UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Tikashi Fukushima: um sonho em quatro estações
Estudo sobre o *Ma* no processo de criação do artista nipo-brasileiro

Leila Yaeko Kiyomura Moreno

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades na Área de Concentração de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Estética e História da Arte, sob orientação da Prof. Dra. Dilma de Melo Silva e coorientação da Prof. Dra. Michiko Okano

SÃO PAULO

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Moreno, Leila Yaeko Kiyomura.

Tikashi Fukushima : um sonho em quatro estações : estudo sobre o *Ma* no processo de criação do artista nipo-brasileiro ; orientadora Dilma de Melo Silva. -- São Paulo, 2012.

223 f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2012.

1. Pintura – Brasil – Século 20. 2. Espaço (Estética). 3. Imigração Japonesa – Brasil . 4. Fukushima, Tikashi, 1920-2001. I. Silva, Dilma de Melo. II. Título.

CDD 759.981

MORENO, Leila Yaeko Kiyomura. **Tikashi Fukushima: um sonho em quatro estações (Estudo sobre o *Ma* no processo de criação do artista nipo-brasileiro)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Aprovado em:_____

Banca Examinadora

Prof. Dr._____ Instituição _____

Julgamento_____ Assinatura _____

Prof. Dr._____ Instituição _____

Julgamento_____ Assinatura _____

Prof. Dr._____ Instituição _____

Julgamento_____ Assinatura _____

Tikashi Fukushima:

Um sonho em quatro estações

Estudo sobre o *Ma* no processo de criação do artista nipo-brasileiro

Foto: Bruno Giovannetti

Fig. 1 - Assinatura de Tikashi Fukushima nos quadros.

Aos meus pais

Seitoku e Yoshiko Kiyomura

Aos professores

Dilma de Melo Silva, por iluminar todos os caminhos.

Michiko Okano, a quem devo a sabedoria do espaço *Ma*.

Carmen Aranha, pelos exercícios do olhar.

Joel La Laina Sene, pela sensibilidade de artista.

Sedi Hirano, pelo idealismo.

Roberto C. G. Castro, pelo incentivo no cotidiano.

Aos amigos

Ai Fukushima, com todo respeito e admiração.

Takashi Fukushima, que tornou possível esta pesquisa.

Iolanda Hungaro, força e exemplo de todos os momentos.

Dulce Avancini, presente do viver.

Leonor T. Shiroma, na diagramação de cada página,
o *Ma* de uma artista

Silvia Vieira, na revisão de cada vírgula, a atenção amiga.

Elaine Gardinali, pela amizade que imprimiu neste
trabalho.

Bruno Giovannetti, fotógrafo das delicadezas.

A Rute Aracre, pela colaboração e afeto.

Aos filhos queridos

Juliana, Eduardo, Kiko e Priscila,
uma vida de compreensão e apoio.

Ao companheiro

Atilio Avancini, orientador sensível na vida e arte.

Aos irmãos

Rubens, Marcia, Lilian, Paulo, Lucio, Emyko e Mieko,
presentes em todos os momentos.

Aos sobrinhos

Luciana, Maurício, Ligia, Débora, Lincoln e Vinicius,
a alegria de sempre.

Às tias

Kioko Kiyomura e Julia Sakugawa,
pela presença e carinho.

A Marcello Rollemberg e equipe do Jornal da USP,
pelo labor diário.

À Secretaria do PGEHA: Aguida Mantegna, Joana D'Arc
Figueiredo e Paulo Marquesini por toda gentileza e
competência.

Meus sinceros agradecimentos.

Tikashi Fukushima: Um sonho em quatro estações

Fotos: Acervo do artista

Fig. 2 - O artista em diferentes fases da vida.

Resumo

Tikashi Fukushima, um sonho em quatro estações – Estudo sobre o *Ma* no processo de criação do artista nipo-brasileiro apresenta a vida e obra do pintor Tikashi Fukushima (Fukushima, Japão, 1920 - São Paulo, SP, 2001). Esta dissertação tem como proposta investigar a influência da arte e do pensamento japonês na trajetória do artista no Brasil através do preceito *Ma* – elemento cultural que surgiu como vocábulo no século XII –, presente na vida e no cotidiano do Japão.

O *Ma* está correlacionado ao *kû* do budismo que significa o vazio. Porém, um vazio prenhe de possibilidades. Neste trabalho, apresentamos a possibilidade desse fenômeno ser uma das características que diferenciam o abstracionismo de Tikashi Fukushima na arte brasileira. Na travessia da cultura japonesa em mares do Brasil, uma das respostas possíveis do Ocidente sobre o questionamento do *Ma*, que este trabalho pretende apresentar, é analisada pelo estudo das essências do pensador francês Maurice Merleau-Ponty.

Palavras-chave: Tikashi Fukushima, *Ma*, imigrantes japoneses, arte, abstracionismo, natureza, Merleau-Ponty.

Abstract

Tikashi Fukushima, a dream in four seasons - Study of *Ma* in the creative process of this Nipo-Brazilian artist, presents the life and work of the painter Tikashi Fukushima (Fukushima, Japan, 1920 - São Paulo, Brazil, 2001). This dissertation proposes to investigate the influence of Japanese art and thought on the trajectory of the artist in Brazil according to the *Ma* principle –a cultural element that emerged as a word in the twelfth century –, part of Japanese life and everyday activities.

Ma is correlated to the *Kû* of Buddhism that means empty. However, an emptiness loaded with possibilities. In this study we considered that this phenomenon may be one of the characteristics that sets apart the abstract work of Tikashi Fukushima in Brazilian art. In the crossing of Brazilian seas by the Japanese culture, one of the possible answers of the West about the issue of *Ma* that this dissertation intends to present, is analyzed by studying the essence of the French philosopher Maurice Mearleau-Ponty.

Keywords: Tikashi Fukushima, *Ma*, Japanese immigrants, art, abstract art, nature, Mearleau-Ponty.

Lista de figuras*

Fig. 1 – Assinatura de Tikashi Fukushima nos quadros.	4
Fig. 2 – O artista em diferentes fases da vida.	7
Fig. 3 – Desenho publicitário da Varig, anos 1960.	16
Fig. 4 – Todas as pinturas são óleo sobre tela, 135x65 cm. Quatro Estações, 1970.	18
Fig. 5 – Ateliê do artista	21
Fig. 6 – Ateliê do artista	22
Fig. 7 – Ateliê do artista	28
Fig. 8 – Paisagem, 1946 - Óleo sobre tela, 27x35,5 cm.	31
Fig. 9 – Tikashi Fukushima	35
Fig. 10 – O desenho mais antigo do acervo Tikashi Fukushima: S/ título, Lins, 1945. Grafite sobre papel, 22x16 cm.	66
Fig. 11 – S/ título, 1946. Grafite sobre papel, 22x16 cm.	66
Fig. 12 – Filha do Antonio, 1946. Grafite sobre papel, 22x16 cm.	67
Fig. 13 – S/ título, 1946. Grafite sobre papel, 22x16 cm.	67
Fig. 14 – Senhor Shikawara, 1947. Grafite sobre papel, 22x16 cm.	68
Fig. 15 – S/ título, 1948. Grafite sobre papel, 22x16 cm.	68
Fig. 16 – Lins, 1948. Óleo sobre madeira, 35x27 cm.	73
Fig. 17 – Sem Título, 1959. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 118x80 cm.	94
Fig. 18 – Praça, Rio de Janeiro, 1946. Óleo sobre tela, 30x43 cm.	105
Fig. 19 – Chuva, Rio, 1947. Óleo sobre madeira, 30x43 cm.	107
Fig. 20 – Praia do Pepino, 1947. Óleo sobre papel, 35,5x24,5 cm.	107
Fig. 21 – Rio, 1947. Óleo sobre tela, 27x41 cm.	108
Fig. 22 – Praia do Pepino, Rio, 1947. Óleo sobre papel, 33,5x24,5 cm.	108
Fig. 23 – Chuva, Leblon, 1947. Óleo sobre papel, 22x31 cm.	109

*Todas as fotos no ateliê de Tikashi Fukushima foram tiradas pelo jornalista Bruno Giovannetti

Fig. 24 – Rio, 1947. Óleo sobre tela, 25x38,5 cm.	109
Fig. 25 – Rio, 1949. Óleo sobre madeira, 41x32 cm.	110
Fig. 26 – Bordando, 1947. Óleo sobre papel, 49x33 cm.	112
Fig. 27 – Bordando, 1951. Óleo sobre tela, 75x50 cm.	115
Fig. 28 – Ai, 1949. Óleo sobre madeira, 46x33 cm.	119
Fig. 29 – Ai, 1948. Óleo sobre papel, 41x33 cm.	119
Fig. 30 – Noiva, 1949. Óleo sobre tela, 27,5x22,5 cm.	120
Fig. 31 – Ai Fukushima, abril de 2012.	121
Fig. 32 e 33 – Ai e Tikashi no cotidiano do ateliê no Largo Guanabara, no bairro do Paraíso, em 1949.	123
Fig. 34 – Rua Galvão Bueno, 1949. Óleo sobre tela, 49,5x40 cm.	127
Fig. 35 – Rua Vergueiro, 1949. Óleo sobre tela, 49,5x40 cm.	127
Fig. 36 – Santa Generosa. 1949, Óleo sobre tela, 30x41 cm.	128
Fig. 37 – São Paulo, 1949. Óleo sobre madeira, 27x41 cm.	128
Fig. 38 – Duas Igrejas, 1949. Óleo sobre tela, 50x65 cm.	129
Fig. 39 – Brahma, Paraíso, 1950. Óleo sobre tela, 46x55 cm.	130
Fig. 40 – Instituto Biológico, 1950. Óleo sobre tela, 47x35 cm.	130
Fig. 41 – Paraíso, 1951. Óleo sobre tela, 46x33 cm.	131
Fig. 42 – Sé, 1951. Óleo sobre tela, 41x33 cm.	131
Fig. 43 – Paraíso, 1951. Óleo sobre tela, 27x35 cm.	132
Fig. 44 – Paraíso antes da 23 de Maio, 1952. Óleo sobre tela, 35x27 cm.	132
Fig. 45 – Centro, 1952. Óleo sobre papel, 50x40 cm.	133
Fig. 46 – Rua São Joaquim, 1952. Óleo sobre papel, 40x23 cm.	133
Fig. 47 – Rua do Paraíso, 1953. Óleo sobre madeira, 50x39 cm..	134
Fig. 48 – Cine Joia, 1953. Óleo sobre tela, 41x27 cm.	135
Fig. 49 – Morro do Jaraguá, 1953. Óleo sobre madeira, 30x40 cm.	135
Fig. 50 – São Paulo, 1954. Aquarela sobre papel, 16x22 cm.	136
Fig. 51 – Igreja, 1954. Aquarela sobre papel, 16x22 cm.	136
Fig. 52 – Aclimação, 1955. Óleo sobre madeira, 30x40 cm.	137

Fig. 53 – Instituto Biológico, 1956. Óleo sobre papel, 27x35 cm.	137
Fig. 54 – Paisagem, 1957. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 33x46 cm.	138
Fig. 55 – Instituto Biológico, 1958. Óleo sobre papel, 47x35 cm.	145
Fig. 56 – Lins, 1956. Óleo sobre madeira, 33x40,5 cm.	146
Fig. 57 – Baiana, 1956. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 35,5x27 cm.	148
Fig. 58 – Baiana, 1956. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 35,5x27 cm.	148
Fig. 59 – Baiana, 1957. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 61x25 cm.	149
Fig. 60 – Baiana, 1957. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 61x25 cm.	149
Fig. 61 – Baiana, 1956. Óleo sobre madeira, 40,5x30,5 cm.	149
Fig. 62 – Baianas, 1956. Óleo sobre madeira, 66x38 cm.	150
Fig. 63 – Dança das Baianas, 1956. Óleo e têmpera sobre madeira, 61x25 cm.	150
Fig. 64 – Dança, 1956. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 36x27 cm.	151
Fig. 65 – Dança, 1956. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 35,5x27 cm.	151
Fig. 66 – Dança, 1956. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 20x40 cm.	153
Fig. 67 – Dança, 1956. Óleo e têmpera sobre aglomerado, 20x40 cm.	154
Fig. 68 – Flores, 1947. Óleo sobre papel, 30x23,5 cm.	155
Fig. 69 – Flores, 1955. Óleo sobre madeira, 54,5x25 cm.	156
Fig. 70 – Flores, 1955. Óleo sobre madeira, 73x 60 cm.	156
Fig. 71 – Garrafas, 1947, Óleo sobre madeira, 35,5x27 cm.	157
Fig. 72 – Abajur, 1949. Óleo sobre papel, 40x27 cm.	157
Fig. 73 – Maças, 1952, Óleo sobre madeira, 22x26,5 cm.	158
Fig. 74 – Natureza-morta, 1954. Óleo sobre madeira, 30x34,5 cm.	158
Fig. 75 – Natureza-morta, 1956. Óleo sobre madeira, 33x46 cm.	159
Fig. 76 – Garrafas, 1956. Óleo sobre madeira, 41x27 cm.	159
Fig. 77 – Natureza-morta, 1956. Óleo e têmpera sobre papel, 27x47 cm.	160
Fig. 78 – Paisagem, 1950. Óleo sobre tela, 30x40,5 cm.	162
Fig. 79 – Paisagem Monte, 1952. Óleo sobre papel, 27x35 cm.	162
Fig. 80 – Paisagem, 1958. Óleo sobre tela 40x50 cm.	163

Fig. 81 – Sem Título, 1959. Óleo e Têmpera sobre aglomerado, 125x125 cm.	168
Fig. 82 – Sem Título, 1959. Óleo e Têmpera sobre aglomerado, 125x125 cm.	173
Fig. 83 – Amigo Terra, 1960. Óleo sobre tela, 110x130 cm.	174
Fig. 84 – Linhas que significam, segundo o pintor, a alma do quadro.	176
Fig. 85 – Estações P, 1969. Óleo sobre tela, 100x40 cm.	182
Fig. 86 – Estações V, 1968. Óleo sobre tela, 100x40 cm.	182
Fig. 87 – Estações O, 1969. Óleo sobre tela, 100x40 cm.	182
Fig. 88 – Estações I, 1969. Óleo sobre tela, 100x40 cm.	182
Fig. 89 – Sensação, 1978. Acrílico sobre tela, 100x120 cm.	186
Fig. 90 – Grande Terra, (Tahiti), 1983. Acrílico sobre tela, 160x135 cm.	187
Fig. 91 – Composição Verde, 1988. Acrílico sobre tela, 110x135 cm.	187
Fig. 92 – Composição Marrom, 1988. Óleo sobre tela, 110x135 cm.	188
Fig. 93 – Ondas, 1990. Acrílico sobre tela, 162x130 cm.	188
Fig. 94 – Vento do Mar, 1991. Acrílico sobre tela, 130x162 cm.	189
Fig. 95 – Composição B, 1992. Acrílico sobre tela, 110x135 cm.	189
Fig. 96 – Tikashi e seu filho Takashi.	191
Fig. 97 – Detalhe	192
Fig. 98 – Moldura entalhada por Fukushima.	192
Figs. 99, 100, 101 e 102 – Imagens do ateliê	193
Fig. 103 – Quadros da década de 1990 em uma das salas do ateliê.	194
Fig. 104 – Tikashi e sua esposa Ai.	195
Fig. 105 – Poema encontrado no ateliê.	197
Figs. 106, 107 – Imagens do ateliê do artista.	198
Fig. 108 – Altar xintoísta instalado na residência do artista, logo após a sua morte.	199
Fig. 109 – O artista e a cidade	212
Fig. 110 – Montanha, 1992. Acrílico sobre tela, 70x90 cm.	216
Fig. 111 – Vento da Montanha, 1978. Acrílico sobre tela, 100x120 cm.	217
Fig. 112 – Crepúsculo, 1990. Acrílico sobre tela, 160x135 cm.	223

Tikashi Fukushima: um sonho em quatro estações
Estudo sobre o *Ma* no processo de criação do artista nipo-brasileiro

SUMÁRIO

Introdução	19
-------------------------	-----------

1 – Tikashi Fukushima e sua aldeia

1.1 – Sob a neve e o vento.....	34
1.2 – Ser coletivo.....	39
1.3 – Organização unicelular.....	42
1.3.1 – Entre o coração e a razão.....	43
1.4 – <i>Ma</i> : Uma janela aberta.....	47
1.4.1 – Divulgação no Ocidente.....	49
1.4.2 – Repercussão no Brasil.....	51
1.4.3 – Entreculturas.....	54

2 – A vida no entre-espço do Brasil e do Japão

2.1 – Sob o sol.....	60
2.2 – Um sonho no horizonte.....	63

2.2.1 – Os primeiros retratos.....	65
2.3 – Histórias.....	69
2.3.1 – Histórias de Mabe.....	70
2.3.2 – Tadashi Kaminagai: o mestre.....	74
2.4 – Tempos difíceis.....	76
2.5 – Um caminho na arte brasileira.....	82

3 – O *Ma* no processo de criação

3.1 – O primeiro retrato e a <i>Sonata ao Luar</i>	89
3.2 – O <i>Ma</i> entre o olho e o espírito.....	95
3.2.1 – Lógica do Budismo.....	97
3.3.1 – Teoria mágica da visão.....	99
3.4 – Entre a sombra e a luz.....	103
3.5 – O visível e o invisível com Ai.....	111
3.5.1 – Uma nova versão.....	115
3.5.2 – Retratos de Ai.....	118
3.6 – Vida de novas cores.....	122
3.6.1 – São Paulo da garoa.....	126
3.7 – Modernização cultural.....	139
3.8 – Paisagem no entre-espaço.....	144

3.8.1 – Baianas e passistas.....	148
3.8.2 – Cores e manchas.....	155
3.8.3 – O gesto do <i>shodô</i>	161
3.8.4 – Período criativo.....	165

4 – De volta entre as montanhas

4.1 – Um pintor brasileiro.....	171
4.2 – A imagem e o tempo.....	175
4.3 – As quatro estações.....	179
4.4 – O instante de um haikai.....	184
4.5 – Cenas de um cotidiano.....	190
4.5.1 – Pelas artes com Ai.....	195
4.5.2 – O quadro de uma vida.....	197
4.6 – Cronologia.....	200

Considerações Finais.....	211
----------------------------------	------------

Bibliografia.....	218
--------------------------	------------

A lenda de Urashima Tarô

Fig. 3 - Desenho publicitário da Varig, anos 1960.

A LENDA DE URASHIMA TARÔ¹

Certa vez, o pescador Urashima Tarô estava caminhando pela praia, depois de um dia exaustivo, quando se deparou com uma tartaruga com o casco virado para cima que estava sendo maltratada. Era uma tartaruga enorme... O pescador, com toda a sua força, lutou contra o grupo de rapazes, desvirou a tartaruga e a devolveu ao mar.

Dias depois, uma surpresa. O pescador deparou-se com outra tartaruga, que veio lhe agradecer por ter salvado a filha do imperador do mar. E trouxe um convite para conhecer as belezas do fundo do oceano. Urashima sentiu-se honrado. Montou no casco da tartaruga, que o levou para um mundo encantado.

Urashima ficou maravilhado com uma natureza que jamais imaginou. Foi recebido no palácio do imperador Ryûgû-jô e sua filha, a tartaruga que tinha se transformado em uma bela princesa. Os dias foram passando e Urashima não se cansava de ver as cores das flores, das pedras, dos peixes... Até que um dia revelou estar com saudade de sua casa e de seus pais. A tartaruga-princesa o presenteou, então, com uma arca que só deveria ser aberta no dia em que estivesse muito triste e velhinho.

O pescador voltou para a sua terra. Mas quando chegou, percebeu a sua aldeia muito diferente. A casa não existia mais, seus pais tinham morrido. E quando dizia que era Urashima Tarô, todos diziam que havia um pescador com esse nome que também tinha morrido.

Urashima, muito triste, resolveu abrir a arca. E dela saiu o tempo que havia se passado. Ele viu os seus pais envelhecerem, morrerem e sua aldeia se transformando. De repente, seu corpo foi se curvando, seus cabelos embranqueceram e Urashima foi se transformando em pó...

¹ Lenda do folclore japonês do Período Muromachi, século XV.

Primavera, 1970*

Verão, 1970*

Outono, 1970*

Inverno, 1970*

Fig. 4 - * Todas as pinturas são óleo sobre tela, 135x65 cm. *Quatro Estações*, 1970.

Introdução

INTRODUÇÃO

O tempo passou entre tantos sonhos, lutas, cores... E muito trabalho. Na busca de um espaço no Brasil para o “ser artista”, Tikashi Fukushima¹ não se sentia japonês. Nem brasileiro. Como tantos outros amigos que imigraram para o Brasil para trabalhar nas lavouras de café (os chamados grãos de ouro) e voltar ricos para o Japão, Tikashi não estava nem lá. Nem cá... O tempo tinha apagado de sua lembrança as cores das montanhas de Fukushima, sua cidade natal, enquanto a paisagem da Baía da Guanabara fluía em diversas imagens.

Um oceano dividiu os sonhos, as paisagens e a história do pintor. Enquanto amanhecia no Japão, Tikashi aproveitava o descanso do anoitecer no Brasil para pintar. É nessa fronteira entre duas culturas e o sentimento de estar entre dois países que este estudo pretende tornar visível o espaço *Ma*. Um termo peculiar da cultura japonesa. E um pensamento que não se verbaliza, mas é perceptível como sentimento.

Este estudo aponta a possibilidade do espaço *Ma*, motivado pelo “estar entre” dois países, ser uma das características do processo de criação dos artistas plásticos japoneses que imigraram para a arte brasileira. Uma hipótese que os diferencia nas formas e cores do abstracionismo permeado por uma cultura milenar que valoriza o gestual, os signos e os movimentos da natureza.

O pintor Fukushima era apontado como artista brasileiro nas Bienais de Arte de São Paulo. Nas coisas simples do cotidiano, no jeito de viver e pintar estava implícita a sua cultura. Um entre-espaço *Ma* que se apresentava na organização do ateliê, na disciplina no trabalho e no convívio com Arcângelo Ianelli, Wega Nery, Fayga Ostrower, Alzira Pecorari, Aldemir

¹ Tikashi Fukushima nasceu em 1920, na província de Fukushima, no Japão. Chegou ao Brasil em 1940, para trabalhar como tantos outros imigrantes nas lavouras de café. Foi morar, inicialmente, nas cidades de Pompeia e Lins, no interior de São Paulo.

Martins, entre outros. Esses artistas o estranhavam por substituir as palavras pelo sorriso e os abraços festivos pelo cumprimento solene curvando a cabeça. Diferenças que se harmonizavam através da arte. Todos passaram a integrar o grupo Guanabara, organizado na cidade de São Paulo, em 1950, por Fukushima².

A meta do presente estudo, *Tikashi Fukushima: Um sonho em quatro estações*, é apresentar uma referência para os estudos da arte que buscam aproximar o Oriente e o Ocidente, ampliando a compreensão e o olhar entreculturas. Nosso desafio é propor uma reflexão sobre a trajetória de Tikashi Fukushima através do preceito *Ma*, que surgiu como vocábulo no Japão do século XII para definir o espaço vazio demarcado por quatro pilastras, onde seria possível estabelecer a conexão com o divino.

O *Ma* começou a ser muito utilizado no final do século XVI. Limitou-se como elemento cultural da tradição japonesa até 1978, quando o arquiteto Isozaki Arata organizou, em Paris, a exposição *Ma Espace-Temps du Japon*, divulgando o *Ma* para o Ocidente. A mostra foi noticiada pelos principais jornais franceses, que

² O grupo Guanabara teve 34 artistas, a maioria imigrantes japoneses e italianos. No decorrer de seus dez anos de atividades, realizou cinco exposições coletivas.

Foto: Bruno Giovannetti

Fig. 5 - Ateliê do artista

destacaram a forma diversa com que os japoneses percebem o tempo e o espaço.

O *Ma* e a lógica ocidental

Embora os pensadores japoneses acreditem que o *Ma* fuja da lógica ocidental, não existindo nenhum conceito similar, é importante lembrar que os filósofos japoneses mais conceituados do século XX, Kitaro Nishida e Tetsuro Watsuji, apontaram nos estudos sobre a Fenomenologia formulada no século XIX por Edmund Husserl – e depois nas pesquisas sobre a percepção de Maurice Merleau-Ponty e nas reflexões sobre *Ser e Tempo*, obra capital de Martin Heidegger – uma identificação (segundo Nishida e Watsuji) com a noção de tempo e lugar do milenar fenomenismo japonês.

Na travessia da cultura japonesa em mares do Brasil, uma das respostas possíveis do Ocidente sobre o questionamento do *Ma*, que este trabalho apresenta, é o estudo das essências do pensador francês Maurice Merleau-Ponty, especialmente no texto *O olho e o espírito* (MERLEAU-PONTY, 2004), quando o filósofo interroga o enigma do corpo

Foto: Bruno Giovannetti

Fig. 6 - Ateliê do artista

em ser, ao mesmo tempo, vidente e visível. E questiona “o olhar do dentro”, um terceiro olho que vê os quadros e um terceiro ouvido que capta as mensagens de fora através dos rumores que suscitam em nós. (MEARLEAU-PONTY, 2004, p.19). A imaterialidade do terceiro olho que Ponty analisa pode ser entendida como uma das características do espaço *Ma*.

No Brasil, as primeiras pesquisas teóricas sobre o *Ma* foram apresentadas por Michiko Okano³ em sua tese de doutorado – *Ma: Entre-espaço da Comunicação no Japão/ Um estudo acerca dos diálogos entre o Oriente e o Ocidente* –, defendida, em 2007, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Para trazer um conceito considerado peculiar da cultura japonesa, Okano enfrentou uma série de dificuldades. A maior delas foi a falta de uma bibliografia sobre o tema, mesmo na língua japonesa. “*Ma* faz parte do senso comum do povo nipônico, sem uma necessidade aparente de tecer explicações lógicas a seu respeito no seio da sua própria cultura. *Ma* apresenta-se para os japoneses como um signo autorreferencial.” (OKANO, 2007, p.6).

A pesquisadora analisa o *Ma* não como conceito, porque esbarra na impossibilidade de conceituá-lo ao modo ocidental. Interpreta-o, assim, como um *modus operandi* vivo no cotidiano dos japoneses, presente na arquitetura, artes plásticas, teatro, música, poesia, literatura e na comunicação interpessoal, como os gestos do cotidiano ou modo de falar. Esclarece que a sua proposta central foi apresentar o *Ma* como um operador cognitivo que viabiliza uma outra forma de comunicação, baseada mais nos meios perceptivos e que delineia uma outra possibilidade de conhecimento do mundo.

Para certos leitores, principalmente para alguns japoneses, cujo entendimento do *Ma* é limitado ao enfoque tradicional nipônico, os nossos estudos podem parecer mera especulação. No entanto, o desenvolvimento do trabalho efetivou-se pela crença na importância e na riqueza de se ver uma cultura por um outro olhar e em razão da possibilidade de surgimento de algo novo no processo desse deslocamento. (Id., 2007, p. 4).

³ Michiko Okano é professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Nasceu no Japão e veio para o Brasil com oito anos. Atuou como assessora cultural na Fundação Japão, ministrando vários cursos sobre a cultura japonesa na Universidade de São Paulo, Aliança Cultural Brasil Japão e Casa do Saber, entre outras instituições públicas e privadas.

Michiko Okano explica o *Ma* através do olhar semiótico “como um entre-espaço preñado de possibilidades”. Prioriza o enfoque na arquitetura, em especial de Ando Tadao e no cinema dos diretores Yasujiro Ozu e Takeshi Kitano. A sua abordagem contemporânea traz o *Ma* nas artes como uma espacialidade intermediária entre o fora e o dentro, entre o visível e o invisível, entre o silêncio e o ritmo, entre as cores que compõem a obra e o branco que deixa entrever o fundo da tela. É um termo que faz parte da cultura em que o pensamento é enredado por meio de relações que se constroem e desconstroem no tempo e no espaço, muito diferente da lógica linear, determinada apenas pela relação de causa e efeito.

Quando o semiólogo francês Roland Barthes visitou pela primeira vez o Japão, ele ficou surpreso diante do jeito de ver, conceber e perceber o espaço da vida, da natureza e da cidade⁴. Observou: “O signo japonês é forte: admiravelmente regrado, arranjado, exibido, jamais naturalizado ou racionalizado. O signo japonês é vazio: seu significado foge, não há deus, verdade, moral, no fundo desses significantes que reinam sem contrapartida”. (BARTHES, 2007, nota da contracapa).

Ao se deparar com a cidade de Tóquio e suas ruas sem nome, Barthes procura despertar a percepção do leitor a um encontro com o espaço *Ma* e os signos do vazio: “Você não pode se orientar por livros ou por endereço. Deve seguir caminhando pela visão, pelo hábito, pela experiência. Aqui, cada descoberta é intensa, frágil. E pode ser repetida ou recordada apenas pela memória do rastro que foi deixado por esta descoberta em você.” (Id.,ib., p.51).

Os japoneses tradicionais têm razão quando dizem que é impossível conceituar o *Ma*, mas é possível percebê-lo. A meta desta pesquisa é apresentar o *Ma* como um movimento intrínseco no processo de criação de Tishitaru Fukushima. No decorrer dos capítulos, o leitor vai acompanhar a trajetória do pintor, observar os desenhos que buscam registrar as paisagens do Brasil, mesmo entre as lembranças de sua aldeia no Japão. Um deslocamento sinuoso, próprio do tempo e do espaço *Ma*. Como se

⁴ Em 1970, Roland Barthes viajou pelo Japão durante dez dias, escrevendo o livro “O Império dos Signos”, que foi lançado no Brasil em 2007, Editora Martins Fontes, com tradução de sua aluna Leyla Perrone-Moisés, professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

o artista estivesse em um trajeto para a casa da cerimônia do chá, chamado de *roji-niwa*. Caminha devagar sobre as pedras cuidadosamente dispostas e é essa passarela silenciosa que determina a sua travessia.

O espaço intervalar entre as pedras é chamado de *Ma* e perfaz uma estética, implicando cuidadosa seleção e atenciosa combinação desses elementos, para se ter uma continuidade das formas, já que o espaço entre eles é tão importante quanto a forma do objeto. Além disso, tem a finalidade de permitir uma caminhada ergonômica, sendo que a distância entre as pedras regula os passos e o seu ritmo. (OKANO, 2007, p.40).

Diferentes fases

Através da percepção *Ma*, este trabalho observa as diferentes fases da pintura de Tikashi Fukushima. Aponta as mudanças de sua arte do verão de 1940 – quando aportou em Santos para trabalhar, como tantos outros imigrantes, nas fazendas de café paulistas – até o verão de 1970, momento em que retorna ao Japão pela primeira vez e que pontuou a sua trajetória até a sua última retrospectiva, em 2001, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Quando Fukushima voltou para a sua aldeia, o artista que tinha lutado tanto para se integrar no Brasil, onde viu nascer seus filhos e sua arte, deixou fluir a essência japonesa pintando as montanhas que cercavam a sua casa. Buscou apreender o tempo perdido resgatando essa mesma paisagem no outono, inverno, primavera e verão. As quatro estações de um sonho que se tornava visível através da arte.

Neste breve retorno ao Japão, motivado por uma visita à *Exposição Mundial de Artes*, em Osaka, Fukushima, que tinha se dedicado aos casarios de São Paulo, às praias do Rio de Janeiro, aos movimentos alegres das baianas, redescobre os ventos e a paisagem do Japão.

A partir da série *As quatro estações*, o artista vai traçando, nos gestos curvos de cada pincelada, o seu caminho de volta. Em cada tela – as quatro do mesmo tamanho, 135 cm x 65 cm – o artista, como ele próprio considerava, libertou a pintura e a

realidade. Deixou fluir o ser japonês na leveza das formas, na energia das cores. E o ser brasileiro na composição que toca, emociona e sensibiliza. Fukushima, como bem lembrava o amigo Arcangelo Ianelli, aprendeu a falar através da pintura. “Ele tinha dificuldades de se expressar em português, se fazia entender desenhando ou sorrindo. Eu, como filho de italianos, ficava intrigado e me perguntava: como alguém pode ficar tão feliz em silêncio?”⁵

Fukushima em quatro capítulos

Este estudo organiza-se em quatro capítulos. O primeiro, *Fukushima e a sua aldeia*, traz a terra natal do artista, que nasceu na aldeia de Kashima, em Soma, província de Fukushima. Apresenta o pensamento japonês com a sua tradição mítica e a identidade, que difere do eu ocidental, caracterizada pela indefinição e pelo sentimento coletivo.

Importante lembrar que a meta desta pesquisa não é resgatar a história do Japão, mas procurar contextualizar o pensamento do pintor no tempo e no espaço. Porém com uma singularidade: destacar uma linha fina na sua existência e obra traçada no tempo e espaço *Ma* da cultura milenar japonesa. O que Fukushima sentia ao trazer para o Brasil o seu nome e o de sua cidade? Uma responsabilidade presente em toda a sua trajetória. Fukushima, embora falasse pouco e se expressasse em português com dificuldade, se comunicou através da pintura, trabalhando pela integração na sociedade e divulgação da arte brasileira.

No capítulo 2, *A vida no entre-espaço do Brasil e Japão*, evidencia-se a vida de Tikashi Fukushima no contexto da realidade dos imigrantes japoneses no Brasil. Apresenta o sonho de ser artista compartilhado com Manabu Mabe – ambos moravam na cidade de Lins, no interior de São Paulo –, com o mestre Tadashi Kaminagai e os participantes do Grupo Seibi, integrado em 1935 por Tomoo Handa, Shigeto Tanaka, Kiyoji Tomioka, Hajime Higaki, Kichizaemon Takahashi, entre outros

⁵ Depoimento dado para Leila Kiyomura no decorrer da série de reportagens *Ateliês São Paulo*, publicadas em agosto de 2005, no *Jornal da USP*.

artistas. Traz também o drama dos imigrantes japoneses no Brasil durante a II Guerra Mundial e o seu empenho em se projetar na arte brasileira.

O capítulo 3, *O Ma* no processo de criação, acompanha Tikashi Fukushima em seus primeiros desenhos retratando os imigrantes japoneses que trabalhavam nas lavouras de café. em Lins. no interior de São Paulo . Destaca a sua mudança para o Rio de Janeiro, quando aprendeu o ofício de artesão e os primeiros passos no mundo da arte com o mestre Tadashi Kaminagai. Neste capítulo, trazemos o pensamento do filósofo Maurice Merleau-Ponty e o espaço *Ma* em seu processo de criação.

Fukushima muda-se para a cidade de São Paulo. Abre a sua própria molduraria e funda o Grupo Guanabara, que chegou a ter a participação de 34 artistas, entre imigrantes e descendentes de japoneses, italianos e também brasileiros. É selecionado para participar da I Bienal Internacional de São Paulo. Recebe prêmios nos Salões de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro, começando a ser reconhecido no Brasil e no exterior.

Em 1970, em sua primeira visita ao Japão depois de trinta anos, as montanhas de Fukushima ressurgem na série *Quatro Estações*, fluindo no gestual das pinceladas. Este é o foco do capítulo 4, *De volta entre as montanhas*. Fukushima consolida a sua pintura e o seu olhar nipo-brasileiro no abstracionismo.

Em uma manhã de abril de 2001, ele caminha devagar pelo seu ateliê, no bairro do Paraíso, para mostrar suas telas. Algumas tinham a linha vermelha, que traçava antes de começar a pintar, argumentando que era para dar alma ao quadro. Aos 81 anos, ele quase não falava. É essa entrevista em silêncio, no aconchego de sua família, que motivou e encerra este trabalho. Poucos meses depois da sua principal retrospectiva, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o artista morre no dia 14 de outubro de 2001. Tempo da primavera, do florescer das cerejeiras no Japão e dos ipês de todas as cores no Brasil. Semanas depois, a esposa Ai, ao ver as fotos de seu marido aqui documentadas, observa: “Aqui está o quadro de uma vida”⁶.

⁶ Depoimento dado para Leila Kiyomura para o livro *Ateliês Brasil – Artistas Contemporâneos de São Paulo*, o de autoria de Leila Kiyomura com fotos de Bruno Giovanneti, Editora Empresa das Artes, São Paulo, 2005.

Foto: Bruno Giovannetti

Fig. 7 - Ateliê do artista

Método Hepburn na transcrição do japonês

Para a transcrição de nomes e palavras da língua japonesa para a portuguesa, foi adotado o método Hepburn. Esse sistema foi criado pelo inglês James Curtis Hepburn (1815-1941) na transcrição dos sons da língua japonesa para o alfabeto romano, de acordo com a pronúncia inglesa. Esse sistema, no entanto, foi desenvolvido em 1867. Tem sido considerado obsoleto, mas é o único método disponível para as traduções. No Japão, todas as indicações de placas de ruas, ônibus, metrô, avisos, são romanizadas pelo sistema Hepburn. Apresenta as seguintes características⁷:

1. O prolongamento sonoro das vogais é caracterizado pelo acento circunflexo.
2. O som *ch* é *tch* como “tchau”.
3. O som *g* não soa como *j*. Ou seja, *ge* e *gi* são lidos como *gue* e *gui*.
4. O *s* não ressoa como *z*, sendo sibilante como o *ss* e *ç* português.
5. Antes do *n* ou *m* coloca-se um apóstrofo quando acompanhados por uma vogal ou *ya*, *ye*, *yi*, *yo*, *yu* e o som é *m* mudo.
6. O som *sh* é *x* ou *ch*.
7. Para pronunciar o *h* deve-se aspirar como na pronúncia de “hungry” em inglês.
8. O *r* é uma consoante vibrante alveolar, como em “caro”.

⁷ Método Hepburn aplicado segundo observações de Michiko Okano.

O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e na paleta, a cor que o espera; e vê uma vez feito, o quadro que responde a todas as outras faltas...

(Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*)

Fig. 8 - Paisagem, 1946
Óleo sobre tela, 27x35,5 cm.

Esta foi a primeira obra pintada por Fukushima no Rio de Janeiro. Sem dinheiro, ele montou a tela com tecido que sobrou de uma calça de algodão.

*Quando entrar na aldeia,
reverencie os seus habitantes¹*

¹ Provérbio japonês anônimo: *Gou ni itte wa, gou ni shitagae*

Capítulo 1

Tikashi Fukushima e a sua aldeia

Inverno, 1970*

1.1 – Sob a neve e o vento

1.1 – Sob a neve e o vento

Um lugarejo cercado por montanhas e a tarefa dada pelos seis irmãos mais velhos de caminhar na neve para buscar alimentos no armazém distante de casa. Esta é a imagem mais remota que Tikashi Fukushima guardou da sua infância na aldeia de pescadores onde nasceu, no dia 19 de janeiro de 1920.

Apesar da lembrança do frio e do vento, a vila de Kashima, na cidade de Fukushima, habitou o cotidiano do pintor no Brasil. Toda vez que alguém perguntava o seu nome, o artista repetia que era o mesmo de sua terra natal. “Fukushima significa Ilha da Felicidade”, explicava. Dizia aos amigos brasileiros que ter o nome de sua cidade era uma simples coincidência. Porém, o artista tinha imanente o pensamento japonês cifrado pela tradição mítica.

Coincidência é um termo que o artista aprendeu no Brasil, mas que não conhecia em sua cultura. Os acontecimentos do cotidiano são sempre carregados de uma simbologia, de um signo. Algo que transcende a realidade. Nada acontece por acaso. No livro em que apresenta o pensamento japonês para

Foto: Bruno Giovannetti

Fig. 9 - Tikashi Fukushima

os ocidentais, Hitoshi Oshima ressalta que a tradição mítica é uma característica singular que, desde a pré-história, está no cotidiano da cultura japonesa. Apesar de todas as transformações, do Japão tornar-se uma potência mundial, a mentalidade mítica incorpora-se como uma metáfora viva na sua história e cultura.

O budismo, o taoísmo, o confucionismo, o catolicismo, o cientificismo ocidental, todos esses pensamentos estrangeiros que se introduziram no Japão, não conseguiram destruir a estrutura fundamental da mentalidade mítica japonesa; antes foram incorporados a essa estrutura, adaptando-se e transformando-se consideravelmente. Não negamos a influência que eles têm exercido sobre o pensamento japonês, mas é certo também que as suas influências não têm sido suficientemente fortes ou profundas a ponto de transformarem a sua essência. (OSHIMA, 1991, p. 18).

A primeira compilação de mitos e lendas foi feita por Yasumaro Oono em 712 d.C. Este primeiro livro, intitulado *Kojiki* (Recordações dos Acontecimentos Antigos), traz as tradições orais dos mitos e lendas que mostram elementos essenciais do caráter do pensamento japonês. Nesta mentalidade mítica, não há a contradição nem a negação. O absolutismo e a certeza do *sim* e do *não* inexistem no pensamento tradicional japonês.

Um dos aspectos da mentalidade mítica claramente exposta nessa primeira antologia *Kojiki* é o “fenomenismo”, o qual consiste em considerar o mundo dos fenômenos como a única e absoluta realidade. Esse fenomenismo, que nega o idealismo, assim como o materialismo, tem uma repercussão posterior no pensamento dos primeiros filósofos modernos do século XIX, que estabelecem o seguinte princípio: “O fenômeno é a única realidade”.

Em *Kojiki*, o fenomenismo se manifesta com o fato de que em seus mitos todos os fenômenos, sejam naturais ou culturais, são considerados como deuses ou manifestações da divindade. Não somente as estrelas, a lua, o vento, a chuva, os pássaros ou o mar são deuses, mas o pensamento, a decisão, a tristeza, as lágrimas, o ato do amor, também são assim considerados. (OSHIMA, 1991, p. 26).

Foi essa atmosfera mítica que Tikashi Fukushima herdou de seus ancestrais cultuados pelo budismo e xintoísmo. Fukushima, embora seja um nome comum nas províncias do sul, tinha, para o artista, um significado: a responsabilidade de um ser social ou um ser em sintonia com a cidade. Incumbência que pontuou a sua vida e arte no Brasil e, especialmente, em São Paulo. Daí a sua iniciativa de fundar, em 1950, o grupo Guanabara, integrado por 34 artistas japoneses e brasileiros, a maioria descendente de imigrantes italianos (tema a ser abordado no terceiro capítulo).

A província de Fukushima, na ilha de Honshu – hoje conhecida no mundo inteiro pela tragédia nuclear causada pelo terremoto e o tsunami no dia 11 de março de 2011 – fazia parte da antiga província de Mutsu. As evidências históricas comprovam uma ocupação de 10 mil anos. Passou a se destacar especialmente entre os séculos IX e XII pelos vários templos budistas erguidos nesta época.

Foi governada no século XII por uma casta de guerreiros e estava sob o domínio de três famílias: Ashina, Date e Soma. Nos séculos XV e XVI, com a guerra civil, a província ficou sob o controle do xogunato Tokugawa – ditadura militar feudal estabelecida no Japão em 1603 por Ieyasu Tokugawa – que se estendeu até 1868. Depois desse período, denominado Edo, começou a Era Meiji (de 1868 a 1912) que pôs fim aos xogunatos, causando mudanças políticas, econômicas e sociais que foram importantes para o processo de modernização do Japão.

Com o imperador Meiji, o país fez a transição do sistema feudal para o capitalista. Depois de dois séculos e meio de isolamento, o Japão reabre suas portas para o Ocidente. Porém, com algumas ressalvas. Queria as vantagens de uma sociedade industrial, mas sem abdicar de suas tradições e dos valores culturais e religiosos desenvolvidos pelo xintoísmo e budismo. Ou como insistiu Shozan Sakuma (1811-1864), pesquisador das ciências ocidentais, em sua famosa frase: “Técnicas ocidentais, moral oriental”².

² <http://projetophronesis.com/2010/04/19/nishida-kitaro-o-fundador-da-filosofia-no-japao/>, página visitada no dia 30 de março de 2012.

Com as inovações políticas e econômicas da Era Meiji, Fukushima foi subdivida em três províncias: Iwasaki, Wakamatsu e Fukushima. Tempos depois foram novamente concentradas, originando a atual província.

O fato político é a restituição do poder ao imperador após os longuíssimos anos de xogunato Tokugawa e de fechamento do país ao contato com o exterior. Mas a Restauração Meiji é mais do que isso. Ela se pauta por reformas internas cujo objetivo é adaptar o Japão às exigências do mundo na época. Trata-se de um profundo redimensionamento das forças sociais no cenário político-econômico levado a cabo pela elite do país (grandes senhores capitalizados, grandes negociantes, intelectuais e tecnocratas de famílias poderosas), a partir de uma escolha: participar com alguma força no circuito capitalista. Assim, a ideia é criar uma sociedade com condições de inserção e competitividade no mercado mundial. O Japão corre contra o relógio para em poucos anos, adaptar-se aos padrões ocidentais que dão as cartas naquele momento. (SAKURAI, 2008, p.133).

1.2 – Ser coletivo

1.2 – Ser coletivo

Para observar a estética de Tikashi Fukushima, ao tentar imprimir através da arte as quatro estações de um tempo perdido na província onde nasceu, é preciso entender o abstrato e as regras ocultas do pensamento japonês. Enquanto no mundo ocidental, o *eu* é soberano e todas as ações começam por *eu*, na língua e na cultura tradicional japonesa a primeira pessoa é, em muitas ocasiões, subestimada, indeterminada ou oculta. Essa individualidade e singularidade na ação são diluídas em prol do coletivo.

Segundo o linguista japonês Takao Suzuki, “o eu japonês encontra-se em estado de indefinição, por assim dizer, por falta de pontos de referência, enquanto um objeto particular ou um parceiro concreto não aparecer e o locutor não lhe tiver determinado a natureza exata”. Para melhor compreensão, há o exemplo citado por Hisayasu Nakagawa, professor emérito da Universidade de Kyoto, quando tentava descrever as diferenças da cultura japonesa para os franceses:

Suponha que uma criança esteja assustada diante de um cão enorme. Para tranquilizá-la, chego perto dela e digo em francês: “Não tenha medo, não chore, eu estou aqui com você”. Mas, em japonês, vou dizer, em tradução literal: “Não tenha medo, não chore, *seu paizinho está com você*”, qualificando-me em relação a ela como seu paizinho, que é *otôsan*, em japonês. O eu é definido, em função da circunstância, pela relação com o outro. Sua validade é circunstancial, ao contrário do que ocorre nas línguas europeias, nas quais a identidade se afirma independente da situação. (NAKAGAWA, 2008, p.26).

Nakagawa aponta o “lococentrismo” na língua e na cultura japonesa, especialmente na maneira de pensar e de descrever as coisas. Lembra que o historiador Masao Maruyama observou que nenhum fato histórico no Japão é explicado como produto de vontades individuais. Ou seja, todas as coisas acontecem obedecendo a três regras: a formação espontânea dos fatos, a sucessão dos acontecimentos e a força pela qual eles se formam com espontaneidade.

Quando um historiador japonês era obrigado a explicar a causa de um fato histórico, ele recorria a esse esquema... Gostaria entretanto de assinalar que essa baixa obstinada da consciência histórica nos japoneses persiste até hoje;

prova disso é a declaração de guerra aos países aliados, aos Estados Unidos em primeiro lugar, que o imperador pronunciou em 8 de dezembro de 1941. Começa com a seguinte frase: “Eu, imperador do grande império do Japão que conserva sempre o favor das graças celestiais e que tem seu lugar numa linhagem imperial ininterrupta há mil gerações, dirijo a vós, meu povo, certamente fiel e corajoso: eu declaro guerra aos Estados Unidos da América e ao Reino Unido”. Até aqui, deixando de lado a introdução bastante mística, é o imperador como indivíduo que declara guerra. O que nos interessa, porém, é o motivo pelo qual o imperador promulga esse decreto. No meio da declaração, o imperador afirma: “Chegou-se infelizmente ao ponto em que a guerra começou contra os Estados Unidos na América Latina e o Reino Unido por uma necessidade inevitável. Dependia da minha vontade?”. Aparece sempre a mesma noção-chave: “A formação espontânea de um fato histórico”. (NAKAGAWA, 2008, p.28-29).

Um exemplo do pensamento japonês caracterizado pela formação espontânea, sucessão e força dos acontecimentos e do ser coletivo é o drama recente, em março de 2011, da província de Fukushima. A violência do tsunami que arrastou 100 mil casas, fez cerca de 22 mil vítimas entre mortos e desaparecidos e a ameaça dos perigos de radiação das usinas nucleares impressionaram o mundo. Porém, o que os noticiários destacaram foi o comportamento da população diante da tragédia. Não houve protestos. Todos compartilhavam a dor de terem perdido suas famílias e casas, organizando-se com disciplina e dignidade³.

Nas filas, esperavam em silêncio para ganhar cobertores, remédios, alimentos. As crianças, mesmo as pequenas, permaneciam junto dos pais ou dos conhecidos sem causar transtornos. Esperavam a sua vez para receber a ajuda dos médicos, assistentes sociais e voluntários, repetindo uma palavra-chave no cotidiano: *sumimasen*, que significa desculpas ou sinto muito. Ou seja, as próprias vítimas pediam desculpas pelo incômodo por estarem naquela situação. Uma paciência, tranquilidade, confiança e solidariedade que vêm da cultura milenar de respeito à vida e à morte.

³ O físico e crítico de arte Mário Schenberg foi ao Japão por diversas vezes e era um grande conhecedor de sua cultura, especialmente, o budismo. Em uma entrevista, ao opinar sobre a rápida ascensão econômica do Japão declarou: “Isso é muito óbvio, o Japão é um dos países mais pobres do mundo, não tem recurso nenhum, nem mineral, nem terra pra plantar, nem nada. Então por quê? Pela organização humana; pelo tipo de organização humana que conseguiram fazer, superaram essas deficiências materiais muito agudas e fizeram coisas inacreditáveis do ponto de vista de uma economia capitalista. Foi um aperfeiçoamento da organização humana.” (Entrevista publicada na Revista Trans/Form/Ação, v. 3, p. 9-62, 1980).

1.3 – Organização unicelular

1.3 – Organização unicelular

A organização unicelular japonesa, em que os indivíduos procuram reagir em nome da ordem total, é uma regra do igualitarismo e da democracia japonesa. O antropólogo Hisayasu Nakagawa observa que os japoneses são muito sensíveis a essa atmosfera uniformizadora e à sua maravilhosa capacidade de identificação. Estão sempre prontos a adaptar-se imediatamente. “Em tal atmosfera, entretanto, não será bem visto o indivíduo que demonstra ser independente do todo, e os outros chegam a dar mostras de animosidade contra quem se destaca.” (NAKAGAWA, 2008, p.16).

Diante desses padrões sociais surge, através desta pesquisa, uma hipótese: esta organização unicelular poderia ter influenciado o receio dos imigrantes japoneses, embora reconhecidos e premiados pela sua contribuição ao Brasil, de voltarem à sua cidade natal? Importante lembrar também que os japoneses imigrantes foram discriminados por não participarem do drama coletivo do Japão durante a Segunda Guerra Mundial.

Tikashi Fukushima tinha 20 anos quando deixou seu país. Na época, ele trabalhava em Yokohama, perto de Tóquio. Era desenhista em uma fábrica de aviões de guerra e já ouvia os rumores sobre a participação do Japão no conflito mundial. O ataque da aviação japonesa à base norte-americana de Pearl Harbor, aconteceu no dia 7 de dezembro de 1941. Fukushima embarcou para o Brasil no dia 24 de fevereiro de 1940. Demorou 30 anos para se dispor a rever a sua aldeia. É o pensamento japonês que trataremos a seguir, sempre entre a razão e o coração.

1.3.1 – Entre o coração e a razão

O historiador Nakagawa lembra que os jornais japoneses elogiam os pesquisadores e escritores que vão para outros países e acabam sendo reconhecidos com prêmios e homenagens. No entanto, consideram tal destaque negativo para

a imagem do Japão, pois quando os japoneses não conseguem desenvolver seu talento na sociedade onde nasceram é sinal de falha nacional. O igualitarismo nacional exclui qualquer originalidade. (NAKAGAWA, 2008, p.17).

Para os ocidentais, esse padrão de pensamento pode denotar um grande preconceito, mas, para os japoneses, esse juízo faz parte da cultura. Por trás dos elogios pode estar escondida uma crítica. Ou seja, o que os ocidentais poderiam denominar de falta de sinceridade está na rotina de formalidades do convívio social e decorre da dupla estrutura de consciência dos japoneses, denominada *omote* (direito) e *ura* (avesso).

Esta dupla estrutura peculiar da mentalidade dos japoneses também é conhecida por *tatemae* 建前, que significa o exterior, a frente da fachada ou o princípio de conveniência social. E *honne* 本音, que é o verdadeiro som, a verdade individual, o que se sente no interior de si mesmo. (Id., ib., p.65).

Por exemplo, é comum um japonês dizer ao outro que o seu comentário não é por *tatemae*, ou seja, não está falando por educação ou só de fachada. Mas por *honne*, isto é, um comentário verdadeiro que brotou no coração.

No teatro japonês, o tema favorito das tragédias é o conflito entre o coração (*honne*) e a razão nas relações sociais. O protagonista deve escolher a mulher que ama ou aquela que é indicada pelos pais, favorecendo a família. No final, a morte é a solução.

O entre-espaço da razão e do coração também pode ser explicado pelo *Ma*. Agora, o leitor pode indagar, até que ponto o *Ma* pode ser a resposta ou a questão? O *Ma* que faz ressoar o silêncio, que é o vazio a ser preenchido e se apresenta com uma pluralidade de sentidos. Como já citamos, *Ma* não é um conceito, mas está no modo de perceber e pensar dos japoneses.

O *Ma*, como indica a pesquisadora Michiko Okano, “pressupõe a divisão e a intermediação, como também a relação e a conexão, instâncias em que a noção de fronteira se torna uma constante”. Okano lembra que, na matemática, a fronteira é definida como um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interno e externo, ou seja, um lugar onde há a coexistência de ambos, algo que se desvincula do modo dualista ocidental de pensar e viver o mundo.

Ao trazer o *Ma* para o mundo contemporâneo como um mecanismo bilíngue, Okano recorre aos estudos do semiótico e historiador russo, Iuri Lotman, quando considera que há uma passagem de uma linguagem a outra que permite uma coexistência de elementos internos e externos. O pesquisador introduz, assim, o conceito de fronteira como interface sígnica, que abre uma passagem tradutória de uma linguagem a outra, tornando-se um lugar de coexistência de elementos internos e externos da semiosfera⁴. “Dessa forma, a espacialidade *Ma* pode ser entendida como fronteira, algo que separa e ata os dois elementos que intermedeia, criando uma zona de coexistência, tradução e diálogo”, observa Okano. “Essa dupla semântica estabelecida pela palavra fronteira, a da estabilidade e a da instabilidade, dialoga com o entendimento da espacialidade *Ma* no sentido de concebê-la não só como coexistência, mas também como algo sempre dinâmico.”

Lotman pesquisou junto com o filólogo russo Boris Andreyevich Uspensky, na década de 1970, a importância na integração de culturas de trocar e atualizar informações. Neste contexto, os sentidos na memória da cultura não são conservados e sim fermentados.

Quando se fala da criação de uma nova cultura, verifica-se uma inevitável antecipação: entende-se, noutros termos, aquilo que, segundo se supõe, se tornará memória, do ponto de vista dum futuro reconstruível (e só o futuro, naturalmente, será capaz de demonstrar a legitimidade de tal conjectura). Deste modo, um programa de comportamento intervém como um sistema invertido: o programa olha para o futuro do ponto de vista de quem o elabora. A cultura, ao invés, olha para o passado do ponto de vista da realização de um comportamento (programa). (LOTMAN E USPENSKY, 1981, p. 41).

⁴ Semiosfera é o espaço cultural habitado pelos signos. Segundo observa Irene Machado, professora da Escola de Comunicações e Artes da USP, fora deste espaço nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis. Nesse sentido, semiosfera é o espaço de encontros entre diferentes culturas (<http://www.pluricom.com.br/forum/semiosfera-br-um-novo-dominio-de-ideias>, página visitada no dia 1º de junho de 2012).

Diante das explicações de Lotman e Uspensky, é possível considerar o *Ma* como um conceito aberto e que, apesar de estar enraizado na cultura milenar japonesa, tem força para atravessar o oceano, coexistindo com outras culturas. Como bem lembrou Roland Barthes, ao definir o Japão de *O império dos signos*, “o que pode ser visado na consideração do Oriente não são outros símbolos, outra metafísica, outra sabedoria (embora esta apareça como bem desejável); é a possibilidade de uma diferença, de uma mutação, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos”. (BARTHES, 2007, p.8).

Para o filósofo Merleau-Ponty, a dialética humana é ambígua. Manifesta-se inicialmente nas estruturas sociais ou culturais que faz aparecer e onde se aprisiona. Ressalta, no entanto, que seus objetos de uso e seus objetos culturais não seriam o que são se a atividade que os faz aparecer também não tivesse como sentido negá-los e ultrapassá-los. (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 190).

Merleau-Ponty, ao analisar as pesquisas de Lévi-Strauss (que depois lhe dedicou o livro *O pensamento selvagem*), ressaltou: “Basta que o homem tenha algumas vezes e longamente aprendido a deixar-se ensinar por uma outra cultura para dispor doravante de um órgão novo de conhecimento e para se reapropriar da região selvagem de si mesmo, região que não é investida por sua própria cultura e por onde se comunica com as outras.” (MERLEAU-PONTY, 1953, p. 199-200).

Certo é que o caminho para o conhecimento do *Ma* está na composição de seu próprio ideograma. São duas portinholas e uma janela que leva à visão do sol. Uma travessia do olhar, do espírito, da razão, do coração, da cultura que se apresenta como uma janela aberta.

1.4 – *Ma*: uma janela aberta

間 = 門 + 日
(*Ma*) (portinhola) (sol)

1.4 – *Ma*: uma janela aberta

O *Ma* está correlacionado ao *mu* e *kû* do budismo. *Kû* que significa vazio. É a teoria central da escola filosófica do Caminho do Meio (em sânscrito, *Madhyamiya*), fundada pelo monge indiano Nagarjuna (séculos II-III). Segundo ele, o mundo é formado por *kû* e *shiki* (vazio e forma). Ou seja, “para que a forma se torne existência, deve haver também a não forma e isso se aplica à impermanência das coisas”. (OKANO, 2007, p.18). Porém, este vazio⁵, frequentemente, é mal interpretado no Ocidente. Não é o vazio que, segundo o dicionário *Aurélio*, não contém nada ou só contém ar. Okano aponta a contradição na aceção do termo na língua portuguesa, pois se o vazio está cheio de ar imprescindível para a nossa sobrevivência, não pode ser comparado a nada. Ressalta que a compreensão ocidental do espaço vazio do *Ma* refere-se à sua fisicalidade ou à visualidade objetiva, como as coisas surgem diante dos nossos olhos, muito diferente da compreensão japonesa:

Quando Bodhidharma chegou à China, o imperador Wu teria lhe perguntado: “O que é o budismo?”. Bodhidharma respondeu-lhe: “Um grande vazio”, que longe de significar a negação de qualquer conteúdo, faz referência ao grande vazio infinito, isto é, à própria totalidade. A invisibilidade se torna, assim, não oposta à visualidade, no sentido de ver e pensar o mundo, mas estritamente correlacionada ao terreno da visibilidade onde há possibilidade de se conceber a coexistência dos opostos. (Id., ib., p. 16).

Diante do visível e do invisível, o *Ma* tem a sua plenitude e a sua dinâmica. Está presente na literatura, teatro, música, dança, artes marciais. Faz parte da vida e da cultura japonesa. Na sua multiplicidade de conceitos, pode ser considerado também um fenômeno no processo de criação? O dançarino japonês Tadashi Endo responde, esclarecendo que só quem

⁵O *kû* do budismo foi introduzido por Arthur Schopenhauer (Danzig, 22 de fevereiro 1788 — Frankfurt, 21 de setembro 1860) na metafísica alemã. Porém, interpretou o *kû* como o vazio da existência. Dizia que, para alcançar o nirvana, era preciso aniquilar a vontade e o desejo de viver. (Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005).

tem o *Ma* dentro de si pode se dedicar à arte. “Para dançar o *butô*, não é preciso técnica alguma. Todos podem dançar, mas é preciso ter uma flor de *butô*, um *Ma* dentro do coração”, orienta⁶.

Foi com esse *Ma* – um vazio a ser habitado – que Tikashi Fukushima deixou sua aldeia. Atravessou o oceano com o frio do inverno e chegou ao Brasil, 40 dias depois, em pleno verão. Passou a viver em um tempo e espaço opostos aos de sua terra natal.

Neste presente estudo, a proposta é observar o *Ma* na arte e vida de Tikashi Fukushima, apresentando a sua trajetória no entre-espaço do Japão e do Brasil. Esta análise sugere a possibilidade do fenômeno *Ma* estar presente também no processo de criação de outros artistas imigrantes japoneses. como Tomoo Handa, Yoshiya Takaoka, Flávio Shiró, Tadashi Kaminagai, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Tomoshigue Kusuno e Massao Okinaka, entre outros. Eles se destacaram na arte brasileira, participando dos grupos Seibi, Guanabara e integrando-se em mostras como a Bienal Internacional de São Paulo, além do tradicional Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Salão Nacional, recebendo prêmios e fazendo parte de acervos de museus e institutos culturais.

Importante lembrar que há uma diferença entre espaço e espacialidade *Ma*. O espaço *Ma* refere-se à possibilidade do vir a ser enquanto espacialidade *Ma* é o espaço enquanto existência e fenômeno.

1.4.1 – Divulgação no Ocidente

O *Ma* começou a ser divulgado no Ocidente em 1978 a partir da exposição *Ma: Espace-Temps du Japon*, organizada pelo arquiteto Isozaki Arata em Paris. A sugestão do evento foi da Embaixada da França no Japão, que pretendia mostrar o

⁶ Entrevista realizada com Tadashi Endo (Japão, 1947) em agosto de 2010. É dançarino de *butô*, discípulo de Kazuo Ohno. Nasceu no Japão em 1947, reside em Göttingen, na Alemanha, e vem se apresentando, anualmente, no Brasil em espetáculos de curta duração em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Japão moderno do pós-guerra. Uma iniciativa que foi prontamente acatada pelo Ministério de Cultura da França que, na época, estava às voltas com ações culturais para resgatar o brio de centro irradiador da cultura abalado pela cidade de Nova Iorque. Um ano antes, fundou o Centro Georges Pompidou.

Arata teve como proposta apresentar o *Ma* como uma característica da cultura japonesa e como a base para o processo de criação nas expressões artísticas, na arquitetura e na vida cotidiana. Reuniu objetos artesanais, fotografias, instalações, concertos, apresentações de dança, teatro, objetos do cotidiano, projeções de filmes e vídeos. A meta era aguçar a percepção através da visão, audição e tato. A exposição teve uma ampla repercussão na mídia, sendo apontada como “a primeira tentativa de estabelecer-se uma ponte entre duas civilizações”. A divulgação e o interesse dos europeus surpreendeu os japoneses. Até então, eles acreditavam que o *Ma*, um vocábulo que remonta ao Japão do século XII, seria incompreensível para o modo de pensar ocidental.

O objetivo do evento era apresentar o *Ma* como uma característica da cultura japonesa, de modo compreensível para o olhar regido pela lógica ocidental (...) O próprio Isozaki reconhece que esse novo olhar, pelo qual foi organizada a exposição de Paris, é uma reconstrução de elementos nipônicos, desconhecida até então pelos japoneses. (OKANO, 2007, p. 25).

A exposição fez parte da estratégia inicial de abertura do Japão que, até então, tinha a sua imagem marcada por estereótipos como gueixas, samurais, leques, monte Fuji. “A partir de então, o estudo do *Ma*, um símbolo nipônico tornou-se moda principalmente nas últimas décadas do século XX, não só para os estrangeiros, mas também para os próprios japoneses”, afirma Okano.

1.4.2 – Repercussão no Brasil

Como tema de pesquisa, o *Ma* vem imigrando para o Brasil desde o final da década de 1990. Na dança, Christine Greiner⁷ investigou o *butô* em seu doutorado, apresentando o corpo na transculturalidade. Em 1998, publicou o livro *Butô, pensamento em evolução* e, em 2000, *O Teatro Nô e o Ocidente*.

A professora e artista plástica Madalena Hashimoto Cordaro⁸ traz o *Ma* na composição das pinturas e gravuras *ukiyo-e* (termo que, traduzido para o português, significa “pintura do mundo flutuante”). Populares no Japão durante o período Edo (2603-1868), registram as peças do teatro *kabuki* e as cenas do cotidiano.

Em uma contextualização com o Ocidente, o *Ma* é abordado através das pesquisas, palestras e cursos de Michiko Okano. Para a sua tese de doutorado, *Ma: Entre-espaço da Comunicação no Japão*, apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2007, Okano pesquisou autores orientais e ocidentais, no sentido de abrir novas possibilidades de entendimento do *Ma* por meio do trabalho de cruzamento de campos teóricos distintos e de toda uma rede de estudos paralelos. Explica que a forma de cognição baseada na percepção e vivência humana é uma das chaves do entendimento do *Ma*, elemento que sintetiza a cultura japonesa.

⁷ Christine Greiner é doutora pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. Pesquisa o *Ma* na dança *butô* em uma relação da teoria da física-quântica com a visão de tempo e espaço.

⁸ Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro é professora de Arte e Literatura Japonesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Em sua tese de doutorado *Escritura e Pintura do Mundo Flutuante*, apresentada em 1999, cita o *Ma* como a “área vazia” não trabalhada dos *ukiyo-e*, gravuras do Segundo Período Edo.

Na música, uma das referências é o trabalho de Marcel Silva Steuernagel. Em 2008, apresentou no Departamento de Música da Universidade Federal do Paraná o estudo *O Gesto Musical através do Ma: uma abordagem alternativa da forma na composição musical*⁹. Compôs uma peça para grupo de câmara que teve como referência uma conjugação de ideias desenvolvidas a partir do *Ma*: o silêncio, o ritmo, a repetição e o pensamento do gesto musical.

Steuernagel explica que não é novidade buscar alternativas musicais fora da tradição ocidental para o exercício da composição ou mesmo para explorar novas possibilidades sonoras e conceituais. Lembra que o exercício da composição implica uma ressignificação constante de elementos previamente conhecidos. “O compositor não cria a partir do nada, mas conta com um elemento prévio e, até certo ponto, compartilhado (fato este que também denota a inclusão do compositor no seu contexto) como base para sua construção estética.”

A apropriação deste conhecimento, e sua ressignificação, é o que dá origem a algo novo, que nasce de algo conhecido a priori e se transforma em algo diferente na mão do criador. Neste contexto, a noção de *Ma* abre uma “terceira via” que supre a lacuna de uma tentativa formal de descobrir o lugar do silêncio, da repetição e do processo propriamente dito na composição musical.

Além disto, o estabelecimento de mecanismos auxiliares também é um recurso reconhecido na história da composição: da música programática ao uso de diversos recursos extramusicais como ferramentas de inspiração e/ou de organização do material sonoro, compositores fazem uso constante de elementos externos à música em si para enriquecer e renovar seu universo de possibilidades técnicas e expressivas¹⁰.

⁹ Dissertação de mestrado apresentada em 2008 no Departamento de Música da Universidade Federal do Paraná, sob a orientação da professora doutora Roseana Yampolchi.

¹⁰ Steuernagel, Marcel Silva. *O Gesto Musical através do Ma: uma abordagem alternativa da forma na composição musical*. Dissertação de mestrado apresentada em 2008, na Universidade Federal de Londrina, sob a orientação de Roseane Yampolschi (p. 21).

Em 2009, a atriz, coreógrafa e dançarina Patrícia de Azevedo Noronha também investigou a espacialidade *Ma* no mestrado apresentado no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP¹¹. A pesquisa teve como meta pensar a abordagem do corpo cênico em salas de aulas e criações artísticas.

Noronha trouxe o *Ma* na montagem cênica *O olho do tamanduá*, dirigida por Takao Kusuno (1945-2001)¹², artista plástico e coreógrafo japonês que veio para o Brasil na década de 1970, sendo o precursor do butô no Brasil. A peça escrita pela nissei Felícia Ogawa (1945-1997) – esposa de Kusuno – revela o universo dos índios xavantes. E faz uma ponte entre os mitos da cultura indígena e a contemplação da natureza da cultura tradicional japonesa. Outra peça que Noronha abordou foi *Lucíola, cena 1*, que ela mesma dirigiu e escreveu. Nas duas montagens, ela também participa como atriz, dançarina e criadora.

Interessante observar a narrativa de Patrícia na busca de sentir o *Ma* e torná-lo visível através dos movimentos e das articulações de seu corpo. A dançarina vai travando o desafio de revelar – como dizia o seu mestre Kusuno – as articulações de sua própria alma com as emoções, sonhos, medos. Na sua dissertação, ela conta a primeira experiência com o seu mestre Takao Kusuno:

Há um episódio interessante que pode ajudar a exemplificar esta espacialidade *Ma* formada pelas dobras do corpo (...) No primeiro dia de ensaio, me passou três exercícios-improvisação (...) Em um desses exercícios, Takao me deu um fio com muitas bexigas coloridas para dançar a infância, isso foi em 1990. Fiquei olhando para ele atônita. Enquanto sua esposa Felícia Ogawa estava viva, Takao não se expressava em português, só em japonês. Desde aí,

¹¹ Noronha, Patrícia de Azevedo. *Seis espaços: possível referência para o estudo da construção do corpo cênico*. Dissertação de mestrado apresentada em 2009, na Universidade de São Paulo, sob a orientação de Antonio Luís Diaz Januzelli.

¹² Em entrevista realizada em junho de 2000, na ocasião da apresentação de *O olho do tamanduá* no Sesc Vila Mariana, Takao Kusuno afirmou: Com esse espetáculo buscamos valores essenciais que o homem civilizado perdeu; o corpo como sustentáculo e receptáculo da vida, o homem e sua ligação com a terra e o universo do índio brasileiro, que é uma fonte de inspiração, reflexão e aprendizado”. A entrevista foi publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 19 de junho de 2000.

em se tratando de Takao Kusuno e da artista Patrícia Noronha, a espacialidade *Ma* já se instaurava entre nós como uma região fronteira através das diferenças entre os idiomas, o que forçava que a comunicação se fizesse por outras vias do conhecimento, por aquelas ligadas a outras formas de percepção e comunicação e que necessariamente deveria passar pela subjetividade, pela metáfora, pelos deslocamentos dos sentidos, pela imaginação e pela poesia. Mas voltando à estória. Peguei o fio com as bexigas, sem saber o que iria fazer, nem por onde começar, já que para mim era uma coisa inédita dançar um conceito, no caso, a infância. Para piorar a minha situação, ensaiávamos numa sala de dança do Teatro Sergio Cardoso, a qual era cercada por espelhos, ou seja, qualquer lado para o qual eu me virasse lá estaria a minha imagem refletida, segurando aquelas bexigas. Difícil. Comecei a dançar, pular, correr e de vez em quando estourava umas bexigas, até que sobrou menos da metade delas. Terminei. Takao se levantou e veio até mim, balançou a cabeça de um lado para outro, fazendo um som de reprovação com a boca. Segurou uma das bexigas, a vermelha, e disse em japonês, enquanto Felícia traduzia: olhe através dessa bexiga, observe que o mundo lá fora visto através dela, é todo tingido a partir do vermelho e sua imagem distorcida, veja através como se fosse uma criança e imagine o que esta criança sentiria se a bexiga, inadvertidamente, estourasse e este mundo todo mágico, criado por ela, desaparecesse. Nessas alturas, além de envergonhada, tinha os olhos cheios de lágrimas, Takao havia me apresentado pela primeira vez uma espacialidade *Ma*, e com ela, a abertura para a imaginação e para o espaço de uma poesia arquetípica e plural. (NORONHA, 2009, p. 80-82).

Noronha trabalhou com Takao Kusuno por onze anos, até o seu falecimento, em 2001. Um aprendizado que ela continua buscando como artista e professora. E que tem como referência os primeiros exercícios com as bexigas, a infância e a descoberta da espacialidade *Ma* na construção do corpo cênico. Para conceituar o *Ma*, Noronha teve como referência a pesquisa da professora Michiko Okano, que também nos ilumina neste trabalho sobre o pintor Tikashi Fukushima.

1.4.3 – Entreculturas

O *tempo e o espaço Ma*, que Michiko Okano abordou especialmente na arquitetura e no cinema, vêm sendo contextualizados nas artes cênicas e visuais no Brasil. O olhar “entreculturas”, segundo a professora, é o ponto de partida para

a incursão no universo *Ma*. Porém, ela faz questão de alertar que, na tentativa de introduzir a espacialidade *Ma* no processo de comunicação entre o Oriente e o Ocidente, pode ocorrer uma tradução apressada e uma correspondência indevida. Ou seja, nem todo vazio ou silêncio, deslocamento ou entre-espço pode ser definido como *Ma*.

No caso específico do *Ma*, essa suposta tradução a toda e qualquer pausa equivaleria a transformá-lo – a exemplo do que já foi feito com outras imagens do Japão – num produto, sem identificá-lo como processo singular. (OKANO, 2007, p.168).

Okano afirma que o *Ma*, através do olhar semiótico, é um entre-espço preñado de possibilidades. Porém, adverte que esse entre-espço não corresponde a possibilidades infinitas de tudo vir a acontecer. Justifica com a reflexão do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995): “O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmagórico latente (...) só lhe falta existência”. (OKANO, 2007, p. 12).

Segundo o *Kôjien*¹³, o mais completo dicionário da língua japonesa, o vocábulo *Ma* tem uma pluralidade de ocorrências, entre elas:

1. Intervalo entre duas coisas (intervalo espacial, intervalo temporal, tempo destinado a um determinado fim).
2. Uma certa unidade de medida (espço linear entre dois pilares, unidade de medida de tatami).
3. Um recinto dentro de uma casa separado por biombos ou portas de correr (sala, medida da área da sala da Era Muromachi (1334-1573), unidade para contar número de recintos).
4. Um certo tipo de intervalo no ritmo da música e da dança tradicionais.
5. Um tempo de silêncio dentro da fala.

¹³ Pesquisa e tradução de Michiko Okano.

6. Um tempo apropriado, um bom ou mau timing para um certo fenômeno.
7. O estado de um certo lugar, de um certo ambiente.
8. Ancoradouro de navio.

Este registro confirma o *Ma* como um termo plurissignificante que tem conotações objetivas (como nos itens 2, 3 e 8) e subjetivas (itens 6 e 7). Na visão dos estudiosos ocidentais, as principais considerações sobre o *Ma* referem-se a um intervalo ou entre-espaço e o apontam como um paradigma cultural que representa o modo de ver e pensar dos japoneses. Mas, ao mesmo tempo, introduz uma ideia inusitada que é a do “vazio dinâmico” com uma pluralidade de sentidos (Id.,ib., p.19-20).

Richard B. Pilgrim – *Ma* (literalmente intervalo, entre-espaço), juntamente com os outros significados que ele carrega, aponta para um sistema central de valores – um paradigma cultural como um caminho para se ‘ver’ as coisas – na cultura japonesa.

Cristine Buci-Glucksman – *Ma* é simultaneamente intervalo, vazio e entre-espaço. Ele separa, ata e instala uma respiração, flutuação e uma incompletude que engendra essa relação do tempo ao infinito própria ao Japão. O intervalo instaura, simultaneamente, uma distância e uma dinâmica, um vazio e uma pluralidade de sentidos.

Gunter Nitschke – O sentido do espaço japonês é o *Ma*, melhor descrevê-lo como a consciência do lugar (...) esse sentido do *Ma* não é algo criado pela composição dos elementos, mas uma coisa que toma lugar na imaginação do ser humano que o experiencia.

Augustin Berque – Essas duas ideias de necessidade e de sucessão, isto é, conexão e movimento, introduzem, evidentemente, a noção de sentido. O *Ma* é, com efeito, um espaçamento carregado de sentido. Ele funciona de maneira análoga ao símbolo, separa tudo atando e, etimologicamente, supõe a separação e depois a reunião. De onde surge a dificuldade de definir o *Ma*: ele é, sem ser, o que implica. Essa carga semântica varia conforme duas condições: seu lugar dentro do conjunto e sua escala.

Em *Tikashi Fukushima: um sonho em quatro estações*, a proposta é apresentar o processo singular do tempo e o espaço *Ma* na vida e na obra do artista. A pesquisa segue as possibilidades sugeridas na composição do ideograma. É o *Ma* de Tikashi Fukushima entre duas portas – o Brasil e o Japão – e uma janela que se abre para o sol. Ou a luz infinita da arte.

MU, que significa o vazio

Capítulo 2

A vida no entre-espaço do Brasil e Japão

Primavera, 1970*

*Minha casa de sapê
Será tempo de colheita
No mundo lá fora?¹*

Bashô

¹ Em japonês: *yo no naka wa ine karu koro ka kusa no io*. Matsuo Bashô (1644-1694) é considerado o mestre do haicai. Viveu no período Edo, seus poemas trazem instantes do cotidiano e da natureza.

2.1 – Sob o sol

2.1 – Sob o sol

Foi pensando nas histórias do tio Kuniki, recém-chegado de um país de “natureza exuberante, aberto para sonhadores e idealistas”, que Tikashi Fukushima tomou uma decisão. Na inquietação de seus 20 anos, resolveu aceitar o convite do irmão de seu pai para trabalhar no Brasil. Uma terra onde não precisaria enfrentar o frio do vento e a neve. Embarcou no navio Brasil Maru em uma viagem de 45 dias. (FUKUSHIMA, 2001, p. 19).

Quando Fukushima chegou ao porto de Santos, no dia 24 de fevereiro de 1940, cerca de 180 mil japoneses já viviam no Brasil – 75% deste total estavam no estado de São Paulo. Os imigrantes viviam uma nova fase, colhendo os frutos do trabalho obstinado de sol a sol. Passaram a ser reconhecidos pela atuação pioneira na agricultura. Tinham conseguido sair da monocultura do café, dedicando-se ao cultivo de outros produtos em escala comercial, como chá, banana, arroz e batata.

Os primeiros imigrantes tinham vindo, em 1908, planejando enriquecer com os grãos de ouro do café. Imaginavam voltar em dois anos para a sua província. Um sonho que ficou entre os cafezais. Porém, quatro anos depois, os japoneses passaram a se destacar pelo cultivo do algodão, que denominavam “ouro branco”. A colônia passou a produzir matéria-prima para as indústrias têxteis paulistas como Matarazzo e Crespi. Muitos já tinham os seus próprios sítios e os japoneses que imigraram, a partir da década de 1930, vinham para trabalhar para os próprios parentes e patrícios. Uma situação diferente da vivida pelos primeiros imigrantes contratados pelos fazendeiros de café que debitavam as passagens e os alimentos de seus poucos salários, não sobrando nada ou muito pouco. (SAKURAI, 2007, p. 248-250).

O Japão também tinha comprado lotes, em nome da boa relação comercial do governo brasileiro, que eram repassados para os japoneses como se fossem terras “prontas para recebê-los”. Porém, esses novos proprietários chegavam ao Brasil e percebiam que as terras ainda precisavam ser desbravadas. Até hoje, os historiadores do Brasil e do Japão não sabem informar quem enganou quem. Mas o certo é que os imigrantes japoneses travaram o desafio de transformar as chamadas “bocas do

sertão paulista” em terras férteis, colaborando no desenvolvimento das vilas e cidades. Importante lembrar que traziam na bagagem o pensamento japonês pontuado pela crença no ser coletivo, pela disciplina da organização unicelular e a paciência do budismo e xintoísmo.

Enquanto viajava para a cidade de Pompéia, no interior de São Paulo, o jovem Tikashi que, menino, tinha que afundar os pés na neve de sua aldeia para buscar alimentos no armazém distante de casa , agora tinha atravessado o oceano. Iria trabalhar no armazém da família Kuniki Fukushima em uma terra que vive o dia, enquanto as montanhas do Japão adormecem. Deve ter ficado impressionado com o sol refletindo nos campos branquinhos de algodão. E concordou com o tio: “É mesmo uma terra de idealistas e sonhadores...”.

2.2 – Um sonho no horizonte

2.2 – Um sonho no horizonte

Fukushima nunca trabalhou nas lavouras de café. Mas tinha a sua rotina pesada no armazém, onde convivia com os lavradores. Sabia de seus problemas e sonhos. Silencioso e amigo de todos, ele também deixou um ideal no horizonte. Um horizonte *Ma* que estava no entre-espço do Japão e Brasil. Queria voltar a desenhar...

Quando morava em sua província, terminou o curso ginásial e se mudou para Yokohama, distrito perto de Tóquio. Durante dois anos, foi desenhista em uma fábrica de aviões. Mas onde achar um campo para semear este sonho? Ele sabia que a metade dos imigrantes que tinha vindo para o Brasil era de zonas urbanas, mas teve que trabalhar nos cafezais sob o sol escaldante. No entanto, segundo o pensamento japonês, há a força do tempo e do lugar. Havia muito para conquistar e desbravar. Era preciso se aquietar para ficar mais forte, como ensina o budismo.

Fukushima trabalhou durante dois anos em Pompeia. Resolveu mudar-se para Lins e empregou-se em outro armazém. Foi nesta cidade que conheceu Manabu Mabe. Um rapaz de 18 anos. Sensibilidade de poeta e disposição de lavrador, já tinha traçado o seu destino: queria ser pintor. E orientou: “O caminho para a arte é arar nos dias de sol e pintar nos dias de chuva”.² Fukushima, como Mabe, começou a tirar o seu sonho do horizonte. E a lavrar, nas horas livres, o campo da arte. Gostava de ouvir Beethoven. O seu primeiro desenho, no Brasil, foi o rosto do compositor alemão. Os amigos viram e passaram a encomendar seus próprios retratos. Envaidecido, o artista comentou: “Todos elogiavam dizendo que os meus desenhos eram melhores do que fotografias”³.

² *Mabe: Chove no Cafezal*. São Paulo: *Nihon Keizai Shimbun*, 1994 (livro com páginas não numeradas).

³ O primeiro retrato, o de Beethoven, não foi preservado pelo artista.

2.2.1 – Os primeiros retratos

Fig. 10 - O desenho mais antigo do acervo Tikashi Fukushima:
S/ título, Lins, 1945
Grafite sobre papel, 22x16 cm.

Fig. 11 - S/ título, 1946
Grafite sobre papel, 22x16 cm.

Fig. 12 - Filha do Antonio, 1946
Grafite sobre papel, 22x16 cm.

Fig. 13 - S/ título, 1946
Grafite sobre papel, 22x16 cm.

Fig. 14 - Senhor Shikawara, 1947
Grafite sobre papel, 22x16 cm.

Fig. 15 - S/ título, 1948
Grafite sobre papel, 22x16 cm.

2.3 – Histórias...

2.3.1 – Histórias de Mabe

Manabu Mabe era quatro anos mais novo que Tikashi Fukushima. Nasceu no dia 14 de setembro de 1924, na aldeia de Shiranui, na província de Kumamoto. Veio para o Brasil acompanhado dos pais e três irmãos no navio La Plata Maru. Era o primogênito, que, na cultura japonesa, significa ter a responsabilidade da família, de cuidar e morar com os pais, além de zelar pelo culto aos ancestrais.

Mabe tinha só dez anos quando se deparou “com as terras a perder de vista”. Imagens e histórias que foi guardando na memória como se fossem fotografias. E que tempos depois o pintor documentou em artigos considerados uma referência para a história da imigração japonesa no Brasil⁴. Mabe escreveu:

Uma vez em alto-mar, com a água totalmente tingida de vermelho, pelo pôr do sol, o arquipélago japonês foi desaparecendo, suavemente, na linha do horizonte. Já, então, surgiam pessoas queixando-se de enjoo. Eu continuava a correr, de um lado para o outro do convés. Subitamente, porém, percebi que minha mãe estava chorando e imaginei assim, que seus sentimentos houvessem emergido ao contemplar o pôr do sol. Entretanto, ao julgar agora, suponho que talvez ela tivesse assistido àquela cena como a última visão do Japão, apesar de haver combinado com seu pai de retornar, após dez anos. Ao lado de minha mãe, meu pai e os meus tios esforçavam-se para conter as lágrimas. Embora eu fosse ainda uma criança, percebi que meu pai estava tomado de forte emoção. Ele não contara a ninguém, mas havia trazido consigo um punhado de terra do templo Yawata que existia em nossa vizinhança. Chegando ao Brasil, todas as manhãs ele fazia as suas orações diante do altar onde estava depositada aquela parte do solo japonês. (MABE, 1994).

⁴ No verão de 1993, foi convidado pelo jornal *Nihon Keizai Shimbun* para transcrever suas lembranças em uma série de artigos que um ano depois foram reunidos no livro *Mabe: Chove no Cafézal* editado pelo *Nihon Keizai Shimbun* e patrocinado pelo Banco América do Sul. A edição apresenta obras de todas as fases do pintor. Os artigos estão também no site do pintor <http://www.mabe.com.br/>.

Mabe guardou os detalhes dos primeiros momentos de sua família no Brasil:

Iniciamos uma nova vida no cafezal. No começo, tudo era motivo para descobertas e perplexidades. De imediato, fomos logo importunados por um inseto miúdo que aparecia, não se sabe de onde, ao entardecer. Surgiam em tão grande número que impediam a continuidade dos trabalhos. Os mais antigos caçoavam, dizendo: “Como são imigrantes novos, vocês devem ter um cheiro diferente”. Permanecemos na Fazenda Sakamoto durante três anos, até eu atingir os 13 anos de idade. Lá, nossa tarefa era cuidar do plantio de mudas de café, distribuindo todas em fileiras, com distância de três em três metros. Em covas de trinta a quarenta centímetros de largura e trinta centímetros de profundidade eram plantadas seis mudas. Protegidas do sol com galhos de árvores e bem tratadas, começavam a dar frutos por volta de cinco anos. (MABE, 1994).

O artista registrou, resumidamente, a febre da imigração japonesa:

A primeira leva de imigrantes japoneses chegou ao Brasil em 1908, no navio Kasato Maru. Após esta, mais e mais japoneses iam aportando, totalizando cento e oitenta mil imigrantes até o ano de 1941.

O cenário era a grande recessão japonesa, um acentuado e rápido incremento dessa população se faz sentir, a partir de 1924, atingindo cifras de dez mil imigrantes anuais, desde 1928.

Em 1930, ano seguinte ao do grande pânico da Bolsa de Nova Iorque, embarcou no navio La Plata Maru, como supervisor-adjunto da imigração, o escritor Tatsuzo Ishikawa⁵, autor da obra *Sôbô*. A época era marcada pelo aumento do desemprego e pela queda no preço da seda crua. Os prejuízos causados pelo frio, no nordeste japonês e em Hokkaido, provocaram drásticas situações sociais, que acarretavam a venda das próprias filhas pelos pais, venda de lavouras e, não raro, ocorriam os suicídios coletivos de famílias inteiras. Em consequência disso, a partir de 1932, começaram a ser fornecidos subsídios no valor de cinquenta ienes aos maiores de 12 anos, além do custeio da viagem e das taxas cobradas pelas companhias de imigração

⁵ Tatsuzo Ishikawa tinha 24 anos quando embarcou para o Brasil. Inscreveu-se no programa de imigração para escrever relatos sobre a sua viagem. É autor da obra *Sôbô*, romance em que relata a sua experiência no Brasil. O livro foi o primeiro do gênero a ser lançado no Japão.

como meio de incentivar o êxodo. A esse apoio governamental, deve ser somada a demanda de novos imigrantes, motivada pelos exemplos bem sucedidos dos japoneses que aqui haviam se tornado independentes, libertando-se da condição de simples empregados para assumirem, muitas vezes, a condição de proprietários das fazendas brasileiras de café. Este fato exaltava ainda mais a febre da imigração. (MABE, 1994).

Tikashi Fukushima e Manabu Mabe decidiram ser pintores na mesma época, na mesma cidade, em Lins. Enquanto Tikashi trabalhava o tempo inteiro no armazém, Manabu estava na lavoura junto com os pais e irmãos; cuidavam de oito mil pés de café na Fazenda Uchiyama. Quando chovia, Mabe aproveitava para pintar. Tikashi desenhava à noite, nas horas de folga.

Em 1945, quando uma geada forte arrasou toda a plantação de café, Mabe e sua família ficaram sem trabalhar. O pintor se deparou então com uma caixa de tinta a óleo em uma livraria e resolveu experimentar. Dissolveu a tinta em querosene e começou a pintar em papelões e tábuas velhas. Porém, o sonho de se dedicar só à pintura vai germinando em cada paisagem, em cada retrato. Mabe continua trabalhando no sítio de café que havia comprado em 1948. As dificuldades na lavoura eram tantas que resolveu trocá-las por outras dificuldades, porém, no campo da arte. Mabe muda-se com a mulher e três filhos para São Paulo. Para sobreviver, pintava placas de propagandas.

Fukushima deixou Lins em 1945. Foi tentar a sorte no Rio de Janeiro como ajudante da oficina de molduras do pintor Tadashi Kaminagai, no bairro de Santa Tereza. Chegou até o pintor, indicado por uma pessoa que conheceu na viagem ao Brasil. Fukushima e Mabe só passaram a se encontrar a partir de 1950, nas participações do Salão Nacional de Belas-Artes, no Salão Paulista de Belas-Artes e nas reuniões do Grupo Seibi e Guanabara.

Fig. 16 - Lins, 1948
Óleo sobre madeira, 35x27 cm.

2.3.2 – Tadashi Kaminagai: o mestre

Tadashi Kaminagai (Hiroshima, Japão, 1899 – Paris, França 1982) foi, como o próprio Fukushima reconhecia, o seu grande mestre. Passava horas ouvindo as suas histórias para sobreviver como artista em Paris, onde expôs em vários salões na década de 1930. “Eles sempre iam pescar juntos, faziam longo percurso a pé até chegar a um lugar que consideravam especial”, conta Takashi Fukushima, filho do artista.

Foi este lugar especial do Rio de Janeiro que inspirou o artista a pintar, em 1946, *Paisagem*, o primeiro óleo sobre tela de 27 cm x 35,5 cm. Fukushima ficou tão encantado que registrou aquele braço de mar entre as montanhas num arroubo. Na época, o pintor mal tinha dinheiro para fazer duas refeições diárias. Montou a tela com o tecido de uma velha calça de algodão. Pintou o quadro com a ponta dos dedos nas cores vermelha, amarela, azul, branca e preta. O resultado é a paisagem documentada com delicadeza. O mar azul-escuro fundindo-se com as nuvens brancas esfumaçadas e um azul mais claro ao fundo. O artista espalhou o branco levemente entre as montanhas como uma névoa. A praia com a areia em tons de ocre e uma casinha ao longe com telhado vermelho... O contorno foi feito com o único pincel que conseguiu comprar. Era para ser usado só para o acabamento. Lembranças que ele contava com orgulho: “Aquele momento foi a sublimação. E consolidou a minha trajetória como artista plástico”⁶.

Fukushima aprendeu com Kaminagai a ser artesão e o caminho para lutar como artista. Apesar da reverência ao falar de seu mestre, Fukushima negava a sua influência na pintura. Dizia que o mestre representava uma fase intermediária entre o figurativo e o abstrato. Enquanto ele preferia as cores alegres e claras, o jovem pintor buscava a sobriedade e profundidade com cores escuras e densas. (FUKUSHIMA, 2001, p. 25).

⁶ Depoimento dado à jornalista Kumiko Kobayashi, do jornal *São Paulo Shimbun*, em 1996, quando comemorou 50 anos de carreira.

Kaminagai tinha muito para contar e ensinar. Nasceu em Hiroshima, em 1899. Quando completou 14 anos, sua família o encaminhou para um mosteiro budista da cidade de Kobe. Parte para a Indonésia (antiga Índias Ocidentais Holandesas) como missionário, onde também trabalhou na lavoura de arroz e milho. Como Mabe e Fukushima, também pintava desde menino e nas horas vagas. Em 1927, decidiu abandonar tudo e ir para a França. Conhece o artista japonês Tsugouharu Foujita (1886-1968), que o orienta na pintura. Para sobreviver em Paris, trabalha como moldureiro para Marc Chagall, Henri Matisse, George Braque, André Derain, entre outros.

Na época, surpreendia os críticos que comparavam as suas paisagens com as do pintor francês Maurice de Vlaminck. Chegou ao Brasil em 1940 com uma carta de recomendação dos amigos franceses endereçada a Candido Portinari. O artista o acolheu e o incentivou. Em 1945, Portinari promove a primeira exposição individual de Kaminagai no hotel Serrador, no Rio de Janeiro. Também participa dos grupos Seibi e Guanabara, integrando as duas primeiras Bienais Internacionais de São Paulo, em 1951 e 1953. Ficou no Brasil até 1954, retornando para o Japão e em seguida para a França. Morou e trabalhou em Paris até a sua morte, em 1982⁷.

⁷ <http://arteautentica.blogspot.com.br/2009/04/tadashi-kaminagai-um-grande-artista.html>, página visitada no dia 25 de abril de 2012.

2.4 – Tempos difíceis

2.4 – Tempos difíceis

Como todos os outros imigrantes japoneses e descendentes que viviam no Brasil, Tikashi Fukushima enfrentou momentos difíceis durante a II Guerra Mundial. No Japão, ele tinha sido desenhista em uma companhia de aviões de guerra e os rumores que tinha ouvido quase dois anos antes se concretizaram. No dia 7 de dezembro de 1941, a aviação japonesa ataca navios norte-americanos em Pearl Harbor. Os soldados gritavam: “*Tora, tora, tora...*” (vocábulo que significa tigre, mas pode ser traduzido como “atacar”).

O ataque a Pearl Harbor foi fruto do ambicioso plano japonês de criar a Grande Esfera da Coprosperidade da Ásia Oriental – uma ideia lançada em agosto de 1941 para justificar suas ações no continente asiático. Pela proposta, com o Japão à frente, os países asiáticos se uniriam para desalojar qualquer influência ocidental – política, econômica e cultural de suas terras. A Ásia Oriental retornaria às suas “origens” usando o “caminho imperial” contra a Europa e os Estados Unidos. Em outros termos, participar da Nova Ordem na Ásia Oriental significaria a independência dos povos asiáticos com relação às amarras ocidentais das concepções liberais de autodeterminação de seus membros, justamente porque a nova ordem proposta promoveria a cooperação e não a exploração ou competição entre as nações. (SAKURAI, 2007, p.188).

No dia 29 de janeiro de 1942, o Brasil rompe as relações com os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Os japoneses são considerados inimigos e os imigrantes japoneses passam a sentir os efeitos políticos e sociais da II Guerra Mundial. O Seibi-Kai, o primeiro grupo de artistas plásticos, fundado em 30 de março de 1935, que reuniu os pioneiros Tomoo Handa, Shigeto Tanaka, Seiji Tomioka, entre outros, é obrigado a suspender suas atividades. “Diante do clima tenso, reuniões com mais de três imigrantes eram proibidas”, afirma Mabe. Em Lins, onde o pintor morava, a Associação dos Jovens Nipo-Brasileiros também recebeu da Delegacia de Polícia a proibição de reuniões e festas. O artista lembra que as atividades sociais e esportivas foram suspensas. Só restava a pescaria solitária e em silêncio. Os jovens japoneses da época decidiram, então, mudar o nome da

associação para Clube Desportivo de Moços União e passaram a convidar o delegado a assistir os treinos de beisebol (MABE, 1994, sem paginação). Mas as outras associações de imigrantes japoneses não tiveram a mesma sorte. Se os imigrantes fossem surpreendidos falando japonês, eram detidos pela polícia⁸. Também não podiam viajar ou mudar de residência sem uma comunicação prévia à Superintendência de Segurança Política e Social de São Paulo. Eram proibidos de saudar os patrícios, de discutir ou trocar ideias em lugares públicos. No dia 13 de setembro, o governo os obrigou a entregar seus aparelhos de rádio existentes em sua casa ou locais de trabalho para a polícia. Não podiam usar seus automóveis, motocicletas, caminhões e embarcações, correndo o risco de serem presos. (MORAIS, 2000, p.40).

No dia 14 de agosto de 1945, em transmissão radiofônica para o Japão, o imperador Hiroito, considerado um ser divino pelo povo japonês, admite a derrota e pede para que todos abaissem as armas e aceitem a vitória dos aliados. Hiroito põe por terra o secular código samurai, que não prevê a derrota diante do inimigo, mas prega a luta e a coragem. Apesar da decepção, do desalento, o povo japonês mantém a atitude de lealdade e acata obediente a decisão do imperador. (SAKURAI, 2007, p. 194). Mas, no Brasil, a comunicação oficial do Japão sobre o final da guerra chegou à Companhia de Imigração dois meses depois.

Na época, Fukushima já estava no Rio de Janeiro trabalhando com Tadashi Kaminagai em Santa Teresa, porém, os poucos imigrantes que moravam na região também sofreram com a discriminação causada pela derrota. Vale destacar o depoimento sensível de Manabu Mabe que, por morar em uma cidade onde a presença dos imigrantes japoneses era muito forte, presenciou momentos trágicos com o final da II Guerra Mundial. Como todos os seus conterrâneos, custou a acreditar

⁸ Meu avô, Sogiro Sakugawa, foi preso na cidade de Valparaíso, no interior de São Paulo, por falar japonês com um amigo. Conseguiu ser solto dois dias depois, mesmo porque a cadeia da delegacia começou a ficar lotada de imigrantes lavradores e honestos que não sabiam falar português. E as mulheres se enfileiravam do lado de fora para levar alimentos para seus maridos. Por uma questão de falta de espaço e de bom senso, o delegado, segundo Sakugawa, resolveu liberá-los com a condição de permanecerem mudos durante a guerra.

no que ouvia. As emissoras de rádio da época noticiavam a presença de navios norte-americanos nos arredores da baía de Tóquio e o drama na Ilha de Okinawa, que tinha perdido o controle do combate. Importante lembrar que entre os imigrantes havia muitos okinawanos.

Cerca de dois dias antes da derrota, a região de Lins foi assolada por uma forte ventania, que levantava nuvens vermelhas de terra. Nós interpretamos aquilo como sendo um presságio de acontecimento nefasto. Sentimos uma sensação de dilaceramento em nosso peito. Todos permanecemos pálidos e silenciosos. Algo estranho começou a ocorrer a partir desse dia. Alguns companheiros de beisebol repentinamente começaram a me evitar. Para minha surpresa, começaram a afirmar que o Japão havia vencido a guerra. Eles passaram a integrar a chamada Facção Vitoriosa, organizando-se dentro da própria colônia. Surgiram, então, vozes da oposição, criando-se a Facção Esclarecida, também organizada dentro da própria colônia. Houve, por fim, uma cisão radical entre os companheiros e na sociedade Nikkei. Foi criado, inclusive, um escritório para cuidar do envio de roupas, açúcar e dinheiro à terra natal derrotada na guerra, e o rádio de ondas curtas transmitiu a notícia sobre a rendição a bordo do navio da belonave Missouri. Terrível é a loucura. Mesmo as pessoas que, no início, ficaram desesperadas com a notícia da derrota, paulatinamente começaram a conjecturar que ela fazia parte de uma conspiração dos aliados. Correram boatos de que a informação era falsa e que, na verdade, o Japão havia alcançado uma estrondosa vitória. Dizia-se que uma missão destinada a incentivar os patrícios no exterior, chegaria ao Brasil e para recepcioná-los, dois mil japoneses se concentrariam em São Paulo. Na mesma ocasião, verificaram-se casos de vendas fraudulentas de velhas notas de iene, sem valor algum, para custear a viagem dos imigrantes de regresso ao Japão. Na colônia, muitos acreditaram ainda na vitória; alguns, apenas por obstinação. Os demais já admitiam a derrota. (MABE, 1994).

Quando a II Guerra Mundial acabou, outra guerra começou entre os 200 mil imigrantes japoneses em São Paulo. Surge, na própria colônia, a organização Shindo Renmei (escreve-se: 臣道連盟 que significa Liga do Caminho dos Súditos). Era integrada pelos imigrantes que não conseguiam admitir que o Japão, invencível em 2600 anos, tivesse sido derrotado. Para eles, a notícia da derrota era falsa, uma propaganda enganosa para destruir o orgulho dos japoneses. Fanáticos, eles passaram a ameaçar e atacar aqueles da chamada Facção Esclarecida. A comunidade nipo-brasileira divide-se em *Kachigumi*, integrado pelos que acreditavam na vitória do Japão. Era o grupo mais numeroso, cerca de 80 % dos imigrantes, integrado

por lavradores e pessoas mais pobres que sonhavam com o retorno. Porém, a maioria não concordava com o terrorismo pregado pela organização. De outro lado, estavam os *Makegumi* ou os derrotistas apelidados de “corações sujos” por traírem o imperador, acreditando na derrota do Japão (eram os da Facção Esclarecida). Este grupo reunia comerciantes e pessoas mais bem informadas e já adaptadas ao Brasil⁹.

O resultado das ações da organização Shindo Renmei foi trágico. “A primeira vítima foi o senhor Ikuta Mizobe, diretor superintendente da Cooperativa Agrícola de Bastos que, por reconhecer a derrota do Japão, foi assassinado no dia 7 de março de 1946, a tiros, dentro de sua casa”, lamenta Mabe. “Os incidentes se espalharam como que levados pelo vento, ao longo das linhas Noroeste e Sorocabana, próximas da minha casa. Até que, em 17 de julho, acabou vitimando o senhor Toji Horiuchi, superintendente da Cooperativa Agrícola de Aliança, pai do meu amigo Takashi Horiuchi.”

Os assassinatos pelas cidades do interior paulista onde viviam os imigrantes japoneses continuaram. “Essa polêmica entre vitória e derrota penetrou na alma dos nikkeis, causando enorme confusão durante longo tempo. Viveu-se na verdade um terrível pesadelo”, afirma Mabe. A organização começou a crescer. Tinha uma sede na rua Paracatu, número 96, no bairro da Saúde, em São Paulo, e possuía 64 filiais por todo o estado de São Paulo e também no Paraná, mantendo-se com doações. O terrorismo se espalha e até janeiro de 1947, foram registrados 23 assassinatos e 147 agressões.

As histórias dos terroristas que matavam ou obrigavam os imigrantes japoneses a se suicidarem com a espada *katana* (com a lâmina ligeiramente curva) causaram pânico também na população em geral. Os brasileiros passaram a ver os japoneses com grande preconceito porque os consideravam fanáticos nacionalistas. Em cidades do interior paulista, como Tupã, foram registradas várias brigas entre brasileiros e imigrantes japoneses. Um caminhoneiro brasileiro acabou sendo assassinado

⁹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Shindo_Renmei, página visitada no dia 23 de junho de 2012.

por outro caminhoneiro japonês em 31 de julho de 1946 na cidade de Osvaldo Cruz. A população reagiu querendo linchar os japoneses. As tropas do Exército tiveram que interferir e o Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS) iniciou a investigação e prisão de 31 mil suspeitos nos estados de São Paulo e Paraná.

Os líderes da organização Shindo Renmei e muitos *tokkotais* (assassinos) – cerca de 380 envolvidos – foram presos e condenados no decorrer de 1947. Porém, só 14 cumpriram pena por assassinato, muitos dos cerca de 155 imigrantes decretados culpados e expulsos do país acabaram ficando no Brasil e a sentença prescreveu.

A onda de terrorismo provocado pela organização Shindo Renmei foi o maior drama da história da imigração japonesa no Brasil. Porém, logo depois da ação do DEOPS, os imigrantes, inclusive as famílias das vítimas, preferem ficar em silêncio. Os jornais da colônia não noticiam mais as tragédias ocorridas¹⁰. A guerra termina com o Japão em ruínas. No vazio e na espacialidade *Ma*, o país vive o entre-espço das diferenças culturais. No Brasil, os imigrantes buscam também o seu *Ma*. Percebem que o Japão que eles deixaram não será mais o mesmo. Passam a lutar pelo futuro dos filhos brasileiros.

¹⁰ Em junho de 1988, quando a Imigração Japonesa comemorou 80 anos, integrei a equipe do *Jornal da Tarde*, do grupo O Estado de S. Paulo, para escrever a série de reportagens especiais sobre a história dos imigrantes. Na época, os entrevistados – das primeiras levas de imigrantes – negavam-se a lembrar o drama vivido no final da II Guerra Mundial. O terrorismo causado pela Shindo Renmei só voltou às pautas com o livro *Corações Sujos*, de Fernando Morais, lançado em 2000 pela Companhia das Letras. A pesquisa de Morais resultou, em 2011, no filme com o mesmo título do livro dirigido por Vicente Amorim. Será lançado no grande circuito em agosto de 2012.

2.5 – Um caminho na arte brasileira

*É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor
transforma o mundo em pintura.*

(Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito*)

2.5 – Um caminho na arte brasileira

Tempo de recomeçar. No entre-espço do Japão e do Brasil, os artistas imigrantes vão reabrindo a janela para a arte. Durante a II Guerra Mundial, o Grupo Seibi tinha sido obrigado a suspender suas atividades. Mas os integrantes continuaram a se encontrar discretamente nas casas dos artistas, que moravam no bairro da Liberdade, em São Paulo. Em 30 de março de 1947, eles decidem se mobilizar novamente. Iniciam, então, a segunda fase do grupo, abrindo para novos artistas¹¹. (LOURENÇO, 1988, p. 40).

Tikashi Fukushima está no bairro de Santa Teresa, trabalhando na molduraria de Tadashi Kaminagai. Conhece Milton Dacosta, Inimá de Paula, Van Rogger, Di Cavalcante... Um convívio que o incentiva a pintar. Nas horas livres, frequenta a Sociedade Brasileira de Belas-Artes, sediada nos porões da Escola Nacional de Belas-Artes. Fukushima aproveita para assistir, como ouvinte, às aulas de desenho. Aprende a contornar as linhas, objetos e figuras humanas. Inicia uma série de estudos de nus e paisagens. Participa, em 1947, do 52º Salão Nacional de Belas-Artes e, no ano seguinte, integra novamente a mostra, recebendo uma menção honrosa.

Kaminagai é a ponte no Rio de Janeiro para o Seibi. Experiente e professor de artistas japoneses e brasileiros¹², orienta sobre as tendências da arte. Por ter morado e trabalhado na França, acompanha a mudança do eixo cultural de Paris para

¹¹ O Seibi foi fundado no dia 30 de março de 1935 pelos pioneiros Hajime Higaki, Kichizaemon Takahashi, Kiyoji Tomioka, Massato Aki, Shigeto Tanaka, Tomoo Handa, Yoshiya Takaoka e Yugi Tamaki, passa a contar com a participação de outros artistas da colônia como Iwakichi Yamamoto, Flávio Shiró, Jorge Mori, Kazuo Wakabayashi, Kenjiro Masuda, Manabu Mabe, Massao Okinaka, Minoru Watanabe, Tomie Ohtake e Tikashi Fukushima.

¹² Kaminagai tinha vários alunos, entre os que se destacaram estão Tikashi Fukushima, Flávio Shiró e Inimá de Paula.

Nova Iorque, uma consequência dos regimes totalitários da Europa e da II Guerra Mundial. Amigo de Cândido Portinari¹³, com quem trocava muitas ideias, sabia que o mundo das artes estava passando por um momento de transformação, que a estética norte-americana exerceria forte influência. Mostrava aos alunos e amigos artistas a obra de Paul Cézanne, Henri Matisse, Pablo Picasso, Marcel Duchamp... Uma arte que anuncia a crise da figuração e representação.

Fukushima resolve voltar para São Paulo. Em 1949, casa-se com Ai, a jovem da cidade de Marília que conheceu assim que chegou ao Brasil, e abre a Molduraria e Galeria Fukushima, na praça Guanabara, no bairro do Paraíso. Um espaço que se torna o ponto de encontro dos artistas japoneses e brasileiros. O artista resolve fundar, em 1950, o Grupo Guanabara que chega a contar com 34 membros entre imigrantes japoneses, italianos e descendentes. Participam Arcangelo Ianelli, o casal Alzira e Armando Pecorari, Takeshi Suzuki, Aldemir Martins, além dos integrantes do Grupo Seibi.

O Seibi inicia a década de 1950 organizando o 1º Salão Seibi, no qual Fukushima recebe a Medalha de Prata. No mesmo ano, o Guanabara realiza também a sua primeira mostra com artistas de várias tendências. Para a pesquisadora Cecília França Lourenço, os imigrantes japoneses “constituem segmento diferenciado dentre aqueles estabelecidos no Brasil”. Destaca a sua participação singular na arte brasileira: “Eles chegam mesmo a ser identificados como escola nipo-brasileira, referindo-se aos abstratos atuantes em São Paulo e reconhecidos além destes limites, com ressonância em outros estados brasileiros” (LOURENÇO, 1988, p.40).

A pesquisadora lembra que o Grupo Seibi teve como referência o Grupo Santa Helena, fundado em meados de 1934. Entre os integrantes estavam Alfredo Volpi, Fúlvio Penachhi, Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Mario Zanini, Francisco Rebolo e

¹³ Quando viu *Guernica* de Pablo Picasso, em 1942, nos Estados Unidos, uma inquietação muito grande tomou conta de Portinari. Fotografou e estudou a obra examinando cada detalhe com uma lupa. O artista sentiu uma revolta tão grande, que decidiu pintar a fome e a miséria de seu povo. Portinari também admitia a influência de Cézanne na cristalização geométrica, no início da pesquisa cubista. (Ajzenberg, 2012, páginas 22 e 64).

portugueses como Manuel Martins. Os dois grupos tinham em comum o trabalho proletário e artesanal. Para ambos, a arte significava o direito de descansar e sonhar. “Antes da II Guerra, eles saíam para desenhar e pintar juntos, compareciam às sessões de modelo vivo da Escola de Belas-Artes de São Paulo, além das reuniões mensais.” (LOURENÇO, 1988, p. 47). Atividades que, segundo Arcângelo Ianelli, foram retomadas¹⁴. “Nós nos divertíamos saindo pela cidade para pintar as praças, ruas, casas”, contou o artista. “A São Paulo da garoa parecia prever um tempo muito bom para as artes e, especialmente, para os imigrantes japoneses.”

¹⁴ Entrevista feita por Leila Kiyomura para o livro *Ateliês Brasil – Artistas Contemporâneos de São Paulo*, com fotos de Bruno Giovanneti, Editora Empresa das Artes, São Paulo, 2005

Capítulo 3

O *Ma* no processo de criação

Verão, 1970*

*Flores silvestres
pequeninas e sem brilho
à espera de abelhas*

Goga Masuda¹

¹ H. Goga Masuda (増田 恆河, nome de batismo: Shuichi Masuda 増田 秀一) foi agricultor, comerciante, jornalista, escritor, pintor e poeta. Nasceu em agosto de 1911 e imigrou para o Brasil em 1929, sendo o precursor do haikai e seguidor de Bashô.

3.1 – O primeiro retrato e a *Sonata ao Luar*

3.1 – O primeiro retrato e a *Sonata ao Luar*

Quando Tikashi Fukushima começou a pintar, em 1944, ele foi buscando formas para o *Ma* que, no budismo, relaciona-se com o *kû* ou vazio. O *Ma* de Fukushima foi se tornando visível como a *Sonata ao Luar*, de Ludwig Van Beethoven (1770-1827), o compositor que gostava de ouvir incansavelmente. Fukushima tocava violino², um instrumento que ele mesmo comprou e aprendeu sozinho.

Sonata ao Luar é uma melodia que nasce em silêncio, um *adagio sostenuto*³. Um andamento tão suave como a luz do luar. Foi assim, silencioso, que o pintor Tikashi Fukushima esboçou o seu primeiro desenho no Brasil: o retrato do compositor alemão. Tão perfeito que, os que viram, apreciaram e encomendaram os seus próprios retratos também⁴.

Perceber as múltiplas formas do inexplicável *Ma* através da pintura de Tikashi Fukushima. Este é o questionamento e o desafio desta pesquisa. Buscar a visibilidade do *Ma* que, segundo os japoneses, é difícil de conceituar ou traduzir.

O *adagio sostenuto* do primeiro movimento de *Sonata ao Luar* de Beethoven apresenta os valores técnicos de composição pautados no *Ma*: o silêncio, o ritmo, a repetição. A sequência das primeiras notas – sol, do, mi – expressa o tempo no espaço

² Aos ouvidos da esposa, Ai, Takashi Fukushima “tocava muito bem”, garantiu em entrevista no dia 4 de abril de 2012. “Levava o violino nas festas entre amigos, mas a música era um *hobby*.”

³ O *adagio sostenuto* é um movimento tão lento que registra entre 66 e 76 batidas por minuto no metrônomo. O primeiro movimento de *Sonata ao Luar*, de Ludwig van Beethoven, é um dos adágios mais conhecidos do mundo. Importante lembrar que *Sonata ao Luar* e *Sinfonia Eroica* são os dois últimos concertos para piano de Beethoven (Cooper, Barry, Oxford University Press US, *Beethoven*, p. 349 e http://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven (página visitada no dia 20 de julho de 2011).

⁴ Uma seleção dos primeiros retratos dos imigrantes japoneses, com quem Tikashi Fukushima convivia em Lins, está no Capítulo I em “Primeiros Retratos”. Torno a citar que, infelizmente, não se tem notícias sobre o paradeiro do desenho de Beethoven.

e a ação no silêncio⁵. Foi composta em um momento de transição do compositor entre o Classicismo e o Romantismo, quando Beethoven começava a sentir o drama da surdez. Um momento *Ma* do compositor, quando as músicas passaram a nascer em outro tempo e em outro espaço. Os sons fluíam sem que ele pudesse ouvi-los, mas o compositor tinha a sua audição incrustada na percepção de todos os sons, de todos os ritmos. Cifras que se faziam visíveis através da arte.

Beethoven traduziu o seu *Ma* e tornou-o visível através de um *adagio sostenuto*. A música foi publicada em 1802. Ao ouvi-la, o crítico e poeta Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab⁶, por sua vez, associou os sons a uma paisagem. E definiu a sensação de ouvir o *adagio* como a luz do luar⁷ refletida no lago de Lucerna, Suíça. Uma paisagem *Ma*, na penumbra, silenciosa como as pausas do *adagio*.

⁵ Há 12 anos, venho me dedicando ao estudo e execução desta música. Só depois de perceber a possibilidade do *Ma* no seu ritmo, que encontrei o encanto, a profundidade e a magia de seu tempo. Importante lembrar que embora o sentimento do pianista ao executar o mecanismo das teclas possa se associar ao som através da pausa ou da duração da nota, o movimento dos dedos não é uma expressão física da música. O sentimento é uma abstração que flui na interpretação. Ao contrário do som dos tambores e, especialmente, do *shakuhachi* – instrumento de sopro que chegou no Japão no século XVII, que surgiu na dinastia Tang e foi para a Coreia. Na China, esse instrumento deixou de ser utilizado no século XIII, mas sobrevive no Japão até a atualidade. É o instrumento no qual existe uma corporeidade física. A forma como o músico enche os pulmões e controla a sua expiração pode expressar um sentimento de raiva, traduzir o som de uma ventania ou o leve pingar da chuva. Beethoven, ao compor *Sonata ao Luar*, expressou o seu sentimento exatamente no silêncio, no controle da pausa... A beleza da música, muito executada no Japão, está em alcançar o *Ma*. Uma harmonia que tocou Fukushima músico e pintor. Ele tocava violino, que é um instrumento que também não tem o domínio corporal do *shakuhachi*, mas tem, mais do que o piano, a possibilidade da expressão física. Quando compôs *Sōgū, Encontro Inesperado* em português, o compositor japonês Ishii Maki propôs um dueto entre a corporeidade do oriental *shakuhachi* e a expressão abstrata do ocidental piano. Uma conversa musical harmônica e integrada.

⁶ Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab (13 de abril de 1799 – 27 de novembro de 1860) foi um poeta alemão e crítico de música. Nasceu e morreu em Berlim. A popularidade de sua crítica era tamanha, que ter uma aprovação de Rellstab era importante para a carreira dos músicos da época (GOOLEY, Dana. Liszt, *O Virtuoso*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 179). Foi Rellstab quem deu o título *Sonata ao Luar*.

⁷ Importante lembrar que a luz do luar inspira os clássicos haicais de Bashō. Exemplo:

Ah, lua de outono
Andando em volta do lago
Passei toda a noite

Na música, o *Ma* está na pausa, na passagem entre um compasso e outro⁸. Esse intervalo entre dois sons é muito apreciado pelos músicos japoneses. O tempo do silêncio estimula a percepção da nota que vem antes e a que vem depois exigindo maior expressividade do músico, do dançarino de *butô* ou do ator do teatro *Nô*.

O historiador Shuichi Kato explica que, no teatro *Nô*, o ritmo dos tambores pequenos propicia a atmosfera. A pausa ou silêncio, entre uma batida ou outra, ressoa no ouvido, deixando no ar uma energia semelhante à do grito penetrante do judô. “Mais do que dizer que é um movimento dentro do silêncio, é o silêncio dentro do movimento.” (KATO, 2012, p. 109).

Aquela luz da lua que reflete no lago e entra imperceptível através do *shôji*⁹ é essencial para o processo de criação na arte japonesa. A inspiração de Beethoven impulsionou o desenho de Fukushima. Entre o silêncio de quem não sabia ouvir, e se fazer entender em português, e a necessidade de se comunicar, nasceu os primeiros retratos do pintor. Tanto para Beethoven, na música, como para Fukushima, na pintura, o desafio foi tornar visível a expressão criativa para se comunicar. Mas só se comunicar não bastava. Era preciso buscar a dimensão da criação como reflexo do ser. Ou seja, a percepção do som mais tocante do que a própria música. É a percepção do tempo nas texturas da cor. Ou a sugestão do desenho nos espaços em branco da tela. Importante lembrar que, no auge da sua abstração, nas décadas de 1970 e 80, Fukushima busca imprimir o movimento da brisa e as formas e cores das sensações.

⁸ Michiko Okano explica que um exemplo do *Ma* na música está nas batidas de tambor do teatro *Nô*. As mãos dos músicos se movimentam em perfeita sintonia com a sua respiração. “Eles expiram acompanhados do som Yah ou Hoh ou Ha-a-a-a-ah e, logo em seguida, congelam a respiração. Aí o som da batida do tambor ecoa no silêncio e some gradativamente, deixando um vestígio sonoro. É justamente a apreciação desse momento residual que provoca o estado de encantamento no ouvinte.”

⁹ *Shôji* é o painel com estrutura de madeira leve com pequenos quadrados fechados por folhas de papel arroz. É utilizado para dividir os aposentos da casa.

A música de Beethoven foi transformada em pintura na visão poética de Rellstab. Uma *Sonata ao Luar* que acompanhou Fukushima, também músico, em outros retratos, outras paisagens. O pintor violinista buscava uma linguagem visual para transformar seu pensamento em forma de arte. Foi tecendo sua trajetória na espacialidade *Ma* do ser japonês e do viver no Brasil. E o pensamento aliando a cultura japonesa com a realidade brasileira. Dizia: “O artista se completa somente quando desenvolver, na plenitude, a sua própria arte. A obra, só se completa quando estiver impregnada com o pensamento do artista, quando ela, por si só, traduzir o sentimento do artista”. (FUKUSHIMA, 2001, p.195).

Fig. 17 - Sem Título, 1959
Óleo e têmpera sobre aglomerado, 118x80 cm.

3.2 – O *Ma* entre o olho e o espírito

3.2 – O *Ma* entre o olho e o espírito

No verão de 1960, Merleau-Ponty instala-se na cidade de Aix-en-Provence, no sul da França, para desfrutar das paisagens pintadas e vividas por Paul Cézanne. Alugou uma casa nas proximidades de seu ateliê. Queria contemplar a montanha de Santa Vitória, que Cézanne reproduziu em 44 pinturas a óleo e 43 aquarelas. Volta a interrogar a visão e a pintura, reformulando antigas questões, como se as obras anteriores, *O Visível e o Invisível* e *Fenomenologia da Percepção*, tivessem perdido o sentido. Escreve *O Olho e o Espírito*, que foi seu último ensaio.

Meses depois, tem uma parada cardíaca fatal. No prefácio do livro com o mesmo título desse ensaio (acrescentado à edição de 1985), o amigo e filósofo francês Claude Lefort (1924-2010) escreveu: “Ele busca, uma vez mais, as palavras do começo, palavras, por exemplo, capazes de nomear o que faz o milagre do corpo humano, sua inexplicável animação, tão logo estabelecido seu diálogo mudo com os outros, com o mundo e consigo mesmo – e também a fragilidade desse milagre”.

Para compreender a dimensão e o sutil das considerações de Merleau-Ponty e investigar se o *Ma* encontra uma coexistência em seu pensamento, essa pesquisa estendeu-se em Aix-en-Provence, sul da França, para buscar o olhar de Cézanne, seu processo de criação e as reflexões do filósofo¹⁰. Acredito que ambos se depararam na arte e na filosofia com a espacialidade *Ma*. Exercitaram a arte e o pensamento no silêncio. E no vazio.

¹⁰ O resultado deste trabalho – realizado em parceria com Atílio Avancini, fotógrafo e professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – está no ensaio *Uma vida sob as montanhas de Santa Vitória*, publicado na *Revista USP*, edição 93, maio de 2012.

3.2.1 – Lógica do Budismo

O *Ma*, que muitos pensadores japoneses acreditam fugir da lógica ocidental, não existindo nenhum conceito similar, encontra nos estudos sobre a fenomenologia uma aproximação do pensamento oriental. Os filósofos mais conceituados do século XX, Kitaro Nishida e Tetsuro Watsuji¹¹, observaram nos estudos da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel formulada por Edmund Husserl¹² uma identificação com a noção de tempo e lugar do milenar fenomenismo japonês.

Essa aproximação também foi constatada pelo crítico brasileiro Mário Schenberg, estudioso da filosofia e da arte oriental. Ele explica que o pensamento do monge Nagarjiuna, teórico do *kû* – ou o vazio do *Ma* – facilita a compreensão da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. “Pode ser que na visão ocidental um homem como Nagarjiuna apareça como um místico. Mas ele foi um dos maiores lógicos que já existiram”, afirma Schenberg. Porém, na sua compreensão, Hegel sim, era um homem intuitivo e místico. “O pensamento de Hegel é visionário, de certo modo, e quando a gente se aproxima daquilo e tenta entender o que ele quer dizer, o que a gente está fazendo é tentar apreender logicamente o que não é fruto de uma imaginação lógica, mas de uma outra faculdade.” (Revista *Trans/Form/Ação*, v. 3, 1980, p. 9-62).

¹¹ Kitaro Nishida (17 de junho de 1870 – 7 de junho de 1945) fundou a Escola de Kyoto de Filosofia e Tetsuro Wasuji (1º. de março de 1889 – 26 de dezembro de 1960) aliou a filosofia e a literatura. Ambos foram professores da Universidade de Kyoto e pesquisaram as diferenças entre o pensamento oriental e o ocidental.

¹² Meio século depois dos primeiros trabalhos de Husserl, a fenomenologia é questionada por Merleau-Ponty, justificando que as dúvidas ainda estavam longe de ser resolvidas. Afirma: “A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira, senão a partir de sua ‘facticidade’.”. Ressalta: “É a ambição de uma filosofia que seja uma ‘ciência exata’, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo ‘vivididos’.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 1).

Essa “outra faculdade” depara-se com a imaginação criadora do budismo tântrico, formulado na Universidade de Nalanda, onde Nagarjuna viveu. Nesta doutrina, até os deuses são produtos da imaginação criadora. “Mas isso não quer dizer que eles sejam falsos porque só através da imaginação que conseguimos atingir a realidade”, observa o crítico. “Ou seja, não temos outro caminho para atingir a realidade, a não ser através da imaginação.”

Schenberg ressalta que a doutrina do budismo tântrico foi uma grande contribuição metodológica para as descobertas de Einstein¹³. “Mesmo os conceitos já são produtos da imaginação criadora. E a visão da realidade muda de acordo com uma mudança de conceitos que você tenha porque os conceitos já dão um outro quadro diferente da realidade... Quanto mais cresce o poder da imaginação, mais se percebem outros aspectos do Universo.” O físico e crítico conclui que a nossa visão da realidade é uma percepção que se baseia na capacidade de imaginação. “Acho essa interação entre Ocidente e Oriente uma coisa importante porque nos ajuda a compreender o Ocidente.” (Revista *Trans/Form/Ação*, v. 3, 1980, p. 9-62).

¹³ Mário Schenberg é pioneiro da física teórica brasileira. Foi considerado por Einstein como um dos dez cientistas mais importantes de sua época. Com o seu pensamento que aliava ciência e arte, incentivou os jovens artistas da arte contemporânea do Brasil. Na década de 1960, ele reunia artistas como Claudio Tozzi, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica (Gerchman e Oiticica viviam entre São Paulo e Rio de Janeiro), Antonio Henrique Amaral, Amélia Toledo, Flávio Império, José Roberto Aguilar, além de músicos como Gilberto Gil, Jorge Mautner, para conversar sobre arte e sociedade. Conversas que promovia na própria residência, na rua Vicente de Paula. Também era muito amigo de Alfredo Volpi, seu vizinho quando morava no Cambuci na década de 1940. (Informação que colhi entrevistando Tozzi, Amaral e Amélia Toledo para reportagens publicadas no decorrer das duas últimas décadas no *Jornal da Usp*).

3.3 – Teoria mágica da visão

3.3 – Teoria mágica da visão

O *Ma* preme de possibilidades, que está enraizado na cultura do Japão encontra em *O olho e o espírito* uma conexão. E, como diz Ponty, faz o ser mergulhar no vazio e descobrir o invisível. Ressalta que qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como deiscência do ser. Ou seja: “O próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.43).

O pintor quando cria, vai, segundo Merleau-Ponty, exercitando uma teoria mágica da visão. Quando Fukushima veio para o Brasil e começou a pintar, ele trouxe a espacialidade *Ma* que se abriu para as cifras do visível. O *Ma* tem uma equivalência no mito da janela da alma, citado pelo filósofo, que permite ao pintor tocar o sol, as estrelas e estar, como Fukushima, no Japão e no Brasil ao mesmo tempo.

O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol. Um cartesiano pode crer que o mundo existente não é visível, que a única luz é a do espírito, que toda visão se faz em Deus. Um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, que o que vemos não seja o mundo mesmo, que o espírito só tenha de se ocupar com seus pensamentos ou com outro espírito. Ele aceita com todas as suas dificuldades o mito das janelas da alma: seja iniciado por ele a todos os outros e à natureza. É preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas... (Id., ib., p.42-43).

Para Merleau-Ponty, as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, texturas que o olho habita como o homem habita a sua casa. O filósofo defende que há um olhar do dentro, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais. E um terceiro ouvido que capta as mensagens de fora através do rumor que suscitam em nós.

Toda questão é compreender que nossos olhos já são muito mais do que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que têm o dom do visível, como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Claro que esse dom se conquista pelo exercício, e não é em alguns meses, não é tampouco na solidão que um pintor entra em posse de sua visão. A questão não é essa: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, sua visão em todo caso só aprende vendo, só aprende por si mesma. O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.19).

O exercício do olhar e a teoria mágica da visão incluem, na percepção da cultura japonesa, o jogo de luz e sombra na vida e na arte. Segundo Junichiro Tanizaki (1886-1965), um dos escritores conceituados da literatura japonesa do século XX, a beleza de um espaço japonês é a gradação de sombras, um ícone importante que traduz a espacialidade *Ma* na arquitetura¹⁴.

A penumbra faz parte da estética japonesa. Tanizaki lembra que nas artes cênicas tradicionais, como o teatro *Nô*, as apresentações são à meia-luz para valorizar o figurino, os gestos e explorar os sentidos. Observa que até o tom da pele dos japoneses tem um leve toque de sombra.

O historiador Shuichi Kato explica que, no teatro *Nô*, o ritmo dos tamborins pequenos propicia a atmosfera. A pausa ou silêncio entre uma batida e outra ressoa no ouvido, deixando no ar uma energia semelhante a do grito penetrante do judô. “Mais do que dizer que é um movimento dentro do silêncio, é o silêncio dentro do movimento.” (KATO, 2012, p. 112).

Fukushima desenhava à noite, depois de trabalhar o dia inteiro em um armazém em Lins, cidade da região centro-oeste do estado de São Paulo. O retrato de Beethoven (que o artista não preservou em seu acervo) e os outros que passaram a

¹⁴ Segundo Michiko Okano, que estudou a espacialidade *Ma* na arquitetura tradicional japonesa, o *Ma* evidencia a coexistência e a inter-relação entre ambientes. E destaca a presença da ação humana na construção da espacialidade, na qual a visualidade se vê associada ao tato, ao paladar, à audição e ao olfato, constituindo sistemas vincutivos.

ser encomendados pelos conhecidos foram esboçados nessas horas vagas. O artista tinha ficado encantado com os dias ensolarados do Brasil. Mas, ao mesmo tempo, deixava-se envolver pela sombra. As suas paisagens ao longo de sua trajetória revelam o conflito interno da luz do Brasil e da sombra do Japão. Um conflito equacionado na espacialidade *Ma* ou um espaço intervalar que separa e ata ao mesmo tempo, apontando a possibilidade de coexistência de elementos distintos e até opostos.

A pintura é, segundo Merleau-Ponty, teoria mágica da visão. “O pintor precisa admitir que o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas a sua vidência. A visão é espelho ou concentração do universo”, explica o filósofo. Através da pintura, Fukushima atravessava o oceano para buscar as cifras do visível que tinha gravado no olho e espírito. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.20).

A pintura é teoria mágica da visão: nela como nesta, uma mesma coisa está lá longe, no seio do mundo e, aqui perto, no interior do próprio olhar... O pintor vive na fascinação: seus gestos parecem emanar das próprias coisas, ser exigidos por elas, estar nelas como o desenho das constelações. (CHAUÍ, 2002, p.182).

3.4 – Entre a sombra e a luz

3.4 – Entre a sombra e a luz

O olho de Fukushima via a luz das paisagens do Rio de Janeiro. Mas, como bem lembra Merleau-Ponty, “não há visão sem pensamento”. Fukushima, como ele mesmo reconhecia, preferia, ao contrário do mestre Tadashi Kaminagai, as cores escuras e densas que davam sobriedade e profundidade.

Contemplou a praça no Rio de Janeiro, em 1946 (fig. 18). Estava dando os primeiros passos como artista. Pintou o óleo sobre tela... Em primeiro plano, uma árvore frondosa. As folhas têm tons verde-escuros misturados ao preto. O marrom do tronco vai se espalhando pelo chão, a sombra da árvore toma conta... E a paisagem da praça com o movimento do bonde, das pessoas passeando é tingida pela solidão. De repente, as pessoas vagueiam silenciosas, algumas cabisbaixas... É o pensamento que se revela no gesto do pintor.

Aquela não era mais uma paisagem do Rio de Janeiro sob o sol. Na espacialidade *Ma*, o olho estava no Rio de Janeiro, mas o pensamento atravessava o oceano para buscar a visão da gradação de sombras que os japoneses cultuam nas casas, templos, no teatro *Nô*, na culinária e nas artes em geral.

Mas como a beleza se desenvolve em meio à realidade do nosso cotidiano, nossos antepassados, obrigados a habitar aposentos escuros, descobriram beleza nas sombras e, com o tempo, aprenderam a usar as sombras para favorecer o belo. Realmente, a beleza do aposento japonês é apenas a gradação de sombras, nada mais, nada menos. Considero perfeitamente compreensível e até inevitável que o ocidental, ao examinar um *zashiki* (quarto japonês) se espante com sua simplicidade e com as suas paredes acinzentadas... Nós, os japoneses, ampliamos o beiral dos *zashiki* e ali construímos varandas com o intuito de afastar ainda mais o sol. (TANIZAKI, 2007, p.31).

Fig. 18 - Praça, Rio de Janeiro, 1946
Óleo sobre tela, 30x43 cm.

Tikashi Fukushima vai reorganizando as cores do Rio de Janeiro. Passa a conviver com os artistas Milton Dacosta, Di Cavalcanti, Quirino Campofiorito, entre outros. Frequenta a Escola de Belas-Artes. Óleo sobre tela, grafite sobre papel, aquarela... O artista manifesta seu pensamento experimentando diversas técnicas.

Vê a chuva no Leblon, em 1947, em tons de azul (fig. 23). O carro que passa também é azul... Outra paisagem... Desta vez, a chuva espalha o verde (fig. 19). Pinta várias paisagens. Mas todas solitárias. Não há gente passando... As praias estão vazias. Na Praia do Pepino (fig. 22), pintada sob diversos ângulos, só o barulho do mar nas pedras.

Nas imagens de 1947 e 1948, flui a ausência da espacialidade *Ma*. Fukushima pinta o tempo todo. São os mesmos lugares, as mesmas praias, mas cada momento é único. Com tons diferentes. Em 1949, o Rio de Janeiro se desvela sob o olhar de Fukushima em cores mais fortes. O Pão de Açúcar (fig. 25) impõe sua presença. Já está no gesto de sua pintura. O céu ganha um novo azul, as montanhas pinceladas mais fortes, as casinhas são sugeridas em manchas no meio do verde. E o pintor se dá o direito de pintar exatamente como vê e como sente... Na hierarquia de uma natureza exuberante: vales, montanhas, as ondas do mar, o sol se pondo na praia de São Conrado, o homem não aparece. As paisagens do Rio de Janeiro fluem desabitadas. Silenciosas. Só em uma das telas (fig. 24), uma mulher está diante das árvores e colinas, sentada em uma cadeira lendo. A outra cadeira da mesa está vazia... A moça da imagem seria Ai, a noiva do pintor?

Fig. 19 - Chuva, Rio, 1947
Óleo sobre madeira, 30x43 cm.

Fig. 20 - Praia do Pepino 1947
Óleo sobre papel, 35,5x24,5 cm.

Fig. 21 - Rio, 1947
Óleo sobre tela, 27x41 cm.

Fig. 22 - Praia do Pepino, Rio, 1947
Óleo sobre papel, 33,5x24,5 cm.

Fig. 24 - Rio, 1947
Óleo sobre tela, 25x38,5 cm.

Fig. 23 - Chuva, Leblon, 1947
Óleo sobre papel, 22x31 cm.

Fig. 25 - Rio, 1949
Óleo sobre madeira, 41x32 cm.

3.5 – O visível e o invisível com Ai

3.5 – O visível e o invisível com Ai

Fig. 26 - Bordando, 1947
Óleo sobre papel, 49x33 cm.

Bordando é uma cena do cotidiano. Nessa imagem, Tikashi Fukushima refugia-se no espaço *Ma* para sentir o aconchego de uma casa, a quietude da mulher bordando. Em 1947, ele morava sozinho. Estava trabalhando na oficina de molduras do pintor Tadashi Kaminagai, em Santa Tereza, sob o sol e o burburinho do Rio de Janeiro.

Fukushima criou um ambiente com uma decoração tipicamente ocidental. A mesa é enfeitada pela toalha xadrez e, no centro, está a cesta de flores. Na parede, outro arranjo de flores e há uma textura de tons ocre, marrons, pretos. Uma sobreposição que sinaliza o passar do tempo, ou seja, a parede recebeu várias demãos de tinta. Porém, o foco de seu tema *Bordando* é a delicadeza da gestualidade da mulher oriental: vestido azul-claro com mangas japonesas, o cabelo preto puxado para trás, o sapato preto e a delicadeza do gestual ao segurar o tecido, o corpo ereto e a cabeça levemente abaixada e inclinada para a sua direita. A composição prioriza a harmonia das cores: a cor do vestido é a mesma da toalha, o chão tem os mesmos tons da mesa de madeira.

A moça do quadro é Ai: “Ele me retratou em inúmeros desenhos e pinturas”¹⁵, conta orgulhosa. “Estive sempre presente nas telas e na vida. Eu o acompanhava em reuniões, viagens. Só quando os meus filhos eram pequenos eu ficava em casa cuidando deles.”

Interessante, porém, que Ai não posou em *Bordando* para Fukushima. Eles eram noivos. Ela estava em Marília, cidade do interior de São Paulo. O artista projetou no quadro o instante de uma vida com Ai, com quem se casaria dois anos depois. A casa estava arrumada com flores e ela bordando com serenidade. O azul tênue do vestido existia em sua lembrança. O *Ma* está presente nesta imagem no entre-espço da imaginação e da realidade, no ambiente ocidental habitado pela mulher oriental.

¹⁵ Depoimento extraído da entrevista à autora, no dia 4 de abril de 2012.

Há um fundo de ausência nesta paisagem que ele preenche com a figura de Ai, sempre presente em seu olhar. E o seu ícone de feminilidade.

Merleau-Ponty lembra que a meditação sobre o corpo, a visão e a arte tem o vestígio dos olhares, do espaço e dos gestos. Ressalta: “Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele e, por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

3.5.1 – Uma nova versão

Fig. 27 - Bordando, 1951
Óleo sobre tela, 75x50 cm.

No dia 12 de abril de 2012, ao entrevistar Ai Fukushima, na vitalidade de seus 90 anos, perguntei sobre o quadro *Bordando*. Sorriu e mostrou a tela cuidadosamente guardada e coberta por um tecido. Ao observar a foto, percebi que não era a mesma registrada no livro *Fukushima*, escrito por seu filho, Takashi. O artista, em 1951, refez o mesmo quadro em óleo sobre tela (substituiu o papel). Porém, quando já estava casado e morando em São Paulo. Ai falava bem o português, Takashi tinha dificuldades para se expressar. Ela foi o seu elo na comunicação com os brasileiros.

O passar do tempo – cinco anos depois – está expresso nesta nova imagem. Fukushima substituiu o azul-claro do vestido por um azul mais vivo, forte, quase turquesa com manchas de azul-claro. Também mudou a cor do sapato de Ai. Trocou o preto pelo vermelho. A assinatura vai para o lado direito do quadro. Esta pequena alteração é muito significativa, pois a diagonalidade da escrita japonesa, que vai do canto superior direito para o canto inferior esquerdo revela o direcionamento do olhar japonês. Isso revela, portanto, que em *Bordando*, de 1947, o seu olhar ainda estava impregnado da cultura e das paisagens do Japão. No quadro de 1951, a diagonalidade desaparece. A leitura é central. Os vasos de flores no centro da mesa e da parede não estão nessa nova versão. A parede foi trabalhada em tons de verde, amarelo e rosa. Não há mais a textura de demãos. A cadeira onde Ai está sentada é rosa e há uma mancha lilás no encosto. Ela está sentada com mais conforto, sugerindo uma leveza maior. Todo o ambiente ficou mais alegre. Significativas mudanças que registram um novo tempo na vida do casal. Eles passam a se integrar na arte brasileira. Fukushima passa a assinar seus quadros no lado direito da paisagem.

Não há mais a ausência, a lembrança. Ai está junto de Fukushima, é uma presença em seu cotidiano. A atitude do artista na vida e na arte é outra. A convivência com Kaminagai o incentiva a participar, a partir de 1947, do Salão Nacional de Belas-Artes. Recebe uma menção honrosa no ano seguinte e continua sendo uma presença de destaque até 1964.

Em 1949, muda-se para São Paulo, casando-se com Ai. Passa a morar no Largo Guanabara, no Paraíso, onde monta a sua própria molduraria frequentada por vários artistas como os irmãos Arcângelo e Thomaz Ianelli, o casal Alzira e Armando Pecorari, Aldemir Martins, entre outros. Em 1950, nasce o seu filho Takashi. Um motivo a mais para se integrar no Brasil, fundando o Grupo Guanabara com a participação de imigrantes japoneses, italianos e descendentes. No ano em que pintou a nova versão de *Bordando*, em 1951, participa da I Bienal Internacional de São Paulo e do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, recebendo uma medalha de bronze. Uma vida agitada. De novas cores...

3.5.2 – Retratos de Ai

Fig. 28 - Ai, 1949
Óleo sobre madeira, 46x33 cm.

Fig. 29 - Ai, 1948
Óleo sobre papel, 41x33 cm.

Fig. 30 - Noiva, 1949
Óleo sobre tela, 27,5x22,5 cm.

Foto: Leila Kiyomura

Fig. 31 - Ai Fukushima, abril de 2012.

3.6 – Vida de novas cores

Fotos: Acervo Tikashi Fukushima

Fig. 32 e 33 - Ai e Tikashi no cotidiano do ateliê no Largo Guanabara, no bairro do Paraíso, em 1949.

3.6 – Vida de novas cores

“Lá ia o Grupo Guanabara pelas ruas de São Paulo”, lembrava o amigo Arcângelo Ianelli¹⁶. “Fukushima estava sempre bem-humorado, feliz. Mal falava o português. Mas entendia tudo. Ria muito. Gostava de pintar a cidade, os mesmos lugares... Duas, três vezes... Reunia os pintores em seu ateliê. Sua esposa Ai o acompanhava. Era a sua tradutora.”

Duas Igrejas, 1949

São Paulo, 1949

Brahma, Paraíso, 1950

Cine Joia, 1953

As igrejas, casas, praças, fábricas e ruas do Paraíso, da Liberdade, da Sé e da periferia estão nas paisagens de Fukushima. De 1949 até 1957, vai registrando a transformação de São Paulo. Imagens que se tornaram importantes como documento visual da história da cidade. Um exemplo é o óleo sobre tela *Duas Igrejas*, onde se pode ver a Igreja Santa Generosa, demolida na década de 1960 para a abertura da Avenida 23 de Maio e a instalação da Estação Paraíso do Metrô. O quadro foi doado pela família para o acervo da Pinacoteca do Estado em 2011, instituição onde o artista fez a sua última retrospectiva.

Há, também, nesse bairro, a antiga fábrica Brahma com a sua chaminé avistada de longe. Ou as ruas centrais do comércio, cujas lojas e cinemas como o Joia – muito frequentado pela colônia pela sua programação de filmes japoneses – foram desaparecendo.

¹⁶ Depoimento dado a Leila Kiyomura para o livro *Ateliês Brasil – Artistas Contemporâneos de São Paulo*. Editora Empresa das Artes, São Paulo, 2005.

O desenho da cidade e do artista vai se transformando. São Paulo entre arranha-céus perde a garoa fina das tardes de outono. E o *Ma* de Fukushima revela-se no entre-espço do figurativo e do abstracionismo. O artista queria se libertar da forma. Os contornos desapareceram. E as casas do Paraíso demarcadas por seus telhados, pelo desenho das ruas, são sugeridas por uma massa de cores. Interessante ver Fukushima abstrair as linhas, as cores e transformar uma das tantas imagens que esboçou em uma paisagem em óleo e têmpera sobre aglomerado, deixando emergir o tempo nas texturas da madeira. Nessa pintura, Fukushima vai se despedindo do figurativo.

“Eu não via muita graça em retratar a realidade como uma fotografia”, argumentava o artista. “Gostava de desconstruir, simplificar e desmontar as formas.” Uma postura característica da arte japonesa que não é retratar a paisagem exatamente como ela se apresenta. Mas de simplificar, abstrair e imbuir de sentimentos.

A arte ocidental, na comparação de Roland Barthes, transforma a impressão em descrição. Agora, a pintura japonesa flui como o haicai. Sua arte é contradescritiva. A paisagem é convertida numa essência frágil de aparição. “Momento literalmente insustentável em que a coisa embora já sendo apenas linguagem vai se tornar fala. Vai passar de uma linguagem a outra e constitui-se como a lembrança desse futuro, por isso mesmo anterior”. (BARTHES, 2007, p. 101).

Fukushima esboçava as ruas e casas em grafite e aquarela em poucos minutos. São Paulo é a cidade que o artista escolheu para viver com Ai, trabalhar e onde viu nascer e crescer seus dois filhos, Takashi e Elly. Sua arte prioriza, cada vez mais, o silêncio e a contemplação.

R. do Paraíso, 1953

Paisagem, 1957

3.6.1 – São Paulo da garoa

Fig. 34 - Rua Galvão Bueno, 1949
Óleo sobre tela, 49,5x40 cm.

Fig. 35 - Rua Vergueiro, 1949
Óleo sobre tela, 49,5x40 cm.

Fig. 36 - Santa Generosa, 1949
Óleo sobre tela, 30x41 cm.

Fig. 37 - São Paulo, 1949
Óleo sobre madeira, 27x41 cm.

Fig. 38 - Duas Igrejas, 1949
Óleo sobre tela, 50x65 cm.

Fig. 39 - Brahma, Paraíso, 1950
Óleo sobre tela, 46x55 cm.

Fig. 40 - Instituto Biológico, 1950
Óleo sobre tela, 47x35 cm.

Fig. 41 - Paraíso, 1951
Óleo sobre tela, 46x33 cm.

Fig. 42 - Sé, 1951
Óleo sobre tela, 41x33 cm.

Fig. 43 - Paraíso, 1951
Óleo sobre tela, 27x35 cm.

Fig. 44 - Paraíso antes da 23 de Maio, 1952
Óleo sobre tela, 35x27 cm.

Fig. 45 - Centro, 1952
Óleo sobre papel, 50x40 cm.

Fig. 46 - Rua São Joaquim, 1952
Óleo sobre papel, 40x23 cm.

Fig. 47 - Rua do Paraíso, 1953
Óleo sobre madeira, 50x39 cm.

Fig. 48 - Cine Jóia, 1953
Óleo sobre tela, 41x27 cm.

Fig. 49 - Morro do Jaraguá, 1953
Óleo sobre madeira, 30x40 cm.

Fig. 50 - São Paulo, 1954
Aquarela sobre papel, 16x22 cm.

Fig. 51 - Igreja, 1954
Aquarela sobre papel, 16x22 cm.

Fig. 52 - Aclimação, 1955
Óleo sobre madeira, 30x40 cm.

Fig. 53 - Instituto Biológico, 1956
Óleo sobre papel, 27x35 cm.

Fig. 54 - Paisagem, 1957
Óleo e têmpera sobre aglomerado, 33x46 cm.

3.7 – Modernização cultural

3.7 – Modernização cultural

A cidade busca novos caminhos e, junto com eles, a modernização cultural que resultou na criação do Museu de Arte de São Paulo (1947), idealizado pelo jornalista Assis Chateaubriand e pelo crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi. Em 1948, é fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo e também o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O MAM em São Paulo, em 1949, é inaugurado com a mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, com 150 obras. Participam Jean Arp, Alexandre Calder, Robert Delaunay, Wassily Kandisky, entre outros abstracionistas. Também começam a surgir várias galerias fundadas por empresários.

A luta desenvolvida pelos chamados modernistas, em oposição aos acadêmicos, foi amplamente vitoriosa no Pós-Guerra, entre nós; criados os museus, após a implantação da Divisão dos Modernos no Salão Nacional e também no Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, faltava um salão independente e autônomo, regido, apenas, pelos divergentes, de modo a configurar um espaço próprio. Se, antes, havia apenas uma premiação para os acadêmicos e modernos, com o desdobramento e a criação do Salão de Arte Moderna, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, ampliaram-se as oportunidades de exibição e reconhecimento dos chamados modernos, propiciando-se a emergência dos artistas... Consequentemente, os anos 50 foram especialmente favoráveis ao aparecimento de galerias, além de representarem uma tomada de posição dos empresários, investindo de forma decisiva na cultura artística. (LOURENÇO, 1988, p.64).

Na virada da década, as exposições do suíço Max Bill¹⁷, em São Paulo, e do norte-americano Alexander Calder¹⁸, no Rio de Janeiro, causam impacto entre os artistas brasileiros. Os integrantes dos grupos Seibi e Guanabara reúnem-se para discutir

¹⁷ Considerado um dos expoentes da Bauhaus, Max Bill (1908-1994) foi um dos premiados na I Bienal de Artes de São Paulo, influenciando o concretismo no Brasil. Aliava arte, arquitetura e design, criando utilitários e defendendo a aplicação prática da arte. Tentou mudar as formas duras dos produtos industriais com a leveza da arte, influenciando o desenvolvimento do design industrial na Europa e no Brasil.

¹⁸ Precursor do movimento na escultura, Alexander Calder (1898-1976) é o criador dos móveis. Aplicou a sua formação como engenheiro mecânico criando miniaturas e esculturas que brincam com o espaço. Como bem disse Marcel Duchamp, “o artista é a sublimação da arte ao vento”.

as novas tendências. Fukushima organiza, em junho de 1950, a primeira exposição do Grupo Guanabara na Galeria Domus¹⁹, com a participação de 38 trabalhos de Alzira Pecorari, Arcângelo Ianelli, Tomoo Handa Jorge Mori, Takeshi Suzuki, entre outros.

A maioria desses artistas do Seibi e Guanabara participa, em 1951, da I Bienal de São Paulo. Os japoneses (que começam a ser chamados de nipo-brasileiros) selecionados são: Tomoo Handa, Massao Okinaka, Hajime Higaki, Yoshiya Takaoka, Takeshi Suzuki, Walter Shigeto Tanaka, Tadashi Kaminagai, Flávio Shiró, Tikashi Fukushima e Jorge Mori. Esses e outros artistas passam a entrar no circuito da arte brasileira.

A Bienal de São Paulo significou um total rompimento do desenvolvimento em curso; a cada versão os premiados passavam a exercer significativa influência no meio local; a rejeição de tendências funcionava como verdadeira sentença de morte, ao contrário do reconhecimento, passando a significar inequívoca consagração. (LOURENÇO, 1988, p.60).

A I Bienal de São Paulo é realizada com o apoio de Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido por Ciccillo. São Paulo sedia a primeira mostra internacional de arte moderna na América Latina, na Esplanada do Trianon (onde está o atual Masp). A premiação conquistada por Max Bill com a escultura *Unidade Tripartida*, feita em aço inoxidável²⁰, estimula os artistas brasileiros ao concretismo.

Na II Bienal de São Paulo, com a curadoria de Mario Pedrosa, são aceitos só dois artistas da colônia japonesa: o experiente Tadashi Kaminagai e o jovem Manabu Mabe. Os pintores decidem, então, criar um espaço para apresentar suas

¹⁹ A Galeria Domus, fundada em 1946, foi o primeiro espaço dedicado aos artistas modernos. Na época, o único museu existente em São Paulo era a Pinacoteca do Estado, destinada aos acadêmicos.

²⁰ A obra integra o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

obras e dinamizam os salões do Grupo Seibi. Com a desclassificação, Fukushima percebe que era preciso estar mais atento às mudanças, ao Movimento Concreto²¹ e à onda do abstrato.

Em 1953, entra na III Bienal com uma natureza-morta que, embora tivesse um resquício de figurativismo, registrava o processo de transição nas artes da época. Suas obras são expostas nas seis Bienais consecutivas.

Se a adoção do geometrismo e do abstracionismo seguiu finalidades meramente decorativas para alguns artistas, no caso dos nipo-brasileiros foi diferente. Atendeu a um impulso vital e mesmo cultural mais facilmente identificado com o gesto, a mancha e as pesquisas formais, sendo por isso mesmo uma fonte inesgotável e revitalizada através da vivência. Canalizando sentimentos e emoções, aceitando as formas nascidas pelo próprio recurso da tinta, como manifestações significativas, artistas como Mabe e Fukushima puderam contribuir de maneira decisiva no desenvolvimento dessa tendência abstrata entre nós, embora não se possa falar em seguidores, para caracterizá-los como escola. (LOURENÇO, 1988, p.62).

Nos trabalhos da década de 1950 até 1958, é evidente a busca por uma arte própria, mas que aliasse as novas tendências da arte brasileira com a percepção da arte japonesa. Nesse entre-espço, Fukushima pinta o Brasil com as paisagens de São Paulo, naturezas-mortas, as baianas, o gingado dos sambistas... Uma inquietação que resultou em imagens que não tinham a racionalidade do Movimento Concreto. Não eram abstratas. Mas também não eram figurativas. Não eram japonesas. Mas também não eram brasileiras. Paisagens criadas no entre-espço que foram aceitas nas Bienais, no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro (que as integra no decorrer de toda a década de 1950) e no Salão Paulista de Arte Moderna.

²¹ Em 1952, forma-se o Grupo Ruptura, propondo um novo estilo de pintura longe da figuração e da arte representativa, que não respondia às novas questões do mundo industrial. Liderado por Waldemar Cordeiro, foi integrado por Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar, Hermelino Fiaminghi, Judith Lauand e Maurício Nogueira Lima. Realizou a sua primeira exposição em dezembro de 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

(<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>, página visitada no dia 2 de julho de 2012).

Importante lembrar que o não ser uma coisa nem outra, não ser visível, nem invisível faz parte do pensamento zen budista. Ou seja: o Zen recomenda que se alguém interrogar pelo ser, responda pelo não ser. E se for interrogado sobre o não ser, responda pelo ser. Se for interrogado sobre o homem comum, responda falando do sábio. Uma postura que, para o ocidental, pode parecer uma não postura, mas que tem um fundamento lógico. O filósofo Roland Barthes observa o pensamento oriental na linguagem dos haicais, um dos ramos na literatura do Zen. Explica que o haikai não é, de modo algum, a pintura exata do real, mas adequação do significante e do significado, estimulando a música dos sentidos e não forçosamente dos sons.

“O Zen inteiro guerreia contra a prevaricação do sentido. Sabemos que o budismo demonstra a via fatal de toda asserção (ou de toda negação), recomendando que jamais nos deixemos aprisionar nas quatro proposições seguintes: *isto é A - isto não é A - é ao mesmo tempo A e não A- e não é A nem não A...*

O que é visado (por uma técnica mental cuja precisão, paciência, refinamento e saber atestam o quanto o pensamento oriental considera difícil a isenção do sentido) é o fundamento do signo, isto é, a classificação (maya); constrangido à classificação por excelência, a da linguagem, o haikai opera pelo menos com vistas a obter uma linguagem plana que não se apoia (como acontece sempre em nossa poesia) em camadas superpostas de sentido, o que poderíamos chamar de “folheado dos símbolos”. (BARTHES, 2007, p.96-100).

3.8 – Paisagens no entre-espaço

3.8 – Paisagens no entre-espaço

Fig. 55 - Instituto Biológico, 1958
Óleo sobre papel, 47x35 cm.

Fig. 53 - Instituto Biológico, 1950
Óleo sobre papel, 27x35 cm.

Fukushima volta às mesmas paisagens (como aconteceu com o quadro *Bordando*). Ele as revisita, revendo os lugares para imprimir cores diferentes, documentar o tempo que passa, o olhar que muda. Há o Instituto Biológico da Universidade de São Paulo, de 1950 e de 1956. As duas imagens são vistas do mesmo ângulo. São iguais, mas o pintor é como se fosse outro. As pinceladas mudaram. A primeira está mais fluida, com manchas. E na segunda, as mesmas casas e árvores. O mesmo carro cinza está na frente da mesma casa. Só que na primeira, o carro está em movimento. E, na segunda, seis anos depois, o motorista estacionou. Saiu do carro e está na frente da janela. É rara a presença de figuras humanas nas paisagens do artista e quando aparecem estão distantes, esboçadas rapidamente.

Fig. 16 - Lins, 1948
Óleo sobre madeira, 35x27 cm.

Fig. 56 - Lins, 1956
Óleo sobre madeira, 33x40,5 cm

Outro exemplo é a cidade de Lins pintada em 1948 e Lins em 1956. O tempo *Ma* revela-se no intervalo entre as duas imagens. Diferentes na técnica e nas cores, foram pintadas em óleo sobre madeira. Na primeira, Fukushima tem o Japão vivo no gesto da pintura. O preto na curva da estrada recorta a imagem. O vermelho dos telhados é o mesmo do sol da bandeira japonesa e o céu está cinza. Lins é a rua de terra, as casinhas, o trabalho duro no armazém, o sol sobre a lavoura de café. E o pintor está indo embora. Uma imagem carregada do vazio *Ma* que o artista buscou entre as lembranças, quatro anos depois de ter deixado a cidade. Na segunda, pintada onze anos depois, Lins mudou e o ajudante que trabalhava duro no armazém já

era um artista reconhecido. Em primeiro plano, o verde das plantações de café, as casas dos lavradores e, ao longe, a cidade com a torre da igreja como uma mancha no horizonte. O pintor está de passagem.

As imagens da década de 1950 documentam o pintor em busca de sua expressão artística. Segundo Carmen Aranha²², a criatividade é um fenômeno inerente ao ser humano. “O que diferencia um processo de expressão qualquer daquele que procura a construção da linguagem artística é a incessante tentativa de compreensão e interpretação das interrogações que, no mundo vivido, se desvelam em visualidades.” (ARANHA, 2008, p.15).

No caso das artes visuais, a construção da expressão criadora tem sua gênese no olhar que primeiro vê o mundo e daí interpreta-o com a lógica que lhe é própria. Por outro lado, não se constrói uma expressão criativa somente com tentativas e erros ou com a inspiração. Construí-la não é encontrar uma forma nova, mesmo porque nem todas as formas novas são projeções do conhecimento. Uma manifestação artística significativa pode oferecer indícios culturais e dar acesso à dimensão que os situa como reflexos cifrados visualmente. Mas o olhar de correlações é uma construção, e a visão de algo nem sempre se estrutura como conhecimento visual. (Id., ib., p. 15-16).

²² Carmen Silvia Guimarães Aranha é professora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo no Programa de Estética e História da Arte.

3.8.1 – Baianas e passistas

Em meados da década de 1950, Tikashi Fukushima inicia as séries *Baiana* e *Dança* ao mesmo tempo. São pinturas criadas no decorrer de 1956 e 57. Desenha com insistência, como se, através da repetição, tentasse apreender a cultura brasileira. A baiana que Fukushima vê, no entanto, é muito diferente da que encanta Di Cavalcanti. O pintor não traz a sua sensualidade, o jeito faceiro e descontraído. Fukushima quer mostrar o gingado, o movimento das mãos, quadris, pernas. Destaca os brincos de argola, os adornos na cabeça. Porém, as imagens são duras, presas no óleo e têmpera sobre aglomerado, como se elas estivessem aprisionadas entre o fundo e uma placa de vidro, o que lhe confere uma bidimensionalidade típica das pinturas japonesas. Dançam sobre um fundo escuro...

Fig. 57 - Baiana, 1956
Óleo e têmpera sobre aglomerado, 35,5x27 cm.

Fig. 58 - Baiana, 1956
Óleo e têmpera sobre aglomerado, 35,5x27 cm.

Fig. 59 - Baiana, 1957
Óleo e têmpera sobre
aglomerado, 61x25 cm.

Fig. 60 - Baiana, 1957
Óleo e têmpera sobre
aglomerado, 61x25 cm.

Fig. 61 - Baiana, 1956
Óleo sobre madeira, 40,5x30,5 cm.

Fig. 62 - Baianas, 1956
Óleo sobre madeira, 66x38 cm.

Fig. 63 - Dança das Baianas, 1956
Óleo e têmpera sobre madeira, 61x25 cm.

Fukushima acrescenta o vermelho, procura imprimir o movimento das pernas. As baianas levantam as mãos. Uma tem as nádegas acentuadas e a outra mostra as coxas... Porém não são provocantes. São pueris e têm a sua graça. Fukushima não está querendo reproduzir as baianas tais como são, ele está questionando o seu próprio olhar, a sua técnica.

Fig. 64 - Dança, 1956
Óleo e têmpera sobre aglomerado, 36x27 cm.

Fig. 65 - Dança, 1956
Óleo e têmpera sobre aglomerado, 35,5x27 cm.

Como desenvolver o movimento das baianas e a dança dos passistas com desenvoltura? Se ele repete as mesmas cenas que são diferentes em cada quadro, é porque, como escreveu o filósofo Claude Lefort²³, ao analisar Albert Bitran²⁴ pintando a mesma cena repetidas vezes, está tentando buscar um caminho. O pintor como o escritor enquanto não encontram a plenitude em seu trabalho, a segurança na aparência ou nas palavras, a relação com o mesmo não se deixa desatar da relação com o outro. (LEFORT, 1976, p.26).

É a visão que busca o movimento das baianas e se abstrai para vir à tona com a realidade do percurso do pintor. As baianas, os passistas brincam com o seu olhar japonês. E o pintor insiste em fazer a sua homenagem, inserindo-se na cultura brasileira.

Sob o efeito do duplo, a visão convoca a si própria ao encontro da aparência, desapegada imediatamente daquilo que ele pega, constituindo-se no imperativo até refazer o seu percurso e de se experimentar incessantemente à obra no visível, descobrindo que ela tem trama com a obra na pintura. E, justamente, porque não se apaga, porque de imediato experimenta um excesso, uma falha do ver no ver, plenamente visão, quase sensível para si mesma. (Id., ib., p.28).

²³ Claude Lefort (1924 - 03 de outubro de 2010) foi professor da Universidade de São Paulo em 1952 e 53; assistente na Sorbonne (1953-1955); diretor do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade de Caen (1965-1971); e diretor na École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS (1975- 1989). Lefort foi muito influenciado pelas ideias fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty, sendo um pioneiro na denúncia do totalitarismo. (<http://www.ihuonline.unisinos.br>, página visitada no dia 2 de julho de 2012).

²⁴ Albert Bitran nasceu em Istambul em 1929. Vive e trabalha em Paris desde 1949. Abstracionista, ele pesquisa em suas obras a questão do olho na pintura. Claude Lefort analisou o duplo na obra do artista através do aprendizado da fenomenologia com Maurice Merleau-Ponty.

Fukushima pinta cenas dos passistas no carnaval, fundindo o fundo com as figuras, a ponto de o espectador não saber o que é fundo e o que é figura. Os passistas não têm a luz dos holofotes dos sambódromos ou dos salões que a sua dança exige. Eles parecem estar no palco do teatro *Nô*, atravessando a escuridão, saindo das sombras entre o real e o irreal.

Fig. 66 - Dança, 1956
Óleo e têmpera sobre aglomerado, 20x40 cm.

Nessas imagens o pintor, segundo Lefort, busca um caminho. Sob o pensamento oriental, Fukushima retorna ao tema porque procura o equilíbrio de sua pintura e a plenitude do espaço *Ma*. Os atores do teatro *Nô* ou os dançarinos de *butô*, quando não conseguem se expressar devidamente, voltam para casa porque o seu *Ma* não está bom. O *Ma* está tão impregnado na cultura japonesa, que é identificado no modo de se comunicar e no gestual. A falta do *Ma* em coisas simples do cotidiano, como conversar sem saber o momento da pausa, denota falta de inteligência, de bom senso, de equilíbrio.(OKANO, 2007, p.10).

Existem hoje, sem dúvida, mil coisas a serem aprendidas do Oriente: um enorme trabalho de conhecimento e, será necessário (seu atraso só pode ser o resultado de uma ocultação ideológica; mas é preciso também que, aceitando deixar, de ambos os lados, imensas zonas de sombra (o Japão capitalista, a aculturação americana, o desenvolvimento técnico), um tênue filete de luz busque, não outros símbolos, mas a própria fissura do simbólico. (BARTHES, 2007, p. 10).

Fig. 67 - Dança, 1956
Óleo e têmpera sobre aglomerado, 20x40 cm.

3.8.2 – Cores e manchas

Flores nos vasos, frutas sobre a mesa, xícaras, garrafas, abajur. Desde 1947, Fukushima pinta naturezas-mortas tão bidimensionais quanto as baianas e passitas. Nessas imagens, vê-se com clareza o seu caminhar do figurativo ao abstrato. Óleo sobre tela, óleo sobre madeira, óleo sobre papel. As formas geométricas das garrafas vão se diluindo e as frutas vão se tornando uma massa de cores. O fundo é sempre escuro. O artista imprime na madeira ou no papel variações cromáticas e o mesmo pó de ouro de suas molduras.

Nas flores colocadas no vaso de 1947 até as flores de 1955, o artista documenta o tempo. Oito anos de diferença expresso nas cores, formas, manchas. As flores saem do vaso e já não são flores. Do lado esquerdo, a imagem de uma quase bailarina. As flores fundem-se com outras imagens... Tudo vira uma flor que não é flor. A natureza da obra esconde-se atrás das cores. Um exercício que o artista vai desenvolvendo para se libertar do real. Reafirma: “Eu não quero pintar as coisas como são...”.

O crítico Ivo Zanini acompanha a trajetória de Tikashi Fukushima. E observa: “Portas e janelas, árvores e flores,

Fig. 68 - Flores, 1947
Óleo sobre papel, 30x23,5 cm.

xícaras e bules, retratos e nus, aos poucos começaram a dar lugar a riscos e traços, à linguagem informal”. Percebe que o sua arte tem uma nova meta. “A busca agora é para as formas e construções que transcendem a figura e para as cores, plácidas ou ardentes, que pudessem manifestar unicamente harmonia conjuntural.” (FUKUSHIMA, 2001, p.7).

Fig. 69 - Flores, 1955
Óleo sobre madeira, 54,5x25 cm.

Fig. 70 - Flores, 1955
Óleo sobre madeira, 73x 60 cm.

Fig.71 - Garrafas, 1947
Óleo sobre madeira, 35,5x27 cm.

Fig. 72 - Abajur, 1949
Óleo sobre papel, 40x27 cm.

Fig. 73 - Maçãs, 1952
Óleo sobre madeira, 22x26,5 cm.

Fig. 74 - Natureza-morta, 1954
Óleo sobre madeira, 30x34,5 cm.

Fig. 75 - Natureza-morta, 1956
Óleo sobre madeira, 33x46 cm.

Fig. 76 - Garrafas, 1956
Óleo sobre madeira, 41x27 cm.

Fig. 77 - Natureza-morta, 1956
Óleo e têmpera sobre papel, 27x47 cm.

3.8.3 – O gesto do *shodô*

As montanhas de Fukushima são o seu motivo para contemplar. Paisagens do Brasil. Ou do Japão? Nessa sequência de imagens, elas vão se desprendendo do figurativo. Em 1950, o artista lembra o gesto caligráfico do *shodô* através das linhas pretas que demarcam a estrada em semi-círculo. Sabia ler, escrever, mas nunca se dedicou à arte da caligrafia japonesa. Todas as paisagens têm uma espacialidade ampla, que remetem ao *Ma* como um espaço intervalar onde coexistem os valores ocidentais e os orientais. O gesto caligráfico na pintura fica mais evidente em 1952. O preto da caligrafia imprime um movimento, percorrendo a montanha, as casas, as árvores. O amarelo é o fundo. A paisagem vibra no silêncio. E na última paisagem da década, em 1958, a placidez da montanha. É a última antes de se desprender da forma.

Fig. 78 - Paisagem, 1950
Óleo sobre tela, 30x40,5 cm.

Fig. 79 - Paisagem Monte, 1952
Óleo sobre papel, 27x35 cm.

Fig. 80 - Paisagem, 1958
Óleo sobre tela, 40x50 cm.

O *shodô* significa literalmente o caminho da escritura (書道). É a arte da caligrafia japonesa, que também integra o Zen Budismo. A escrita exige silêncio, meditação e concentração, valorizando o seu momento presente, o instante precioso do sentimento, da percepção que faz fluir o haikai. O escritor francês Philippe Sollers, ao observar um calígrafo movimentando o pincel, descreveu o gesto como se o pincel dividisse o suporte em corredores para lembrar o vazio da superfície. Um vazio que, na leveza do pincel ereto na palma das mãos, não é mais vazio. É uma superfície que não é mais superfície.

“O ideograma entrando, assim, na coluna - tubo ou escala - e aí se dispondo em patamares, como uma barra complexa desencadeada pela monossílaba no campo da voz: essa coluna pode ser considerada como um “punho vazio”, no qual aparece primeiro um “único traço”, o sopro que atravessa o braço cavado, e a operação perfeita deve ser a da “ponta escondida” ou da “ausência de rastros.” (BARTHES, 2007, p.75).

Uma arte das linhas em que está a continuidade do tempo e do movimento. “Uma vez começado, um trabalho deve ser levado imediatamente à finalização. Para tanto, deve-se ter continuidade no coração.” (MINAMI e KAZUAKI, 1962, p. 62).

3.8.4 – Período criativo

Fukushima vive um período criativo e de muito trabalho. Participa ativamente da vida cultural da cidade, integrando as Bienais, apresentando-se nas galerias e nos salões de São Paulo e Rio de Janeiro. O artista é reconhecido com vários prêmios, como a Medalha de Bronze no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1951) e o Prêmio Aquisição e Medalha de Prata no Salão Paulista de Belas-Artes (1952, 54 e 56 consecutivamente). Também organiza cinco exposições do Grupo Guanabara, além de colaborar com as exposições sempre concorridas do Grupo Seibi (ou Seibi-kai). Fukushima cria suportes de madeira e divisórias dobráveis para as exposições, além de incentivar os jovens artistas.

Nessa década, o trabalho dos artistas nipo-brasileiros é reconhecido em todo o País. Destacam-se Manabu Mabe, Tomie Ohtake e Fukushima, entre outros. Em 1959, na V Bienal Internacional de São Paulo, Mabe conquista o primeiro prêmio como o Melhor Artista Brasileiro, sendo homenageado pelo então presidente da República, Juscelino Kubitschek. Também conquista, nesse mesmo ano, o primeiro prêmio da I Bienal Jovem de Paris.

Diante da contribuição dos pintores nipo-brasileiros na arte do País, levanto a hipótese de que a primeira grande conquista dos imigrantes japoneses com reconhecimento público foi nas artes visuais. Os artistas plásticos, em especial Fukushima, Manabu Mabe e Tomie Ohtake, passam a representar o Brasil em exposições nos Estados Unidos, Europa e Japão, porém como artistas brasileiros.

O grupo Seibi atravessa as décadas de 1950 e 1960 divulgando e incentivando os jovens artistas, como Toshifumi Nakano (1948), Laerte Orui (1950), Milton Sogabe (1953), Taro Kaneko (1953), Lydia Okumura (1948) e também Takashi Fukushima (1950) e Yugo Mabe (1951), filhos dos pintores que estavam em plena ascensão. Realiza 14 exposições, consagrando a arte dos imigrantes japoneses e seus descendentes no Brasil e no exterior. O Seibi encerra suas atividades em 1972, mas,

neste mesmo ano, um novo movimento artístico da comunidade nipo-brasileira é instaurado. Os artistas continuam as suas atividades no I Salão Bunkyo, coordenado por uma comissão de artes da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa. “Foi a forma de perpetuarmos o movimento”, observa Tikashi Fukushima.

O Seibi lançou e consagrou nipo-brasileiros, assinalando uma experiência de convivência entre manifestações diferenciadas e por vezes opostas, como realistas e abstratos. Contribuiu ao incentivo da atividade artística, tendo chegado a desenvolver, ao final da década de 1950, um ateliê livre para crianças, contando com a colaboração da paisagista Tsukika Okayama, além de aulas de pintura com Takaoka, Handa e Tamaka, e sumiê com Okinaka. Homenageou postumamente seus artistas e reconheceu a obra dos pioneiros diversificando suas atividades. Tais princípios abriram uma sistemática de atuação, sendo prosseguida pelo Salão Bunkyo. (FUKUSHIMA, 2001, p.169).

O Grupo Guanabara, depois de dez anos de atividades e cinco exposições, encerra as suas atividades. Os artistas que integraram tanto o Seibi como o Guanabara agora vão abrindo novos caminhos, expondo nas galerias e museus de São Paulo, Rio de Janeiro e exterior. Fukushima despede-se, em 1957, do figurativo com uma grande exposição individual, que percorre as cidades de Lins, Araçatuba, Marília e São Paulo.

Em setembro de 1958, é convidado a integrar uma exposição de artistas modernos na Galeria Folhas, do jornal *Folha de S. Paulo*. Na inauguração, a crítica de arte Aracy Amaral escreve: “Oriental por excelência, Fukushima se expressa com todo o requinte da arte de sua gente, desprovido porém do grafismo. A matéria é sua principal característica, de riqueza excepcional, com variações cromáticas maravilhosas, utilizando matérias e técnicas novas ou pouco utilizadas em nosso meio, conseguindo resultados de grande beleza e poesia”.

Em 1959, Fukushima recebe a Grande Medalha de Prata por sua participação no VIII Salão Paulista de Arte Moderna. Também é convidado, nesse mesmo ano, para a coletiva no Dallas Museum of Art, dos Estados Unidos. O crítico Mário

Pedrosa²⁵ elogia a presença dos nipo-brasileiros no abstracionismo, mas destaca Fukushima e Tomie Ohtake, apontando “a atmosfera delicada, espiritualizada, de uma natureza irresistivelmente integrada à presença do homem que já em parte a faz, sendo, entretanto, dela partícula una e inseparável”. (PEDROSA, 1998, p.336).

Diante do reconhecimento da crítica e do caminho que foi pontuando, Fukushima segue tranquilo e com autonomia. Passa a pintar, na espacialidade *Ma*, o instante das sensações, do sonho, o movimento dos ventos, da brisa, da natureza. O mesmo instante do haikai e do *shodô*.

²⁵ Mário Pedrosa (Timbaúba, PE, 1900 - Rio de Janeiro, RJ, 1981) foi incentivador do movimento concretista e da arte abstrata, sendo um dos primeiros críticos a contestar o figurativismo na década de 1950. Em seus artigos no *Jornal do Brasil* – foi colunista de 1957 a 1971 – criticava a nossa modernidade como “tardia e periférica”. Como presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, tem uma participação ativa, organizando exposições e seminários em São Paulo.

Fig. 81 - Sem Título, 1959
Óleo e Têmpera sobre aglomerado, 125x125 cm.

Capítulo 4

De volta entre as montanhas

Outono, 1970*

*Fazendo a sesta
lembro minha mãe saudosa
Sempre atarefada*

Goga Masuda

4.1 – Um pintor brasileiro

4.1 – Um pintor brasileiro

caminho de volta para Kashima, a aldeia de pescadores e de campos de arroz, começa a ser trilhado no final da década de 1950. Nas cores que emergem das sombras e do tempo impresso nas diversas camadas de tinta que priorizam o preto, o marrom e o vermelho, Tikashi Fukushima busca os valores da arte japonesa. Pinta sobre madeira com o domínio que desenvolveu desenhando e esculpindo as molduras.

Nas obras de 1959, faz emergir cores e imagens difusas. O espectador pode indagar: O que é fundo? O que é figura? É esse questionamento que diferencia a arte de Fukushima no abstracionismo brasileiro. Daí o seu reconhecimento e premiação, entre 1960 e 1965, na maioria dos grandes salões de arte do Brasil, além da sua inserção nas Bienais Internacionais de São Paulo. A arte de Fukushima chega ao Japão, antes do artista. Em 1961, representa o Brasil na VI Bienal Internacional de Tóquio.

Tikashi Fukushima é apresentado aos japoneses como artista brasileiro. Sua mãe recebe a carta que ele havia enviado contando que sua pintura tinha viajado para o Japão. Ine Fukushima vai para Tóquio, no dia da inauguração da mostra, para prestigiar o trabalho do filho. “A imagem que a emocionou não foi a do meu quadro. Ficou feliz quando viu a minha fotografia no catálogo”, recorda o artista.

¹ Entre os prêmios que recebeu neste período estão o 1º Prêmio Governador do Estado no XI Salão Paulista de Arte Moderna, o de Melhor Pintor Nacional no Salão de Arte Moderna do Paraná (1962) e o Prêmio de Aquisição do Itamaraty (1965).

Fig. 82 - Sem Título, 1959
Óleo e Têmpera sobre aglomerado, 125x125 cm.

Fig. 83 - Amigo Terra, 1960
Óleo sobre tela, 110x130 cm.

4.2 – A imagem e o tempo

4.2 – A imagem e o tempo

O artista brasileiro vai traçando, ao longo da década de 1960 um caminho de volta para o Japão. Uma peregrinação através de imagens que imprimem sonhos e lembranças. A experiência da imagem, segundo Alfredo Bosi², anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. Ela pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho, propiciando um processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele.

A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. (BOSI, 1983, p. 13).

O Sol que emerge de um fundo vermelho com uma leve sombra preta, o *Anoitecer em Outono*, a *Sombra* mergulham na espacialidade *Ma*, trazendo a cultura japonesa da contemplação da natureza e da

² Professor de Literatura da Universidade de São Paulo, crítico e escritor, Alfredo Bosi (São Paulo, 16 de agosto de 1936) é um pensador da poesia e da literatura, autor de ensaios, antologias e obras de historiografia literária. Em março de 2003, passou a integrar a Academia Brasileira de Letras.

Fig. 84 - Linhas que significam, segundo o pintor, a alma do quadro.

quietude. Busca imprimir o desenho do tempo que a arte japonesa expressa no gesto do *shodô* ou na síntese do haicai em um trabalho obstinado que desenvolve ao longo da década. Na série *Composição*, criada em telas de 160x135 cm, Fukushima realiza obras que priorizam a cor como motivo. Um quadro é pintado em tons de vermelho. O outro é marrom. E depois verde... Todos sem fundem ao preto. O pintor compõe e extrai a imagem das nuances da cor.

Fukushima tem um ritual que considera sagrado. Antes de pintar, espalha na tela em branco, com um pincel, linhas vermelhas. “São as veias, a alma do quadro...”, justifica Fukushima. Para o pintor, a tela deixa de ser algo inanimado. Essa primeira paisagem fica escondida sob a tinta. No decorrer das pinceladas, outras paisagens ficam igualmente escondidas. O que o espectador vê é a imagem de fragmentos de paisagens. Mas o que ele pode oferecer é a “fusão de essência e existência, imaginário e real, visível e invisível”. Como observa Merleau-Ponty, “a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.23).

Com o filósofo aprendemos que “toda teoria da pintura é uma metafísica”. Por outro lado, como o próprio Merleau-Ponty assevera, “quando se passa da ordem dos acontecimentos para a da expressão não se muda de mundo. Os mesmos dados tornam-se um sistema significante.” No fundo da cor, da forma, qual seria o forro do visível e do invisível em Fukushima? A disposição dos pincéis e dos tubos de tinta sobre as mesas no ateliê? As flanelas com as impressões das mãos do artista e das cores do quadro? O cotidiano da cidade que o artista olha pela sua janela? A atenção dos netos que arejam o espaço da casa? O momento do pintor junto com o filho jogando *go*³? A solicitude da esposa Ai? As lembranças do cheiro da terra molhada de Lins? Ou a infância pisando na neve, em Kashima, entre as montanhas de Honshu?

³ Go, Weiqi ou Baduk é um jogo com pedras de cores opostas sobre um tabuleiro como o xadrez. É originário da China, há cinco mil anos.

O abstracionismo de Fukushima pode ser explicado como o *Ma* prenhe de possibilidades. Pode ser tudo no infinito de um vazio. Todas as imagens que o pintor gravou habitam suas telas. Mesmo não assemelhando-se a elas. Merleau- Ponty explica:

O quadro é uma coisa plana que nos oferece artificialmente o que veríamos em presença de coisas “diversamente relevadas” porque nos oferece segundo a altura e a largura sinais diacríticos suficientes da dimensão que lhe falta. A profundidade é uma *terceira dimensão* derivada das outras duas.

Detenhamo-nos nela, isso vale a pena. Primeiro, ela tem algo de paradoxal: vejo objetos que se ocultam um ao outro, e que portanto não vejo, já que estão um atrás do outro. Vejo a profundidade e ela não é visível, já que se mede de nosso corpo às coisas, e estamos colados a ele... Esse mistério é um falso mistério: eu não a vejo verdadeiramente, ou, se a vejo, é uma outra amplitude. Sobre a linha que liga meus olhos ao horizonte, o primeiro plano oculta para sempre os outros, e, se lateralmente acredito ver os objetos escalonados, é que eles não se encobrem inteiramente: vejo-os portanto um fora do outro, segundo uma largura diferentemente calculada. Sempre se está aquém da profundidade, ou além. Jamais as coisas estão uma atrás da outra. A imbricação e a latência das coisas não entram em sua definição, exprimem apenas minha incompreensível solidariedade com uma delas, meu corpo, e, em tudo o que elas têm de positivo, são apenas pensamentos que formo e não atributos das coisas: sei que neste exato momento um outro homem diferentemente colocado - melhor ainda: Deus está em toda parte - poderia penetrar seu esconderijo e as veria desdobradas. O que chamo de profundidade ou é nada ou é minha participação num Ser sem restrição, e primeiramente no ser do espaço para além de todo ponto de vista. As coisas se imbricam umas nas outras porque elas estão fora uma da outra. Prova disso é que posso ver profundidade olhando um quadro que, todos concordarão, não a possui, e que organiza para mim a ilusão de uma ilusão... Esse ser de duas dimensões, que me faz ver uma outra, é um ser esburacado, como diziam os homens do Renascimento, uma janela... Mas, a janela, afinal, só se abre para o *partes extra partes*, para altura e largura que só são vistas de um outro viés, para a absoluta positividade do Ser. (MERLEAU-PONTY, 2004, 27-28).

Quando Fukushima ficou doente e deixou de pintar no final da década de 1990, ele deixou várias telas em seu ateliê com as veias ou linhas vermelhas. Elas ficaram ali por anos na expectativa do gesto do pintor. A esposa Ai, quase onze anos depois de sua morte, ainda conserva essas telas como se fossem paisagens. E são. Representam um tempo. Um pensamento. Vivos.

4.3 – As quatro estações

4.3 – As quatro estações

Perdeu a conta dos quadros que pintou nas telas, madeiras, papéis... Nos sonhos. E na imaginação. Agora está de volta, depois de 30 anos, para rever as cores da ilha de Honshu, os pescadores da vila de Kashima e as paisagens que o sol do Brasil foi abstraindo. O artista não gostava de lembrar do inverno rigoroso, da neve.

Tikashi Fukushima desembarca em Tóquio. Vai de trem em direção a Sooma, província de Fukushima. “Quando cheguei na estação e escutei as pessoas conversando no sotaque típico da região, fiquei emocionado. Senti um aperto no coração”, conta o artista. Ele não avisou a família que estava de volta. Percebe tudo diferente. Mas vai procurando a casa dos pais, onde vive também a família de seu irmão primogênito, como é a tradição³. Em vez de fazer uma surpresa, o artista é surpreendido. “Seu irmão, nove anos mais velho, veio atender à porta. Quando o viu, gaguejou seu nome. Recebeu o meu pai como se nunca tivesse ido embora. Disse somente para entrar e sentar”, conta o filho Takashi⁴. “Ficam em silêncio. Um na frente do outro, apreciando o saquê.”

É o tempo e o espaço *Ma* que fluem, naquele momento, entre os irmãos. Longa conversa sem uma única palavra⁵. O silêncio traduz a importância do encontro. A partir daquele momento, o Japão em Fukushima abre um novo horizonte em

³ Na tradição japonesa, os filhos mais velhos têm o dever de cuidar dos pais e de suas cinzas depois que morrem.

⁴ Takashi Fukushima manteve uma troca de e-mails constante, ao longo deste estudo, respondendo sobre a história e obra de seu pai.

⁵ Em uma cena *Ma* do filme *Rapsódia em Agosto*, de 1991, dirigido por Akira Kurosawa, duas viúvas encontram-se para um chá. Os maridos morreram na tragédia da bomba em Hiroshima e Nakazaki. Elas ficam o tempo todo em silêncio. Na cena seguinte, o menino que espiava a avó pergunta o que elas estavam fazendo. Aí a avó explica que conversavam muito. E o menino retruca: Mas como? A avó esclarece: “Há pessoas que ficam silenciosas quando falam.”

sua arte. Ele volta todos os anos. Têm um quarto pronto para recebê-lo. “Eu sempre ia com o meu pai. É uma vila rural com plantações de arroz”, recorda Takashi. “O quarto permaneceu arrumado no decorrer de toda a sua vida.”

Um ano antes ele havia tentado buscar, em sua memória, *As quatro estações* entre as montanhas. Os quadros compõem uma paisagem de formas não definidas que se fundem em cores esmaecidas, apagadas – a Primavera tem tons de verde, o Verão é lilás, o Outono, marrom e o Inverno, azul. Tons que se misturam com leves nuances de branco e preto, fazendo lembrar a pintura *suibokuga*⁶. Até os títulos não ficaram claros. O artista abreviou o nome das estações.

⁶ *Suibokuga* é uma pintura monocromática também chamada de *sumi-ê*, que é feita com pincel especial e tinta *sumi*, espécie de carvão diluído em água.

As quatro estações de 1969

Fig. 85 - Estações P, 1969
Óleo sobre tela, 100x40 cm.

Fig. 86 - Estações V, 1968
Óleo sobre tela, 100x40 cm.

Fig. 87 - Estações O, 1969
Óleo sobre tela, 100x40 cm.

Fig. 88 - Estações I, 1969
Óleo sobre tela, 100x40 cm.

As quatro estações de 1970

Primavera, 1970
Óleo sobre tela, 135x65 cm.

Verão, 1970
Óleo sobre tela, 135x65 cm.

Outono, 1970
Óleo sobre tela, 135x65 cm.

Inverno, 1970
Óleo sobre tela, 135x65 cm.

4.4 – O instante de um haikai

4.4 – O instante de um haikai

Na volta dessa primeira viagem, em 1970, o artista estava feliz. Pinta uma nova série *Quatro Estações*. Depois de contemplar a paisagem entre as montanhas da ilha de Honshu, o *Outono*, *Inverno*, *Primavera* e *Verão*, de rever sua família, os quadros do artista ganham novas cores.

Assim que retorna ao Brasil, a visão das cordilheiras das montanhas que dividem Fukushima é o instante de um haikai. Algo tão sutil e intenso como o barulho da rã mergulhando no velho tanque de água que Matsuo Bashô ouviu, vivenciou e escreveu em 17 sílabas. Um poema traduzido no mundo inteiro. E muito apreciado pelos brasileiros. Haroldo de Campos, Millôr Fernandes, entre outros, também fizeram a sua versão. Na poesia de Cecília Meirelles ficou assim:

Velho tanque.
Uma rã mergulha.
Barulho da água.

Bashô, na visão de Barthes, percebeu o momento em que a linguagem cessa. Nesse “corte sem eco”, as palavras foram substituídas pelo barulho da rã na água. “A brevidade do haikai não é formal: o haikai não é um acontecimento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha a sua forma justa.” (Barthes, 2007, p.98-99).

Voltando ao pintor, a sensação do ser acolhido depois de 30 anos, de rever as cores das paisagens em sua memória, ecoou em sua pintura. Em largas e fortes pinceladas, em um gestual rápido, conciso, ele encontra a forma justa para registrar as *Quatro Estações* entre as montanhas de Fukushima. As telas também são maiores do que a versão anterior. Medem 135x65 cm, enquanto as de 1969 têm 100x40 cm.

A volta ao Japão foi um marco na obra do pintor. O barulho da rã no silêncio *Ma* despertou o pintor para a leveza das formas e cores. A partir daquele momento, o abstracionismo de Tikashi Fukushima tem o gestual das montanhas. O vento está sempre presente, como se estivesse soprando as tintas. No decorrer das décadas de 1970, 1980 e 1990, suas obras como *Vento da Montanha*, *Sensação*, *Brisa*, *Sonho Noturno*, *Vento do Mar*, *Ondas* e *Montanha* são imbuídas pelo gesto do *shodô*. Mas o desenho só tem a nuance da caligrafia, sem nenhum contexto verbal, sem nenhum significado preciso. É o movimento da lembrança de uma imagem. Também há outras menos fluidas como *Composição Verde*, *Composição Marrom* e *Grande Terra*, marcadas pela textura e pela sombra.

Fig. 89 - Sensação, 1978
Acrílico sobre tela, 100x120 cm.

Fig. 90 - Grande Terra, (Tahiti), 1983
Acrílico sobre tela, 160x135 cm.

Fig. 91 - Composição Verde, 1988
Acrílico sobre tela, 110x135 cm.

Fig. 92 - Composição Marrom, 1988
Óleo sobre tela, 110x135 cm.

Fig. 93 - Ondas, 1990
Acrílico sobre tela, 162x130 cm.

Fig. 94 - Vento do Mar, 1991
Acrílico sobre tela, 130x162 cm.

Fig. 95 - Composição B, 1992
Acrílico sobre tela, 110x135 cm.

4.5 – Cenas de um cotidiano

4.5 – Cenas de um cotidiano⁷

Manhã de abril, 2001 – Enquanto joga go, espécie de xadrez chinês, com seu filho Takashi, seus olhos acompanham com atenção os movimentos lentos de cada peça. Sorri quando a estratégia é certa. Os olhos, o sorriso, a mão em concha sobre o tabuleiro...

É nessa paisagem de pequenos gestos e poucas palavras que Tikashi Fukushima vive a plenitude de seus 81 anos. Levanta-se devagar, com o apoio da bengala. Elegante. O tempo levou, exato e injusto, a força dos braços que trabalharam

sobre incontáveis telas gigantes. Mas as imagens parecem continuar à flor da pele. Ele desenha, mesmo quando está em silêncio na sua bergère. Porém, com os pincéis e as tintas de infinitas lembranças.

A história de 55 anos pelo universo da arte espalha-se em todo o ambiente. A energia dos sonhos, a harmonia das paisagens e o equilíbrio das cores saem dos limites das telas. Integram-se à rotina pontuada pela dedicação de Ai, sua mulher há 52 anos, dos dois filhos, Takashi e Elly, dos netos Lui, Naemi, Dan, Jun e Ken. E de quem estiver por perto.

Foto: Bruno Giovannetti

Fig. 96 - Tikashi e seu filho Takashi.

⁷ Esta foi a última entrevista de Tikashi Fukushima concedida à Leila Kiyomura.

Fotos: Bruno Giovannetti

Fig. 97 - Detalhe

Tikashi Fukushima é o artista. E o quadro. Essa intimidade com a arte pode ser apreciada desde o primeiro quadro, *Paisagem*, pintado em 1946 em um tecido de algodão de uma velha calça, até a poesia da série *Quatro Estações* e outras telas igualmente fluidas que dão a impressão de serem esboçadas no ar.

O sol atravessa a varanda repleta de vasos – samambaias, violetas, orquídeas – e encontra Fukushima disposto. Olhar reflexivo, mas presente. Sorriso franco. Aponta os quadros que escondem as paredes e orgulha-se: “Pinte todos esses...”. Mostra

as molduras entalhadas à mão: “Fui eu quem fez também.”

As molduras têm uma importância singular na sua história. Ele chegou ao Brasil em 1940. Veio como todos os outros imigrantes japoneses pensando em enriquecer com a colheita do café. Foi para o interior de São Paulo. Trabalhou em um armazém de secos e molhados. Nas horas livres, gostava de pintar. Mas foram as molduras que descobriram o pintor. Começou a confeccioná-las artesanalmente na oficina do artista Tadashi Kaminagai, em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Fez molduras para Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Quirino Campofiorito. Não demorou muito para estar emoldurando os seus próprios quadros.

Depois da primeira participação no 52º Salão Nacional de Belas-Artes, não parou mais. Integrou a I Bienal Internacional de São Paulo, o I Salão Nacional de Arte Moderna, ganhou prêmios e menções honrosas e marcou presença nas mostras mais importantes do País.

Fig. 98 - Moldura entalhada por Fukushima.

Fotos: Bruno Giovannetti

Figs. 99, 100, 101 e 102 - Imagens do ateliê

Foto: Bruno Giovannetti

Fig. 103 - Quadros da década de 1990 em uma das salas do ateliê.

4.5.1 – Pelas artes com Ai

Toda essa travessia é muito bem lembrada pela companheira Ai. “Nossa casa vivia sempre cheia de artistas com tendências diversas”, comenta. Na verdade, Ai, com sua paciência e dinamismo, foi o suporte para a criatividade do artista. Ela cuidou da casa, dos filhos, da imagem do marido – desde a escolha de suas roupas até a recepção dos amigos. E especialmente da carreira e da vida financeira. “As pessoas às vezes me perguntam como eu aguentava fazer tudo sozinha. Mas a vida era tão corrida e tudo estava tão na minha rotina que nunca senti peso algum”, garante.

Ai fala sobre arte com vivência e sensibilidade. Acompanhou a trajetória de Fukushima e a de seus amigos: Arcângelo Ianelli, Wega Nery, Fayga Ostrower, Alzira Pecorari, Takaoka, Mabe, Tomie Ohtake. Também gostava de desenhar, fazer cerâmica, mas deixou todo o espaço para o marido. “Sua única preocupação era a pintura”, conta. “Ele ficava trabalhando horas a fio. Eu observava de longe. Só ia perto quando ele me chamava. Mas sempre me perguntou o que eu achava. Confiava no meu olhar.”

O cotidiano com arte acabou influenciando o filho Takashi. Ele lembra: “Meu pai me levava junto nas exposições e reuniões com os pintores. Eu sempre o via muito feliz. Dizia que a pintura era uma grande dádiva. Foi a maior herança que ele deixou”. Hoje, Takashi segue os caminhos do pai. Mas concilia a arte e o ensino. É professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Fukushima foi mergulhando cada vez mais no silêncio de suas paisagens. E Ai passou a ser, como ela mesma define, sua voz na direção da vida. Nessa troca, o artista descobriu um sexto sentido.

Fig. 104 - Tikashi e sua esposa Ai.

Passou a registrar nas telas quase o invisível e argumentava: “O artista se completa somente quando desenvolver, na plenitude, a sua própria arte. A obra só se completa quando estiver impregnada com o pensamento do artista, quando ela, por si só, traduzir o pensamento do artista”.

Na arte abstrata, a partir da década de 1970, brincou com as cores, as formas, insinuando céus, montanhas, mares, bosques. Diferente da arte figurativa das décadas de 1940 e 50, quando pintava retratos de familiares e amigos, rostos, flores, frutas e cenas do carnaval com a dança das baianas e o gingado dos sambistas. Em todas as fases, há o sonho de documentar sensações e emoções.

Ai lamenta as paisagens interrompidas pelo mal de Alzheimer. “Ele não teve mais força para pintar.” Há também várias telas com uma espécie de ideograma escrito em vermelho. “Ele começava uma paisagem assim. Com uma tinta acrílica vermelha que depois era escondida por outras cores. Porém, se revelava sutilmente como uma textura. Dizia que aquele ideograma indefinido era a alma do quadro.”

Uma alma que ninguém vê. Mas é capaz de sentir.

4.5.2 – O quadro de uma vida

No meio de um amontoado de papéis, um bilhete deixado por Tikashi Fukushima:

Haru ga kita

Haru ga kita

Doko ni kita

Yama ni kita

Sato ni kita

Quando recordou a letra dessa canção japonesa, o artista deve ter espreitado as cores de uma manhã de setembro em São Paulo. E saudou: “A primavera chegou. A primavera chegou. Onde chegou? Chegou nas montanhas. E nos campos também...” Era a sua canção preferida.

No Brasil ou no Japão, ele ficava feliz observando o colorido das flores. Cores que alegram também as paisagens de suas telas. A companheira Ai Fukushima segura o bilhete e sorri. Abre as janelas e o vento espalha a poeira dos objetos que

Fig. 105 - Poema encontrado no ateliê.

continuam intactos. Percorre devagar as salas que ocupam a cobertura do prédio na rua Gregório Serrão, no Paraíso. “Daqui ele podia ver a cidade. A Avenida Paulista, o Parque do Ibirapuera, o Cambuci e o Pico do Jaraguá...”

Na sala de entrada, a impressão é de que Tikashi Fukushima continua recebendo os amigos. Sua foto em um altar xintoísta lembra que a vida no mundo da arte continua.

O artista morreu em uma manhã de primavera: 14 de outubro de 2001. Antes de desativar o ateliê, a esposa Ai propôs que tirássemos as últimas fotos para documentar a sua presença. Os xintoístas acreditam que, durante 49 dias, o espírito dos mortos ainda permanece junto da família, no espaço em que viveu e trabalhou. Quando viu as fotos, Ai comentou: “Eis o quadro de uma vida”.

Fotos: Bruno Giovannetti

Figs. 106, 107 - Imagens do ateliê do artista.

Foto: Bruno Giovannetti

Fig. 108 - Altar xintoísta instalado na residência do artista, logo após a sua morte.

4.6 – Cronologia

4.6 – Cronologia

19 de janeiro de 1920

Nasce em Kashima, uma vila de pescadores e campos de arroz, no município de Sooma, na província de Fukushima, no Japão. Quando era adolescente, ajudava a família trabalhando em um armazém. Termina o curso ginásial. Transfere-se para Yokohama, distrito próximo de Tóquio.

1938 – Em Yokohama, começa a trabalhar em uma fábrica de aviões como desenhista.

1939 – Seu tio Kuniki o convence a viajar para o Brasil. Tikaishi Fukushima fica encantado com a ideia de vir morar em um país tropical, que promete um bom futuro.

1940 – No dia 24 de fevereiro, a bordo do navio Brasil Maru, desembarca no porto de Santos. Quando Fukushima chegou ao porto de Santos, cerca de 180 mil japoneses já viviam no Brasil – 75% deste total estava no estado de São Paulo. Vai para Pompeia, onde trabalha durante dois anos em um armazém que pertencia à família de seu tio.

1941 – No dia 7 de dezembro, a aviação japonesa ataca navios norte-americanos em Pearl Harbor. Os soldados gritavam: “*Tora, tora, tora...*” (vocábulo que significa tigre, mas pode ser traduzido como “atacar”).

1942–1944 – Resolve mudar-se para Lins e emprega-se em outro armazém. É nessa cidade que conhece Manabu Mabe. Trabalha durante o dia e, à noite, desenha retratos dos imigrantes japoneses. No dia 29 de janeiro de 1942, o Brasil rompe as relações com os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Os japoneses são considerados inimigos e os imigrantes japoneses passam a sentir os efeitos políticos e sociais da II Guerra Mundial.

1945 – Parte para São Paulo. Um amigo o indica ao pintor Tadashi Kaminagai, que precisava de um assistente em sua oficina de molduras no Rio de Janeiro.

1946 – Decide aprender o ofício e passa a trabalhar com o pintor em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Kaminagai já era um artista conhecido e experiente. Conhece Milton Dacosta, Inimá de Paula, Van Rogger, Di Cavalcanti... Um convívio que o incentiva a pintar. Nas horas livres, frequenta a Sociedade Brasileira de Belas-Artes, sediada nos porões da Escola Nacional de Belas-Artes. Fukushima aproveita para assistir, como ouvinte, às aulas de desenho. Aprende a contornar as linhas, objetos e figuras humanas. Inicia uma série de estudos de nus e paisagens.

1947 – Esta convivência o estimula a participar do 52º Salão Nacional de Belas-Artes.

1948 – Ganha o seu primeiro prêmio, uma menção honrosa pela segunda participação no Salão Nacional de Belas-Artes.

1949 – Integra, anualmente, o Salão Nacional até 1964. Fukushima resolve voltar para São Paulo. Em 1949, casa-se com Ai Saito, a jovem da cidade de Marília que conheceu assim que chegou ao Brasil, e abre a Molduraria e Galeria Fukushima, na praça Guanabara, no bairro do Paraíso. Um espaço que se torna o ponto de encontro de artistas japoneses e brasileiros.

1950 – Nasce o filho Takashi. Um motivo a mais para se integrar no Brasil. Realiza uma exposição individual no Clube Linense, em São Paulo. Inicia a série de participações no Salão Paulista de Belas-Artes. Colabora na organização e participa do 1º Salão Seibi, onde recebe a Medalha de Prata. O artista funda o Grupo Guanabara, que chega a contar com 34 membros entre imigrantes japoneses, italianos e descendentes. Participam Arcangelo Ianelli, o casal Alzira e Armando Pecorari, Takeshi Suzuki, Aldemir Martins, além dos integrantes do Grupo Seibi. Esse grupo inaugura sua primeira exposição na Galeria Domus.

1951 – É selecionado para integrar a I Bienal Internacional de São Paulo. Recebe a Medalha de Bronze no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Realiza a segunda exposição do Grupo Guanabara no Instituto dos Arquitetos do Brasil.

1952 – Participa do I Salão Paulista de Belas-Artes e recebe a Medalha de Bronze. Também integra o I Salão Nacional de Arte Moderna.

1953 – Continua integrando os dois principais Salões Nacionais (o do Rio e o Paulista).

O Grupo Guanabara organiza a sua terceira mostra em sua própria oficina.

1954 – Recebe o Prêmio Aquisição do Salão Paulista de Belas-Artes. Participa do Salão Nacional. Nasce a filha Elly.

1955 – Participa da III Bienal Internacional de São Paulo e do IV Salão Paulista de Arte Moderna. Tikashi Fukushima está em uma fase de muita criatividade. Trabalha o tempo inteiro, desde que chegou a São Paulo. Pinta uma série de paisagens da cidade que resulta das andanças pelo Centro e bairros, junto com os grupos Seibi e Guanabara.

1956 – Recebe a Medalha de Prata no Salão Paulista de Belas Artes. Participa do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e do VI Salão da Bahia de Belas Artes, na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia.

1957 – Expõe individualmente, pela primeira vez, no Salão do Cine Niteroi, um cinema tradicional da colônia japonesa na época. Recebe o 1º Prêmio, “Prefeito de São Paulo”, no Salão Paulista. Organiza uma mostra itinerante nas cidades de Lins, Araçatuba, Marília e São Paulo. Essa exposição é a sua despedida do figurativismo.

1958 – Expõe na coletiva da Galeria Folhas, do jornal *Folha de S. Paulo*. Recebe a Grande Medalha de Ouro do IV Salão Seibi. É premiado com a Medalha de Prata no VII Salão Paulista de Arte Moderna. Apresenta a quarta exposição do Grupo Guanabara na Associação Cristã de Moços (ACM), em São Paulo. A crítica elogia o seu trabalho. A jornalista e crítica Aracy Amaral, que depois tornou-se professora de História da Arte na Universidade de São Paulo, observa: “Oriental por excelência, Fukushima se expressa com todo o requinte da arte de sua gente. A matéria é sua principal característica, de riqueza excepcional, com variações cromáticas maravilhosas...”.

1959 – Participa da V Bienal Internacional de São Paulo. Recebe a Grande Medalha de Prata do VIII Salão Paulista de Arte Moderna. Realiza a quinta e última exposição do Grupo Guanabara, novamente na ACM, em São Paulo. Integra a coletiva do Dallas Museum of Art, Texas, nos Estados Unidos.

1960 – Realiza uma individual na Galeria Aremar, Campinas, SP. Recebe o 1º Prêmio “Governador Leonel Brizola” no Salão de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e a Pequena Medalha de Ouro no IX Salão Paulista de Arte Moderna. É considerado pela crítica “Isento de Juri” no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

1961 – A convite do diretor, Mario Pedrosa, realiza uma individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Representa o Brasil na VI Bienal de Tóquio, organizada pelo jornal *Mainichi Shimbun*. É premiado no XV Salão de Belas-Artes de Belo Horizonte . Expõe na Galeria Folhas em São Paulo e no Instituto dos Arquitetos do Brasil, na sede do Rio de Janeiro. É selecionado na VI Bienal Internacional de São Paulo.

1962 – Recebe o 1º Prêmio Governador do Estado no XI Salão Paulista de Arte Moderna e o de Melhor Pintor Nacional no Salão de Arte Moderna do Paraná. Participa da mostra *New Art From Brazil* apresentada pelos museus: Walker Art Center, em Minneapolis; Saint Louis Art Museum; Colorado Springs Fine Art Museum e no San Francisco Art Museum, todos nos Estados Unidos.

1963 – Recebe o Prêmio “Viagem” do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Realiza exposições individuais na Galeria La Ruche e no Instituto de Arquitetos do Brasil, na sede em São Paulo. Participa da VII Bienal Internacional de São Paulo.

1964 – Participa do Salão Nacional de Arte Moderna, RJ, e da exposição coletiva *Quatro Pintores Nipo-Brasileiros* no MAM RJ e na Galeria La Ruche, em São Paulo.

1965 – Recebe o Prêmio de Aquisição do Itamarati por uma obra exposta na VIII Bienal Internacional de São Paulo. Expõe nos Estados Unidos nas mostras *The Emergent Decade*, no The Salomom R. Guggenheim, e *Brazilian Painters Today* no Rockefeller Center, ambas em Nova York. Apresenta uma exposição individual na Galeria Astreia, em São Paulo, e na Galeria Copacabana, no Rio de Janeiro. Participa de uma série de exposições coletivas em La Paz, Lima e Caracas, patrocinadas pela Embaixada Brasileira. E também da coletiva *Japanese Artists of Brazil* apresentada em Washington, Oakland e Tóquio.

1966 – Realiza exposição individual na Chelsea Art Galery, em São Paulo. Participa de uma mostra itinerante pelos museus Dallas Museum of Fine Arts, Texas; Andrew P. White Museum Cornell; The National Gallery of Canada, em Ottawa. Expõe na I Bienal de Artes Plásticas de Salvador. Também participa das mostras *Premissas*, no Museu da Fundação Armando Álvares Penteado, e *Artistas Nipo-Brasileiros*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

1967 – Realiza exposições individuais na Galeria Copacabana, no Rio de Janeiro e na Galeria Astreia, em São Paulo. Participa da IX Bienal Internacional de São Paulo.

1968 – Apresenta-se em exposição individual na Galeria Chelsea, em São Paulo.

1969 – Realiza exposições individuais na Galeria Copacabana, no Rio de Janeiro, na Galeria Astreia, em São Paulo, e no Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, em Santos. Participa também de exposições coletivas na Galeria Portinari, em Porto Alegre, e da mostra *Artistas Nipo-Brasileiros* apresentada nas cidades de Oslo, na Noruega; Copenhague, na Dinamarca, e Estocolmo, na Suécia.

1970 – Participa da mostra *Panorama da Arte Atual Brasileira*, no Museu de Arte Moderna, em São Paulo. Integra uma coletiva na Galeria Bonfiglioli, em São Paulo. Retorna ao Japão, pela primeira vez, em 30 anos desde que imigrara ao Brasil. Assim que chega a São Paulo, Tikashi Fukushima pinta a série *Quatro Estações*. Inicia uma nova série de abstratos. Retrata a natureza, em especial, as montanhas e o movimento dos ventos e das ondas do mar.

1971 – Realiza exposições individuais na Galeria Cosme Velho em São Paulo, na Galeria do Hotel Nacional, em Brasília, e na Galeria de Arte Ipanema, no Rio de Janeiro.

1972 – Realiza exposição individual organizada pela Galeria Guignard em Belo Horizonte. Participa da exposição *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois*, Galeria Collection, SP. Permanece uma temporada nos Estados Unidos, pintando em um ateliê alugado em Maryland. Realiza uma exposição individual na Galeria da Organization of American States, em Washington.

1973 – Realiza uma exposição individual na Galeria Ipanema, no Rio de Janeiro. Participa da *II Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão*, realizada nas cidades de Tóquio, Kyoto e Atami.

1974 – Apresenta uma exposição individual na Galeria Documenta, em São Paulo.

1975 – Apresenta uma exposição individual na Galeria Ipanema, no Rio de Janeiro.

1976 – Realiza uma exposição individual na Galeria Documenta, em São Paulo, e participa da mostra *Panorama da Arte Atual Brasileira*, no Museu de Arte Moderna, de São Paulo.

1977 – Realiza uma exposição individual na Galeria Ipanema no Rio de Janeiro e participa da *III Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão*. Realizado o VI Salão Bunkyo, é eleito presidente da Comissão de Artes do Salão Bunkyo, cargo que ocupou até 1990.

1978 – Expõe individualmente na Galeria Ipanema, em São Paulo. Participa da mostra *Três Gerações de Artistas Nipo-Brasileiros*, na Galeria de Arte Global; *Artes Plásticas Imigração 70*, no SESC, e *As Bienais e a Abstração*, no Museu Lasar Segall em São Paulo.

1979 – Realiza uma exposição individual na Galeria de Arte Ipanema, no Rio de Janeiro. É designado membro da Comissão de Arte da Fundação MOA Brasil-Japão, organizadora da IV Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão. Acompanha essa mostra pelas cidades de Tóquio, Kyoto e Atami. Participa da exposição *Artistas Nipo-Brasileiros* no salão de exposições do BADEP, em Curitiba.

1981 – Realiza exposição individual na Galeria de Arte AMI, em Belo Horizonte. Participa da mostra *Arte Latinoamericano Y Japon* no National Museum of Art, de Osaka. Executa um painel para a sede do Banco Bozano-Simonsen, no Rio de Janeiro. Participa como convidado da V Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão.

1982 – Executa outro painel para a sede do Banco Bozano-Simonsen, agora em São Paulo.

1983 – Realiza exposição individual na Galeria Bonfiglioli, em São Paulo. Participa como convidado da VI Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão.

1984 – Integra a exposição itinerante *Os Grandes Mestres do Abstracionismo Brasileiro*, apresentada nas cidades de Milão, Roma, Madri, Haia, Lisboa, Paris, Londres, Nova York e Washington.

1985 – Apresenta mostra individual na Galeria de Arte André, em São Paulo. Participa como convidado da VII Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão e da exposição *100 Obras Itaú* no Museu de Arte de São Paulo.

1986 – Apresenta uma mostra individual no Escritório de Arte da Bahia, Salvador. Participa da exposição *Tempos de Guerra*, organizada por Frederico de Moraes e exibida no Espaço Cultural Banerj e na Fundação Bienal de São Paulo. Coletiva com curadoria de Ivo Zanini no Espaço Cultural Cásper Líbero em São Paulo. Participa também das mostras: *A Arte na História da Imigração Japonesa*, no Museu de Arte de São Paulo, e *Ecologia Tradição e Atualidade*, no Espaço Cultural BR, no Rio de Janeiro.

1987 – Expõe individualmente na Bolsa de Arte de Porto Alegre. Participa da coletiva de *Artistas Nikkeis dos EUA e do Brasil*, no espaço SBCJ, e na *VIII Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão*, ambas em São Paulo

1988 – Apresenta exposição individual na Galeria de Arte André. Participa de uma série de exposições em comemoração aos 80 anos da Imigração Japonesa no Brasil, organizadas em espaços culturais de São Paulo e Paraná como no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e Galeria Arte Nossa, de Londrina. Participa da mostra *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*, no Museu de Arte de São Paulo.

1989 – Integra a mostra *Pintura Brasileira no Séc. XIX e XX*, no Itaú Galeria, em São Paulo.

1990 – Participa como convidado da *IX Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea*, MOA, em São Paulo.

1991 – Expõe na mostra inaugural do Museu Casa das Rosas, em São Paulo.

1992 – Participa da exposição *Grupo Guanabara 1950-1959* na Galeria Renato Magalhães Escritório de Arte, em São Paulo. Integra a *X Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea*, da Associação Mokiti Okada (MOA), em São Paulo.

1993 – Expõe na mostra *Mares Navegados* no Museu de Arte Brasileira, em São Paulo, homenageando os 100 anos do Tratado de Amizade entre Brasil-Japão.

1994 – Integra a I Bienal Paulista de Arte Contemporânea, no Parque Municipal Mons. Bruno Nardini, em Valinhos, São Paulo, e a mostra *Onze Pintores*, na Galeria Múltipla, em São Paulo.

1995 – Exposição *Sete Samurais da Arte Brasileira*, no Espaço Cultural LBV, Brasília, DF. Participa da mostra itinerante *Nipo-Brasileiros Contemporâneos no Centenário do Tratado de Amizade Brasil-Japão*, no Niigata Museum, em Tóquio, e Centro Cultural Tokushima, em São Paulo.

1996 – Expõe no Museu de Arte de Gifu e no Azabu Art Museum, de Tóquio. Apresenta a mostra *Pinturas de Tikashi Fukushima, 1946 a 1996*, no Museu de Arte Nipo-Brasileiro, em São Paulo.

1997 – Realiza individual na Galeria de Arte André. Recebe a “Ordem do Tesouro Sagrado”, condecoração dada pelo Imperador do Japão.

1998 – Participa da mostra *São Paulo: Visão dos Nipo-Brasileiros*, no Museu Lasar Segall, em São Paulo; da *Mostra Internacional Itinerante Japão-Brasil*, no Centro Cultural Usiminas, Ipatinga; e na Galeria do Palácio das Artes, BH, MG.

1999 – Integra a *Mostra Internacional Itinerante Japão-Brasil*, no Palácio Itamaraty, em Brasília, e no Museu de Arte de São Paulo.

2001 – Apresenta a mostra *Fukushima por Fukushima*, a mais importante retrospectiva de sua trajetória, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A curadoria é do filho Takashi Fukushima, que lança um livro, pela Imprensa Oficial, com as suas obras e história. O artista morre em São Paulo, no dia 14 de outubro, na primavera, a estação das cerejeiras no Japão e a dos ipês de todas as cores no Brasil.

2004 – A vida e obra de Tikashi Fukushima são lembradas no livro *Ateliês Brasil: Artistas Contemporâneos de São Paulo*, de Leila Kiyomura e Bruno Giovannetti, editado pela Empresa das Artes.

2008 – Tikashi Fukushima integra a mostra *Arte Brasil-Japão – Moderno e Atual*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, sob a curadoria de Elvira Vernaschi.

2012 – Integra a mostra *São Paulo, um olhar de imigrantes*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A exposição fica aberta no decorrer de todo o ano, sob a curadoria de Ivo Mesquita.

OBRAS EM ACERVOS:

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Museu de Arte Contemporânea da USP

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Museu de Arte de Belo Horizonte

Museu de Arte Moderna de Curitiba

Fine Art Museum, MOA, Japan

Museum of Modern Art of Latin America, Washington

Museu de Arte Moderna de Porto Alegre

Museu de Arte Moderna de Brasília, DF

Palácio Imperial, Tóquio, Japão

Embaixada do Japão, Brasília, DF

Coleção Rockfeller

Coleção Roberto Marinho

Uma ausência
Crepúsculos cinzentos
Outono chegou

Dilma de Melo Silva¹

¹ Socióloga e professora da Escola de Comunicações e Artes da USP e do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. Escreveu uma série de haicais quando lecionou, no decorrer de 2008, na Universidade de Kyoto Gaidai.

Considerações finais

Considerações finais

Quando olhava pela grande vidraça da varanda de seu apartamento, no Paraíso, Tikashi Fukushima via a cidade e sorria. Aos 81 anos, com início de mal de Alzheimer, ele falava pouco e já não pintava mais. Porém, a impressão era de que estava desenhando cada prédio com os olhos. As mesmas casas e ruas que ele e os artistas dos grupos Seibi e Guanabara registraram. E Fukushima estava ali. Tranquilo. Os olhos do pintor acostumaram-se a contemplar a cidade. Em março de 2001, quando foi apresentada a sua última grande retrospectiva, *Fukushima por Fukushima*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o artista ficou observando os quadros e disse, com orgulho: “São todos meus...”

Foto: Bruno Giovannetti

Fig. 109 - O artista e a cidade

Ele pensava e falava através da pintura. Ao caminhar por tantas cores, formas, atravessar as décadas vendo a vida transformando-se em quadros, seu corpo frágil entre as próprias paisagens era a expressão do sensível. Ou foi emprestando o seu corpo ao mundo, que ele transformou o mundo em pintura. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16).

Através da arte atingiu o *Ma*, na sua expressão original, um espaço entre dois pilares (Brasil e Japão) em conexão com o divino. Foi nessa atmosfera que fiz, em abril de 2001, a última entrevista com o pintor. Uma conversa *Ma*, em silêncio. Ponto de origem desta pesquisa.

Para perceber o que Tikashi Fukushima via através de suas janelas, procurei recompor o seu pensamento e entender o que significou para ele ser nipo-brasileiro. Viver no Brasil, lutar para ver a sua arte crescer. E, ao mesmo tempo, ter a corporeidade da cultura do Japão. Uma cultura que se tornou visível quando, em 1970, pintou as *Quatro Estações*. Ele precisou voltar para a vila de Kashima, onde nasceu, para descobrir o tempo na pintura. O tempo que é um instante do mundo, como diz o filósofo Maurice Merleau-Ponty. Ou o instante do barulho da rã saltando no velho tanque, como diz o poeta Matsuo Bashô.

Ao ler e reler este trabalho, a orientadora Dilma de Mello Silva e a coorientadora Michiko Okano destacaram o tom poético. E me incentivaram, pois a poesia e o lirismo são características da arte de Fukushima. E também da cultura japonesa, que tem um eco nesse texto justificado pela autora ser da terceira geração de imigrantes japoneses. Importante lembrar que o poético também relaciona-se diretamente com o pensamento do *Ma*, tema que perpassa toda a pesquisa e que não habita o universo da lógica racional e da dicotomia, mas o da analogia e dos múltiplos sentidos.

Este trabalho busca entender as texturas do Ser no gesto do pintor. Pretende focar o visível da cor e o invisível das linhas vermelhas que Fukushima define como “alma do quadro”. Traz o pintor interpretando a dança das baianas e passistas e o movimento de sua pintura quando revisita quadros que já pintou para atualizá-los, como *Bordando*, com a figura de Ai no presente e passado. As cores são representações do tempo. Fukushima, quando está vivendo o quadro no presente, utiliza cores fortes, contornos definidos. Mas quando o presente é uma lembrança, as cores são esmaecidas e as formas fugazes. Isto é, o passado para ele é sempre um sonho ou vaga lembrança. O *Ma*, portanto, é esta tênue fronteira entre o definido e o indefinido: estado de alma, que a arte pode alcançar.

Ai, que, em japonês quer dizer amor, é apresentada neste trabalho com todo seu brio, força e doçura. Na verdade, ela é a cor da arte do artista. Para Ai, como compete à mulher japonesa tradicional, ficou a responsabilidade de zelar pelo lar e pelo marido. Fukushima ficou leve para se desenvolver na arte. Ai cuidou da casa, dos filhos, da economia doméstica, da organização do ateliê e da comercialização dos quadros. Entendeu a importância da arte do pintor, porque também era uma artista. Pela casa há uma série de objetos de cerâmica criados por ela. Ai nunca quis comentar sobre eles. Estava satisfeita em acompanhar Tikashi no cotidiano de sua obra.

Hoje, com 90 anos, Ai acredita na infinitude do tempo da arte e do artista. Diz sorrindo: “Ele está presente no espaço. Quando saio de casa, eu aviso: estou indo, mas volto já. Quando chego, comunico: Tikashi, estou de volta”. Completa: “Nunca me sinto sozinha. Eu sinto saudade”.

Pesquisar o artista, contextualizar o tempo em que viveu, refletir sobre o que viu e tecer seu pensamento em cada gesto foi um caminho prazeroso. Recorrer ao *Ma* como uma possibilidade do ver tanto a vida como a arte é um desafio. O *Ma* segue, entre os brasileiros, um caminho com muitas possibilidades. Como o trilhado pelos imigrantes japoneses. Esse *Ma* imigrante já está repercutindo nas pesquisas de arte das principais universidades do País. Neste trabalho, o foco foi o *Ma* em Tikashi Fukushima. Porém, há muito que percorrer e investigar sobre este fenômeno no processo de criação de outros artistas nipo-brasileiros e, quem sabe, também dos artistas em geral. O *Ma* no olhar e perceber entre-culturas também vai se configurando como o vazio com infinitas possibilidades.

Neste trabalho, buscamos dialogar o *Ma* com o pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty no ensaio *O olho e o espírito*. Penso que Paul Cézanne – o pintor que o filósofo observa neste texto – estava imbuído do *Ma* no mundo silencioso de sua pintura, mesmo sem o conhecer e o saber. Nas últimas obras, as cores foram ficando esmaecidas e deixavam transparecer o branco da tela como se fossem aquarelas. Ele foi criticado por essas falhas como uma incompletude da paisagem. Porém, na cultura japonesa, essas supostas falhas valorizam a sua obra. O espaço vazio do desenho é chamado

de *yohaku* que está relacionado ao *Ma*. O *yohaku* é um dos valores da pintura *suibokuga* que corresponde ao branco da tela. É elemento de destaque, podendo ser tão ou mais importante do que a própria figura. Esse caso de Cézanne mostra que o *Ma* não se restringe apenas à cultura japonesa, mas encontra-se também presente no Ocidente.

Pesquisar o artista, contextualizar o tempo em que viveu, refletir sobre o que viu e tecer seu pensamento em cada gesto foi um caminho prazeroso. Recorrer ao *Ma* como uma possibilidade do ver tanto a vida como a arte é um desafio. O *Ma* segue, entre os brasileiros, um caminho com muitas possibilidades. Como o trilhado pelos imigrantes japoneses. Esse *Ma* imigrante já está repercutindo nas pesquisas de arte das principais universidades do País. Neste trabalho, o foco foi o *Ma* em Tikaishi Fukushima. Porém, há muito que percorrer e investigar sobre este fenômeno no processo de criação de outros artistas nipo-brasileiros e , quem sabe, também dos artistas em geral. O *Ma* no olhar e perceber entre-culturas também vai se configurando como o vazio com infinitas possibilidades.

A partir de 1970, quando pinta a série *Quatro estações*, Fukushima desenha as montanhas de Honshu . Imagens que se repetem em dezenas de quadros de grandes dimensões ao longo de sua trajetória. As montanhas sob o crepúsculo, a brisa, os ventos. Verde, vermelha, marrom, azul. Paisagens que levaram o pintor a percorrer a Europa, os Estados Unidos, a América do Sul e voltar ao Japão por diversas vezes. Orgulhoso por apresentar sua arte nipo-brasileira e receber prêmios e homenagens. A arte de Fukushima é a montanha. Ou o vento da montanha.

Fig. 110 - Montanha, 1992
Acrílico sobre tela, 70x90 cm.

Fig.111 - Vento da Montanha, 1978
Acrílico sobre tela, 100x120 cm.

Bibliografia

- AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil século XX**. São Paulo, Fundação Bienal, 1994.
- AJZENBERG, Elza. **Portinari: três momentos**. São Paulo, Edusp, 2012.
- ARANHA, Carmem S.G. **Exercícios do Olhar: Conhecimento e Visualidade**. São Paulo, Editora Unesp/Funarte, 2008.
- ARANTES, Otilia. **Modernidade Cá e Lá. Textos escolhidos de Mario Pedrosa**. São Paulo, Edusp, 2000.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- AVANCINI, Atílio. **Entre gueixas e samurais**. São Paulo, Edusp, 2008.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna. In Obras Estéticas, filosofia da imaginação criadora**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo, Editora da USP (Edusp) e Imprensa Oficial, 2006.
- BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo, São Paulo Editora, 1942.
- CAPALBO, C. **Fenomenologia e Hermenêutica**. Rio de Janeiro, Âmbito Cultural, 1983.
- CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento. Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2002.
- CHIPP, H. **Teorias da arte moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- FUKUSHIMA, Takashi (organização). **Fukushima**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2001.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro, LTC, 2000.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Aldo Bonadei**. São Paulo, Edusp e Imprensa Oficial, 2012.

- GREINER, Christine e SOUZA, Marcos. **Imagens do Japão**. São Paulo: Editora AnnaBlume, São Paulo, 2011.
- HASHIMOTO, Madalena. **Ukiyo-ê Pinturas do mundo flutuante**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2008.
- HEIDEGGER, M. **O que é isto a filosofia?** In Heidegger. São Paul, Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).
- _____. **Sobre a essência do fundamento**. In Heidegger. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).
- _____. **O que é a metafísica?** In: Heidegger. São Paulo, Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).
- _____. **Meu Caminho Para a Fenomenologia**. In Heidegger. São Paulo, Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).
- _____. **Ser e Tempo**. Volume 2. Petrópolis, Vozes, 1989.
- _____. **Introdução à Metafísica**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1987.
- HUSSERL, E. **A Crise da Humanidade Europeia e a Filosofia**. Porto Alegre, EDIPUC-RS, 2002.
- _____. **A Ideia da Fenomenologia**. Lisboa, Edições 70, 1986.
- KATO, Schuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo, Estação Liberdade, 2012.
- LEFORT, Claude. **Bitran, a questão do olho**. São Paulo, Revista Discurso, número 7, São Paulo, 1976. Tradução: Renato Janine Ribeiro.
- LOURENÇO, Maria Cecília. **Nipo-brasileiros: Da luta nos primeiros anos à assimilação local**. In Vida e Arte dos Japoneses no Brasil. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo. 1988.
- MABE, Manabu. **Mabe: Chove no Cafezal**. São Paulo, Nihon Keizai Shimbun, 1994.
- MAURICIO, Jayme. **Na arte da colônia japonesa no Brasil**. Apresentação de Yosuke Yoshida. São Paulo, MASP, 1988.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda. **Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira**. Revista USP, n. 27, set./nov., São Paulo, 1995, p. 103-115.

MERLEAU-PONTY. **O olho e o espírito**. São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2004.

_____. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Campinas, SP, Papirus, 1990.

_____. **A estrutura do comportamento**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, Martins Fontes, 2006 (3ª edição).

_____. **Filosofia y lenguaje: Collège de France, 1952-1960**. Buenos Aires, Editorial Proteo, 1969.

_____. **De Mauss a Claude Levi Strauss**. In *Éloge de la philosophie*. Paris, Gallimard, 1953.

MINAMI, Taao; KAZUAKI, Tanahashi. **You and brush-writing**. Tóquio, Hozansha Publishing Company, 1961.

NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução À Cultura Japonesa**. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

NORONHA, Patrícia de Azevedo. **Seis espaços: possível referência para o estudo da construção do corpo cênico**. Dissertação de mestrado apresentada, em 2009, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Antonio Luís Diaz Januzelli.

OKANO, Michiko. **Ma: Entre-espço da Comunicação Social / Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. Tese de doutorado apresentada em 2007 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação de Cristine Greiner.

OSHIMA, Hitoshi. **O pensamento japonês**. São Paulo, Escuta, 1991.

PANOFSKI, E. **O significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos**. São Paulo, Edusp, 1998.

SAITO, Hiroshi (organizador). **A Presença Japonesa no Brasil**. São Paulo, Edusp, 1980.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. São Paulo, Editora Contexto, 2007.

STEUERNAGEL, Marcel Silva. **O Gesto Musical através do Ma: uma abordagem alternativa da forma na composição musical**. Dissertação de mestrado apresentada em 2008, na Universidade Federal de Londrina, sob a orientação de Roseane Yampolschi .

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo, Cia das Letras, 2007. Tradução do japonês de Leiko Gotoda.

VIDA e arte dos japoneses no Brasil: 80 anos de imigração japonesa no Brasil. Tradução de Antonio Nojiki. Apresentação de Fujio Tachibana e Pietro Maria Bardi. Textos de Tomoo Handa, Cecília França Lourenço e Teiiti Suzuki. São Paulo, MASP e Banco América do Sul, 1988.

Bibliografia complementar

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato Silva. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2004.

DARTIGUES, A. **O Que é a Fenomenologia?** Rio de Janeiro, Livraria Eldorado, 1973.

FEIJÓ, A. M. L. C. de. **A escuta e a fala em psicoterapia: uma proposta fenomenológico-existencial**. São Paulo, Vetor, 2000.

KOSSOY, Boris. **Fotografia&História**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

LOTMAN, Yuri; USPENSKY, Boris, et. al. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa, Horizonte Universitário, 1981.

MORENO, Juliana Kiyomura. **Do navio Kasato-Maru ao porto digital: as identificações e a identidade comunicativa expressa em blogs de dekassegus**. Dissertação apresentada no programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em São Paulo, 2009, sob orientação de Massimo Di Felice.

MORAIS, Fernando. **Corações sujos**. São Paulo, Editora Schwarcz, 2000.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias. Schenberg, **Crítica e Criação**. São Paulo, Edusp, 2012

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Apresentação de Antônio Houaiss. Textos de Mário Barata et al. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**.

Trad. Jair Barboza. São Paulo, Unesp, 2005.

SILVA, F. L. **Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios**. São Paulo, Unesp, 2004.

STEIN, E. **Seis Estudos sobre Ser e Tempo**. Petrópolis, Vozes, 1990.

Sites

Acervo Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3428&cd_item=1&cd_idioma=28555. Acesso no dia 10 de abril de 2012.

Grupo Sebi-kai 70 anos: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252005000300026&script=sci_arttext . Acesso no dia 10 de maio de 2012.

Espaço Cultural BM&F Bovespa: <http://www.bmf.com.br/portal/pages/Cultural/exposicao/manga/catalogo.pdf> . Acesso no dia 20 de maio de 2012.

Fukushima: <http://www.pitoresco.com/brasil/fukushima/fukushima.htm>. Acesso no dia 10 de junho de 2012.

Manabu Mabe: www.manabumabe.com.br. Acesso no dia 8 de junho de 2012.

Tomie Ohtake: <http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie/tetomie.htm> . Acesso no dia 12 de julho de 2012.

Projeto Phronesis: <http://projetophronesis.com/2010/04/19/nishida-kitaro-o-fundador-da-filosofia-no-japao>. Acesso no dia 10 de fevereiro de 2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Shindo_Renmei. Acesso no dia 10 de maio de 2012.

<http://www.ihuonline.unisinos.br>. Acesso no dia 12 de maio de 2012.

O artista se completa somente quando desenvolver, na plenitude, a sua própria arte.

A obra só se completa quando estiver impregnada com o pensamento do artista, quando ela, por si só, traduzir o pensamento do artista

Tikashi Fukushima

Fig. 112 - Crepúsculo, 1990
Acrílico sobre tela,
160x135 cm.