação do crítico de arte Mário Pedrosa, às exposições de Max Bill, no MASP, em 1951, e à presença da delegação suíça na I Bienal de Arte Moderna de São Paulo, no mesmo ano.

⁵⁰ Idem.

A projeção da Bienal de Arte e as ações da arte brasileira, no âmbito internacional, alcançaram o Japão, onde já atuava na área o jovem Wakabayashi, ainda figurativista, que aderiu ao abstracionismo após vir para o Brasil. Pode-se afirmar que a Bienal de Arte de São Paulo atraiu numerosos artistas japoneses que imigraram para o Brasil.

2.2 *Umaku Attewa Naranai*⁵¹

O historiador da Arte Yashiro Yukio (1890-1975)⁵² tem uma opinião radical sobre a arte, no período abrangente da Segunda Guerra no Japão, tachando-a de descartável:

「大戦争前後に亘る十数年は、日本文化の異状時代、ないし空虚時代、と見るべきであって、極論するならば、その間は、悪夢のごとく、なくなって欲しい時代、なくて差し支えない時代であった」。

“Daisensôzengo ni wataru jûsûnen wa, Nihonbunka no ijôjidai, naishi kûkyo jidai, to mirubekide atte, kyokuron surunaraba, sono aida wa, akumuno gotoku, naku natte hoshii jidai, nakute sashitsukaenai jidai de atta.”

Os dez ou mais anos⁵³ que abrangem a pré e o pós Grande Guerra Mundial devem ser consideradas um período desaparecesse tal qual um pesadelo não seria nenhuma falta (YASHIRO, Yukio, 1948, tradução nossa).

O também historiador de arte Kawata Akihisa (1997, p.1072)⁵⁴, de geração recente, discorda de seu colega, uma vez que ele entende que, nesse período, é que a arte contemporânea japonesa foi delineada com clareza, questionando seriamente a

⁵¹ Não tente ser habilidoso (ao fazer a arte).

⁵² Yashiro Yukio やしろゆきお【矢代幸雄】(1890 - 1975). Historiador de arte; em 1921, realiza viagem de estudos à Europa. Depois de Londres, vai para Florença e torna-se discípulo de Bernard Berenson (1865-1959), historiador de arte estadunidense, especializado na arte renascentista. Apresentou a arte japonesa e a arte oriental ao Ocidente, através de teses, ensaios e palestras. Disponível em: <http://kotobank.jp/word/%E7%9F%A2%E4%BB%A3%E5%B9%B8%E9%9B%84> Acesso em: 09 out. 2013.

⁵³ Refere-se ao período de 1931, com o incidente da Manchúria (18/09/1931), intercalado com a guerra sino-japonesa (07/07/1937), a deflagração da guerra no Pacífico (08/12/1931), que se encerraram com a aceitação da Declaração de Postdam, em 1945.

⁵⁴ KAWATA, Akihisa (Osaka, 1966 河田明久) Pesquisador da História da Arte Contemporânea do Japão. Livros publicados: em coautoria com 丹尾安典 Tan'o Yasunori 『イメージのなかの戦争—日清・日露から冷戦まで—』 (A Guerra em Imagens – Da Guerra Sino-Japonesa e da Guerra Russo-Japonesa à Guerra Fria) Iwanamishoten em 1997, coorganizado: 『戦争と美術 1937-1945』 (A Guerra e as Belas Artes) Kokusho Kankoukai e outros (2007).

consciência da existência da arte como um sistema, sob o ponto de vista de quem a cria, de quem a encomenda e a usufrui, e o de quem a aprecia, sob respectivas posições. Se se considerar a “Guerra de 15 anos” a conclusão e o ponto de partida do Japão contemporâneo, as imagens criadas sob o regime de guerra seriam igualmente a uma importante origem para pensar no antes e depois da arte japonesa.

Qual teria sido, portanto, a função da arte e dos artistas, nesse período de 15 anos que o historiador japonês quer desconsiderar? Os anos dominados pelo sistema de militarismo e nacionalismo exacerbado, que tanto limitam as ações humanas em qualquer sociedade.

Conforme Kawata (KAWATA, 1997, p.1074), em 1938, o setor da informação militar convocou, pela primeira vez, os artistas para alistarem-se com vistas à produção da obra do “registro da estratégia”, pois contavam com apenas pouco mais de dez artistas alistados. Tratava-se de um projeto de o exército japonês registrar oficialmente a guerra sino-japonesa que durara 15 anos, em pintura histórica, para ofertar à corte imperial. Foi constituída nessa época a Associação de Pintores Alistados do Exército do Grande e, um ano depois, em 1939, quando esta passou a denominar-se Associação de Belas Artes do Exército, os artistas alistados ultrapassavam 200. Esse ato do governo militar de convidar os grandes nomes da pintura para registrar a bravura dos soldados japoneses, etapas da vitória conquistada, significava exercer a função de um dos focos da elipse⁵⁵ do totalitarismo, para enaltecer os grandes feitos do regime. Miyamoto Saburo⁵⁶, Koiso Ryohei⁵⁷ Fujita Tsuguharu⁵⁸ e Kobayakawa Shusei⁵⁹ foram os principais pintores que registraram momentos importantes do período bélico.

⁵⁵ Referência à forma elíptica frequentemente utilizada na composição por Wakabayashi, conforme destacado no início do 1º Capítulo.

⁵⁶ Miyamoto Saburô 宮本三郎 みやもとさぶろう (1905-1974), pintor japonês à maneira ocidental, membro da Nika-kai. Serviu ao exército como pintor para retratar a luta durante a Segunda Guerra

Mundial. Foi premiado com o Prêmio Instituto de Belas Artes do Japão com a obra 「山下・パーシバル両司令官図 Yamamoto - Persival ryôshireikan zu (O encontro dos comandantes Yamashita-Percival)」, em 1943. Disponível em: <http://www.miyamotosaburo-annex.jp/saburo.htm>. Acesso em: 03 dez. 2013.

⁵⁷ Koiso Ryohei 小磯良平(1903-1988) nascido em Kobe, pintor japonês à maneira ocidental que atuou durante a era Showa. Conclui em primeira colocação a Escola de Belas Artes de Tóquio (atual Faculdade de Belas Artes da Universidade de Arte de Tóquio). Faz viagem de estudos à França, durante o período de 1928 a 1936. Em 1938, viaja durante um ano à China, juntamente com Tsuguharu Fujita e outros artistas, a serviço do Ministério do Exército, como pintor. Retorna ao Japão e produz obras com tema de guerra. Em 1941, apresenta 「娘子関を征く - Jôshi Kan o yuku (A caminho da fortaleza Jôshikan) considerada a obra-prima da pintura de retrato em grupo, e 「斉唱 Zaishô (Entoação fúnebre)」 sucessivamente. Ryohei dedicou-se à pintura, tendo como tema predileto o retrato em grupo. Servir ao exército como pintor foi oportuno para praticar esse tema, mas, após a guerra, excluiu os trabalhos executados nessa fase da compilação de suas obras. Ryohei confessa na velhice que não se orgulha em ter produzido com esse tema, para incitar o espírito combativo. Após a guerra, torna-se docente da Universidade de Arte de Tóquio e se dedica a ensinar os mais novos. Disponível em: <http://www.city.kobe.lg.jp/culture/culture/institution/koisogallery/koiso/> Acesso em: 03 dez. 2013.

⁵⁸ Fujita Tsuguharu 藤田 嗣治 (ふじたつぐはる) レオナルド・フジタ、Leonard Foujita (Tóquio, 1886-Zurich, 1968). Um dos pintores japoneses mais famosos na França. Em 1905, ingressa na Escola de Belas Artes de Tóquio (atual Faculdade de Belas Artes da Universidade de Arte de Tóquio). Em 1913, parte para a França, torna-se grande amigo de Amedeo Modigliani e Chaïm Soutine, vizinhos de quarto. Através deles, aproxima-se de artistas da École de Paris, tais como Jules Pascin, Pablo Picasso, Ossip Rousseau e Moïse Kisling. Em 1914, eclode a Primeira Guerra Mundial, tornando sua vida difícil, por causa do bloqueio do envio de dinheiro do Japão. Em 1917, passou a vender gradativamente seus trabalhos. Em 1918, com o fim da guerra, sua vida começa a melhorar, com a concentração de muitos patrocinadores em Paris. Seu sucesso foi vertiginoso, usufruindo de prestígio na sociedade parisiense. Retorna para o Japão, em 1933. Em 1938, viaja durante um ano para a China como pintor a serviço do exército japonês. Retorna a Paris em 1939, mas, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, volta ao Japão, pouco antes da invasão de Paris pela Alemanha. No Japão, foi empossado como presidente da Associação de Belas Artes do Exército, ocupando-se na produção de obras de cenas bélicas. Em 1949, a cooperação dos artistas durante a guerra recebeu críticas duras, quando Fujita se aborrece e deixa o Japão. Foi perseguido também pelo GHQ, tendo que se esconder temporariamente na casa de um fabricante de missô (pasta de soja), na província de Chiba. Volta a Paris, mas o único sobrevivente era Picasso, com o qual manteve amizade até o fim. Em 1955, nacionaliza-se francês, anulando a nacionalidade japonesa. Em 1957, é condecorado com “A ordem nacional da legião de honra”, pelo governo francês. Em 1959, converte-se ao catolicismo, recebe o batismo e passa a usar o nome de Leonard Foujita. Morre em Zurich, em 1968, de câncer. Disponível em: www2.plala.or.jp/Donna/foujita.htm. Acesso em: 05 dez. 2013.

⁵⁹ 小早川秋声 Kobayakawa Shusei (1885-1974). Pintor à maneira japonesa. Primogênito do abade do templo Kôtokuji da província de Tottori, Tetsu Kobayakawa. Nasceu na mansão do visconde Kuki Takayoshi (1837-1891), da família de sua mãe, senhor feudal de Setsu-Mita, passou a infância em Kobe. Aos 7 anos, faz-se bonzo budista, aos 15, volta a sua terra natal, mas parte para Kyoto, almejando tornar-se pintor. Em 1909, ingressa na Escola Municipal de Kyoto para Especialização em Pintura, mas interrompe em seis meses e vai à China para estudar a pintura a tinta nanquim. Pesquisa a Arte Oriental, durante um ano e meio, no Museu Imperial de Pequim, a Arte Clássica Oriental, durante dois anos, no Templo de Tesouro pertencente ao Palácio de Pequim. Vai à Europa, em 1920, visita templos, museus, museus de arte de onze países. No ano seguinte, pesquisa a arte ocidental no Museu Nacional de Arte de Berlim. A partir de 1931, quando eclodiu o incidente da Manchúria até o final da guerra, pintou numerosas obras de registro da guerra a serviço do exército japonês. Sua obra “Kuni no tate” - O escudo da Pátria, na qual a bandeira do Japão cobre o rosto de um militar morto, causa impacto, marcando Shusei como pintor da guerra. Após a guerra, não frequentou o mundo artístico, pintando centradamente obras de tema religioso. Disponível em:

<http://d.hatena.ne.jp/keyword/%BE%AE%C1%E1%C0%EE%BD%A9%C0%BC> Acesso em: 05 dez. 2013.

Imagem nº 15 – Kobayakawa Shusei . 国の盾 **Kuni no Tate** (O escudo da Pátria)

450cm× 328cm⁶⁰

⁶⁰ Disponível em: http://amano.tea-nifty.com/amano_jack/2011/08/post-029a.html. Acesso em: 03 dez. 2013.

Imagem nº 16: Koiso Ryohei 斉唱 *Zaishô* (A entoação fúnebre) 1941, 269cm × 351cm⁶¹

Embora o governo japonês propagasse a imagem da guerra sino-japonesa como uma “guerra santa” *seisen* 聖戦, ela não era sentida como tal, no meio do povo japonês. Pode ser que faltasse, na guerra sino-japonesa, o idealismo em considerar como uma maneira de colaborar com a guerra o papel dos artistas que produziam as cenas em ação bélica que manipulavam os soldados japoneses nas telas. Talvez por essa razão as pinturas que retratam a guerra sino-japonesa pareçam artificiais. O senso de justiça do Japão em situar o soldado japonês como aliado da justiça era duvidoso e impediu que nas telas fossem retratados os soldados chineses mortos.

No entanto, por volta de 1943, o exército japonês tenta elevar o ânimo através da arte, estimulando o espírito bélico; na Segunda Guerra Mundial, o exército japonês

⁶¹ Disponível em: <http://ameblo.jp/chroc/entry-10140366421.html> Acesso em: 05 dez. 2013.

avança à Birmania e a incidência de derrota contra os aliados se torna frequente. O exército então ordena que os pintores retratem o tema de quando o exército japonês prendera o chefe do grupo inimigo, na luta próximo a Inden. O grande motivo de a obra *Kuni no Tate*, de Kobayakawa, ter sido recusada pelo contratante deve-se a que, na época, pintar um soldado japonês morto era considerado tabu. Por sua vez, a razão de a obra de Fujita, *Attutô no Gyokusai*, ter sido aclamada, apesar de retratar numerosos soldados mortos, se deve ao fato de esses soldados mortos serem americanos.

Imagem nº 17. アッツ島玉砕 *Attutô gyokusai* (A morte heróica na Ilha Attu)⁶² - Tsuguharu Fujita, 1943⁶³

⁶² A morte heróica na Ilha Attu アッツ島玉砕 *Attu tô gyokusai*. Trata-se da ilha Attu, que se situa a oeste das Ilhas Aleutas, pertencentes aos Estados Unidos, onde travou uma luta sangrenta, em 1943, na qual os 2600 soldados japoneses da tropa de guarnição foram totalmente aniquilados. Foi divulgada como primeira *gyokusai*, morte heroica (morte suicida, para não se tornarem prisioneiros) da Guerra, no Pacífico. No entanto, as circunstâncias que envolveram a morte suicida nunca foram esclarecidas. Essa obra de Fujita causou comoção e foram inúmeros visitantes que se emocionaram diante dela, uns derramando lágrimas, outros oferecendo preces pelos soldados mortos. Disponível em: <http://www2.plala.or.jp/Donna/fujita.htm> Acesso em: 05 fev. 2014.

⁶³ Disponível em: <http://www2.plala.or.jp/Donna/fujita.htm>. Acesso em: 05 fev. 2014.

Sobre o universo artístico, sobretudo de artes plásticas pós-guerra no Japão, Kawata (1987, p.1084) enfatiza que foram necessários alguns anos para se desligar da guerra recém-findada. Diversas organizações artísticas, cujas ações haviam sido vetadas pelas limitações tanto ideológicas como materiais, ressuscitaram seguidamente. Logo após o fim da guerra, houve discussões em torno da integridade do artista acerca de produção da pintura pró-guerra, bem como questionamento da responsabilidade da guerra, que não tardou a desaparecer.

Todavia, Tsuguharu Fujita não suportou a pressão exercida pelos próprios colegas como colaborador da guerra, e acabou retornando para Paris, onde já era reconhecido, antes da Segunda Guerra. Convertera-se ao catolicismo juntamente com sua esposa, adotando o nome de Leonard Foujita. Conforme Wakabayashi, o governo militar só convocara os melhores artistas e a pressão de colegas de Fujita não era apenas política, mas, em grande parte, pela rejeição de não terem sido escolhidos⁶⁴.

A perseguição do GHQ (General Head Quarter) aos criminosos de guerra não atingiu os artistas colaboradores da Guerra, pela ausência de elementos que ocupassem um papel político relevante. Outra causa teria sido a transferência de alvo do GHQ do antigo militarismo ao comunismo pós-guerra.

As numerosas obras pró-guerra espalhadas em instalações militares e santuários xintoístas foram recolhidas pelas forças de ocupação, depois da derrota, inclusive as obras em exposição itinerante, e conduzidas ao Museu Metropolitano de Tóquio, perdendo a oportunidade de acesso ao público. No entanto, para atender à solicitação das organizações artísticas que clamavam pelo espaço do Museu para exposições, a cada ano que passava, as forças militares de ocupação recolheram mais de 150 obras

⁶⁴ Entrevista em 24/04/2012.

pró-guerra e as enviaram para os Estados Unidos. Isso ocorreu um mês e meio antes da assinatura do Tratado da Paz de São Francisco, em que se reconhece a independência do Japão, em julho de 1951. A propósito, o povo japonês em geral só ficou sabendo desse fato 15 anos mais tarde. As obras foram “emprestadas por prazo indeterminado” ao Japão, em 1970, estando atualmente sob a guarda do Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio⁶⁵.

Por volta de 1950, quando se estabeleceu o esforço para o esquecimento da derrota, deu-se início a ações na tentativa de se refletir sobre a memória da guerra. O Japão encerra suas atividades bélicas em 15 de agosto de 1945, na mais verdadeiramente completa exaustão. Perdera territórios, encontrava-se reduzido quase à metade do que possuía antes da guerra. Perdera muitas vidas, entre soldados e civis. Tivera quase todos os centros urbanos bombardeados, com exceção de Quioto e Nara. Kobe, a cidade de Wakabayashi, também fora bombardeada e sua casa fez parte da estatística de construções destruídas (YOSHIDA, 1967, p.73).

A economia encontrava-se no mais completo desmoronamento. As florestas e as minas de carvão foram devastadas e os maquinários desgastados, em detrimento da priorização da produtividade, durante a guerra. Os intensos bombardeios destruíram as instalações produtivas, isolando as vias de transporte. A mais grave, entre todas as dificuldades enfrentadas pelo povo japonês, era a falta de alimento. Já não se produzia o suficiente para suprir o consumo interno e agora não se podia contar com a importação (Idem, *ibidem*). Com os alimentos distribuídos pelo governo a preços regulamentados, os japoneses procuravam o mercado negro ou enfrentavam trens superlotados para comprar batatas doces diretamente do produtor.

⁶⁵ As obras em si nunca foram abertas ao público, na sua totalidade, mas elas estão registradas e catalogadas nos “Dados do Acervo de Museu Nacional de Arte Contemporânea de Tóquio: croquis, aquarelas, caligrafias, esculturas das obras pós-guerra”.

Além das dificuldades materiais, a derrota golpeou espiritualmente o povo japonês. Grande parte acreditava no mito de que o Japão era invencível, sendo país dos deuses; tinha colaborado com a guerra, fazendo sacrifícios imensos, convicto da justa causa da finalidade bélica do seu país. São nesses momentos da dificuldade de aceitação dos fatos é que os signos se fazem presentes. Deleuze frisa, aludindo à obra de Proust, *Recherche*, que devemos considerar os signos, primeiramente, sob o aspecto de aprendizagem. Questiona a potencialidade e a eficácia de cada signo, ao se preparar para a revelação final. A revelação final, “[...] que nos faz compreender por si mesma e imediatamente, através de uma lei de progressão que difere segundo tipos, e que se relaciona com outros tipos por regras variáveis (DELEUZE, 2010, p.79)”.

A democracia, que entrou em vigência no Japão pós-guerra, trouxe liberdade de expressão a todos os segmentos da sociedade (HIJIKATA, 1997, p.1094). Iniciaram-se ações de pintar a sociedade em movimento dinâmico, com nova expressividade. Não se pode falar da arte japonesa pós-guerra sem mencionar a presença de Taro Okamoto⁶⁶ (1911-1996), que atuara longo período em Paris, antes da guerra, e que fora recrutado, ao retornar ao Japão. Sem se importar com a política fechada peculiar ao meio artístico no seu país, desenvolveu o seu potencial, o que cultivou nele capacidade afiada de observar uma ampla visão de problemas da arte, no Japão, bem como as incoerências da civilização.

Okamoto, ao começar sua atividade no Japão, depara com a situação de um país que, embora tivesse iniciado uma nova fase, continuava atado a tradições e poderes antigos. Percebeu, assim, que o modelo convencional do belo, em que as pessoas

⁶⁶ OkamotoTaro 岡本 太郎 (おかもと たろう) Artista plástico japonês que morou na França de 1929 a 1940. Esteve envolvido diretamente com os movimentos artísticos como Abstracionismo e Surrealismo no Japão. Atuou ativamente no Japão pós-guerra, na criação de pinturas e obras tridimensionais, bem como na produção literária sobre a revalorização da arte primitiva do período Jômon e de Okinawa, participando da mídia escrita e televisiva.

acreditavam, deveria ser destruído, pelo menos momentaneamente; caso contrário, inviabilizaria qualquer atividade criativa. Okamoto apresentou protesto radical ao círculo artístico japonês, chamando a atenção para a conscientização do problema cristalizado comum. A manifestação mais importante da nova concepção da arte japonesa pós-guerra foi a ruptura da concepção convencional e desgastada da beleza, na cultura japonesa. O slogan “*Umaku attewa ikenai. Kireide attewa naranai. Kokochiyoku attewa naranai*” 『うまくあつてはならない。きれいであつてはならない。心地よくあつてはならない。』” (A criação de uma obra de arte não deve ser baseada na habilidade manual nem na perfeição plástica, muito menos na intenção de agradar), declarado e propagado pelo artista Taro Okamoto, na sua obra *A Arte de Hoje* (HIJIKATA, 1997, p.1094-1095), foi *best-seller* da época.

Os japoneses desse período se assemelham a uma criança no escuro, que se tranquiliza cantarolando, ao ser assaltada pelo medo, conforme a alusão de Deleuze e Guattari, quando se referem ao processo de territorialização:

Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.116).

Na tentativa de encontrar o caminho, os artistas japoneses vão esboçando traços ou mesmo soltando vozes para conhecer e reconhecer a própria existência.

2.3 *Shini-gao no kiroku (O Registro do Último Semblante)*

Por volta de 1953, o jovem jornalista do *Shinkô Shin'bun* 神港新聞 (*Jornal Porto de Kobe*), Kazuo Wakabayashi, encontra-se no maior sebo localizado no subsolo da estação de trem de Osaka. Seus passos foram atraídos, como sempre, em direção aos livros de pintura. Costumava folhear os livros que continham as obras de Picasso ou Matisse, seus autores preferidos na juventude. Todavia, naquele momento, seus olhos fixaram-se em outro gênero da arte, não pela criatividade, mas pela perfeição técnica: o de máscaras mortuárias. A capa com a máscara branca de olhos cerrados, destacada pelo fundo negro, parecia atraente ao seu estado de espírito daquele momento. Então, estende as mãos e segura o livro em tamanho grande o suficiente para apreciar as máscaras de figuras célebres ao tamanho natural. Começa a folhear; o gesso capta os mínimos detalhes da derradeira fisionomia de personalidades que protagonizaram o cenário do passado: Dante Alighieri, James Joyce, Goethe, Leon Tolstoi, Lênin, Flaubert, Nietzsche, Napoléon Bonaparte, e outras celebridades póstumas *on parade*.

O jovem ousado que levava o golpe de sabre do vice-diretor durante o militarismo, por não ter-se esquivado, fora atingido bem no centro do órgão simétrico, o cérebro. Talvez o golpe certo não se deva ao treinamento disciplinado do professor, na arte de esgrima, mas à coragem do jovem que desafiou a autoridade, munido apenas de um canto silencioso. Sim, porque o canto de Orfeu nem sempre é sonorizado.

Eis que, alguns anos mais tarde, o futuro imigrante se encontra num sebo a dialogar com as máscaras mortuárias e, pela primeira vez, pensando na própria finitude. Wakabayashi encontrava-se ali, cercado de livros rejeitados pelos proprietários por motivos nada extraordinários, no contexto pós-Guerra do Japão. Aqueles que perderam

a casa no bombardeio perderam os livros também; os que não perderam, precisavam de algo mais prático, dinheiro e espaço, numa época em que as condições de moradia eram as piores possíveis.

Arte, cultura e, finalmente, a liberdade... A liberdade, ainda impotente diante dos velhos vícios culturais. Pensara nos adultos, sim, porque aqueles adultos incoerentes do tempo de adolescência ainda continuavam os mesmos adultos indignos para o jovem jornalista, pois nada haviam mudado na essência. Vieram à tona lembranças de incansáveis vezes em que cantarolou para tomar coragem, “[...] traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.116)”, rebelar-se contra injustiças e incoerências presenciadas desde a adolescência, uma a uma, como se fosse uma lanterna giratória. Talvez porque estivesse pensando na finitude, na sua própria...

Naquela aldeia vizinha discriminada (*sabetsu-buraku* 差別部落) de Nagatsuka⁶⁷, havia um líder do grupo de jovens que se destacava pelo seu caráter de liderança, cujo nome foge da memória do artista, mas cujo feito ficou gravado. Por outro lado, na aldeia do futuro artista, havia muitos terrenos desocupados de proprietários ausentes, não havendo praticamente arrendatários na própria aldeia; os moradores da referida aldeia arrendaram todas as propriedades ociosas. Com a reforma agrária após a Segunda Guerra, os proprietários ausentes foram obrigados a vender suas terras para os arrendatários. Surgiu, pois, a polêmica de não aceitar estranhos no território da aldeia, porque desapareceria a diferença entre os moradores da aldeia e os da aldeia discriminada, causando um problema social grave entre os moradores da aldeia de terras

⁶⁷ Aldeia ou povoado discriminado era constituído de pessoas de estrato mais baixo da sociedade japonesa. Embora, em 1871, o governo Meiji tivesse declarado a igualdade social, a discriminação nunca deixou de existir.

arrendadas, muito embora os pensadores do *Ritornelo* na contemporaneidade defendam a grande importância de os heterogêneos se manterem, sem o deixar de assim ser.

O que torna o material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se juntos sem deixar de ser heterogêneos; o que assim os mantém, são osciladores, sintetizadores intercalares de duas cabeças pelo menos [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.141).

A situação foi solucionada graças à liderança desse jovem. Este era um trabalhador dedicado que impulsionava os demais para o trabalho, seguia literalmente o expediente *asa wa asaboshi, yo ha yoboshi* 朝は朝星 夜は夜星 (sair ao trabalho com estrelas e retornar à noite com estrelas). É uma expressão que se refere a trabalhadores que começam o expediente antes de desaparecerem as estrelas e terminam quando elas surgem de novo à noite. Aliás, esta era postura da grande parte dos imigrantes japoneses que foram distribuídos em fazendas, no Brasil.

Contudo, o Japão perdera a guerra, cuja finalidade fora considerada ilegítima, abalando violentamente o povo. Além disso, o caos pós-guerra que resultou em inflação e o mercado negro acabaram ferindo seu moral. Era-lhe impossível sobreviver sem recorrer a atos ilegais, como contrabando ou desrespeito à fila, ao pegar o trem.

Enquanto, em outras aldeias, muitos abandonavam a lavoura e transformavam-se em vendedores ambulantes ilegais (*katsugiya*)⁶⁸, o jovem líder não deixou que seus pares seguissem o mesmo caminho. Convenceu os companheiros a se levantar uma hora antes dos outros e a permanecer uma hora a mais, nos arrozais.

Os estreitos caminhos entre os arrozais eram mantidos sempre limpos e capinados graças ao trabalho dos arrendatários que roçavam os matos para transformá-los em fertilizantes. Aplicavam também adubos químicos e orgânicos. Os arrozais que

⁶⁸ *Katsugiya* significa, literalmente, carregador, porque carregavam mercadorias nas costas.

os moradores da aldeia Nagatsuka cultivavam sempre tinham sido os melhores, alcançando produtividade maior, na média uma a duas sacas a mais por *tan*, em relação a outras lavouras da aldeia do jovem Wakabayashi. Por essa razão, viviam bem, dispensando alternativas. Para minimizar o conflito criado pela reforma agrária, esse jovem líder convenceu os arrendatários de sua aldeia a negociarem terras mais distantes possíveis da aldeia vizinha, para evitar o conflito.

Posteriormente, esse jovem foi convidado pelo presidente da Empresa Ferroviária Seibu, Yasujiro Tsutsumi, colega de turma de Yone, mãe de Kazuo Wakabayashi, a trabalhar na empresa. Mais tarde, esse jovem tornou-se membro da diretoria da empresa, mesmo com escolaridade de nível ginásial.

Este é um caso que teve um desfecho feliz, mas a discriminação de qualquer sorte feria profundamente o jovem artista. Ainda que não sendo descendente de castas inferiores, havia uma família na própria aldeia à qual era imposta a sanção de *murahachibu* 村八分.

A aplicação de *murahachibu* foi estabelecida para manter a ordem na aldeia, consistindo na exclusão da família que eventualmente tenha desobedecido ao regulamento, vindo a prejudicar a vida dos moradores, como, por exemplo, poluir a água do uso comum, prejudicando o consumo ou a irrigação dos arrozais. *Mura* significa “aldeia” e *hachibu*, “oitava parte”, que consiste na exclusão da família até 80% da vida social da comunidade, exceto as duas partes restantes, relativas ao funeral e o incêndio, nos quais os demais moradores participariam para auxiliar nos incidentes. Um incêndio, se não for apagado a tempo, poderá se alastrar para a vizinhança e causar maiores prejuízos; o funeral, não se poderia realizá-lo sem ajuda alheia, de sorte que ninguém estaria livre desse evento.

O jovem Wakabayashi, aos 18 anos, costumava passar o dia ocioso, assistindo ao treinamento do time nas dependências da Hanshin Tigers, a companhia de equipe profissional de beisebol, onde seu amigo e companheiro do time, no interior, fora contratado. Para quem só tinha compromisso de frequentar as aulas noturnas, no estúdio de arte, acabava indo acompanhar o treinamento para se manter ocupado. O cotidiano do recém-retornado à cidade natal, após concluir o ensino médio, resumia-se em fazer refeição ou até pernoitar no alojamento dos jogadores, sempre que era convidado, e frequentar o curso noturno, que durou pouco mais de meio ano. Na expressão do próprio pintor, *Boku mo nonki dattandesune* (eu também era um despreocupado, então), mas sabia que precisava trabalhar.

Havia duas pessoas que poderiam lhe dar conselho a respeito: um velho amigo de seu finado pai e comprador do imóvel da família Wakabayashi, quando o jovem herdeiro indenizara o inquilino, para poder vendê-lo; outro era o casal que também seu pai ajudara, quando este chegara de Shikoku. Os dois eram sócios-proprietários de um restaurante, onde abrigavam alguns bons cozinheiros que aguardavam oportunidade de se reerguer na profissão, após a Guerra. À consulta do jovem sobre o trabalho, disseram:

Veja bem, Kazuo-chan⁶⁹, para sobreviver, a melhor opção é trabalhar com comida. Mesmo que o negócio não esteja indo bem, pelo menos a comida não vai lhe faltar. Felizmente, aquela casa (referindo-se à antiga residência e loja da família Wakabayashi, reconstruída em dimensão muito menor que a original, sobre as ruínas do bombardeio) fica em frente à Rodovia Kobe-Osaka; vamos ceder um cozinheiro veterano nosso, antigo dono de um restaurante grande, e um mais novo para auxiliar. Que tal começar um restaurante?

⁶⁹ Normalmente, em japonês, costuma-se usar sufixos de tratamento após o nome próprio. No caso, *chan* é utilizado para pessoas mais jovens que o falante.

Assim termina o cotidiano de assistir ao treinamento de beisebol de dia e estudar à noite. Wakabayashi confessa que, se começasse o restaurante, sua mãe, que se negara a voltar a Kobe junto com o filho, mudaria de ideia para ajudar no comércio. Mas Kazuo errara na previsão. Sua mãe permaneceu indiferente. Desse modo, trabalhou intensamente durante o dia, sob orientação do cozinheiro experiente e ex-dono de restaurante. Era o período em que o jovem armazenava forças que mais tarde explodiriam:

Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida de uma obra a ser feita. Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.116).

Sua mãe retornou a Kobe com sua irmã mais nova somente um ano mais tarde. Seu irmão mais novo, que havia sido adotado na família paterna, para substituir o primogênito morto na Guerra, também acompanhara sua mãe, alegando não querer morar no interior. Este seria, no futuro próximo, o modelo da obra do artista com que o ex-espectador do treinamento de beisebol conquistaria o Grande Prêmio da Província de Hyogo.

Foi a libertação do jovem Wakabayashi para se dedicar a outros trabalhos temporários, desta vez relacionados com arte. Tudo que aparecia era trabalho para ele, enfim, e paralelamente ilustrava páginas do *All Sport Shin'bun*, um jornal esportivo. Como se tratava de ilustrar um folhetim em série, seu trabalho era constante e diário. Por outro lado, toda noite, após a aula, não ia mais assistir ao treinamento de beisebol: ia beber muito, com os companheiros da classe. Na época, circulavam no mercado

bebidas alcoólicas baratas, como *doburoku* (saquê não refinado), *shôchû* 焼酎 (saquê de batata doce) misturado com *umeshu* 梅酒 (licor caseiro de ameixa-azeda verde), este para enganar o olfato.

Certa vez, Wakabayashi acordou com ressaca no salão de chá de um amigo pintor, próximo a sua casa, em Rokko, junto com um amigo poeta. Assustado por se encontrar naquele lugar e apavorado mais ainda, quando se deu conta de que havia perdido seu sobretudo – o pior é que, junto com ele, perdera os textos dos capítulos da novela que iniciaria no ano seguinte e que igualmente teria desaparecido. Na época, um texto único, sem cópias, era escrito em papéis quadriculados específicos, para preencher cada quadrado, com escritas. Foi duramente censurado pelo diretor cultural do Jornal, pelo redator e, obviamente, pelo autor. Desde então, passaram a confiar-lhe apenas o texto referente ao capítulo do dia seguinte para ilustração.

Com o novo sistema de trabalho, passara a frequentar o Jornal diariamente, para esperar a chegada do texto, lê-lo e ilustrá-lo em seguida. Mais tarde, fora contratado para ilustrar outras colunas também, já que comparecia todo dia à redação. Deixara outros trabalhos temporários e passou a se concentrar somente em ilustrar colunas do jornal. Com o tempo, começou a ser assistente da coluna da arte e cultura e, posteriormente, foi promovido a responsável pela mesma, após o jornalista responsável ter-se transferido para o concorrente. Assim começa o *métier* que sustentará Wakabayashi, com entrada regular do salário que lhe permitiu continuar na trilha da arte.

Na época, as grandes lojas utilizavam jornais como meio de publicidade e eles dependiam do número de anúncios para se manter. Tradicionalmente, os jornais priorizavam publicar eventos ligados às empresas anunciantes, como exposições de arte nos espaços das grandes lojas de departamento, como Daimaru ou Mitsukoshi. Essas

grandes lojas tinham um espaço cultural para exposições de arte. Na época, artistas que iam para a Europa estudar compravam os materiais de pintura a crédito, nas lojas de tintas, com a condição de saldar a dívida quando retornassem. Esses pintores, normalmente reconhecidos no âmbito artístico, colocavam à venda obras comerciáveis em espaços de salões conhecidos como das referidas lojas.

Os jornais tinham compromisso de reservar o melhor espaço para promover tais exposições, quando realizadas nos espaços das lojas de departamento anunciantes. O colunista antecessor de Wakabayashi trabalhava de acordo com o que lhe era recomendado, ou seja, não questionava o conteúdo da coluna; mas o jovem, inconformado com injustiças sociais e agora culturais, questionava a validade cultural em promover a arte comercial e não dar oportunidade para outros tantos que lutavam seriamente contra adversidades, mantendo-se fiel à produção da arte. Assim, Wakabayashi recusou a proposta de assumir a coluna da arte e cultura, porque não concordava em promover apenas os artistas renomados por motivos comerciais, mas o redator e amigo Yasuyoshi Morimoto, aconselhou-o a lidar com flexibilidade e continuar, mesmo porque não havia outro profissional para substituição. Wakabayashi propôs, já que teria que promover as lojas anunciantes: estas se localizam com a fachada para a avenida, onde os transportes coletivos fazem a rota. Qualquer *display* na vitrine da casa estaria exposto aos olhos dos passageiros, ou seja, do grande público. A vitrine muda a cada estação do ano, atraindo os olhares do consumidor e sempre está em contato com o povo. Não deixa de ser arte comercial, mas, se a loja empenhar em tornar atraente a vitrine e agradar os olhos do povo, teria necessidade de se tornar notícia e comentaria na coluna sobre os atrativos do *window display* da loja patrocinadora.

A ideia inovadora do jornalista foi levada à prática durante um bom período, sob

muita resistência dos que prezavam a tradição. Wakabayashi estava começando a pensar em desistir do trabalho no jornal, por entrar sempre em confronto com os valores impostos pela direção administrativa do órgão, ou seja, o desencontro do ritmo, da melodia que trazia o caos. Os filósofos franceses Deleuze-Guattari explicam:

Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam território. Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.116).

Nessa época de caos interior, foi consultado por seu amigo e também artista Furuta, que trabalhava na Loja de Departamentos Hankyu, o qual recebera convite para se transferir para a concorrente Mitsukoshi. É evidente que incentivou a ida do seu amigo para a Mitsukoshi, porque seria um reconhecimento profissional. No entanto, após três meses, quando se preparava para a efetivação do contrato, o próprio diretor do departamento de publicidade – o mesmo que lhe fizera o convite – dirigiu-se a Furuta e comunicou-lhe que a empresa Mitsukoshi, por regulamento empresarial, não queria um filho de *boshikatei* como funcionário. De fato, o pai de Furuta havia sucumbido nas Filipinas como médico militar e sua família era constituída, na ocasião, de sua mãe viúva e um irmão mais novo.

Wakabayashi ficou estarrecido e, mais uma vez, muito revoltado com a causa pela qual seu amigo fora dispensado; ele próprio sofrera discriminação por ser órfão de pai, durante o retiro no interior. Teve ímpeto de ir conversar com o gerente da Mitsukoshi, porém, como conhecia a hierarquia e provavelmente nem seria atendido,

então procurou o diretor, que convidou e desconvidou seu amigo. Por ser, apesar de insignificante, um jornalista, Wakabayashi fora atendido. Ele sugeriu ao diretor que,

(...) doravante, a Mitsukoshi deveria acrescentar na publicidade que, pelo regulamento empresarial, não aceitava mais famílias sem pai a adentrar na loja. Por estar vivendo essa época, por ter sobrevivido à Guerra, a empresa deveria priorizar um jovem competente, a ponto de ser cobiçado pelo concorrente, por ter superado a dificuldade de uma família sem pai: por tudo isso é que deveria ser incentivado a trabalhar e não ser excluído. Não seria essa a obrigação de senhores adultos? Ainda mais, o senhor que é diretor do departamento de publicidade, por que razão não pôde persistir na intenção, diante de seus superiores?⁷⁰

Ao que o diretor lhe respondeu:

Wakabayashi-kun⁷¹, eu também sou um mero funcionário regional e, portanto, dentro da empresa, sou uma presença frágil, quando comparado a outros colegas do departamento de vendas...

O jovem jornalista sentiu que fora em vão todo seu discurso e, portanto, era inútil continuar.

O Jornal em que Wakabayashi trabalhava ficava em uma zona comercial muito movimentada, ao lado do quartel do exército de ocupação, de construção de cobertura semicilíndrica. Costumava beber à noite e checar o texto, tendo muita cautela para não cometer nenhum erro. Na técnica de impressão utilizada na época, a cilíndrica não teria como fazer a correção, depois que se colocam os moldes de papel sobre a placa de chumbo para copiar a composição da página. Não se pode descuidar da revisão em nenhum momento, até a finalização do processo. Certa vez, um amigo seu da coluna de arte e cultura fora repreendido severamente pela chefia, por inverter os nomes de dois

⁷⁰ Entrevista de 27/01/2010.

⁷¹ Em Wakabayashi-kun, “kun” é um sufixo de tratamento de um mais velho para mais moço ou de igual nível.

atores ilustres do teatro *kabuki*, considerados tesouros nacionais, ao registrar a conversa deles. Portanto, toda atenção era pouca, para redigir um texto impecável, tomando maior cuidado para não cometer erros, mesmo quando se tratava de um principiante na área de arte. Wakabayashi trabalhava com o intuito de fazer o melhor, não menos que as matérias dos grandes jornais, como *Asahi*, *Mainichi* ou *Yomiuri*. Por essa razão, ficava sempre até meia noite, sem descansar.

Como jornalista, o salário era constante; como artista, de certa maneira, estava indo bem, desde que voltara a Kobe, aos 18 anos; aos 19, já fora aprovado na seleção da província e, dois anos mais tarde, já conquistara o Grande Prêmio, o máximo que a província de Hyogo concede.

Imagem nº 18. WAKABAYASHI, Kazuo. **VIADUTO**, premiada no 5ª Salão Niki-kai em 1950, aos 19 anos em Kobe. Fonte: Wakabayashi

Imagem nº 19. O jovem artista no seu atelier Ishiyagawa, Kobe; ao fundo, as obras premiadas na Exposição da Província de Hyogo, em 1952. Acervo: Wakabayashi

Os jornais divulgaram amplamente o talento do jovem artista. No grupo de arte frequentado pelo jovem Wakabayashi, havia seu primeiro professor de arte na escola primária, que se alistou e fora para a China; os dois professores que o substituíram também faziam parte do mesmo grupo. Havia outro grupo de arte, o *Babel*, formado por artistas jovens que tinham, em média, 30 anos. Só Wakabayashi tinha 21 e seu amigo Kamoi, 24. Por ser mais jovem no meio dos adultos, tentava se aproximar mais deles, tanto no aspecto artístico quanto na vida particular. Havia um artista que fora à Guerra quando era universitário, estudante de arte e, ao retornar, ficara de um a dois anos sem força de vontade para pintar. Outros já haviam conquistado o prêmio máximo na exposição de Nika-kai. As regiões de Kobe e Osaka eram muito prósperas de artistas de excelente qualidade. Wakabayashi sempre se achou afortunado de conviver com esse grupo de grandes artistas, desde jovem. Para poder acompanhá-los, não queria perder na quantidade de bebida também. Mais tarde, o jovem, que esticava as pernas e o pescoço

para parecer mais adulto, acabou ficando com a depressão nervosa, que poderia ter tomado um rumo perigoso.

Wakabayashi continua folheando o livro de fotografias de máscaras mortuárias. Para ele, tanto fazia como conseguiram moldar o farto bigode e sobrancelha espessa de Nietzsche em gesso, nem se detinha a observar a perfeição estética da máscara de Napoleão, que a redação se preocupara em apresentar nas posições frontal e de perfil. Poderia Shakespeare ter imaginado a própria fisionomia fúnebre, que seria observada por tantas pessoas, independentemente de sua vontade? Ele, que descrevera a morte trágica do jovem casal, e que inspiraria os doceiros para emprestar seus nomes para batizar uma sobremesa no país, previa que o artista migraria a menos de uma década?

Imagem nº 20. Máscara mortuária de William Shakespeare⁷²

⁷² Disponível em: <http://ameblo.jp/sekkouya/entry-10541295591.html>. Acesso em: 05 fev. 2014.

Para quem estava com a mente cansada, o que chamava a atenção era o adjetivo que complementava o título do livro. Comprou o livro, enfim, e voltou para a Estação de Osaka, já pensando em tomar o trem e sair sem destino. Nesse momento, o acaso trouxe seus amigos do Grupo Babel, e, num gesto impensado, deu o livro a um deles. Wakabayashi lembra que aquele era um momento crítico, sofria de insônia crônica, de maneira que ficar sem dormir dois, três dias, era comum. Obviamente, vivia só, naquela época, num minúsculo atelier, que pedira a sua mãe para construir, quando somente ilustres artistas possuíam seu próprio atelier, que mais tarde dividiria com o amigo Kamoi. Caso tivesse tomado o trem naquele momento, não teria retornado mais...

A nova geração de artistas japoneses era unânime em abandonar o modelo desgastado da beleza canônica, vigente na cultura estética japonesa, na produção de suas obras artísticas, como pregava Okamoto. Todos ansiavam em poder expressar nelas a força discursiva que equivalesse a uma arma em luta. Wakabayashi, o qual era um deles, confessa nunca ter utilizado, ou melhor, ter conseguido usar nenhuma cor viva nas suas criações, principalmente o vermelho escarlate ou um verde flamejante. Na União Soviética e na China de regime socialista, o tema a ser abordado era sugerido a artistas, conforme o interesse do governo, o que fez Wakabayashi ver semelhança com os artistas japoneses que colaboraram com o regime militar, direcionados a pintar soldados japoneses vitoriosos na luta. A falta de liberdade sempre incomodou o artista, e a ideia de alguém estar convivendo com interferência na criação escurecia-lhe a alma. Nesse contexto, inibia-se cada vez mais em expressar-se com cores vibrantes⁷³. Os pensadores de “Acerca do ritornelo” são pertinentes em atestar que:

⁷³ Entrevista em 04/07/2010.

(...) os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 204).

Dez anos mais tarde, desta vez no Brasil, o crítico de arte Jayme Maurício (1927-1997) apresenta, no livro *Wakabayashi*, publicado em 1991, a trajetória do trabalho de Wakabayashi, em que classifica a grande primeira fase brasileira como abstrata em sentido total e exclusivamente modernista. Analisa que o artista se inclinou a valores sensoriais e culturais, típicos da terra tropical. O crítico dedica um parágrafo inteiro para comentar a obra *Forma verde*, de 1963, dois anos após a chegada ao Brasil:

Forma verde exhibe a cor do muiraquitã em noite de lua cheia – ou pelo menos a cor que se imagina disso. Tosca, mas precisamente trabalhada, a pedra mágica que se pode ver na pintura parece também adequada a rituais sagrados. Evocando esses rituais, lembra igualmente grandes constantes da imaginação, que podem ser identificados em contextos culturais muito diversos e muito distantes no espaço e tempo. O Japão conhece também pedras mágicas; o muiraquitã de Wakabayashi exhibe cor brasileira, mas é também pedra japonesa; aponta para uma relação mágica, tanto da alma brasileira quanto da alma nipônica, com a natureza e com o desconhecido que a habita e que nela pode manifestar-se. Suas tonalidades muito noturnas criam uma atmosfera de mistério, e conferem significado simbólico excepcional aos mínimos pontos de luz quente que parece emanar do interior da “pedra”. Tão rica é a imagem em sugestões poéticas, que sua análise estritamente estilística seria muito incompleta, ou mesmo secundária. De qualquer modo, de um ponto de vista rigorosamente técnico, relativo à nova pintura, sua fatura é impecável. (MAURÍCIO, 1991, p.8, 12).

Imagem nº 21. **FORMA VERDE**. Óleo sobre tela - 91,5 x 72,5 1963. Col. Particular
Fonte: Wakabayashi 1992:56

2.4 O OVMI foi lançado

A democracia entrou no Japão introduzindo usos e costumes que, até esse tempo, o Japão conhecia, mas de uma maneira velada. O jovem, o qual passara seis anos de sua juventude no interior, decidira ser artista, não para sobreviver desse ofício, mas para transformar todas as afeições e percepções em bloco de monumento. Participara de grupos de arte, onde sempre era o mais jovem, do qual fazia parte o ex-professor de arte da sua juventude. Wakabayashi não queria ser visto como um imberbe no meio dos barbados. Bebia muito, tanto quanto os homens feitos, assim como ele confessa que fazia o que nem podia, para parecer adulto.

Imagem nº 22. Wakabayashi, ao fundo, com Kamoi à esquerda e Morimoto, chefe da redação do Jornal Kobe, no balcão do restaurante Akahyôtan, em 1957.

Acervo: Wakabayashi

Wakabayashi e Kamoi, dois amigos que dividiam o mesmo atelier, cometiam atos impensados, imprudentes, impelidos pela juventude e inexperiência, como, por exemplo, ao organizar a exposição na Galeria Saegusa 三枝画廊, em maio de 1956,

estreando suas atividades artísticas em Tóquio. Os dois desconhecem por completo os procedimentos básicos para a realização de uma exposição em galerias. Não estavam conscientes da condição de principiantes no meio artístico, pois apesar de conhecidos em Kobe e na Região Oeste do Japão, em Tóquio não passavam de artistas completamente desconhecidos. Acreditavam ingenuamente que, se inaugurassem uma exposição em Ginza⁷⁴, críticos, jornalistas e também o público compareceriam sem nenhuma providência prévia. Desconheciam totalmente o procedimento básico para a organização de uma exposição e se desejassem a presença de personalidades relevantes, necessitavam tomar providências devidas antecipadamente, como fazer o convite pessoalmente. Nada fizeram na sociedade local para que a mostra obtivesse sucesso. Sem compreender o porquê do fracasso da exposição, cansados de ficar sentados na recepção, sem receber nenhuma visita, apenas viam os transeuntes através do vidro da Galeria. Já cogitavam em encerrar a mostra e pedir a devolução do dinheiro do resto dos dias e, com esse dinheiro, iriam se divertir na vida noturna da capital. Eis que um visitante entra na Galeria e depara com os dois expositores em desânimo total. O visitante, que se identificou como jovem proprietário de uma empresa de jardinagem, no bairro de Komagome, ao indagar a razão do desânimo, foi tomado de espírito de cavalheirismo que defende os mais fracos e disse: *Deixem comigo, então!* Na mesma noite, o jovem patrão recepcionou generosamente os jovens artistas desolados com o fracasso da exposição num *ryôtei* 料亭, restaurante japonês de qualidade, e, como se não bastasse, levou-os em seguida para assistirem a exhibições de *kuroshiro show*⁷⁵ e *hanadensha*⁷⁶. Na época, estava em voga, não somente nos grandes centros de Kansai

⁷⁴ Ginza é o centro executivo de Tóquio.

⁷⁵ *Kuroshiro show* 黒白ショー: trata-se de exibição do sexo explícito, cuja denominação *kuro* (preto) *shiro* (branco) representa homem e mulher, respectivamente.

⁷⁶ *Hanadensha* 花電車: literalmente, significa bonde/trem (*densha* 電車) e flores (*hana* 花), o bonde alegórico que transita na cidade nas ocasiões festivas. Sua analogia com o espetáculo se deve à sua função: é só para ver, ou seja, não carrega passageiros 客を乗せない *kyaku wo nosenai*. Os verbos

(Osaka e Kobe) como em Tóquio, os espetáculos eróticos como *strip show*, a que os jovens artistas já haviam assistido. Trata-se de um espetáculo aberto no palco esplendoroso que surgiu no Japão pós-guerra, cuja entrada era de preço módico. A natureza acanhada de Wakabayashi e Kamoi não permitia ocupar as primeiras fileiras. Posicionavam-se nas últimas, encolhendo-se receosos e envergonhados, porém, muito interessados em saciar a curiosidade.

Wakabayashi e Kamoi se posicionam na última fileira da plateia de uma casa de espetáculo erótico, “[...] com a cabeça pendida do habitante com o queixo enterrado no peito, mas a curiosidade do grande tímido que fura o teto com seu crânio anguloso”, para saciar a curiosidade. Deleuze e Guattari denominam *ritornelos posturais* esse bloco de sensações no território, cores, posturas e sons, os quais esboçam uma obra de arte total. Não há como descartar a possibilidade de dois jovens artistas terem esboçado, nas suas criações posteriores, as sensações experimentadas nessas aventuras.

deixar montar ou *carregar* 乗せる *noseru* e *montar* ou *carregar* 乗る *noru*, são utilizados para meio de transporte, desde montaria de animais até transportes individual e coletivo. Portanto, o *Hanadensha* passou a ser conhecido como concernente a um espetáculo que consiste em exhibir habilidades musculares do aparelho genital feminino, sem efetivamente praticar o ato sexual. As artistas limitam-se a mostrar suas habilidades no palco.

Imagem nº 23. Desfile de *Hanadensha* em Hakodate, Hokkaido, no ano de 1955⁷⁷

Por outro lado, os espetáculos *kuroshiro show* e *hanadensha* são exibidos em ambientes fechados, em salas de estilo japonês, portanto, mais oclusivos em relação ao espetáculo aberto, como o *strip show*. Isso o torna mais emocionante e naturalmente mais caro. Para os dois jovens de poucos recursos, esta era primeira vez que assistiriam a esse espetáculo, portanto, a sensação de estarem presentes num lugar desses aumentava a excitação nervosa da expectativa do que poderia acontecer em seguida. Algo inesperado aconteceu durante a apresentação de *hanadensha*, logo após o anúncio do número de arremesso de ovo cozido. Os dois jovens espectadores subestimavam a força propulsora do órgão arremessador; mas, eis que o ovo saltou como se estivesse sendo piparoteado em direção ao rosto de Kamoi, que rebateu com a mão o OVNI, digo, o OVMI (objeto voador mais que identificado), mas não conseguiu se esquivar do seu borrito. Kamoi crispou o rosto. Ao voltarem para Kobe, é evidente que não deixariam

⁷⁷ Disponível em: <http://blog.goo.ne.jp/sakag8/e>. Acesso em: 05 fev. 2014.

de contar a seus amigos essa aventura em Tóquio, a qual não condizia com sua condição econômica, mas Kamoi combinou com seu amigo que iriam omitir o episódio do OVMI, que nunca ninguém iria saber (TAKI, 1991, p. 156-162). Para Kamoi, que estava consciente de que a natureza fora generosa com sua aparência, cujos traços lembravam Alain Delon, o ator francês que viria fazer maior sucesso quatro anos mais tarde, em 1960, com o filme *Plein Soleil*, de René Clement (1913-1996), era insuportável compartilhar com seus amigos a ameaça a que seu rosto ficara exposto, no ataque do OVMI e adjacente.

É importante registrar aqui, após narrar o incidente acima, a ideia pertinente de Dosse, quando se refere aos sentidos de uma vida:

Ademais, o significado de uma vida nunca é unívoco, só pode declinar-se no plural, não apenas pelo fato de as mudanças que a travessia do tempo implica, mas também pela importância a conceder à recepção do biografado e de sua obra é correlativa do momento considerado e do meio que deles se apropria. A isso cumpre ainda juntar que o biógrafo não pode pretender, mesmo ao preço de uma pesquisa exaustiva quando possível, a nenhuma chave que viria saturar o significado de seu relato de vida. A psicanálise nos ensina que, mesmo por um longo trabalho sobre si, não se chega verdadeiramente a mais acesso à verdade. O biógrafo, em posição sempre exterior, apesar de sua empatia, não pode conseguir melhor, tanto que o sentido permanece sempre aberto às questões ulteriores, no tempo futuro.

Wakabayashi no Brasil, por volta de 1967, seis anos após sua chegada, inicia uma nova fase que o crítico Jayme Maurício denomina “biomorfismo”:

Imagem nº 24. Wakabayashi, Kazuo. **QUEBRA DO BRANCO** – 1967 - Óleo sobre tela. 180x218cm. Col. particular⁷⁸

Em **Quebra de branco**, 1967, uma grande forma globular, que apenas muito sutilmente os delinea contra um fundo branco, preenche quase toda superfície da tela; toda ela transparência, sua microestrutura é uma tênue trama de flocos quase invisíveis. Mas contrastando com essa quase indefinição, uma fenda discretamente colorida atravessa diametralmente a unidade orgânica; indica que a célula encontra-se em processo de auto-reprodução; e não é certamente apenas através desse sinal que a fenda incorporada à estrutura básica sugere algo relativo à germinação – não mais de seres unicelulares, é claro; a seu respeito um outro símile, na verdade bastante contundente, é inevitável (...). (MAURÍCIO, 1991, p.15).

⁷⁸ Disponível em:

http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=390 Acesso em: 03 dez. 2013.

Conforme Deleuze e Guattari, cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, formando contraponto. Explicitam essa relação, referindo-se à teia de aranha, que

(...) contém “um retrato muito sutil da mosca” que lhe serve de contraponto. A concha, como casa do molusco, se torna, quando ele morre, o contraponto do GUATTARI, 2010, p.219).

O que vejo na obra *Quebra do branco*, acima descrita pelo crítico Jayme Maurício, é a morte como contraponto da vida, esta tomando forma do globo que mais parece um óvulo, e aquela marcada por fenda sutilmente colorida que mais se assemelha a uma incisão, a atravessar o globo. A quebra do branco é a própria morte. O início da vida é o início da morte, porque ambas nascem simultaneamente.

Essas relações de contraponto juntam planos, formam composto de sensações, blocos e determinam devires. Mas não são somente estes compostos melódicos determinados que constituem a natureza, mesmo generalizados; é preciso também, sob um outro aspecto, um plano de composição sinfônica infinito: da Casa ao universo. Da endossensação à exossensação. É que o território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensível seu efeito sobre o habitante. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.219).

O globo branco, tal qual uma célula fecundada, forma um universo interno, algo microscópico, invisível aos olhos nus, ao mesmo tempo em que transporta para o espaço infinito, onde se abriga no universo, cuja dimensão a mente humana tem encontrado dificuldade em compreender, também porque foge ao olho humano, à vista macroscópica.

Tanto este como aquele formam a composição num território que não somos capazes de captar. Só o podemos através das sensações, a endossensação e a

exossensação. E transitamos nelas, graças ao monumento construído pelo artista Wakabayashi.

3. Do Novo Mundo ao Mundo

3.1 Hikari: o signo luz

O jovem pintor trilha o caminho íngreme da montanha tomado por devaneios:

知に働けば 角が立つ。情に掉させば流される。意地を通せば窮屈だ。兎角この世は住みにくい。住みにくさが高じると 安いところに引っ越したくなる。どこに引っ越しても住みにくいとさ。とったとき、詩が生まれて画ができる。(...)越すことのならぬ世が住みにくければ、住みにくいところをどれほどか寛ろげて、束の間の命を、束の間でも住みよくせねばならぬ。ここに詩人という天職ができて、ここに画家という使命が降る。あらゆる芸術の士は人の世を長閑にし、人の心を豊かにするがゆえに尊い。住みにくき世から、住みにくき煩いを引き抜いて、難有い世界をまのあたりに写すのが詩である、画である。あるいは音楽とちようこくである⁷⁹

Chi ni hatarakeba kado ga tatsu. Jô ni sao saseba nagasareru. Iji o tôteba kyûkutsu da. Tokaku konoyo wa suminikui. Suminikusa ga kôjiru to yasui tokoro ni hikkoshitaku naru. Doko ni hikkoshitemo suminikui to satotta toki, shi ga umarete e ga dekiru. (...) Kosukoto no naranu yo ga suminikukereba, suminikui tokoro o dorehodoka kutsurogete, tsuka no ma no inochi o, tsuka no ma demo sumiyoku seneba naranu. Koko ni shijin to iu tenshoku ga dekite, koko ni gaka to iu shimei ga kudarû. Arayuru geijutsu no shi wa hito no yo o nodoka ni shi, hito no kokoro o yutaka ni suruga yue ni tattoi. Suminikuki yo kara, suminikuki wazurai o hikinuite, arigatai sekai o mano atari ni utsusu no ga shi de aru, e de aru. Arui wa ongaku to chôkoku de aru.

Se agir guiado unicamente pela racionalidade, as relações humanas tornam-se ásperas. Se remar pelas águas da emoção, sou levado pela correnteza. Se ignorar a formalidade, torno-me inconveniente. Seja como for, o mundo dos homens não é fácil de viver. Quando essa dificuldade atinge a saturação, refugio-me em um lugar sossegado. Quando percebo que, mesmo assim, a dificuldade permanece, não importa para onde se mude, é que surge a poesia, surge a pintura. (...) Se não há como se mudar desse lugar de difícil convívio, necessário se faz transformá-lo num lugar menos árduo, mesmo que seja efêmero, a vida

⁷⁹ Kusamakura (*Travesseiro de relva, dormir ao relento*).

igualmente passageira. Surge então a incumbência do poeta e do pintor. Todos os artistas são preciosos por amenizarem o mundo dos homens, cujas ações enriquecem as almas das pessoas. Afastar os desgostos do mundo aborrecedor e trazer (reproduzir) o enlevo, tão raro ao alcance dos sentidos, é a função da poesia, da pintura, da música e da escultura. (Tradução nossa)

Assim Natsume Sôseki (1867-1916)⁸⁰ inicia a sua obra 草枕 *Kusamakura* (*Travesseiro de relva*, 1906)⁸¹, sugerindo ser o ofício do artista, que tenha experimentado as incoerências da vida, atenuar a dor alheia e a própria. O processo que leva ao caminho da arte, segundo o escritor japonês, passa pela razão, pela emoção e pelas regras sociais. O processo de aprendizagem apresentado por Deleuze, em Proust, também precisa passar por esses signos: mundanos, sensíveis, amorosos e artísticos.

Segundo Matsuoka Seigow⁸², quando um japonês não se adapta ao local, sua solução é deixá-lo, refugiar-se em uma cidade do interior. Já para um japonês que não se adapta à cultura de seu próprio país e tenta refugiar-se na arte ocidental, Matsuoka acredita que essa fuga resultaria em um erro, portanto, não seria uma solução recomendável. Para Matsuoka, a obra de Sôseki, *Travesseiro de relva*, trata essencialmente sobre o tema da fuga ou do refúgio. Sôseki usa o termo 写す *utsusu* (copiar, reproduzir), na citação acima, em destaque, não como descrição fiel do mundo real (写実 *shajitsu*), mas como a cópia espiritual (写意 *shai*), pela qual todas as experiências e idiossincrasias de uma pessoa seriam retidas em seu coração, como uma

⁸⁰ Sôseki viveu em Londres de 1901 a 1902, como bolsista do governo imperial, onde sentiu grande dificuldade em se adaptar, fato que o levou à depressão.

⁸¹ Disponível em: <http://www2a.biglobe.ne.jp/~kimura/snenpu.htm>. Acesso em: 03 fev. 2013.

⁸² Matsuoka Seigow 松岡 正剛 (1944, Kyoto) Pesquisador da Cultura Japonesa. Disponível em: <http://1000ya.isis.ne.jp/0583.html>. 18/07/2002. Acesso em: 03 maio 2013

reprodução gravada em sua alma. Na visão de Sôseki, o artista que detém essa cópia espiritual do mundo pode e deve fugir para qualquer outro lugar, seja uma cidade do interior do Japão, seja um país estrangeiro. É o caso de Wakabayashi, que tenta buscar o tempo perdido no Brasil. Entretanto, conforme Deleuze, o tempo perdido não é o simples armazenamento na memória das experiências vividas no passado e que são revividas, na medida em que são lembradas:

A unidade da busca de tempo perdido não consiste na memória, nem tão pouco na lembrança, ainda que involuntária. A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos. Dos signos ela extrai sua unidade e seu surpreendente pluralismo. (DELEUZE, 2010, p.4-5).

Natsume Sôseki parece conhecer a unidade e o pluralismo dos signos, por ter sido um escritor japonês da era Meiji (1868-1912), em função das grandes transformações ocorridas nesse período, quando o Japão reabre os seus portos ao Ocidente e começa o processo de modernização. Sôseki, ao tecer as considerações acima, há um século, por meio de um monólogo, no qual o personagem, um artista plástico de 31 anos, faz suas divagações filosóficas, na verdade, quer expor toda essa unidade e ao mesmo tempo o pluralismo de seu tempo. A obra de Sôseki apresenta pouca variação dramática e se concentra nesse processo de aprendizagem dos signos:

「私の『草枕』は、この世間普通にいう小説とはまったく反対の意味で書いたのである。ただ一種の感じ—美しい感じが読者の頭にのこりさえすればよい。それ以外に何も特別な目的があるのではない。さればこそ、プロットもなければ、事件の発展もない」
「普通にいう小説、すなわち人生の真相を味わわせるものも結構ではあるが、同時にまた、人生の苦を忘れて、慰藉するという意味の小説も存在していると思う。私の『草枕』は、むしろ後者に属すべきものである」

Watashi no 『Kusamakura』 wa, kono seken futsû ni iû shôsetsu to wa mattaku hantai no imi de kaita no de aru. Tada isshu no kanji —

utsukushii kanji ga dokusha no atama ni nokorisae sureba yoi. Sore igai ni nanimo tokubetsu na mokuteki ga aru no de wa nai. Sarebakoso, purotto mo nakereba, jiken no hatten mo nai」. 「Futsû ni iû shôsetsu, sunawachi jinsei no shinsô o ajiawaseru mono mo kekkô de aruga, dôji ni mata, jinsei no ku o wasurete, isha suru to iu imi no shôsetsu mo sonzai shite mo ii to omou. Watashi no 『Kusamakura』 wa, muron kôsha ni zokusukeki mono dearu. (SÔSEKI, 1906, p. 252).

Meu *Kusamakura*, eu o escrevi com um sentido totalmente contrário ao que um romance costuma ser conhecido no mundo. Apenas uma espécie de sensação - basta que permaneça no leitor somente a sensação do belo. Não há objetivo específico, a não ser isso. O que se considera um romance comum, isto é, o que faz saborear a verdade da vida, também é magnífico; paralelamente, acho que pode existir um que faça esquecer o sofrimento da vida. Meu *Kusamakura* obviamente pertence a esse último gênero. (Tradução nossa)

Sôseki viveu um período de grandes transformações sóciopolíticas e econômicas no Japão pós-reabertura dos portos ao Ocidente, em 1868, fato que permitiu que muitos artistas e literatos japoneses saíssem para estudar nos Estados Unidos e Europa. Assim, o personagem do romance de Sôseki procura, na fuga, a independência e a liberdade tão caras à sociedade japonesa da época (KATO, 2011, p. 267). O que se procura fora é a liberdade individual e os possíveis valores universais vivos que contrastem com os hábitos peculiares e valores locais.

Essas reflexões de Sôseki, de certa forma, remeteram-me aos sentimentos relatados a mim por Kazuo Wakabayashi acerca de seu desejo de fuga, que culminou em deixar o Japão, à procura da independência. Proust (cf. DELEUZE, 2010, p. 4). aborda essa situação em sua obra *À procura do tempo perdido*, ao relatar que o herói, em certo momento, não conhece ainda determinado fato que irá descobrir só anos mais tarde, ao enfrentar a realidade e deixar no passado a ilusão. Daí o movimento de

decepções e revelações que dá o ritmo ao *Recherche*. Wakabayashi sentia a necessidade de refúgio e liberdade individual, longe de sua infância opressora e de suas memórias de morte, no crematório. Entretanto, veremos mais à frente que sua procura por liberdade não estava no Brasil nem no Japão, mas dentro de si. Ele só se libertou do signo da morte em suas obras, muitos anos depois de ter chegado ao Brasil.

Wakabayashi, tal qual Sôseki, estava à procura de algum signo que o fizesse refletir, que o tocasse profundamente em suas buscas, mas que, no entanto, ambos não conseguiram encontrar no Japão. Vale lembrar que, em 1945, o Japão vive a derrota da Segunda Guerra que, também, assim como a Reforma Meiji, de 1868, gera inúmeras mudanças na estrutura política e econômica do Japão. Dessa forma, Wakabayashi certamente já havia experimentado o desconforto ocasionado pela situação de guerra e o endurecimento das relações humanas dentro da sociedade japonesa, o que estimulou o seu desejo de fuga. Consciente ou não de sua incumbência como artista em atenuar a dor alheia e a própria, como sublinha Sôseki, Wakabayashi encontrara na arte o meio de manifestar as nuances que iam ao seu âmago, como único meio de se oxigenar e, assim, sobreviver na sociedade japonesa pós-guerra, repleta de cenas de morte. De acordo com o artista, viver com seriedade e sinceridade sempre representou a bússola norteadora para o exercício da arte. Nesse sentido, conhecer a “morte” de perto, durante a sua juventude, o fez procurar pela melhor acepção de “vida” em sua arte. Para Wakabashi, pintar é retratar a concepção da própria arte e, como pintor, ele aprendeu a reconhecer os próprios signos de sua arte, ou seja, os signos da morte. Segundo Deleuze, é apenas no nível da arte que as essências são reveladas:

Compreendemos então que os signos sensíveis já remetiam uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material. Mas sem a arte nunca poderíamos compreendê-los (...). É por esta razão que todos os

signos convergem para a arte (...). No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte. (DELEUZE, 2010, p. 47).

Em novembro de 1958, o 神戸新聞 *Kobe Shinbun* (Jornal de Kobe) inaugura um pavilhão novo, o *Kobe Cultural Center*, onde abriga a Galeria de Arte KCC. Com o intuito de incentivar os novos artistas locais, proporcionando um espaço para divulgar seus trabalhos, a galeria inaugura a série *Hyôgoken Shun'ei Sakka Shirîzu* 兵庫県俊英作家シリーズ (Série Talentos da Província de Hyogo). A mostra seriada foi realizada de novembro de 1958 até dezembro de 1959, apresentando, no total, 14 artistas, sendo Wakabayashi o penúltimo deles, escalado para novembro de 59. A exposição individual do jovem artista aconteceu quando as alamedas de leques dourados coloriam as ruas de Kobe, anunciando o outono em sua plenitude.

Foi nessa época que Wakabayashi conhece Hikari Sakamoto, sua futura esposa, no Kobe Cultural Center, onde a moça, então com 18 anos, trabalhava, e o artista comparecera para organizar sua exposição. Wakabayashi é apresentado a Hikari como *sensei*, que, em japonês, pode ser traduzido como *mestre*, fato que revela que Wakabayashi já possuía reconhecimento como artista, naquele tempo. Conforme Hikari, ela já conhecia os trabalhos de Wakabayashi e deles guardava impressões “sombrias, mas cativantes”. Hikari ainda relembra que o autor trajava, então, um sobretudo cinza, dando a aparência de um homem muito mais maduro que seus 28 anos.

Na verdade, Wakabayashi sempre assumiu uma postura de homem mais velho, desde a sua adolescência, seja pela responsabilidade que assumira, na sua condição de primogênito de pai falecido, seja pelo prêmio importante recebido aos 19 anos⁸³, seja ainda pelas constantes saídas para beber com os veteranos do meio artístico. Seja como

⁸³ A obra *Viaduto*, no Salão Niki, em 1950.

for, para a jovem Hikari, o olhar penetrante de Wakabayashi, sob as abas de seu chapéu de feltro, provocava-lhe certo medo, mas era um temor do desconhecido, de alguém que conhece o mundo do qual ela nunca tomara parte. Perguntei a Hikari quando ela perdeu o medo do olhar de seu marido e fui surpreendida com a resposta: “Ainda não perdi.”

Deleuze nos ensina, todavia, que por trás de relações como essa há algo mais interessante que a própria relação. Trata-se das verdades que se ocultam e que não se dão a conhecer, a não ser mediante um árduo esforço do amado, que, instigado pelo ciúme, põe-se em busca dessas verdades recônditas. O amor como tal se constitui como um mundo cujo deciframento consiste na busca pelo conhecimento daquilo que lhe é próprio. E aquilo que lhe é próprio é a verdade oculta. Nas palavras de Deleuze (DELEUZE, 2010, p. 4), “ amar é procurar explicar, desenvolver esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado”. Nesse sentido, a arte de amar é a arte de desvendar os mistérios presentes naquele ou naquela a quem se ama. Para Hikari, mesmo após meio século casada com Wakabayashi, o marido permanece sob um véu misterioso.

Hikari era ainda um bebê, durante a Segunda Guerra Mundial; portanto, sua memória nada registra do período bélico do país, a não ser pela sua mãe que lhe contava das fugas do constante bombardeio sobre a cidade de Kobe, à procura de abrigos, carregando-a nas costas. De fato, a jovem de pele alva e de olhos vívidos não guardava nenhum vislumbre de mágoa, em seu semblante. Hikari era sensível a todas as manifestações de arte, sobretudo à música erudita, por influência de seu pai, um grande admirador da cantora lírica greco-americana Maria Callas (1923-1977). Hikari e seu pai compartilhavam dos signos sensíveis, pois experimentaram o prazer que lhes causavam,

o de serem verídicos e que imediatamente dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres (DELEUZE, 2010, p. 10).

Imagem nº 25. Hikari Sakamoto aos 16 anos, num dia ensolarado de verão.
Acervo: Hikari Wakabayashi

O pai de Hikari pertencia a uma família tradicional proprietária de um hospital oftalmológico desde o período Edo (1603-1868); gostava de animais em geral, em particular de aves, de modo que seu sonho era ter uma granja, mas acabou sendo designado ao cargo de secretário-geral do hospital pelo avô. O tio da moça, Masaru Sakamoto, seguiu a carreira política e foi governador da Província de Hyogo por duas

gestões⁸⁴; já sua irmã casou-se com Megumi Imada, reitor da Kwansei Gakuin Daigaku (Universidade Kwansei Gakuin)⁸⁵, instituição tradicional fundada por um missionário metodista, em 1889. Enfim, o sorriso espontâneo e os olhos brilhantes de Hikari não eram obra única do acaso; vinha de uma vida privilegiada no Japão; ela era linda, graciosa e alegre, tal qual o significado de seu nome, 光 Hikari (luz, brilho), e era, carinhosamente, chamada de *Pika-chan*⁸⁶ pelos mais íntimos. Ironicamente, Hikari surge como aprendizado de vida, brilho e amor para Wakabayashi. Um signo a ser decifrado e totalmente desconhecido ao jovem artista. O brilho vívido de Hikari era uma espécie de “rival” de sua arte, que estava sob o signo da morte. Proust (cf. DELEUZE, 2010, p. 10) afirma que, *se não tivéssemos rivais, o prazer não se transformaria em amor*. Wakabayashi talvez estivesse consciente de que não possuía Hikari completamente, não o seu amor, mas o seu brilho e sua ânsia pela vida e, para Proust, *só se ama aquilo que não se possui completamente*. Assim fora com a sua arte e com o amor, a incompletude permanece por anos, como uma busca pela essência, pela verdade. Essa inseparabilidade entre verdade e tempo é justamente aquilo que faz com que cada um dos tipos de signos – mundano, amor, sensível e arte – tenham uma temporalidade que lhe é inerente.

Quanto a Wakabayashi, era um jovem de constituição longilínea, cujo rosto guardava vestígio de quem experimentara adversidades impostas pela vida, e cujo olhar, embora tímido, refletia firmeza de caráter. Aliás, essa timidez rendeu-lhe na sua adolescência, literalmente, uma longa caminhada de uma estação de trem a outra. Um dia, seu amigo, colega de classe e companheiro de trajeto, cochichou-lhe ao ouvido,

⁸⁴ Reeleito quatro vezes, de 1954 a 1962.

⁸⁵ ImadaMegumi 今田恵 (1894-1979). Nasceu na Província de Yamaguchi, formou-se em Literatura, na Universidade Imperial de Tóquio. Psicólogo, filósofo, doutor em Literatura. 6º Reitor da Universidade Kwansai Gakuin Daigaku. Conhecido como pesquisador de William James. Disponível em: <http://spysee.jp>. Acesso em: 01 ago. 2013.

⁸⁶ Originado da onomatopeia em japonês *pika-pika*, para expressar algo que brilha, cintila.

durante o percurso de trem, acerca de uma admiradora de Wakabayashi, passageira do mesmo comboio, porém de uma estação à frente; muito encabulado, a timidez venceu-lhe a curiosidade e Wakabayashi não esperou para conhecê-la e acabou saltando uma estação antes de a garota embarcar. Preferiu completar o percurso a pé a encarar a admiradora. Sua natureza era *okute*⁸⁷, tímido em relação ao sexo oposto, como ele mesmo confessa. O transporte ferroviário era o meio utilizado por grande maioria dos alunos que moravam distante da escola. Para chegar à estação de trem, o artista ainda pedalava 4 km de estrada no meio dos arrozais sobre os quais revoavam patos selvagens sazonais, chamando a atenção do jovem Wakabayashi. Acredito que esse episódio de timidez de Wakabayashi não representa apenas o acanhamento e o desconforto em uma situação social, mas uma cicatriz não curada de sua infância, o medo quase que obsessivo com relação às atitudes, os pensamentos e às reações do “outro”. Um padrão de autoridade que o sensível artista aprendeu desde criança, em confronto com adultos autoritários. Ao longo de toda a sua infância e juventude, Wakabayashi não exprimiu seus desejos e pensamentos por timidez, mas por opressão da família, da escola e dos adultos que o cercavam. As obras de Wakabayashi, sob o signo da morte, revelam bem esse eu profundo, não social, solitário, quieto e acanhado. Proust (DELEUZE, 2010, p.5-6) defende essa solidão criadora, sensível e apurada, que estabelece novas relações entre o belo e o mundano.

⁸⁷ *Okute*, literalmente, significa arroz serôdio, de amadurecimento tardio.

Imagem n° 26. Wakabayashi jornalista em Kobe, a trabalho, no navio recém-chegado do Brasil.
Acervo: Wakabayashi

A exposição de Wakabayashi na Galeria KCC termina em 1960. O local de circulação comum do artista e Hikari já não é mais a Galeria, passando a ser o restaurante *Akahyôtan* (Cabaça vermelha)⁸⁸, cujo proprietário, Hiroshi Hayashi, era um grande amigo em comum de ambos. *Pika-chan* confidenciara a “Hiroshi *ojisan* (tio)” da admiração que tinha pelas obras de Wakabayashi, e o confidente percebera que a admiração era extensiva ao seu autor. O prato forte do estabelecimento era o *oden*, um cozido de legumes, pasta de peixe e frutos do mar, tradicional e popular no Japão, de que os consumidores de saquê costumam se servir como acompanhamento. O *oden* era servido também, contrastando com o prato tradicional, com saladas ocidentais muito criativas, as quais agradavam ao paladar da nova geração kobeense. Wakabayashi apreciava o primeiro, como um bom bebedor de saquê. Hikari ia frequentemente ao restaurante, sobretudo pela relação familiar que tinha com o proprietário. Os dois jovens

⁸⁸ Akahyôtan esteve na ativa até 2006, quando fechou definitivamente. Disponível em: <http://tabelog.com/hyogo/A2801/A280110/28010148/dtlrvwlst/857239/> Acesso em: 13 ago. 2013.

se encontravam casualmente no *Akahyôtan*, onde, de um lado, ficava Wakabayashi apreciando um saquê acompanhado do amigo Kamoi, do outro, *Pika-chan* a saborear um *oden*. O *Akahyôtan* tinha um ar receptivo e familiar, mesmo para quem fazia refeição desacompanhada.

Em 1960, Wakabayshi, então com 29 anos, resolve finalmente marcar um encontro oficial com Hikari. A exatidão da data cabe à memória de Hikari, 50 anos mais tarde; segundo ela, o encontro fora no dia 18 de maio de 1960. Quando Wakabayashi soube pelo amigo Hiro-chan (Hiroshi) da admiração de Hikari por ele, ficou espantado, pois o tímido artista não imaginava que a meiga *Pika-chan*, querida por todos, nutria algum tipo de interesse por um artista como ele, “mundeiro”, como se autodenomina.

Na imaginação de Wakabayashi, se um dia encontrasse uma parceira, seria talvez uma *pamanentoya-san*⁸⁹, isto é, uma cabeleireira, muito comum no Japão pós-guerra, uma vez que as mulheres sofreram durante a guerra com a falta de recursos estéticos. Imaginava igualmente que não conseguiria sustentar a esposa só com a atividade artística. Portanto, se acontecesse de alguma jovem unir-se a ele, seria alguém que já tivesse uma renda própria. Hikari aparece na vida de Wakabayashi como um signo, uma alma que exprime um mundo desconhecido por ele. Amá-la significa contactar-se com esse mundo a ser decifrado, envolver-se e descobrir as pluralidades desse amor. Deleuze (DELEUZE, 2010, p.7) explica: “É por essa razão que é tão comum nos apaixonarmos por mulheres que não são do nosso ‘mundo’ ”.

⁸⁹ *Pâmanentoya san*: profissional de *pâmanento*. Do inglês, *permanent wave*, ondulação duradoura; tornou-se sinônimo do Salão de Beleza no Japão dos anos 1950.

Enveredando pelos platôs⁹⁰ à procura de múltiplos rizomas que entrelaçam o universo interno de Wakabayashi, encontrei a presença de Hikari, uma luz que se conecta ao signo do amor, onde permanece não na forma estática, mas enredando com outros signos, metamorfoseando-se em constante movimento, ora harmonioso ora paradoxal, na existência do artista.

Imagem nº 27. Hikari, recém casada, trajando cardigan vermelho em *mohair*, no atelier de Wakabayashi. 1960. Acervo: Wakabayashi

A imagem da doçura de Hikari fez com que o artista vencesse a timidez e telefonasse para a moça, convidando-a para visitar o Museu Hakutsuru (白鶴美術館)⁹¹,

⁹⁰ *Platô*: conforme a interpretação do crítico japonês, Matsuoka Seigow(1944-), desse termo de Deleuze-Guattari, trata-se de uma zona onde há sucessão de forças múltiplas, particularmente, nessa zona planáltica onde se instiga a tensão de evitar o propósito de alcançar o topo. Disponível em: www.isis.ne.jp/mnh/senya/senya1082.html. Acesso em: 12 out. 2013.

⁹¹ Trata-se da coleção particular da família Kanô, precisamente de Jihei (1862-1951), 7ª geração da indústria de bebidas alcoólicas Hakutsuru (Grou branco), a qual foi transformada em Fundação de

conhecido museu em Kobe onde se pode apreciar uma importante coleção de arte japonesa antiga. A escolha do ambiente para o primeiro encontro a sós teria que ser aquele que proporcionasse ao artista autoconfiança e, para isso, nada como estar cercado de obras de arte. Hikari conta que experimentou, na caminhada lado a lado com o artista em direção ao Museu, a sensação de estar envolvida em feixes de luz e acompanhada por uma orquestra sinfônica, um pleno *vivace*, eternizando aquele momento único para sempre, na memória da romântica jovem. É como se o tempo do agora tivesse sido congelado num *emakimono* 絵巻物 (pintura japonesa em rolo), conta Hikari. A comparação da cena com um *emakimono*, na verdade, se explica pelo fato de algumas técnicas serem usadas para separar o presente do passado e do futuro; sua conclusão pode ser de forma independente, com ênfase no “agora” (KATO, 2011, p. 121), ou seja, basta desenrolar o pergaminho do passado que lá se encontra eternizado o momento “agora”, com todo esplendor.

Essa sensação de protagonizar um momento especial e usufruir de todos os signos preferenciais emitidos pelo amado é a contingência compartilhada, que pode ser parafraseada por “[...] um raio oblíquo do sol poente, um perfume, um sabor, um complexo qualitativo efêmero são valorizados apenas pelo ‘lado subjetivo’ em que penetram” (DELEUZE, 2010, p. 103), quer dizer, o subjetivo torna o efêmero em evento duradouro. Ao contar suas memórias, Hikari parece ilustrar os acontecimentos da obra de Proust, na qual o devir qualitativo está inscrito num estado de condição subjetiva e não num estado de coisas. Assim, Hikari, ao relatar seu encontro com Wakabayashi, lança toda a sua emoção e subjetividade ao fato, no desejo de eternizar

utilidade pública com personalidade jurídica, em 1931, aberta ao público desde 1934, um dos poucos museus japoneses que detém a história antes da Segunda Guerra Mundial.

aquele momento, de modo singular. A lembrança detalhada do evento, inclusive a exatidão da data, passado mais de meio século, atesta sua valorização subjetiva.

Wakabayashi, nessa fase, já se preparava para deixar o Japão rumo ao Brasil, como imigrante. Apesar de ser uma grande empreitada, começar uma vida nova em um país estrangeiro, Wakabayashi extrai toda a sua coragem e pede, por meio de uma carta, a mão de Hikari em casamento. Ao que parece, o artista confiou em sua habilidade de persuasão na escrita, aperfeiçoada ao longo de sua atuação como jornalista, para transmitir a importância da cumplicidade dela em sua vida. Hikari aceita ao pedido, sem vacilar, movida pela intensa vontade de estar ao seu lado por toda a sua vida. Não havia temor, insegurança, preocupação, nada que impedisse a jovem de acompanhá-lo, a despeito da preocupação natural dos familiares.

Imagem nº 28. O artista e a mãe Yone, no dia do noivado (*yuinô*), em 1960.
Acervo: Casal Wakabayashi

Na tradicional sociedade japonesa, a presença de um intermediário para relações comerciais ou pessoais era algo muito comum, portanto, a figura do padrinho era indispensável para formalizar um casamento, exercendo influência nas famílias envolvidas. No caso de Wakabayashi, a figura que intercedeu junto aos pais de Hikari, quanto ao pedido de casamento, foi o escultor e seu veterano Hideo Shintani 新谷秀夫⁹². Após o entusiasmo de constatar a reciprocidade de sentimentos, sempre que trazia à mente a imagem da jovem sorridente que encarna a própria alegria de viver, o artista é tomado de insegurança, a de tirá-la da proteção paterna e levá-la para o desconhecido, sem nenhuma certeza de se seria bem-sucedido em preservar o sorriso que tanto o encorajava. Tinha plena consciência do que Hikari representava para sua família: era o *shôchû no tama* 掌中の珠, tesouro protegido na palma das mãos. Depois de repensar e lutar contra o desejo de levá-la, o medo de não poder manter o sorriso dela vence e Wakabayashi decide revogar o compromisso. O artista visita os pais de Hikari, acompanhado de seu *nakôdo* 仲人 (padrinho), como quando pedira a mão de Hikari, mas, dessa vez, para comunicar a sua decisão. Logo mais, à noite, Hikari regressa do trabalho e é avisada pelos pais da quebra do compromisso. Hikari procura por Wakabayashi e lhe diz com firmeza, mas sem perder a doçura que lhe é peculiar: “Soube pelos meus pais sobre a sua decisão, mas estou aqui para reiterar que mantenho a minha decisão de acompanhá-lo ao Brasil!” Diante de tanta convicção e coragem da moça, Wakabayashi retoma o compromisso.

⁹² Shintani Hideo (1908-1995) nasceu em Kanazawa, província de Ishikawa. Em 1927, ingressa no curso de Escultura na Escola de Belas Artes de Tóquio. Muda-se para Osaka e, posteriormente, para Kobe. Em 1942, é selecionado na 5ª Exposição de Belas Artes de Ministério de Cultura e Educação. Após a Guerra, dedica-se a esculturas ao ar livre e, em 1951, realiza a primeira exposição ao ar livre pós-guerra, no recinto do Santuário Ikuta 生田神社 *Ikuta Jinja*. Criou, desde então, monumentos em diversos locais. Docente da Universidade Feminina de Mukogawa até 1975. A Província de Hyôgo e a Prefeitura de Kobe concedem-lhe respectivamente o Prêmio Benemérito da Cultura da Cultura. Vítima, junto com a esposa, do grande terremoto que assolou a região de Kobe-Osaka, em 1995.

Imagem nº 29. Hikari e seu noivo posando de músico; à direita, o padrinho e líder da banda, Hideo Shintani.
Acervo: casal Wakabayashi

Wakabayashi e Hikari casam-se no civil em agosto, a princípio, para dar início ao processo de imigração como casados, mas Hikari deixa a casa dos pais somente em novembro, quando a união de fato acontece. Casam-se no sistema tradicional xintoísta, celebrado pelo sacerdote Fukuda, no salão do *Paurisuta biru* パウリスタ・ビル – Paulista Building – em Kobe. A câmera registra a noiva Hikari coberta de véu com vestido branco de comprimento *midi*, deixando à mostra seus pés com delicado sapato de salto baixo. Após a cerimônia, Hikari troca por um vestido cor-de-rosa com mangas bufantes de tecido delicado e, dessa vez, substitui o véu por uma tiara e aparece segurando um grande buquê de rosas de tom pastel. A câmera registra ainda o momento em que Wakabayashi posa de músico, segurando um *ukulele* da banda hawaiana, da qual o padrinho da noiva é líder. A união do casal foi abençoada pelos familiares de ambos os lados, mas, em se tratando de imigrar para o Brasil, houve resistência até o último momento. Entre a lista tradicional de presentes que o noivo oferece à noiva, o

yuinô 結納, Wakabayashi inclui um item incomum para a ocasião: o retrato de Hikari, resultado de momentos mágicos daquele que retratava e daquela que era retratada.

Imagem nº 30. Os itens tradicionais oferecidos à noiva (*yuinô*), ao fundo o retrato de Hikari pintado pelo noivo em 1960. Acervo: Casal Wakabayashi

Esse episódio deixa claro que Wakabayashi unificou o signo do amor ao signo da arte, espiritualizando e eternizando sua noiva. O signo do amor é material, as suas qualidades sensíveis são materiais e o rosto amado, a face, sua textura que tanto atraem o jovem artista são também materiais. Wakabayashi elevou o signo material para o imaterial ao transpô-lo para o signo da arte (DELEUZE, 2010, p.37).

Imagem nº 31. Os Wakabayashi no atelier, fotografado pelo amigo fotógrafo Haruo Yamamoto, em 1960
Acervo: Casal Wakabayashi

Depois de concluídos todos os procedimentos burocráticos e práticos, o casal estava à véspera do embarque, e Megumi Imada, o tio de Hikari, procura em vão o casal, no intuito de persuadi-lo a desistir da partida para o Brasil. As considerações poéticas de Lourenço (2011, p. 67) parecem descrever o próprio sentimento do jovem casal em relação ao futuro: “[...] como o sol que esperamos para ver o que nos cerca, é o tempo, unicamente feito de esperança, sonho e utopia, donde tudo vem e em função do qual caminhamos para alguma ‘espécie de porto’ ”.

A partida de Wakabayashi e Hikari rumo ao Brasil é o prelúdio da odisseia que se inicia, à procura dos questionamentos e respostas que, passado meio século, ainda continua, através da pintura, para Wakabayashi, e da música, para Hikari. Atividades pertencentes à arte libertam e nomadizam a alma humana, removem limites territoriais, eternizam momentos, conduzem à universalidade.

Imagem nº 32. A bordo do navio Amerika-maru. A euforia do artista segurando a bandeira do Brasil, ao lado de sua esposa, segurando a extremidade das serpentinas que unem a familiares e amigos no cais. 1961. Acervo: Casal Wakabayashi

Nesse processo de aprendizado à procura da verdade, Wakabayashi trabalha as cores, porque só procuramos a verdade no tempo, coagidos e forçados; quem procura a verdade é o homem sensível, quando encontra a violência de uma impressão, e a obra de arte emite signos. Os signos sensíveis nos forçam a procurar a verdade, mas mobilizam uma memória involuntária (DELEUZE, 2010, p. 91-92). As cores eram inerentes à vida de Wakabayashi, de modo que sempre tencionava desdobrá-las em cores que traduzissem o que ia à sua alma. Trata-se das formas, linhas e cores, através das quais Wakabayshi trabalha seu tema, a memória da morte. As cores são as matérias condutoras que individualizam e eternizam a essência do artista, na obra de arte. Essas matérias só se tornam inteiramente espirituais, quando se tornam moldáveis, compactadas e desfiadas, ou seja, exaustivamente digeridas e assimiladas até que se transformem na encarnação da essência (DELEUZE, 2010, p. 45).

Muito embora tentasse propagar delas a vivacidade, sempre, ao concluir, resultava em obras “sombrias”, aspecto que marcara a impressão em Hikari. Em outras palavras, tratava-se do aspecto do mundo de Wakabayashi que ela desconhecia e do qual ela se sentia excluída. Esta que, literalmente, trouxe a luminosidade à vida do artista, mas, para que ela refletisse em suas obras, será preciso mais que a luminosidade tropical do Brasil: a transformação interna do artista em relação ao enfoque do lado *noir* do ser humano.

Seguindo essa linha de pensamento, avançando na leitura de *Travesseiro de Relva*, de Natsume Sôseki, destacamos passagem em que o “eu” do artista segue o caminho íngreme ainda em devaneios e eis que ouve um gorjeio de cotovia:

のどかな春の日を鳴きつくし、鳴き明かし、また鳴き暮らさなければ気が済まんとみえる。そのうどこまでも登って行く、いつまでも登って行く。雲雀はきっと雲の中で死ぬに相違ない。登り詰めたあげくは、流れて雲に入って、漂っているうちに形は消えてなくなって、ただ声だけが空の裡にのこるのかもしれない。

Nodokana haru no hi o naki tsukushi, nakiakashi, mata naki kurasanakereba ki ga suman to mieru. Sono ue doko made mo nobotte iku, itsumade mo nobotte iku. Hibari wa kitto kumo no naka de shinu ni sôï nai. Nobori tsumeta ageku wa, nagarete kumo ni haitte, tadayôte iru uchi ni katachi wa kiete nakunatte, tada koe dake ga sora no uchi ni nokoru no kamo shirenai.

Num dia calmo e ensolarado de primavera, parece não se satisfazer se não amanhecer e anoitecer gorjeando intensamente, por que tanta insistência? Quanto vai lhe bastar? E sobe, sobe ao alto, alto até o infinito do céu. É certo que a cotovia morrerá entre as nuvens e flutuará nelas até que desaparecerá. Somente seu canto, quem sabe, se integrasse no âmago do céu. (p.8, tradução nossa).

Sôseki registra a concepção da eternidade nas divagações do personagem a partir do canto de cotovia na primavera, que voa tão alto até que se mistura ao céu e aí permanece para sempre. A preservação para eternizar a espécie e a vida acontece na

primavera, quando a cotovia canta intensamente para atrair a fêmea para o acasalamento. A sensação auditiva de atemporalidade do pintor em devaneio faz um paralelo com a consideração vinda do musicista americano de jazz, Eric Dolphy, morto em 1964: *When you hear music, after it's over, it's gone in the air. You can never capture again.*

O *yo* 余(eu) de Sôseki, a concepção do som de Eric Dolphy e, agora, o artista Wakabayashi conduzem a uma conexão que atravessa o tempo, o espaço, a cultura, enfim, todos compartilhando da eternidade universal, isto é, a eternização das matérias como palavras, sons e cores.

Para um artista que já havia acumulado prêmios importantes⁹³ e vinha consolidando uma carreira promissora, ao longo dos dez anos no Japão, nada o obrigava a deixar a casa e procurar uma terra estrangeira. O contexto econômico no Japão, passados 15 anos após a guerra, apresentava indícios de um grande desenvolvimento, e o jovem artista havia conquistado seu espaço no âmbito artístico local, podendo alcançar um espaço muito mais amplo. Por outro lado, a sociedade japonesa encontrava-se assolada pela complexidade pós-guerra, na qual os intelectuais, artistas e estudantes se rebelavam contra a renovação do Tratado de Garantia de Segurança entre os Estados Unidos e o Japão, *Nichibei Anzen Hoshô Jôyaku* 日米安全保障条約⁹⁴, por delegar a defesa do arquipélago japonês à força militar norte-americana, permitindo assim a

⁹³ Prêmios: 1950: *Viaduto*, Salão Niki; 1952: *Homem Segurando Guarda Chuva* e *Mulher Cruzando os Braços*, Exposição da Província de Hyôgo.

⁹⁴ Para pôr fim à situação de guerra entre os países aliados e o Japão, 49 países inclusive o Japão, assinam o Tratado de Paz de São Francisco, em 8 de setembro de 1951. Na mesma data, foi assinado também o Tratado de Garantia de Segurança entre os Estados Unidos e o Japão, que admite a permanência das forças armadas norte-americanas no território japonês, com o objetivo de colaborar com a manutenção da segurança do Japão e do Extremo Oriente. O mesmo foi renovado, em 1960, assinado entre primeiro-ministro Nobusuke Kishi (1896-1987) e o presidente norte-americano Dwight Eisenhower, em 19 de janeiro de 1960.

ocupação dela em seu território. Essas manifestações em grande massa ganharam o nome de A Luta Antitratado *Anpotôso* 安保闘争⁹⁵.

Este é o cenário que ficou para trás, quando Wakabayashi e Hikari deixaram o porto de Kobe, rumo ao Novo Mundo. De certa forma, Wakabayashi também sentia um grande desconforto e inadequação em permanecer na sociedade japonesa pós-guerra, de sorte que seu “autossacrifício” foi deixar o seu país, a sua família e a sua origem. No entanto, além de ser artista, nômade no espírito, o intuito de Wakabayashi seguramente comunga novamente com a concepção de Lourenço (2001, p. 45), quando ressalta que a emigração supõe que “alguma coisa de melhor do que o que se deixa nos espera para nos dar a oportunidade de mudarmos de estado ou de funções”.

A migração do artista pode ser interpretada ainda pela presença da elipse tanto na obra como na vida de Wakabayashi. A órbita elíptica incessável continuou o movimento. Desta vez, no Novo Mundo, ora seguindo a órbita já conhecida, ora coincidindo os dois focos em um só, tornando-a num círculo. Esse dinamismo corresponde à organização da reterritorialização do *ritornelo* (DELEUZE e GUATTARI; 2008, p.116):

[...] O terceiro momento é a entreabertura desse círculo, que permite a entrada e a saída de si próprio ou de outro, permanecendo fechado o lado onde se acumulam as forças do caos. O próprio círculo tende a abrir-se para o futuro, em função de forças que ele abriga.

⁹⁵ A Luta Antitratado *Anpotôso* 安保闘争 trata-se de luta política da qual participaram os membros do parlamento, trabalhadores, estudantes e o povo em geral, contra o governo e os Estados Unidos, durante o desenrolar da renovação do Tratado de Garantia da Segurança entre os Estados Unidos e o Japão, firmado pela primeira vez, de 1959 a 1960, e a segunda, em 1970, numa dimensão nunca antes vista na história do Japão. Na assinatura do Tratado de 1960, foi colocado à votação forçada, sem discussão suficiente; o *premier* Kishi assume a responsabilidade pela desordem causada na sociedade e renuncia ao cargo de *premier*. O movimento da luta na ocasião do Tratado de 1970, a desunião da esquerda, o uso da violência nas manifestações, a intensificação da luta contribuíram para perda de apoio dos intelectuais e do povo em geral.

Além dos fatores citados, outros signos remotos da mundanidade que compõem a memória do artista devem ter contribuído para o surgimento da ideia de se deixar o país voluntariamente. Em outras palavras, como teria formado a sua zona particular do platô e quais as conexões que os múltiplos rizomas fizeram para que o seu passado se tornasse simplesmente um tempo perdido? O artista nasceu e cresceu em Kobe, cidade portuária, de onde costumava ver a entrada e saída de navios com destino a todos os cantos do mundo, inclusive os que levavam imigrantes para o Brasil. Imigrar era algo que fazia parte da sua cognição e o aceitava com naturalidade, desde tenra idade. O contexto de educação deve ter igualmente contribuído, tanto na infância como na juventude. Os livros didáticos elaborados, quer no ensino fundamental, quer no ensino médio, ao longo do regime nacionalista militar, incentivavam a necessidade da expansão do país, na forma de colonialismo e imigração e como solução à precariedade do espaço físico geográfico do território japonês. É o agenciamento na educação através da disciplina de 修身 *Shûshin*, Educação Moral e Ética da época, estimulando o espírito empreendedor aos jovens japoneses:

我が国民は狭い島国に生まれ、平和な楽土に生活していることが原因となって、兎角引込思案に陥り易く、奮闘努力あくまでも其の企業を貫く精神（進取の気性）に欠けている感がある。又徳川幕府三百年の鎖国は我が国民として進取の気性を消磨せしめたのではないか。我等昭和の国民たるものは大いに反省すると共に、此の意気に満ちた気風を鼓舞し、益々海外に飛躍することにこそ最も肝要な急務であろう⁹⁶。

Waga kokumin wa semai shimaguni ni umare, heiwa na rakudo ni seikatsu shite irukoto ga gen'in to natte, tokaku hikkomijian ni ochiiriyasuku, funtôdoryoku akumademo sono kigyô o tsuranuku seishin (shinshu no kishô) ni kakete iru kan ga aru. Mata Tokugawa bakufu 300nen no sakoku wa waga kokumin to shite shinshu no shôma seshimetano dewa naika. Warera Shôwa no kokumin tarumono wa ooi

⁹⁶ 12ª Lição *Shinshu no Kishô* O Espírito Empreendedor. In: *Daizenka kôtô ichigakunen* (Disciplinas Completas - Primeiro ano do Ensino Médio Superior), 1939, p.35,6. Tradução livre.

ni hansei suru to tomo ni, kono iki ni mchita kifû o kobu shi, masumasu kaigai ni hiyaku surukoto ni koso mottomo kan'yô na kyûmu de arô.

Nós, o povo japonês, transmitimos por vezes a impressão de passividade, faltando-nos coragem e valentia, o espírito e a garra de realizar grandes negócios a qualquer custo (índole empreendedor), por nascer e viver numa ilha paradisíaca, pequena, porém pacífica como a nossa. Por outro lado, o isolamento⁹⁷ de 300 anos do governo Tokugawa (1603~1868) não teria inibido o espírito empreendedor do nosso povo? É de extrema urgência e necessidade que nós, o povo da era Showa (1926-1989), devamos refletir profundamente a respeito e, ao mesmo tempo, estimular o caráter entusiástico e avançar além-mar, cada vez mais (tradução nossa).

O fator negativo e pessoal que impulsionou o artista para se afastar do Japão foi a apreensão da sensação marcada na infância e juventude durante a guerra em retiro no interior em que incontáveis vezes o jovem desejara estar longe daqueles adultos, alguns professores da Escola e líderes da comunidade. O mundo que o futuro artista viveu emitiu signos heterogêneos em espaços tão reduzidos e concentrados, em tão grande velocidade.

Assim, a tarefa do aprendiz é compreender por que alguém é “recebido” em determinado mundo e por que alguém deixa de sê-lo; a que signos obedecem esses mundos e quem são seus legisladores e seus papas. (DELEUZE, 2010, p.5).

Afastar-se dos adultos rudes e detestáveis e procurar um lugar para construir seu futuro foi a interpretação do aprendiz, a qual o acompanhou desde sua juventude. O signo mundano não remete a alguma coisa; ele a “substitui”, pretende valer por seu “sentido”. A sensação de evasão não cessou de ecoar na alma do jovem artista tal qual um baixo contínuo, qualquer que fosse a variação melódica de suas experiências adultas,

⁹⁷ *Sakoku* 鎖国 refere-se à era do isolamento que o governo Tokugawa adotou como estratégia, proibindo aos japoneses o trânsito com o exterior, limitando as relações diplomáticas e comerciais. O período iniciou-se com a proibição da entrada de navios portugueses a portos japoneses (1639) e encerrado com a assinatura da *Convention of Peace and Amity between the United States of America and the Empire of Japan* (1854). http://www.ndl.go.jp/modern/img_t/002/002-003tx.html Acesso em: 08 fev. 2013.

no seu país. Wakabayashi não poderia se esquivar delas, pois esse aprendizado seria imperfeito e até mesmo impossível, se não passasse por tais experiências.

Existe então o nexos com as divagações do *yo* artista: quando o desconforto de se viver entre os homens chega ao ápice, procura-se um lugar tranquilo para viver – se não tranquilo, pelo menos um lugar desconhecido para viver. A ferida contribui para transformar o mundo interior do homem que a exterioriza através de ações. Foi assim com o artista Wakabayashi, cuja identidade se foi metamorfoseando ao longo de meio século, no Brasil. Os japoneses costumam usar a expressão 水に流す *mizu ni nagasu*, deixar que as águas levem (o passado) (KATO, 2012); assim, mudar de país, conviver com cultura diferente, banhar-se de ares e luzes tropicais seriam de grande ajuda.

Wakabayashi despede-se do Japão com uma exposição intitulada 若林和男新作 個展 渡伯記念 *Wakabayashi Kazuo Shinsaku Koten Tohaku Kinen* – “Exposição Individual das Obras Inéditas de Kazuo Wakabayashi Alusiva à Partida ao Brasil”, na Galeria de Arte da loja de departamentos Daimaru, em Kobe. A apresentação fica a cargo do crítico de arte Kazuo Akane, que escreve no convite do evento:

若林君への期待

赤根和生⁹⁸

ひと頃の彼の絵は孤独なアンニュイにみちた詩情がにじみ出ている、見るものの胸にしみ入ってくるような作風であった。澄明でしかも沈潜したその灰色のムードに包まれた文学性がその後の抽象作品ではドライにふっきられていて、心憎いまでに神経の通った構成がユニークな装飾性を打出しながら空間的な含みを暗示すると共に、そのドラマチックなフォルムに幻想的なイメージを点滅させている。もちろんこうした表現

⁹⁸ Akane Kazuo 赤根和生 (1924-) crítico de arte nos períodos Shôwa e Heisei no Japão; recebeu o título do Cidadão Benemérito em Ciência e Arte da cidade de Kôbe em 1992. Fonte: http://premium.jlogos.com/new2_result2.html Acesso em 16 jun.2014.

上の変ぼうを一貫してささえているのは鋭敏な彼の感受性と造形感覚である。近く新婦と相携えて渡伯する彼のヴィジョンが未来と可能性をはらむブラジルの新天地で、また大アマゾン千古の神秘に触れていかに花ひらき結実するかを思うことは実にうれしい。固い決意と大きな夢を秘めて日本を去る彼の今度の個展はその意味で記念すべきものになろうと思う。この個展み寄せる我々の期待はそのまま輝かしい彼の前途への期待であり、祝福でもあることを考えると出来るだけ多くの方々に見ていただきたいと思う。

とき 2月21日 (火) 2月26日 (日)

ところ 4階 美術部画廊 大丸 神戸

Wakabayashi kun e no kitai
Akane Kazuo

Hitokoro no kare no e wa kodoku na annyui ni michita shijô ga nijimidete ite, iru mono no mune ni shimiutte kuru yô na sakufû de atta. Tômei de shikamo chinsen shita sono haiiro no mûdo ni tsutsumareta bungakusei ga sono go no chûshôsakuhin dewa dorai ni fukkirarete ite, kokoro nikui made ni shinkei no tôtta kôsei ga unûku na sôshokusei o uchidashinagara kûkanteki na fukumi o anji suru totomoto ni, sono doramattiku na firumu ni gensôteki na imêji o tenmetsu sasete iru. Mochiron kô shita hyôgenjô no hen' bô o ikkan shite sasaete iru no wa eibin na kare no kanjusei to zôkeikankaku de aru. Chikaku shinpu to aïtazusaete tohaku suru kare no vijon ga mirai to kanôsei o haramu burajiru no shintenchi de, mata dai amazon senko no shinpi ni furete ika ni hanahiraki ketsujitsu suruka o omou koto wa jitsu ni ureshii. Katai ketsui to ôkina yume o himete nippon o saru kare no kondo no koten wa sono imi de kinen subeki mono ni narô to omou. Kono koten ni yoseru wareware no kitai wa sono mama kagayakashii kare no zento e no kitai de ari, shukufuku demo aru koto o kangaeru to dekiru dake ôku no katagata ni mite itadakitai to omou.

Toki nigatsu niûichinichi (kayôbi)) nigatsu nijûroku nichî (nichiyôbi)

Tokoro yonkai Bijutsubu garô Daimaru Kôbe

A expectativa ao jovem Wakabayashi

Akane Kazuo

Houve um período em que suas pinturas apresentavam um estilo de onde fluía uma poeticidade cheia de *ennui* solitário, que penetrava na alma do espectador. A literariedade limpa e clara, mergulhada na atmosfera cinzenta, é dissipada de uma maneira até insensível nas obras abstratas que seguem, a composição cheia de sensibilidade que sugere um espaçamento implícito, lançando

ornamentatividade única e, ao mesmo tempo, sinalizando imagem fantástica nessa forma dramática. Certamente o que sustenta essa metamorfose na expressividade é a sua sensibilidade aguçada e o senso estético. É verdadeiramente prazeroso pensar em como a sua visão, que em breve irá partir de mãos dadas com sua noiva, irá florescer e frutificar no novo céu e nova terra do Brasil, ao tocar no mistério da mais remota e antiga Grande Amazônia. A presente Exposição Individual deverá ser memorável para quem deixa o Japão e que guarda para si firme decisão e grande sonho. Nossa expectativa em relação a esta mostra é também a expectativa ao futuro brilhante e a bênção ao artista: almejo que tantos espectadores possíveis possam apreciá-la.

Data: 21 (terça feira) a 26 de fevereiro (domingo) de 1961

Local: Galeria de Belas Artes 4º andar Daimaru, Kobe (Tradução nossa)

Imagem nº 33. A capa do convite do evento citado. 1961. Acervo: Casal Wakabayashi

A expectativa do crítico japonês encontra correspondência no ensaísta e crítico português Eduardo Lourenço (2011, p. 60), quando opina que povos e indivíduos só têm o passado à sua disposição, e é com ele que imaginam o futuro. Uma das maneiras de nos servirmos do passado para construirmos o futuro,

[é] de ter essencialmente, ou com uma fixação hipnótica, só passado. Ou antes, ser simbólica e apaixonadamente passado. Isso só é permitido e possível a quem, cultura ou destino individual, teve um presente que aos olhos de outrem ou a título de memória foi um acontecimento arquétipo, um momento glorioso, em função do qual e a partir do qual se ordena e hierarquiza em relação ao que aconteceu antes e virá depois, a leitura da história.

A terra em que construiria sua vida e na qual viessem a repousar os restos mortais não seria a mesma que o acolhera quando nasceu. O artista escolheu o rumo, já que a nau em que embarcara no passado não lhe foi permitido remar. Escolheu a jovem Hikari como companheira, que emanava luz e alegria. Escolheu o Brasil como sua derradeira morada.

Imagem nº 34. O casal Wakabayashi a bordo do navio em 1961. Ele, ministrando aula de desenho para filhos dos imigrantes; ela, posando como modelo à direita, sendo que o artista tomou a devida providência em protegê-la do sol. Acervo: Casal Wakabayashi

É relevante mencionar um fato particular, o qual Wakabayashi fez questão de contar a respeito do processo de imigração para o Brasil. Segundo Wakabayashi, naquela época, todo imigrante japonês precisava de um termo assinado por uma espécie de tutor ou fiador que morasse no Brasil, o qual ficaria encarregado de se responsabilizar pelos atos do imigrante. Diante dessa dificuldade em encontrar um fiador, Wakabayashi recorre ao empresário Yanagida Giichi ⁹⁹, com quem o artista tivera contacto, quando trabalhava no jornal Kobe.

⁹⁹ Yanagida Giichi 柳田儀一: filho de Yanagida Fujimatsu 柳田藤松, da Suzuki Shôkai 鈴木商会, grande casa comercial internacional em Kobe, até o início do século XX.

Yanagida, então, entra em contato com o seu primo Katsuzo Yamamoto, que morava no Brasil, o qual, após insistentes pedidos, concorda em ser o fiador, responsabilizando-se pela vinda do jovem artista e sua esposa ao Brasil. Yamamoto ainda tentara em vão desencorajar o jovem a vir para o Brasil. O argumento para a recusa era sempre a incerteza de sua atividade, instável para o sustento material. O veterano imigrante não queria ser conivente com uma possível decepção de um jovem artista que tinha meios de sobreviver no seu país. Nunca, em nenhuma época, mesmo para grandes talentos, viver de arte é uma tarefa fácil, com raras exceções. Mesmo assim, Wakabayashi mostrou-se determinado com seus planos de viagem. Ao que parece, Wakabayashi, ao contar essa história, quis, de alguma forma, fazer uma pequena homenagem ao seu fiador, como um gesto de gratidão. Com efeito, Yamamoto acabara se tornando mais que um simples fiador, já que, dono da Indústria de Lâmpadas Sadokin, em Arujá, São Paulo, acaba empregando Hikari em sua empresa. O empresário providenciara a Wakabayashi um espaço destinado ao *atelier*, além de alojamento para o casal. A jovem esposa iniciou sua jornada como operária, já no dia seguinte a sua chegada. Quanto ao seu esposo, embora estivesse encantado com a luz e as cores vivas do Brasil, não conseguiu criar absolutamente nada, durante os primeiros três meses. O artista conta que desembalou os trabalhos expostos na sua última exposição no Japão, na galeria da loja de departamentos Daimaru, já mencionada, que trouxera consigo. Os trabalhos em que, consciente de serem os derradeiros produzidos no seu país, usara propositalmente as cores mais vibrantes possíveis, na concepção dele, mas que, à luz tropical do Brasil, pareciam tão desbotados, desprovidos de cores. “Afinal, o que fazemos quando viajamos? Sempre verificamos algo: verificamos se aquela cor com que sonhamos está ali. Um mal sonhador é aquele que não vai ver se a cor com a qual

sonhou está lá. Mas um bom sonhador vai verificar, ver se a cor está lá (DELEUZE, 1988 - V de viagem)''.

E a cor não estava lá. Começa então a jornada de Wakabayashi à procura de cores, que nada mais são do que o reflexo da sua alma, que não se desprendia do aspecto *noir* do ser humano. Wakabayashi, como um bom sonhador e nômade, verificara que as cores que acreditava serem cores não eram cores diante do ar e luminosidades vibrantes da terra para onde migrou. Seu desafio começa ao se deparar com os limites no novo mundo, os quais proporcionaram oportunidades que contribuíram para conscientizar a si mesmo enquanto identidade japonesa, no decorrer das décadas em que não cessou de emitir sinais desta terra. Ian Chambers parece conhecer os caminhos:

(...) where there are limits these also exist other voices, bodies, words, on the other side, beyond my particular boundaries. In the pursuit of my desires across such frontiers I am paradoxically forced to face my confines, together with that excess that seeks to sustain the dialogues across them transported some way into this border country. I look into a potentially further space: the possibility of another place, another Word, another future. (CHAMBERS, 1944, p.5).

O Novo Mundo do hemisfério sul, de onde o artista imigrante continuou a denunciar o que ia no seu íntimo, foi testemunha de sua metaforfose quanto à forma de exteriorizá-lo. A transformação de cores e formas na pintura de Wakabayshi, vinte anos após a vinda ao Brasil, a partir dos anos 1980, deve-se à transformação do seu universo interior, onde, até então, a preocupação principal era a parte 腐 *fu* (podre) do ser humano. Como vimos, Wakabayashi, ao trabalhar em um crematório em sua juventude, é exposto precocemente a essa ideia de podridão do ser humano, no sentido carnal e espiritual. Segundo Deleuze, o artista produz a verdade de sua obra com base em suas impressões, aprofundadas em sua vida e manifestadas em suas obras (DELEUZE, 1988

- V de viagem). Portanto, não nos parece surpreendente que o signo da morte tenha acompanhado as obras de Wakabayashi por um longo tempo.

Imagem nº 35. WAKABAYASHI, Kazuo. Sem Título. Ano: 1963. Óleo sobre madeira.
160cm x 110 cm¹⁰⁰

Embora trabalhasse com todas as cores, inclusive com as mais vibrantes, ao concluir, acabava sempre as escurecendo. Para Wakabayashi, mesmo a luz dourada de Hikari e a claridade intensa do sol brasileiro não foram suficientes para transformar suas obras influenciadas pelo seu passado obscuro e amargo; foram necessários muitos anos, quase vinte, para Wakabayashi se curar das dores do passado e passar a utilizar cores

¹⁰⁰ Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/>. Acesso em: 10 dez. 2013.

mais vibrantes, em suas telas. O tempo foi o elemento essencial para que as obras de Wakabayashi projetassem a luz de Hikari em sua vida, a luz tropical da terra brasileira. O passado de Wakabayashi fragmentou-se em pequenas peças, que “[...] não podem mais se reajustar, é composta de pedaços que não fazem parte do mesmo puzzle, que não pertencem a uma totalidade prévia, que não emanam de uma unidade, mesmo que tenha sido perdida (DELEUZE, 2010, p.108).”

Em outras palavras, é a superação de sua própria fronteira em não revelar sua identidade étnica, através de seus trabalhos. Toda sua vida artística consistia em lamber a ferida deixada pela guerra, e a transformação aconteceu quando percebeu que a ferida havia cicatrizado. O Japão não guardava mais os vestígios da guerra, a economia avançava dinamicamente, além-mar, grandes empresas investiam nas possibilidades de crescimento no Novo Mundo, Wakabayashi, ele próprio mantinha amizade com seus conterrâneos, mesmo temporário, enquanto permanecia em São Paulo. Já não via mais sentido em continuar a revelar apenas o lado real e obscuro do ser humano. A aceitação da própria identidade, que ocultava através da universalidade da arte até então, passou a ser declaratória em seus trabalhos. O perdão concedido à guerra e todas as consequências derivadas dela libertou o artista da própria amarra, a de declarar ao mundo que é japonês e que ama imensamente as manifestações estéticas culturais japonesas.

Wakabayashi, que trabalhou grande parte de sua vida com a face direcionada para o real, desta feita, optou por trabalhar para proporcionar momentos de alento, mesmo que efêmeros, nesta vida igualmente passageira, como afirmara Sôseki, há um século. Apesar de fazer as pazes com o seu país e a sua cultura, Wakabayashi ainda continuava sinalizando a morte em sua nova visão por meio da forma elíptica que permaneceu em suas criações.

Não existiria Wakabayashi, o artista nipo-brasileiro, sem a terra brasileira onde buscou sua identidade, cujo processo e o resultado não aconteceriam jamais, se fosse em solo japonês. Por fim, é revelante comentar mais uma característica da obra de Wakabayashi que, novamente, nos remete a Proust, com a seguinte citação: “ O próprio quadro de Ver Meer não vale como um todo, mas pelo pequeno detalhe de parede amarela nele colocado como fragmento de um outro mundo.[...] (DELEUZE, 2010, p.108)”. Essa declaração poderia ser subscrita por Wakabayashi, cujas obras estão focadas nos detalhes; em outras palavras, o próprio quadro de Wakabayashi não vale como um todo, mas pelo pequeno detalhe do universo japonês nele colocado como fragmento de um mundo que sempre lhe pertenceu.

Imagem 36. Título: **CARPA PRETA**. Ano: 1989. Técnica: serigrafia
Dimensão: 100cmx70cm¹⁰¹

Para finalizar este capítulo, retomo o pensamento de Sôseki que acreditava ser o artista livre para deixar o local onde vivia, uma vez que detivesse sua cópia espiritual. Wakabayashi sentiu essa necessidade de deixar o seu país em busca de liberdade e independência do sistema familiar japonês, o *mura* (aldeia) que tanto o oprimia; entretanto, ao chegar ao Brasil, enfrentou uma realidade muito próxima do *mura* dentro das colônias da comunidade nipo-brasileira, como veremos no capítulo seguinte.

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.espacoarte.com.br/obras/7139-carpa-preta>. Acesso em: 07 dez. 2013.

3.2 Grupo Seibi – O âmbito sagrado da colônia

Wakabayashi disse certa vez que, apesar de ser filho de um comerciante, nunca se tornaria um, porque seria contra a sua natureza reservada. Segundo o artista, se não tivesse seguido o caminho da arte, teria sido um artesão, um carpinteiro, mas, sobretudo, um profissional autônomo, livre na escolha do tema e local de trabalho, cuja sobrevivência dependesse unicamente do desempenho da qualidade de seu trabalho.

Foi assim que, provavelmente, Wakabayashi escolheu sua profissão; seguiu o seu talento, sua personalidade e sua natureza livre. Entretanto, como artista plástico, ele revela que também há desgostos em sua profissão. Para ele, angariar verba junto aos patrocinadores para realização de exposição ou publicação de catálogo é algo extremamente constrangedor. Prefere, muitas vezes, abster-se da realização do evento, pois, no entendimento do artista, esse é um processo quase agressivo para sua natureza.

Assim, para Wakabayashi, o conhecimento técnico aliado a um ofício independente seriam os fatores primordiais para garantir a sua sobrevivência em qualquer canto do mundo. Os autores de *Mil platôs* bem o atestam:

O artesão será, pois, definido como aquele que está determinado a seguir um fluxo de matéria, um *philum* maquínico. É o itinerante, o ambulante. Seguir o fluxo de matéria é itinerar, é ambular. É a intuição (...) O *philum* maquínico é a materialidade, natural ou artificial, e os dois ao mesmo tempo, a matéria em movimento, em fluxo, em variação, como portadora de singularidades e traços de expressão. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.91).

Portanto, Wakabayashi seria um candidato em potencial para se tornar um nômade internacional, carregando apenas a universalidade da arte para onde quer que fosse.

Quando o artista deixava o Japão na companhia de sua esposa, seus conterrâneos inauguravam a primeira revista de roda literária quadrimestral especializada em poesia “*Kumo* 蜘蛛 (Aranha)¹⁰²”. Os pintores de Kobe e adjacentes realizaram a capa desta revista, inclusive Kamoi, amigo de Wakabayashi. Dois anos mais tarde, Itô Makoto instituiu de “*Rokunin no samurai o kiru* 六人のサムライを斬る (Cortar os seis samurai)”, para apresentar individualmente, “dissecando” os seis pintores¹⁰³ que realizaram as seis primeiras capas desde a edição inaugural (ITÔ, 2005, p.12). Wakabayashi teria sido o sétimo samurai, caso permanecesse em Kobe.

O artista se autodenomina “*fûraibô* 風来坊”, um mundeiro que chega e parte com o vento desde a sua juventude, um samurai errante, sem nenhum Senhor para servir, um guerreiro que circula livremente pelo mundo, à procura da liberdade de criação e vida. Na verdade, esse guerreiro nômade era Wakabayashi há algumas décadas, quando partiu de sua terra natal em direção ao Hemisfério Sul. Entretanto, mal sabia Wakabayashi que seu espírito guerreiro, em busca da liberdade, encontraria em seu novo destino uma comunidade fechada e muito longe de compreender a livre expressão desse artista.

Nessa época, em 1958, a imigração japonesa comemorava cinquenta anos no Brasil, e a colônia japonesa se encontrava já bem estabelecida em um sistema familiar. Essa postura dos imigrantes de pensarem na colônia como uma família é um reflexo da

¹⁰² Revista literária de críticas e poesia *Kumo* 蜘蛛 (Aranha) Kobe, 1960. Redatores, os poetas: Nakamura Takashi 中村隆 (-1989) • Kimimoto Masahisa 君本昌久(1928-1997) • Iseda Shirô 伊勢田史郎(1929-) • Yasunaga Toshikazu 安永捨和(1931-).

¹⁰³ 1ª ed. dez.1960 - Tsudaka Waichi 津高和一(1911-1995); 6ª ed.out.1963-Nakanishi Masaru 中西勝(1924-); 3ª ed.out.1963;3ªed.nov.1961- Kaihara Rokuichi 貝原六一 (1924-2004); 2ªed.jul.1961 - Amitani Yoshirô 網谷義郎 (1923-1982); 5ªed.fev.1963 - Marumoto Kô 丸本耕 (s/d); 4ªed.jul.1962 – Kmoi Rei 鴨居玲(1928-1985).

consciência comunitária de *Gemeinschaft* (comunidade)¹⁰⁴ dos japoneses, na qual se prioriza a solidariedade e o laço de irmandade (SUZUKI, 2007, p.408). A colônia japonesa comportava, no interior da comunidade, pequenos grupos cujos líderes comandavam os demais membros daquela sociedade. Como no jogo de *go*, todos os membros da colônia faziam parte desse jogo, entretanto, com a perspectiva de se transformarem e ocuparem posições-chave, de acordo com a circunstância. Deleuze e Guattari (2008, p. 13), ao exemplificarem a máquina de guerra e o aparelho do Estado, mencionam os jogos de xadrez e *go*¹⁰⁵ 碁 ou *igo* 囲碁 chinês, suas peças de jogos e as relações entre as peças e o espaço referente¹⁰⁶.

Imagem nº 37. Jogo de xadrez¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Em alemão, a palavra *Gemeinschaft* significa simplesmente "comunidade". No entanto, devido ao sociólogo alemão Ferdinand Tönnies, usamos essa mesma palavra em inglês, na área da sociologia, para descrever algumas coisas que podem ser vistas como características essenciais das comunidades. "Para que a comunidade seja saudável e una, deve ser sustentada no amor e preocupação das pessoas umas para com as outras" (FULLER, Millard (1935-2009). Disponível em: <http://cec.vcn.bc.ca/mpfc/modules/com-cchp.htm>. Acesso em: 14 fev. 2013.

¹⁰⁵ *Go* 碁 ou *igo* 囲碁, cujo significado é "jogo de cercar para conquistar território".

¹⁰⁶ "Entre o xadrez e o *go* chinês, encontramos uma nova diferença: no primeiro jogo, as peças têm qualidades e valores determinados *a priori* (funções militares), ao passo que, no *go*, as propriedades dos peões são extrínsecas, dependendo da situação em que se encontram.

¹⁰⁷ Disponível em: ojogos.tv.rksoft.com.br. Acesso em: 02 jan. 2014.

Imagem nº 38. Jogo de go

Um detalhe importante é que todos os imigrantes da colônia japonesa daquela época costumavam seguir certos códigos culturais trazidos do Japão, sendo a hierarquia o código provavelmente mais valioso. Um aspecto importante da cultura da colônia japonesa, no Brasil, a ser comentado é que, segundo Teiiti Suzuki (2007, p.491), *a colônia japonesa é uma terra estéril*; entretanto, a meu ver, há um radicalismo nessa visão. Obviamente que os imigrantes aqui instalados tinham como preocupação primordial a sobrevivência e o retorno financeiro, e a apreciação da arte e da literatura ficaria num segundo plano; contudo, isso não significa necessariamente que essa área foi totalmente nula de produções ou interesse. A despeito disso, os imigrantes japoneses, no Brasil, manifestaram com dinamismo seu testemunho da vida, a começar pela literatura de poemas curtos *tanshikei bungaku* – 短詩形文学, como *haiku* 俳句 e *tanka* 短歌¹⁰⁸ a serem seguidos por outras manifestações, como pintura e música. Ao que parece, o choque cultural, o sofrimento de uma vida sem perspectiva e o trabalho duro nas lavouras impeliram esses imigrantes a procurar uma forma de extravasarem

¹⁰⁸ *Tanka* é um poema estruturado por 31 sílabas com temas abrangentes, desde emoções humanas a manifestações da natureza. *Haiku*, com 17 sílabas, foi desmembrado do *tanka*, tendo como tema principal as manifestações da natureza.

seus sentimentos de frustração e nostalgia, e a literatura e a arte serviram como um meio de exteriorização dessas emoções.

Os imigrantes teriam traçado uma linha de fuga sobre a qual formariam superfícies lisas ou espaço nômade (DELEUZE; GUATTARI, [1997] 2008, p.179), nas quais deslizariam e ramificariam e multiplicariam suas ideias e seus pensamentos, rascunhando a história de sua presença no Novo Mundo. Conforme os autores de *Mil Platôs*, devemos inventar nossas próprias linhas, sem nenhum modelo nem acaso: “[...] devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida ([1996] 2008, p.76).”

Uma prova disso é o caso de Tomoo Handa, que se dedicava à atividade agrícola, antes de fundar o Grupo *Seibi*, em março de 1935, juntamente com seus colegas Yoshiya Takaoka e Yuji Tamaki, entre outros.

Imagem nº 39. Reunião do Grupo Seibi no atelier de Tomoo Handa, anos 1950. Kenjiro Massuda, Tomoo Handa, Yoshiya Takaoka, Massao Okinaka, Walter Shigeto Tanaka, Tadashi Kaminagai e Manabu Mabe¹⁰⁹

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.museumanabumabe.com.br/site/a-arte-nipo.html>. Acesso em: 20 jan. 2014.

O grupo *Seibi* costumava promover reuniões cuja finalidade era debater, trocar opiniões, apreciar o trabalho dos colegas, fazer críticas e, sobretudo, confraternizar-se com os associados. Desde sua criação, o Grupo promoveu reuniões e pequenas viagens, a fim de pintar paisagens ao ar livre (SUZUKI, 2007, p.492). Fizeram parte do Grupo, nessa primeira fase, alguns artistas relevantes, como Seiji Tomioka (s.d.), Tomoo Handa (1906-1996), Shigeto Tanaka (1910-1970), Ichigoro Nemoto (s.d.), Haruichi Nishida (s.d.), Yoshiya Takaoka (1909-1978), Yuji Tamaki (1916-1979), Hajime Higaki (1908-1998), Kichizaemon Takahashi (1908-1977) (cf. *Uma Epopéia Moderna*, 1992, p.551). Com uma interrupção durante a Guerra (1939-1945), o Grupo é reorganizado em 1947, graças à iniciativa de Handa e Takaoka. Nessa segunda fase, um contingente considerável de artistas plásticos, com formação no Japão pós-guerra, somou-se ao grupo, injetando sangue novo¹¹⁰; dentre eles, algumas figuras importantes, como Tomie Ohtake (1913), Manabu Mabe (1924-1997) e Kazuo Wakabayashi (1931). O Grupo *Seibi*, pós-guerra, representou nessa segunda fase uma ligeira mudança de perfil de seus artistas, alguns dos quais partiram para a linha do abstracionismo. Apesar dos talentosos artistas que compunham o *Seibi-kai*, sua duração, após a sua reabertura em 1947, foi efêmera, entrando em declínio em meados de 1960 e, finalmente, fechando as portas em 1971. Wakabayashi, na época, nem imaginava que seria a “pedra” que conduziria ao fim o jogo de *go* 碁 ou *igo* 囲碁, em cujo tablado o Grupo Seibi vinha praticando, há mais de três décadas. A essa altura, o jogo já apresentava alguns vícios percebidos pelo artista que, posteriormente, viria a ser responsabilizado pela decodificação do sistema vigente no Grupo, embasado nos valores anacrônicos na comunidade.

¹¹⁰ Os artistas japoneses vindos por volta de anos 1960: Bin Kondo (1937-), Satoshi Kondo (Anton, China 1937-). Pintor, desenhista, escultor e professor. Estuda pintura e escultura no Colégio de Belas Artes de Asaigaika, em Nagoya (Japão) e na Faculdade de Belas Artes Musashino, em Tóquio (Japão), entre 1953 e 1960. Em 1960, muda-se para São Paulo, Participa da 7ª, 8ª, 9ª e 10ª Bienal Internacional de São Paulo, entre 1963 e 1969. É professor de Escultura na Fundação Álvares Penteado, FAAP.

A história de Wakabayashi com o Grupo *Seibi*, na verdade, teve início em 1961 quando o jovem artista sai de Kobe, em direção ao Brasil, trazendo consigo uma carta de recomendação de seu amigo, o artista Tsudaka Waichi¹¹¹, destinada aos artistas plásticos Tomie Ohtake e Manabu Mabe. Estes apresentaram o artista recém-chegado ao Grupo *Seibi*¹¹², de que participou como membro até a sua dissolução, em 1971. Mas, uma década antes, o Grupo *Seibi* encontrava-se em plena atividade e seus membros, paralelamente a suas criações artísticas, ministravam cursos de desenho e pintura na sala de aula da antiga Escola Primária Taisho (大正小学校 *Taishô Shôgakkô*), nos fundos da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa (文協 *Bunkyo*, abreviação da ブラジル日本文化協会 *Burajiru Nippon Bunka Kyôkai*); seu registro oficial ocorreu em 1964, tendo como presidente o professor Teiiti Suzuki¹¹³.

¹¹¹ Tsudaka Waichi: nasceu em 1911, em Osaka, mudou-se para Nishinomiya, na Província de Hyogo. Atuou como poeta, inicialmente, mas se solidificou como artista vanguardista pós-guerra. No início de anos 50, participou ativamente da Bienal de São Paulo e Exposição Prêmio Guggenheim, representando o Japão como artista abstracionista. Faleceu aos 84 anos, no grande terremoto de Awajishima, que assombrou a região de Osaka e Kobe, em 1995.

¹¹² *Seibi* é abreviatura do *São Paulo Bijutsu Kenkyu Kai*, Associação de Pesquisa de Arte de São Paulo.

¹¹³ Teiiti Suzuki (Nishinomiya, Província de Hyogo, em 1911 - São Paulo, 1996). Formou-se em Direito e Sociologia pela USP. Fundador da Casa da Cultura Japonesa – USP. Realizador da pesquisa da população de descendentes de japoneses residentes no Brasil (1987-1988). Disponível em: <http://www.cenb.org.br/cenb/index.php/articles/display/293>. Acesso em: 30 abr. 2013.

Imagem nº 40. Grupo Seibi, curso de pintura infantil, década de 1950¹¹⁴.

Embora se tratasse de um grupo de pesquisa, uma das preocupações dos líderes era a de promover a confraternização entre os seus membros e pintores brasileiros. Wakabayshi recorda que, para manter um convívio harmonioso entre os membros do grupo, existia um acordo implícito de não tecer críticas aos trabalhos dos companheiros, por receio de que isso provocasse o rompimento do laço de integração e fraternidade.

Essa constante preocupação com a consciência coletiva entre os imigrantes japoneses da época revela bem a mentalidade dos grupos japoneses fechados, conhecidos como colônias. Para Shûichi Katô (2011, p.22), os japoneses têm um conceito de espaço bastante restrito, o qual é conhecido como 村 *mura* (aldeia). Em geral, as aldeias (ou *mura*) têm um distanciamento entre si muito relativo, pois a comunidade vizinha, possuindo os mesmos valores, as mesmas crenças e a mesma língua, pode ser vista como uma extensão da sua, ocasionando assim maior possibilidade de harmonia e comunhão cultural. Dessa forma, embora os brasileiros ocupassem o mesmo território, para os imigrantes japoneses, a comunidade brasileira seria uma espécie de *mura* (aldeia) muito distante, por possuir valores, crenças e línguas diferentes. Essa relatividade do espaço pode ser mais bem compreendida na definição de Bauman (1999, p.20):

“Longe”, por outro lado, é um espaço que se penetra ocasionalmente ou nunca, no qual as coisas que acontecem não podem ser previstas ou compreendidas e diante das quais não se saberia como reagir: um espaço que contém coisas sobre as quais pouco se sabe, das quais pouco se espera e de que não nos sentimos obrigados a cuidar.

¹¹⁴ Disponível em: museumanabumabe.com.br. Acesso em: 20 jan. 2014.

Por essa razão, podemos deduzir por que alguns artistas imigrantes japoneses foram duramente criticados por seus colegas, ao integrar eventos da comunidade brasileira, ou seja, fora do espaço restrito das colônias (*mura*), como foi o caso de Manabu Mabe, ao participar da Bienal de São Paulo. Um dos colegas de Mabe faz o seguinte comentário a respeito disso: 「間部はケトンボなんかに混ざってビエナールとやらに出とるけど今に泣いて我々のところに戻って来よる。 *Mabe wa keon'bo nanka ni mazatte bienâru to yara ni detorukedo imani naite wareware no toko ni modotte kiyoru*」 ” Mabe fica se misturando com aqueles tipos que nem *keton'bo*¹¹⁵, participando da tal da Bienal. Não vai demorar nada, ele vai voltar para nós chorando.”

Para os colegas veteranos do Grupo *Seibi*, não havia sentido querer participar de uma exposição fora; para eles, “[...] Encontrar-se num espaço “longínquo” é uma experiência enervante; aventurar-se para “longe” significa estar além do próprio alcance, deslocado fora do próprio elemento, atraindo problemas e temendo o perigo (BAUMAN, op. cit., p. 20)”.

Assim, estavam certos de que Mabe, ao participar da Bienal, um local “longe”, seria rejeitado pelos artistas e críticos brasileiros e retornaria ao aconchego da colônia. Entretanto, a previsão mostrou-se totalmente errada, porque os colegas que criticaram a atitude de Mabe desconheciam o destemor do artista e sua personalidade forte, corajosa, conhecida em japonês como 太っ腹 *futoppara*, ou seja, uma pessoa audaciosa e alheia aos comentários, porém, misteriosa por nunca revelar o seu íntimo.

¹¹⁵ *Keton'bo* é um termo pejorativo que se refere a estrangeiros, que, no caso, se refere a não *nikkeis*. Derivado do termo 毛唐 *ketô*, que significa “peludo”, característica contrastante com a dos japoneses.

Imagem nº 41. Manabu Mabe, começo do reconhecimento, por volta de 1953¹¹⁶.

Mas a consagração de Mabe junto à comunidade brasileira viria mesmo na 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, quando fora selecionado para participar do evento, juntamente com mais dois artistas do Grupo Seibi: Fukushima (1920 – 2001) e Flavio Shiró Tanaka (1928), os quais revelaram, tal qual Mabe, uma tendência ao Abstracionismo (MABE, 1994, p.46). Mabe, apesar de receber críticas de seus colegas do Grupo Seibi, nunca criou atritos significativos com eles, porém, alguns anos mais tarde, registra em sua autobiografia o incidente de forma bastante sutil, como podemos observar abaixo (Idem, ibidem, p.46): “Chikashi Fukushima, Flavio Tanaka e eu nos lançamos com coragem, “ou vai ou racha”, no mundo artístico brasileiro.” Menciona, ainda, que as premiações obtidas pelos ousados participantes, além de trazer-lhes a autoconfiança, contribuíram para transformar em postura simpática a visão negativa que alguns veteranos tinham do mundo artístico brasileiro.

Os esforços dos destemidos artistas precursores participantes dos grandes salões nacionais trouxeram grande êxito e eles se desdobraram em participação nos salões

¹¹⁶ Disponível em: sites.unisanta.br. Acesso em: 20 jan. 2014.

internacionais. As décadas de 1950 e 60 foram de grande prestígio para os integrantes do Grupo, como registra Couto¹¹⁷.

Wakabayashi ironiza o paternalismo do Grupo chamando-o de *Nakayoshi Kurabu* (Clube dos Companheiros), onde todos compartilhavam de bons e maus momentos, longe dos *gaijin*.¹¹⁸ Segundo Wakabayashi, os membros do Grupo não costumavam discutir sobre arte, tampouco comentavam ou criticavam os trabalhos dos companheiros, pois a finalidade primordial ali era promover a confraternização.

Imagem nº 42. Wakabayashi entre Francisco Matarazzo e Manabu Mabe, em 1963.
Acervo: Wakabayashi

Mabe e Wakabayashi tornaram-se grandes amigos e frequentadores de bares como boêmios da noite paulistana. Vez ou outra, Fukushima acompanhava-os em noitadas, formando um trio de mosqueteiros boêmios. Podemos afirmar que esses

¹¹⁷ Disponível em: http://www.brasilarteseniclopedias.com.br/tablet/temas/grupo_seibi.php. Acesso em: 02 out. 2012.

¹¹⁸ *Gaijin* (外人) estrangeiro; neste caso, refere-se àqueles não nipônicos, fora do círculo da colônia.

amigos, na essência, eram análogos: nômades de espírito, traçadores das linhas de fuga e exímios operadores da máquina de guerra. Eles ampliaram fissuras, escorregaram por superfícies lisas e conseguiam conectar-se com rizomas de naturezas diversas do âmbito externo. É nas linhas de fuga que as armas novas são inventadas, para opô-las às armas do Estado e, de acordo com as explicações de Deleuze e Guattari ([1996] 2008, p.79),

[...] um grupo, um indivíduo funciona ele mesmo como linha de fuga; ele a cria mais do que a segue, ele mesmo é a arma viva que ele forja, mais do que se apropria dela [...] O sistema social cujo espaço sedentário é estriado, por muros, cercados e caminhos entre os cercados, tentando endurecer e vedar as linhas de fuga; por outro lado, o espaço nômade é liso, marcado apenas por “traços” que se apagam e se deslocam com o trajeto.

Portanto, este era o espaço preferido pelos devires boêmios, os quais saíam todas as noites, após encerrar a jornada de trabalho. Mabe se arrumava e batia na porta do seu vizinho: “Vamos, Waka-san?” E o Waka-san sempre estava pronto.

Aliás, como já referido, não foi no Brasil que Wakabayashi adquiriu o hábito de beber. Ainda muito jovem, bebia muito na companhia de seu amigo Kamoi¹¹⁹, até para provar que podia acompanhar os artistas veteranos com os quais convivia. Durante a entrevista, Wakabayashi disse que o que havia visto durante a guerra foi forte demais para continuar a viver como se nada tivesse acontecido. Ocorre que Deleuze parece falar pelo artista japonês, quando opina sobre a bebida, em sua entrevista (*Abécédaire de Deleuze: B de Boir*):

Beber, se drogar são atitudes bem sacrificiais. Oferece-se o corpo em sacrifício. Por quê? Porque há algo forte demais, que não se poderia suportar sem o álcool. A questão não é suportar o álcool, é, talvez, o que se acredita ver, sentir, pensar, e isso faz com que, para poder suportar, para poder controlar o que se acredita ver, sentir, pensar, se precise de

¹¹⁹ Kamoi Rei 鴨居玲(1928-1985) tirou a própria vida, na garagem de sua residência, em Kobe. Morou temporariamente no Brasil, em 1965, quando participa do Salão Seibi e conquista o Grande Prêmio.

uma ajuda: álcool, droga etc. A fronteira é muito simples. Beber, se drogar, tudo isso parece tornar quase possível algo forte demais, mesmo se se deve pagar depois, sabe-se, mas em todo caso, está ligado a isto, trabalhar, trabalhar.

Wakabayashi, assim como muitos outros contemporâneos japoneses, foram vítimas da guerra, mesmo sem ter sido enviado para o *front*. Permanecendo no território japonês, o jovem futuro artista foi colocado diante de situações em que tomou ciência de que o ser humano é capaz de esquecer-se a que categoria pertence, a título de sobrevivência. As cenas que presenciou, através da sua sensibilidade, eram fortes demais para um garoto de 14 anos. Coincidentemente, Deleuze, nascido em 1925, vivenciou a mesma guerra no seu país, também sendo muito novo para empunhar arma. Perdera seu irmão, partidário da “Resistência” contra a invasão inimiga no seu país. Daí a frase acima, pronunciada com tanta propriedade.

Por conseguinte, a razão de Wakabayashi fazer parte dos devires boêmios não deve ser a mesma de seu amigo artista, uma vez que foi o único a viver os reflexos da guerra que alterou toda sua vida. Mabe desconhece essa guerra, por se encontrar no Brasil, mas viveu a turbulência de migrar para o país inimigo da sua terra-mãe. Essa amizade entre o neoveterano¹²⁰ respeitado e o recém-chegado artista Wakabayashi sempre foi visto pelos demais artistas do Grupo Seibi, prezadores da hierarquia, como oportunismo por parte do jovem imigrante.

Em 1970, Wakabayashi encontrava-se aproximadamente há uma década no Brasil, e chegava aos 40 anos de idade; cotidianamente, relacionava-se com os membros do Grupo, guardando para si a sua concepção de arte, salvo nas ocasiões em que era júri de concursos de arte. Wakabayashi lembra que, na época, as obras de Mabe estavam em

¹²⁰ Os veteranos do Grupo eram os artistas fundadores e os primeiros associados.

evidência e não era rara nas exposições a presença de trabalhos abstratos que imitavam seu estilo vistoso. Mas um fato costumava incomodar Wakabayashi, nesses concursos do Grupo: o critério de premiação, que seguia uma regra de revezamento e não de merecimento, ou seja, um mesmo artista não poderia ser duas vezes premiado, em anos consecutivos.

Essa insatisfação de Wakabayashi com relação à forma de premiação do Grupo acaba se escancarando, durante a 14^a Exposição de Arte, realizada em parceria com Bunkyo, em 1970. A seleção das obras e o critério das premiações ficaram a cargo do júri composto pelos seguintes artistas: Kazuo Wakabayashi (1931), Bin Kondo (1937), Yutaka Toyota (1931), Tomie Otake (1913), Tikaishi Fukushima (1920-2001), Masao Okinaka (1913-2000) e Masumi Tsuchimoto (1934). O julgamento dos trabalhos costumava ser realizado em clima de intimidade e eram comuns comentários como: “Olha, este aqui até que está muito bom”, “Olha só, este é do filho do Fulano”. Diante desses comentários e na qualidade de júri da Exposição, Wakabayashi não se conteve em criticar a postura paternalista do Grupo, sublinhando que a autenticidade deve ser um dos elementos mais importantes para quem trabalha com criatividade e que, portanto, a premiação deveria obedecer a esse critério.

A polêmica não parou por aí, já que Wakabayashi se mostra incisivo em sua opinião, durante a premiação que seria concedida a Masato Aki (1918-1982), um dos pintores da paisagem urbana de Ouro Preto. Surge o questionamento de se premiar um dos três trabalhos de autores diferentes, mas de temas, composição e tomadas de ângulos idênticos. Wakabayashi, então, mostra-se contrariado com a decisão dos jurados e justifica que as obras indicadas para premiação poderiam ser consideradas como casos de estudo, mas que, em uma exposição, isso não seria apropriado. O artista argumenta: “ [...] a arte não se resume em habilidade técnica, pois ela deve retratar a

concepção da própria arte.” Em outras palavras, ela deve conter forças invisíveis transmitidas através da sensação, conforme atesta o filósofo francês:

A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. [...] A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação (DELEUZE, 2007, p. 62).

Certamente, as obras concorrentes não passaram por esse processo, faltava-lhes essa força originada na sensação. De fato, a qualidade estética de uma obra de arte deve ser analisada de forma muito particular, porque não se trata de uma pessoa, um ser vivo ou outro fenômeno natural (GENET, 2003, p.21-22). Enfim, ao que parece, Wakabayashi postula que a arte é declaração das coisas do *kokoro* 心 (alma), não um diletantismo, um prazer inconstante. Sem dúvida, ele parece ter passado por metamorfoses, porém, manteve seus princípios de arte, louvando a sinceridade consigo mesmo como artista. Wakabayashi aplicou essa severidade a outros artistas, como vimos anteriormente; mas esse fato o estigmatizaria dentro do Grupo para sempre. O próprio pintor, durante as nossas entrevistas, explica o seu ponto de vista quanto a essa questão:

Não se trata de desmerecer o figurativo nem favorecer o abstracionismo por ser este mais recente que o outro. Não há diferença nenhuma em excelência de obras. Se se trata de trabalhos para estudos, pode acontecer de realizá-los sob mesmo tema, mesmo local. Quando se trata de realizar um trabalho representativo de um ano todo, há paisagista que se sinta atraído por casarios de cidades históricas, outros que prefiram velhas fábricas ou então os que se sintam atraídos por navios abandonados em Santos. Não considero obras que ignoraram essas condições de criatividade. Uma obra é diferente de trabalhos de estudo.

Enfim, após muita discussão e polêmica, o prêmio não é dado a Masato Aki, por imposição de Wakabayashi, quebrando, dessa maneira, a regra de revezamento. Outro fato polêmico foi a indicação do ceramista Masumi Tsuchimoto¹²¹, por Mabe. Na verdade, Tsuchimoto era marido de sua irmã mais nova e a sua obra havia sido recusada na Bienal de São Paulo. Novamente, Wakabayashi discorda da indicação, pois, para ele, não fazia sentido premiar uma obra julgada e recusada em outro júri; mesmo assim, o argumento de Mabe acaba convencendo o júri, ao alegar que aquela seria a única oportunidade de manter o escultor no caminho da arte.

Após o concurso, Wakabayashi relembra que todos saíram para beber e, durante aquele momento de descontração, Tamaki, um artista de feição nervosa (ver imagem 43), encorajado pelo álcool, desabafa o descontentamento do rumo que tomou a premiação. Wakabayashi lhe dirige, na ocasião, a seguinte pergunta: “Por que não manteve firme a sua opinião, em vez de se lamentar depois do ocorrido?” A pergunta era pertinente, mas ocorre que o queixoso era um dos fundadores do Grupo Seibi, o veterano a que os novatos deviam submissão inquestionável.

¹²¹ Nasceu na província de Gifu, Japão, em 1934. Escultor e pintor. Cursou cerâmica em sua terra natal e escultura em Quioto. Chegou ao Brasil em 1959, fixando-se na capital paulista. Foi então que, participando do grupo Seibi, passa a desenvolver sua arte, figurando em várias exposições individuais, coletivas e internacionais, ganhando vários prêmios. Disponível em: www.toppoartes.com.br/loja/product_info. Acesso em: 20 jan. 2014.

Imagem nº 43. YÛJI TAMAKI - Auto-Retrato - Girassóis¹²²

Tsuchimoto, o escultor recusado na Bienal e premiado no Salão Seibi, acabou relatando o incidente da premiação à imprensa *nikkei*, Jornal *São Paulo Shimbun*¹²³. O Jornal, pertencente à família Mizumoto¹²⁴, não via com bons olhos a emergência dos novos talentos japoneses do Grupo, vindos ao Brasil depois da guerra, conquistando prêmios importantes nos âmbitos nacionais e internacionais, sem passar por dificuldades que os artistas pioneiros haviam experimentado, como imigrantes lavradores. No entendimento dos diretores da empresa jornalística direcionada para a colônia japonesa,

¹²² Disponível em: museumanabumabe.com.br Acesso em: 20 jan. 2014.

¹²³ Estabelecida a paz, embora existisse uma divisão entre os japoneses do Kachigumi (Partido Vitorista) e todos os demais, considerados derrotistas, os japoneses voltam a intensificar as suas atividades culturais. Em 12 de outubro de 1946, foi fundado o jornal *São Paulo Shimbun*, que se torna o primeiro jornal de língua japonesa do pós-guerra. Trata-se do mais tradicional veículo de comunicação dirigido à comunidade nipo-brasileira. Idealizado pelo empresário Mituto Mizumoto, que observou a necessidade dos imigrantes japoneses de contarem com um jornal próprio que noticiasse fatos do Brasil e do Japão, o *São Paulo Shimbun* obteve autorização publicada no *Diário da Justiça*, em 6 de setembro de 1946, para circular. No dia 12 de outubro do mesmo ano, foi publicada a 1ª edição do jornal e, desde então, se mantém como o principal e único diário de notícias da comunidade *nikkei*.

O primeiro exemplar do *São Paulo Shimbun*, com destaques políticos - artigo sobre o então presidente da República, general Eurico Gaspar Dutra - e assuntos da época, traz um breve esclarecimento sobre a chegada do jornal. Disponível em: http://www.saopauloshimbun.com/site_br.php Acesso em: 27 abr. 2013.

¹²⁴ O Jornal, na época em questão, tinha como presidente o fundador Mituto Mizumoto, diretor, Kokuzo Mizumoto, diretor responsável, Tomomitu Mizumoto.

não passavam de oportunistas que se beneficiaram do trabalho pioneiro dos fundadores. Evitavam incluir nesse rol o premiado artista Mabe, que havia se tornado um grande abstracionista, reconhecido internacionalmente (MAEYAMA, 1982, p.226). O comentário de Tsuchimoto chegou oportunamente ao Jornal, que teceu comentários negativos a respeito dos novos artistas que vieram ao Brasil por volta dos anos de 1960; dentre eles, Wakabayshi foi o mais atacado, por ter sido fiel ao seu princípio como artista. A postura corajosa de Wakabayashi, vista como arrogante para muitos, por prezar a sinceridade em detrimento do silêncio, teve consequências sérias. Foi criticado pelo jornal *São Paulo Shimbun*, durante uma semana, como recorda o artista:

Portanto, o jornal São Paulo Shimbun me atacou frontalmente mencionando o meu nome e isso durante uma semana inteira com manchetes como “審査法で照るのか、若林 *Shinsahou de terunoka, Wakabayashi*” (Quer aparecer com seu critério de julgamento, Wakabayashi)¹²⁵. Isto sem nunca ter feito nenhuma coleta de informação, unilateralmente.

A matéria ainda se referia a uma ocorrência de briga marcada pela violência entre os japoneses da primeira (*issei*) e da segunda geração (*nissei*), na Rua Galvão Bueno, em São Paulo, nos anos 1950, afirmando que o líder do bando “Japão Novo” era Kazuo Wakabayashi. Na verdade, na época, este ainda se encontrava no Japão, trabalhando no *Jornal Kobe*. Seria oportuno citar aqui a esclarecedora declaração de Deleuze, na entrevista (*Abécédaire de Deleuze: V de Voyage*), acerca de perseguição:

Todos os especialistas concordam: eles não querem sair, eles se apegam à terra. Mas a terra deles vira deserto e eles se apegam a ele, só podem “nomadizar” em suas terras. É de tanto querer ficar em suas terras que eles “nomadizam”. Portanto, podemos dizer que nada é mais imóvel e viaja menos do que um nômade. Eles são nômades porque não querem partir. É por isso que são tão perseguidos.

¹²⁵ Essa edição provavelmente pertence ao conteúdo da matéria nº 2, referente a 21/08/70, que não consta no arquivo do Jornal consultado.

As edições do referido Jornal dos dias, 15, 20, 21 e 22 de agosto de 1970 publicam críticas a Wakabayashi e, ao que parece, sem argumentos concretos. Ao consultar os arquivos do Jornal, verificou-se uma lacuna das edições relativas aos dias 21, 23 e 24. É pertinente apresentar alguns trechos, nos quais se percebem o ostracismo e o sistema hierárquico da colônia japonesa, baseados em conceitos morais ultrapassados que vigoraram no período pré-guerra do Japão.

15/08/1970, nº 4497

1. 「画家として人間性を・聖美会の伝統を汚すな」

(...)対立の原因は戦後移住した若手抽象派が、聖美会創立者である具象派の先輩たちに向かって「あんなの絵とはいえない」と人前で暴言を吐き、侮辱するなど、後輩としてあるまじき言動をとったことから聖美会が大揺れしているという。そのために聖美会解散論まで飛び出しているが、のさばる若手抽象派の心なき態度のため三十五年の伝統を誇る聖美会が汚されることは、絵画鑑賞を楽しみにしている一般コロニア人にとっては残念である。
(...)¹²⁶

1. “Gaka to shite ningensei wo, Seibikai no dento wo kegasuna”

(...) *Tairitsu no gen'in wa sengo ijû shita wakate chûshôha ga, Seibikai sôritsusha de aru gushôha no senpai ni mukatte, “Anna no e to wa ienai” to hitomae de bôgen wo haki, bujoku suru nado, kôhai to shite arumajiki gendô o tottakoto kara Seibikai ga ôyure shiteiru to iu. Sono tame ni Seibikai kaisanron made ga tobidashite iruga, nosabaru wakatechûshôha gaka no kokoro naki taido no tame 35nen no dentô o hokoru Seibikai ga kegasareru koto wa, kaiga kanshō o tanoshimi ni shite iru ippan koronia jin ni totte wa zannen de aru.*

1. Exige-se dignidade como pintor; não manche a tradição do Seibikai

(...) A causa do confronto se deve ao jovem pintor abstracionista, um dos imigrantes pós-guerra, que insultou publicamente os veteranos figuracionistas, fundadores do Grupo Seibi, com o comentário: “Aquilo não se pode chamar de pintura”. A atitude e palavras inadmissíveis vindas de alguém mais novo abalou a estrutura do Grupo. Até a

¹²⁶ São Paulo Shimbun, nº 4497, de 15/08/1970 (sábado).

possibilidade de dissolução do Grupo está sendo cogitada. É lamentável que, por causa da atitude desumana e invasiva do referido jovem abstracionista, a tradição de 35 anos do Seibikai seja manchada, é uma lástima para todos os apreciadores de arte da colônia que aguardam a mostra de arte. (tradução nossa)

20/08/1970, nº 4500

1. 聖美会、分解の危機に立つ・

(1) 古さと新しさの谷間 ・ 質的転換とは異質 温床に甘えた若手グループの逸脱

“一方、新しい間部、福島らは自身が変貌するコロニアの渦中にあることに気付かない。先輩への礼を尽くすことは知っているが、自分の周りにまっわりつく若手便乗画家の追従にどっぷり浸り、敬愛する人へツバする彼らの態度さえ容認してしまった。すべては、ここから始まったといえる¹²⁷。

1. Seibikai, bunsan no kiki ni tatsu ・

(1) Furusa to atarashisa no tanima ・ Shishitsu tenkan to wa ishitsu Onshô ni amaeta wakate gurûpu no itsudatsu

Ippô, atarashii Mabe, Fukushima-ra wa jishin ga henbô suru koronia no kachû ni aru koto ni kizukanai. Senpai e no rei o tsukusu koto wa shitte iruga, jibun no mawari ni matsuwaritsuku wakate binjôgaka no tsujû ni doppuri tsukari, keiai suru hito e tsuba suru karera no taido sae yônin shite shimatta. Subete wa, koko kara hajimatta to ieru.

1. Seibikai, prestes a uma crise de desintegração;

(1) O abismo entre o antigo e o novo – diferente da mudança qualitativa O desvio do grupo de jovens que abusam do ambiente privilegiado de um solo de estufa

[...] Por outro lado, os menos recentes, como Mabe e Fukushima, não percebem que eles próprios se encontram no turbilhão da transformação da colônia. Sabem respeitar os veteranos, mas mergulharam até o pescoço na companhia dos jovens pintores oportunistas seguidores e imitadores, acabaram por consentir até no comportamento de cuspir contra as pessoas a que devem respeito e estima. Pode-se dizer que tudo começou assim. (Tradução nossa)

¹²⁷ Idem, nº 4500, de 20/08/1970 (quinta-feira), p.07.

21/08/1970

2. 聖美会 分解の危機に立つ

(2)古さと新しさの谷間

[...] その若い画家は、いま脚光を浴びる新しさに酔いすぎていたといえる。これを伝え聞いた半田が、フン然、聖美会解散の宣伝文を起草。同僚画家の署名を求めて歩いたその心情——。そして、余り『世間』を歩かなかったこの老画家は、ここ三年ほど、古武士玉木らが齒を食いしぼり、売れる絵を描く抽象グループのゴマンさに耐えてきたことをあとで知った。

戦後派の彫刻家土本真澄は「絵がなまじ売れたから・・・」と毒づくが、芸術家に成金趣味があるとは、にわかに信じ難い。

2.Seibikai bunkai no kiki ni tatsu

(2)Furusa to atarashisa no tanima

[...] Sono wakai gaka wa, ima kyakkô o abiru atarashisa ni yoisugite ita to ieru. Kore o tsutaekiita Handa ga funzen, Seibikai kaisan no sendenbun wo kisô. Dôryô gaka no shomei o motomete aruita sono shinjô - . Soshite, amari 『seken』 o arukanakatta kono rôgaka wa, koko sannen hodo, kobushi Tamaki Ra ga há o kuishibari, ureru e o kaku chûshô guruupu no gômansa ni taete kita koto o ato de shitta. Sengoha no chôkokuka Tsuchimoto Masumi wa 「 e ga namaji uretakara..」 to dokuzuku ga, geijutsuka ni narikin shumi ga aruto wa, niwaka ni shinji gatai.

2. Seibikai, prestes a uma crise de desintegração;

(2) O abismo entre o antigo e o novo – tatsu

[...] Pode-se dizer que atualmente esse jovem pintor está inebriado pela novidade de estar no foco do holofote. Handa, quando soube desse incidente por terceiros, indignado, elaborou a proposta de dissolução do Grupo Seibi. O que ia no seu íntimo, ao procurar as assinaturas de pintores contemporâneos seus... Este velho pintor, que não andou pelo “mundo”, soube mais tarde que o velho guerreiro Tamaki e outros andavam, nos últimos três anos, mordendo os lábios, suportando a arrogância do grupo de pintores abstracionistas que produziam obras comerciáveis. [...] O escultor pós-guerra Masumi Tsuchimoto é venenoso, ao opinar sobre a arrogância dos referidos jovens artistas: “Só porque vendera bem os trabalhos...” Só é difícil acreditar de

imediatamente que um artista tome gosto pelo dinheiro repentinamente. [...]
(Tradução nossa)

22/08/1970, nº 4501

3.聖美会、分解の危機に立つ

(3) 古さと新しさの谷間

自らを裁く心構え・「母屋を主へ」の声しきり

[...]「いや、老兵は消えればいいんだ。ひとつの理想だけ、という集団はもともとムリで、コロニア自体が多様性を帯びてきた今日、それが絵描きの集まりにも反映したということだろう」ビラ・ソニアの自宅で半田はこういう。しかし、だからこうしろというヒントは口にしながらしない。飛躍すると、これは多くのコロニア文化人のもつジレンマであり、習性化した考え方でもある。余りにも社会性の強い使命感には弱いのだ。前会長の鈴木悌一も「若いもんにかかせときゃいい」と、そっけなく逃げを打つ。

新しいものの出現を時代相として容認するだけなら、それでいいのだが一方では‘困ったものだ’とか‘うっかり渡せない’という惧れを抱いているのが古い人の心情でもある、なのに……。私たちは（聖美会）は若い人達を温かく迎え育て、世に送ってきたから……。』でしめくくる。

開き直った言い方が許されるなら、だからといって聖美会（コロニア）がどのような姿になり果てようと思ったことではないとは口が裂けてもいいはしないだろういえる道理がないものを、半分言いかけて逆説する先人のジレンマ——周囲はその‘温和’さをせめてはいないが歯がゆいとする。‘聖美会事件’をコロニアの象徴的な出来事として見つめるなら、斉藤広志(人文研)などは「コロニアの‘変貌’として取り組むべきだが……。』という。

大方の意見をまとめよう、かつて聖美会が後進を育ててきた功績は、一代限りで終わってはならない。後進のそのまた後進を育てることでグループ(歴史)が生き続ける。今の若手の政治性の強さを見ると、それは望むべくもない。だとすれば‘斬る’しかない。聖美会は創立者へそして半田、玉木、高岡的人間に返せばよい。

抽象画家グループは、別途にその芸術を磨く場をつくり、コロニア画壇に色とりどりの花を咲かせたらどうだろう。

コロニア美術展の共催者文協も、美術界の進歩のための分割を予想し、美術展が文協主催という形に変わることを期待している。

さて、ここで若手の言い分を聞こう。

若林和男は「先輩を侮辱したという事実はない。これはまったくの中傷だ。美術論争は当然のことだし、作品に対する批評をお互いにやりあうのは、どの芸術分野でも同じだろう」そして「聖美会によかれと信じて仕事をしてきた」という。ではどうして先輩たちの‘逆鱗’に触れたのだろうか。「それがわからないから苦しんでいる」と若林。ここに既に‘断絶’が垣間みられる。

この話は奇妙にサンテクジュペリの「星の王子さま」の第一の星を想起させる。その星の王は裁判されるものが誰もいないのに星の王子を法務大臣に任務しようとする。王子「困りますね。あの向こうには、だれもいませんよ」王「ではおまえ自身を裁判しなさい。それが一番難しい裁判じゃ」。0[...] (Tradução nossa)

3. Seibikai, bunkai no kiki ni tatsu

(3) Furusa to atarashisa no tanima

Mizukara o sabaku kokorogamae. “Omoya o nushi e” no koe shikiri

[...] 「Iya, rôhei wa kiereba iinda. Hitotsu no risô dake, to iu shûdan wa motomoto muride, koronia jitaiga tayôsei o obite kita konnichi, sore ga ekaki no atsumari ni mo han'ei shita to iu koto darô」 Bira Sonya no jitaku de Handa wa kô iu. Shikashi, da kara kô shiro to iu hinto wa kuchi ni shitagaranaï. Hiyaku suru to, korewa ooku no koronia bunkajin no motsu direnma de ari, shûseika shita kangae de mo aru. Amari ni mo shakaisei no tsuyoi shimeikan ni wa yowai no da. Zenkaichô no Suzuki Teiichi mo “wakai mon ni makase to ki ya ii” to, sokkenaku nige o utsu.

Atarashii mono no shutsugen o jidai sô to shite yônin surudake nara, sore de ii no da ga ippô de wa ‘komatta mono da’ to ka ‘ukkari watasenai’ to iu osore o idaite ieru no ga furui hito no shinjô de mo aru, nano ni... ‘watashi tachi wa (Seibikai) wa wakai hito tachi o atatakaku mukae sodate, yo ni okutte kita kara...’ de shime kukuru.

Hiraki naotta iikata ga yurusareru nara, dakara to itte Seibikai (koronia) ga dono yô na sugata ni narihate yô to shitta koto dewa nai to wa kuchi ga sakete mo ii wa shinai darô ieru dori ga nai mono o, hanbun iikakete gyakusetsu suru senjin no direnma – shûi wa sono ‘onwasa’ o semete wa inai ga hagayui to suru. ‘Seibikai jiken’ o koronia no chûshôteki na dekgoto to shite mitsumeru Nara, Saitô Hiroshi (Jinbunken) nado wa 「 koronia no ‘henbô’ to shite dorikumu beki daga...」 to iu.

Ôkata no iken o matomeyô, katsute Seibikai ga kôshin wo sodatete kita kôseki wa, ichidai kagiri de owatte wa naranai. Kôshin no sono mata kôshin o sodateru koto de gurûpu (rekishi) ga ikitsuzukeru. Ima no wakate no seijisei no tsuyosa o mirutoki, sore wa nozomu beku mono mo nai. Da to sureba “kiru” shika nai. Seibikai wa sôritsusha e soshite Handa, Tamaki, Takaoka teki ningen ni kaeseba yoi.

Chûshôgaka gurûpu wa, betsuto ni geijutsu o migaku ba o tsukuri, koronia gadan ni iro toridori no hana o sakasetara dô darô.

Koronia bijutsuten no kyôsaisha Bunkyô mo, bijutsukai no shinpo no tame no bunkatsu o yosô shi, bijutsuten ga Bunkyô shusai to iu katachi ni kawaru koto o kitai shiteiru.

Sate, koko de wakate no iibun o kikô.

Wakabayashi Kazuo wa 「Senpai o bujoku shita jijitsu wa nai. Kore wa mattaku no chûshô da. Bijutsu ronsô wa tôzen no koto da shi, sakuhin ni taisuru hohyô o otagai ni yariau no wa, dono geijutsu bun'ya de mo onaji darô」 soshite “Seibikai ni yokare to shinjite shigoto o shite kita」 to iu. De wa dôshite senpai tachi no “gekirin” ni fureta no darô. 「Sore ga wakaranai kara kurushinde iru」 to Wakabayashi. Koko ni sude ni “danzetsu” ga kaima mirareru.

Kono hanashi wa kimyô ni Sante Kujuperi no 「Hoshi no Ôjisama」 no dai ichi no hoshi o sôkisaseru. Sono Hoshi no Ôji wa saiban sareru mono ga dare mo inai noni Hoshi no Ôji o Hô mudaijin ni ninmu shiyô to suru. Ôji 「Komarimasu ne, ano mukô ni wa dare mo imasen yo」 Ô 「De wa omae jishin o saiban shinasai. Sore ga ichiban muzukashii saiban ja」 [...]¹²⁸

3. Seibikai, prestes a uma crise de desintegração

(3) O abismo entre o antigo e o novo

Exige-se atitude de autojulgamento

Vozes que exigem: “Devolvam a casa principal”

“[...] Não, basta o velho soldado desaparecer. Um grupo baseado num único ideal já era impossível desde o começo. Principalmente nos dias de hoje, em que a própria colônia vem apresentando diversidades. Significa que isso refletiu no grupo de pintores também”. Handa pronuncia isso, na sua residência da Vila Sônia. No entanto, se recusa a sugerir a solução. Saltando à frente, esse é o dilema que muitos membros da colônia ligados à cultura possuem e é um pensamento

¹²⁸ Idem, n° 4502, de 22/08/1970 (sábado), p.11.

habitual. É frágil diante de uma incumbência de forte cunho social. Até o presidente anterior do Grupo, Teiiti Suzuki, foge à responsabilidade secamente: “Deixa por conta dos jovens.”

O mérito do Seibikai de ter formado a geração mais nova não deve findar com uma única geração. O Grupo continua vivo através de uma geração nova que forma outra geração mais nova (história). Quando se depara com a robustez política dos jovens atuais, não há como manter essa esperança. Portanto, a única solução é “cortar”. Basta devolver o Seibikai a seus fundadores, àqueles com as qualidades de um Handa, um Tamaki, um Takaoka.

O grupo dos pintores abstracionistas deve construir um local para aperfeiçoar a sua arte, tomando outro rumo e cultivando flores coloridas, no âmbito artístico da colônia.

Espera-se da *Bunkyô*, coorganizadora da Exposição de Arte da Koronia, que, prevendo a divisão em prol do progresso do mundo artístico, venha a se tornar a organizadora da Exposição da Arte.

Vamos, então, ouvir o que o jovem tem a dizer. Kazuo Wakabayashi diz: “Não há fundamento nenhum que tenha insultado os veteranos. É pura calúnia. A discussão sobre a arte é natural, a crítica mútua de obras é igual a qualquer área de arte.” E acrescenta: “Sempre tenho trabalhado acreditando ser em benefício do Seibikai”. Por que então tocou no *gekirin*¹²⁹ de veteranos? “ Por não saber o motivo é que estou sofrendo.”

Este assunto estranhamente faz recordar o planeta número um do “Pequeno Príncipe”, de Saint Exupéry. O rei desse planeta quer designar o Príncipe ministro da justiça. Príncipe: “Isso não é possível, não há ninguém lá.” Rei: “Nesse caso, julgue a si próprio. Verá que é a tarefa mais difícil.” (Tradução nossa)

A reação de Wakabayashi, após a publicação diária consecutiva, foi dirigir-se ao *Jornal São Paulo Shimbun* e contestar o autor da matéria, o jornalista Nakasone: “Como pôde publicar uma matéria arbitrariamente, sem nunca ter verificado os fatos? O senhor

¹²⁹ *Gekirin ni fureru* 「逆鱗に触れる – “Tocar na escama inversa” - Provocar fúria do superior」 O dragão, animal lendário chinês tido como sagrado, possui 80 escamas em todo seu corpo e uma única sob o queixo, na base da garganta, que nasce no sentido inverso. O dragão não costuma atacar o homem, a não ser que seja provocado, tocando-se na referida escama. É o ponto que o irrita ao extremo e leva o animal ao máximo de fúria, matando imediatamente o provocador. Por esse motivo, o termo *gekirin* tornou-se metáfora de algo que não deve ser tocado, significando ato que provoca a ira do monarca. Baseado nessa lenda, nos dias de hoje, a expressão passou a referir-se a atos que provocam fúria do superior. A fonte dessa lenda é o volume 「説難 *Zeinan*」 (tradução nossa) do livro 『韓非子 *Kan'pishi*』 (tradução nossa), na passagem em que narra a dificuldade de convencer o superior. Disponível em: <http://ja.wikipedia.org/wiki/gekirin>. Acesso em: 12 out. 2013.

se considera um jornalista? ” O artista ouviu, como resposta: “Já que pegamos o barco em movimento, resolvemos lhe atribuir o papel de vítima.” Indignado com tal resposta, percebeu que a ação do jornalista tinha a anuência da diretoria do Jornal.

Wakabayashi foi colocado aqui na posição de “homo sacer”¹³⁰ (AGAMBEM, 2010, p.74-76) pela colônia japonesa, ou seja, um homem excluído de todos os direitos civis e que se tornou “matável”, mas “insacrificável”. Wakabayashi, apesar de ser difamado nos jornais, não se abalou com as críticas e permaneceu constante em seu julgamento com relação à posição retrógrada da colônia japonesa, no Brasil. Tentaram matar moralmente Wakabayashi; todavia, notaram que sua vida pessoal e profissional não se abalara com as notícias de um jornal que circulava somente no meio *nikkei*.

Deleuze e Guattari ironizam, ao se referir à comicidade provocada pela redução de encarnação da essência aos signos mundanos: “Nada provoca tanto nossa curiosidade como saber o que se passa na cabeça de um tolo. Num grupo, aqueles que são como papagaio são também ‘aves proféticas’, sua tagarelice assinala a presença de uma lei. (2010, p.78)”.

A “lei” da colônia, no caso. O filósofo dá sequência ao pensamento, dando pistas àqueles que estão à procura da causa do rompimento do artista com os demais membros do Grupo: “As verdadeiras famílias, os verdadeiros meios, os verdadeiros grupos são os meios, os “grupos intelectuais”, isto é, nós sempre pertencemos à sociedade de onde emanam as idéias e os valores em que acreditamos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.78).”

¹³⁰ O “homo sacer” ou “homem sagrado” é uma figura do direito romano. É aquele que, tendo cometido um crime hediondo, não pode ser sacrificado segundo os ritos de tradição. O *homo sacer* é aquele que nos leva a pensar como nós lidamos com a ação política.

As ideias e os valores dos membros do Grupo não eram tão coincidentes, de sorte que os artistas mais antigos se retiraram das atividades do mesmo, deixando que o provérbio japonês traduzisse seus sentimentos ou ressentimentos: *Hisashi o kashite omoya o torareta* 底を貸して母屋を取られる (Emprestou a varanda e perdeu a casa). Do ponto de vista do Grupo *Seibi*, Wakabayashi mostrou-se um ingrato, após ter sido acolhido pela colônia, em sua chegada ao Brasil. Esse incidente culminou com a dissolução definitiva e permanente do Grupo, em 1971.

Para Wakabayashi, que se referia ao Grupo como *Nakayoshi kurabu* (Clube dos Companheiros), por conta de sua característica fraternal, porque “bons companheiros” promovem o crescimento do outro, mesmo que à custa de dissabores e críticas. Poderia até se dizer que Wakabayashi violou a “lei” da consciência comunitária de *Gemeinschaft*, mas a arte era algo que não poderia ser incluído nesse rol, era muito mais que isso. Era a própria postura do viver.

Essa postura é muito próxima àquela a que Deleuze e Guattari se referem, quando abordam o verdadeiro tema de uma obra: “O verdadeiro tema não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam [...] (2010, p.45)”. A referência do filósofo nos transposta ao episódio que Wakabayashi contou sobre seu amigo Mabe, atestando que nem sempre o título condizia com o conteúdo do trabalho, tal qual o pensamento do filósofo francês. Mabe, quando precisava definir o título, após concluir seus trabalhos, costumava escolher termos que agradavam a sua sensibilidade, muitas vezes belos e românticos, que acabava encontrando aleatoriamente em dicionários. Dessa maneira, não seria prudente apreciar obras de arte, se se pretende perceber o tema sugerido, referenciando-se apenas em seus títulos, pois as palavras, as cores e os sons costumam confundir ou extrair o sentido do tema inconsciente presente através delas.

Conforme Mabe (MABE, 1994, p.46), o Grupo *Seibi* começou a se minar quando se tornou uma gigantesca família, comportando mais de cem integrantes. Inicialmente, o *Seibikai* era apenas um espaço social, onde os imigrantes japoneses se reuniam para beber e se queixar da vida dura, no Brasil. Isso ocorrera nos idos de 1930 e, após a sua reabertura, em 1947, os novos integrantes, jovens do Japão pós-guerra, passam a criticar a postura e a mentalidade dos membros mais antigos. O próprio Mabe, então presidente do Grupo, renunciou ao cargo, já prevendo que a dissolução seria a melhor solução, uma solução construtiva.

Couto também registra que, a partir do final dos anos 1960, as atividades do Grupo *Seibi* entraram em declínio. Em 1969, o líder Tomoo Handa se retirou do Grupo e, em 1972, as atividades desse importante núcleo de artistas japoneses foram definitivamente encerradas, após mais de três décadas de atuação. O tabuleiro de *go*, onde cada pedra pôde exercer funções variadas, de acordo com a posição, ficara desfalcado; mais do que isso, o esvaecimento da vontade de continuar a jogar naquele tabuleiro acabara por encerrar o jogo. Wakabayashi nunca dependera unicamente desse jogo, nem do tabuleiro para exercer sua arte e, por conseguinte, continuou a explorar novos territórios lá fora, novos jogos, novos tabuleiros, desconhecendo limites geográficos, metaforfoseando-se.

Wakabayashi lembra o incidente que causou a dissolução do Grupo, em sua entrevista:

Bem, o que pronunciei na época causou a dissolução do *Seibikai* mais tarde. No nível pessoal, todos foram muito cordiais comigo. Quando a Exposição *Seibi* passou a ser promovida pela Bunkyo (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa), ocupando o salão de sua dependência, passou a ter participação pública, apesar de manter o nome *Seibi-ten* (Exposição *Seibi*), recebendo obras numerosas de participantes de vários locais. Esse novo caráter deixou de ser uma exposição entre amigos,

como vinha sendo até então. Apesar de ainda utilizar como critério o grau máximo de empenho ou desenvoltura dos autores, ao julgar os trabalhos, havia um aspecto positivo de companheirismo entre os membros, mas, individualmente, eram desprovidos da postura de investigação profunda sobre a arte¹³¹.

Na verdade, o descontentamento dos membros mais antigos do Grupo se justifica pelo fato de eles terem recebido uma educação tradicional. Desde o período Meiji, o ensino japonês abrigava a disciplina de Educação Moral e Cívica, nas escolas. No primeiro item da 6ª Lição do livro didático do *Kôtô Gakkô*, 高等学校 Ensino Médio Superior¹³², por exemplo, cujo título é “Necessidade de respeito aos idosos”, cita-se a gratidão aos *senpai* 先輩(mais velhos, antigos, veteranos, antecessores):

第六課 敬老

(一)敬老の必要

① 先輩の恩

学校・道路・橋梁其の他日常生活に便利を図る施設はすべて先輩の苦勞によって成ったものであるから、我等は其の恩を感謝せねばならぬ。

② 経験の有無

老人は経験に富み、世故に長け、人情に通じて事をなすに間違いが少ない。よって少壯のものは常にその訓を乞ひ、意見を尊重して処世の参考とせねばならぬ。

③ 人情の自然

自己の父母を敬うと共に、他人の父母・祖父母をも敬うは当然の人情である。

(1) *Keirô no hitsuyô*

① *Senpai no on*

¹³¹ Tradução nossa.

¹³² 大全科高等一学年(昭和十四年) *Daizenka kôtô ichigakunen* (1939).

Gakkô • dôro • kyôryô sono ta nichijô seikatsu ni benri o hakaru shisetsu wa subete senpai no kurô ni yotte natta mono de aru kara, ware-ra wa sono on o kansha seneba naranu.

② *Keiken no umu*

Rôjin wa keiken ni tomi, seko ni take, ninjô ni tsûjite koto o nasu ni machigai ga sukunai. Yotte shôsô no mono wa tsune ni sono oshie o koi, iken o sonchô shite shosei no sankô to seneba naranu.

③ *Ninjô no shizen*

Jiko no fubo wo uyamau to tomo ni, tanin no fubo • sofubo o mo uyamau wa tôzen no ninjô de aru.

6ª Lição: Respeito aos Idosos

A Necessidade de Respeito aos Idosos

1) Gratidão aos idosos

As escolas, as estradas e as ruas, as pontes e outras instalações úteis ao cotidiano foram construídas pelo labor dos veteranos. Portanto, devemos gratidão a eles.

2) A existência ou não de experiência

Um idoso é rico em experiência, grande conhecedor das coisas da vida, entendedor da alma humana e, por isso, comete poucos erros. Assim, os jovens devem sempre pedir ensinamentos, respeitar a sua opinião e fazer dele a conduta da vida.

3) O sentimento humano natural

Respeitar os próprios pais e avôs, juntamente com os dos alheios, é um sentimento humano natural. (p.16-17). (Tradução nossa)

Todos os artistas imigrantes que receberam a educação básica no Japão conhecem esses itens sobre o respeito incondicional aos mais velhos: devem respeitá-los e precisam ser respeitados pelos mais novos. Wakabayashi usufruía da estrada que os veteranos tinham sedimentado, no Brasil, denominada Grupo Seibi, no entanto, violou o código de respeito irrestrito a seus antecessores. Porém, na 7ª Lição do mesmo livro didático consta um assunto tão importante quanto respeitar os mais velhos para a

formação íntegra de um cidadão japonês. Trata-se da *shisei* 至誠、sinceridade, devoção à verdade:

第七課 至誠

① 至誠とは何か

自分の心の奥底から思ふことを言ったり行ったりすることを至誠といふ。

② 軍人に賜った勅諭

「心誠ならざれば、如何なる嘉言も善行も皆うはべの装飾にて、何の用にかは立つべき。心だに誠あれば、何事も何事も成るものぞかし。」

③ 至誠は万善の基

至誠は己を治める上にも他人と交わる上にも極めて大切なる徳である。 (...) (p.19-20)

(...) 至誠とは何ですか。

恐怖・利欲・誉などの為に心を動かされず、自分の信ずる道に向かって精進する心、これ即ち至誠である。学問するに当たってはひたすら真理に心を向け、芸術に面しては心美の境に遊び、人情にあふては人情に純に、道德にあふては道德に純でなければならぬ。

至誠は我等が社会に生活し、人に接し事に応ずる間に、最善を尽くそうと努力する所に養はれるものである。

この至誠は君に対しては忠となり、国に対しては愛国となり、親に対しては孝となるようにすべて対象によって異なりはするが、個人の心の内面に於いては皆同じ力の働きなのである。(p.20-21)

Dai nanaka Shisei

① *Shisei to wa nanika*

Jibun no kokoro no okusoko kara omou koto o ittari okonattari suru koto o shisei to iu.

② *Gunjin ni tamawatta chokuyu*

'Kokoro makoto narazareba, ikanaru kagen mo zenkô mo mina uwabe no kazari nite, nan no yô ni ka wa tatsubeki. Kokoro dani makoto areba, nanigoto mo narumono zo kashi.'

③ *Shisei wa manzen no moto*

Shisei wa onore o osameru eu ni mo tanin to majiwaru eu ni mo kiwamete taisetsu naru toku de aru.(...)(p.19-20)

(...) Shisei to wa nandesuka.

Kyôfu, riyoku, homare nado no tame ni kokoro o ugokasarezu, jiko no shinzuru michi ni mukatte shôjin suru kokoro, kore sunawachi shisei de aru. Gakumon suru ni attate wa hitasura shinri ni kokoro o muke, geijutsu ni menshite wa sinbi no sekai ni asobi, ninjô ni ôte wa ninjô ni jun ni, dôtoku ni ôte wa dôtoku ni jun de nakereba naranu.

Shisei wa warera ga shakai ni seikatsu shi, hito ni sesshi koto ni ôzuru ma ni,saizen o tsukusô to doryoku suru tokoro ni yashinawareru mono de aru.

Kono shisei wa kun ni taishite wa chû to nari, kuni ni ta shite wa aikoku to nari, oya ni taishite wa kô to naru yô ni subete taishô no yotte kotonari wa suruga, kojîn no kokoro no naimen ni oite wa mina onaji chikara no hataraki na no de aru.

① O que é a sinceridade?

Chama-se sinceridade falar ou agir de acordo com o que vem do fundo do coração.

② O ensinamento do imperador aos militares:

“Se o coração não for sincero, quaisquer palavras lindas ou boas ações não passam de ornamento desprovido de serventia. Havendo sinceridade no coração, tudo, tudo há de se realizar.”

③ A sinceridade é o alicerce de todas as virtudes.

É uma virtude extremamente preciosa no gerenciar a si próprio, bem como no relacionar-se com os outros .(...) (p.19-20)

(...) O que é a sinceridade?

O coração diligente que avança o caminho em que acredita, sem se deixar mover com o medo, a ganância e a glória, isto é a sinceridade.

Ao se dedicar aos estudos, direcionar o coração unicamente à verdade; ao se voltar para a arte, entregar-se ao limiar do belo espiritual; ao se lidar com os sentimentos humanos, fazê-lo com pureza da alma, da mesma forma quando se refere à moral. A sinceridade é cultivada durante o convívio na sociedade, enquanto nos esforçamos para a dar o melhor de nós, enquanto lidamos com pessoas e atendemos às situações com dedicação.

A sinceridade, para com o imperador, torna-se lealdade; para com o país, torna-se patriotismo; para com os pais, torna-se amor filial; ela varia de acordo com o objeto a lidar, mas, no interior do coração de cada indivíduo, é a mesma força de ação. (Tradução nossa)

A educação no Japão, antes da Segunda Guerra, ainda conservava o pensamento do filósofo Confúcio, adotado intensamente no período Edo (1603-1868), no qual se preza a ordem natural do universo, ou seja, na sua posição vertical e horizontal, que deve ser respeitada em todos os momentos. Sasaki atenta para a diferença das gerações que atravessaram pelo divisor de águas pré e pós-guerra:

[...] e pode-se dizer que os japoneses que imigraram ao Brasil no período pós-guerra eram diferentes dos que vieram no pré-guerra. Parece ter havido uma relação tensa entre os imigrantes japoneses do pré e os do pós-guerra. Os do pós-guerra – chamados de “Japão Novo” – eram jovens rapazes educados e especialistas qualificados na área agrícola e também em alguns setores da indústria (2006, p.104).

Voltando ao incidente da difamação de Wakabayashi, o caso chegou aos ouvidos do então conselheiro jurídico do governo do Estado de São Paulo, Abreu Sodré, colecionador das obras de Wakabayashi. O conselheiro do Estado recomenda-lhe o que qualquer cidadão comum teria feito – defender-se por meio jurídico à calúnia e aos danos morais sofridos. Wakabayashi decide acatar o conselho, quando o amigo Mabe intercede e sugere pensar melhor, argumentando que qualquer processo, envolvendo a briga entre um Jornal e uma pessoa física, além de muito demorado e desgastante, seria oneroso em tempo e dinheiro. Para uma pessoa que quer se fixar no Brasil, teria mais a perder do que ganhar. Num primeiro momento, Wakabayshi teima em levar adiante a ideia: afinal, que consequência poderia atingir um mero pintor, caso não obtivesse sucesso nesse processo? O prejuízo recairia sobre ele próprio e sua esposa... Mabe costumava ser um amigo sincero, generoso e atencioso com Wakabayashi. Não só Mabe,

mas toda sua família, principalmente sua mãe, que acalmara e aliviara as aflições de Hikari, nos primeiros anos. Assim, Wakabayashi acaba acatando o conselho do amigo Mabe e desiste da ideia de entrar com um processo contra o jornal.

Um mês após a publicação da série de ataques no *Jornal São Paulo Shimbun*, o jornal concorrente *Paulista Shimbun*¹³³ concede um espaço generoso, onde o artista pôde colocar suas considerações sobre a arte. A matéria foi publicada em duas etapas: a primeira, em 30 de setembro e a segunda e última, em 07 de outubro de 1970. O intuito de tê-la escrito, conforme lembra o artista, se resume em poucas palavras:

Sou um imigrante que veio para o Brasil e não para a colônia japonesa. A minha vinda se deve a favores materiais e espirituais dos imigrantes antecessores, mas migrei para o Brasil. Em jornais, costuma-se utilizar a palavra “colônia” como uma bandeira imperial¹³⁴ (*nishiki no mihata*), como se fosse um espaço delimitado e sagrado. (Tradução nossa)

O artista inicia o texto com didatismo, apresentando a história da arte mundial até chegar ao contexto internacional e às diversidades de correntes artísticas vigentes na época. Assim, prossegue desenvolvendo suas ideias nesse artigo, publicado em 30/09/1970:

[...]この様に外界(世界)の美術が激動している時一人我がコロニアだけが、断絶して在るということは、私共生産者にとって、または同時に私共消費者にとって幸せなことかどうか、先日終えた第十四回コロニア美術展が、色々な問題を提起した時とて当事者の一人として、真剣に考えて見たいと思います。(…)

元来、美術家の集団歴というものは、離合散集の歴史であり、其の集団に意義があればあるほどその内部での確執は、時を経て拡大されるものであります。

¹³³ Em 1º de janeiro de 1947, é fundado o *Jornal Paulista (Paulista Shimbun)*, que seguia a linha editorial do *Ninchi-ha* (cientes da verdade). Disponível em: http://www.culturajaponesa.com.br/?page_id=312 Acesso em: 27 set. 2012.

¹³⁴ 錦の御旗 *Nishiki no Mihata* é a bandeira de guerra imperial confeccionada de brocado (*nishiki*), que o próprio imperador entregou nas mãos do general da corporação militar, em 1868, para combater os rebeldes. Utiliza-se o termo metaforicamente, para justificar alegações para obter autoridade.

同様な美術思考を持ち比較的似た様式の作風を持つ作家が、何人か集まったとしても、当初の目的である、自分たちの思想と方向を集団に結集した力を借りて強く世に問う、と言う。最大好適数以外の、細部の個人芸術である美術にたづさわる者のことは、百人百様の考えがあると思われ、集団は何時か更に分割されて、幾つかのグループに分かれる、又は解散するという運命にあります。

[...]これ等の集団の中で、集団自身のイデオロギーをも持たず、たまたま同地域に居住した、という事が唯一の理由で集まったものもあり、日本で何々県美術家連盟展などと、地域別に行われている集団展がその典型と思われます。私共の聖美会は後者に属し、更に、同一地域に移住した者同志という荷を背負って存在し、最初に画家を志した、半田知男氏を始め、数人の画家、詩人が合寄り、文化不毛の当時のコロニア間に、最初のグループを結んだのが始まりと聞きます。

[...] 美術家が作品を生み、生んだ作品を一人立ち、つまり展覧会に出品したり、又は、別の形にもせよ、アトリエから外に出すということは、好むと好まざるにかかわらず、あらゆる評価が加えられることになる。其の場合作者以外の全ての人は消費者として、自らの経験の中で持った、自分の美術感覚を頼りに、それぞれの評価を下すのが一個の作品の世に出るコースであり、グループの仲間は、その情的世界とは別に一番厳しい審判者でなければならない。もともと、美術運動としては何ら意味を持たぬ頃の美術展ではあるが一つだけ、大切なことはあるがまさに、出来るだけあるがまさに、今日の日系美術の大半の仕事をその目の前に紹介することを怠ってはならない。コロニア一般の生活は不幸にしているまだ、生活上の基礎造り途上にあり、文化を本当に自らの人生の滋養にするに至っていない様であるが、だからといって低い文化を押し付けることが、コロニアに密着した行為といえるかどうか、深く考える必要があるのではないと思われる。

一般に、コロニアに於けるマスコミニケーションは、邦字三紙を中心に動き、コロニア人の動行も、その範中でのみととらえられることが多いが美術家の動きもその例外ではない。

コロニアに密着した人と、比較的離れたグランドで仕事する人があるのは、他の分野の職業人と同じで、どちらを可とどちらを不可とする様な問題ではない。しかし、コロニアの人達が、現代の美術、又は現代のコロニア出身美術家の全貌を見ることは決してマイナスになることではないし、いわゆる世言う具象、抽象どまりのあまりにクラシックな美術展に、オブジェクトアート等の新しい傾向や新具象主義と呼ばれる、心象風景作家の人たちの作品が導入されることは、会場を提供し、共催者である文化協会と聖

美会の見識を示すもの以外何ものでもない。(…) コロニア画家中の新旧の世代の、その活動の範囲が邦字三紙の射程距離内に在るか無いかのために、過大に評価されたり、過小に評価されたりすることは訂正されなければならない。(画家)

[...] *Kono yô ni gaikai (seka) no bijutsu ga gekidô shiteiru toki hitori waga koronia dake ga, danzetsu shite iru to iu koto wa, watakushidomo seisansha ni totte, mata wa dôji ni watakushidomo shôhisha ni totte shiawase na kotoka dô ka, senjitsu oeta dai 14kai Koronia Bijutsuten ga, iroirona mondai o teiki shita toki to te tôjisha no hitori to shite, shinken ni kangaete mitai to omoimasu.*

Ganrai, bijutsuka no shûdanreki to iu mono wa, rigôsanshû no rekishi de ari, sono shûdan ni igi ga areba aru hodo sono naibu d no kakushitsu wa, toki o hete kakudai sarer umono de arimasu.

Dôyô na bijutsu shikô o mochi hikakuteki nita yôshiki no sakufû o motsu sakka ga, nannin ka atsumatta to shi te mo, tôsho no mokuteki de aru, jibuntachi no shisô to hôkô o shûdan ni kesshû shita chikara o karite tsuyoku yo ni tou, to iu. Saidai kôtekisû igai no, saibu no kojîn geijutsu de aru bijutsu ni tazusawaru mono no koto wa, hyakunin hyakuyô no kangae ga aru to omoware, shûdan wa itsuka sara ni bunkatsu sare te, ikutsuka no gurûpu ni wakareru, mata wa kaisan suru to iu unmei ni arimasu.

[...] *Korera no shûdan no naka de, shûdanjishin no ideorogî o mo motazu, tamatama dôchiiki ni kyojû shita, to iu koto ga yuitsu no riyû de atsumatta mono mo ari, Nippon de naninaniken Bijutsuka Renmei ten nado to, chiikibetsu ni okonawarete iru shûdanten ga sono tenkei to omowaremasu. Watakushidomo no Seibikai wa kôsha ni zoku shi, sara ni, dôitsu chiiki ni ijû shita mono dôshi to iu ni o seotte sonzai shi, saisho ni gaka o kokorozashita, Handa Tomoo shi o hajime, sûnin no gaka, shijin ga aiyori, bunkafumô no tôteji no koroniakan ni, saisho no gurûpu o musunda no ga hajimari to kikimasu.*

[...] *Bijutsuka ga sakuhin o umi, unda sakuhin o hitoridachi, tsumari tenrankai ni shuppin shitari, mata wa, betsu no katachi ni mo se yo, atorie kara soto ni dasu to iu koto wa, konomu to konomazaru ni kakawarazu, arayuru hyôka ga kuwaerareru koto ni naru. Sono baai, sakusha igai no subete no hito wa shôhisha to shite, mizukara no keiken no naka de motta, jibun no bijutsu kankaku o tayori ni, sorezore no hyôka o kudasu no ga ikko no sakuhin no yo ni deru kôsu de ari, gurûpu no nakama wa, sono jôtekisekai to wa betsu ni ichiban kibishii shinpansha de nakereba naranai. Motomoto, bijutsu undô to shite wa nanra imi o motanu koro no bijutsuten de wa aru ga hitotsu dake, taisetsu na koto wa, aruga mama ni, dekirudake aruga mama ni, konnichi no Nikkei bijutsu no taihan no shigoto o sono me no mae ni*

shôkai suru koto o okotatte wa naranai. Koronia ippan no seikatsu wa fukô ni shite imada, seikatsujô no kisozukuri tojô ni ari, bunka o hontô ni mizukara no jinsei no jiyô ni suru ni itatte inai yô de aru ga, da kara to itte hikui bunka o oshitsukeru koto ga, koronia ni mitchaku shita kôto ieru ka dô ka, fukaku kangaeru hitsuyô ga aru no de wa nai ka to omowareru.

Ippan ni, koronia ni okeru masukomunikêshon wa, hôji sanshi o chûshin ni ugoki, koronia jin no dôkô mo, sono hanchû de nomi to toraerareru koto ga ooi ga bijutsuka no ugoki mo sono reigai de wa nai.

Koronia ni mitchaku shita hito to, hikakuteki hanareta gurando de shigoto suru hito ga aru no wa, ta no shokugyô jin to onaji de, dochira o ka to dochira o fuka to suru yô na mondai de wa nai. Shikashi, koronia no hitotachi ga, gendai no bijutsu, mata wa gendai no koronia shusshin bijutsuka no zenbô o mirukoto wa kesshite mainasu ni naru koto de wa nai shi, iwayuru yo ni iu gushô, chûshô domari no amari ni mo kurasikku na bijutsuten ni, obujekuto âto to no atarashii keikô ya shin gushôshugi to yobareru, shinshôfûkei sakka no hitotachi no sakuhin ga dônnyû sareru koto wa, kaijô o teikyô shi, kyôsaisha de aru Bunkakyôkai to Seibikai no kenshiki o shimesu mono igai nani mono de mo nai. (...)Koronia gaka chû no shinkyû no sedai no, sono katsudô no han'i ga hôji san shi no shateikyori nai ni aru ka nai ka no tame ni, kadai ni kyôka saretari, kashô ni hyôka saretari surukoto wa teisei sarenakereba naranai.

[...] Dessa maneira, no momento em que a arte no mundo externo está em movimento intenso, o fato de apenas a nossa colônia estar alheia não seria uma situação feliz para nós, tanto como produtores (da arte) quanto como consumidores. Quando pensamos nos problemas diversos levantados pela recém-encerrada 14ª Exposição de Arte da Colônia, gostaria de apresentar algumas considerações como um dos envolvidos.

Naturalmente, a história de um grupo de artistas é, ao mesmo tempo, história de junção e separação: quanto mais esse grupo possui propósitos, mais a desavença interna tende a se ampliar com o passar do tempo.

Sabe-se que autores que comungam da mesma concepção artística ideológica e de estilos relativamente próximos, juntam-se e tomam de empréstimo a força concentradora do grupo para apresentar ao mundo sua própria ideologia e direção de modo mais afirmativo. Para aqueles que se engajam numa arte que seja individual nos detalhes, que seja exceção dentre inúmeros mais favoráveis, como se sabe que, em cem pessoas há cem pensamentos, o grupo depois de um tempo, o grupo está fadado a se dividir e se subdividir em mais grupos, ou então a se dispersar.

[...] Dentre esses grupos, existem os que se reuniram sem nenhuma ideologia própria, tendo como única razão a coincidência de morarem

na mesma área, como, por exemplo, a Exposição da Federação dos Artistas da Província de Tal, que seria um protótipo dessa exposição em grupo, que acontece no Japão. É caso do nosso Grupo Seibi, em que pesa na bagagem o fato de ter migrado para uma mesma área. É de conhecimento comum que o início do Grupo se deve ao Sr. Tomoo Handa, o imigrante pioneiro a almejar o caminho da pintura que, junto com alguns aspirantes à pintura e poesia, formou o primeiro grupo no meio da colônia, onde ainda a cultura era infértil.

[...] Um artista cria sua obra, ela se torna independente, no momento em que é colocada para exposição ou, então, em outras formas, ao colocar para fora do atelier, quer queira, quer não queira. Nesse caso, excluindo o autor, todas as pessoas avaliariam de acordo com o senso artístico que possuem da própria experiência, na posição do consumidor; isto é, o curso com que uma obra sairá para o mundo, e os companheiros do grupo deverão ser o juiz mais severo, independentemente do universo emotivo.

Não se trata, desde o início, de uma exposição que tenha sentido de movimento artístico; existe, no entanto, um único ponto importante, o de ser fiel o máximo que puder, não negligenciar a grande parte de trabalhos de arte *nikkei* atual.

A vida em geral dos membros da colônia, infelizmente, ainda se encontra no processo de estabelecer a base, não estando ainda na fase de se nutrir da cultura como elemento essencial a suas vidas. É necessário refletir profundamente se oferecer elementos culturais sem questionar o nível de qualidade não seria um ato duvidoso e inerente à colônia.

[...] Geralmente, a comunicação de massa na colônia se movimenta em torno dos três jornais¹³⁵, e na maioria das vezes as ações e os comportamentos de seus membros também costumam ser captados apenas dentro desse modelo, de maneira que os movimentos dos artistas também não são exceção.

Sabe-se da existência de pessoas presas à colônia e de pessoas que trabalham em campos relativamente afastados, o que ocorre com qualquer profissional de outras áreas, não se discutindo a aprovação ou a reprovação de qualquer um dos lados.

No entanto, não é nada prejudicial que as pessoas da colônia conheçam a arte contemporânea, todos os aspectos dos artistas oriundos da colônia, a introdução de novas tendências, como *object art*, paisagens imaginárias que são chamadas de neofigurativas, na exposição por demais clássica que se limita ao chamado figurativo e abstrato, de modo que é nada mais nada menos que indicar a perspicácia dos coorganizadores, Bunka Kyôkai e Seibikai.

¹³⁵ *Nippaku Shimbun, São Paulo Shimbun e Paulista Shimbun.*

[...] A questão de as ações das velhas e novas gerações de artistas da colônia serem avaliadas com demasiada importância ou subestimadas por estar ou não no âmbito da abrangência dos três jornais, teria que ser revisada. (Tradução nossa)

Trechos da segunda e última parte, publicada em 07/10/1970:

本来、芸術や科学の目的は、共に私共の人間生活をより豊かにするためにある。近代科学が今世紀の人類生活に寄与すること大であるについては私共生活人の日常の中であまりに密着しているがために、そのこと自身を意識することさえ稀である。一方の情的面を受け持つ芸術の方は、その時代を如何に生きたかという個人の生活意識より作品活動が始まる時代の証人的立場があり、それは同時に、創り出された作品に相對する、鑑賞者の意識との対決を生むこのもなりす。

[...] 他方、芸術の中でも美術と呼ばれるジャンルは、ショービジネスの発達した、映画、演劇、音楽や知的情報産業とさえ呼ばれる、今日の出版機構の中を通過して読者の前に現れる文学と異なり、一人一企業の原始スタイルで放置され、それへの評価又は、取引が、生産者から消費者に直結されることも多く、その価値への基準が、じつにあいまいな形で残されている。

一応商業ルートに乗せられた作家の場合、間に入る画商、批評家などの意見も入って、おおよその見当はつくとしても、実用の価値つまり部屋の飾りを求める消費者に、それだけのものを売る絵かき屋が氾濫する今日、その評価を、どの辺に置けばよいのか、まさに混乱期にある美術市場である。

コロニアの美術事情もその揺籃期に画家を志した数人のパイオニア画家を、それらの土壌を踏み台に、画家としての成長を遂げ、さらに別の世界に出ていった、準二世、二世の作家群があり、次いで、1960年前後に急激に増え、その後跡あとたえた、半日本製の美術家が加わって、コロニア美術地図を塗り分けている。

第一のグループは、その始まりより、コロニアの知的グループに属し画家であると同時に、ジャーナリスト的立場でコロニアをリードして来たが、そのグラントは常にコロニアの中であって、常に移民のこととしての自らのテーマに取り組むことになったが、それらの貴重な承認としての思考は、作品としての絵画の中で結

晶せず、他に実を結んだようであるほぼ同世代である他民族系のブラジル画家、ポリチナリー（1903－1962）や、セガール（1891－1957）が、北伯の飢や、移民船を書いた姿勢は、これら先達の作風に見当たらず、両者の代表作でもある、「若き農夫の像」や「バナナ園の男」に見られる造形面への追求も忘れられがちであった様に見受けられる。

芸術家とは、自らの住む社会への関心をその作品を通じて世に発表する者であり、その場合、常に創造的でなくてはならない。これら先人の日本への関心、および日本的使命感も、第二のグループになると相当に薄らいで自分とブラジル社会、自分と世界市場という風に、自らの欲すグランドもコロニアの枠の外にあり、彼らの乾いたロマンチスト的容貌は、ほぼ同世代の新来美術家にとって、異人種の感がある。最も大きな断層は戦争をはさんであると思われるが、それぞれのロマンチズムを強力に押し進めて国内、国外に活躍し、古典的写実、抽象、新具象と、個性的な作風を持っているが、平均して言えることは、その社会への関心が、自己中心に動いており、同世代の世界の美術家の多くが、多少の差はあれ、直撃を受けた最後の戦争の外に在って、その世代人の失った夢を見続けることの出来た幸せな作家群ではある。

最後に新来の美術家群であるが、このグループをタイプづけることは、私自身もその中に居り、大変難しいことではあるが、若し、サンパウロビエンナーレ展がこの地で開かれなければ、半数以上は、現在この地に居なかったであろうであろうグループであると呼ぶのが、最大公的数ではあるまいか、つまり、彼等の大半はすでにかの地日本で、プロとして又はプロを目指して美術に精進して来た者が多く、その名目の如何にあらうと、その職業を通じてブラジル国を選んだのであり、百姓のプロたらんとして、当地に渡った、青年の多くと同じ区、他のいかなる職業人よりも職業への自覚を持って居る。

自ら棄てた日本での青年期に至るまでの過程で、ついに武器を持たぬままに戦争の陰をもろにかぶった昭和一桁の彼等が、己の中で育っていった、被害者としての意識が、時を経てあまりにも重くなりすぎるか、又は軽くなり過ぎるかして、つまり、何を如何に描くかと言う、何をに振りまわされて、如何に描く事の力量に欠けていたのが着伯当時の姿ではなかったかと想像されます。しかし、十年後の今日、ブラジル近代美術の代表選手として登場した、二、三の作家には、その当時の昏迷は見当たらない。第十四回コロニア美術展会場中の、一回正面に飾られた、豊田楠野両氏の作品などがそれであるが、その作品の前衛的であることが、一般のコロニア人に理解されにくい事は十分に想像されるのではあ

るが、それらの作品に審判を下す立場の人や、情報文化にたずさわる人が、絵の様に美しい風景だとか絵から抜け出したような美人だとか言った様な、死語化した昔の美術感の中に浸って、それも、クラシックした抽象作品を持つかまえて、己れの無理解を誇るのは如何なものか。

勿論、人々が芸術に接する態度は、自分の嗜好に従う外はなく、保守的嗜好と進歩的嗜好とがあり、その大半は保守的に傾くのが、芸術が社会に理解され取り入れられて行く順序で、写実絵画を抽象絵画より好むことは、それはそれで立派な見識と言えようし、あるいは又、基礎のない人が、大画面に絵の具を塗りたくって抽象絵画を描いたとしているのも、二、三見受けられ、たまたま金に変わったことをよしとして、作家気取りで居るのも、売り手、買い手共に漫画的風景ではあるが、名を成した作家の中にもマンネリズムの風潮見られて玉石混合の感がある。

再び、芸術行為とは人間の生理が、光スモッグとやらの出会いで新たな反応を示したように、人間の精神がその心の奥底にたまったゲロを吐き続けさせる様な行為である。性や、あるいは暴力などの、人間の本能にきざすモチーフも重大なテーマであるが、我がコロニア美術畑の周辺は、デコラティブなテクニックを駆使し、つくりあげた作品が満ちて居り、他のものへの探究心を忘れている様に思えるのは残念なことだ。六十年の歴史の中で肩を寄せ合い、お互いのみのぬくみを確かめ合って生きてきた私共のコロニア社会では、何時の間にか、つつましい生活の智慧がその社会の一部に聖域らしきものを作り始め、そのひとつは、それぞれの関係社会での先人、後人の間柄であり、つぎに一番大きな聖域は、新聞人と一般読者との関係の間にある様で、つまり後者が、前者を批判するなどの行為はもっての外で、常に従順な羊の如く、心中如何にあらうと無関心を装わなければならぬものであるらしい。一の事件は、距離と時間に比例して伝達されるが、常に身をぬくめあった仲間のクシャミは、遠方にある同胞の死にも増してこたえるようなセンスで、ニュースづくりは出来ない様に、如何に居心地良い場がかつてそこにあったとしても、新しい種の入ることを拒むとは、あまりにも狭い了見では在るまいか。

最近、私共の聖美会の中に、下剋上の風潮があり、かくかくしかじかであったと、創作的ニュースをものにした記者が居られるが、ことさらに問題を低い次元に落としての語り口で一体、何をなせと言われるのか、終わりに、聖美会の名をその創立者達に返せと結んでおられた様に記憶するが、聖美中のSEIBIの部分で、本来のグラウンドに散って行き、こじんまりしたサロンをコロニア人の前に見せる光景を想像する時、見せる人、見る人の間に理解

に苦しむ様な問題とてなく、愛称で呼び合う家庭的雰囲気のスロンは、それこそコロニアに密着して丸く収まって、そこにあると推察される。

私は信じる。断じて、世のマカコ・ペーリョ、ジャポン・ノーボの名で呼ばれる世代の対立などありはせぬし前記の様な光景に出会うことがないことを。又、私はお願いしたい。表面如何にあらうと心の奥ひそかに、斬り合う姿勢をもつのが芸術を志す者の姿勢である。斬り合う姿勢だけを取り出して、感情的対立などと、日常生活面での次元であおりたてるようなことはしないでほしいと。 実作者である私自身への自戒をも込めてこの文を書いたが、以後如何なる形でも、コロニア社会に積極的近づき気持ちを最近無くした。新聞に記稿する最初で最後の機会を与えて 頂いたことを感謝したい。(画家)

Honrai, geijutsu ya kagaku no mokuteki wa, tomo ni watashidomo no ningen seikatsu o yori yutaka ni suru tame ni aru. Kindai kagaku ga ima seiki no jinrui seikatsu ni kiyo suru koto dai de arukoto ni tsuite wa watashidomo seikatsu jin no nichijô no naka de amari ni mitchaku shiteiru ga tame ni, sono koto jishin oishiki suru koto sae mare de aru. Ippô no jôteki men o motsu geijutsu no hô wa, sono jidai o ikani ikitaka to iu kojîn no seikatsu ishiki yori sakuhin katsudô ga hajimaru jidai no shônin teki tachiba ga ari, sorewa dôji ni, tsukuri dasareta sakuhin ni sôtai suru, kanshōsha no ishiki to no taiketsu o umu koto ni narimasu.

Tahô, geijutsu no naka demo bijutsu to yobareru janru wa, shôbijinesus no hattatsu shita, eiga, engeki, ongaku ya chiteki joôhō sangyô to sae yobareru, kon'nichi no shuppan kikô no naka o tôtte dokusha no mae ni arawareru bungaku to kotonari, ichi nin ichi kigyô no genshi stairu de hôchi sare, sore e no hyôka mata wa, torihiki ga, seisan sha kara shôhi sha ni chokketsu sareru koto mo ôku, sono kachi e no kijun ga, jitsu ni aimai na katachi de nokosarete iru

Ichîô shôgyô ruuto ni noserareta sakka no baai, aida ni hairu gashô, hihyôka nado no iken mo haitte, ôyoso no kentô wa tsuku to shite mo, jitsuyô no kachi tsumari heya no kazari o motomeru shôhisha ni, sore dake no mono o uru ekaki ya ga hanran suru kon'nichi, sono hyôka o dono hen ni okeba yoi noka, masani konran ki ni aru bijutsu shijô de aru. Koronia no bijutsu jijô mo sono yôranki ni gaka o kokorozashita sūnin no paionia gaka o, sorera no dojô o fumidai ni, gaka to shite no seichô o toge, sara ni betsu no sekai ni dete itta, jun nisei, nisei no sakka gun ga ari, tsuide, 1960 nen zengo ni kyûgeki ni fue, sono go atotaeta, han nihon sei no bijutsuka ga kuwawatte, koronia bijutsu chizu o nuriwakete iru.

Daiichi no gurûpu wa, sono hajimari yori, koronia no chiteki gurûpu ni zoku shi gaka de aruto dôji ni, jânarisuto teki tachiba de koronia o rîdo shite kita ga, sono gurando wa tsune ni koronia no naka ni atte, tsune ni imin no ko to shite no mizukara no tēma ni tori kumu koto ni natta ga, sore-ra no kichō na shōnin to shite no shikō wa, sakuhin to shite no kaiga no naka de kesshō sezu, hoka ni mi o musunda you de aru hobo dôsedai de aru ta minzoku kei no burajiru gaka, Porutinari(1903-1962) ya, Segâru (1891-1957) ga hokuhaku no ue ya, imin sen o kaita shisei wa, korera sendachi no saku fû ni miataranu shi, ryōsha no daihyō saku demo aru,”Wakaki nôfu no zō” ya “Banana en no otoko” ni mirareru zōkei men e no tsuikyū mo wasur egachi de atta yō ni miukerareru.

Geijutsuka to wa, mizukara no sumu shakai e no kanshin o sono sakuhin o tsuujite yo ni happyō suru mono de ari, sono baai, tsune ni sōzō teki de naku te wa naranai. Korera senjin no Nippon e no kanshin, oyobi nihon teki shimei kan mo, dai ni no gurûpu ni naru to sôtō ni usurai de jibun to burajiru shakai, jibun to sekai shijō to iu fû ni, mizukara no hossuru gurando mo koronia no waku no soto ni ari, karera no kawaita romanchisuto teki yōbō wa, hobo dôsedai no shinrai bijutsuka ni totte, ijinshu no kan ga aru. Mottomo ôki na dansō wa sensō o hasande aru to omowareru ga, sore zore no romantishizumu o kyōryoku ni oshi susumete kokunai, kokugai ni katsuyaku shi, koten teki shajitsu, chūshō, shin gushō to, kosei teki na sakufû o motte iru ga, heikin shite ieru koto wa, sono shakai e no kanshin ga, jiko chūshin ni ugoite ori, dô sedai no sekai no bijutsu ka no ôkuga, tashō no sa wa are, chokugeki o uketa saigo no sensō no soto ni atte, sono sedai jin no ushinatta yume o mitsuzukeru koto no dekita shiawase na sakka gun de wa aru.

Saigo ni shinrai no bijutsuka gun de aruga, kono gurûpu o taipu zukeru koto wa, watashi jishin mo sono naka ni ori, taihen muzukashii kotode wa aruga, moshi San Pauro Bienâru Ten ga kono chi de hirakare nake re ba, hansû ijō wa, genzai kono chi ni inakatta de arō gurûpu de aru to yobuno ga, saidai kōtekisû de wa arumai ka, tsumari, kare-ra no taihan wa sude ni kano chi Nippon de, puro to shite mata wa puro wo mezashite bijutsu ni shōjin shite kita mono ga ôku, sono meimoku no ikani aro to, sono shokugyō o Tosi te Burajiru koku o eranda no de ari, hyakushō no puro taran to shite, tōchi ni watatta, seinen no ôku to onaji ku, tano ikanaru shokugyō jin yori mo shokugyō e no jikaku o motte iru.

Mizukara suteta Nippon de no seinen ki ni itaru made no katei de, tsui ni buki o motanu mama ni sensō no kage o moro ni kabutta shōwa hitoketa no karera ga, onore no naka de sodatte itta, higai sha to shite no ishiki ga, toki o hete amari ni mo omoku nari sugiru ka shite, tsumari, nani o ika ni kaku ka to iu, nani o ni furi mawasarete, ikani kaku koto no riki ryō ni kake te ita no ga chakuhaku tōji no sugata de wa nakatta ka to sōzō saremasu. Shikashi, jūnen go no kon'nichi burajiru kindai bijutsu no daihyō senshu to shite tojō shita, ni, san no sakka ni wa sono tōji no konmei wa miatar anai. Dai Jūyonkai Koronia Bijutsu Ten kaijō

no, ikkai shômen ni kazara re ta, Toyota, Kusuno ryô shi no sakuhin na do ga sore de aru ga, sono sakuhin no zen'ei teki de aru koto ga, ippan teki koronia jin ni rikai sare nikui koto wa jûbun ni sôzô sareru no de wa aru ga, sorera no sakuhin ni shinpan o kudasu tachiba no hito ya, jôhō bunka ni tazusawaru hito ga, e no yô ni utsukushii fûkei da toka e kara nukedashi ta yôna bijin da toka itta yôna, shigo ka shita mukashi no bijutsu kan no naka ni hitatte, soremo kurashikku ka shita chûshô sakuhin o mo tsukamaete, onore no mu rikai o hokoru no wa ikanaru mono ka.

Mochiron, hito bito ga geijutsu ni sessuru taido wa, jibun no sikô ni shitagau hoka wa naku, hoshu teki sikô to shinpoteki shikô to ga ari, sono taihan wa hoshu teki ni katamuku no ga, geijutsu ga shakai ni rikai sare tori ire ra re te iku junjo de, shajitsu kaiga o chûshô kaiga yori konomu koto wa, sore wa sore de rippa na kenshiki to ieyô shi, arui wa mata, kiso no nai hito ga, dai gamen ni enogu o nuritakutte chûshô kaiga o kaita to shite iru nomo, ni,san miuke rare, tama tama kane ni kawatta koto o yoshi to shite, sakka kidori de iru no mo, urite, kaite tomo ni manga teki fûkei de wa aru ga, na o nashita sakka no naka ni mo mannerizumu no fûchô ga mirare te gyokuseki kongô no kan ga aru.

Futatabi, geijutsu kôî to wa ningen no seiri ga, hikari sumoggu to yara no deai de arata na hannô o shimeshita yôni, ningen no seishin ga sono kokoro no okusoko ni tamatta gero o haki tsuzuke saseru yôna kôî de aru. Sei ya, arui wa bôryoku nado no, ningen no honnô ni kizasu motôfu ya tekunikku o kushi shi, tsukuri ageta sakuhin ga michite ori, ta no mono e no tankyû shin o wasure te iru yô ni mieru koto wa zannen na koto da.

60nen no rekishi no naka de kata o yose ai, otagai no mi no nukumi o tashikame atte ikite kita watakushidomo no koronia shakai de wa, itsu no mani ka, tsutsumashî seikatsu no chie ga sono shakai no ichibu ni seiiki rashiki mono o tsukuri hajime, sono hitotsu wa, sore zore no kankei shakai de no senjin, kôjin no ainda gara de ari, tsugi ni ichiban ôki na seiiki wa shinbun jin to ippan dokusha to no kankei no aida de aru yô de, tsumari kôsha ga, zensha o hihan suru nado no kôî wa motte no hoka de, tsune ni jûjun na hitsuji no gotoku, shinchû ikani arô to mukanshin o yosoowa nakere ba naranu mono de arurashii. Hitotsu no jiken wa, kyori to jikan ni hirei shite dentatsu sareru ga, tsune ni mi o nukume atta nakama no kushami wa, enpô ni aru dôhō no shi ni mo nashite kotaeru yôna sensu de, nyûsu zukuri wa dekinai yô ni, ikani ikogochi yoi ba ga katsute soko ni atta to shite mo, atarashii tane no hairu koto o kobamu to wa, amari ni mo semai ryôken de wa arumaika.

Saikin, watakushi domo no Seibikai no naka ni, gekokujô no fûchô ga ari, kaku kaku shika jika de atta to, sôsakuteki nyûsu o mono ni shita kisha ga orareru ga, kotosara ni mondai o hikui jigen ni otoshite no katari guchi de ittai nani o nase to iwareru no ka. Owari ni, Seibikai no na o sono sôritsu sha ni kaese to musun de orareta yô ni kioku suru ga,

seibikai chu no SEIBI no bubun ga, honrai no gurando ni chitte iki, kojimari sita saron o koronijin no mae ni miseru kôkei o sôzô suru toki, miseru hito, miru hito no aida no kyori ni kurushimu yô na mondai to te naku, aishô de yobi au kateiteki fun'iki no saron wa, sore koso koronia ni mitchaku shite maruku osamatte, soko ni aru to suisatsu sareru.

Watashi wa shinjiru. Dan ji te yo no makako beryo, Japon nôbo no na de yobareru tairitsu nado Ari wa senu shi zenki no yôna kôkei ni deau koto o. Mata watakushi wa onegai shitai. Hyômen ika ni arô to kokoro no oku hisoka ni, kiriau shisei o motsu no ga geijutsu o kokorozasu mono no shisei de aru. Kiriau shisei dake o tori dashi te, kanjôteki tairitsu nado to, nichijô seikatsu de no jigen de aori tateru yôna koto wa shinai de hoshii to. Jissakusha de aru watakushi jishin e no jikai o mo komete kono bun o kaita ga, igo ikanaru katachi de mo, koronia shakai ni sekkyoku teki ni chikazuku kimochi o saikin nakushita. Shinbun ni kikô suru saisho de saigo no kikai o ataete itadaita koto o kansha shitai.

Originariamente, a finalidade da arte e da ciência consiste em cooperar para o enriquecimento de nossas vidas. A grande contribuição da ciência moderna à humanidade deste século está tão ligada a nossas vidas que nos conscientizar desse fato até se torna raro. Por um lado, a arte que se encarrega do lado emocional detém a posição de testemunhar a época, quando se inicia a obra que tem como ponto de partida a consciência individual da vida de como viveu essa época. O que, ao mesmo tempo, significa criar confronto com a consciência do espectador em relação à obra criada. [...]

Por outro lado, o gênero de arte denominado belas artes difere da evolução do *show business*, como cinema, teatro e música, inclusos na indústria de informação intelectual que possui *show business* avançado; é diferente também da literatura, que surge diante de leitores através do mecanismo editorial; ele encontra-se abandonado na forma primitiva entre indivíduo e empresa, cuja avaliação ou transação comercial é realizada frequentemente direto do produtor para o consumidor, permanecendo ambíguo seu valor de referência. No caso de um autor que tenha conseguido entrar na rota comercial, pode-se ter uma ideia aproximada do valor, cabendo também a opinião de crítico e *marchand* intermediário. Nos dias de hoje, com a afluência de pintores que atendem a consumidores que os procuram para decorar suas casas, o mercado de arte encontra-se confuso, por não saber localizar o critério exato do valor prático das obras.

A situação da arte na colônia é configurada por pintores pioneiros que almejavam a arte desde a fase embrionária, fincaram a base e proporcionaram aos seguidores da geração posterior o solo que possibilitou amadurecerem nele e saltarem para o mundo. Esse grupo é

constituído de “seminissei”, imigrantes na tenra idade com a família, e os nissei, nascidos no solo brasileiro. Em seguida, há os artistas “semijaponeses”, que aumentaram o contingente do mundo artístico da colônia repentinamente, por volta de 1960, mas cuja afluência cessou logo, mais tarde. Assim, se encontra desenhado o mapa de arte da colônia.

O primeiro grupo, desde o início, pertencia ao núcleo intelectual da colônia e a liderou, ao mesmo tempo; enquanto jornalistas, seu campo de atuação sempre esteve dentro da colônia, abraçando o tema como imigrantes, mas essa ideia preciosa de aprovação da condição como tal não se cristalizou na pintura como tema. Enquanto isso, outros pintores brasileiros de outras etnias, como Portinari (1903-1962) e Segall (1891-1957), abordaram a fome dos nordestinos, o navio de imigrantes, postura que não se encontra nos pintores pioneiros japoneses, os quais parecem ter-se esquecido da pesquisa plástica evidente nos dois pintores, em obras como “O retrato do jovem lavrador” e “O homem da bananeira”.

O artista é alguém que declara publicamente o interesse que tem pela sociedade da qual faz parte, através de sua obra, que deve ser criativa, sempre. O interesse dos imigrantes pioneiros pelo Japão e o senso nipônico da incumbência de cumprimento de missão se dilui, quando se trata do segundo grupo. Seus interesses são centralizados em si próprios em relação à sociedade brasileira, ao mercado mundial, enfim, o campo de seu interesse encontra-se fora da colônia. Até a aparência dos artistas pioneiros de sonhadores ressequidos causa sensação de estranheza aos artistas recém-chegados da mesma geração.

Presume-se que a maior diferença entre os dois grupos é a presença da guerra, com algumas diferenças individuais, porém, trata-se de artistas afortunados, que, por estarem fora do ataque direto do campo de batalha, puderam continuar a sonhar o que os outros da mesma geração perderam. Avançaram firmemente na perseguição de respectiva utopia e atuam nos âmbitos nacional e internacional, donos de estilos autênticos, tais como realismo clássico, abstrato, neofigurativo, mas se pode dizer que a média do interesse deles pela sociedade se move centralizado em si mesmo.

Finalmente, sobre o grupo de artistas recém-chegados (do Japão), é muito difícil tipificar esse grupo, até porque faço parte dele, contudo, é um grupo de artistas que não estariam aqui, se a Bienal de São Paulo não se realizasse nesta terra. Isto é, a grande maioria deles já atuava como profissional ou se esforçava com diligência para sê-lo, independentemente de qualquer pretexto; é através dessa profissão que escolheram o Brasil e, como os demais jovens que atravessaram o mar para se tornarem profissionais da agricultura, são possuidores da noção do que é ser profissional, mais que qualquer outro.

Esses jovens artistas nascidos durante os primeiros anos¹³⁶ da era Shôwa foram atingidos pela sombra projetada pela guerra, sem mesmo empunhar uma arma, foram desenvolvendo dentro de si a consciência de vítima, no decorrer do processo da infância até atingir a fase de adulta vivida no Japão, que acabaram abandonando voluntariamente. Com o decorrer do tempo, essa sombra da guerra talvez se tornasse pesada demais ou leve demais, deixando-os desorientados quanto ao que pintar e como pintar. Presumo que a atenção dos recém-chegados ao Brasil estava focalizada em “o que”, em detrimento de “como” pintar. No entanto, dez anos passados, nos dias de hoje, não se vê mais essa perturbação daquela época, nos dois ou três autores que despontaram como representantes da arte contemporânea brasileira. As obras instaladas na entrada do salão da 14ª Exposição de Arte da Colônia de Toyota e Kusuno são elas. É fácil de imaginar a dificuldade de compreensão do público geral da colônia com o vanguardismo das obras, mas as pessoas que estão na posição de julgar essas obras e aquelas ligadas à cultura e informação se encontram mergulhadas no senso artístico de outrora, representado pela palavra obsoleta como “paisagem bela como uma pintura” ou “uma mulher linda como se tivesse saído de uma pintura”; ainda por cima, o que pensar da atitude de se gabar da própria incompreensão?

É claro que, na atitude de pessoas diante da arte, não há como não seguir o seu próprio gosto, que pode ser conservador ou progressista. Durante o processo da ordem da aceitação e compreensão da arte pela sociedade, a grande maioria pende ao conservadorismo, preferindo a pintura realista à abstrata, o que é um discernimento louvável; por outro lado, perceberam-se duas ou três pinturas abstratas carregadas de tintas, feitas por alguém sem preparo básico, posando de pintor. É um cenário caricato do vendedor e comprador, mas representava uma corrente de maneirismo em autores renomados, causando sensação da mistura de gemas e seixos.

O ato artístico é semelhante ao ato de o espírito do homem expelir o vômito acumulado no fundo do coração. Os motivos que despontam no instinto humano como sexo e violência, não deixam de ser temas importantes, todavia, é lamentável que a nossa lavoura artística da colônia esteja plena de obras elaboradas com técnicas decorativas, parecendo ter-se esquecido de investigar outros caminhos.

Em nossa sociedade colônia, que tem vivido os 60 anos de história solidarizando-se mutuamente, contando com o calor humano, não se sabe quando a sabedoria de uma vida modesta começou a formar áreas sagradas em um dos cantos, uma das quais é a relação daquele que chegou antes com o que chegou depois, nas sociedades envolvidas; a área sagrada que segue parece ser a relação de pessoas ligadas a jornais e aos leitores, em geral; isto é, é inadmissível este criticar aquele, deve-

¹³⁶ Os anos 1-9 da era Shôwa correspondem aos anos 1926-1934.

se portar como um cordeiro obediente, independentemente do que lhe vai no íntimo, fingindo estar desinteressado.

Um acontecimento é transmitido proporcionalmente à distância e ao tempo; como não se podem produzir notícias com senso de espírito de companheiros que sempre se aqueceram mutuamente, isso significa mais que a morte de um confortável, até então, negar a entrada de sementes novas não seria ponto de vista estreito demais?

Recentemente, existe uma tendência de o inferior suplantar o superior, no nosso Grupo Seibi; há um jornalista que criou a notícia, narrando-a “assim, assado”, particularmente rebaixando o nível da questão – afinal, o que quer que faça, lembro-me de ter visto algo como devolver o nome do Seibikai aos fundadores. Do nome Seibikai, a “Seibi” perdera a intenção original no próprio solo da colônia. Quando imagino o salão diante do público da colônia, sem nenhuma dificuldade em compreensão entre o expositor e o espectador, um salão de atmosfera familiar, com tratamento mútuo de apelido é a própria imagem, presumo que seja o próprio lugar aderido e preso, encaixado perfeitamente à colônia.

Acredito veementemente na inexistência do confronto entre as gerações que chamam por aí de “macaco velho” e “Japão novo” e que nunca hei de deparar com um espetáculo como o acima descrito. Reitero o meu pedido. Não importa o que aparenta superficialmente, a postura daquele que almeja o caminho da arte é sempre manter secretamente, no fundo do coração, uma espada. Não destaquem apenas a parte de luta, incitando abrangência a dimensão do cotidiano e alegando ser confronto de natureza emocional. Redigii estas linhas como o próprio envolvido e com intuito autodisciplinar. No entanto, perdi o intuito de me aproximar, por iniciativa própria, da sociedade japonesa. Apresento meus sinceros agradecimentos pela oportunidade cedida em escrever num jornal pela primeira e última vez. (Tradução nossa)

De fato, dentro da comunidade japonesa da época, usava-se o termo “macaco velho” para os imigrantes vindos antes da guerra, e o termo “Japão novo”, referindo-se aos imigrantes vindos depois da guerra. “A sociedade tem capacidade de substituir ‘os velhos preconceitos apodrecidos’ por novos preconceitos, ainda mais infames ou mais estúpidos”, afirmam Deleuze e Guattari, citando Proust (2010, p.77).

Com efeito, as duas gerações, a antiga e a nova, mantinham um contato amistoso no cotidiano, contudo, quando ocorriam divergências de opinião, esse termo passava a

ter um tom pejorativo, expressando forças sociais, históricas e políticas desse “mundo colônia”. Essa questão é discutida por Suzuki (2007, p.493, grifo nosso), como veremos no trecho abaixo:

Misturar-se com os imigrantes pós-guerra de gerações, gostos, concepção de arte, muito diferentes dos imigrantes mais antigos, é muito natural que surjam aí opiniões contraditórias originadas pelo novo e o velho. **Não só opiniões sobre as obras, mas as críticas acerca da maneira de ser do próprio Grupo Seibi,** perde-se o sentido da confraternização. (Grifo nosso)

Uma década depois da chegada de Wakabayashi ao Brasil, o Grupo encerra suas atividades. O artista não só presenciou o momento histórico da dissolução do Grupo, mas protagonizou e impulsionou involuntariamente o seu acontecimento.

Os japoneses vindos antes da guerra eram possuidores dos mesmos valores e comportamentos dos adultos que fizeram germinar no jovem adolescente Wakabayashi a semente da “fuga”. Na visão de Wakabayashi, a experiência daquele que vivenciou a guerra e sofreu suas consequências é muito diferente dos que apenas a assistiram, no exterior. Estes, certamente, conservaram em seu íntimo o patriotismo e a veneração pelo Imperador, e torceram pela vitória do Japão, mesmo vivendo no país inimigo. Wakabayashi, que tanto desejou sair do Japão para se livrar do sistema fechado e exclusivo das aldeias ou *mura* e ganhar a liberdade de pensamento e expressão, encontrou no Brasil uma comunidade japonesa ou “colônia” correspondente à existente no Japão feudal, um desdobramento do *mura* transplantado à terra brasileira.

O que se pode concluir desse período de uma década de tempo perdido em que o artista participou do Grupo é que as matérias difamatórias publicadas no *Jornal Paulista* trouxeram a revelação final da ilusão, ou seja, a inexistência de comunhão de ideias, mas as discordâncias veladas. Deleuze e Guattari ensinam:

Cada sofrimento é particular na medida em que é sentido, na medida em que é provocado por determinada criatura, em determinado amor. Mas, porque esses sofrimentos se reproduzem e se entrelaçam, a inteligência extrai deles alguma coisa de geral, que também é alegria. A obra de arte é promessa de felicidade porque nos ensina não só que em todo amor o geral jaz ao lado do particular como também a passar deste àquele, numa ginástica que, consistindo em desprezar-lhe o motivo para buscar-lhe a essência, nos fortalece contra a dor. (2010, p.69).

Eis a razão de ninguém ter encerrado a atividade artística, apesar de o Grupo ter-se desfeito. Cada artista envolvido no incidente, veteranos ou novos, transformou o fato triste e particular em alegria generalizada, no exercício de repetição sob o signo da arte. Quanto a Wakabayashi, continuou no exercício de territorializar o espaço, consolidando-se nesse território mediante a construção de um segundo território adjacente, num “desterritorializar o inimigo através da ruptura interna de seu território, desterritorializar-se a si mesmo, renunciando, indo a outra parte (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.14)”, tudo isso sem sair do lugar, como um verdadeiro nômade.

EPÍLOGO

Escrever sobre a vida de um pintor como Kazuo Wakabayashi é sair à procura do “tempo perdido” do artista, aquele que se perdeu na vida mundana, nas noitadas regadas a álcool e nos bares em rodas de amigos. Se não se aprende nada nos dicionários emprestados pelos nossos professores e nossos pais, a aprendizagem só acontece quando se perde tempo, e isso, por intermédio de signos. Wakabayashi certamente foi um desperdiçador de tempo por excelência e, precocemente, conforme os episódios já narrados nos capítulos iniciais desta tese.

Evocando alguns deles, apenas da adolescência: cabulando aulas e, como consequência, levando golpe de sabre do vice-diretor; desviando por conta o destino da viagem de estudos para Tóquio, e não Kobe, como definira a direção da Escola; o garoto ás da equipe de beisebol faltando aos treinos para ajudar sua mãe na lavoura e, por isso, rebaixado para a turma do banco; como primogênito e chefe de família, cremando corpos dos mortos da aldeia, tudo isso sob o céu cinzento da guerra que cobria seu país.

O signo violento que acompanhou todos esses feitos, sem dúvida, foi o da morte, levando em consideração que a morte abrange outras perdas, além da física. Entretanto, concomitantemente, é no âmago desses tempos perdidos que redescobrimos o que nos revela a imagem da eternidade (DELEUZE, 2010, p. 82). O filósofo francês indica a diferença entre as verdades que se extraem de tempos perdidos com as que são decorrentes das ações que se recusam a perder tempo (DELEUZE, 2010, p. 82). As primeiras são denominadas “verdades da inteligência”, que, por sua vez, se opõem às segundas. As primeiras consistem no resultado da ação sob efeito violento de um signo, e a inteligência intervém sempre depois, como na arte e na literatura, pois “[a] impressão é para o escritor o mesmo que a experimentação é para o sábio, com a diferença de ser neste anterior e naquele posterior o trabalho da inteligência”

(DELEUZE, 2010, p. 82). Encontro novamente no cineasta japonês Akira Kurosawa o exemplo real desse pensamento¹³⁷:

As pessoas costumam forçar a ligação dos fatos da minha vida particular com a criação, mas não é assim que acontece. A garota que aparece no filme não é necessariamente a garota que amei na vida real, ou então, ligar um protagonista infantil de um determinado filme às experiências de Kurosawa criança. Não há necessidade de procurar nos acontecimentos da própria experiência para se fazer um filme, a criação não se limita aos fatos da vida real. Ela se desenvolve infinitamente mais livre e nela contém, sobretudo, minhas emoções, minha essência que, concluída, torna-se a obra de Kurosawa. Numa abordagem mais ampla, como na esfera filosófica, como minhas concepções da vida e do mundo, é inegável que acabam influenciando meus filmes. (...) O que realmente desejo é fazer um filme realmente belo (美しい映画 *utsukushii eiga*), cujo conteúdo as pessoas de diferentes culturas possam compartilhar, comungar da mesma emoção. O que é feito com alma acaba se tornando universal. Enviar mensagens ou levantar estandarte em prol de alguma causa através de meus filmes nunca foi a minha motivação. O que tenho feito é criar um trabalho que, na sua totalidade, possibilite a comunhão das pessoas do mundo inteiro através da sensação que essa obra possa causar. Isso, sim, considero fundamental. Mas sinto ainda não tê-lo conseguido ao longo dos quase 60 anos da minha vida como fazedor de filmes [...] ¹³⁸(Tradução nossa)

Traçando um paralelo entre o cineasta e o artista imigrante, em relação aos respectivos processos de criação, noto que ambos priorizam o sentir em relação ao pensar. Veja-se a presença da rosa vermelha. Uma rosa vermelha depositada sobre um corpo carbonizado marcou o artista ainda adolescente, que engrossaria o rol do signo mais rico em sua vida tenra, o da morte. A rosa vermelha e as formigas do cineasta insinuam a morte, pois as pétalas e as folhas serão destruídas em seguida pelos operários coletores de materiais para produção de fungo que sustentará a preservação de sua espécie. Porém, elas se renovarão para servirem de alimento para as formigas de gerações seguintes, conforme o incansável ciclo de morte e renascimento. O perfeccionismo de Kurosawa, em sua criação estética, sobretudo na distribuição harmoniosa das cores, se deve ao pintor que outrora almejava se tornar. Antes de iniciar

¹³⁷ Da entrevista do cineasta japonês Akira Kurosawa (1910-1998), no documentário **O Segredo de Akira Kurosawa – da locação de filmagem do *Rapsódia de agosto***, comentando sobre seu processo de criação e a ligação dela com sua vida real (0:34:45-0:37:16).

¹³⁸ O texto é um resumo do pronunciamento do cineasta.

a filmagem, o cineasta rascunhava vários estudos em croqui, para cada cena, com giz de cera, estudando minuciosamente as cores e as distribuições dos elementos que comporiam as cenas. Wakabayashi e Kurosawa, ambos realizavam seus ofícios movidos pela extrema necessidade de criar, guiados pela violência dos signos. Sobretudo Wakabayashi, no ofício de pintar, que, entre todas as artes, é a única que integra necessariamente, “histericamente”, sua própria catástrofe, constituindo-se a partir de então como uma fuga para adiante (DELEUZE, 2007, p.105).

Wakabayashi, após assumir sua própria identidade, passou a introduzir elementos nipônicos em seus trabalhos, e a morte continuou impulsionando-o a resistir contra tudo o que ela significa para ele, ou seja, evoluindo para a celebração da vida, através de seus trabalhos. Ora, se a arte é uma liberação da vida, se não há arte que não seja uma liberação de uma força de vida, não há, portanto, a arte da morte¹³⁹. Não há arte da morte, mas há aquela que incorpora a morte como dado de enfrentamento, sem se dissociar da afirmação da vida – e é essa que Wakabayashi insiste em fazer com todo o seu vigor.

¹³⁹ Entrevista *Abecedário de Deleuze*: R de Resistência.

Imagem nº 44: Kazuo Wakabayashi no seu atelier, em foto recente.
Acervo: Wakabayashi

A seguir, veremos um texto redigido por Wakabayashi, exclusivamente para este trabalho, dando uma ideia de seus pensamentos e sentimentos mais profundos acerca de sua arte:

1949 年、画家として出発した最初の出品より、常に其の志しの先にそびえて、ピカソとマチスの存在がありました。10 年の後、サンパウロに居を移し 50 余年の今、やはり、二人の名前が 60 余年の作画生活の目標の前に在り、以前にも増して、高く、遠くに在ると感じる今日この頃であります。

今世紀の最高傑作ゲルニカの作者ピカソが彼個人の生き方が其の時代の歴史を密着して重なり、ゲルニカの作品を生むに至った様に、彼が美術の歴史を支え、絵画もまた、人の心に強くつきささる武器になることを示した様に、同時代のマチスは其の画面に、人の心に幸せを伝えることをを願った。最高のハーモニーを光に満ちた作品群を生み、作者のメッセージを、絵画だけが持つ方法で伝えてくれた。

今、60余年の私の作画生活を振り返る時、此の先人二人の生き方の間を右往左往し、前半の30年はピカソに、後半の30年をマチスに、より多く動かされ来たことを強く意識する今日此の頃で在ること知ります。

父を早く失い、長男の家長として、自我強く生きて来たと思っておこす少年の私は戦中戦後の日本を、日本人の生き様に、反発し、何時か此の地を離れたいと思い始め、60年の始め、私と家内光とのファミリーを新しい大地、ブラジルに移し、着聖後、荷を解いた中から現れた日本の作品の暗さにオドロキ、ブラジルの強い光にトドマリ、軍によるセンレイも受け、数ヶ月の空白の時期をすごすことになりますが、20年近いブラジルでの作画生活の始まりが、ブラジルの美術界の暖かい受け入れの中で画業に専念できる日々を迎える様いました。

北伯の飢餓を描いたポルチナリー、カリオカの倦怠を画面にしたカバルカンチに、ピカソやマチスを見る様に此の地での先人の仕事に近づきたいと思い続ける毎日ですが、絵画は売るものにあらずと、自家製の詩集を駅頭などで配った日本での日々と、作品を売ることによって成り立った私共二人と三人の子供と孫達の新しいファミリーの成立の現実の中を揺れ動く画家の心を持てあます毎日でもあります。

長い年月を掛け、行き届かぬ言葉で貴姉の御志しに副えなかった私を、シンボウ強く支えて頂いたことを此の文の終りに深く感謝致し居る次第です。

来年は、リオ、カンポグランデ、ベロオリゾンテでの三つの個の約束があり、最後の個展は200号、4点、100号5点を中心に画廊一、二階を埋める、生涯での最大の近作個展になりますので、力を込めて仕事を続け、WAKABAYASHIの世界を展開したいと思っております。乱筆、乱文のことお許しく下さいませ。

2013年12月6日

サンパウロ、 若林和男

KAZUO WAKABAYASHI

1949nen, gaka to shite shuppatsu shita saisho no shuppin yori, tsune ni sono kokorozashi no saki ni sobiete, Picasso to Matisse no sonzai ga arimashita. Jûnen no nochi, São Paulo nikyo o utsushi 50yonen no ima, yahari, futari no namae ga 60yonen no sakuga seikatsu no mokuhyô no mae ni ari, izen ni mo mashite, takaku, tooku ni aru to kanjiru kyô kono goro de arimasu.

Konseiki no saikô kessaku Guerunica no sakusha Picasso gakarekojin no ikikata ga sono jidai no rekishi o micchaku site kasanari, Guernica no sakuhin o um uni itatta yôni, kare ga bijutsu no rekishi o sasae, kaiga mo mata, hito no kokoro ni tsuyoku tsukisasaru buki ni naru koto o shimeshitayôni, dôjidaino Matisse wa sono gamenni, hitonokoronishiaawase o tsutaerukotoo negatta. Saikô no harmony o hikarini michitasakuhingun o umi, sakusha no messege o, kaigadakegamotsuhôhō de tsutaetekureta.

Ima, 60yonen no watakushi no sakugaseikatsu o furikaerutoki, konosenjin futari no ikikata no ainda o uôsaôshi, zenhan no 30nen wa Picasso ni, Kôhan no 30nen o Matisse ni, yoriookuugokasaretekitakoto o tsuyokuishikisurukyôkonogoro de aru kotoshirimasu.

Chichi o hayaku ushinai, chônân no kachô to shite, jigazuyoku ikite kita to omoiokosu shônên no watakushi wa senchû sengo no Nippon o, nipponjin no ikizamani hanpatsu shi, itsuka kono chi o hanaretai to Omo ihajime, 60 nen no hajime, watakushito kanai Hikari tono family o atarashii daichi, Brasil ni utsushi, chakusei go, niwo toita nakakara arawareta Nippon no sakuhin no kurasani odoroki, Brasil no tsuyoi hikari ni todomari, gunni yoru senreimo uke, sûkagetsu no kuuhaku no jiki o sugosu koto n i narimasuga, 20nen chikai Brasil deno sakugaseikatsu no hajimari ga, Brasil no bijutsukai no atatakai ukeire no naka de gagyô ni sennen dekiru hibi o mukaeru yô itarimashita.

Hokuhaku no kiga o egaita Portinari, carioca no kentai o gamen nishita Cavalcanti ni, Picasso ya Matisse o miruyôni kono chi de no senjin no shigoto ni chikazukitai to omoitsuzukeru mainichidesu ga, kaiga wa uru mono ni arazu to, jikasei no shishû wo ekitô nado de kubatta Nippon de no hibito, sakuhin o uru koto ni yotte naritatta watakushidomo futari to sannin no kodomo to magotachi no atarashii family no seiritsu no genjitsu naka o yureugoku gaka no kokoro wo moteamasu mainichi demo arimasu.

Nagai nengetsu o kake, ikitodokanu kotoba de kishi no okokoro zashi ni soenakatta watakushi o, shinbôzuyoku sasaete itadaita koto o konobun no owari ni fukaku kansha itashi oru shidai desu.

Rainen wa, Rio, Campo Grande, Belo Horizonte de no mittsu no koten no yakusokuga ari, saigo no koten wa 200gô, 4 ten, 100 gô 5 ten wo chûshin ni garô 1,2 kai o umeru, shôgai de no saidai no kinsaku koten ninarimasu no de, chikara wo komete shigoto wo tsuzuke, WAKABAYASHI no sekai o tenkai shitai to omotte orimasu. Ran'pitsu, ran'bun no koto oyurushi kudasaimase.

Desde que iniciei a minha vida como pintor, em 1949, Picasso e Matisse eram presenças constantes lá no alto das minhas aspirações como pintor. Mesmo dez anos mais tarde, mudando para São Paulo, passados mais de cinquenta anos, ainda hoje ambos se posicionam diante do alvo da minha vida produtiva como pintor, mais elevado e mais longe muito mais do que antes.

Picasso, o autor da *Guernica*, obra-prima do século XX, faz coincidir a postura de sua vida como indivíduo com a história de sua época, que o conduziram à sua criação, dando suporte à história da arte. Mostrou como a pintura também pode se tornar uma arma que penetra intensamente na alma das pessoas. Por outro lado, seu contemporâneo Matisse desejou transmitir felicidade à alma das pessoas, através de suas pinturas. Criou um grupo de obras repletas de luz, em harmonia máxima, transmitindo-nos sua mensagem com o método que somente a pintura permite.

Hoje, quando relembro a minha vida produtiva, que soma mais de 60 anos, tenho plena consciência de que foi uma caminhada de idas e vindas entre esses dois predecessores, tentando me aproximar da sua maneira de viver, sendo os primeiros 30 anos devotados a Picasso e os 30 anos posteriores a Matisse.

A minha condição de primogênito fez com que me tornasse chefe de família prematuramente, após o falecimento de meu pai, na pré-adolescência. Desde então, coube a mim tomar decisões sobre assuntos concernentes à família, e isso me habituou a viver egoisticamente. Na juventude, rebelei-me contra o Japão e a postura dos japoneses durante e após a Segunda Guerra Mundial, germinando e brotando o pensamento de que queria me afastar daquela terra. No início dos anos 1960, mudei-me para o Brasil, o novo continente, na companhia de minha esposa, Hikari, formando uma família. Assim que

chegamos a São Paulo, surpreendi-me com a obscuridade das minhas obras trazidas do Japão, desveladas da embalagem.

Permaneci sob a luz forte do Brasil, recebi o batismo da ditadura militar, passei meses em branco, sem conseguir pintar. Até que passo a ser aceito no meio artístico brasileiro com calorosa receptividade, possibilitando-me dedicar ao meu ofício de pintar, desde então. Aqui nesta terra, tanto Portinari, que retratou a fome do Nordeste, como Cavalcanti, que registrou a indolência carioca, nas suas telas, são predecessores desta terra, se tornaram dignos de serem almejados. Tive interesse de aproximar-me deles, assim como vejo Picasso e Matisse. Vivo meus dias de incoerência, quando penso nos tempos que passei no Japão, quando acreditava que o ato de pintar não estava ligado ao comércio, distribuindo nas estações coletâneas de poemas encadernadas artesanalmente.

Passei a pensar que a constituição da família recém-formada, primeiramente por Hikari e eu, mais tarde por nossos três filhos e netos, cujo sustento se deve unicamente ao comércio, fruto de minhas obras. Não sei o que fazer dessa incoerência que não para de abalar o coração deste pintor.

Ao finalizar, agradeço profundamente (à autora da tese) o suporte que me deu, despendendo estes longos anos, apesar de palavras insuficientes, não conseguindo corresponder às suas intenções.

No próximo ano (2014), tenho compromisso de três exposições individuais, no Rio de Janeiro, Campo Grande e Belo Horizonte, das quais a última será centralizada em quatro obras de nº 200¹⁴⁰, cinco de nº 100¹⁴¹, completando com as demais obras de dimensões menores, ocupando dois pavimentos. Será a maior exposição de obras recentes de toda a minha vida e continuarei trabalhando com todo vigor, desenvolvendo o mundo de WAKABAYASHI. Peço que me perdoem pelos rabiscos de minha caligrafia e a pobreza de minha escrita. (Tradução nossa)

São Paulo, 6 de dezembro de 2013.

KazuoWakabayashi

¹⁴⁰ Nº 200: dimensão da tela de 2.59m x 1.94m.

¹⁴¹ Nº 100: dimensão da tela de 1,62m x 1,30m.

Wakabayashi, nesse sucinto texto, resume toda sua vida artística fazendo uma menção especial aos mestres predecessores: Picasso e Matisse. Segundo o próprio pintor japonês, esses dois famosos artistas ocidentais foram os seus elementos-chave de inspiração e a bússola norteadora na sua atividade como artista. Contudo, Wakabayashi, em sua humildade, confessa que, ainda hoje, se sente num plano muito abaixo da grandiosidade do trabalho desses dois talentos.

Ainda segundo Wakabayashi, Picasso parece sugerir a realidade árdua, ao passo que Matisse, o lado confortador da vida, como o crítico de arte Robert Hughes¹⁴² registra:

Matisse once said that he wanted his art to have the effect of a good armchair on a tired businessman. (...) His studio was a world within the world: a place of equilibrium that, for sixty continuous years, produced images of comfort, refuge, and balanced satisfaction. (HUGHES, 2013).

A estampa japonesa que passou a integrar a composição das obras de Wakabayashi, por volta dos anos 1980, acrescenta um ar decorativo às suas obras, até então de aspectos sisudos. Na época, essa inclusão de elementos culturais, seja resultado do perfeccionismo dos artesãos japoneses, seja personagens de teatro Kabuki, foi muito criticada pelos colegas do grupo Seibi, por acharem a ideia estapafúrdia, talvez por serem japoneses. No entanto, a mesma apreciação de motivos de estampa do artista imigrante nascida sob a luz tropical do Hemisfério Sul encontra-se em Matisse, inspirada sob o céu e o mar do Sul da França:

Matisse loved pattern, and pattern within pattern: not only the suave and decorative forms of his own compositions but also the reproduction of tapestries, embroideries, silks, striped awnings, curlicues, mottles, dots, and spots, the bright clutter of over-furnished rooms, within the painting. In particular he loved Islamic art, and saw a big show of it in Munich on his way back from Moscow in 1911. Islamic pattern offers the illusion of a completely full world, where everything from far to near is pressed with equal urgency against the eye. Matisse admired that, and wanted to transpose it into terms of pure colour. (HUGHES, 2013).

¹⁴² Robert Studley Forrest Hughes (Sydney, 28 de julho de 1938 - Nova York, 7 de agosto de 2012) foi um crítico de arte, escritor e produtor de documentários de televisão australiano que residia em Nova Iorque, desde 1970. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Hughes_\(cr%C3%ADtico\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Hughes_(cr%C3%ADtico)). Acesso em: 15 jan. 2014.

Matisse se deixa transparecer, no texto publicado em 1939, na revista *Le Point*, sua postura como criador de arte: “Faire un tableau paraît aussi logique que de construire une maison si on marchait avec de bons principes”. O pintor francês completa o pensamento com o que Wakabayashi sempre prezou, ao trabalhar com suas criações: “Le côté humain, on ne doit pas en occuper. On l’a ou ne l’a pas. Si on l’a, Il colore l’oeuvre malgré tout.”

O artista imigrante lança a hipótese de que ele próprio acabou, ora seguindo os passos de Picasso, ora de Matisse, alternando de forma itinerante os dois pintores.

No Brasil, Wakabayashi toma contato com os trabalhos de Cândido Portinari (Brodowski, 1903 – São Paulo, 1962) e Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897 – Rio de Janeiro, 1976), cujas obras o deixam encantado. A meu ver, muito da sedução sentida por Wakabayashi pelas pinturas desses dois artistas brasileiros está na similitude deles com as obras de Picasso e Matisse, as quais convergem para a questão do sofrimento humano diante das adversidades da vida. A série “Retirantes”, de Portinari, é um exemplo emblemático nesse sentido, cujas imagens denunciam a problemática do flagelo e do padecimento espiritual. As agruras vividas pelo povo nordestino e tão bem retratadas por Portinari tocaram profundamente Wakabayshi, que, de certa forma, viveu momentos parecidos em sua infância e juventude, no período de guerra. Di Cavalcanti, por sua vez, focou-se em outros elementos da realidade brasileira: favelas, festas populares, operários, os quais sensibilizaram igualmente o artista japonês, mas, desta vez, pela indolência inexplicavelmente confortadora do povo.

Como ele próprio confessa, está longe de se aproximar dos grandes mestres europeus e brasileiros. O cotidiano dele foi trabalhar sempre almejando chegar à altura de seus predecessores.

Os elementos evocatórios do signo da morte são encontrados em Picasso e Portinari, captados e vividos pelo então jovem Wakabayashi, na realidade da sociedade japonesa durante e pós-guerra. Por outro lado, os elementos glorificantes e, sobretudo, confortadores da vida encontram-se nas obras de Matisse e Di Cavalcanti. Ambos trabalharam com temas femininos com entusiasmo incansavelmente.

Matisse refere-se a seus modelos:

Mes signes plastiques expriment probablement leu état d'âme (mot que je n'aime pas) au quel jê m'intéresse inconsciemment ou bien alors à quoi? Leurs formes ne sont pas toujours parfaites, mais elles sont toujours expressives. L'intérêt émotif qu'elles m'inspirent ne se voit pas spécialement sur la representation de leur corps, mais souvent par de ligne sou de valeurs spétiales qui sont répandues sur toute la toile ou sur le papier et forment son orquestration, son architetur. Mais tout le monde s'enaperçoit pas. C'est peut-être de la volupté sublime, ce qui ne peut-être pas encore perceptible pour tout le monde. (1939).

O pintor francês ainda afirma que seus modelos nunca são figurantes, mas o tema principal de seu trabalho, acrescentando que, quando está com um modelo novo, somente quando ele se abandona ao repouso é que adivinha a pose que lhe convém e à qual se submeterá como um escravo. A volúpia sublimada, que não é percebida por todos, como o artista observa em Di Cavalcanti, é explícita, transbordando sensualidade.

Emiliano Di Cavalcanti conheceu Matisse e Picasso, entre outros artistas, quando esteve em Paris, por duas ocasiões. A primeira, em 1923, quando frequentou o ambiente intelectual e boêmio da época. A segunda, quando voltou e lá permaneceu, de 1936 a 1940, fugindo da perseguição do governo Getúlio Vargas, por ser simpatizante das ideias comunistas. Entretanto, o ambiente do pintor não era o dos *boulevards* de Paris: Di Cavalcanti estava impregnado dos trópicos, de uma atmosfera sensual e quente.¹⁴³ A profunda inclinação aos prazeres da carne e a vida notívaga influenciaram, sobretudo, sua obra: o Brasil das telas de Di Cavalcanti é carregado de lirismo, revelando símbolos de uma brasilidade personificada em mulatas que observam a vida passar, moças sensuais, foliões e pescadores. O artista resume a sua própria arte em poucas, mas precisas palavras:

A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil, ela não é preta nem branca, nem rica nem pobre. Gosta de dança, gosta de música, gosta do futebol, como o nosso povo. Imagino ela deitada em cama pobre como imagino o país deitado em berço esplêndido (Di Cavalcanti)¹⁴⁴.

¹⁴³ Disponível em: http://www.e-biografias.net/di_cavalcanti/. Acesso em: 15 jan. 2014.

¹⁴⁴ Disponível em: <http://artesehumordemulher.wordpress.com/pinturas-de-di-cavalcanti/>. Acesso em: 16 jan. 2014.

Não só na escolha dos temas esse artista brasileiro oferece o lado alegre e confortador da vida, que Wakabayashi definiu como “indolência carioca”: seu temperamento de não cobrar de si mesmo a perfeição propicia alívio a ele próprio, segundo uma carta a Mário de Andrade, em 1930 : “Mário, felizmente eu não me apresso, não quero nunca realizar obras-primas como quis o Brecheret, o Villa e mesmo já o Celso Antonio, o que acontece é que eles, sem autocrítica, já estão paus. E eu me sinto de uma mocidade comovente [...]”¹⁴⁵”

Foi um longo caminho percorrido entre o signo da vida e o da morte, num percurso concomitante quase que indissociável. Wakabayashi conseguiu conduzi-los ao ápice, revelando a sua própria essência através da arte. O artista parecia saber, talvez não com clareza, mas que ela seria a única que poderia dar-lhe o que procurava em vão na vida, até então. Conseguir exprimir a sua singularidade significa estabelecer seu ponto de vista, através do qual exprime o mundo, cada ponto de vista remetendo a uma qualidade última, no fundo da mônada. Deleuze cita o pensamento esclarecedor de Leibniz: “[...] elas não tem portas nem janelas: o ponto de vista sendo a própria diferença, pontos de vista sobre um mundo supostamente o mesmo são tão diferentes quanto os mundos mais distantes” (2010, p. 40).

Os olhos e o coração de Kazuo Wakabayashi conseguiram sair de si próprios, deixar de contemplar apenas o seu mundo e conhecer o universo que não é dele através da arte, desmaterializando e espiritualizando todos os signos que o abordaram, durante o seu percurso. Esse processo ainda não terminou, a cada nova criação surge um Wakabayashi de múltiplas facetas, instigando-nos a novas leituras do universo “wakabayashiano”.

¹⁴⁵ Ibidem.

Conclusão

Kazuo Wakabayashi foi, antes de tudo, um homem intenso em suas palavras, em seus sentimentos e em suas atitudes. Daí a dificuldade em biografar alguém tão sensível que captou seu meio e o transformou em arte. Um meio que se revelou, desde cedo, traumático, marcado pelos danos emocionais causados pela guerra. Paradoxal constatar que Wakabayashi viveu apaixonadamente sob o signo da morte.

Uma série de experiências dolorosas afetou a vida de Wakabayashi, como a morte de seu pai e o sistema morgadio, então vigente no Japão, que fez com que aos onze anos se tornasse herdeiro único e responsável pela família. Outro acontecimento de sofrimento emocional ao artista foi o retiro para o interior, Hikone. Com essa ida ao interior, o jovem teve que renunciar à aspiração em seguir os estudos na melhor escola de ensino médio, o Kobe Daiichi Chugakkô, frequentado por alunos seletos, cuja excelência no desempenho na escola fundamental era condição prioritária.

Esses acontecimentos que resultaram na perda, seja pela morte do pai, seja pela morte metafórica das aspirações frustradas durante a infância e adolescência, foram fundamentais para a formação do adulto Wakabayashi. Sobretudo, favorecido pelo sistema político vigente numa época em que o livre arbítrio do indivíduo era ignorado e as ações impostas em nome da formação de um bom patriota a serviço do imperador.

A reincidência de encontros com o signo da morte, nessa fase, para Wakabayashi, foi de uma importância maior, tendo essas sensações sido transferidas para suas criações futuras. A impossibilidade do uso de cores vivas e a interrupção das linhas curvas, por exemplo, acredito que se deve a uma das experiências do artista que

foi o impacto de presenciar a cena do cadáver a ser pisado e seus membros fraturados, em razão do enrijecimento que dificultava a acomodação na urna.

Quanto à cremação do corpo, não se tratava de colocar o corpo no crematório, tampá-lo e abrir somente quando o corpo tivesse sido transformado em cinzas. Por causa de uma das dobradiças que impedia o fechamento hermético, Wakabayashi precisava complementar manualmente a queima, virando os corpos com uma vara de bambu, de tempos em tempos. Tais obrigações como membro da comunidade foram impostas ao garoto Wakabayashi devida à condição de chefe de família, sendo o único adolescente a participar dessa tarefa. A guerra foi responsável mais uma vez por essa circunstância, pois provocara a debandada dos cremadores para uma atividade mais rentável na época, que era o comércio ilegal de arroz. A lida com a finitude da vida, no sentido mais concreto, foi marcante, de maneira cruel, ao jovem Wakabayashi. De fato, as circunstâncias que impõem a tais situações são a própria sobrevivência, a guerra, a escola, as instituições, geradas em conjuntos de segmentos duros.

Wakabayshi cumpria novamente o papel de chefe de família para ter que cobrar o aluguel do imóvel em Kobe, quando a cidade foi vítima de bombardeio que causaram a dizimação de boa parte da população. Certa vez, Wakabayashi se deparou com uma cena forte: uma rosa vermelha sobre um corpo carbonizado. Mais tarde, a rosa se torna um signo da morte em sua arte. Igualmente se tornou um signo da morte a frustração em não poder manter sua posição de estrela do time de beisebol, levando-o a ser rebaixado para a reserva, por faltar aos treinos durante o plantio no arrozal.

Foram inúmeras as ocasiões em que o jovem se rebelara contra a imposição de regras, no ambiente escolar. A pergunta inicial “o que aconteceu?”, desentranhada da investigação sobre escrita e acontecimento, feita por Deleuze e Guattari, trouxe

respostas ricas de eventos marcantes na adolescência do jovem. Todos eles tiveram como ponto de partida as linhas de fuga. A juventude de Wakabayashi foi repleta de ocorrências e cercada de adultos que germinaram nele a rebeldia, alimentando a ideia de se afastar daquele lugar, daquelas pessoas e daquele país.

Não foi o acaso que levou Wakabayashi a ingressar no universo da arte, tendo acumulado tanta experiência alheia à sua vontade, e ela precisava ser trabalhada.

Segundo Wakabayashi, ele nunca pintara pensando em comercializar as suas obras, pois pintava impelido pela necessidade de exteriorizar tudo que ficara acumulado durante a sua juventude, sobretudo no interior do Japão. Logo no início de sua atividade como pintor, Wakabayashi é premiado em uma importante exposição (Salão Niki-kai, 1950), com uma obra que já denunciava a sombra que o convívio na comunidade do interior projetara. Trata-se de *Viaduto* (1949, ver imagem 18), na qual a estrada em curva se interrompe no meio do caminho, antes de alcançar o horizonte. Entendo ser a metaforização do próprio caminho de Wakabayshi, que fora impedido de prosseguir. A forma geométrica da elipse discutida no início do capítulo desta tese já se encontrava presente. Wakabayashi parece delegar a essa forma geométrica a sugestão do movimento de dois eixos da elipse, a morte e o Japão subjetivo.

Após a sua vinda para o Brasil, não demorou muito para que Wakabayashi tivesse seu talento reconhecido, detendo prêmios importantes nacionais e internacionais. O convívio com os artistas nipônicos veteranos que migraram para cá, antes da guerra, ia muito bem, enquanto Wakabayashi guardava para si sua opinião sobre a arte. O fato de o artista ter causado a dissolução do Grupo Seibi deveu-se à sua maneira de ser, de não se calar diante da parcialidade e do oportunismo.

As verdadeiras causas da dissolução do Grupo Seibi nunca saíram do âmbito da colônia japonesa, mesmo tendo sido amplamente discutidas nos jornais nikkeis do Brasil, concentradamente em São Paulo. Todas as bibliografias consultadas acerca do referido Grupo registram que a dissolução se deu por conta das diferenças de gerações e das maneiras de interpretar as verdades. Foi revelador, para mim, poder registrar os bastidores desse acontecimento histórico que permaneceram guardados na memória de algumas pessoas que tiveram envolvimento direto. Quarenta anos se passaram desde a dissolução do grupo e todos os protagonistas já faleceram, razão pela qual o depoimento de Wakabayashi se tornou precioso por ser a única testemunha ocular viva.

Tentei, enfim, recriar, por meio do relato do artista Kazuo Wakabayashi, todo movimento de sua vida, procurando igualmente preencher as lacunas criadas pelo mutismo do biografado ou até documentais e me valer da intuição e imaginação para ligar os traços descontínuos. No entanto, os devires desta narrativa são moradores do universo criados por mim, que passaram pela minha sensibilidade e, naturalmente, pela minha maneira de enxergar a vida e a obra de Kazuo Wakabayashi. Concluo que uma biografia é sempre incompleta, porque não se podem dizer tudo de si, coisas que ele sabe e que guarda para si.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AVELAR, Alexandre de Sá. **Escrita da História, Escrita Biográfica das Possibilidades de Sentido**. In: _____. *Grafia da Vida*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização – As consequências humanas**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BURKE, Peter. **Variedade de História Cultural**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2006.

CHAMBERS, Iain. **Migrancy, Culture, Identity**. Londres e Nova York: Routledge, 1993.

_____. **Culture After Humanism – history, culture, subjectivity**. Londres e Nova York: Routledge, 2001.

COMISSÃO DE ELABORAÇÃO DA HISTÓRIA DOS 80 ANOS DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL. **Uma Epopéia Moderna - 80 Anos da Imigração Japonesa no Brasil**. São Paulo: Editora Hucitec. 1992

COUTO FARIA, A. Luiz. **Grupo Seibi**. Disponível em: http://www.brasilartesciclopedias.com.br/tablet/temas/grupo_seibi.php Acesso em: 17 ago. 2013.

DELEUZE, Gilles. **De A a Z – B de Bebida; R de Resistência**. In: *O Abecedário de Deleuze*. Entrevista de Claire Parnet. 1988. <http://www.youtube.com/watch?v=Ed-bVLBDwY> Acesso em 17/11/2013.

_____. **Francis Bacon: Lógica da Sensação.** Equipe de Tradução: Roberto Machado (Coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007 [2002].

_____.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2009 [1995].

_____.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2008 [1996].

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997 [1980].

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol.5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2008[1997].

_____. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010[1992].

_____. **Crítica e Clínica.** Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011a[1997].

_____. **O Anti-Édipo.** Tradução de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011b[2010].

DOI, Takuji. **Hômuri no genryû.** 葬りの源流 (A origem do sepultamento). In: TANIGAWA, Kenichi et alii (Org.). *Taiyô to tsuki: Kodaijin no uchûkan to siseikan* 太陽と月 - 古代人の宇宙観と生死間 (O sol e a lua: a concepção do universo e da vida e morte dos antigos) *Nipponminzoku bunka taikei* 2 (Compêndio de folclore e cultura japonesa), vol.2. Tóquio: Shogakukan, 1983, Capítulo 5.

DOSSE, François. **Gilles Deleuze & Félix Guattari: Biografia Cruzada.** Tradução de Fatima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2007.

_____. **O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida.** Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Edusp. 2009.

_____. **Entre la psyché et le cosmos.** In: *Le Magazine Littéraire*. Paris: Sophia Publication, p.10, Juin, 2013.

_____. **Les mille et une vies de la biographie.** In: *Le Magazine Littéraire*. Paris: Sophia Publication, p.8-13, Avril, 2011.

FURUYA, Toshihiro. **A Lógica do Sentido de Deleuze.** ドルーズの感覚の論理
Disponível em: <http://d.hatena.ne.jp-furuyatoshihiro/20070731>.

GAKUSHÛHÔ KENKYÛKAI 学習法研究会(Centro de Pesquisa de Metodologia de Ensino). **Kenkyujo ni yoru Daizenka Kôtô Ichigakunen Gakushushidô:Zenkiyô.** 研究所による大全科高等一学年学習指導 前期用(Orientação didática de todas as matérias para a primeira parte do primeiro ano). Tóquio/Osaka: Yukawakôbunsha, 1939.

GENET, Jean. **O atelier de Giacometti.** Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, [2000] 2003.

HARADA, Kiyoshi. **Contribuições dos imigrantes japoneses e seus descendentes nas diversas áreas de conhecimento.** Disponível em:
<http://www.haradaadvogados.com.br/publicacoes/Diversos/682.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2013.

HUGHES, Robert. **The Shock of the New: The Hundred-Year History of Modern Art: Its Rise, Its Dazzling Achievement, It's Fall.** Disponível em:
<http://www.artchive.com/artchive/M/matisse.html> Acesso em: 15 jan. 2014.

IGARASHI, Toshiharu. **Hyakkaten to Tenrankai** 百貨店と展覧会 (O Centro Comercial e a Exposição) In: *Nippon Bijutsukan* . Tóquio: Shogakukan.1996.p. 1018-1019)

INOUE, Mitsusada et alii. (Org.). **Nihon Shoki** 日本書紀 (Os Registros do Japão). Tóquio: Chûôkôronsha, 1971 (Coleção *Nippon no Meicho* – Grandes Obras do Japão, vol.1).

KAWATA, Akihisa. **Hi to hinomaru** 陽と日の丸(O sol e o sol da bandeira). *Sensô to Bijutu* 戦争と美術(A Guerra e a Arte).In: *Nipponbijutsukan* (Museu de Arte do Japão). Tóquio: Shogakukan, 1997.

KAMEI, Fumio. **Tatakau Eiga – Dokyumentarisuto no Showa-shi** 戦う映画—ドキュメンタリストの昭和史 (Filmes da Luta – A História da Era Showa, segundo o Documentarista). Tóquio: Iwanami-shoten, 1989.

KAMEI, Katsuichiro. **Kamei Katsuichiro Jinseiron shû** 亀井勝一郎人生論集, v.2 In: *Seishun no shisaku* (Coleção Kamei Katsuichiro sobre a Filosofia da Vida, v.2 A Meditação da Juventude). Tóquio: Daiwa Shobô, 1967.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Tradução de CHAMAS F. e NAGAE, N.São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

KOGA,Toru. **Gilles Deleuze**. Disponível em: Donnerlemot.com-2011-01-28000859.html.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria G.Noronha. Org. Jovita M.G.Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Je est un autre**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. **A Nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LUZ, Rogério. **Giacometti, a tarefa interminável**. PEPSC-Periódicos Eletrônicos em Psicologia . Natureza humana, versão impressa ISSN 1517-2430. *Nat.hum*.v.1 n.2 São Paulo: dez.1999.

MABE, Manabu. コーヒー園に雨が降るーマナブ間部自伝画文集 **Ko-hi-en ni Ame-ga furu-Manabu Mabe jiden Gabun shu** (Chove no Cafezal) – Autobiografia: pintura e escrita. Tóquio: Nippon Keizai Shimbunsha, 1994.

Maeyama, Takashi. **Imin no Nippon kaiki undô** 移民の日本回帰運動 (O Movimento dos Imigrantes em Retornar ao Japão).Tóquio: NHK - Nippon Hôshô Shuppan Kyôkai, 1982.

MATSUOKA, Seigow. **Kusamakura : 0583ya -Thousand Nights for Thousand Books**. 松岡正剛の千夜千冊 — 「 5 8 3 夜 夏目漱石 『草枕』 」
<http://1000ya.isis.ne.jp/0583.html>

MAURICIO, Jayme. **Biomorfismo, Escrita Cuneiforme**. In: *Wakabayashi*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1992: p.15.

_____. **Floresta Amazônica e Mata Atlântica**. In: *Wakabayashi*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1992: p.12.

_____.Kurosawa; **Paráfrases**. In: *Wakabayashi*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1992: p.17.

MENEGAZZO, Maria A. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande: UFMS, 1991.

MICHAUX, Henri. **Le sportif au lit**. In: *La nuit*. Paris: Gallimard, 1967.

MORIYA, Hiroshi. **Chûgoku Koten: Ichinichi Ichigon** 中国古典 一日一言 (Clássicos Chineses – Um dia, Um Dizer). Tóquio: PHP Bunko,1987.

NATSUME, Sôseki. **Kusamakura** 草枕 (Travesseiro de relva). Tóquio: Kadokawa Bunko, 1970 [1955].

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História Cultural-Experiência de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

_____. **Espiral Helder**. Disponível em: WWW.cronopios.com.br. Acesso em: 10 dez. 2013.

SASAKI, Elisa. **A imigração para o Japão**. In: *Estudos Avançados*, 20 (57), 2006. Disponível em: p.104<http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n57/a09v2057.pdf>. Acesso em: 15 maio 2013.

SUMITA, Ikunori. **Burajiru no Eiga** ブラジルの映画(O cinema brasileiro). In: MIYANO, M.; SUMITA, I. (Org.) *Burajiru gaku o manabu hito no tameni* (Aos estudiosos do Brasil). Tóquio: Sekai Shisô-sha, 2002. Cap.7: p.156-172.

TOMIMATSU, Maria. F. **A arte dos nipo-brasileiros**. In: HASHIMOTO, F; TANNO, Janete. L; OKAMOTO, Monica. S. .(Org.) *Cem anos da imigração japonesa*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. Cap.15: p.307.

WATANABE, Yohei. **Deleuze ni okeru Michaux** ドルーズにおけるミショー (Michaux em Deleuze). Disponível em: 124.37.34.6/kgbun/bigaku/bigaku61/pdf/wakate/houkokushu08.pdf.

YAMORI, Minoru. **Document “Hachigatsu no Rapusodii”** ドキュメント「八月のラブソデー In: KUROZAWA, Akira. *Compilação III*. Tóquio: Kinema Shin’po Tokubetsu Henshu, 1993.

YANAGIZAWA, Hideyuki. **Anforme no Arashi** アンフォルメの嵐(A Tempestade do Informal). In: *Nippon Bijutsukan* (Museu de Belas Artes do Japão). Tóquio: Shogakukan, 1997.

YASHIRO, Yukio. **Sekai ni okeru Nippon Bijutsu no Ichi** 世界に於ける日本美術の位置(A colocação da Arte Japonesa no Mundo). Tóquio: Kôdansha Gakujutsu Bunko. 1948.

YOSHIDA, Shigeru. **Nippon o kettei shita hyakunen** 日本を決定した百年(Os cem anos decisivos do Japão). Tóquio: Editora Nippon Keizai Shin'bunsha.1967, p.73.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: 2004. Versão Eletrônica Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação IFCH-UNICAMP.