

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

Fernanda Mon Tin Kochi Tang

**A imigração japonesa na arte moderna brasileira - Seibi Kai: um
estudo de caso**

São Paulo

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**A imigração japonesa na arte moderna brasileira - Seibi Kai: um
estudo de caso**

Fernanda Mon Tin Kochi Tang

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Especialista em Gestão de Projetos
Culturais.

Orientadora: Profa. Me. Cláudia Vendramini Reis

São Paulo

2024

A IMIGRAÇÃO JAPONESA NA ARTE MODERNA BRASILEIRA - SEIBI KAI: UM ESTUDO DE CASO¹

Fernanda Mon Tin Kochi Tang²

Resumo: A presença dos imigrantes japoneses no Brasil é datada desde o início do século XX. Sua atuação voltada ao cenário artístico nacional, à época, é ainda pouco difundida na historiografia da arte moderna brasileira, em oposição ao que se observa nas manifestações culturais de outras comunidades imigrantes. Desse modo, este artigo almeja lançar luz sobre a influência da imigração japonesa no âmbito da arte moderna no Brasil através do Seibi Kai (1935), grupo de artistas plásticos nipo-brasileiros expoentes na cidade de São Paulo (SP) no século XX, analisando as suas dinâmicas de formação e produção.

Palavras-chave: Imigração japonesa no Brasil. Artistas nipo-brasileiros. Seibi Kai. Grupo Seibi. Arte moderna brasileira.

Abstract: The presence of Japanese immigrants in Brazil is dated from the beginning of the XXth century. Its interaction with the country's artistic scene at that time is still very little approached within Brazilian modern art historiography, in opposition as to what can be seen from other cultural manifestations of different immigrant communities. Therefore, this article aims to shed light on the influence that Japanese immigration takes on Brazilian modern art through the Seibi Kai (1935), a group of Japanese-Brazilian artists exponent in the city of São Paulo (SP) in the XXth century, by analyzing its dynamics of constitution and production.

Key words: Japanese immigration in Brazil. Japanese-Brazilian artists. Seibi Kai. Seibi Group. Brazilian modern art.

Resumen: La presencia de inmigrantes japoneses en Brasil se remonta a principios del siglo XX. Su participación en la escena artística nacional de la época aún es poco difundida en la historiografía del arte moderno brasileño, en contraste con lo que se observa en las manifestaciones culturales de otras comunidades de inmigrantes. Así, este artículo tiene como objetivo arrojar luz sobre la influencia de la inmigración japonesa en el contexto del arte moderno en Brasil a través de Seibi Kai (1935), un grupo de artistas visuales japonés-brasileños exponentes en la ciudad de São Paulo (SP) en el siglo XX, analizando su formación y dinámica de producción.

Palabras clave: Inmigración japonesa en Brasil. Artistas japonés-brasileños. Seibi Kai. Grupo Seibi. Arte moderno brasileño.

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais.

² Pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CELACC-USP), bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP, no ano de 2021.

1. INTRODUÇÃO

A imigração japonesa no Brasil tem seu início marcado pela chegada do navio Kasato Maru em junho de 1908, no porto de Santos (São Paulo, 2008). A presença desses imigrantes no país e, em especial na cidade de São Paulo, é marcada no cenário cultural artístico através da criação de diversos grupos, como o Seibi Kai (1935).

Composto por imigrantes japoneses, em sua grande maioria, o Grupo de Artistas Plásticos de São Paulo - nomenclatura a qual o termo "Seibi Kai" faz menção, em tradução ao japonês - é criado inicialmente como espaço de troca entre seus integrantes, lugar de debate para suas produções (Enciclopédia [...], 2024).

Na ata de sua primeira reunião, estabelecem-se as diretrizes gerais do grupo: foco na aproximação com outros membros no interior de São Paulo; definição de um local de trabalho/atelier para os encontros; discussão sobre as produções; troca com artistas de outros grupos; orientação de novos membros; e a realização de mostras coletivas para celebração dos trabalhos (Handa, 1935).

Nota-se que o cerne da agremiação se constituía no puro desenvolvimento e convívio artístico de seus integrantes, de modo que as produções individuais se ausentaram de uma linguagem uniforme, padronizada.

Parte destes artistas realizam sua formação no Japão, enquanto outros estudam no Brasil em instituições como a Escola de Belas Artes de São Paulo e, de maneira refratária, passam a ter contato mais expressivo com a cena da arte moderna no país – aflorada desde a década de 1920 – por meio de expoentes como Mário de Andrade e Oswald de Andrade (Rosa, 2023).

Em virtude da eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) porém, e das dinâmicas nacionais decorrentes, o Seibi Kai vê-se desmantelado em 1942. Neste primeiro período de atuação (1935-1942), o núcleo inicial é composto por Tomoo Handa, Hajime Higaki, Walter Shigeto Tanaka, Kiyoji Tomioka, Kichizaemon Takahashi, Yuji Tamaki, Yoshiya Takaoka, Ichigoro Nemoto, Haruichi Nishida, Shigetoyo Hosokawa, Masanori Nagatomi, Sadao Hirano, Harumasa Higashi, Keisho Saeki e Kikuo Furuno (Tanaka, 2019 *apud* Rosa, 2023), ademais de Masato Aki e Iwakichi Yamamoto a partir de 1938. Após o retorno oficial às atividades do Seibi Kai em 1947, juntam-se ainda Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Tomie Ohtake, Flávio-Shiró, entre outros (Enciclopédia [...], 2024).

Durante sua primeira fase, alguns membros chegam a participar pontualmente de mostras como o Salão de Maio³ a convite de Flávio de Carvalho (Lourenço, 1998). Após o hiato da década de quarenta, o grupo passa a receber outras menções, a exemplo da comunicação apresentada pelo crítico de arte Walter Zanini, em 1967, "A Colônia japonesa e as artes", ou o artigo de Paulo Mendes de Almeida (1964), "O Seibi" (Almeida, 1964 *apud* Menezes, 1995).

Neste segundo momento de produção, o Seibi ainda começa a realizar suas próprias exposições, buscando difundir seu trabalho de maneira autônoma, apresentando obras de seus integrantes e mesmo de outros artistas, a partir de 1952, através dos Salões do Seibi Kai na sede do Bunkyo⁴ em São Paulo, encerrando suas atividades por volta da década de 1970 (Lourenço, 1998).

Hoje, o grupo Seibi merece destaque como um dos conjuntos de maior longevidade dentro da historiografia da arte moderna brasileira. Como grupo de ascendência japonesa, no entanto, sua atuação é ofuscada quando em comparação a outros grupos imigrantes coetâneos, apesar do seu longo período de existência.

É nesse sentido que o Seibi Kai se elege como estudo de caso para este artigo, uma vez que a bibliografia acerca do tema contempla abundantes pesquisas sobre a produção de grupos da época, tais como o Santa Helena (1934); no entanto, em oposição, a escassa literatura sobre as agremiações de artistas imigrantes de origem japonesa – conduzidas ou integradas por estes – como o próprio grupo Seibi (1935), o Jacaré (1948) e o Guanabara (1950), apresentam ainda outras perspectivas a serem vislumbradas. O Seibi, em especial, considerando os mecanismos que permitiram que este se sustentasse por mais de três décadas.

Sabe-se que nomes como o de Manabu Mabe e de Tomie Ohtake, ex-integrantes do grupo, por exemplo, possuem maior presença dentro da literatura correlata, no que se refere às suas produções abstratas. Esse aspecto é também motivo de interesse da pesquisa, tendo em vista o entendimento sobre a ênfase até então observada nos trabalhos do gênero, em detrimento daqueles tidos como mais figurativos dentro da comunidade artística imigrante e descendente japonesa no Brasil.

³ O Salão de Maio foi criado como espaço alternativo de divulgação da produção dos artistas modernos, tendo Flávio de Carvalho como um de seus principais organizadores (Modernismo [...], 1993).

⁴ O Bunkyo originou-se a partir da comissão organizadora reunida para integrar as comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo, em 1954. A comissão contou com a participação de lideranças locais e órgãos japoneses no país e resultou na entrega do Pavilhão Japonês - localizado no Parque Ibirapuera - cuja arquitetura foi inspirada no Palácio Imperial de Katsura. No ano seguinte, em 17 de dezembro de 1955, estabeleceu-se a criação da Sociedade Paulista de Cultura Japonesa. Hoje, com a inclusão do braço de assistência social, a associação firmou-se como entidade comunitária, sediando diversos eventos e programações, como os próprios Salões do grupo Seibi a partir da década de 1950, fortalecendo os laços entre Brasil e Japão (Sociedade [...], s.d).

Dessa forma, este artigo visa compreender como e em que medida ocorreu a influência da imigração japonesa no cenário da arte moderna brasileira do século XX, manifestada através do grupo Seibi e seus integrantes.

Para tanto, buscou-se analisar o processo imigratório japonês no Brasil do século XX, em paralelo à breve contextualização da cena cultural no país, amparando-se na revisão bibliográfica. Foram examinadas também as dinâmicas de formação e manutenção do grupo, fazendo uso da literatura disponível; ademais de realizar pesquisas de campo através de visitas a arquivos de instituições artísticas na cidade de São Paulo.

O artigo, desse modo, foi estruturado em quatro seções, que abordam, a saber: a metodologia, materiais e marcos teóricos utilizados na elaboração da pesquisa ("Percorrendo trajetórias - O Seibi Kai"); a contextualização acerca da imigração nipônica no Brasil ("A imigração japonesa no Brasil - décadas iniciais"); o histórico do Seibi Kai contrapondo-o ao cenário artístico vigente ("Seibi-Kai e o cenário da arte moderna no país"); e, por fim, as considerações finais.

2. PERCORRENDO TRAJETÓRIAS - O SEIBI KAI

Quanto aos procedimentos metodológicos adotados para o artigo, este se apoiou principalmente na revisão bibliográfica, em relação às temáticas da imigração japonesa e da arte moderna no Brasil do século XX, em diálogo com as dinâmicas de atuação do grupo Seibi. A própria escolha pela análise do grupo, consiste também em uma metodologia de estudo de caso - ao proporcionar um recorte específico para a realização deste trabalho.

Ademais, foram realizadas pesquisas em arquivos institucionais na cidade de São Paulo, que possuíam registros e informações acerca dos integrantes do Seibi e de sua produção em conjunto. Foram consultados, para tanto, o Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, cujo material compunha-se majoritariamente de recortes de jornal que destacavam a produção dos membros na década de 1960; e a Biblioteca e Centro de Documentação e Pesquisa da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde hoje encontram-se alguns dos catálogos dos Salões de Artes Plásticas organizados pelo grupo, também na década de 1960, junto à publicações de outra ordem contendo registros sobre o histórico do Seibi Kai.

Tendo em vista a metodologia de revisão bibliográfica, portanto, e, de modo a encontrar respostas às questões levantadas, será apresentado inicialmente um breve panorama histórico contextualizando a recepção dos imigrantes japoneses em solo brasileiro,

apoiando-se na tese de doutorado defendida por Célia Sakurai (2000) intitulada "Imigração tutelada: os japoneses no Brasil". Em seu texto, a autora revela os cenários observados no Japão, no Brasil, e no estado de São Paulo, com recorte temporal que abrange desde meados do século XIX até o início da Segunda Guerra Mundial, na década de 1940.

Ao se considerar a trajetória da comunidade japonesa no Brasil, não podemos deixar de destacar o período que se inicia com o conflito, e resulta em diversas restrições, reflexos do conflito no governo de Getúlio Vargas. Rafael da Silva e Silva (2011) destaca em seu artigo "O Drama da Colônia Japonesa de Santos Durante a Era Vargas (1937 – 1945)", a proibição da alfabetização de outros idiomas que não o português, inspeção dos materiais didáticos importados utilizados no ensino de línguas estrangeiras e a proibição de reuniões e organizações de estrangeiros que tivessem como caráter o viés político, sendo permitidas apenas as agremiações voltadas para fins culturais.

Tais medidas acabaram por impactar diretamente as comunidades alemã, italiana e japonesa no Brasil. O Seibi Kai, apesar de constituir-se em um grupo artístico e, portanto, um grupo voltado para fins culturais, teve também a sua atuação atravessada pelas medidas do Estado Novo de Vargas refletidas no hiato de sua atividade durante os anos de 1942 a 1947 (Enciclopédia [...], 2024).

No segundo momento deste artigo, parte-se para a apresentação do grupo Seibi, suas dinâmicas de produção e manutenção, tomando como base os textos de Paulo Roberto Arruda de Menezes e Maria Cecília França Lourenço, publicados em 1995 na Revista USP, respectivamente: "Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira" e "Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros".

Nesse mesmo período, Lourenço (1995) ainda divulga entrevista realizada com Tomoo Handa, ex-integrante do Seibi, na qual é possível nos aproximarmos de suas percepções individuais acerca do grupo e seus parceiros.

Ainda no que diz respeito ao trabalho dos seus membros e suas dinâmicas, utilizou-se como base a tese de doutorado de Marcos Pedro Magalhães Rosa (2023), "O Mar de Manchas e a Seta do Tempo: abstração não-geométrica entre as Bienais de 1957 e 1959". Nesta, Rosa (2023) introduz as interações entre os artistas do Seibi e o seu diálogo com o cenário artístico no período por meio da figura de Manabu Mabe e do desenvolvimento de sua produção, desde o início da trajetória no Seibi às premiações nas Bienais de São Paulo.

Por fim, em se tratando do panorama mais amplo da arte moderna brasileira, consultaram-se os escritos de Aracy Abreu Amaral (1998) em "Artes Plásticas na Semana de 22".

3. A IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL - DÉCADAS INICIAIS

De modo a compreendermos a constituição do Seibi Kai e suas dinâmicas de produção, não podemos deixar de analisá-lo sob o ponto de vista do que foi o processo imigratório japonês no Brasil.

Os japoneses estão entre a comunidade de imigrantes espontâneos mais numerosa no país, junto aos italianos, portugueses e espanhóis (Sakurai, 2000).

A pauta da imigração no território entra em voga a partir de meados do século XIX e ganha mais força no ano de 1888, tendo em vista a substituição da mão de obra escravizada - não mais viável do ponto de vista econômico, devido aos seus altos custos de manutenção; e do ponto de vista ideológico, ao atrelar-se à noção de atraso para as nações modernas - pelo trabalho livre e assalariado nas fazendas e lavouras de café (Sakurai, 2000).

É importante notar como a questão racial imperava, desde sempre, no cerne dos debates, uma vez que, com fim do trabalho escravo, a vinda de imigrantes para o país - em especial, imigrantes europeus - contrapunha-se como alternativa à incorporação da população negra na sociedade brasileira (Sakurai, 2000).

É somente a partir da crise da mão de obra dos imigrantes europeus em 1900 - quando ocorre um déficit imigratório no Brasil (27.917 saídas em oposição à 22.802 entradas) - é que o governo brasileiro então investe efetivamente na vinda de imigrantes japoneses para o país (Dezem, 2005 *apud* Ueno, 2019), marcada pela chegada do navio Kasato Maru oito anos mais tarde, no porto de Santos (São Paulo, 2008).

A primeira leva dessas entradas é denominada de "experimental", devido às incertezas no êxito do projeto imigratório nipônico, e compreende o período de 1908 a 1924 (Sakurai, 1999 *apud* Ueno, 2019). Durante os primeiros anos, os imigrantes eram alocados nas fazendas de café do estado de São Paulo, onde muitos possuíam esperanças - logo frustradas - de melhorarem suas condições financeiras para então retornarem ao país de origem (Sakurai, 2000).

Até a década de 1920, portanto, a imagem do imigrante fora baseada fortemente no discurso do progresso e da modernidade, sobrepujando o passado escravocrata da nação. Porém, após a sua chegada e o convívio instituído, este passa a se transformar de "elemento civilizador para indesejável" (Menezes, 1996 *apud* Sakurai, 2000).

A partir do momento em que o imigrante consegue se estabelecer no país e ascende socialmente, ele se torna um fator de ameaça às elites agrárias, que se veem vulneráveis frente

aos processos de fragmentação de terras, industrialização e comercialização, que são cada vez mais marcados pela atuação deste grupo (Sakurai, 2000).

O que ocorre é que o espaço do progresso passa a fazer emergir pelo menos três problemas: o problema da mão-de-obra nacional em contraste com a imigrante; em segundo lugar, faz vir à tona a pergunta se a grande propriedade rural monocultora é uma estrutura adequada ao desenvolvimento moderno do país. Finalmente, põe novamente em destaque, o pluralismo étnico da sociedade brasileira. São, portanto, pontos que tocam em bases que até então sustentavam o sistema econômico e político do país. Progresso e tradição são postos à prova e pela posição que ocupam os imigrantes na estrutura social brasileira dos anos 1920, há uma sobrevalorização desses papéis em direção ao que denota o progresso (Sakurai, 2000, p. 13).

Com isso, ao final dos anos 1920, começa a se perceber o esforço do governo brasileiro no sentido de limitar a entrada de imigrantes no território. O início da década de 1930 é marcado pelo que se identifica como um "resgate do estudo das raças enquanto problema biosocial" (Sakurai, 2000, p. 16), forma através da qual o Estado encontra justificativa para a restrição de novas entradas no país.

São utilizados, para tanto, os conceitos de "ilhas étnicas" ou "enquistamentos étnicos" (Romero, 1910 *apud* Sakurai, 2000), que trabalhavam com a ideia de comunidades imigrantes cerradas em si mesmas e fortalecidas pela sua homogeneidade racial - condição observada entre os japoneses (Sakurai, 2000).

A inquietação para com os enquistamentos era reforçada ainda, no caso da população japonesa, pela influência e subsídio do governo nipônico, desde 1925, à imigração para o Brasil; o seu apoio às instituições nipo-brasileiras; além do incentivo às associações japonesas na criação e manutenção de escolas voltadas para a comunidade (Saito, 1961 *apud* Silva, 2011).

Grupos isolados também representavam uma "ameaça" quando analisados sob a ótica do contexto internacional da época, às vésperas da II Guerra Mundial (1939-1945). A Alemanha sob o nazismo, a Itália fascista, e o Japão militarista⁵ apenas corroboravam com o

⁵ Fechado às influências externas durante mais de duzentos anos (período correspondente ao shogunato Tokugawa), o Japão logo configurou-se como potência internacional a partir de sua reabertura - fenômeno conhecido como Restauração Meiji - na tentativa de recuperar os seus anos de "atraso" em meio às demais nações, principalmente as europeias. Durante a Era Meiji, portanto, o país voltou-se à sua expansão rumo ao exterior, com uma postura caracterizada pelo interesse no intercâmbio com outros povos, novas possibilidades de negócios, abertura de canais para redes de influência da época e a conquista de novos territórios. Isto é, o Japão avança em uma série de empreitadas militares no Leste Asiático, anexando desde a região de Taiwan e da Coreia através da Guerra Sino-Japonesa em 1894; da Manchúria, em 1905, com a Guerra Russo-Japonesa; e após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), das ilhas da Micronésia. Este histórico, então recente, do espírito militar e da incorporação de terras dos japoneses, apenas servia para alimentar o medo dos Estados ocidentais contemporâneos de uma possível incursão armada nipônica em seus territórios, o Brasil incluso (Sakurai, 2000).

receio do governo em relação aos seus imigrantes, vistos agora como inimigos capazes de uma possível incursão armada no país (Sakurai, 2000).

A série de ressalvas para com os imigrantes japoneses, do ponto de vista da elite política brasileira existira, porém, desde o início da relação entre os dois países, ainda no século XIX com a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação (1895).

Apesar de seu objetivo ser voltado, justamente, para a vinda de imigrantes japoneses ao Brasil, o acordo não se cumpre de imediato devido às efervescentes discussões sobre raça à época (Sakurai, 2000), fazendo com que a sua entrada fosse acontecer somente em 1908 (São Paulo, 2008).

O qualificativo 'asiático' era um sinal negativo e uma categoria abrangente que englobava japoneses, chineses e indianos. Estavam longe daqueles imigrantes selecionados como desejáveis pela elite brasileira. Italianos, suecos, alemães, noruegueses, suíços, holandeses, dinamarqueses, ingleses, portugueses, espanhóis das Canárias, Galícia, Navarra e Vascongadas entre os europeus, canadenses do Quebec, porto-riquenhos dentre os provenientes das Américas e africanos somente das Canárias tinham permissão para entrar, segundo a Lei 356 de 1895 do Estado de São Paulo (Nogueira, 1984: 88). Havia portanto, uma nítida preferência pelos brancos (Sakurai, 2000, p. 57).

Não eram apenas os brasileiros que pensavam dessa forma. Em 1924, os Estados Unidos proibem a entrada de imigrantes asiáticos, influenciando também o Brasil na postura adotada frente aos japoneses, por meio do corte do governo paulista ao subsídio da sua vinda e mais, o estudo do projeto de Lei n.º 391 (1923) que instituiu uma cota de 5% para a entrada de amarelos no país, utilizando como justificativa, argumentos de ordem estética - aspecto físico "pouco atraente"; cultural - idioma incompreensível e costumes distintos; e econômicos - imigração era custosa e quebra de contrato de trabalho estipulados com as fazendas (Sakurai, 2000).

Dois anos mais tarde o projeto é arquivado, no entanto, suas discussões continuam a representar os ânimos da época.

Com o Estado japonês assumindo em sua totalidade os custos da emigração de seus cidadãos para o Brasil a partir de 1924, portanto, há o aumento da quantidade de entradas de japoneses no território, sendo esse fluxo, de maneira geral, crescente até 1934. Essa dinâmica se distingue das demais comunidades, cujas entradas ocorrem ao longo de várias décadas e de maneira mais precoce (Sakurai, 2000).

Este segundo período na história da imigração japonesa no país é conhecido como "imigração tutelada", e compreende os anos de 1934 a 1941 - justamente, o momento em que o Seibi Kai (1935) é criado. Segundo Célia Sakurai (2000):

A tutela do governo japonês no Brasil se define por um conjunto de ações voltadas para dar amparo nos setores básicos da vida dos imigrantes, entre elas, na educação, saúde, mas sobretudo na vida econômica. É através dos consulados e de empresas de colonização privadas ou semi estatais que o planejamento e execução são concretizados. [...] Comparativamente, os japoneses recebem no Brasil uma ajuda mais eficaz que outros grupos imigrantes. Não se nega o papel dos outros consulados junto aos italianos e alemães, que sabidamente tiveram peso neste sentido. No entanto, o que difere os japoneses dos outros grupos é a verificação de que a ajuda não era esporádica e nem contingencial, mas se tratava de um conjunto de ações planejadas (Sakurai, 2000, p. 85).

A entrada sistemática através do trabalho agrícola com a aquisição de terras, orquestrada pelo governo japonês, justificava-se pela necessidade de sua afirmação como potência econômica após a Restauração Meiji. Por meio do investimento na emigração de seus cidadãos e do amparo no estabelecimento em novos territórios, o Japão visava diversificar o seu fornecimento de matérias primas para exportação e importação (Sakurai, 2000).

É nesse sentido que inúmeras companhias de colonização japonesa surgem no século XX, como a KKKK (Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha), a Bratac (Sociedade Colonizadora do Brasil) e a Brazcot (Sociedade Algodoeira Brasil-Japão LTDA) (Sakurai, 2000).

Além de auxiliarem na entrada e fixação da comunidade japonesa, a KKKK e a Bratac, por exemplo, ainda criam casas bancárias para o financiamento de seus agricultores, haja vista a negligência do Estado brasileiro para com estes produtores. Assim surgem instituições financeiras como o Banco Tozan e o Banco América do Sul, entre outras (Sakurai, 2000).

O amparo à comunidade abrangia também aspectos sociais como saúde, educação e cultura, como mencionado anteriormente por Sakurai (2000). Outras instituições responsáveis por atuar nessas áreas em São Paulo foram, respectivamente, a Sociedade de Beneficência e as Associações Japonesas. Estas últimas desempenhavam o papel de "pólo de encontro onde a língua é exclusivamente o japonês, as festas, os rituais, a troca de idéias são as práticas correntes, em contraste com os vizinhos de outras origens" (Sakurai, 2000, p. 116).

Em 1934, no entanto, observa-se a interrupção do fluxo imigratório, explicada devido à promulgação da Constituinte de 1934, o "auge" das polêmicas em torno dos japoneses.

Trazidas sob o espectro mais amplo dos imigrantes negros e asiáticos, as críticas à comunidade nipônica eram baseadas em argumentos raciais e culturais para o estabelecimento de políticas restritivas contra o grupo (Sakurai, 2000). A saber, a degenerescência étnica - cujo fenótipo asiático afetaria o projeto de embranquecimento da população brasileira; a inassimilação dos costumes nipônicos - sua religião, sua língua; e mais, a ameaça iminente do "perigo amarelo", isto é, o medo da conquista militar japonesa sobre o território e consequentemente, do domínio da raça amarela sobre a raça branca (Ueno, 2019).

É durante os anos 1930 que os japoneses veem uma melhora das suas condições sociais e financeiras com a aquisição de terras, o que leva a elite política brasileira a essa postura reativa (Sakurai, 2000).

Dessa forma a década de 1930, no Brasil, é marcada pelo forte espírito nacionalista - especialmente após a declaração do Estado Novo, em 1937. Durante o governo de Getúlio Vargas (1937 - 1945), inúmeras foram as medidas adotadas que afligiram a comunidade japonesa, como o Decreto-lei nº 383, de 18 de abril de 1938, Art. 2º, que impedia a participação de estrangeiros em atividades públicas e a sua reunião e organização em sociedades, clubes e demais agremiações de caráter político (Silva, 2011).

Apesar das proibições, o decreto ainda permitia a reunião das comunidades para fins culturais, sem a possibilidade de auxílio de verba por parte do Estado japonês (Silva, 2011) - o que implicou em diversas dificuldades de manutenção dos grupos.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), e a declaração de apoio à lados opostos no conflito - em 1941, após um longo período de indecisão, o Brasil decide por se juntar aos países Aliados e romper relações diplomáticas com os países do Eixo, constituído por Itália, Alemanha e Japão - as medidas restritivas direcionadas aos estrangeiros tornaram-se ainda mais rigorosas. A própria comunicação no idioma materno passa a ser proibida e passível de detenção em caso de desobediência (Silva, 2011).

O panorama político internacional, portanto, acaba por influenciar na atuação do grupo Seibi, que tem suas atividades interrompidas no ano de 1942.

Contudo, é efetivamente, através da guerra que o Brasil apresenta um câmbio na perspectiva em que enxerga seus imigrantes, conforme Célia Sakurai (2000) expõe:

A conexão que havia entre raça e cultura mudam completamente de feição com os acontecimentos da guerra. As perseguições nazistas, sobretudo sobre os judeus, mudam o problema para outras frentes. Na ala da guerra que defendia a democracia, a discussão sobre raça se torna insustentável. Mesmo no Brasil do Estado Novo. O problema durante a guerra se desloca para os inimigos do país (também os japoneses, no caso), e ameniza a questão racial.

O fim da guerra e a derrota do Eixo traz nova luz para o tema. O foco agora é a cultura e as suas implicações (Sakurai, 2000, p. 71).

Com o fim do conflito (1945), desse modo, as entradas de imigrantes japoneses são retomadas a partir de 1952, em uma nova onda imigratória (Sakurai, 2000). Deste momento em diante, "as adaptações à língua, religião, os casamentos exogâmicos são interpretados como parte de um processo que leva à integração [...]" (Sakurai, 2000, p. 74).

O próprio Seibi, após hiato de cinco anos, retoma sua agenda com a adição de novos membros. A partir da década de 1950, o grupo começa a gozar de maior destaque ao realizarem-se os Salões do Seibi Kai, pondo em evidência a sua "integração" ao cenário moderno artístico brasileiro, como veremos a seguir.

4. SEIBI KAI E O CENÁRIO DA ARTE MODERNA NO PAÍS

Tendo seu início marcado pela ata de formação do grupo em março de 1935, o São Paulo Bijutsu Kenkyu Kai ou Seibi Kai (Menezes, 1995), fora um "Grupo de Artistas Plásticos de São Paulo" composto por imigrantes de origem nipônica criado, a princípio, como um espaço de diálogo voltado ao desenvolvimento de suas produções artísticas (Enciclopédia [...], 2024).

Entre os presentes quando da primeira reunião, estavam Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka e Kiyoji Tomioka (Sacramento, 2015). A casa de Handa fora utilizada, inicialmente, como sede provisória do grupo, localizada na Rua Alagoas, 32, em Higienópolis. Apenas posteriormente, os encontros são transferidos e passam a ser realizados "[...] nos porões de uma sociedade beneficente japonesa, na Rua Santa Luzia, bairro da Liberdade, reduto da colônia japonesa paulistana" (Sacramento, 2015, s.p).

Durante as reuniões, o grupo realiza sessões de modelo vivo, pinturas ao ar livre e momentos de debate sobre a produção uns dos outros, visando o aprimoramento conjunto (Lourenço, 1995a). Além disso, compartilham e consomem o conteúdo de textos e revistas esporadicamente, atendo-se na maior parte do tempo, ao exercício artístico em si (Lourenço, 1995b).

Do núcleo inicial do Seibi, fazem parte artistas como Hajime Higaki, Kichizaemon Takahashi, Yuji Tamaki, Ichigoro Nemoto, Haruichi Nishida, Shigetoyo Hosokawa, Masanori Nagatomi, Sadao Hirano, Harumasa Higashi, Keisho Saeki, Kikuo Furuno e Yoshiya Takaoka (Tanaka, 2019 *apud* Rosa, 2023).

Alguns de seus integrantes realizam sua formação artística no Brasil, sob os moldes academicistas das escolas de belas artes da época. Exemplos disso são o próprio Tomoo Handa e Yuji Tamaki, que estudam, respectivamente, na Escola Profissional Masculina, no Brás, seguida pela Escola de Belas Artes de São Paulo; e na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde Tamaki então residia durante a década de 1930 (Sacramento, 2015).

Dentro da Escola de Belas Artes, os cursos possuíam duração de seis anos e compreendiam aulas sobre anatomia e perspectiva, sendo seus dois primeiros anos voltados a um currículo geral, podendo o aluno especializar-se nas modalidades de escultura, pintura ou arquitetura posteriormente (Rosa, 2023).

Handa fora o primeiro aluno de origem nipônica a ingressar na Escola, mas logo se vê frustrado com o curso, tecendo duras críticas aos professores e ao conteúdo ministrado, deixando mesmo de comparecer às aulas. Anos mais tarde, porém, e como reflexo deste descontentamento, forma-se em 1935 - ano de criação do Seibi - já com ideais modernistas incorporados à sua produção (Rosa, 2023).

Outros artistas chegam mesmo a receber formação prévia no Japão antes de migrarem para o Brasil, onde dão continuidade aos seus estudos nas instituições vigentes. Um caso ilustrativo é o de Yoshiya Takaoka, que estuda pintura em Tóquio no início da década de 1920 antes de vir para o Brasil, cinco anos mais tarde (Sacramento, 2015). No entanto, mesmo este acaba por se frustrar à forma de Handa, e passa a se dedicar à pesquisa formal moderna (Rosa, 2023). O Seibi nasce "[...] assim, da busca por espaços pedagógicos alternativos" (Rosa, 2023, p. 183).

Como em boa parte dos artistas das décadas de 1920 e 1930, podemos constatar a sua revolta aos moldes clássicos da academia, enxergando no modernismo⁶ efervescente do âmbito cultural no país, uma alternativa às suas formas de expressão.

Nesse sentido, desempenha um papel fundamental a figura de Mário de Andrade, por exemplo (Rosa, 2023). Este entra em contato com Handa inicialmente, de forma indireta, através de uma de suas alunas do Conservatório Municipal. Ao escolherem apresentar para a formatura do Conservatório, uma análise comparativa musical entre Japão e o Ocidente, é que Handa aproxima-se do crítico ao lhe relatar suas percepções acerca do assunto. A partir de então, ambos criam um vínculo e passam a se encontrar semanalmente (Lourenço, 1995b).

⁶Entende-se por modernismo aqui a definição dada à Semana de Arte Moderna de 1922 segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral: "[...] a derrubada de todos os cânones que até então legitimam entre nós a criação artística. [...] o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional" (Amaral, 1998, p. 13).

Sua proximidade com Mário de Andrade rende ao artista a oportunidade de realizar uma exposição em 1936, após sua primeira mostra individual no ano de 1935, no Clube Japonês (Lourenço, 1995b).

É, portanto, a partir das trocas com o ambiente moderno que o Seibi se origina - ao passo em que demonstra o desejo de seus integrantes em se aprofundarem nas tendências artísticas contemporâneas, tanto sob o ponto de vista formal como das temáticas - onde estas se aproximassem de suas experiências pessoais - retratando paisagens do entorno de São Paulo (Rosa, 2023) e vistas das janelas dos bairros onde vivem, Jabaquara, Vila Sônia e Liberdade (Lourenço, 1995a), em oposição aos motivos acadêmicos.

Outra contribuição durante os anos iniciais, na década de 1930, refere-se à desejável independência dos acadêmicos. Estes defendem os princípios passadistas, embasados em uma teoria rígida e normativa, formada por regras perspectivas, composicionais, cromáticas e temáticas, engendradas para a representação do real e do idealizado. Todo esse decoro fica consolidado pelas publicações e pelo ensino, fundamentado em preceitos de progresso positivista. Ao contrário, os nipo-brasileiros aproximam-se do real como interação contínua entre matéria e espírito [...] levando-os a uma expressão simplificada, enquanto os acadêmicos limitam-se a reproduzir as formas aparentes com virtuosismo e respeito ao consagrado pela cultura ocidental" (Lourenço, 1995a, p. 24).

Os assuntos abordados, portanto, refletiam o meio em que os membros do grupo estavam inseridos: das primeiras gerações de imigrantes no Brasil, muitos foram aqueles direcionados ao trabalho nas lavouras de café no interior de São Paulo, estabelecendo-se inicialmente em cidades como Lins - no caso de Handa, Manabu Mabe e Tikashi Fukushima (estes dois últimos integrarão o Seibi a partir de 1947) - mudando-se para os centros urbanos posteriormente (Sacramento, 2015).

A distribuição espacial das comunidades nipônicas concentradas nas áreas rurais, foram motivo de abordagem durante o registro da ata de formação do grupo, onde foram definidas as suas diretrizes principais, sendo estas:

- 1) Estreitar amizade entre os membros
- 2) Reunião mensal para a apreciação e crítica mútua de obras
- 3) Sempre ter relação com os membros do interior do estado
- 4) Instalar um local (quando tiver) de reunião ou de trabalho-atelier
- 5) Manter boa relação com artistas brasileiros ou outros grupos
- 6) Procurar dar direção aos novos estudantes de arte ou principiantes
- 7) Celebrar exposição coletiva (Handa, 1935, s.p).

Ainda que a sua incorporação ao conjunto tenha ocorrido apenas a partir da segunda fase do grupo, em 1947, Manabu Mabe pode ser considerado resultado direto das práticas adotadas pelo Seibi.

Com sua chegada ao Brasil em 1934, Mabe e sua família instalam-se na cidade de Lins, onde durante mais de vinte anos ficam dedicados ao trabalho no cafezal (Sacramento, 2015). É apenas ao final da década de 1940 que o artista entra em contato com o Seibi e passa a integrar os seus encontros, participando dos debates e trocas com os demais pintores de origem japonesa, em especial Handa, que fora responsável por orientá-lo, contribuindo para o caráter de pedagógico do grupo (Rosa, 2023).

Além disso, aliado ao ímpeto pelo moderno e aos seus princípios, o Seibi visava aproximar-se dos demais artistas e grupos expoentes, ademais da comunidade nipônica. Exemplo disso são as atividades que os membros do Seibi participam junto ao grupo Santa Helena⁷, composto majoritariamente por imigrantes italianos e com intensa presença na cena cultural de São Paulo, desde a década de 1930 até meados dos anos 1940 (Rosa, 2023).

O diálogo e as transposições mantidas entre as duas agremiações foram inclusive objeto de exposição realizada em 1977, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB-FAAP) em São Paulo. A mostra "Grupo do Santa Helena e Grupo Seibi - década de 35 a 45" contava com trabalhos produzidos por artistas de ambos os grupos, e traçava um paralelo entre suas trajetórias e experimentações formais (Peccinini, 1977).

Ademais do Santa Helena, os integrantes do Seibi ainda possuíam relações com o Núcleo Bernardelli⁸, do Rio de Janeiro, onde alguns de seus integrantes ora frequentavam os encontros de um, ora de outro, como Yoshiya Takaoka e Yuji Tamaki (Sacramento, 2015).

Três anos após sua formação, o Seibi Kai realiza sua primeira mostra coletiva, localizada no Nippon Clube, em São Paulo. O evento é recebido timidamente pela imprensa,

⁷ Com atuação marcada entre os anos de 1935 e 1944, o grupo advém da instalação dos ateliês de artistas no Palacete Santa Helena, localizado na Praça da Sé, em São Paulo. Durante os encontros do grupo, eram realizadas sessões de modelo vivo e discussões sobre os trabalhos, bem como acerca do cenário artístico vigente. Seus integrantes, assim como os do Seibi, faziam parte de uma camada de imigrantes e seus descendentes, notadamente italianos. Forte característica do conjunto era a sua preocupação com a pesquisa formal, e o distanciamento adotado frente ao Academicismo e ao Modernismo de primeira geração (1922-1930); apesar de manterem relações com artistas adeptos à tendência, como Rossi Osir. A produção do Grupo Santa Helena era caracterizada pelos motivos da vida cotidiana em São Paulo e seus arredores, ademais da linguagem pictórica contemporânea das décadas de 1930 e 1940 (Modernismo [...], 1993).

⁸ O Núcleo Bernardelli origina-se em oposição ao curso da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, em 1931. Seus integrantes reivindicavam, através da criação do grupo, a renovação no método de ensino da arte, com foco no aperfeiçoamento técnico de seus alunos, objetivando a profissionalização, além de promover a democratização do acesso ao Salão Nacional de Belas Artes. Entre suas atividades, ofereciam aulas de pintura e desenho orientadas por Manoel Santiago e Bruno Lechowski, e ateliês livres. O Núcleo possui atuação prolífica até 1935, quando a partir de então ocorre sua dispersão, culminando em sua extinção no ano de 1942 (Modernismo [...], 1993).

mas consegue conquistar, de certa forma, o interesse da comunidade japonesa (Lourenço, 1995a). Neste mesmo ano, juntam-se ao grupo Masato Aki e Iwakichi Yamamoto (Enciclopédia [...], 2024).

O olhar do Seibi para com a colônia japonesa era voltado à sua educação e "[...] formação de jovens pintores ou apreciadores das artes plásticas, como parte importante e necessária do que poderia se entender por 'formação'" (Menezes, 1995, p. 106), até mais do que a consolidação de um mercado de consumo para as suas produções. Isto é, segundo Menezes (1995):

Por ser uma colônia ainda de imigração recente, é evidente a inexistência de muitas pessoas com dinheiro e, principalmente, com disposição de gastá-lo na compra de obras de arte, mesmo encarando-as como obras de pura decoração. A isso se soma o agravante da apontada perda do 'senso estético', que fazia a união entre a falta de dinheiro com a falta de percepção da importância de se utilizá-lo desta forma e que resultou na evidente ausência de um mercado para obras de arte na colônia bem como no surgimento de colecionadores (Menezes, 1995, p. 107).

Nesse sentido, é possível identificar o interesse da comunidade em consumir o conteúdo dos trabalhos dos membros do grupo, porém, como forma de entretenimento, à medida em que Walter Zanini aborda em comunicação apresentada no Colóquio Brasil-Japão, sediado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) em 1966, o autor contrapõe a quantidade de público recebida no Salão do Seibi Kai de 1965, em contraste à disposição ao colecionismo observada dentro da colônia.

Tendo em vista a ausência de um mercado que pudesse sustentá-los até então, diversos membros do grupo exerciam atividades paralelas àquela de sua produção artística: "Handa era gerente de pensão. Tomioka era contador. Higaki pintava cerâmica industrial. Takahashi era desenhista comercial e ilustrador de jornais [...]" (Menezes, 1995, p. 107-108).

Apesar da baixa receptividade, contudo, os artistas mantêm o seu grupo de estudos ativo, dedicando-se ao desenvolvimento de suas próprias linguagens. Este, inclusive, é fator que difere o Seibi em relação às demais agremiações observadas à época, como o próprio Santa Helena. Enquanto os membros deste último apresentavam determinada uniformidade estética em seus trabalhos, no que diz respeito ao aspecto formal, os integrantes do Seibi todos possuíam uma linguagem expressiva muito particular, aprofundando suas pesquisas artísticas de maneiras distintas, entre figurativos e abstratos, já a partir de sua segunda fase, como veremos à frente.

Não obstante a discreta repercussão da primeira exposição do grupo no Nippon Clube, alguns de seus membros, naquele momento, alçavam suas carreiras no âmbito nacional. O próprio Takaoka expõe, em 1938, no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sendo condecorado com a medalha de prata - maior prêmio destinado aos não-brasileiros (Rosa, 2023). É curioso notar, assim, como determinados integrantes do conjunto alcançam maior destaque sem que, ao mesmo tempo, o Seibi em si dispusesse de tamanho impacto.

Já com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e as restrições aplicadas às comunidades imigrantes derivadas dos países do Eixo - Alemanha, Itália e Japão, o grupo vê suas atividades dissolvidas em 1942 (Lourenço, 1995b).

Sobre esse hiato, "A II Guerra Mundial alterou consubstancialmente tal convivência do núcleo pioneiro: primeiramente foram impedidos de viajar, vetadas reuniões e restringido o contato por visita" (Lourenço, 1984, s.p).

Desse modo, é apenas no ano de 1947 que o Seibi retoma os seus encontros, em um momento onde se iniciam os debates acerca da abstração. Nesta segunda fase de existência, passam a integrar o grupo nomes como o de Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Tomie Ohtake, Flávio-Shiró, entre outros (Enciclopédia [...], 2024), muitos destes engajando-se na pesquisa formal abstrata.

Nota-se que o final dos anos 1940 e início da década de 1950 é marcado pela criação de instituições e eventos que inserem no circuito artístico vigente as produções modernas, em especial a Bienal de São Paulo, que tem sua primeira edição no ano de 1951. Participam desta, quantidade considerável de artistas do Seibi, entre estes Flávio-Shiró, Hajime Higaki, Hideomi Ohara, Jorge Mori, Massao Okinaka, Tadashi Kaminagai, Takeshi Matsuyama, Takeshi Suzuki, Tikashi Fukushima, Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka e Yoshiya Takaoka (Lourenço, 1995a).

Enquanto na primeira Bienal são contemplados inúmeros artistas da geração inicial do Seibi, característicos pela sua produção figurativa; durante sua segunda edição, em 1953, este número reduz-se a apenas dois, Kaminagai e Tanaka; agora, observa-se a inclusão dos membros da nova geração do grupo, como Manabu Mabe (Rosa, 2023). Isso se explica dada a ampliação da linguagem abstrata no ambiente artístico moderno nacional, reforçado pelos críticos da época, como Léon Degand quando da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1948 (Lourenço, 1995c).

A hegemonia abstrata frente ao figurativismo provoca a alteração das dinâmicas dos grupos existentes à época, o Seibi incluso. "Durante os anos 1950, suas reuniões se tornaram

menos frequentes, as seções de críticas e as reuniões no campo desapareceram e as atividades do grupo restringiram-se a um salão regular" (Rosa, 2023, p. 200).

É durante a década de 1950 ainda que se verifica a criação de agremiações derivadas do Seibi, como os grupos 15 (ou Jacaré) e Guanabara. O primeiro origina-se em 1948, e teve breve período de existência, a partir do contato dos artistas relacionados a Takaoka em função de sua exposição individual na Galeria Domus naquele mesmo ano. Estes se unem motivados pelas "dificuldades econômicas para manter um ateliê individual, a falta de um ambiente estimulante ao desenvolvimento de pesquisas em arte e a necessidade de abrir espaços ao diálogo e aos debates [...]" (Modernismo [...], 1993, p. 28). Alguns de seus membros foram Geraldo de Barros, Takeshi Suzuki, Alina Okinaka, Antônio Carelli, entre outros (Modernismo [...], 1993).

Já o grupo Guanabara atua entre os anos de 1950 a 1959, e dentre seus integrantes, podemos citar Jorge Mori, Tomoo Handa, Manabu Mabe, Wega Nery e Arcangelo Ianelli (Modernismo [...], 1993). O conjunto tem suas origens marcadas por reuniões periódicas no ateliê e oficina de molduras de Tikashi Fukushima, localizado no Largo da Guanabara. Semelhante ao grupo Jacaré e ao próprio Seibi, o Guanabara buscava estabelecer um "[...] espaço para o desenvolvimento de seus trabalhos sem fixarem tendências rígidas ou mesmo definirem uma determinada corrente artística" (Modernismo [...], 1993, p.31).

Em ambas as agremiações, reuniam-se agora não mais artistas exclusivamente da colônia japonesa, mas também de outras ascendências e nacionalidades.

Da década de 1950 em diante, a presença do Seibi é também refletida pela sua participação em mostras internacionais como no ano de 1965, em Washington (EUA), na sede da União Pan-Americana (Grupo [...], 1965); e pela incorporação de trabalhos dos seus artistas nos acervos de instituições artísticas brasileiras, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, com obras de Tomoo Handa desde 1983, e o Museu Nacional do Rio de Janeiro com a obra "Morro do Pinto" (1938) de Yoshiya Takaoka (Lourenço, 1995a).

Em 1952, após uma série de experiências anteriores⁹ com as exposições do grupo 15 e Guanabara, o Seibi inicia os denominados "Salões do Seibi Kai" (Lourenço, 1995a). Os salões, com periodicidade anual, tiveram ao todo, catorze edições, abrangendo o período de 1952 a 1954; 1958 a 1960; e 1963 a 1970 (Sacramento, 2015).

⁹ Enquanto conjunto, o grupo 15 realiza uma única exposição, em 1949, no Instituto de Arquitetos do Brasil. Já o grupo Guanabara realiza, ao todo, cinco mostras coletivas, sendo estas: na Galeria Domus (1950), também no Instituto de Arquitetos do Brasil (1951), no ateliê de Takashi Fukushima (1953), e na Associação Cristã de Moços em 1958 e 1959 (Modernismo [...], 1993).

Estes eram abertos, inicialmente, à participação dos membros do grupo e divulgados nos jornais japoneses de São Paulo e interior, logo tornando-se espaços de maior coletividade incluindo obras de desconhecidos e a outorga de prêmios. Além disso, aos vencedores, lhes era conferida a condição de júri na edição seguinte (Lourenço, 1995a).

Se durante a fase inicial do grupo vemos as dificuldades enfrentadas no que diz respeito à divulgação de suas atividades e repercussão, durante o segundo momento este aspecto é considerado superado, principalmente dentro da colônia.

Apesar da projeção na comunidade, no entanto, nota-se que o evento não recebia o apoio financeiro da colônia até o surgimento do Bunkyo, quando as empresas, marcadamente, de nipo-brasileiros, passam a lhes dar suporte (Lourenço, 1995a, 1998). "O prêmio era uma medalha e também se dava um pouco de dinheiro, sendo que esses recursos eram obtidos junto às firmas, oferecendo em troca promoção e referência no catálogo" (Lourenço, 1995a, p. 95).

Os salões do Seibi Kai ocorrem em diversos locais, como no Centro Cultural Brasil-Japão (Tomie [...], 1968), chegando mesmo a sediar uma de suas edições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1964 (Japoneses [...], 1964).

Com isso, as atividades do grupo, antes voltadas ao convívio dos membros e troca de experiências, transfiguram-se, desse modo, na realização dos salões. Do catálogo de uma de suas mostras:

O Grupo Seibi conta hoje com dezenas de pintores e escultores, já não só elementos da colônia como de muitos outros ligados ao Seibi, e promove atividades intensas, destacando-se entre elas a exposição coletiva que leva a efeito anualmente.

O Grupo Seibi de Artistas Plásticos não mais pertence à coletividade japonesa, de cujo seio se originou, mas sim a toda a comunidade brasileira por ser uma manifestação autêntica das artes plásticas de nosso país (Nono [...], 1965, p.4).

A partir da década de 1970, contudo, devido às dificuldades financeiras e operacionais enfrentadas, os Salões do Seibi Kai passam a ser oficialmente geridos pelo Bunkyo, modificando sua denominação para "Salões Bunkyo", com a primeira edição acontecendo em 1972 - marcando o fim da trajetória do Seibi (Lourenço, 1995b).

Ao longo de cinco décadas após a extinção do grupo, uma série de mostras foram realizadas em instituições nacionais - reconstituindo sua trajetória e a produção dos seus membros, como no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); no Museu Lasar Segall e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Lourenço, 1998).

Desde então, a produção do Seibi e seus integrantes encontra-se hoje pulverizada, sendo constatada em acervos particulares, públicos, nacionais e mesmo internacionais - no caso mais recente da aquisição da obra "Sem título" (1982), de Tomie Ohtake, pelo Museum of Modern Art (MoMA), nos Estados Unidos, em outubro de 2024 (Tomie [...], 2024).

Apesar dos esforços vemos, no entanto, como dentro da historiografia da arte moderna no país, o Seibi Kai continua tendo menções passageiras sem, contudo, constar nas narrativas oficiais junto às demais agremiações contemporâneas, como o próprio Santa Helena. Observa-se como seus membros individuais - a título de exemplo, Yoshiya Takaoka e Manabu Mabe - possuem maior destaque se comparados àqueles da geração inicial do Seibi e mesmo do conjunto como um todo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há dúvidas acerca da relevância do Grupo Seibi no que diz respeito à sua contribuição ao cenário artístico moderno, desde a década de 1930, em São Paulo. Com trinta e cinco anos de existência, a participação de seus membros em diversas mostras da época, bem como a sua aproximação à figuras centrais do movimento e agremiações coetâneas, são aspectos que comprovam o seu status.

Contudo, quando analisados sob o ponto de vista da historiografia da área, encontramos escassas menções à sua atuação. Destaque maior recebem os seus integrantes abstracionistas, a partir da segunda fase do grupo (1947 - 1970), após a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) - em função da consolidação de instituições como o MAM-SP (1948) e as Bienais de São Paulo (1951), onde as produções abstratas consolidam-se dentro do panorama artístico brasileiro (Lourenço, 1995c).

Depreende-se destas condições, portanto, o esquecimento pelo qual a geração inicial do Seibi Kai (1935-1942) é submetida. Com enfoque notadamente figurativista, seus primeiros membros não só deixam de participar das exposições sediadas por essas instituições, como também o contexto histórico em que estão inseridos, quando do momento de criação do grupo, não se mostra receptivo à sua presença.

Sob a luz dos debates raciais da Constituinte de 1934 - presentes, com efeito, desde o início das relações diplomáticas entre Brasil e Japão, os nipo-brasileiros enfrentam uma série de restrições que se concretizam com a instituição do Estado Novo de Getúlio Vargas, em

1937. Mesmo após esse período, durante a Segunda Guerra Mundial, a comunidade japonesa encara, novamente, limitações em sua atuação (Sakurai, 2000).

Por se tratar de processo imigratório recente em comparação às demais colônias, o apoio das associações nipo era também reduzido. Ainda que houvesse a divulgação das atividades do grupo dentro da comunidade - cumprindo com as diretrizes pedagógicas estipuladas em sua fundação - o colecionismo não fora ato que vingara entre seus indivíduos, acarretando na ausência de um mercado que pudesse alicerçar e difundir a produção do Seibi de maneira mais efetiva (Menezes, 1995).

Excedida a questão racial após a guerra, as atividades do grupo são retomadas em 1947. Deste momento em diante, vemos como a transformação das linguagens expressivas de seus integrantes ocorre, convivendo à uma mesma hora, figurativos e abstratos. Justamente, a inexistência de uma rigidez para com a produção e pesquisa pictórica dos integrantes, aponta para o caráter longo do conjunto (1935 - 1970).

Findo o "Grupo de Artistas Plásticos de São Paulo", na década de 1970, hoje podemos verificar sua repercussão traduzida nas mais diversas mostras realizadas em instituições nacionais e na disseminação do trabalho de seus membros tanto no Brasil, como no mundo - o que apenas reforça a sua relevância e potencial para os estudos em arte e imigração no país.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy Abreu. **Artes plásticas na semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998. 336 p.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Grupo Seibi**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo460323/grupo-seibi>. Acesso em: 04 mai. 2024.
- GRUPO "Seibi" em Washington. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 abr. 1965.
- HANDA, Tomoo. **Ata da primeira reunião do Grupo Seibi**. [S.l.], 1935. p. 1-12. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110650#?c=&m=&s=&cv=5&xywh=43%2C-108%2C1579%2C884>. Acesso em: 02 nov. 2024.
- JAPONESES no MAM. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1964.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Seibi-kai ou o elogio à arte**. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Nipos brasileiros: mestres e alunos em 50 anos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1984. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110648#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em: 02 nov. 2024.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 39, p. 21-37. 1995a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/5658>. Acesso em: 30 mai. 2024.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Tomoo Handa - Eu sigo meu caminho, seguindo meus olhos, e meus sentimentos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 39, p. 91-97. 1995b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/5658>. Acesso em: 30 mai. 2024.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Pioneiros da abstração: um manifesto humanista. **Revista USP**, São Paulo, n. 27, p. 116-129, set./nov. 1995c. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/2140>. Acesso em: 30 mai. 2024.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda. Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira. **Revista USP**, São Paulo, n. 27, p. 102-115, set./nov. 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/2140>. Acesso em: 30 mai. 2024.
- MODERNISMO: desdobramentos e marcos históricos. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1993.
- NONO Salão de artes plásticas do grupo Seibi. São Paulo, 1965.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Grupo do Santa Helena e Grupo Seibi - década de 35 a 45**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1977.

ROSA, Marcos Pedro Magalhães. **O Mar de Manchas e a Seta do Tempo**: abstração não-geométrica entre as Bienais de 1957 e 1959. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1377350>. Acesso em: 14 set. 2024.

SACRAMENTO, Enock. **Sete do Seibi**. São Paulo: Proarte Galeria, 2015.

SÃO PAULO (Estado). Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. **História da imigração japonesa no Brasil**. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?10/01/2008/historia-da-imigracao-japonesa-no-brasil#:~:text=A%20imigra%C3%A7%C3%A3o%20japonesa%20no%20Brasil,18%20de%20junho%20de%201908>. Acesso em: 04 mai. 2024.

SAKURAI, Célia. **Imigração tutelada**: os japoneses no Brasil. 2000. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2000. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/781951>. Acesso em: 30 mai. 2024.

SILVA, Rafael da Silva E. O Drama da colônia japonesa de Santos durante a Era Vargas (1937-1945). In: Simpósio Nacional de História, 26., 2011, São Paulo, SP. **Anais [...]**. São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/32-snh26>. Acesso em: 30 mai. 2024.

SOCIEDADE brasileira de cultura japonesa e de assistência social - Bunkyo. Disponível em: <https://www.bunkyo.org.br/br/sobre-o-bunkyo/quem-somos/#:~:text=O%20Bunkyo%2C%20abreviatura%20em%20japon%C3%AAs,cultura%20japonesa%20praticada%20neste%20pa%C3%ADs>. Acesso em: 14 set. 2024.

TOMIE Ohtake entra para acervo do MoMA em Nova York com tela de 1982. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 out. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/10/tomie-ohtake-entra-para-acervo-do-moma-e-m-nova-york-com-tela-de-1982.shtml>. Acesso em: 02 nov. 2024.

TOMIE Ohtake prêmio do 12.o Salão Seibi. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 set. 1968.

UENO, Luana Martina Magalhães. O duplo perigo amarelo: o discurso antinipônico no Brasil (1908-1934). **Estudos japoneses**, São Paulo, n. 41, p.101-115, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/170435/160997>. Acesso em: 22 out. 2024.

ZANINI, Walter. A colônia japonesa e as artes. In: Colóquio Brasil-Japão, 1966, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1967, p. 121-131.