

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Paula Nathaiane de Jesus da Silva

**Arte, relações internacionais culturais e gênero: a presença de Helena Pereira da Silva
Ohashi na arte brasileira (1895-1966)**

Juiz de Fora

2025

Paula Nathaiane de Jesus da Silva

Arte, relações internacionais culturais e gênero: a presença de Helena Pereira da Silva Ohashi na arte brasileira (1895-1966)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, à obtenção do título de Doutora em História. Área de concentração: Imagens, Narrativas e Sociabilidades.

Orientador: Prof.º Dr.º Martinho Alves da Costa Júnior

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Paula Nathaiane de Jesus da.

Arte, relações internacionais culturais e gênero: : a presença de Helena Pereira da Silva Ohashi na arte brasileira (1895-1966) / Paula Nathaiane de Jesus da Silva. -- 2025.

209 f.

Orientador: Martinho Alves da Costa Júnior

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

1. Helena Ohashi. 2. Riokai Ohashi. 3. Arte brasileira. 4. Gênero. 5. Relações internacionais culturais Brasil e Japão. I. Costa Júnior, Martinho Alves da , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO
STRICTO SENSU

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Nº PPG: D-2025.24

Formato da Defesa: virtual

Ata da sessão pública referente à defesa da tese intitulada Arte, diplomacia e gênero: a presença de Helena Pereira da Silva Ohashi na arte brasileira,, para fins de obtenção do título de doutor(a) em HISTÓRIA, área de concentração HISTÓRIA, CULTURA E PODER pelo(a) discente Paula Nathaiane de Jesus da Silva (matrícula 103100120- início do curso em 01/03/2021), sob orientação da Prof.(ª)Dr(ª) Martinho Alves da Costa Júnior.

Aos 14 dias do mês de março do ano de 2024, às 14horas, remotamente, reuniu-se a Banca examinadora da tese em epígrafe, aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós- Graduação, conforme a seguinte composição:

Titulação Prof(a) Dr(a) / Dr(a)	Nome	Na qualidade de:	Vínculo Institucional
Prof(a) Dr(a)	Martinho Alves da Costa Junior	Orientador(a) e Presidente da Banca	UFJF
Prof(a) Dr(a)	Maraliz de Castro Vieira Christo	Membro titular interno	UFJF
Prof(a) Dr(a)	Rodrigo Christofoletti	Membro titular interno	UFJF
Prof(a) Dr(a)	Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro	Membro titular externo	USP
Prof(a) Dr(a)	Maria da Conceição Francisca Pires	Membro titular externo	UNIRIO

*Na qualidade de (opções a serem escolhidas):

- Membro titular interno
- Membro titular externo
- Membro titular externo e Coorientador(a)
- Orientador(a) e Presidente da Banca
- Suplente interno
- Suplente externo
- Orientador(a)
- Coorientador(a)

*Obs: Conforme §2º do art. 54 do Regulamento Geral da Pós-graduação stricto sensu, aprovado pela Resolução CSPP/UFJF nº 28, de 7 de junho de 2023, “estando o(a) orientador(a) impedido(a) de compor a banca, a presidência deverá ser designada pelo Colegiado”.

AVALIAÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

Tendo o(a) senhor(a) Presidente declarado aberta a sessão, mediante o prévio exame do referido trabalho por parte de cada membro da Banca, o(a) discente procedeu à apresentação de seu Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-graduação Stricto sensu e foi submetido(a) à arguição pela Banca Examinadora que, em seguida, deliberou sobre o seguinte resultado:

APROVADO

REPROVADO, conforme parecer circunstanciado, registrado no campo Observações desta Ata e/ou em documento anexo, elaborado pela Banca Examinadora

APROVADO CONDICIONALMENTE, sendo consenso da banca de que esta ata é provisória e condicional

Novo título da Dissertação/Tese (só preencher no caso de mudança de título):

Arte, relações internacionais culturais e gênero: a presença de Helena Pereira da Silva Ohashi na arte brasileira (1895-1966)

Observações da Banca Examinadora caso haja necessidade de anotações gerais sobre a dissertação/tese e sobre a defesa, as quais a banca julgue pertinentes

A banca ressalta a importância e relevância do tema e sua originalidade. E o cuidado nos arquivos e fontes analisados. E indica a necessidade de revisar o texto para a versão final.

Descrição de todas as condicionalidades para a aprovação (só preencher no caso de Aprovação Condicional):

Nada mais havendo a tratar, o(a) senhor(a) Presidente declarou encerrada a sessão de Defesa, sendo a presente Ata lavrada e assinada pelos(as) senhores(as) membros da Banca Examinadora e pelo(a) discente, atestando ciência do que nela consta.

INFORMAÇÕES

Para fazer jus ao título de mestre(a)/doutor(a), a versão final da dissertação/tese, considerada Aprovada, devidamente conferida pela Secretaria do Programa de Pós-graduação, deverá ser tramitada para a PROPP, em Processo de Homologação de Dissertação/Tese, dentro do prazo de de 60 ou 90 dias, para discentes aprovados condicionalmente, a partir da data da defesa. Após o envio dos exemplares definitivos, o processo deverá receber homologação e, então, ser encaminhado à CDARA.

Se as condições descritas nesta ata não forem atestadamente atendidas dentro do prazo de 90 dias, a aprovação condicional será convertida em reprovação.

Esta Ata de Defesa é um documento padronizado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. Observações excepcionais feitas pela Banca Examinadora poderão ser registradas no campo disponível acima ou em documento anexo, desde que assinadas pelo(a) Presidente(a).

Esta Ata de Defesa somente poderá ser utilizada como comprovante de titulação se apresentada junto à Certidão da Coordenadoria de Assuntos e Registros Acadêmicos da UFJF (CDARA) atestando que o processo de confecção e registro do diploma está em andamento.



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior, Professor(a)**, em 14/03/2025, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria da Conceição Francisca Pires, Usuário Externo**, em 17/03/2025, às 08:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MADALENA NATSUKO HASHIMOTO CORDARO, Usuário Externo**, em 17/03/2025, às 08:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Christofoletti, Professor(a)**, em 02/04/2025, às 10:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maraliz de Castro Vieira Christo, Professor(a)**, em 02/04/2025, às 11:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2277410** e o código CRC **DA87D54F**.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força imensurável, capacitação e oportunidades que me concedeu durante a trajetória de execução desta tese.

A minha família pelo apoio, incentivo e compreensão de distanciamento de momentos familiares para execução desta tese. Em especial ao meu esposo, Eugênio.

Ao professor Dr. ° Martinho Alves da Costa Júnior, meu orientador, pela longa caminhada de instruções e referências ao longo dos anos de 2016 a 2025. Obrigada pela jornada!

Ao professor Ignácio Lopez-Calvo por ter me enviado gentilmente uma versão em PDF de seu livro *Japanese Brazilian Saudades: Diasporic Identities and Cultural Production* em um momento delicado, quando mais precisei durante a pandemia do COVID-19.

A professora Michiko Okano por prontamente compartilhar dados e direções para a realização desta pesquisa antes mesmo de ser convidada a compor a banca de qualificação desta tese.

As professoras Dr.^a Maraliz Christo e Dr.^a Renata Caetano pelo olhar crítico e analítico e conhecimentos disseminados durante as aulas ministradas no Programa de Pós-Graduação em História e na Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Trajetória esta, que se iniciou em 2017 quando estava finalizando a graduação em Licenciatura em História.

Aos professores que compuseram a banca de defesa desta tese, pelas análises que tanto contribuíram para a versão final deste texto.

Ao Laboratório de História da Arte pelo conhecimento e aprendizado. Pelas trocas de fontes, referências bibliográficas e apontamento sobre a pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFJF pela aquisição da preciosa biografia de Riokai Ohashi escrito por Helena Pereira da Silva Ohashi, sem o qual, o último capítulo desta tese não seria completo.

A Amanda Pires e Maria Fernanda Cassani pela leitura criteriosa e revisional desta tese. E as pessoas não citadas neste texto que torceram por mim durante esta caminhada e me auxiliaram de maneira direta e/ou indireta que eventualmente não me recordei pela deslembração do momento e dos anos durante esta trajetória de pesquisa.

Minha gratidão a vocês!

RESUMO

A presente tese tem como objetivo analisar o cenário artístico brasileiro nas décadas de 1950 e 1960 para mulheres artistas a partir da trajetória e relação familiar da pintora brasileira Helena Pereira da Silva Ohashi (1895-1966). Serão questionadas as estratégias de solidificação de Helena Ohashi no ambiente de ofício artístico brasileiro, levando em consideração o contexto histórico para mulheres no Brasil no período que perpassava uma sociedade patriarcal. Helena Ohashi denota atenção neste contexto por representar um padrão feminino distante do esperado: era viúva, sem filhos e a própria provedora. Portanto, esta pesquisa buscou demonstrar argumentos que apontem para questões exteriores às do gênero quando tratamos de invisibilidade/visibilidade das mulheres no Brasil e sucesso/insucesso de uma artista neste contexto, apontando que as próprias escolhas pessoais, o trabalho pictórico e a relação familiar de Helena Ohashi englobaram um complexo processo de reconhecimento da artista para além de uma perspectiva de inferioridade feminina. Ambicionamos que esta pesquisa contribua para questionamentos na História da Arte brasileira acerca de redes de sociabilidade e reconhecimento de mulheres artistas, apreendendo a complexidade que há entre a trajetória e as opções pessoais de uma artista dentro do cenário artístico brasileiro.

Palavras-Chave: Helena Ohashi, Riokai Ohashi, Arte brasileira, Gênero, Relações Internacionais Culturais.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the Brazilian artistic scene in the 1950s and 1960s for women artists based on the trajectory and family relationships of Brazilian painter Helena Pereira da Silva Ohashi (1895-1966). The study will question Helena Ohashi's strategies for solidifying herself in the Brazilian artistic profession, taking into account the historical context for women in Brazil during a period that was characterized by a patriarchal society. Helena Ohashi deserves attention in this context because she represents a feminine standard that is far from what is expected: she was a widow, childless, and the breadwinner herself. Therefore, this research sought to demonstrate arguments that point to issues outside of gender when dealing with the invisibility/visibility of women in Brazil and the success/failure of an artist in this context. It points out that Helena Ohashi's own personal choices, pictorial work, and family relationships encompassed a complex process of recognition of the artist beyond a perspective of female inferiority. We hope that this research will contribute to questions in the History of Brazilian Art about networks of sociability and recognition of female artists, understanding the complexity that exists between the trajectory and personal choices of an artist within the Brazilian artistic scene.

Keywords: Helena Ohashi, Riokai Ohashi, Brazilian art, Gender, Cultural International Relations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1- OS GÊNEROS DE PINTURA NA OBRA DE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI (1919-1966)	19
1.1- NU FEMININO	19
1.2- PAISAGEM	25
1.3- NATUREZA-MORTA.....	34
1.4- AUTORRETRATO.....	38
1.5- PINTURA DE GÊNERO	42
1.6-RETRATO	46
1.7- PINTURAS SILENCIOSAS.....	48
1.8-RELAÇÃO ENTRE A PRODUÇÃO DE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI E O CONTEXTO ARTÍSTICO PAULISTA (1950-1960).....	53
2- HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI (1895-1966): SER MULHER E ARTISTA NO BRASIL SÉCULO XX (1919-1966)	58
2.1- O QUE DIZEM DA MULHER ARTISTA? AS CRÍTICAS DE ARTE SOBRE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI NOS PERIÓDICOS BRASILEIROS - 1919-1966	58
2.2- UM MUNDO DE MULHERES: RELAÇÃO ENTRE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI E ARTISTAS PAULISTAS - 1950-1960.....	80
2.3- FAMÍLIA, ARTE E GÊNERO: ANÁLISE DA RELAÇÃO FAMILIAR DE HELENA OHASHI EM SUA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL.....	88

3- A ARTE A SERVIÇO DA POLÍTICA: RELAÇÕES INTERNACIONAIS CULTURAIS ENTRE BRASIL E O JAPÃO POR MEIO DA ARTE DO CASAL OHASHI (1940-1952)	102
3.1- O CASAL OHASHI E A CONSTRUÇÃO DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS CULTURAIS ENTRE BRASIL E JAPÃO NO CONTEXTO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1940-1941)	102
3.2- HELENA OHASHI E A APROXIMAÇÃO JAPONESA DO BRASIL PELA RECONCILIAÇÃO CULTURAL NO PÓS SEGUNDA GUERRA MUNDIAL – 1945-1952	116
3.3- HELENA E ROKAI OHASHI: UMA UNIDADE NACIONAL PARA OS NIPO-BRASILEIROS	121
4- HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI: ENTRE MEMÓRIAS E IMPRESSÕES (1919-1966)	133
4.1- O AMBIENTE ARTÍSTICO BRASILEIRO NA AUTOBIOGRAFIA DE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI	134
4.2- MULHERES BRASILEIRAS NA DÉCADA DE 1950 E 1960: O OLHAR DE HELENA OHASHI SOBRE O SER FEMININO	141
4.3 – REFLEXOS DE CONTEMPLAÇÕES: COMPARAÇÕES ENTRE A AUTOBIOGRAFIA DE HELENA (1969) E A BIOGRAFIA DE ROKAI OHASHI ([1947])	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS, MAS NÃO ESGOTÁVEIS	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
APÊNDICE A – Caderno de Imagens	172

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objeto de análise investigar a trajetória da artista brasileira Helena Pereira da Silva Ohashi (1895-1966). Esta tese procurou responder a problematizações acerca de gênero na História da Arte brasileira nas décadas de 1950 e 1960 sobre o ambiente artístico para mulheres, verificando se houveram permanências ou rupturas com o contexto do século XIX e início do século XX.

Procurou-se verificar como as relações internacionais culturais entre o Brasil e o Japão auxiliaram na compreensão da imagem de Helena enquanto pintora brasileira no Brasil e as consequências desta relação para a comunidade nipo-brasileira residente no Brasil no período posterior, buscando conexões de identidade por meio da imagem do casal artista Ohashi.

Por fim, buscou-se averiguar se houve distinções pautadas no gênero, na escrita da autobiografia de Helena em contraposição com a biografia de Riokai, escrita também por ela, já que a artista realizou, por vezes, pausas na sua carreira para rememorar a imagem do esposo.

Figura 1- Riokai e Helena Ohashi.



Fonte: CORDARO, Madalena N. Hashimoto; OKANO, Michiko. Helena e Riokai: entre Brasil e Japão, Paris.2021, Capa.

Para tal, debruçei-me sobre uma interdisciplinaridade entre a História e a História da Arte, pois, como pontuou a pesquisadora Suely Gomes Costa (1990):

“Acessar fontes históricas as mais variadas, usar documentos de muitos tipos, estimular a busca regular de leitura de documentos históricos – objetos vários – evidenciam práticas sociais despercebidas, forma de reinventar o modo de pensar a história” (COSTA, 1990, p. 204)¹.

Desse modo, acredito que uma análise fincada na História da Arte, no que tange a história das mulheres, pode evidenciar questões ainda não investigadas e proporcionar à História novos olhares sobre os fatos do passado às interrogações do presente.

É sob esse contexto que esta pesquisa se realizou por meio da trajetória e atuação profissional da artista brasileira Helena Pereira da Silva Ohashi (1895-1966). Trabalhar com Helena nessa tese vem de um desejo consolidado desde a fase final do processo do mestrado². Na ocasião, a pesquisa foi desenvolvida acerca da produção pictórica da representação alegórica feminina do artista Oscar Pereira da Silva (1867-1939) – pintor renomado no cenário da arte brasileira e pai de Helena. Durante pesquisas em periódicos por informações acerca de Oscar para concluir a redação da dissertação, o nome de Helena foi surgindo timidamente.

Nesse momento, atrevi-me a deixar, por alguns breves momentos, a pesquisa do mestrado de lado para aprofundar-me na vida de Helena. Quanto mais informava-me, mais o desejo de pesquisa e inquietações iam se manifestando. Finalizado o mestrado, dediquei-me a saber mais sobre a Helena, conhecê-la. Filha mais velha de Oscar Pereira da Silva, Helena foi a única a seguir os passos do pai na pintura³ e, por vezes, como será mencionado no decorrer deste texto, o nome da artista surgiu em algumas notas dos periódicos de época em conjunto com o pai em exposições. Helena, além de ser filha de pintor, também se casou com um, o artista japonês Riokai Ohashi (1895-1943)⁴.

A relação familiar da pintora por si só já seria suficiente para aguçar o interesse em realizar uma investigação científica acerca de sua atuação como artista e o que suas vivências poderiam descortinar sobre a história das mulheres no Brasil e do cenário da arte brasileira, mas há muito mais na trajetória de Helena Ohashi.

Helena Pereira da Silva Ohashi viveu no Brasil, França e Japão, e, em todos estes países, produziu e presenciou eventos históricos calamitosos, como a Primeira Guerra

¹ COSTA, Suely Gomes. Gênero e história. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Teresina: Fundação CEPRO, 1990, 300 p.

² Pode-se ter acesso a dissertação de mestrado por meio do endereço eletrônico: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/11951> acesso em 11/01/2023.

³ Cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo: EDUSP, 2002, 387 p.

⁴ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*. São Paulo: Gráfica Saraiva. 1969, 99 p.

Mundial (1914-1918), onde interrompeu seus estudos na França e necessitou de regressar ao Brasil; A gripe espanhola (1918-1920), que afetou não só a sua saúde, mas também a de seu pai e mãe – esta última, infelizmente faleceu – e, por fim, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), habitando no Japão neste período⁵.

A partir dessas vivências, ponderei sobre a sua produção nestes três contextos que perpassam períodos e culturas distintas, e também sua relação com a comunidade nipônica no Brasil no contexto (pós) Segunda Guerra Mundial (1939-1945), principalmente devido à viagem cultural⁶ realizada pela pintora e seu esposo no ano de 1940 no Brasil com a finalidade de reforçar a amizade entre Japão e Brasil.

Também me inquietou o fato de Helena ser mulher, pintora e atuante no cenário brasileiro tendo vivências no estrangeiro. A partir de sua trajetória, algumas indagações perpassaram meu pensamento: como a arte de Helena Ohashi dialogou com a produção da época? Helena encontrou dificuldades para impor-se enquanto artista e mulher no cenário pictórico brasileiro? A sua relação de artista com o pai e esposo afetou sua carreira de alguma maneira? Quais os impactos do intercâmbio cultural para o Brasil na época?

Não obstante, o mais instigante foi constatar que o nome de Helena Pereira da Silva Ohashi permanecia limitado nos estudos da arte brasileira. Ao realizar uma breve pesquisa em bancos de trabalhos acadêmicos brasileiros⁷, foram encontrados poucos artigos que mencionavam o nome da artista, mas de maneira em conjunta com outras pintoras.

Enuncio a obscuridade em torno do nome de Helena nos referenciais teóricos da arte brasileira, pois, como será possível perceber ao longo da leitura deste texto, a pesquisa por meio da trajetória profissional da artista abriu novas interpretações para o cenário da arte brasileira no século XX e história das mulheres. Esse apagamento do nome de Helena nos manuais e livros que versam sobre a História da Arte brasileira recordou-me evidentemente o célebre de um texto da historiadora da arte Linda Nochlin: “Porque não houve grandes artistas mulheres?⁸”, e instigou-me a refletir sobre o porquê de artistas mulheres não terem obtido o mesmo reconhecimento que artistas homens.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Como o repositório da Universidade Federal de Juiz de Fora, Universidade (UFJF), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), entre outras.

⁸ NOCHLIN, Linda. *Porque não houve grandes mulheres artistas?* Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Editora Aurora, 2016, 24 p. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3279095&forceview=1> acesso em 11/01/2024.

Como Nochlin indicou, houve esforços de algumas pesquisas em trazer luz às mulheres artistas, por meio da construção de biografias, ressaltando a importância de seus trabalhos, indicando que elas foram tão importantes para o período em que atuaram quanto artistas homens.

Outros trabalhos indicaram a defesa de uma arte feminina, distinta da produzida por um homem e por tal circunstância, não deveria ser analisada pelos mesmos parâmetros. Nochlin realizou críticas a estas duas perspectivas analíticas, pois apresentar artistas mulheres com dados biográficos não responde à questão proposta. A autora não retirou completamente as contribuições destes estudos, mas indicou que eles não são suficientes para responder ao silenciamento das mulheres artistas na História.

Apresentar uma arte completamente feminina, para Nochlin, acaba por repetir os mesmos critérios de exclusão que a arte feminina estava imbuída, ao tratá-la como algo distinto do masculino. Portanto, para Nochlin a resposta da questão “Por que não houve grandes artistas mulheres?” reside no próprio fato de que não existiram grandes mulheres artistas e nem poderia existir, devido ao próprio fato de que o contexto histórico entre os séculos XIX e grande parte do XX, foram marcados pelo machismo e subjugação feminina, que limitou a inserção das mulheres no campo da arte. Isto não significa que não houve artistas mulheres de destaque, porém o acesso a um ensino institucionalizado, quer nas artes plásticas, que em outras, assim como as oportunidades, não eram as mesmas que os homens usufruíram.

Nochlin propôs uma análise voltada para uma conjuntura institucional e social, que perpassou a inventividade artística. Pierre Bourdieu (2016) também indicou que ao executar um exame acerca da história das mulheres, devemos atentar o olhar para uma análise das instituições e agentes que acabaram por contribuir para o despojamento das mulheres enquanto sujeitos da história. Porém, o sociólogo chama atenção para o fato de que, ao realizar tal exame, não se deve somente analisar os fatores de exclusão das mulheres, numa ação de registrar a omissão de determinadas esferas do mundo do trabalho, econômico, político ou social, é necessário considerar igualmente “a reprodução e hierarquias (profissionais, disciplinares, etc.), bem como as predisposições hierárquicas que elas favorecem e que levam as mulheres a contribuir para a sua própria exclusão dos lugares que elas são sistematicamente excluídas” (BOURDIEU, 2012, p. 101.).

Em consequência, esta pesquisa procurou estimular o leitor(a) a revisitar fatos políticos, culturais e sociais da História do Brasil que sejam pertinentes para compreendermos, não em sua totalidade, mas uma partícula dos percalços que permeiam a conjuntura das mulheres em nosso país.

O conceito de gênero que empregamos nesta pesquisa é o concebido pela historiadora Joan Scott (1991), que indicou que o mesmo deve ser analisado não somente por uma perspectiva de sexo, mas também deve abarcar uma visão de classe e raça. O gênero para Scott (1991) advém das relações de poder que concebem o termo na distinção entre os sexos, masculino e feminino. Tal distinção pode ser percebida nas produções culturais, que acabaram por afirmar a distinção entre homem e mulher pelo sexo (feminino/masculino). Diferenciação que podemos perceber ao longo deste trabalho, principalmente quando nossos olhares se voltaram para as fontes primárias – periódicos de época que versavam sobre a produção artística de Helena Pereira da Silva Ohashi.

É relevante esclarecer que esta tese não realizou uma relação entre raça e gênero, uma vez que a artista Helena Pereira da Silva Ohashi era uma mulher caucasiana. Mas isso não significa que, por se tratar de uma mulher branca, o discurso perca sua força. De acordo com a filósofa Audrey Lorde (2019), os estudos de gênero devem levar em consideração as distinções que existem entre as mulheres, estas:

[...] com relação a raça, idade e sexo. No entanto, não são essas diferenças que estão nos separando. É, antes, nossa recusa em reconhecê-las e analisar as distorções que resultam de as confundirmos e os efeitos dessas distorções sobre os comportamentos e expectativas humanas. (LORDE, 2019, p. 144).

Assim, afirmamos que existe outra parcela desta pesquisa no âmbito do cenário da arte brasileira a ser investigada: as mulheres artistas negras no Brasil. No mesmo período em que Helena atuou, compreendendo os anos de 1911 e 1966, houve mulheres negras que se destacaram na cultura brasileira, como a atriz Ruth de Souza (1921-2019), a escritora Maria Firmino dos Reis (1822-1917), a compositora Yvonne da Silva Lara (1922-2018), as pintoras Maria Lídia Magliani (1946-2012) e Maria Auxiliadora da Silva (1953-1974).

No entanto, neste texto, como tomamos a trajetória de Helena Ohashi como ponto de partida para discussão de gênero especificamente no âmbito do trabalho, não abordaremos a relação entre raça e gênero. Mas sim, procuramos estabelecer essas relações ao mundo econômico e os modos de produção da arte no cenário brasileiro. Fato que Lorde (2019), também denotou atenção, tanto para mulheres negras quanto para brancas:

Os reais requisitos para se reproduzir artes visuais também ajudam a determinar, entre as classes sociais, a quem pertence aquela arte. Nestes tempos de custos elevados do material, quem são nossas escultoras, nossas pintoras, nossas fotógrafas? Quando falamos de uma cultura de mulheres mais abrangente, precisamos estar cientes dos efeitos das diferenças econômicas e de classe nos recursos disponíveis para reproduzir arte. (LORDE, 2019, p. 146).

Portanto, essa investigação procurou analisar não somente a trajetória profissional de Helena Ohashi, mas, igualmente, tomamos como fundamental sua autobiografia, publicada no ano de 1969, que trouxe-nos um panorama de suas vivências com a arte e sua concepção do mundo e das mulheres brasileiras em meados do século XX.

Philippe Levillain (2003) destaca que o emprego de autobiografias na pesquisa histórica agregou conhecimento ao se aproximar das memórias e ter como qualidade a “identidade do autor”, pois a personagem também faz o papel de autor (a). Portanto, Levillain expressou que, pensando na história social, por mais que estivesse absorvida de coletivo, as autobiografias permitiram à análise histórica uma dimensão nova, “buscando-a como rastro expressivo dos meios sociais silenciosos no indivíduo, para devolver a palavra aqueles que foram privados dela” quando o “Eu” tinha chance de não ser mais “ninguém” (LEVILLAIN, 2003, p. 166). Consequentemente, o emprego de autobiografias na pesquisa histórica contribui:

Melhor que um modelo teórico, a autobiografia como testemunho dessa espécie podia efetivamente revelar as realidades socioeconômicas de uma época, contribuir para apurar a descrição das categorias profissionais, informar sobre a vida cotidiana e os costumes. (LEVILLAIN, 2003, p. 166 e 167).

Portanto, por meio de sua autobiografia aliada a bibliografias especializadas acerca do contexto social e político das mulheres no Brasil no momento em que Helena atuou como pintora no país, podemos perceber a posição que a artista se encontrava, as circunstâncias que ela mesma, por vezes, criou e que, em nossa concepção, acabou contribuindo de certa maneira para sua exclusão no cenário da arte brasileira, tal como indicou Bourdieu (2012).

Assim, o texto que se segue compõe os esforços que foram empregados para a construção desta tese, de forma que possam responder aos questionamentos levantados sobre a história de nosso país e contribuir para a escrita da história das mulheres brasileiras.

Destarte, o trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro, que inaugura este texto, intitulado “Os gêneros de pintura na produção pictórica de Helena Pereira da Silva Ohashi”, originou-se a partir do próprio negrume que permeia o nome de Helena no cenário da arte brasileira. Como poucas obras da artista encontram-se em acervos públicos⁹ e grande parte pode ser acessada por meio de sites de leilões brasileiros, a produção da artista

⁹Como constatado em uma investigação nos acervos públicos brasileiros como a Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP) e o Museu Nacional de Belas Artes (RJ), O Museu Dom João VI.

permanece desconhecida, com mensuração difícil da autenticidade do que se conhece circulando nos mercados de arte.

Desta forma, esse capítulo procurou demonstrar a produção de Helena, perpassando de maneira breve, mas não rasa, os gêneros pictóricos que a pintora produziu durante a sua trajetória. Esta análise teve um caráter proposital: relacionar-se e embasar as reflexões que se desenvolveram nos próximos capítulos. Portanto, não tivemos o objetivo de abranger toda a produção de Helena Ohashi, mas sim analisar principalmente as obras que atenderam aos nossos propósitos nesta pesquisa, que nos serviram de chave para cumprir o objetivo de apresentar a produção da artista mesmo de maneira fugaz, ao leitor (a).

O segundo capítulo, intitulado “Helena Pereira da Silva Ohashi: ser mulher e artista no Brasil do século XX”, foi elaborado refletindo sobre as questões de gênero que perpassaram a trajetória de Helena: mulher e artista no cenário artístico brasileiro no século XX. Como evidenciado, Helena teve alguns anos de vivência na França e no Japão. Nesta pesquisa, apesar de tocarmos na trajetória estrangeira da artista, ela não foi nossa prioridade. Como a investigação preocupou-se em analisar eventos da história brasileira, em seus aspectos políticos e culturais, nosso olhar voltou-se com mais força para a atuação da artista no Brasil. As menções ao período laboral no estrangeiro de Helena que foram feitas tiveram a função de embasar e construir reflexões e questões acerca da própria atuação da pintora no cenário da arte brasileira.

Portanto, apoiando-se nos referenciais que abordam questões de gênero na profissão de artista, debruçamo-nos sobre a trajetória de Helena que engloba o período de 1911 a 1966, anos que compreendem, respectivamente, o período em que ela partiu para a França afim de aprimorar os estudos na academia de Belas Artes e o ano final de sua atuação, findando com seu óbito no Brasil, na cidade de Capinas, São Paulo.

As relações de gênero que analisamos aqui partiram da própria vivência de Helena e das necessidades do tema na história da arte brasileira e na história das mulheres no Brasil. Neste texto, consideramos a relação familiar em que Helena estava inserida. Como já foi apontado, a artista foi filha e esposa de pintores. Portanto, nossa atenção à categoria de gênero procurou investigar até que ponto essa relação familiar teve aspectos positivos ou negativos em sua carreira enquanto uma mulher artista profissional. Neste caso específico, tivemos duas figuras masculinas que rodearam a sua vida, tanto pessoal quanto profissional, por isso, nosso olhar investigativo teve ênfase nas relações familiares para análise de gênero.

Outra questão importante é a visão que Helena Ohashi trouxe em sua autobiografia (1969) acerca do cenário da arte brasileira na metade do século XX, quando regressou do

Japão. A artista, ao tentar colocar-se no mercado de arte paulista, trouxe uma perspectiva pessoal sobre o cenário artístico para mulheres e também agregou as suas análises e olhares sobre a mulher brasileira neste contexto. Portanto, essa tese também buscou analisar, junto à pesquisa de gênero, a perspectiva de Helena, que contribuiu para compreendermos o próprio contexto em que a pintora estava inserida e suas relações profissionais.

O terceiro capítulo, intitulado “A arte a serviço da política: relações internacionais culturais entre o Brasil e o Japão por meio da arte do casal Ohashi”, visou analisar as relações culturais entre o Brasil e o Japão, bem como a relevância que Helena e Riokai Ohashi tiveram na comunidade nipo-brasileira no (pós) Segunda Guerra Mundial.

No final do ano de 1940, Helena e Riokai Ohashi realizaram uma viagem ao Brasil com fins culturais entre os dois países, para reforçar a amizade que foi iniciada com a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação em 1895¹⁰.

Foi possível averiguar, nos periódicos do Rio de Janeiro e São Paulo¹¹ que circularam a partir do mês de outubro do ano de 1940, informes sobre a chegada do casal ao território brasileiro. Por ocasião dessa viagem, os artistas realizaram uma exposição com suas obras em conjunto, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, onde ofertaram a tela *Castelo de Himeji*¹² pintada por Riokai ao presidente da República do Brasil da época, Getúlio Vargas. As notas dos periódicos mesclam informes de uma reafirmação de amizade entre os países através da arte e da cultura pautadas na imagem de Helena e Riokai; apresentando uma breve biografia dos artistas, algumas obras e fotografias do casal, que despertou interesse e curiosidade na união matrimonial do pintor japonês com a artista brasileira.

A união do casal também repercutiu entre a comunidade nipônica residente no Brasil anos mais tarde. Ignácio Lopez-Calvo (2019), ao realizar uma análise da identidade dos japoneses residentes ou nascidos no Brasil, indicou que esses nipônicos tiveram acesso à cultura japonesa por meio de testemunhos de japoneses que residiram em um período determinado no Japão. Lopez-Calvo (2019) menciona que estas produções culturais tiveram impacto sobre os japoneses residentes/nascidos no Brasil pelo fato de exporem, mesmo que

¹⁰ Cf. BRASIL. *Tratado de Amizade, Comércio e Navegação*, 12 p., 5/11/1895. Pasta: Atos, acordos e tratados internacionais firmados pela República do Brasil (1889-1959), localidade: Japão, espécie: ratificação, prateleira 13, volume/maço 1.

¹¹ Exemplos publicados a partir de outubro de 1940, podendo citar: *A noite, Beira-mar Copacabana, Diário da Noite, Diário de Notícias, Gazeta de Notícias, O Jornal, O Malho e Revista da Semana*, todos do estado do Rio de Janeiro. Do estado de São Paulo citamos: *Correio Paulistano* e *Revista do Brasil* que serão trabalhados ao longo do capítulo.

¹² Cf. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1940, Belas Artes. “Exposição de pintura de Riokai Ohashi e Helena Pereira da Silva Ohashi. Pág.2.

de maneira fictícia, dificuldades e preconceitos enfrentados pela comunidade nipônica no Brasil, especialmente por apresentarem a união de raças, seja através do casamento entre nipônicos e brasileiros, seja pelo bom convívio entre nipônicos, afrodescendentes e brasileiros.

O autor aponta também que a criação da identidade japonesa brasileira, entre reconciliação e reafirmação, originou-se através da cultura e os casamentos entre brasileiros e japoneses, onde as relações matrimoniais eram um mecanismo dessa união cultural entre os dois países. O casamento de Helena e Riokai é um exemplo disso.

Destarte, nesse capítulo procuramos estudar as produções culturais das quais o Brasil se apropriou para fortalecer seus vínculos com o Japão no contexto da Segunda Guerra Mundial, que se relacionaram ou não com o casal Ohashi, bem como a importância que os Ohashi tiveram na comunidade nipo-brasileira e na construção de identidade desse povo no (pós) guerra.

Por fim, o último capítulo, intitulado “Helena Pereira da Silva Ohashi: entre memórias e impressões”, procurou evidenciar memórias da pintora acerca do cenário de arte brasileira no período em que regressou para o Brasil na década de 1950, bem como analisar sua percepção das mulheres na época com a finalidade de compreensão das relações de gênero ali estabelecidas.

Diferentemente do capítulo dois, em que tratamos dessa abordagem, nosso interesse é captar as percepções de Helena enquanto mulher, e não como artista que figurou no mundo do trabalho, além de verificarmos se há distinções entre sua autobiografia e a biografia do esposo Riokai Ohashi, qual também redigiu.

Nos interessa, ao confrontar os dois textos biográficos do casal Ohashi, como Helena descreveu a própria vida e como ela descreveu a do esposo, buscando analisar se há divergências entre as duas escritas que possam, de certa maneira, contribuir para o estudo de gênero, quando ponderamos na vida compartilhada do casal entre o trabalho e a vida privada.

1- OS GÊNEROS DE PINTURA NA OBRA DE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI (1919-1966)

Este capítulo tem por objetivo apresentar a produção de Helena Pereira da Silva Ohashi. Atualmente, grande parte de sua obra permanece desconhecida ao público e o volume de obras presentes em acervos públicos é diminuto. O que se conhece permanece em acervos privados, circulando entre casas de leilão – de modo intenso nos últimos anos, como essa pesquisa pôde perceber – o que não contribui para uma visibilidade ampla, por parte da sociedade como um todo, das obras de Helena.

Este capítulo não tem a intenção de apresentar-se como uma espécie de catálogo, como forma de sistematizar a produção de Helena Ohashi; tampouco, de apresentar toda a produção da artista. No entanto, atemo-nos ao objetivo de anunciar de forma breve, mas concisa, a produção da pintora ao leitor (a) por uma perspectiva que contribua como um todo para os próximos capítulos, além de apresentar nossos questionamentos sobre suas obras.

1.1- NU FEMININO

O nu feminino na obra de Helena Pereira da Silva Ohashi aparece de modo relativamente tímido. Em nossas análises, no período estabelecido pela pesquisa entre os anos de 1911 a 1966, compreendemos sua produção em três estágios: o primeiro se identifica no período inicial de formação com o pai, Oscar Pereira da Silva e ao seu período de estágio na França, para aprimorar os conhecimentos de pintura na Academia de Belas Artes durante os anos de 1911 a 1930.

O segundo diz respeito à fase em que Helena já havia completado a formação especializada na academia francesa entrando em contato com outros artistas, tendo grande modificação em sua produção durante os anos de 1930 a 1949. E, por fim, o terceiro, que se relaciona com o seu regresso para o Brasil após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), onde a pintora dedicou-se, em grande parte, à pintura de flores, e tentou se estabelecer no cenário da arte brasileira entre os anos de 1950 e 1966.

Cada estágio da pintura de Helena em relação ao nu feminino apresenta características próprias vinculadas a suas experiências e vivências profissionais e pessoais com o tema. Tomamos como exemplo a pintura que agrupamos dentro do período de formação inicial da

artista, a tela intitulada *Mulher dormindo* [fig. ci-1]¹³, realizada no ano de 1914. Nessa época, a artista havia partido para a França para aprimorar seus conhecimentos em pintura, pois, até então, todo seu estudo procedia basicamente das aulas que teve com seu pai.

Mulher dormindo (1914) [fig. ci-1], apresenta uma figura feminina de pele pálida e face avermelhada, ressaltada pelas bochechas coradas. Seus cabelos em tons alaranjados e/ou amarronzados se misturam ao encosto em que repousa sua cabeça. Com as duas mãos na altura do abdômen, a mulher jovem concentra seu olhar fora da tela enquanto um tecido branco e transparente mescla-se a outro preto, acariciando seu antebraço. A tela que Helena pintou a partir da obra de Charles Joshua Chaplin (1825-1891), intitulada *Êxtase* [fig. ci-2], da qual o artista Ettore Tito (1859-1941) também executou uma versão¹⁴.

Uma questão instigante que denotamos atenção se refere à nomenclatura da tela, tanto na representação de Helena, quanto na de Chaplin. Nas pinturas, o nome é distinto. Na tela de Chaplin, a pintura aparece como *Êxtase*, que condiz com a cena retratada: uma mulher em momento íntimo de prazer. Já na tela de Helena, a pintura recebeu o nome de *Mulher Dormindo*, como consta no site da Pinacoteca do Estado de São Paulo. No entanto, a jovem retratada está desperta, com os olhos abertos e a face corada, não havendo nenhuma indicação de sonolência. Não obstante, a mudança de título altera substancialmente o sentido da obra e sua relação com o desejo.

A tela de Ettore Tito também apresenta nomenclatura distinta, sendo visível a obra no site da casa de leilões Catálogo das Artes¹⁵, como *Busto di Santina*. Apesar da dessemelhança entre os títulos das telas, as três apresentam a mesma representação, sem discrepâncias evidentes que possam denotar outra leitura para a cena representada, ou seja, o êxtase feminino.

O período em que Helena executou *Mulher dormindo* (1914) [fig. ci-1] remete à sua estadia na França, quando frequentou academias para aprimorar seus estudos em pintura. A artista relata-nos em sua autobiografia (1969), o desconforto que sentia ao frequentar aulas de modelo vivo e conseqüentemente, a reprodução do nu:

“Comecei o modelo vivo pela primeira vez na Academia Julian [...]; quando vi o modelo nu, muito me intimidei. Eu ficava acanhada no meio das alunas, desenvoltas que riam e falavam entre elas; durante o repouso, em casa, eu

¹³ Esta abreviação indica que a imagem citada no texto se encontra localizada no caderno de imagens, no apêndice A desta tese.

¹⁴ É possível visualizar uma reprodução imagética da obra na página online da casa de leilões Catálogo das Artes, disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/APAcAB/> acesso em 11/04/2023.

¹⁵ Ibidem.

continuava a pintar sob a direção de meu pai, natureza morta” (OHASHI, 1969, p. 10)¹⁶.

Pela experiência de Helena, como demonstrado neste trecho, podemos perceber a relação da artista com o gênero pictórico nu. Ela apresentou inquietação ao deparar-se com modelo vivo, ou seja, o corpo desnudo em um recinto com mulheres. Mas, de acordo com Simioni (2008)¹⁷, a Academia Julian era o ambiente propício para as moças que desejavam aprender o gênero nu por meio do modelo vivo. Isso porque Paris contava com um número expressivo de pessoas disponíveis a modelar e as artistas mulheres tinham liberdade para executar tal pintura, pois, se tratando das estrangeiras, elas estavam longe dos olhos punitivos dos familiares. Situação distinta de Helena, pois podemos perceber a influência de seu pai no seu aprendizado. Enquanto ela aprendia o nu na academia francesa, em casa, com o pai, seus estudos se limitavam ao tema da natureza morta. Através de sua autobiografia (1969), Helena relata que os primeiros ensinamentos de seu pai foram cópias de modelos que se restringiam a “desenhos de cabeças suavizadas e macias, sombras feitas de esfuminho” (OHASHI, 1969, p. 5). Durante seu livro, a artista menciona que também executou pinturas de objetos, flores e frutos, seguindo, anos após, para paisagem.

Assim, podemos perceber que o gênero de pintura nu não fez parte do aprendizado inicial de Helena, embora Oscar tenha uma produção numerosa de nus femininos, e considerando que a artista aprendeu com ele em seu ateliê, mesmo não tendo aparentemente praticado este gênero antes de frequentar a academia francesa, Helena teve certamente contato com pinturas desta temática.

As próximas representações de nu feminino que iremos abordar, assim como *Mulher dormindo* (1914) [fig. ci-1], foram executadas no período em que Helena Pereira da Silva¹⁸ estava na França. Entretanto, com exceção de “*Nu*” (1915) [fig. ci-3], os demais estão situados em um contexto de idas e vindas dela da França ao Brasil e demais países da Europa, como Itália e Espanha. Neste grupo de mulheres nuas da artista, não temos mais a representação de uma beleza idealizada e a preocupação com o rigor das formas do corpo humano.

¹⁶OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, 61 p.

¹⁷SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 187.

¹⁸Evidenciamos que durante este texto, o nome da artista foi redigido respeitando seu nome de nascimento enquanto permaneceu solteira, Helena Pereira da Silva. E seu nome enquanto permaneceu casada e viúva de Riokai Ohashi, Helena Pereira da Silva Ohashi.

Quando olharmos atentamente para a tela intitulada “*A modelo*” (1929) [fig. ci-4], poderemos perceber que o busto feminino que Helena apresenta possui as formas do corpo geometrizadas.

Interessante perceber que Helena apresentou o sexo feminino de três formas distintas: na tela “*Nu*” (1915) [fig. ci-3], a artista apresentou uma modelo em pose tradicional de academia – recostada sob uma caixa de madeira, com uma perna sobreposta à outra e de perfil. Mesmo nesta posição, a artista fez questão de deixar aparente o sexo feminino em contraste com os pelos negros formados por um borrão de tinta. Já na tela “*Nu*” (1925) [fig. ci-4], a artista fez um jogo de ocultação e revelação interessante: para os observadores que miram a tela apressadamente e com desatenção, temos a visão da modelo de costas e vemos, em primeiro plano, seu torso dorsal com membros superiores e inferiores.

Entretanto, no plano de fundo da cena, há um espelho que permite ao espectador visualizar a face, os seios e o sexo da figura feminina. Por fim, na última tela apresentada, intitulada “*Mulher nua*” (1931) [fig. ci-5], temos uma figura feminina sentada sob uma estrutura de madeira coberta por um tecido verde. Nesta pintura, também há o jogo de ocultação e revelação do sexo feminino: ele está velado por um tecido de tom branco, mas que é transparente, deixando à mostra, de forma singela, entre as pernas dobradas da retratada, a genitália feminina.

Todas as modelos representadas por Helena apresentam os cabelos curtos, em corte chanel, que foi comum no período, na altura das orelhas, com exceção da última tela, onde a figura feminina possui a cabeleira mediana, amarrada para trás em um possível rabo de cavalo. O tom da maquiagem é acentuado na face das mulheres nas três pinturas.

Podemos perceber, pelos nus analisados nesta seção, que o gosto pela arte de Helena se modificou em relação aos anos iniciais na Academia francesa. A artista alegou que o academicismo conferia certas limitações à arte e reconheceu os valores da pintura moderna, mesmo tendo receios dos efeitos às causas:

Já no fim do século e princípio deste, houve renovadores, mas eram artistas de gênio e grandes como Courbet, Manet, Renoir, Lautrec, Cézanne e muitos outros, fundando uma arte cheia de seiva, livrando a pintura de um classicismo anêmico que sacrificava tudo, a técnica ficando uma arte convencional, sem poder exprimir livremente suas emoções. Infelizmente esse benéfico movimento iria se transformar na mais bruta anarquia, a ponto de qualquer um estar ao alcance de ser um grande pintor, incompreendido pelos ignorantes (OHASHI, 1969, p.17).

Mais adiante, em sua autobiografia, Helena revelou que foi Riokai Ohashi o responsável por lhe apresentar a arte moderna do período, concebida como moderna no

próprio período: “Foi ele que modificou minha maneira de ver, levando-me a exposições retrospectivas, galerias de exposições individuais: Lautrec, Cézanne, Utrillo, Pissaro, G. Valladon” (OHASHI, 1969, p.18).

Portanto, podemos inferir que diferentemente, da maioria dos alunos que buscavam inspiração em seus mestres, pelo menos neste período do início dos anos 1930, Helena teve como referência a perspectiva de arte de seu amigo, namorado e companheiro de pintura.

Antes de passarmos para o último grupo de pintura do gênero de nu feminino na produção de Helena Ohashi que será apresentado neste texto, gostaríamos de mencionar a tela “*Nu*” (1931) [fig. ci-6], também executada por Helena enquanto estava na França. Destacamos esta pintura das demais pois, que apesar de assemelhar-se ao grupo anterior em relação à representação objetiva do corpo feminino e à permanência da posse tradicional de modelo de academia, não apresenta tanta preocupação da artista com o acabamento.

A face de “*Nu*” (1931) [fig. ci-6] e os dedos das mãos e dos pés da figura feminina representada praticamente não existem nesta tela. Helena não se preocupou em conferir acabamento às formas do corpo feminino, que são compostas por borrões de tinta. Estes membros, nas telas anteriores, apesar de não terem sido executados com imponência de detalhes, sabemos que existem.

As duas próximas telas foram produzidas por Helena no período em que estava habitando no Japão, por isso, vemos a representação de duas modelos orientais. Na primeira tela, intitulada *Nu feminino* (1936) [fig. ci-7], temos a representação feminina nua, de busto frontal. Entretanto, o olhar da modelo representada está ocupado com algo localizado fora da tela. Em “*Nu*” (1939) [fig. ci-08], temos a figura feminina nua deitada, onde a modelo repousa seu braço, ao que a pintura sugere, sob um tecido. No entanto, o espectador não tem visão dos joelhos e pés da modelo – parte velada pela artista no limite da tela.

Nas duas obras, temos a representação do corpo feminino que, assim como nos outros nus produzidos por Helena durante sua estadia na França, conservam a despreocupação com a representação de uma beleza idealizada e o rigor nas formas do corpo humano, não apresentando uma proporção entre elas. Podemos perceber que as pinceladas nessas telas são mais fortes e rápidas do que os nus executados em Paris, e que as linhas que compõem o desenho são mais expressivas.

Desta maneira, podemos concluir que a representação da figura feminina na produção de Helena dialoga e está vinculada diretamente com a sua experiência pessoal com o gênero, ora passando pelo rigor da arte tradicional das academias, o desconforto em aulas com o modelo vivo devido à educação conservadora que recebeu de seus pais, ora experimentando

a liberdade dos traços e pinceladas com a arte produzida por outros artistas que modificaram o ambiente artístico e é concebido como moderno.

Mas todos os nus apresentados aqui conservam uma característica em comum: a pose da modelo e o cenário tradicional de uma pintura de estudo. Nas telas, não temos a representação de *femme fatal*, deusas, guerreiras, ninfas nem mulheres em cenas de banho. O que Helena representou são mulheres comuns da sociedade.

Com exceção das telas “*Sem título*” [fig. ci-9] e “*Adão e Eva*” [fig. ci-10], produzidas, ao que indica, no final da vida de Helena. São duas cenas mitológicas onde os corpos nus femininos, além de extremamente pálidos, são quase uma abstração, pois os detalhes ou linhas delimitando as curvas dos corpos tendem a esmaecer onde as representações podem, ao que sugerem, compor um estudo para uma tela posterior.

A tela “*Sem título*” [fig. ci-9], apresenta uma cena mitológica com personagens de faunos e ninfas. Podemos perceber que, quase no centro da cena, um fauno segura com os braços erguidos para o alto um pandeiro. Uma figura humana, logo abaixo dele, toca uma flauta, enquanto as ninfas executam um movimento que remete à fuga do local, deslocando o corpo para a direita da tela.

Pelos registros de Helena em sua autobiografia (1969), podemos perceber que a artista demonstrou ter um certo apreço pelas pinturas de temas mitológicos. Encontramos registros da pintora que descrevem as cenas de “*Sem título*” [fig. ci-9] e “*Adão e Eva*”, [fig. ci-10], aos quais, se tratando da última, podemos inserir como sendo uma representação de Calipso e Ulisses. Como Helena descreveu:

[...] Tenho trabalhado bastante, feito composições. A Odisseia de Homero tem me inspirado. Gosto de me lembrar desses tempos fabulosos onde havia uma vida vibrante entre homens e deusas. **Calipso, essa loura e vaporosa ninfa, muito me deleitou ilustrar sua lenda, vivendo nessa ilha feliz, nutrindo-se do néctar, bebida dos deuses, coroada de violeta, seus dias passavam-se cantando intermináveis melodias. Um dia, um naufrago perdido no oceano veio perturbar-lhe a quietude...Narciso, outro assunto meu predileto. Belo e jovem, nunca tinha visto seu rosto perfeito. Um dia, inclinando-se à beira de um rio, viu seu reflexo espelhado e ficou ali preso de amor à sua imagem até morrer... Numa densa floresta, as ninfas apavoradas fogem perseguidas por sátiros e faunos ao som de flautas e pandeiros.** Tenho uma boa coleção dessas composições sobre papel (OHASHI, 1969, p. 60, grifo nosso).

Pelos registros de Helena Ohashi (1969), podemos perceber que as cenas que representou e a que temos acesso, [fig. ci-9] e [fig. ci-10], correspondem justamente às cenas por ela descritas em sua autobiografia. Em “*Sem título*”, temos ninfas que fogem ao som da flauta e pandeiro dos faunos e em “*Adão e Eva*”, cujo o título que aparece na casa de leilões

Francesco Budano, não corresponde ao tema representado por Helena, pois apresenta a cena que remete à chegada de Ulisses na ilha de Calipso.

Em relação à crítica especializada das pinturas de gênero no feminino de Helena Ohashi, não encontramos, até o momento, alguma nota em periódicos de época que se dedicassem exclusivamente a este gênero. Também não encontramos textos acadêmicos que versassem especificamente sobre o gênero de pintura na produção de Helena Ohashi.

1.2- PAISAGEM

Quando nos debruçamos sobre o gênero de paisagem na produção de Helena Pereira da Silva Ohashi, verificamos que ele se subdivide em duas categorias: urbana e rural. Foi possível ter contato com essa temática estritamente por meio dos sites de leilões e percebemos que constituem um número expressivo de obras na trajetória da artista.

Por meio dos escritos registrados acerca da vida de Helena Ohashi em sua autobiografia (1969), podemos perceber que a prática do gênero paisagem foi tardia em sua aprendizagem: “Por essa época comecei, do natural, desenhos, aquarelas e pintura a óleo, objetos, flores, frutos; a paisagem foi bem mais tarde, eu estava feliz com o cheiro das tintas, e de mexer nas tintas e cores” (OHASHI, 1969, p. 9).

Mesmo frequentando a Academia de Belas Artes na França, Helena demonstrou a dificuldade que sentia ao realizar pinturas de paisagens: “Trabalhava o dia todo e no estio ia estrear na paisagem, para mim difícilíssima; fazia croquis no jardim de Luxemburgo, à beira do Sena; quando chovia ia às velhas igrejas St. Julien le Pauvre, e St. Severin” (OHASHI, 1969, p. 12).

Anos mais tarde, apesar da dificuldade relatada pela artista, o gênero se tornaria a forma favorita de sua expressão em se tratando de temáticas para suas obras. Em entrevista à jornalista e amiga Maria Paula, do jornal *A Noite* (1956)¹⁹, quando indagada sobre sua predileção na pintura, Helena mencionou as flores e as paisagens.

Vejamos, a seguir, como a temática comporta-se na produção de Helena Ohashi, buscando compreender os locais que a artista privilegiou eternizar em suas obras e se há alguma ruptura ou permanência nesse tipo de representação em relação a outros pintores, em

¹⁹ Cf. MARIA PAULA. Uma vida entre a música e a pintura: treze anos em Paris e dezesseis no Japão – as Cerejeiras floridas, os terremotos e a bomba atômica – Na calma de uma cidade do interior de São Paulo, Helena Pereira da Silva Ohashi continua realizando o seu sonho de arte. In: *A Noite*, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1956, 2º caderno, Feminina, p. 4.

especial, ao trabalho de Riokai Ohashi que igualmente dedicou-se a executar pinturas de paisagens.

Assim como seus nus femininos, as suas paisagens também estão correlacionadas à sua trajetória entre Brasil, França e Japão. Das obras que tivemos acesso, sejam por catálogos ou sites de leilões, grande parte compreende os cenários da França e Japão. Acerca da fortuna crítica sobre este gênero na produção de Helena Ohashi, não temos muitos textos.

A pesquisadora Ruth Tarasantchi (2016), em sua obra *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*, ao analisar as obras de pintores paulistas que se dedicaram ao gênero da paisagem, tece as seguintes impressões sobre a produção de Helena:

Helena Pereira da Silva Ohashi pintou muitas paisagens e trouxe várias que fez no Japão. Mais tarde, como não saía, pintou flores, naturezas-mortas. As paisagens em geral são em pequeno formato, quase estudos; ela captava pequenos trechos de natureza. O que podia faltar em composição ou escolha de tema, ganhava-se na liberdade de fatura e no colorido intenso. Hoje quase não encontramos quadros da pintora em coleções particulares; por isso é difícil opinar sobre uma obra da qual se viram poucos exemplares, além de algumas reproduções publicadas em seu livro ou em catálogos. É uma pintora cuja obra merece um estudo maior (TARASANTCHI, 2016, p. 274, grifo nosso).

Podemos perceber que Tarasantchi (2016) destaca características relevantes das pinturas de paisagens de Helena: pequenos formatos, similares a estudos, colorido intenso e a supressão em composição e tema. Tarasantchi (2016) também destaca o fato de não ter acesso às obras da artista em coleções privadas, o que dificultou, portanto, sua análise de maneira profunda. Na época em que a autora publicou o livro no ano de 2016 e, desde a elaboração deste projeto e a execução desta referida tese até a escrita deste capítulo, compreendendo o período de 2020 a 2024, percebemos um número crescente e significativo de pinturas de Helena circulando pelos leilões brasileiros, cujas as reproduções das imagens podem ser acompanhadas por meio das páginas eletrônicas das instituições²⁰.

Fato que nos fornece, na atualidade, um contato maior com a produção da artista, embora grande parte destas obras anunciadas nos transponham certas ambiguidades sobre a execução e atribuição a Helena Pereira da Silva Ohashi, justamente pela fatura e técnica empregada nas obras além de, por vezes, haver a falta de uma assinatura que possa reforçar

²⁰Podemos citar como exemplo as seguintes casas de leilão: Catálogo das Artes, James Lisboa, Francesco Budano Júnior e Tableau Arte e Leilões. E o site Mutual Arte, que direciona a partir de pesquisa, para as obras dos artistas e instituições onde ocorreram/ocorrerão os leilões.

tal competência a Helena. Todavia, sabemos que assinaturas também podem ser forjadas no mundo da arte²¹.

Portanto, em nossa pesquisa, lidaremos com as obras que foram encontradas sendo anunciadas em diversos sites de leilões atribuídos a Helena Ohashi, confrontando com seus escritos deixados em sua autobiografia e fortuna crítica e, quando for o caso, estabelecendo conexões que façam sentido à execução, produção e contexto histórico da artista, pois o fato de ter ou não um documento que ateste a fidelidade de autoria das obras atribuídas a Helena Ohashi não se faz uma problemática em nossa pesquisa, uma vez que nossa intenção não é realizar uma investigação de caráter que ateste a autenticidade, mas sim, a partir da produção da artista, levantar questionamentos intrínsecos a eles²².

Regressando para os apontamentos da pesquisadora Tarasantchi (2016), de fato Helena trouxe muitas pinturas de paisagem consigo quando regressou ao Brasil. Grande parte delas são representações das ruas de Paris e do Japão.

As pinturas de paisagem do Japão despertaram a atenção da crítica brasileira em sua exposição em conjunto com Riokai Ohashi, na mostra realizada no Rio de Janeiro, no Palace Hotel ano de 1940:

A arte de Riokai e Helena Pereira da Silva Ohashi não pode ser qualificada de japonesa. Porque, na exposição do Palace Hotel, se o Japão, por vezes, entra como o motivo, a técnica dos dois pintores é nitidamente europeia, inteiramente livre dos detalhes característicos das coisas do Oriente. Riokai é um pintor parisiense, um autêntico “montparna”. A sua arte, muito atraente sob vários aspectos, destaca-se justamente nas paisagens em que procura fixar os flagrantes das ruas de Paris, as fachadas sombrias de suas velhas casas, sobretudo das lojas tão típicas, conhecidas de todos os que passaram pela capital francesa. A sua pintura lembraria, por momentos, pelo colorido e pela ideia, o Van Gogh, mas um Van Gogh otimista, bem-humorado, menos sombrio, porém, igualmente talentoso. Sobretudo, nos flagrantes de portos (nº 6), torna-se acentuada essa tendência para aquele espírito que a imortalizou o

²¹ Para compreensão do mundo da falsificação de obras de arte, sugerimos as seguintes referências: ANJOS, Marlon José dos. Arte e falsificação de obras de arte. *Revista Ciclos: transgressões*, Florianópolis, v. 2, nº 4, 80-90 p., 02/2015. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4942> acesso em 09/01/2024. CHRISTOFOLETTI, Rodrigo. O tráfico ilícito de bens culturais e a repatriação como reparação histórica. In: CHRISTOFOLETTI, Rodrigo (org.). *Bens Culturais e Relações Internacionais: O Patrimônio como Espelho do ‘Soft Power’*. Santos (São Paulo): Leopoldianum. 2017, 113-131p. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/1337> acesso em 09/01/2024.

²² Para aprofundar o tema, sugerimos a leitura do artigo sobre datação e atribuição de obras de arte da professora Tamara Quírico. *O caso do Trionfo della Morte no Camposanto de Pisa*, da professora Tamara Quírico, qual levanta reflexões relevantes sobre atribuições de obras as artistas e a aplicação em pesquisas e seus impactos. Disponível em: <https://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/149/167> acesso em 03/07/2023.

“pauvre Vicent”. Nota-se, contudo, que a técnica é inteiramente diversa, não existindo aqui aquela pincelada em cheio, que ninguém mais realizou, após o mestre. **A arte de Riokai Ohashi é toda assim, repleta de um delicioso imprevisto, de uma curiosa individualidade. Sente-se nele o oriental adaptado no ocidente, que ainda guarda, subconscientes, as impressões da meninice, passada ao contrário com a ingenuidade japonesa. E os seus temas nipônicos tem uma singeleza quase infantil, o castelo de Himeji surge, através dos seus vários aspectos, como a paisagem maravilhosa de um país de fadas, cheio de fantasia e lirismo. Preferimos, contudo, a segunda fase: a parisiense.** E ainda estão a bailar em nossa memória, os flagrantes da capital, cheios de realismo, impregnados de um doce e melancólica poesia, de quem viveu muitos anos em contato com a sua vida boemia e feliz, para sempre afastada da face do mundo...

Com Helena Pereira da Silva Ohashi passa-se exatamente o contrário: as suas paisagens japonesas são superiores à pintura em estilo ocidental. Isto porque não lhe foi difícil aproveitar os assuntos magníficos, fornecidos pela natureza do Império nipônico, fixando-os através de uma escola nitidamente europeia, calculada sobretudo num impressionismo, onde a forma não tem senão, finalidade secundária. “O Inogashira” (nº 19) é de um lindo efeito, assim como as “Ameixeiras”, “Primavera”, “Kamakura”, “Cerejeiras” e outros motivos do Japão. **Tentando aplicar o mesmo efeito aos modelos ocidentais, não obteve o mesmo resultando, produzindo uma pintura sem naturalidade, onde a técnica suplantou a sensibilidade, embora o conjunto agrade a vista, como nos dois quadros expostos no “Salon des Artistes Français, 1933” – “Porcelaines” e “Le chapeau de paille d’Italie”. A exposição do casal Ohashi é contudo, algo que deve ser visto porque há ali muita sensibilidade artística, muita beleza naquelas paisagens, evocativas de países distantes e maravilhosos (PUCK, 1940, p. 4, grifo nosso).**

Esta extensa crítica foi publicada no jornal *A Noite*²³, tendo como nome do articulista PUCK. Percebemos que, na crítica, a análise centrou-se nas pinturas de paisagens do Japão de Helena e Riokai que, no ponto de vista do crítico, não são japonesas. Isso deve-se pela fatura empregada pelo casal artista, que, na opinião de PUCK, por utilizar técnicas vinculadas à arte ocidental para representar as paisagens orientais. Pela época, podemos pensar que o modernismo já havia se solidificado no ocidente e o casal artista, no período em que habitara em Paris, teve contato com essa técnica.

Tal emprego da técnica ocidental nas representações de Helena e Riokai pode ser percebida em “*Paisagem japonesa*” [fig. ci-11] e “*Sem título*” [fig. ci-12], evidenciadas nos temas das pinturas. Na tela de Helena, “*Paisagem japonesa*” [fig. ci-11], as figuras japonesas, como, por exemplo, a gueixa que atravessa o corredor de árvores e anda em sentido ao olhar do observador, não apresenta os traços da face. Apenas temos ciência de que a cabeça está

²³ Cf. PUCK. A arte japonesa. In: *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1940, p. 4. Coluna Mundana.

presente, mas não vemos delimitados os olhos, nariz, boca e orelhas. Seu rosto é composto por um borrão de tinta.

Técnica similar está presente na aquarela de Riokai, “*Sem título*”, [fig. ci-12] que apresenta a arquitetura de um castelo oriental, ao que sugere. Sabemos que esta pintura não é o *Castelo de Himeji*, citada na crítica de PUCK, pois por meio do periódico *Gazeta de Notícias* (1940)²⁴, temos acesso à reprodução em preto e branco da obra. “*Sem título*” [fig. ci-12] assemelha-se ao *Castelo de Himeji* e talvez tenha sido uma representação de um ângulo distinto do apresentado na tela na época da exposição no Palace Hotel.

A obra “*Sem título*” [fig. ci-12] de Riokai Ohashi, assim como a de Helena, “*Paisagem japonesa*” [fig. ci-11], não apresenta fidelidade aos traços geométricos da composição, sendo característico nos detalhes da aquarela, as garatujas.

Tanto na formação de Helena quanto na de Riokai os artistas aprimoraram os estudos na França. Helena, por sua vez, apesar de não ter frequentado nenhuma academia brasileira de arte, como já indicado, conseguiu uma bolsa para estudar na França, e seguiu uma trajetória similar à que artistas brasileiros trilhavam, como indicou Simioni (2005). O objetivo do ensinamento artístico na Europa era aprender com artistas considerados mestres.

O que ocorreu com a trajetória de Riokai Ohashi também não foi distinto. A aprendizagem nas academias ocidentais também compunha parte do aprendizado artístico. Madalena Cordaro e Michiko Okano (2021) indicam que o estilo de pintura praticado por Riokai foi o denominado *yōga*, compondo-se de três fases. A primeira consiste na tomada do modelo europeu de pintura como arquétipo a ser seguido; na segunda, houve um retorno a tradição japonesa de pintura, com a aprendizagem na Escola de Belas Artes de Tóquio; e na terceira, o estilo tradicional japonês aprendido na academia de Tóquio tornou-se fundamental no ensino oficial de pintura na capital japonesa.

Portanto, é possível compreender que as obras do casal Ohashi apresentadas no Palace Hotel em 1940, denotavam características da arte ocidental, mesmo com representações das paisagens orientais. Pois na trajetória de ambos os artistas, a formação em instituições ocidentais fez parte do processo de aprendizagem. Sendo assim, indicamos que diferentemente do que afirmou PUCK (1949), a arte japonesa faz-se presente na produção de Helena e Riokai Ohashi independentemente da técnica empregada. Ela surge justamente no tema, nas representações das paisagens e características do relevo oriental. Evidentemente,

²⁴ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1940, p.12. Caderno Variedades Sociais, coluna Belas Artes. Matéria intitulada: “D. Darcy Vargas visitou a exposição de pintura do casal Ohashi.”

apresentamos aqui apenas dois exemplares do casal artista que denotam a temática oriental. Entretanto, como elucidado, é possível descortinar o oriente pelas obras do casal artista nas telas anunciadas nos sites de leilão e na autobiografia que Helena (1969) escreveu, relatando a produção de pinturas com Riokai por diversos momentos e lugares em que habitaram no Japão²⁵.

Há, na produção de Helena Pereira da Silva Ohashi, duas telas que representam a paisagem brasileira, executadas no ano de 1941, quando a artista veio ao Brasil com Riokai Ohashi para realizar uma viagem cultural por intermédio do Japão²⁶. Por meio de sua autobiografia (1969) é possível compreender que durante sua estadia na cidade carioca, Helena juntamente com Riokai, executaram diversas pinturas com as paisagens brasileiras: “Todos os dias saíamos pela manhã com nossas caixas, pintando tudo quanto nos parecia interessante, ruas, panoramas, Copacabana, Paquetá, jardins, favelas, Urca, de Copacabana [...]” (OHASHI, 1969, p. 34).

Aline Tomé (2016) informa-nos que a virada do século dezenove para o vinte foi marcada por mudanças que desejavam a modernidade. Na esfera artística, a pesquisadora informa que havia uma aspiração por parte dos pintores por reformas na Academia Imperial de Belas Artes-AIBA e os artistas procuravam desvencilhar-se das características pictóricas que remetiam a arte acadêmica. No quesito do espaço geográfico, a modernidade também despontava com as reformas urbanas ocorridas no Rio de Janeiro.

Segundo Abreu (1997), a reforma elaborada por Pereira Passos ocasionou profundas modificações na organização urbana do Rio de Janeiro que teve consequências significativas durante a organização social dela no século XX. Com esta reforma, o Estado passou a intervir diretamente na estratificação espacial e clarificar cada vez mais a separação entre bairros proletariados e bairros burgueses, sendo este último, privilegiado pelos planos do Estado. Como resultado desta ação, Abreu (1997) relata que o Estado acabou por contribuir e fortalecer a estrutura de periferias que se conservam até os dias de hoje.

De acordo com Abreu (1997), as reformas urbanas seguintes, no período de 1930 a 1964, passaram a ser menos excessivas do que as décadas passadas, justamente pela contradição que ela apresentou: se nos períodos anteriores a estratificação social determinava que os centros deveriam ser ocupados pela elite e os bairros mais afastados pelas camadas mais pobres, em detrimento da própria vida burguesa da elite em acumulação de capital, a

²⁵ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, 61 p.

²⁶ Este evento será abordado com profundidade no capítulo três deste texto.

classe operária necessitava residir mais próximo possível dos centros. Isso deve-se ao fato, como relatou Abreu (1997), do transporte não ter acompanhado as reformas urbanas ocorridas no Rio de Janeiro, fazendo com que a classe mais baixa residisse cada vez mais longe do local de trabalho. Desta maneira, para manter a atividade laboral, era necessário que a classe operária residisse mais próximo possível dos centros urbanos – é neste período que os terrenos desocupados nos centros passaram a ser invadidos pelas camadas mais baixas da população.

Como consequência, Abreu (1997) indica o crescimento dos subúrbios devido à migração em direção à capital do Rio de Janeiro em busca por emprego – ocasionado pelas indústrias em busca de mão de obra. Com o apoio do Estado a partir de 1930, a atividade manufatureira modificou o padrão local ocupado pela indústria, que por consequência alterou o local de crescimento dos subúrbios, que acompanharam as áreas com oferta do transporte ferroviário. Por fim, citamos a Segunda Guerra Mundial que acabou por estimular a fabricação de produtos que antes eram importados, acelerando os trabalhos de saneamento nas áreas suburbanas que abriu espaço para as atividades fabris, aproveitando terrenos baldios e muitas das vezes, reaproveitando os antigos casarões para a instalação das indústrias.

As paisagens que Helena executou do Brasil representam cenários contendo diversas casas e prédios amontoados sugerindo a ocupação e crescimento urbano da época. Entretanto, ainda denotam um ambiente em processo de transformação como em *Casario* [fig. ci-13] onde há a presença de igrejas no fundo da cena. O ângulo que a artista escolheu para realizar sua representação sugere uma visão da janela de um prédio próximo, já que as construções representadas em *Casario* [fig. ci-13] não apresentam a sua base, não sendo possível visualizar ruas e portas. A técnica empregada pela artista não se preocupa com a proporção geométrica das formas das construções. São prédios de diversos tamanhos, as formas e as cores são fortes e expressivas, fornecendo uma atmosfera alegre à região representada.

Já na segunda representação, também intitulada *Casario* [fig. ci-14], vemos diversas casas. Esta representação apresenta uma atmosfera similar ao *Casario* [fig. ci-13], com cores vibrantes e radiantes e casas de diversos tamanhos. Entretanto, nesta tela, foi permitido ao observador a contemplação da base das construções nas quais podemos perceber que o local da cena apresenta certa vegetação predominante. Portanto, podemos sugerir que esta representação de Helena pode indicar a ocupação de áreas que não eram pensadas para a moradia humana antes do processo de urbanização tal como ocorreu no Rio de Janeiro e em São Paulo, como os morros, embora não tenha sido possível precisar a localização da cena representada pela artista por falta de informações.

Ambas as representações de Helena Ohashi apresentam similaridades não apenas no traço, mas também no emprego das cores, que é possível encontrar em Riokai, na tela *Casario* [fig. ci-15]. A representação pode ser uma rua de Paris ou do Brasil. Em ambas as telas, é nítida a despreocupação com os detalhes, especialmente a tela de Riokai. As figuras humanas que caminham pela rua, possivelmente cercada de comércios, não são nítidas. As pessoas estão indicadas pelas cores de tinta que esboçam sua silhueta, sendo uma abstração da figura humana.

Outros artistas representaram a cidade do Rio de Janeiro neste período de transformações e reformas. A citar Eliseu Visconti (1866-1944), que preferiu “fazer o registro de locais que não eram o centro de interesse da sociedade, no momento de sua realização, nos permitindo, através de sua narrativa, o acesso a situações corriqueiras do cotidiano republicano” (TOMÉ, 2016, p.106). As obras de Visconti remetem às transformações do Rio de Janeiro que datam do início do século XX e, portanto, representam as reformas iniciais da cidade carioca.

Quando comparamos a tela do artista intitulada *Rua Santa Clara (ou, Vila Rica, Copacabana)* [fig. ci-16] com a tela *Casario* [fig. ci-13] de Helena, apesar de não podermos precisar a localidade e possivelmente as telas representarem locais distintos e apresentarem dez anos de distância entre elas, podemos perceber o avanço das reformas e da modernidade urbana em transição em ambas. A pintura de Helena demonstra a ampliação da construção de casas e prédios na paisagem brasileira, enquanto na tela de Visconti, percebemos que a vegetação prevalece de maneira substancial na paisagem carioca.

Situação similar ocorre quando comparamos a tela *Morro do Castelo* [fig. ci-17] com *Casario* [fig. ci-14]. Na tela de Visconti [fig. ci-17], percebemos que a vegetação, assim como em *Rua Santa Clara (ou, Vila Rica, Copacabana)* [fig. ci-16], prevalece na paisagem, apesar das construções que foram edificadas na região. Já na tela de Helena, *Casario* [fig. ci-14], apesar da predominância da vegetação, as construções fazem-se marcantes.

No entanto, no quesito de técnica, as paisagens de Helena se distanciam das representações de Visconti. Enquanto nas telas do artista percebemos a dominância do impressionismo, com sua luminosidade, cores marcantes e contornos precisos, as obras de Helena denotam registros de estudo, elaboradas sem preocupação em imprimir uma técnica precisa apreendida nas academias de arte. Ao longo da autobiografia da artista (1969), é possível depreender que Helena Ohashi se preocupava em pintar por amor à profissão e não colocava o quesito comercial como critério para o processo criativo de composição de suas obras.

Evidentemente que questões de sobrevivência permeavam os pensamentos da artista, como será elucidado nos capítulos posteriores. Todavia, suas obras, como foi possível perceber até o momento, não acompanhavam os movimentos brasileiro de arte. Helena produzia com o coração e almejava sobreviver com o fruto do afeto que sentia pela profissão de ser uma artista.

Ainda é possível realizar uma aproximação das representações urbanas de Helena com os pintores italianos paulistas. A capital paulistana igualmente à carioca, passou por transformações com a finalidade de tornar-se uma cidade requintada que acompanhasse as urbes europeias. A tela *Vista panorâmica do Brás* [fig. ci-18] de Adolfo Fonzari (1880-1959), aproxima-se de *Casario* [fig. ci-13], no sentido em que ambos os artistas definiram ofertar ao observador uma visão panorâmica das cidades. Em ambas podemos perceber que, apesar de não termos a datação exata da tela²⁷, a paisagem está tomada por construções, a vegetação é quase inexistente e há a presença de uma igreja ao fundo da cena.

Fonzari estudou com o pai de Helena, Oscar Pereira da Silva no Liceu de Artes e Ofício em São Paulo²⁸ e podemos perceber que em sua tela, ele emprega pinceladas rápidas e curtas e cores vibrantes. Os tons diversos empregados para representar o céu conferem uma certa luminosidade para a cena, assim como as sombras presentes nas paredes que se localizam contra a luz do céu.

Quando comparamos a tela de Fonzari e a de Helena, percebemos que Fonzari se aproxima do impressionismo europeu enquanto a obra de Helena faz um esforço para tentar se aproximar dos movimentos de vanguarda que experimentou na Europa durante a sua estadia na França. Entretanto, apesar do empenho, quando colocada em confronto com outros artistas brasileiros, percebemos que as telas de Helena não satisfazem em relação a composição e técnica.

Já a tela *Ouro Preto* [fig. ci-19] de Tulio Mugnaini (1895-1975), apesar de não representar a ocupação dos morros em São Paulo e sim o interior de Minas Gerais, se aproxima muito da tela *Casario* [fig. ci-14] de Helena. Ambas as pinturas apresentam ao observador construções que foram solidificadas em meio à paisagem com predominância de vasta vegetação. Em relação a técnica empregada, tanto as telas de Helena quanto a de Túlio apresentam cores vibrantes.

²⁷ No site da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde a obra citada permanece no acervo, consta que a datação provável da tela encontrasse no período de 1900 e 1959. Cf. <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?ns=201000&id=10751&lang=BR&IPR=2696> acesso em 09/07/2024.

²⁸ Cf. TARASANTCHI, Ruth. Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920. Edusp: 2016, p. 307.

Entretanto, as representações de Helena exibem certa despreocupação com a estética, enquanto na tela de Mugnaini percebemos um jogo de luzes e sombras que transmitem a serenidade das paisagens locais. Com seus traços rápidos e largos, o artista transmite a simplicidade do ambiente rural.

Portanto, podemos entender que as representações de Helena Pereira da Silva Ohashi apresentam-nos não somente paisagens urbanas do Rio de Janeiro, mas demonstram-nos as modificações e processos urbanos que a cidade sofreu para transformar-se em uma Paris brasileira nas décadas de 1930 até 1960. As representações do Rio de Janeiro feitas por Helena apresentam relevância ao preservarem a paisagem urbana e sua arquitetura tal como era na época em que foi pintada pela artista, pois como ressaltou a pesquisadora Aline Viana (2016, p. 103), as paisagens modificam-se a partir das interações humanas.

Por fim, acerca das pinturas que representam paisagens francesas, encontramos, até o momento, apenas uma crítica da tela *Une vieille rue de Martigue*, publicada pelo jornal *Etc.* (1930, p. 5)²⁹: “Mme, Helena Pereira da Silva, com *Une vieille rue de Martigue*, em que o colorido e a luz são do mais feliz efeito.”

A crítica confere elogio para esta representação de Helena Ohashi, ressaltando positivamente o colorido e a luz presente na tela. Infelizmente, não encontramos uma reprodução da tela mencionada, portanto cabe-nos apenas confiar nos juízos do crítico acerca da tela de Helena.

1.3- NATUREZA-MORTA

As pinturas de natureza-morta na produção de Helena Pereira da Silva Ohashi que encontramos, em sua grande maioria, compõem-se de representações de flores. Em toda a extensão de sua autobiografia (1969), Helena fez questão de deixar pontuada sua relação com o gênero pictórico. Como já mencionado, as flores foram um tema inicial para o aprendizado da artista³⁰ e dentro de nosso “acervo digital”³¹ este tema aparece com frequência.

Helena teve destaque na imprensa da época acerca de sua pintura de flores. Na crítica publicada no *Correio da Manhã* em 1920, apesar de a leitura do periódico ter sido

²⁹ Cf. *ETC*, Bahia, 15 de dezembro de 1930, p. 5. Matéria intitulada “Os artistas brasileiros em França”.

³⁰ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 5.

³¹ Coletânea de imagens e reproduções das telas de Helena Pereira da Silva Ohashi que fomos reunindo durante o período desta pesquisa, encontrados em sites de leilões, catálogos e livros.

comprometida por letras ilegíveis, percebemos a distinção que a artista recebeu do crítico, que inclusive, mencionou outras telas com temas diversos:

[...] Apesar de poucas telas de Helena Pereira da Silva, dão [ilegível] perfeita do seu grande empenho e poder de observação. Ninguém poderá passar indiferente pela exposição que ela acaba de fazer. Há de extasiar-se diante dos [ilegível] primorosos quadros e ter exclamações mirativas para aquela cabeça de [ilegível] de esplendente beleza, onde [ilegível]. Mosqueteiro, a que o seu [ilegível] pincel deu todo o [ilegível] de realizando uma obra de verdadeira [ilegível]; **terá elogios [ilegível] para as naturezas mortas, [ilegível] a maior fidelidade, denunciando [ilegível], [ilegível]. Ambiente e [ilegível] colorido.**

Incontestavelmente, nunca [ilegível] cidade [ilegível] um artista [ilegível] [ilegível] desse gênero. E esse é o maior elogio que se pode fazer a distintíssima pintora. Pena será se não ficarem [ilegível] as salas dos palacetes [ilegível] de nossa cidade algumas daqueles quadros. Já é tempo de se [ilegível] [ilegível] e cópias [ilegível] de Otelo e Desdémona, Carmens [ilegível], das [ilegível] seus indelectíveis [ilegível] [ilegível], cabeças de animais [ilegível] mais [ilegível] [ilegível] de [ilegível] por trabalhos originais do valor de que Helena Pereira da Silva [ilegível] nossos olhos atônitos de [ilegível] de realização de beleza (CORREIO DA MANHÃ, 1920, p. 4, grifo nosso).

Ao que podemos depreender, o que mais chamou a atenção do escritor foi possivelmente a fidelidade em seu ponto de vista com que Helena representou as telas de natureza-morta exibidas na mostra referente a esse texto.

É possível averiguar que os jornais franceses também se ocuparam de mencionar sua produção de natureza-morta. Por meio da autobiografia de Helena (1969), a artista reproduz a crítica que indicou estar presente na revista *La Revue Moderne* (1927):

Cette jeune et charmante Brésilienne s'attaque avec succès au portrait et a la nature morte. Fidèle au Salon des Femmes peintres où elle a déjà obtenu des bons succès, Melle. Pereira da Silva nous a envoyé quelques oeuvres d'une grande distinction; un Pierrot séduisant un coin de Cheminée, aux accessoires originaux et reflet sur la glace étude extrêmement brillante et d'une rare perfection de technique³² (1927 *apud* OHASHI, 1969³³, grifo nosso).

Apesar de não termos ciência de qual pintura exatamente as críticas aqui apresentadas estão fazendo referência, a tela *Pierrot* citada no texto acima, aparece em fotografia preto e

³²“Esta jovem e charmosa brasileira se investe com sucesso no retrato e na natureza morta. Fiel ao Salão das Mulheres pintoras, onde ela já obteve bons sucessos, a Srta. Pereira da Silva nos enviou algumas obras de uma grande distinção; um Pierrô sedutor, um canto de chaminé, com acessórios originais e reflexo sobre o espelho, estudo extremamente brilhante e de uma rara perfeição de técnica”. Tradução nossa.

³³ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 14.

branco no jornal *Diário Nacional, a democracia em marcha*³⁴. A legenda informa que foi vendida em Paris. Como podemos perceber pela crítica, as pinturas de natureza-morta de Helena despertaram a atenção da crítica francesa obtendo “sucesso”.

E o último texto crítico que encontramos a respeito desta temática na produção de Helena, enaltece seu amor pela representação de flores:

[...] Essa pintora, apesar de brasileira e paulista de nascimento, pertencente à tradicional família amante de pintura, viveu a maior parte de sua vida no Exterior, contando dezesseis anos de estada **no Japão**, casada que era com um artista desse país. Lá, **aprendeu a amar as flores, razão por que prefere pintar as paisagens floridas, gênero a que se dedicou para traduzir a linguagem singela das rosas e dos cravos, nas telas que pinta, as quais estarão hoje expostas para o público paulista.** [...]. (JORNAL DE NOTÍCIAS, 1949, p.7³⁵)

Por meio desta crítica, podemos perceber que principalmente em sua estadia no Japão, Helena sentiu predileção pelo tema das flores, que também permeavam as pinturas de paisagens. Ao longo de sua trajetória, Helena executou algumas pinturas de flores que demonstraram sua técnica artística, assim como foi mencionado em nossa análise dos nus femininos³⁶.

Quando analisamos *Flores* [fig. ci-20], percebemos que a fatura educada, que leva em consideração a preocupação com proporção e pinceladas na composição das flores, expressa na execução das pétalas, por exemplo, se faz presente. Outro detalhe desta tela que nos denota atenção é o reflexo presente no vaso de flores.

Este reflexo, ao que sugere, assemelha-se ao formato de uma janela, o que nos indica o ambiente e o tempo em que a cena ocorre, tendo uma entrada de luminosidade potente o suficiente para causar o reflexo no vaso. A questão temporal também se origina desta luz que incide no ambiente, fornecendo-nos a informação de que a cena faz referência ao período diurno.

A composição das flores sobre o suporte que as sustenta e o vaso fornece-nos mais informações sobre a cena. De acordo com o que a tela indica, alguém acabou de organizar as flores, que possivelmente comprou ou colheu no campo ou jardim, para arrumar o arranjo de flores. É possível visualizar que algumas delas estão com as pétalas despedaçadas e soltas sobre o suporte e as mais agraciadas foram escolhidas para preencher o vaso azul.

³⁴ Cf. *Diário Nacional, a democracia em marcha*, São Paulo, 14 de maio de 1932, p. 4.

³⁵ Cf. *Jornal De Notícias*, São Paulo, 14 de novembro de 1949, p.7. Coluna Artes. Matéria intitulada “Interpreta o sentimento da arte japonesa a exposição de pintura da sra. Helena Ohasha”.

³⁶ Cf. Subcapítulo 2.1.

Há também na produção da artista a composição de alimentos, que de modo semelhante a *Flores* [fig. ci-20], remete a uma representação pictórica clássica. Trata-se de *Natureza morta* [fig. ci-21], onde vemos uma jarra já quase vazia, um copo com líquido roxo presente no interior da jarra, algumas nozes ou castanhas e duas frutas, que parecem ser maçãs verdes ou peras. Um prato pequeno com manteiga com uma espécie de papel que a protege, conservando algum logotipo – talvez a marca da produtora – uma faca ao lado e por fim, ao fundo, uma espécie de tecido.

Talvez a composição de Helena faça alusão a uma mesa preparada para um café da manhã ou lanche da tarde. O fundo escuro da cena contrasta com a luminosidade presente nos elementos do primeiro plano. Claramente demonstra o domínio da técnica de claro e escuro que aprendeu em casa com o pai e/ou no período que passou na França.

Mas durante a trajetória de Helena, como já foi exposto neste texto, a artista transitou pelos movimentos artísticos e encontramos na sua produção a representação de flores que remetem a outras faturas. Estas, modernas. Em sua autobiografia é possível verificar esta informação e sua relação com a pintura de natureza-morta, especialmente as flores:

Durante o dia eu passava no atelier armando as telas, que trouxera de Paris, fiz vários quadros de flores e estudos da feira de flores, com figuras de uma fatura larga, impressionista, alguns feitos a espátula, dava essa maneira muita frescura ao colorido (OHASHI, 1969, p.19.)

Este trecho da fala de Helena indica-nos que a herança impressionista presente em suas telas de flores foi herdada de seu período de aprimoramento dos estudos na França. Na ocasião, Helena já havia regressado ao Brasil e realizou uma exposição na “sede do Professorado Paulista – em um prédio novo do Largo do Patriarca”³⁷, com as pinturas executadas na capital francesa.

Ao analisarmos *Vaso de flores* [fig. ci-22], podemos perceber que a tela apresenta pinceladas mais largas e rápidas. As pétalas das flores não apresentam a minúcia de detalhes que vemos em *Flores* [fig. ci-20]. Em *Vaso de flores* [fig. ci-22], temos igualmente o tema da natureza morta, com a composição do vaso de flores em cima de uma mesa. Mas desta vez, não temos a incidência de luminosidade ou reflexo que permita-nos analisar o ambiente em que a cena se desenrola e sim uma representação de ave em igual tom colorido do vaso de flores, ambos sob a toalha da mesa que, de acordo com o que a tela sugere, é de cor marrom.

Acerca da produção de flores de Helena Ohashi e sua transitoriedade entre vertentes da arte clássica e moderna, Madalena Cordaro e Michiko (2021) indicam que:

³⁷ Cf. OHASHI, 1969, p. 20.

Analisando a produção pictórica das flores de Helena, talvez as pintadas na França demonstrem mais foco analítico e enciclopédico, e uma composição centralizada, como as que se veem aqui, ao passo que as telas do período japonês exibem mais imersão subjetiva no ambiente e uma descentralização no eixo do desenho. (CORDARO; MICHIKO; 2021, p. 48)

Para as autoras, a produção de Helena também apresenta um marco de distinção. As telas produzidas durante a estadia na França conservam uma característica de catalogação de espécies, enquanto as obras produzidas no Japão foram produzidas com pinceladas mais livres, sem o rigor do ensino das academias de arte.

A pesquisadora Susie Hodge (2021, p. 206), ao mencionar o tema de natureza-morta, especialmente a pintura de flores, indica que se considerava que as mulheres anteriores ao século XX seriam mais adequadas para este tema de pintura pela questão de gênero. Tal tema era considerado um tema feminino, embora vários artistas homens tenham executado esse gênero igualmente. O que demonstra que o gênero pictórico não foi exclusividade do laboro feminino em tratando-se de pintura.

1.4- AUTORRETRATO

As pinturas de autorretrato na produção de Helena Pereira da Silva fazem-se fartas, em comparação com os nus femininos. Muitas delas, como veremos, compreendem o período dos últimos anos da artista e demonstram pontos interessantes sobre sua própria visão enquanto mulher e relação com a sociedade.

Em contrapartida, se nosso acesso a este tema em específico na produção da artista foi considerável, não encontramos em textos de periódicos da época, críticas especializadas ou comentários sobre o gênero em si dessa produção em específico da artista.

Em *Autorretrato* [fig. ci-23], Helena representou-se em posição $\frac{3}{4}$. Seu olhar parece, ao mesmo tempo em que encontra o do observador, mirar concentradamente algo que se localiza fora da tela e sua feição não esboça um sorriso – apresenta-se circunspecta. De boca avermelhada e bochechas rosadas, Helena auto representou-se adornada com brincos de pérola, um elegante e grande chapéu envolto sobre seus cabelos negros, bem arrumados em um coque baixo. O chapéu que Helena porta apresenta poucos enfeites, como flores brancas e roxas além de uma fita avermelhada, sem extravagância. O modelo do chapéu utilizado por

Helena sugere ser um *cartwheel*³⁸ e a cor amarelada opaca do chapéu indica que o material utilizado em sua fabricação pode ser a palha.

Esta cena materializa-se num fundo de cores frias: verde, azul e com a aparição singela do preto, amarelo e rosa em pontos específicos da tela. Estas cores, contempladas na totalidade, sugerem que Helena está detrás de um grande muro floral, onde as cores pretas compõem os galhos e as demais cores traduzem as folhas e pétalas. Linhas e formas aqui desfalecem e dão espaço para que as cores harmonizem em uma única matriz.

E por fim, para completar o vestuário, a artista representou-se com o pescoço e braços nus, trajando um vestido sobre o qual pouco ou nada podemos dizer, já que o enquadramento não permite ao observador contemplar nada além dos limites delimitados pela tela. O que vemos na pintura é uma mulher comum da sociedade que não denuncia sua principal profissão escolhida: a de pintora.

Olhando para a produção de autorretratos de artistas brasileiras [fig. ci-24], também podemos verificar a similaridade da autorrepresentação com a tela de Helena. Apesar de datarem em época anterior à tela analisada da artista, o que vemos são mulheres bem-vestidas, com adornos, olhares fixos e faces que não esboçam nenhum sorriso. Ainda que todas as representadas tenham sido pintoras, em nenhum destes autorretratos há a indicação da profissão por elas exercida. A única exceção é a representação da artista Djanira Motta (1914-1979), que data do mesmo ano que a tela de Helena – 1944 –, e é distinta das demais, pois há um retrato feminino ao fundo.

Entretanto, ao tomar esta pintura isolada sem nenhuma documentação que ateste que a artista representada está em seu ateliê e que o retrato que aparece ao fundo da cena em seu autorretrato seja uma pintura de sua execução, não podemos afirmar em nossa análise que a autorrepresentação denota a profissão da retratada. Ela poderia estar em um ateliê de outro artista que admirasse, um cômodo qualquer de sua casa ou de outrem que possui uma pintura ou fotografia na parede - o que não é incomum quando trata-se de decoração de interior.

Ao refletir sobre a motivação destas artistas brasileiras em velar a profissão nos autorretratos, ponderamos a qual circunstância esta ação estaria atrelada. Ana Paula Simioni (2008) menciona que durante o século XIX e início do XX, o cenário artístico brasileiro para mulheres foi marcado por preconceitos e uma concepção de inferioridade à carreira e a produção de artistas mulheres.

³⁸ Cf. MUSEU da moda brasileira. *Termos básicos para a catalogação de vestuário*. Org. e Adaptação de Michele Kauffmann, 2014, Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, 56 p.

Grande parte dos autorretratos apresentados acima está concentrada na temporalidade que Simioni indica, nos permitindo considerar que o próprio ambiente artístico em que estas mulheres se encontravam pode ter ocasionado uma coibição em afirmarem-se como profissionais da arte em uma sociedade que não as acolhia.

Se os autorretratos apresentassem a carreira profissional, poderiam projetar uma concepção de mulher distinta da que predominava no período, sendo a mulher ideal aquela que cuidava dos afazeres domésticos e do lar (PINSKY, 2013). Entretanto, analisando por outra perspectiva, estas mulheres permaneceram pintando e seguindo na carreira que escolheram – o que denota persistência e pode ser tomado como um ato de reafirmação de lugar de fala.

Investigar essa inibição da profissão das artistas em autorrepresentações é um campo complexo e neste texto não daríamos conta de tal discussão. Mas é necessário refletir criticamente sobre o tema que se apresenta como uma provocação. Mesmo porque, não significa que só porque estas mulheres eram pintoras que todos os autorretratos deveriam denotar à profissão. Mas, chamamos atenção para a aparente inibição da carreira que afetava diversas artistas em um contexto marcado por um sistema patriarcal na sociedade brasileira que perdurou até os anos 1950 e 1960 – período em que analisaremos mais um conjunto de autorretratos de Helena Ohashi adiante neste texto - e que a artista fez particularmente um esforço para reafirmar sua posição enquanto pintora e, que será tratado com profundidade no próximo capítulo.

O conjunto de autorretratos de Helena Ohashi [fig. ci-25] ajustados cronologicamente conforme a data de execução, excetuando o último que data, segundo o site de leilões que vendeu a obra, de 1978 – o que não seria possível, pois a artista faleceu no ano de 1966 – possuem características similares, como a representação de Helena um pouco mais velha, com marcas e linhas de expressão no rosto, sem sorriso e olhar longe, fixo e circunspecto. Com exceção da última tela, Helena parece trajar a mesma blusa de gola pontuda sendo somente a cor que se distingue entre as autorrepresentações.

No último autorretrato, temos uma Helena aparentemente jovem, de cabelos mais longos que as demais pinturas, na altura dos ombros, trajando um vestido curto em tom rosado. Suas grossas coxas estão aparentes, mas a expressão austera das demais pinturas permanece. Além da presença do fundo indefinível das pinturas e do felino em algumas delas, todas sem restrição apresentam um atributo em comum: a constante aspiração de Helena de fazer-se lembrar como uma artista, representando-se empunhando em mãos uma paleta de tinta e por vezes pincéis.

O que vemos nestes autorretratos não é mais a representação de uma dama da sociedade elegante, bem arrumada e maquiada, como foi representada em *Autorretrato* c.1945 [fig. ci-23]. Mas sim, uma mulher em idade senil cujo rosto apresenta as marcas do tempo.

Outro elemento presente na maioria das telas nos chamou a atenção: a presença de um gato. Ao que sabemos, Helena teve como animal de estimação felinos desde a infância até completar 16 anos, como pode ser visto na tela de seu pai, Oscar Pereira da Silva, intitulada *O gato de Helena* [fig. ci-26].

Na autobiografia (1969) de Helena, é possível perceber que a presença dos felinos na sua vida era constante: “Sua mãe, dona Júlia, não gostava de sair de casa; seu pai, aos domingos, tinha-lhe dó e dizia, ‘coitada, sempre sozinha’: seu mundo era a casa, o jardim, o gato e o cachorro” (OHASHI, 1969, p. 3).

Este trecho traduz seu relacionamento com o gato em sua infância. Seguimos com mais um trecho de sua autobiografia (1969) sobre o tema: “Só meu gato Kotori ficava o dia todo comigo, como um bom amigo. Essa crise me deixou bem desanimada” (OHASHI, 1969, p. 51). Aqui Helena descreveu que o único companheiro que tinha era seu gato Kotori, após receber a visita de um médico que lhe entregou más notícias sobre sua saúde física. Mais adiante, completa a artista: “Minha gata Rosinha tem sido também um bom modelo, só ou com seus filhos. Também vou expor rosas e paisagens. Estou decidida a fazer minha exposição” (OHASHI, 1969, p. 60). Já neste trecho, percebemos que seus bichos além de companheiros, também eram temas de algumas de suas pinturas.

E por fim, o trecho mais expressivo: “Para essa gente, sou uma mulher de idade indefinida, alta, magra, viúva, de óculos escuros, que mora só com seu gato, às vezes se encontra na rua quando se vai às compras” (OHASHI, 1969, p. 61). Neste trecho, Helena apresenta alguns apontamentos sobre como ela imaginava que as pessoas ao seu redor a concebiam: uma mulher solitária que apenas desfrutava da companhia de um gato. Essa percepção da artista pode ser compreendida pelo seu próprio contexto, já que quando regressou ao Brasil após o ano de 1950 era viúva e não tinha parentes íntimos residindo nas proximidades de sua residência.

Percebemos igualmente no conjunto de autorretratos [fig. ci-25], que ela fez questão de representar-se enquanto uma pintora. Quando olhamos para seus registros autobiográficos de fim de vida – exatamente a década de 1950 e metade de 1960 –, Helena Ohashi (1969) descreveu um pouco sobre o ambiente artístico paulista e como encontrou dificuldades em ajustar-se trabalhando como pintora, além de seu descontentamento com o ambiente o que

justificaria o esperado não sucesso na profissão centrado no fato de ser mulher e no ambiente artístico priorizar trabalhos masculinos.

Entretanto, é recorrente na sua autobiografia (1969), como a artista enfatizou o seu amor pela pintura e pela profissão, mesmo tendo vivenciado muitas agruras em seu percurso: “Eu me retraio cada vez mais no divino refúgio, que para mim é fora do tempo e que sempre adoro: a Arte!” (OHASHI, 1969, p. 61). Desta forma, podemos concluir que além da autobiografia de Helena, seus autorretratos também cumprem a função de narrar sua história e sua trajetória.

Eles carregam em si marcas e sentimentos em cada traço, desenho e gotas de tinta. Carregam o espírito de uma mulher, artista, brasileira que enfrentou muita dificuldade para se impor profissionalmente, sozinha no cenário artístico no Brasil das décadas de 1950 e 1960, tendo que lidar conjuntamente com uma debilitada saúde física, a dor da perda do esposo amado e a adaptação e sobrevivência ao regressar, após 16 anos vivendo no Japão, para sua pátria não somente em busca de uma vida melhor, mas por saudades de seu país e cultura.

Helena Pereira da Silva Ohashi foi mulher, pintora, pianista, desenhista de moda... Tantas ocupações que fizeram dela uma artista de grandes contribuições, não somente artísticas, mas também políticas de importância ímpar que o Brasil, infelizmente, olvidou na sua história até o momento.

Podemos inferir que Helena representou-se exatamente da maneira como percebia-se e, através dos trechos destacados de sua autobiografia, esta relação ficou evidente:

Como nunca fui bonita não sofro ao ver meu rosto no espelho – antes era comprido e magro, boca grande, pouco queixo, olhos escuros e grandes, expressão inteligente e triste, cabelos castanhos escuros – agora muitos desses traços se modificaram talvez para melhor... (OHASHI, 1969, p. 58).

Meus pensamentos e minha arte são minha fortaleza. Ainda pintei meu autorretrato (como me vejo), não só por fora, mas o espírito que me anima (...) (OHASHI, 1969, p. 61).

Percebemos que a artista não se sentia realizada com sua aparência física e estava descontente com sua vida, principalmente nos seus últimos anos. E estas vulnerabilidades em relação a sua aparência física, sentimento de espírito e suas experiências são qualidades que foram conduzidas e imortalizadas em seus autorretratos.

1.5- PINTURA DE GÊNERO

Em relação às pinturas de gênero, ou seja, àquelas que representam cenas do cotidiano e interior de residência, quase não as encontramos na produção de Helena. No entanto, as duas pinturas que localizamos em nossa pesquisa até o momento lograram destaque nos periódicos da época.

A primeira delas é *Lição de música* [fig. ci-27], que apareceu no site de leilões Catálogo das Artes³⁹ com o nome *Cena Palaciana*. Esta tela teve destaque na *Revista Feminina* (1919)⁴⁰ tendo sua reprodução em imagem. No entanto, o crítico, que não assinou o texto, não mencionou a tela diretamente. Mas, o que temos são juízos gerais acerca da produção da artista:

D. Helena P. da Silva ocupa um dos primeiros postos. Não é diletante, mas uma jovem artista, que faz as mais amplas promessas ao futuro. A despeito dos seus poucos anos, já dispõe de uma técnica que faria honra a muitos dos nossos pintores reputados. O seu desenho, em geral, correto, firme, sem incertezas nem vacilações. O seu colorido é exato ou quase, e o seu talento de composição, sobretudo, é notável. As telas desta talentosa pintora, sem excluir as mais fracas, recomenda-se sempre uma ou outra qualidade, ou pelo desenho, ou pela graça de composição, ou pela justeza dos tons, ou, em falta disso tudo, por uma ou outro detalhe que evidencia logo a mão da artista. Entre tantas telas, algumas há que, provavelmente, não chamam a atenção dos visitantes, e que, ao nosso ver, revelam principal tendência da artista: são aspectos de claustro, as rosáceas, as arcadas e interiores de convento, tratadas com certa largueza e com firmeza de expressão. (REVISTA FEMININA, 1919, p. 19).

Podemos perceber pelo excerto que o crítico recebeu positivamente as telas de Helena, inclusive mencionando aquelas que não despertaram a atenção do público na exposição da artista. *Lição de música* [fig. ci-27], citado pela *Revista feminina* (1919), vigorou na primeira exposição individual da artista ocorrida em um salão da Rua Direita.

A tela representa uma sala de música com poltronas e cadeiras estofadas em tons de verde e vermelho na decoração com tema, ao que sugere, floral. A parede do lado esquerdo está adornada com várias pinturas que parecem pertencer ao gênero pictórico de retratos, masculinos e femininos. Ao fundo da cena, podemos contemplar duas moças jovens, sendo que uma toca violino e a outra está sentada ao piano.

Esta cena representada por Helena fez parte de seu próprio cotidiano. Além de pintora, a artista dedicou alguns anos de sua vida aos estudos de piano:

³⁹ Cf. Catálogo das Artes. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PcezPt/> acesso em 15/01/2024.

⁴⁰ Cf. *Revista Feminina*, Rio de Janeiro, 1919, p. 19. Matéria intitulada “Exposição de pintura de d. Helena P. da Silva”.

Durante esse tempo, para fugir a esse presente tão ingrato, comecei a estudar seriamente o piano, me preparei e no ano seguinte, fiz exame no conservatório, entrando no quinto ano, com o professor Wancolle (...) queria pintar, mas tantos eram os empecilhos que fiquei uns tempos sem pegar nos pinceis; para mim a arte era o único motivo de viver. Eu ia me mantendo com alunas de desenho e pintura durante os cinco anos que fiquei na casa de meu pai (OHASHI, 1969, p. 13).

A dedicação de Helena Ohashi ao piano, como podemos perceber pelo excerto acima, foi seu refúgio quando não havia condições de sustentar-se na pintura. Na ocasião, Helena havia regressado da França ao Brasil devido aos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Sua irmã, Margarida, também havia se dedicado à música, tomando aulas de violino⁴¹.

As irmãs Pereira da Silva realizavam diversos concertos juntas e durante a estadia de Helena no Brasil neste período, as duas realizaram saraus na casa do pai. Uma de suas descrições destes eventos assimila-se à tela *Lição de música* [fig. ci-27]:

Sempre me recordei do salãozinho todo forrado de verde escuro, a mobília Luiz XV trazida de Paris, o belo espelho oval com anjinhos segurando guirlandas de rosas, o belo lustre de cristal, as cortinas de renda branca, o tapete verde também vindo da França, vários quadros de meu pai adornavam a sala, mas o mais lindo era o piano meia cauda Gaveau, de madeira natural bege. Essa era a única peça de casa bem mobiliada; quase todas as noites vinham nossos fãs. Margarida tocava sonatas de Corelli e belas Berceuses de Godard, Luiza de Azevedo as Czardas, eu fazia os acompanhamentos e tocava solos. (OHASHI, 1969, p. 13).

Evidentemente ao comparar a pintura *Lição de música* [fig. ci-27] com a descrição acima, percebemos que os detalhes da sala de música na tela e nas recordações da artista são distintos. Mas a atmosfera e o ambiente são correspondentes.

Estes saraus a que Helena refere-se foram encontros que ocorreram na casa de seu pai com alguns intelectuais que ela indicou ter conhecido na sua exposição de 1919. Rapazes da área do Direito e acadêmicos que de acordo com seu juízo, só se interessavam por arte e literatura e “não pensavam em namoros”⁴².

Portanto, podemos inferir que *Lição de música* [fig. ci-27], além de ser uma pintura de gênero, pode ser percebida como uma tela que expressa o cotidiano de Helena. Apresenta-nos um pouco de suas vivências e relações de sociabilidade durante o período que passou no Brasil por volta do ano de 1919. A artista chegou a mencionar alguns nomes destes intelectuais

⁴¹ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p.23.

⁴² Ibidem.

que frequentavam estes saraus, como “Rêgo Rangel, Correa Júnior, Cléomenes Campos, Arlindo Barbosa e Paulo Gonçalves”⁴³.

A segunda tela, que trataremos aqui, apareceu com vários nomes distintos nos periódicos. Trata-se de *Mãe e enfermo* [fig. ci-28]. Até o momento, apenas temos acesso à reprodução em preto e branco da tela na *Revista Feminina* (1919)⁴⁴ e *Revista do Brasil* (1919)⁴⁵.

A obra apresenta a visão do interior de um quarto, onde visualizamos uma cama na qual repousa o corpo de uma criança e acima dela, um relógio que sugere marcar sete horas em ponto. Ao lado da cama, está presente uma senhora que vigia atentamente o sono do pequeno enquanto executa um trabalho de crochê. Não temos como saber exatamente se a senhora que cuida da criança é sua mãe, avó, tia ou apenas uma cuidadora e/ou enfermeira. Mas pelo título que apareceu na *Revista Feminina* (1919) seria a mãe da criança.

A tela *Mãe e enfermo* [fig. ci-28] foi, assim como *Lição de música* [fig. ci-27], apresentada na primeira exposição individual de Helena em São Paulo no ano de 1919. Sobre esta tela, o escritor Monteiro Lobato (1882-1948) redigiu algumas palavras:

Mãe e enfermo, uma figura de mulher sentada vela um filhinho doente, é um quadro feito com bastante largueza; a criança, pelo inacabado da pintura, realça mais o trabalho cujo ponto central é a mulher sentada. Outra composição interessante, embora menos feliz, é interior de sala onde o arranjo das cadeiras, a diversidade dos moveis e das duas poltronas parecem dispostas com o fim de armar o efeito, artifício que não deixa pecar contra o bom gosto; já as figuras estão muito bem estudadas. (REVISTA DO BRASIL, 1919, p. 127).

Na fala de Lobato, a tela *Mãe e enfermo* [fig. ci-28] não recebeu tantos elogios, pois para o crítico, o ponto fundamental da tela é a representação da senhora que vela o sono da criança. Monteiro Lobato realizou outra crítica acerca de uma pintura de gênero, mas ela não apresenta uma reprodução em imagem no texto e não há indicação de sua nomenclatura. Mas de acordo com sua descrição, talvez possa estar se referindo à tela que não possui título e aparece em um conjunto com mais duas obras no site de leilões Roberto de Magalhães Gouvea⁴⁶.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Cf. *Revista Feminina*, São Paulo, 1919, ano VI, nº 57, p. 19. Título da matéria: “Exposição de pintura de D. Helena P. da Silva”.

⁴⁵ Cf. *Revista do Brasil*, São Paulo, 1919, p. 127. Coluna “Resenha do mês”. Matéria intitulada: Exposição de pintura.

⁴⁶ Disponível em:

<https://www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=5005746&ctd=34&tot=&tipo=1&artista=>

Na tela *Retrato de cenário* [fig. ci-29], podemos visualizar a representação de um cômodo que dispõe de poltrona, cadeira e outros móveis, sem a representação de uma figura humana. Mesmo que haja algumas discrepâncias entre a tela e a fala de Lobato, a conexão entre elas é possível.

Monteiro Lobato não foi o único a dedicar algumas palavras para a primeira exposição de Helena. No jornal *Correio Paulistano* (1919)⁴⁷ há um texto que, apesar de não apresentar críticas diretas à tela com a nomenclatura *Mãe e enfermo* [fig. ci-28], a nota cita outro título, *Mãe e enfermeira*. Acreditamos tratar-se da mesma pintura, levando em consideração a temática que o nome sugere e por figurarem na mesma exposição, como pode-se verificar:

Dos seus quadros atualmente expostos um bom número foi pintado na Europa. Entre estes se destacam a magnífica cópia “Portrait de Mme. Vestie”, do Museu do Louvre; “Outomne (Jardim do Luxembourg): “Efeito de neve” (Paris); “**Mãe e enfermeira**” e vários outros. (CORREIO PAULISTANO, 1919, p. 2, grifo nosso).

A publicação presente no jornal *Correio Paulistano* (1919) aborda as telas de Helena de maneira geral, apesar de citar a nomenclatura de algumas, como foi possível averiguar:

A exposição de Helena Pereira da Silva, feita com louvável intenção de provar o real aproveitamento que logrou na Europa, alcançar a artista brasileira, atendendo, plenamente, as esperanças que nela depositou o governo do Estado ao conceder-lhe o pensionato, teve a dupla vantagem de nos revelar o seu progresso na sua arte e, mais do que isto, a perspectiva de tudo o que da sua palheta se pode esperar. Efetivamente, seus quadros, que foram, para toda a gente que entende e ama a pintura, uma agradabilíssima surpresa, tantas qualidades revelam na jovem pintora paulista, que é justo esperar-se muito (ilegível), na sua cidade, e com tal brilho, começou. [...] Na seleção porém, dos valores que se fará, indubitavelmente, para a concessão dos favores do pensionato artístico, caberá mais uma vez, a Helena Pereira da Silva um lugar, distinto, o que não será ainda senão um justo prêmio ao seu brilhante talento. (CORREIO Paulistano, 1919, p. 3).

Portanto, podemos inferir que assim como as demais críticas apresentadas até o momento, Helena foi percebida como uma promessa para a arte brasileira. Os textos tratam, de maneira geral, positivamente os trabalhos artísticos da pintora ainda em sua fase inicial de aprendizado durante sua estadia na França.

1.6-RETRATO

⁴⁷ Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 de janeiro de 1919, p. 2. Coluna “Exposição de Pintura”.

Assim como a busca por pinturas de gênero de autoria de Helena foi escassa nos resultados, as de retrato aparecem igualmente de modo tímido. Até o momento, encontramos três, intituladas *Figura* [fig. ci-30], *Homem* [fig. ci-31] e *Estudo* [fig. ci-32].

As pinturas citadas acima apresentam similaridades entre si, sendo representações de bustos masculinos, com exceção de *Figura* [fig. ci-30], que parece apresentar um busto feminino. As telas apresentam pinceladas rápidas, com as formas representadas por linha e não por forma – denotando uma fatura moderna de pintura. As cores empregadas nas composições são potentes, especialmente em *Figura* [fig. ci-30] e *Homem* [fig. ci-31].

Já a tela *Estudo* [fig. ci-32], apesar de apresentar igualmente pinceladas rápidas, foi composta com cores mais suaves que *Figura* [fig. ci-30] e *Homem* [fig. ci-31]. Esta última citada é uma representação de um homem de meia-idade, enquanto *Estudo* [fig. ci-32] apresenta-nos um homem em idade senil.

Ao julgar pela datação das telas, por volta de 1929 e 1930, Helena já havia regressado à França após os acontecimentos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e retomou seus estudos em pintura. Em 1930, a artista retornou ao Brasil devido a problemas financeiros, pois não estava mais recebendo dinheiro do pai para custear sua vida no exterior. Nesse ano, Helena também já mantinha um relacionamento com Riokai Ohashi⁴⁸.

Conforme as recordações da pintora, podemos perceber que o impressionismo francês passou a fazer parte de sua técnica em suas telas:

Durante o dia eu passava no atelier armando as telas, que trouxera de Paris, fiz vários quadros de flores e estudos de feiras de flores, com figuras de uma fatura larga, impressionista, alguns feitos a espátula, dava essa maneira muita frescura ao colorido. (OHASHI, 1969, p. 19-20)

Ao analisar as recordações da pintora na época em que executou os retratos *Figura* [fig. ci-30], *Homem* [fig. ci-31] e *Estudo* [fig. ci-32], percebemos que realmente as telas apresentam uma fatura mais larga e traços exagerados e é perceptível a presença do impressionismo e também traços do expressionismo nestas representações, mesmo que de maneira sutil.

Cabe ressaltar que os três retratos se apresentam como estudos, sendo dois bustos masculinos. Não encontramos relatos de Helena Ohashi em sua autobiografia (1969), que descreve o seu processo executando este gênero pictórico. Apenas temos menção que a artista,

⁴⁸ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 19.

como forma de sobrevivência em anos finais de sua carreira, executou diversos retratos, mas teve que competir por clientes com o surgimento da fotografia.

Ao que as telas sugerem, elas possivelmente fazem parte dos estudos da artista na França para aprimoramento da figura masculina e feminina. Ao que indica, estes estudos podem ter sido realizados em aulas de modelo vivo, pois nas três representações, as figuras humanas não trajam camisa, estando com o peitoral nu.

Em relação à fortuna crítica deste gênero pictórico na produção de Helena Ohashi, até o momento, não foram encontradas menções nos periódicos e revistas de época.

1.7- PINTURAS SILENCIOSAS

Ao passarmos pela autobiografia (1969) de Helena Pereira da Silva Ohashi, percebemos que a carreira da artista e sua trajetória enquanto pintora foi marcada por eventos catastróficos que deixaram marcas profundas no mundo. Neste texto, iremos atentar-nos para as três catástrofes mundiais que Helena Ohashi vivenciou: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a gripe espanhola (1918-1920), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o início da Ditadura Civil Militar Brasileira (1964-1985).

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Helena Ohashi estava na França aprimorando seus estudos. De acordo com sua autobiografia (1969), a pintora residia sem a companhia da família (pai e irmãs, pois a mãe havia falecido) em Paris e o cenário que encontrou foi: “[...] ruas ermas e tristes, o comércio quase todo fechado, só havia condução subterrânea, de vez em quando batalhões passavam, ora silenciosos, ora com banda de música que partia a alma de tristeza” (OHASHI, 1969, p. 12).

Como podemos perceber, Helena Ohashi vivenciou de perto as consequências da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) na França e não tardou para receber cartas de seu pai ordenando que regressasse ao Brasil. Foi neste período, tendo que voltar a viver sob as custas de seu pai que ficou desnorreada e afastou-se por um breve período da pintura, dedicando-se ao piano no conservatório⁴⁹.

Estas são as impressões que temos da artista sobre sua experiência com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Podemos perceber que ela não detalhou com minúcias suas vivências na Europa durante este período. Situação similar ocorreu quando Helena descreveu

⁴⁹ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 12-13.

sua experiência com a gripe espanhola (1918-1920). Na ocasião, Helena Ohashi estava habitando a cidade de São Paulo e de acordo com ela:

Estavam preparando os festejos para o término da Grande Guerra Europeia, mas em vez disso, foi uma terrível epidemia de gripe, dita Espanhola, maléfica e infecciosa; começou no Rio com jogadores de futebol, vindos da Europa, logo se propagou de tal maneira que foram poucas as pessoas que não pegaram. São Paulo, por mais de uns meses, com as escolas e o comércio fechados, as ruas solitárias e ermas, só se viam as ambulâncias correndo, os próprios médicos fugiam, cada um ficava esperando os sintomas da doença, em sua casa. Fui a primeira a ter, depois foi minha irmã, e meu pai, as criadas já tinham partido para o isolamento. Vi a morte de perto: levantando-me para tratar de meu pai, recaí, e desta vez faltou pouco para chegar ao ponto final. (OHASHI, 1969, p.13).

Podemos compreender pelo excerto acima que Helena mal acabou de vivenciar a tragédia da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) na França, que ela denominou de “Grande Guerra Europeia”, e ao regressar ao Brasil foi cometida pela doença da gripe espanhola (1918-1920), com cenário similar ao que enfrentamos na Pandemia do COVID 19 no final do ano de 2019 que se alastrou ferozmente nos anos de 2020 e 2021.

Por fim, citamos a experiência de Helena Ohashi durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Esta vivência em si aparece com mais descrição na autobiografia (1969) da artista. Possivelmente pelo cenário em que a pintora se encontrava. No período em que os japoneses foram atacados pelos soldados norte-americanos, Helena estava habitando no Japão desde o ano de 1933⁵⁰ e estava casada com Riokai Ohashi (1895-1943).

Por meio da autobiografia (1969), temos acesso à informação de que Helena teve ciência das relações da guerra que comprometiam o Japão na viagem de regresso a sua viagem cultural no Brasil no ano de 1940⁵¹. De acordo com Helena, ao saber que alguns navios foram impedidos de passar pelo canal do Panamá em direção ao Japão por ordem do governo americano, teve desejo de regressar ao Brasil. Mas Riokai Ohashi almejava regressar ao Japão, pensando que a situação resolver-se-ia diplomaticamente⁵².

No Japão, a pintora vivenciou igualmente a guerra entre a China e o Japão e relatou que teve a oportunidade de voltar ao Brasil quando, em dada ocasião, o cônsul brasileiro da época, A. de Magalhães, ofereceu colocar seu nome em uma lista de regressantes ao Brasil.

⁵⁰ Em sua autobiografia (1968), Helena descreve que chegou a Yokohama por volta de setembro de 1933 com seu esposo, Riokai Ohashi. C.f. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 23.

⁵¹ Trataremos com mais profundidade as relações internacionais entre o Brasil e o Japão na Segunda Guerra Mundial por meio do casal artista Ohashi no capítulo quatro desta tese.

⁵² Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 37.

Helena Ohashi descreveu que recusou pois “[...] não tive a coragem de partir e deixar Riokai. Recusei essa oportunidade única por amor e fidelidade a meu marido...[...].” (OHASHI, 1969, p. 38). Podemos perceber que partiu de uma escolha da artista permanecer no Japão durante este período e como ela mesmo deixou em evidência, sua escolha foi pelo afeto que nutria por seu esposo, Riokai Ohashi.

Durante o ataque dos norte-americanos ao Japão, Helena morou na cidade de Ashyia. Riokai Ohashi havia falecido no ano de 1943 de um tumor no cérebro. Agora, a pintora estava solitária em um país estrangeiro sob ataques de guerra. Ao longo de sua autobiografia (1969), Helena descreve com minúcias os detalhes do cenário que vivenciou no Japão neste período⁵³. A pintora relata que precisou utilizar o trem para locomover-se e comprar itens de necessidade como comida que, por conta da guerra, estava em falta. Durante suas viagens de trem, Helena descreve que foi possível ver covas fundas ao longo do trajeto, que serviam de abrigos, caso passasse, no instante da viagem, algum avião inimigo. Foi recomendado as pessoas deixarem o trem e acomodarem-se nestas aberturas.

Helena Ohashi também descreve o medo que sentiu nestas viagens para buscar alimentos. A pintora relata que havia um grande risco de pessoas serem presas ao portarem alimentos de qualquer origem neste período. E quando o campônio de verduras passava, a pintora descreve que a viagem de volta era mais um martírio. Até o cachorro de estimação que comprou para alegrar os últimos dias de vida de Riokai, teve que esconder, pois “[...] quem possuía animais precisava entregá-los ao governo, suas peles eram utilizadas para agasalhos dos soldados [...]” (OHASHI, 1969, p. 41). Não sabemos o destino do cachorrinho, mas Helena procurou preservar tudo o que podia, devido aos bombardeios que via e ouvia durante as noites.

A pintora também descreve que, para proteger as pinturas de Riokai Ohashi, solicitou um grupo de amigos ricos para que as guardassem em um quarto especial. Já seu piano, infelizmente, não conseguiu preservar, de acordo com ela, pois um camponês desistiu de buscá-lo quando soube que era estrangeira⁵⁴.

Podemos perceber pelos excertos apresentados que Helena Ohashi sofreu penosamente durante a Segunda Guerra Mundial (19139-1945) no Japão com a perda de seu esposo, por quem deixou de estar segura no Brasil para ficar ao seu lado por amor, trajetos de risco de

⁵³ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, França, Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 40-41.

⁵⁴ Ibidem.

morte para ter com que se alimentar, sons pavorosos de bombardeios durante a noite e xenofobia.

De todas as três tragédias aqui citadas, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi a que Helena Ohashi dedicou-se a descrever com detalhes na sua autobiografia (1969). No entanto, em sua produção pictórica, não encontramos até o momento nenhuma tela que retratasse tal cenário. Tão pouco telas que remetem a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) ou à gripe espanhola (1918-1920).

Esse silenciamento presente na obra de Helena Ohashi foi despontado por nós em uma apresentação dos trabalhos finais de uma disciplina cursada durante o curso do primeiro ano de doutorado⁵⁵. Em meio às apresentações, uma em especial chamou-nos atenção. O trabalho abordava as pinturas da artista judia alemã Charlotte Salomon⁵⁶ (1917-1943). Na ocasião, a apresentação foi proferida pela acadêmica Yvonne Archanjo Massucate Barbosa.

Em meio às imagens das telas que despontavam durante a apresentação sobre Charlotte Solomon, até o momento desconhecida por nós, as representações da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) surgiam com potência na tela do notebook. Para nós foi compreensível, logo de imediato, a pintora Solomon ter executado estas telas: ela foi uma judia que vivenciou a Segunda Guerra (1939-1945) na Alemanha.

Instantaneamente, nossos pensamentos voltaram-se para a produção de Helena Ohashi. Por que Helena, que foi uma testemunha ocular de tantas tragédias mundiais, especialmente a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em se tratando do cenário nipônico, não forneceu ao que tudo indica, voz para estes acontecimentos?

Outras artistas mulheres assim como Charlotte Solomon, também utilizaram sua arte para rememorar as tragédias que vivenciaram. Podemos citar a pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954)⁵⁷, que executou diversas pinturas sobre sua condição mental e física durante a sua vida, bem como suas perdas. A pintora e figurinista escocesa Doris Clare Zinkeisin (1897-1991), que representou o terror que a perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra

⁵⁵ Disciplina intitulada Tópicos em Narrativas, Imagens e Sociabilidades, ministrada pelas professoras Doutora Maraliz Christo e Renata Caetano no segundo semestre de 2021.

⁵⁶ Pode-se ter acesso a algumas obras da artista, no ficheiro da Wikipédia Commons. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Salomon#/media/Ficheiro:Charlotte_Salomon_painting_in_the_garden_about_1939.jpg acesso em 17/01/2024. Grande parte das obras da artista compõe o acervo do Museu Judaico em Amsterdã-Alemanha. Em visita online a página do museu, foi constatado que a mesma não disponibiliza as reproduções imagéticas da produção da artista.

⁵⁷ É possível visualizar algumas destas obras na página online na Enciclopédia de Artes Visuais WikiArt, disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/frida-kahlo/all-works#!/filterNameall-paintings-chronologically:resultType:masonry> acesso em 17/01/2024

Mundial (1939-1945) causou, como por exemplo, a tela *Human Laundry* de 1945 e outras telas que denotam as consequências cruéis da guerra⁵⁸.

O possível silêncio existente na produção de Helena Ohashi sobre estes eventos é intrigante. Evidentemente, o (a) artista não tem o compromisso de registrar eventos históricos como estes citados ou qualquer outro em suas telas. De acordo com Fayga Ostrower (1995), o processo de inspiração a uma pessoa/artista ocorre de uma seletividade:

[...] interior em nós, que se manifesta através da simples percepção de um evento. Entretanto, mesmo os que forem percebidos por nós, fazemos certas distinções. Alguns eventos até que poderiam ser considerados coincidências em si curiosas. Mas enquanto não sentirmos que tais coincidências nos digam respeito de um modo ou de outro, ou contenham algo particular que possa nos interessar naquele momento, ao tomarmos conhecimento delas, tão prontamente esquecemos. Foram apenas causalidades. (OSTROWER, 1995, p. 3).

Podemos depreender, a partir do excerto que a inspiração é um processo que parte de uma seletividade individual do criador. Ou seja, cada pessoa tem uma cadeia de sentimentos e percepções que norteiam as escolhas para a criação de algo. A maneira como esta seleção pode ocorrer é peculiar a cada criador.

E a partir dessa seleção individual, cria-se algo novo. De acordo com Fayga Ostrower (1995), o processo de criação está vinculado a uma razão existencial do criador a qual:

O criativo na pessoa só pode aflorar e manifestar-se espontaneamente. A criatividade e sua realização correspondem assim a um caminho de desenvolvimento da personalidade. Caminho sem fim. A pessoa poderá crescer ao longo da sua vida, crescer para níveis sempre mais elevados e complexos, para aqueles que existirem latentes em suas potencialidades. (OSTROWER, 1995, p. 251).

E o criar:

[...] significa poder compreender, e integrar o compreendido em novo nível de consciência. Significa poder condensar o novo entendimento em termos de linguagem. Significa introduzir novas ordenações, formas. Assim, a criação depende tanto das convicções internas da pessoa, de suas motivações, quanto de sua capacidade de usar a linguagem no nível mais expressivo que puder alcançar. Este fazer é acompanhado de um sentimento de responsabilidade, pois trata-se sempre de um processo de conscientização. (OSTROWER, 1995, p.252).

Assim, com base nos trechos descritos da artista Fayga Ostrower (1995), podemos inferir que tanto o processo de inspiração quanto o de criar decorrem de seleções internas do

⁵⁸ É possível visualizar a obra *Human Laundry* e outras com temática similar na página online do *Imperial War Museum*, disponível em: <https://www.iwm.org.uk/collections/search?filters%5BmakerString%5D%5BZinkeisen%2C%20Doris%20Clare%5D=on> acesso em 17/01/2024.

criador. São suas motivações que darão vida a novos olhares e percepções do mundo. Portanto, quando olhamos para as obras de Helena Ohashi e sua autobiografia (1969) como ferramenta de compreensão de sua produção pictórica, conseguimos enxergar suas motivações na pintura.

Nos anos finais de sua vida, Helena deixa evidente em sua autobiografia (1969) os nortes que motivavam a sua arte:

Meus pensamentos e minha arte são minha fortaleza. Ainda pintei meu autorretrato (como me vejo) não só por fora, mas o espírito que me anima; dalias vermelhas, descobri novos movimentos nas flores e nas folhas. Isso, sim, ainda me dá apego à vida (OHASHI, 1969, p. 61).

Concordamos que as telas de Helena Ohashi exprimem, como bem apontou a artista Fayga Ostrower (1995), sua motivação existencial. Ao longo deste capítulo, detemo-nos em analisar os gêneros de pintura na produção da artista e podemos inferir que em cada um, a artista exprimiu o que mais despontava-lhe atenção.

Os temas que Helena Ohashi decidiu eternizar são na maioria paisagens e flores. Dois gêneros de pintura que podemos perceber durante este texto serem os seus favoritos.

Portanto, se não encontramos telas que recontam as cenas de guerras ou doenças na produção de Helena Ohashi, temos eternizado a formosura e graciosidade que o mundo pode oferecer: a natureza. Depreendemos que a artista escolheu pintar a parte mais bonita da vida. Seus quadros são telas que remetem ao colorido, à beleza, à paz e à tranquilidade das paisagens japonesas e francesas. Bem como à doçura e ao primor das flores. Estas foram as motivações existenciais de sua criação: enxergar formosura, êxtase e prazer em uma época em que só havia imperfeições e bestialidades humanas.

No entanto, podemos perceber também que esse apagamento visual na produção de Helena não pode ser encarado como uma falta, como se um artista tivesse a obrigação de produzir a partir de catástrofes e sua produção estivesse condenada caso não o fizesse. Ademais, os temas são complexos e mesmo em sua ausência podemos pensá-lo com energias nas obras feitas no período.

1.8-RELAÇÃO ENTRE A PRODUÇÃO DE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI E O CONTEXTO ARTÍSTICO PAULISTA (1950-1960)

Podemos perceber até o momento que a produção de Helena Ohashi se apresentou diversa, perpassando por múltiplos gêneros artísticos. Entretanto, tal habilidade não foi o suficiente para elencar a artista como um nome de prestígio na arte brasileira no período em que atuou.

Isso se deve ao próprio contexto artístico e cultural de São Paulo. A professora e pesquisadora Renata Zago (2007) informa que, com a criação de relevantes instituições como o Museu de Arte Moderna (MASP) de São Paulo e do Rio de Janeiro, juntamente a realizações das Bienais de São Paulo, ocasionaram em uma transformação na maneira como os artistas da época concebiam a sua produção, desvincilhando-se da arte clássica que ainda permeava São Paulo, especificamente Campinas, cidade que Helena escolheu fixar residência, por volta de 1950, exato período em que a artista regressou ao Brasil.

Esta nova maneira dos artistas conceberem sua produção se fez pela presença da arte abstrata e figurativa no Brasil. Zago (2007) relata que o movimento teria chegado anos antes no Brasil, por volta de 1938, principalmente pelas exposições do *Salão de Maio*, que possuía como objetivo criar um espaço para a arte moderna e propiciar uma troca cultural com o cenário internacional de arte⁵⁹. No entanto, Renata Zago (2007) discorre que o movimento abstrato e figurativo logrou fôlego apenas na década seguinte, no final dos anos 1940 e início de 1950.

Entretanto, mesmo com os novos ares da arte figurativa ecoando pelo ambiente artístico paulista, Zago (2007) descreve que o movimento não teve ampla aceitação, onde os salões oficiais mantiveram uma predileção pela arte clássica. A pesquisadora informa que três artistas de Campinas foram movidos pela 1ª Bienal de São Paulo, sendo eles Thomaz Perina, Mário Bueno e Clóvis Chagas, que organizaram uma mostra de trabalhos modernistas.

O primeiro se destacou por ter sido um professor de arte, cujos ideais artísticos afloraram em seus alunos questionamentos na maneira de conceber e criar suas obras e passaram a discutir suas pinturas de paisagem, natureza-morta, entre outros. E em 1957, com a chegada do artista Geraldo Jurgensen (1923-1993) à capital paulista, foi inaugurada em Campinas a 1ª Exposição de Arte Contemporânea.

A pesquisadora Renata Zago (2007) destaca igualmente a presença do grupo Ruptura em São Paulo, que teve a sua primeira mostra em 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O grupo ecoava ideais em oposição a arte concebida como clássica e acreditavam representar o avigorar que a arte necessitava no período.

A partir da década de 1960, a arte figurativa se solidificou em São Paulo, especialmente em Campinas e em 1965, Renata Zago (2007) informa que a partir de uma necessidade de um espaço fixo para abrigar exposições que exprimissem valores da arte

⁵⁹ Cf. 1º Salão de Maio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/123770-1-salao-de-maio>. Acesso em: 02 de abril de 2025. Verbete da Enciclopédia.

contemporânea, foi edificado o Museu de Arte Contemporânea de Campinas-José Pancetti⁶⁰ e outras mostras seguiram-se por Campinas exprimindo valores da arte moderna.

Como foi possível perceber, quando Helena Ohashi chegou à capital paulista no ano de 1949-1950, o cenário artístico era distinto daquele que ela havia deixado para trás durante a década de 1920 e 1930. Embora a arte clássica, oficial das academias, fosse produzida no Brasil, a arte moderna estabelecia suas raízes no ambiente artístico paulistano.

Quando nos voltamos para a premiação da 1ª Bienal de São Paulo, fica evidente por meio dos periódicos o que era desejado pela crítica em relação aos artistas paulistas na época:

[...] Não basta que um quadro seja bonito para justificar a obtenção de um prêmio qualquer. Era um prêmio de cem mil cruzeiros, o que é uma virtuosa importância para o nosso meio artístico. Era destinado a destacar particularmente o artista escolhido. Era lógico de esperar que fosse dado a alguém que representasse um movimento inovador, importante para a pintura brasileira. A alguém que soube tirar da terra algo novo, especificamente nosso. De qualquer maneira, alguém nitidamente superior à maioria dos bons pintores do momento. [...] (JEAN, 1951, p. 3)⁶¹.

O texto de Yvonne Jean (1951), foi publicado no jornal *Correio da Manhã* e o autor se dedica a falar sobre a premiação da 1ª Bienal de São Paulo que foi concedida ao pintor Dantio di Prete (1911-1985) pela tela *Limões*. A obra⁶² se trata de uma natureza-morta e podemos compreender as novas vertentes que chegavam à São Paulo no período e como as telas de Helena se distanciavam deste movimento. No trecho destacado acima, Jean (1951) aborda as qualidades que um artista vencedor deveria lograr para receber tal premiação, destacando uma renovação esperada na arte paulistana. Qualidade que ele não enxergou na obra de Prete por julgá-la não ser original e tipicamente italiana.

⁶⁰ Para obter mais informações sobre os salões de arte contemporânea em Campinas, sugerimos a leitura completa da dissertação de mestrado da professora Renata Zago, intitulada *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. Disponível em https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/73712552/Copia_de_RZ_Dissertacao-libre.pdf?1635342742=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DCopia_de_RZ_Dissertacao.pdf&Expires=1743634042&Signature=VFXLEl1mV6kNeopdQkus0x0KnkUbe6gZsj9IDfBcF6JYYCa~dBi6Ba6JX-vUII6NF0jeawgIZVcoTz52SjTn~tEAOsKHd-yHVVY92Yt0-As~XAqZKL5wqVxVjrN8Vp1wN02iyIQgrSQctHanKvSmrhiQigihW7h5o7OrkDQh0nQQOVOv3CiQF4u3SgJVaQ8nKYFK01X147cl~8C8XBCSla3b9MF6iLAJUyzDzHVNnz8kUtOi0y~yX8PBwB4XiBoDNWyEWXQDgwJCw4snsQLXQEHZL5NujHUA9hLob2aGJ99J-PJfm3k~2-yij~27YxO6G~cbUcJ~kGoRnSBqnGesA__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

⁶¹ Cf. JEAN, Yvonne. Considerações em torno do primeiro prêmio de pintura da Bienal. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1951, pág. 3. 2º Caderno.

⁶² Pode-se visualizar a reprodução da imagem da obra na Enciclopédia Cultural, disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/84885-limoes> acesso em 03/04/2025.

Jean (1951) continua seu texto discorrendo sobre os valores e critérios da premiação da 1ª Bienal de São Paulo. O que nos interessou em seu texto, foi observar como a crítica se comportava diante dos artistas da época.

A nota do jornal *Correio da Manhã* (1951)⁶³, traz uma lista com as obras premiadas na 1ª Bienal de São Paulo que na ocasião, foram apresentadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na enumeração, temos as obras *Os namorados num café*⁶⁴, de Roger Chastel (1897-1981); *Natureza-morta*⁶⁵ de Maria Leontina (1917-1984); *Formas*⁶⁶ de Ivan Serpa (1923-1973) que denotam características da pintura abstrata que estava sendo executada não somente em São Paulo, mas no ambiente artístico brasileiro.

Com a análise efêmera das obras de Helena Ohashi realizada nos subcapítulos anteriores e o confronto com as obras dos artistas citados acima, foi possível observar que a arte de Helena Ohashi se desviava das necessidades da arte paulistana. Sua produção não dialogava com o movimento abstracionista que ganhava força no período. Portanto, sua recusa nos salões de arte como veremos com mais profundidade no capítulo seguinte, não se pautam apenas no discurso de gênero. Há fatores externos que contribuíram para o apagamento da artista no cenário artístico brasileiro, como a própria maneira de conceber e produzir as suas obras.

Ao longo da autobiografia (1969) de Helena Ohashi, não encontramos nenhuma menção da artista a estes movimentos artísticos em São Paulo. Ela não relata a exposição da Bienal nem a de Arte Contemporânea, o que pode sugerir que ela também não se interessava por estes acontecimentos. Igualmente não encontramos nos periódicos, algum informe que pudesse atestar a presença de Helena na mostra, quando citado o nome de alguns participantes.

O que Helena Ohashi fez foi criticar e se queixar por ter sido recusada nos salões oficiais de arte. Mas ela tentou a todo custo se inserir em um ambiente onde a produção pictórica executada por ela era desprezada. E isso ocorreu porque ela não procurou se informar das necessidades artísticas do período e da região em que estava.

⁶³ Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1952. 1º Caderno, matéria intitulada “Os trabalhos a serem expostos”.

⁶⁴ Pode-se visualizar uma reprodução em imagem da obra na página eletrônica do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, disponível em http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/percursos/percursos_abstrac_chastel.asp acesso em 03/04/2025.

⁶⁵ Pode-se visualizar uma reprodução em imagem da obra na página eletrônica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, disponível em <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17320> acesso em 03/04/2025.

⁶⁶ Pode-se visualizar uma reprodução em imagem da obra na página eletrônica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, disponível em <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17376> acesso em 3/04/2025.

Não estamos excluindo as agruras e dificuldades que Helena Ohashi enfrentou em sua caminhada para se solidificar como artista, como ter sido uma mulher viúva, sem filhos e sua própria provedora lutando para se manter da arte. Helena Ohashi carregava em si uma imagem que a política brasileira desprezava no período.

Mas, denotamos a atenção que outros caminhos e percursos devem ser analisados em relação a sua trajetória e consolidação na arte brasileira durante o período de 1950 e 1960. Destarte, no próximo capítulo iremos analisar a trajetória de algumas artistas paulistas que, assim como Helena Ohashi, tentaram se solidificar na arte brasileira. Serão investigados os percursos destas artistas em contraposição a trajetória de Helena, buscando iluminar o ambiente artístico brasileiro para mulheres e como cada uma delas se validaram na arte brasileira no contexto artístico paulistano, bem como a recepção crítica de Helena no Brasil.

2- HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI (1895-1966): SER MULHER E ARTISTA NO BRASIL SÉCULO XX (1919-1966)

Este capítulo tem como objetivo analisar, por meio da trajetória da pintora Helena Pereira da Silva Ohashi, o cenário brasileiro para mulheres artistas no século XX. Interessamos perceber as permanências e possíveis rupturas com o século passado no que diz respeito ao mundo do trabalho e às mulheres, com ênfase nas relações de gênero.

Nosso texto terá como foco os anos da trajetória da carreira da artista Helena Pereira da Silva Ohashi, compreendendo os anos de 1911 a 1966, período que compreende respectivamente o início da carreira e falecimento da pintora. Os textos críticos utilizados neste capítulo foram aqueles que auxiliaram a construir nossos argumentos acerca da relação de gênero no mundo da arte para mulheres. Portanto, esclarecemos que nem todas as críticas que encontramos sobre a pintora encontram-se presentes neste texto, e nem representam o número total de existência dos apontamentos acerca das obras de Helena Ohashi.

2.1- O QUE DIZEM DA MULHER ARTISTA? AS CRÍTICAS DE ARTE SOBRE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI NOS PERIÓDICOS BRASILEIROS - 1919-1966

Para iniciar nossa análise acerca do cenário brasileiro para mulheres artistas no século XX, efetuamos uma busca nos periódicos da época para averiguar como as mulheres artistas eram citadas nos juízos críticos do período.

A primeira crítica que julgamos pertinente referente à pintora Helena foi redigida por Monteiro Lobato na *Revista do Brasil* (1919)⁶⁷. Na ocasião, Lobato dedicou algumas palavras para a primeira exposição individual que a pintora organizou em sua carreira.

Ohashi (1969) indica que, embora sua exposição tenha sido elogiada pelos jornais naquela época, pouco se escrevia sobre os artistas que estavam iniciando a carreira⁶⁸. Talvez este relato da própria artista seja uma justificativa pela qual não encontramos muitas narrativas críticas acerca de sua produção.

Ohashi (1969) alega que neste período os artistas paulistanos não formavam grupos para expor, apesar de indicar que muitos pintores haviam visitado sua exposição. A artista

⁶⁷ Cf. *Revista do Brasil*, São Paulo, 1919, p. 127. Coluna “Resenha do mês”. Matéria intitulada: Exposição de pintura.

⁶⁸ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil Paris Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 13.

também menciona os ecos iniciais da arte moderna que se faziam presentes em São Paulo neste momento enquanto “diziam que essa pintura louca nunca haveria de pegar.”⁶⁹

A respeito da fala de Ohashi (1969) sobre os artistas não se reunirem é um reflexo que temos sobre as exposições em São Paulo nos primeiros anos do século XX. Ana Paula Nascimento (2010) e Miriam Rossi (2013), ao analisarem o cenário artístico paulistano neste período, informam que exposições coletivas não eram realizadas com frequência na capital paulista. Isso porque o espaço que as mostras de arte ocupavam eram os mais diversificados, sendo sedes de jornais, salas de hotéis, clubes, estúdios de fotografia e vitrine de lojas. Consequentemente, o mais usual eram as exposições individuais.

A fala de Monteiro Lobato (1919) acerca da exposição individual de Helena denotou-nos atenção em diversos pontos acerca do cenário para mulheres artistas:

Não eram pintados a maneira comum das senhoritas prendadas. Hoje, já senhora da sua arte, apresenta-nos com estudos de natureza morta, paisagens, marinhas, figuras e até quadros de composição, denunciando em todos um progresso visível. (REVISTA DO BRASIL, 1919, p. 127, grifo nosso).

O primeiro ponto que queremos destacar é sua fala em relação a julgar que as telas de Helena não se assemelhavam com as “das senhoritas prendadas”. Esta qualidade empregada por Lobato faz-nos indagar acerca do que seria uma concepção de uma mulher prendada no período.

Ana Paula Simioni (2008) indica que durante o século XIX, início do XX, havia uma percepção por parte dos críticos em conceber artistas mulheres como inferiores e o nome de Monteiro Lobato é citado pela pesquisadora:

Desde Félix Ferreira, passando por Gonzaga Duque e João do Rio até Monteiro Lobato, esse fenômeno de longa duração representava um modelo de entender, enquadrar e finalmente julgar, desigualmente, as obras apresentadas por artistas mulheres. Tal categoria traduzia uma resposta interna ao campo artístico às representações genéricas típicas do período: por meio de um eterno amadorismo feminino, traduzia-se esteticamente uma crença, amplamente disseminada, de que as mulheres haviam sido naturalmente presenteadas com capacidades intelectuais diversas e inferiores às masculinas. (SIMIONI, 2008, p. 30).

É possível, portanto, contrastar o excerto da crítica de Lobato sobre Helena com a reflexão de Simioni (2008). Entretanto, há de ressaltar que Monteiro Lobato ao tecer seus juízos iniciais à Helena, a distingue do que considerava “mulheres prendadas”. Isso coloca a pintora em outro patamar se pensarmos no cenário da arte brasileira no início do século XX

⁶⁹ Ibidem.

em relação às mulheres artistas. Mas, para tal comprovação, faz-se necessário avaliar a continuidade da crítica de Lobato acerca da exposição de Helena, bem como uma comparação com outros pensamentos – se possível - que serão apresentados ao longo deste texto.

Outro ponto que nos denotou atenção nas críticas de Monteiro Lobato foi:

Do exame destas telas conclui o observador achar-se **diante de uma artista das mais bem-dotadas**, das mais estudiosas e das que mais progressos tem feito ultimamente como se verifica pela comparação das suas últimas composições. (REVISTA DO BRASIL, 1919, p. 127, grifo nossos).

Pode-se perceber que Lobato além de tecer alguns elogios às telas de Helena, referiu-se a ela como artista. Assim, podemos inferir que Monteiro Lobato concebe a arte de Helena como tal e não como uma tarefa feminina a ser aprendida para ser percebida como uma mulher aprendida.

Em um texto crítico publicado na *Revista Feminina* (1919)⁷⁰, o autor também deteve-se a mencionar a primeira exposição individual de Helena e assim como na fala de Monteiro Lobato, também temos um parecer da arte no que diz respeito às mulheres:

Em geral, nesta cidade as moças fazem arte por diletantismo, como mera prenda de salão, como um retoque de ornato que as alinda e as torna, no meio em que vivem, mais interessantes. Quanto a pintura que fazem, não passam de guaches ingênuas decalcadas sobre cartões postais, aquarelas em leques ou em cascas de árvore, copiadas ilustrações francesas, ou quadros a óleo a que sirvam de modelo as oleográficas do mercado barato de papeis pintados. De desenho nada sabem. Demais, a solícita mãe de família que se interessa pela educação de sua filha, quando a destina a aprendizagem da pintura, a primeira coisa que faz é recomendar ao professor que a de pronta em pouco tempo. O curso de desenho, para o qual são necessários alguns anos de esforço contínuo e tenaz, é logo posto a parte, por inútil. A gentil e elegante periciazinha, no fundo, só deseja saber duas coisas: declarar e obter as tintas. Tudo mais é relegado como tarefa inferior. E assim, ela, ao receber em seu gabinete, pela primeira vez, o professor de pintura, que de resto, é, na maior parte dos casos, um pinta-monos, já se apresenta armada de paleta e tubos, como se estivesse habilitada a executar uma academia. É por isso que, em S. Paulo, quando se fala em pintura de senhoras, logo nos ocorrem essas prendas mesquinhas de salão, fundos de prato horrendos, oleográficas restauradas, paisagens de uns catitíssimos de mau gosto ou, quando muito, telas sem personalidade. (REVISTA FEMININA, 1919, p.19).

Estes pensamentos ocupam quase metade do texto total que deveria ser sobre a exposição de Helena. Gostaríamos de destacar algumas percepções neste excerto. Primeiramente, percebemos que o autor enxerga a ação de mulheres aprenderem pintura como parte de sua educação, possivelmente atrelada ao pensamento da mulher ter de tornar-se uma

⁷⁰ Cf. *Revista Feminina*, São Paulo, 1919, ano VI, nº 57, p. 19. Título da matéria: “Exposição de pintura de D. Helena P. da Silva”.

dona de casa talentosa e com objetivos bem delimitados: cuidar do bem-estar e da educação dos filhos e do lar.

Fúlvia Rosemberg (2013) aponta que a educação das mulheres no Brasil desde o século XIX foi permeada de restrições, concebendo a mulher como portadora de uma inteligência limitada, de saúde frágil e os objetivos dos estudos deveriam estar voltados para aprimorar seu ofício máximo que era ser mãe. Segundo Rosemberg, esta concepção somente começou a dissolver-se a partir de 1971, com a criação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação que concedeu equivalência aos cursos secundários que as mulheres podiam frequentar no período – curso normal secundário.

No período em que o crítico teceu estas palavras sobre a arte feminina em São Paulo, vigorou um pensamento em que as mulheres foram “criadas” para o ambiente doméstico. E deveriam aprender habilidades para que este lar fosse o mais seguro possível. Além de manter todos os cuidados com a educação dos filhos, enquanto na figura do homem é que se concentrou a imagem do “provedor”.

O crítico também pondera o ensino em casa ou em ateliê com um professor particular – assim como muitos artistas fizeram antes de ingressar na Escola Nacional de Belas Artes –, como algo sem valor. No caso das artistas mulheres, pela fala do crítico, há esta condenação neste modelo de ensino porque ao que sugere, as moças que assistiam estas aulas não possuíam conhecimento profundo o suficiente de desenho para executar as telas, resultado a seu ver, em trabalhos insatisfatórios.

Entretanto, para o crítico da *Revista Feminina* (1919), nem toda a arte paulistana produzida por mulheres era concebida por ele como desagradável. Em seus juízos, há algumas exceções como:

Há uma Bertha Worms, que faz arte séria, uma Nicota Bayeux, cujo talento ainda não foi devidamente apreciado, uma Anita Malfatti, que tenta esconder o seu temperamento em desvarios e audácia futuristas, e alguma outra mais que não conhecemos. (REVISTA FEMININA, 1919, p. 19).

Nicota Bayeux (1870-1923), Anita Malfatti (1889-1964) e Helena Pereira da Silva Ohashi (1895-1966) foram artistas mulheres que nasceram em São Paulo. Anita e Helena são contemporâneas e vivenciaram o mesmo cenário artístico brasileiro, porém, a primeira tem seu nome mais conhecido dentro do cenário artístico brasileiro do que a última. Já Bertha Worms (1868-1937) foi uma artista francesa que fixou residência na cidade de São Paulo.

Sendo assim, estas quatro artistas mulheres desfrutaram por um período do mesmo contexto histórico artístico paulistano⁷¹.

Após estes apontamentos, finalmente o crítico propôs-se a falar sobre a exposição de Helena:

D. Helena P. da Silva ocupa um dos primeiros postos. Não é diletante, mas uma jovem artista, que faz as mais amplas promessas ao futuro. A despeito dos seus poucos anos, já dispõe de uma técnica que faria honra a muitos dos nossos pintores reputados. O seu desenho, em geral, correto, firme, sem incertezas nem vacilações. O seu colorido é exato ou quase, e o seu talento de composição, sobretudo, é notável. As telas desta talentosa pintora, sem excluir as mais fracas, recomenda-se sempre uma ou outra qualidade, ou pelo desenho, ou pela graça de composição, ou pela justeza dos tons, ou, em falta disso tudo, por uma ou outro detalhe que evidencia logo a mão da artista. Entre tantas telas, algumas há que, provavelmente, não chamam a atenção dos visitantes, e que, ao nosso ver, revelam principal tendência da artista: são aspectos de claustro, as rosáceas, as arcadas e interiores de convento, tratadas com certa largueza e com firmeza de expressão. As telas mais apreciadas, aquelas que provocaram os mais vivos comentários são as duas que reproduzimos nesta página, e as que figuram no catálogo sob os números 46, que é um lindo pôr do sol alaranjado e um poético trecho da várzea, e 7, intitulada *Toilette de Mlle. Saturnina*, onde se vê um belo angorá mirando-se ao espelho do toucador, sobre uma almofada de seda damassé, rosa e lilás. *Portrait de Mme. Vestie* é uma cópia do museu do Louvre, que, apesar de cópia, não deixa de ser um fino trabalho de arte. D. Helena P. da Silva é uma artista de raça. É filha do mestre Oscar Pereira da Silva, que lhe deu a primeira noção de pintura e lhe educou a gosto desde a infância. [...] Helena P. da Silva é, de resto, muito jovem, o que quer dizer que suas promessas ainda não estão inteiramente realizadas. Talentosa, esforçada, estudiosa, cheia das mais sérias ambições, muito ainda há esperar da sua arte. (REVISTA FEMININA, 1919, p. 19).

Percebemos que o articulista concebeu Helena como uma artista profissional assim como Monteiro Lobato pois, ao referenciá-la em seu texto não a denominou como amadora. Mas, empregou as palavras artista e pintora. Ela foi percebida como uma exceção dentre as mulheres artistas de São Paulo e comparada ao mesmo nível na visão do crítico, do que considerava artistas reputados. Um ponto interessante na fala do crítico é o desprezo que ele apresentou por obras que se constituíam por reproduções de outras. Como por exemplo, a tela *Portrait de Mme. Vestie* a qual mencionou ser uma cópia de uma obra presente no Museu do Louvre.

Entretanto, como afirma Sonia Gomes Pereira (2016), a realização de reproduções de outras telas fazia parte do ensino na Escola Nacional de Belas Artes. Pensionistas que realizavam viagens para instituições de arte na Europa deveriam enviar para a academia

⁷¹ Na sessão seguinte, abordaremos a relação entre Helena Pereira da Silva Ohashi e demais mulheres artistas brasileiras e o ambiente artístico para mulheres pintoras.

reproduções de telas de mestres. Para aprimorar o aprendizado e conceder a oportunidade para aqueles alunos que não conseguiam uma viagem para estudar fora ou que simplesmente não possuíam recursos para tal, o dever era aprender com os grandes mestres.

Se, em uma instituição considerada como um ensino oficial de arte era bem-visto a reprodução de telas e grandes nomes da arte brasileira também realizaram esta ação, como o próprio pai de Helena, que executou diversas reproduções de artistas nacionais e estrangeiros⁷² durante a carreira, por que o fato de Helena também executar cópias seria algo negativo? Certamente temos que levar em consideração que o crítico poderia ter esta percepção negativa de cópias independentemente do artista que as executava. Se eram homens ou mulheres.

Porém, como indicado mais acima, ele também enxergou como contraproducente as cópias que artistas mulheres na cidade de São Paulo executavam. Portanto, nessa perspectiva, concebemos que para o articulista, as reproduções que pintoras executavam a partir de outras telas eram concebidas como inferiores em relação as produzidas por artistas homens.

Outra crítica acerca dos trabalhos de Helena que propõem uma reflexão instigante é a respeito de sua participação em uma mostra coletiva no Grupo Almeida Júnior no ano de 1928. Segundo o periódico *Diário Nacional: a democracia em marcha*⁷³, a mostra foi inaugurada no dia 10 de dezembro de 1928, no pavimento térreo da Casa das Arcadas, localizado na rua Quintino Bocaiuva, no número 54.

De acordo com Helena Ohashi em sua autobiografia (1969), quando ocorreu esta exposição, estava residindo na França para finalizar seus estudos de pintura e provavelmente seu pai, encarregou-se de levar as obras da pintora para a mostra. Se nas notas de periódicos apresentadas anteriormente podemos ter uma perspectiva da exposição individual de Helena, através deste excerto, será possível averiguá-la em conjunto com outros nomes da arte brasileira.

Conforme a nota do *Diário Nacional: a democracia em marcha* (1928), a mostra teve seu merecimento no cenário artístico enquanto um evento que reuniu diversos artistas num único espaço:

⁷² Para saber mais, sugerimos a dissertação SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da. *A noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira da Silva*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 195 p. 2020. Qual possui uma seção dedicada a abordar algumas reproduções que o artista executou. Disponível em:

file:///C:/Users/paula/Downloads/paulanathaianedejesusdasilva.pdf acesso em 19/01/2024.

⁷³Cf. *Diário Nacional: a democracia em marcha*, São Paulo, 11 de dezembro de 1928, p. 7. Caderno Cinema, Arte, Teatro, na coluna intitulada Recitais e exposições, com a matéria intitulada “Grupo Almeida Júnior”.

É uma iniciativa que, sendo nova entre nós, se reveste de todos os elementos de se constituir um fato de certo relevo. Pela primeira vez, nestes últimos tempos se consegue reunir valores da pintura do país, como Pedro Alexandrino, Henrique Bernardelli, Paulo do Vale Júnior, Lucílio de Albuquerque, Wast Rodrigues, Theodoro Braga, Decio Villares, Oscar Pereira da Silva, Pedro Bruno, Timotheo da Costa, Georgina de Albuquerque, A. Rocco, Paulo Lopes de Lião Vergueiro, Edgard Parreiras, Marques Junior, Helena Pereira da Silva, Tulio Mugnaini, Hélios Seelinger. (DIÁRIO NACIONAL: a democracia em marcha, 1928, p.7).

O importante de perceber-se nesta nota é que o nome de Helena aparece dentre outros artistas renomados na arte brasileira, como Henrique Bernardelli (1857-1936), Pedro Alexandrino (1856-1942) e o próprio pai de Helena – Oscar Pereira da Silva. A importância conferida pelo articulista à exposição e aos artistas que participaram dela ficou evidente na nota publicada no dia seguinte a da anterior⁷⁴:

Os nomes que subscrevem os quadros expostos, pertencem ao número dos que já receberam a consagração da crítica e do público. Da exposição do grupo “Almeida Júnior”, constam obras de valor, cerca de sessenta e cinco telas, que, excetuando uma aquarela e um pastel, são a óleo.

[...] É lógica a criação do grupo artístico que tão auspiciosamente se inicia e sendo a lógica e também útil, não só para o pintor, como também para a arte. Se aos pintores, isoladamente, é difícil ou problemático o êxito de uma exposição, principalmente pelas despesas que ela acarreta, agrupados, torna-se mais fácil, se não menos dispendioso a luta contra o indiferentismo do público.

O grupo “Almeida Júnior” tem a sua frente um lindo futuro. Os pintores que dele fazem parte são artistas de renome e o resultado final será fatalmente bom e compensador. (DIÁRIO NACIONAL: a democracia em marcha, 1928, p. 7).

Na nota o autor do texto enxerga que estes artistas “já receberam a consagração da crítica e do público”, ou seja, são artistas que foram reconhecidos e o público recebeu positivamente. Interessante este olhar do articulista sobre os pintores participantes, pois Helena neste período estava iniciando a sua carreira e estava na condição de aluna, aprimorando seus estudos na França e foi incluída em um conjunto de artistas considerados importantes na época. É relevante evidenciar que dentre os membros do grupo Almeida Júnior citado, apenas dois são de mulheres: Georgina de Albuquerque (1885-1962) e Helena – ambas contemporâneas e que residiram no estado de São Paulo.

⁷⁴ Cf. *Diário Nacional: a democracia em marcha*, São Paulo, 12 de dezembro de 1928, p. 7. Caderno Cinema, Arte, Teatro, na coluna intitulada Recitais e exposições, com a matéria intitulada “Exposição Almeida Júnior”.

O jornal *Correio Paulistano* (1928)⁷⁵ também se propôs a escrever algumas palavras acerca da mostra coletiva do Grupo Almeida Júnior e temos um destaque para as telas de autoria de Helena, o qual mencionou: “Helena Pereira da Silva, com ‘Rosa chorona’ e ‘Estudos de nu’, diz-nos permanecer na sua orientação, **serena, tranquila e sentimental**”. (CORREIO PAULISTANO, 1928, p. 12, grifo nosso).

O que temos na fala de P. de M. são informações sobre duas telas que Helena levou para a mostra, *Rosa chorona* e *Estudos de nu*, provavelmente, realizados durante sua estadia na França. O articulista atribuiu-lhe algumas características que sugere serem sequentes nas telas de Helena, como: “serena, tranquila e sentimental”. Estas qualidades atribuídas são similares as que Simioni (2008) descreve em sua obra ao indicar que havia uma diferenciação nos textos de crítica do fim do século XIX, início do XX entre pintores homens e mulheres. A autora apresentou palavras como: “leve, delicada e graciosa” sendo atribuições de uma pintura “feminina” com propósitos de inferiorizar os trabalhos executados por mulheres artistas em comparação com os pintores homens⁷⁶.

Quando P. de M. se referiu aos outros artistas, ele empregou palavras de positividade que reafirmaram uma posição dos mesmos na esfera da arte brasileira ao empregar termos como: “pintor esplêndido e vigoroso” ao se referir a Almeida Júnior; “o mestre da natureza morta” ao se referir a Pedro Alexandrino; “mestre que São Paulo se acostumou a admirar” ao se referir a Oscar P. da Silva. Aos outros artistas, o articulista descreveu palavras que ressaltaram as obras, como um “pincel vigoroso”, “criador de belezas”⁷⁷.

Chamou-nos atenção igualmente as palavras que teceu acerca da artista Georgina de Albuquerque e ao artista Pedro Bruno. À primeira, mencionou: “nos dá uns poemas coloridos, bizarros em ‘Na roça’ e ‘Brasileira’” (CORREIO PAULISTANO, 1928, p.12). Para o segundo: “[...] Mas dentre eles, esquecendo-se “Gaivotas”, que parece himino de formas femininas” (CORREIO PAULISTANO, 1928, p.12). Percebe-se que nestes trechos o articulista não concebeu às obras de ambos os artistas tanta positividade ou pelo menos, entusiasmo com que falou sobre as telas dos demais artistas.

A qualidade de “bizarro” que conferiu às obras de Georgina de Albuquerque quer dizer algo esquisito, estranho. Já a qualidade de “formas femininas” para a tela de Pedro Bruno, *Gaivotas*, o que seria para o articulista? O que queria expressar com “formas femininas” e o

⁷⁵ Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 de dezembro de 1928, p. 12. Coluna Registros de Arte, matéria intitulada: Exposição de pintura “Grupo Almeida Júnior”.

⁷⁶ Cf. SIMIONI, Ana Paula. 2008, p. 55.

⁷⁷ Ibidem.

porquê de esquecer esta tela? Será que o fato dos traços da tela de Pedro Bruno não serem concebidos pelo articulista como provenientes de um “pincel vigoroso” como ele mesmo indicou ao referenciar outros artistas e sim, apresentar traços suaves, sendo concebido como “feminino” é o respaldo que justifica a sua negatividade em relação às telas do artista?

Da parte de Helena, como já foi indicado, P. de M. não deixou claro qual era a sua opinião acerca das telas da artista, além das qualidades que lhe atribuiu. Podemos ler de duas maneiras distintas: a primeira, olhando para os atributos com que lhe conferiu, como sendo oriundos de uma fala de preconceito a artistas mulheres em comparação com as obras de artistas homens, como já foi elucidado acima. Principalmente, ao comparar com as palavras que teceu sobre a tela *Gaivotas* de Pedro Bruno.

A segunda, que Helena foi descrita assim como os outros artistas com certa positividade, porém, o articulista escolheu gastar mais palavras com aqueles que já atuavam há mais tempo no cenário das artes brasileiras. Ressalta-se que diferentemente do autor do texto publicado no *Diário Nacional: a democracia em marcha* (1928), que enfocou a relevância ao grupo Almeida Júnior como coletivo, P. de M. deixou para atribuir a relevância de cada pintor de forma individual, quando descreveu sobre as telas de cada artista, apresentando distinções pictóricas entre os artistas do grupo.

Por conseguinte, percebemos que a exposição Almeida Júnior teve relevância fundamental dentro do cenário das artes brasileira, enquanto uma exposição coletiva e que foi uma oportunidade para Helena apresentar seu trabalho mesmo não estando fisicamente em território brasileiro.

Em sua autobiografia (1969), Helena discorre sobre suas experiências em algumas exposições, as telas que apresentou, os prêmios que logrou e as dificuldades de participar das mesmas, bem como alguns textos críticos publicados a respeito de seus trabalhos.

Ao confrontarmos seu texto com as críticas apresentadas até aqui, não encontramos nenhuma menção da artista sobre esta exposição. Helena Ohashi (1969) concentrou-se em registrar os eventos e experiências que estava vivenciando na França neste período. A artista também não mencionou a sua participação no Grupo Almeida Júnior. O que faz sentido, já que estava ocupada com as exposições e aulas na França, e deixou essa “participação” sob a responsabilidade de seu pai, que provavelmente foi o responsável por levar suas telas à mostra.

Podemos inferir que no início do século XX, como foi demonstrado pela professora e pesquisadora Ana Paula Simioni (2008) e pelas críticas apresentadas até aqui, o cenário para mulheres artistas neste início do século foi marcado por pensamentos de inferioridade. É certo que Helena foi compreendida com uma visão distinta deste episódio por alguns críticos.

Mas, e os anos seguintes? É justamente neste período que nossa pesquisa se concentrou. Não encontramos até o momento uma quantidade significativa de textos acadêmicos que se propusessem a analisar esta temática neste momento específico. De tal forma, para compreendermos o cenário para mulheres artistas nos anos seguintes, valemo-nos principalmente das memórias de Helena Ohashi sobre este período. Felizmente, a artista fez questão de relatar as circunstâncias que presenciou a arte brasileira quando regressou para o Brasil após 16 anos habitando no Japão em sua autobiografia (1969).

Em nossa pesquisa não foi possível traçar um panorama de anos consecutivos dentro do período analisado, pois não tivemos acesso a informações que permitissem tal ação. Mas, concentramos nossas inquirições exatamente na década de 1950 e 1960, quando a pintora retornou ao Brasil.

Os primeiros passos que Helena deu ao retornar ao Brasil foram para estabilizar-se. A artista concentrou seus esforços em permanecer vivendo da arte e logo que chegou a Campinas – São Paulo, sentiu as dificuldades:

Comecei a ver quanto era difícil arranjar sala para fazer exposição. Como eu tinha a boneca que trouxe para o prefeito de São Paulo, procurei o vereador dr. Yukishigue Tamura, que devido à boneca, se interessou em arranjar o saguão do Teatro Municipal; foi devido a ele que pude ter para a quinzena do mês de dezembro este local muito cobiçado, onde tinham-se seguido exposições de arte comercial dos pintores tchecoslovacos. Minha exposição foi a última; o teatro foi depois fechado por muito tempo devido aos reparos. (OHASHI, 1969, p. 50).

Consequentemente, percebemos que para efetuar sua mostra, Helena teve que recorrer ao auxílio do vereador Tamura para que pudesse, mediante a contatos, conseguir um local para o evento. E as dificuldades que a artista enfrentou nesse período não foram somente ao fato de arranjar um espaço para sua mostra, mas também deixou claro em sua autobiografia (1969), que não obteve os resultados que esperava com as vendas das telas:

O diretor desse jornal, sr. Mizumoto, queria saber como andava o lado financeiro da exposição. “Muito mal” – respondi. Esse jornal se encarregou de fazer uma rifa “ação entre amigos” de dois quadros meus e um de Riokai. Foi o que me valeu, que me cobriu as despesas da exposição, mas ficou longe de dar o que se esperava. Os bilhetes foram comprados pela colônia japonesa de São Paulo e interior. Assim terminou essa mostra de arte, onde eu tinha posto minhas esperanças, **pelo menos de achar amadores para os quadros de meu pai... Fiquei definitivamente sabendo que era impossível para mim viver de pintura.** (OHASHI, 1969, p. 50, grifo nosso).

Percebe-se que Helena Ohashi não executou uma exibição apenas com suas telas, mas com obras de autoria de Riokai Ohashi (1895 – 1943) e de Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939), para este último, depositou suas expectativas para ter êxito com obtenção de lucro.

Aqui ficou evidente que Helena, de certa maneira, apropriou-se da produção do pai e de seu nome e da produção do esposo para conseguir subsídios a fim de garantir sua sobrevivência por meio da arte – o que acabou concluindo não ser possível pela resposta negativa que obteve.

Acerca do ambiente artístico na década de 1950, Bueno (2005) explica que o comércio de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro foi concebido como moderno e contemporâneo. Este mercado foi consolidado no que tange a colecionadores e galeristas de arte moderna no Brasil por estrangeiros que se estabilizaram no país após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), já que segundo a autora “O pré-guerra e pós-guerra acionaram uma desterritorialização de pessoas, ideias, imagens e modos de vida, numa dimensão até então inédita” (BUENO, 2005, p. 382).

Com a chegada destes estrangeiros e o surgimento das bienais⁷⁸, Bueno (2005) indica que o mecenato de arte privado das décadas anteriores na capital paulista foi logo contido, de certa maneira, pelos novos espaços artísticos: museus, escolas e teatros que também atuavam na difusão da arte de maneira mais ampla. A autora explicita que houve neste período uma busca pela democratização da arte – concepção conflitante com o mecenato privado que concedeu característica elitista para as obras de arte.

Bueno (2005) indica que os espaços de arte já no final da década de 1950, especialmente os anos 1958-1959, apresentaram uma organização distinta, onde nas exposições comerciais os objetos artísticos compartilharam o espaço com outros, sendo móveis e uma arquitetura que também denotou outro sentido para estes espaços. Estes elementos privilegiaram a produção moderna do período, tanto em São Paulo, quanto no Rio de Janeiro.

Dessa forma, verifica-se que quando Helena Ohashi regressou ao Brasil, à capital paulista que deixou para trás definitivamente no ano de 1933, o cenário artístico brasileiro havia sofrido profundas modificações. O tempo e espaço já não eram mais os mesmos, como bem foi explanado por Bueno (2005).

O gosto do público consumidor de arte havia modificado-se, os espaços de arte para exposições também sofreram alterações – essas, que Helena Ohashi não estava habituada ou

⁷⁸ São exposições que ocorriam na cidade de São Paulo, gerada pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho no ano de 1951, e permaneceu até os dias atuais e conservou-se uma mostra de arte moderna. Para saber mais, Cf.: BIENAL Internacional de São Paulo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo905/bienal-internacional-de-sao-paulo>. Acesso em: 19 de janeiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

informada. Como destaca Bueno (2005), o cenário artístico paulista comercial foi coordenado por estrangeiros que fixaram residência no Brasil após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o olhar destes envolvidos miravam uma arte concebida como moderna, que precisava acompanhar o desenvolvimento econômico da capital paulista⁷⁹.

Bueno (2005) destaca que em São Paulo não existiu nos primórdios da década de 1950 e início de 1960, uma ordenação para a exposição de obras de arte. Não houve nenhum ponto que norteou as escolhas das telas para serem vendidas e apreciadas nas galerias. O que realmente levava um artista para dentro destes espaços era o seu renome na sociedade.

Não temos relatos de Helena Ohashi enviando suas telas a estas galerias de arte. A artista empenhou-se em executar mostras individuais onde declarou não alcançar o resultado que desejava:

Mesmo os empreendimentos mais modestos são cheios de obstáculos. Exposição individual a um público indiferente é verdadeira amargura. Tira todo o entusiasmo do artista. Na parte comercial, nada se vende. Material caro, custoso, molduras, transportes, convites para ninguém se interessar. Os que pintam, vem só para criticar. São maldosos. Os jornais se esquivam de escrever. (OHASHI, 1969, p. 58).

Neste excerto da autobiografia de Helena Ohashi (1969), podemos inferir que a artista, além de não conseguir um público consumista para suas telas, também se queixou dos custos com os materiais para produzir as telas e deixar o espaço da mostra agradável. Faz-se relevante o comentário da artista sobre os demais pintores: que segundo ela, só visitaram a exposição para criticá-la. Seria um trabalho interessante e produtivo se Helena Ohashi tivesse nomeado estes artistas que visitaram sua mostra; no entanto, ela não concedeu nenhum nome. A artista abordou a crítica especializada, onde mencionou não redigirem nada de agregador sobre sua exposição.

Este trecho também foi revelador no sentido em que demonstra todos ou quase todos os corpos que compõe o ambiente artístico desde o espaço, o público, colegas ou concorrentes de profissão até a crítica especializada, onde não encontrou nenhum suporte positivo para a sua arte.

Refletindo sob a ótica de Bueno (2005), que indicou o sucesso do artista como porta de entrada para o comércio de arte paulistano, como uma pintora que passou grande parte da

⁷⁹ Para obter mais informações sobre o cenário da arte brasileira em São Paulo na década de 1950, sugerimos a leitura do capítulo do livro: SILVA, P. N. J.; COSTA JÚNIOR, Martinho Alves. Mulheres na arte brasileira: as memórias de Helena Pereira da Silva Ohashi e o cenário artístico no século XX. In: Clovis Antonio Brighenti; Hernán Venegas Marcelo; (Org.). *Histórias, nações e memórias insurgentes*. 1ed. Naviraí, Mato Grosso do Sul: Aranduká, 2023, v. , p. 195-211.

vida fora do Brasil, conseguiria obter êxito artístico vendendo suas telas se ela não era conhecida em sua terra natal?

Outro fator que devemos ressaltar é que as obras que Helena Ohashi apresentou em suas exposições no Brasil foram executadas durante a sua estadia na França e no Japão. Conseqüentemente, era esperado que quando Helena reapresentasse estas obras em um cenário artístico completamente distinto, com um público consumidor de gosto diferenciado, com o desejo da modernização e progresso que imperava a capital paulista no período (BUENO, 2005) e a arte com ensejo de acompanhar este espírito de modernidade, fica evidente a recusa da artista na capital paulistana. Mas, somente esta questão tratada de forma isolada não é suficiente para remontar o cenário artístico paulista para mulheres artistas na década de 1950 e 1960. Apenas desencadeia uma série de problemáticas e reflexões que devem ser trazidas à luz na discussão.

Helena Ohashi deixa evidente em sua autobiografia (1969) que conheceu diversas personalidades influentes no Brasil e no seu retorno, recorreu a estes nomes para tentar firmar-se no cenário artístico brasileiro. Dentre os quais citamos a jornalista de *A noite*, Maria Paula; o casal de pintores Manuel e Haydeá Santiago; o pintor e então diretor da Pinacoteca de São Paulo Tullio Mugnaini, além do vereador Tamura, entre outros.

Mesmo contando com um grupo de conhecidos importantes na época, percebemos que Helena Ohashi deparou-se com a difícil missão de tornar-se uma artista relevante no Brasil neste período. Ao ler sua autobiografia (1969), a pintora atribui a justificativa para o tal no fato de ser mulher:

Mandei para o Salão de Campinas algumas telas, outra vez recusadas. Até parece anedota, custo a crer! Não há dúvida, **sofro perseguição desses cabotinos, porque sou mulher. E também porque sou filha de um grande pintor. E apesar de não ter vivido à sombra de um grande nome...** (OHASHI, 1969, p. 53, grifo nosso).

Neste trecho das memórias de Helena Ohashi (1969), podemos perceber que a artista passou a figurar em mostras individuais e tentou ambientes coletivos, como as exposições e salões que aconteciam em São Paulo na década de 1950 e 1960. Contudo, a artista não teve suas obras aceitas, como ficou claro no excerto acima. Helena justifica a recusa no fato de ser filha de um artista de importância ímpar no cenário artístico brasileiro e no fato de ser mulher.

Aqui temos duas situações interessantes que nos levam a uma única questão: o gênero na arte. Helena queixou-se de ter o nome do pai sempre à margem de sua carreira como se somente o nome fosse suficiente para obter êxito na profissão e logo esclareceu que não se sujeitou a notoriedade do pai para erguer-se na arte brasileira.

Cabe ressaltar que Helena não foi a única pintora que teve um pai artista e que lhe forneceu os primeiros ensinamentos de arte. Tão pouco esse evento não foi exclusivo a mulheres: o artista Karl Pierre Daubigny (1846-1886), por exemplo, foi filho do igualmente pintor, Charles François Daubigny (1817-1878), e a presença do pai nas telas do filho também pode ser percebida. Mas, no caso específico de Helena, como podemos perceber ao longo deste texto, a própria artista fez questão de deixar manifesto as interferências do pai na carreira que serão exploradas mais adiante.

As menções da artista continuam ao longo de sua autobiografia (1969). Helena relata que em sua perspectiva, a diferenciação entre homens e mulheres prevaleceu até em certos gêneros pictóricos:

Aqui, quem vai fazer paisagem, são homens; ainda se continua segunda a velha rotina – uma mulher é uma mulher, o que é notado não são suas capacidades nem seu talento, é seu SEXO. Não há coleguismo como nas cidades evoluídas. Muitas vezes me queixei disso; então me convidaram a ir com eles, mas isso ficou em palavras. (OHASHI, 1969, p. 57).

Aqui, Helena deixa perceptível que o “fazer paisagem” em São Paulo estava restrito para artistas homens. Ela também enuncia uma volta “a velha rotina”, que poderíamos indicar significar um retorno na concepção da arte produzida por mulheres que Simioni (2008) indicou estar presente no cenário artístico brasileiro desde o século XIX até os primórdios do XX?

Certamente podemos inferir que há uma probabilidade de a resposta ser positiva. E nos escritos de Helena Ohashi (1968), a queixa de uma exclusão no ambiente artístico permaneceu centrada na questão do gênero:

Sempre o artista se estimula pintando com o fim de expor; muitas vezes me pergunto com que fim pinto; não exponho, sou recusada mesmo no salão de Campinas! Os jornais não se interessam, os grupos de homens que pintam são meus inimigos porque sou mulher, como se a arte tivesse sexo! (OHASHI, 1969, p. 58).

É notório que Helena atribui sua recusa não somente para inserir-se em grupo coletivo de artistas para executar pinturas, mas também em exposições. Além das organizações, exposições e artistas, Helena também indica o despreço dos críticos de Campinas ao examinar sua arte. A fúria e o descontentamento da artista com o cenário artístico com o qual deparou-se é tão grande que chega a denominar os artistas homens de seus inimigos. E ainda indagou se o fazer arte priorizava um sexo.

Os questionamentos de Helena Ohashi permaneceram para além do cenário exclusivo da arte. Ela também faz apontamentos gerais a respeito das mulheres desvinculadas ao mundo do trabalho:

As mulheres que conheço são muito femininas. Como mães de família, ocupam-se da casa, do marido e dos filhos. É da moda, dos penteados, do trato das unhas e da beleza. Nada de cultura do espírito. O sistema patriarcal perdura e não está prestes a se acabar. (OHASHI, 1969, p. 53).

Este trecho das memórias de Helena Ohashi (1969) foi revelador não somente porque apresentou uma certa posição crítica da tradicional mulher dona de casa para com a mulher que tinha uma carreira, profissão e ofício. A artista também disse em claras letras a presença do sistema patriarcal na sociedade paulistana nas décadas de 1950 e 1960.

Em respeito ao cenário histórico brasileiro das mulheres na década de 1950, Carla Bassanezi Pinsky (2004) menciona que apesar de o contexto político permitir acesso mais democrático à educação, houve uma vida melhor esperançosamente fornecida pelo processo de industrialização:

As distinções entre os papéis femininos e masculinos, entretanto, continuaram nítidas; a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceitos e visto como subsidiário ao trabalho do homem, o “chefe da casa”. (PINSKY, 2004, p.639).

A autora explicita que apesar de o Brasil ter vivenciado os esforços feministas e a participação das mulheres na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o país foi influenciado pela cultura estrangeira que propagou informações favoráveis ao regresso das mulheres à dedicação exclusiva do lar e dos filhos. A concepção de mulher ideal permaneceu, portanto, pautada naquela que se ocupava das tarefas do lar, do marido, dos filhos e apresentava características concebidas como tipicamente femininas.

Mesmo com a profissionalização e oportunidades que a industrialização permitiu ao campo profissional para as mulheres, a discriminação permeou a classe trabalhadora feminina, pautada no conceito de que trabalhando fora do lar deixariam de fazer as atividades domésticas – fruto de sua natureza biológica.

Através do consumo cultural de revistas e televisão, Pinsky (2004) informa que esses veículos de comunicação acabavam por ter finalidade de demonstrar um padrão social existente no Brasil no período: a típica família classe média e branca – estimulando uma projeção de moralidade, classe e raça da época.

O auge das mulheres neste período consistiu em preparar-se desde novas para lograr um bom casamento. Aquelas que escolhiam um caminho diferente eram concebidas como

mulheres levianas, traduzidas muitas vezes nas ações de não se casar, buscar uma qualificação profissional, praticar o consumo de fumo, perscrutar a sexualidade via roupas e indagar a moralidade sexual.

Já a década de 1960, Ana Scot (2013) relata-nos que foi marcada por diversas conquistas na esfera política e social para as mulheres, como o Estatuto da Mulher Casada, o qual concedeu um reconhecimento da mulher distinto daquele concebido nos anos anteriores que percebiam as mulheres como incapazes; o acesso a medidas contraceptivas, como a pílula anticoncepcional e o acesso ao ensino superior através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB).

Apesar da Ditadura Civil Militar no Brasil em 1964, Scot (2013) assinala que neste período de privações de vozes, as mulheres ganharam força com o feminismo. Contudo, mesmo apesar dessas mudanças e direitos conquistados, a autora relata que a década de 1960 foi marcada pelo pensamento de que a mulher que cuidava da casa, tivesse filhos e dedicasse-se a estas tarefas, era uma mulher concebida como ideal e mantinha certo prestígio na sociedade. Aquelas mulheres que não cumpriam este dever “natural” ou desviavam-se dele, faziam a ação de “trair a essência feminina”.⁸⁰

Portanto, quando analisamos a posição de Helena Ohashi na sociedade brasileira na década de 1950 e 1960, percebemos que ela se inseriu em um cenário que não se enquadrava dentro dos padrões esperados da época. Helena era viúva, ou seja, estava sozinha, sem uma presença masculina interferindo nas suas escolhas e modo de vida; não havia tido filhos, que mesmo com a difusão de métodos contraceptivos que eclodiam no período, ainda sim, conceber era percebido na sociedade brasileira como uma missão quase obrigatória da mulher; tinha um trabalho, ou seja, era a própria provedora. Ela não necessitava de uma imagem masculina que representasse poder e sucesso econômico ou social em sua vida. Ela própria era esta imagem para si mesma.

Destarte, ao olhar para a trajetória de Helena Ohashi é possível averiguar que mulheres artistas não foram concebidas positivamente pela sociedade. Apesar dos esforços de movimentos feministas e o discurso de democracia que imperou na política brasileira do período, as mulheres foram concebidas como inferiores aos homens e esse pensamento estendeu-se também para o ambiente artístico.

Ao verificar os periódicos da época, para além das memórias de Helena Ohashi (1969) acerca do contexto histórico do mundo do trabalho para mulheres artistas no Brasil no período

⁸⁰ SCOT, Ana Silva. 2013. p. 13.

de 1919 a 1960, poucos textos foram encontrados. Durante nossa pesquisa pelo termo “pintura feminina”, várias publicações foram encontradas relacionadas à maquiagem, como o texto publicado na revista *Pelo Mundo* (1927)⁸¹. Trata-se de textos abordando como as mulheres deveriam maquiar-se, quais tons de batom eram mais apropriados ao período e não relacionados, de fato, à arte brasileira como uma profissão.

Em *O Paiz* (1926)⁸², encontramos um artigo interessante que se ocupou em mencionar a arte efetuada por mulheres:

PARIS, janeiro

A pintura feminina está muito longe de ser o que era ainda pouco tempo. Acabaram-se virtualmente as aquarelas das mocinhas e das professoras de pinturas. É verdade que elas ainda exibem, no Grand Palais, anualmente, as suas *sucreries*, todavia, ninguém se ocupa disso agora, quando a arte feminina, em França, se manifesta tão brilhantemente, graças à exposição que ora se realiza na *Galerie Barbazanne*, patrocinada e organizada por Mme. Rij-Rosseau.

O referido “salão” ganharia, sem dúvida, muito se fosse maior o número de expositoras; mas para isso se realizasse, impunha-se que um grande número de pintoras se dispusesse a deixar de lado um preconceito arraigado entre elas, isto é não querendo de nenhum modo, pertencer no sexo que é o delas. Isto é, como se vê, estranhamente curioso –mas verdadeiro.

E é bem triste considerar-se que não compareceram ao certame as figuras mais vigorosas da arte feminina francesa. Nem Marval, nem Charmy, nem Suzanne Valadon ai compareceram. Felizmente, entre as expositoras, figurou Valentine Prax, a pintora de elite, cuja **sensibilidade e delicadeza, aliadas a uma ótima técnica, fazem de cenas vulgares telas de um encanto iniciante.**

Além de Valentine, exibiram seus trabalhos, dentre outros, Ghy-Lheme Hermine David, que são duas outras afirmações artísticas.

Este “salão” vencerá os que ainda não confiam no novo grupo artístico? É o que veremos (O PAIZ, 1926, p.3, grifo nosso).

Como ficou aparente, o excerto acima menciona sobre o ambiente artístico francês e não o brasileiro. No entanto, esse texto apresentou-nos algumas características importantes para a nossa análise, tendo em vista que grande parte das pintoras brasileiras e até mesmo Helena Pereira da Silva Ohashi frequentaram academias francesas.

O crítico indica que o problema da mostra se concentrou no fato das próprias mulheres não demonstrarem interesse pelo ofício da pintura e o preconceito existente entre elas na arte gerada pelo gênero. O que fez-nos ponderar sobre as motivações que fizeram as mulheres francesas sentirem desafeição pela arte, que poderiam ser inúmeras.

⁸¹ Cf. *Pelo Mundo*, Rio de Janeiro, dezembro de 1927, p. 31. Matéria intitulada “A pintura feminina”.

⁸² Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1926, p.3. Caderno Vida Artística, matéria intitulada “A vida artística em França”.

O que chamou nossa atenção foram as qualidades conferidas às telas da pintora Valentine Prax (1897-1981), como sensíveis e delicadas. Já nos referimos a esses atributos, os quais, Simioni (2008) destaca serem empregados durante o século XIX e início do XX como sinais de inferioridade à arte de mulheres em comparação com a masculina. Será que neste período as qualidades apresentam a mesma significação?

Neste caso em específico acreditamos que não. Isso porque compreendemos que essas palavras foram empregadas para elucidar a técnica da pintora em transformar as cenas representadas. Talvez o texto se refira a paisagens representadas pela artista que na sua opinião eram banais e foram transformadas em algo belo, digno de contemplação.

Mas, um ponto relevante deste texto é que o escritor se concentrou em transcrever para o jornal *O Paiz* (1926), o cenário artístico francês e não fez nenhuma menção ou comparação com o brasileiro. Assim como este texto, toda a coluna tratou de apresentar palavras dedicadas à arte francesa e não à brasileira.

A próxima nota que encontramos está presente em *A Gazeta* (1949)⁸³, que versa sobre uma exposição da pintora Isabelle Martin T. de Mello:

[...] é uma artista de quem as rodas artísticas em geral, se ocupam, tratando-a com justiça e simpatia. **Estas qualidades de tratamento ela conquistou com o seu talento, cultura literária, finura de dama da melhor sociedade.** O seu palacete de Copacabana é um ninho de arte e ali se edifica **um trabalho considerável, de amor as obras de inteligência, que d. Isabelle movimenta, com uma expressão de sentimento e cordialidade.** Os seus quadros atuais são evidentemente a mostra do que o seu belo talento promete fazer mais tarde, com pesquisa de volume e de cor. (A GAZETA, 1949, p. 7, grifo nosso).

Como podemos perceber, este texto dedicou-se a falar de uma artista brasileira do ano de 1949 – período em que Helena Ohashi já estava habitando no Japão e vivenciando os horrores da Segunda Guerra Mundial (1939-1945)⁸⁴.

O que chamou nossa atenção é como as obras da artista foram mencionadas. A nota indica que Isabelle conquistou êxito com sua arte porque teve talento pela sua aprendizagem originalmente no campo da literatura⁸⁵ e pela sua “finura de dama da melhor sociedade”. Qual o significado desta última qualidade? A sua posição na sociedade? Posses financeiras? Não encontramos, infelizmente, informações ou registros da artista em acervos digitais. Mas é evidente na nota que permeia sobre a artista uma visão de dama da sociedade. A imagem da

⁸³ *A Gazeta*, São Paulo, 29 de outubro de 1929, p. 7. Coluna Página feminina, matéria intitulada “Novas expressões da pintura feminina no Brasil”.

⁸⁴ Rever Capítulo 2, no subcapítulo intitulado: “Pinturas silenciosas?”.

⁸⁵ Ibidem.

mulher pintora e trabalhadora não apareceu aqui desvinculada do ideal que se esperava das mulheres neste período, como pontuou Pinsky (2004).

No jornal *A Noite*, (1950)⁸⁶, encontramos um texto que assim como *O Paiz* (1926), dedicou-se a mencionar o ambiente artístico para mulheres no estrangeiro:

[...] No grupo dos novos destacam-se valores mais positivos. São, porém, as mulheres que ocupam, atualmente, posição de maior projeção entre seus colegas. Pela **vigorosa expressão** de sua arte e pelo exemplo que podem constituir, julgamos oportuno fazer síntese da carreira artística de algumas dessas pintoras. [...]. (*A NOITE*, 1950, p. 7, grifo nosso).

Apesar de o texto de Barroso (1950) não se referir ao cenário brasileiro de arte, o excerto acima é relevante para a nossa análise. Já destacamos, ao longo dessa redação, diversas vezes, as qualidades empregadas de acordo com Simioni (2008), para qualificar a produção feminina durante o século XIX e início do XX. A pesquisadora indica que o termo vigoroso era utilizado para afamar as obras realizadas por artistas homens em relação às mulheres. No entanto, Barroso (1950) emprega este mesmo termo, mas, para qualificar as obras de mulheres e não de homens. O que temos nesse período –1950 –, pelo menos tratando-se do ambiente espanhol –, é uma subversão de valores de juízos, quando comparamos as duas épocas, mesmo que em locais distintos.

Outro fator que nos chamou atenção é que a matéria de Barroso (1950) ocupa uma parte da página de número sete e grande parte da página de número oito, tendo destaque e espaço para algumas reproduções de pinturas de artistas espanholas. Assim como *O Paiz* (1926), Barroso (1950) não tece nenhum comentário, citação ou comparação com o cenário brasileiro.

Situação similar ocorre na publicação de Steimberg (1950)⁸⁷, que dedicou algumas palavras para abordar o cenário francês de pintura e que nos denotou atenção às críticas da autora às artistas mulheres:

[...] Ora, com exceção de alguns nomes que mencionamos, a maior parte das mulheres “pintoras” ainda não se libertaram dos preconceitos que as condenam a não ter o gênio criador. As obras femininas no seu conjunto refletem ainda todas as influências que sofrem as quais não parecem pode se subtrair. Estreias muitas das vezes deslumbrantes, a afirmação de uma natureza original e firmemente esboçada acabam frequentemente na facilidade ou na atenção. Certas primeiras obras femininas são como um grande grito de libertação sem que o esforço pa[ilegível]iente, o longo trabalho, silencioso venha em seguida desenvolver, fazer desabrochar essa

⁸⁶ BARROSO, Hestia Ribeiro. A Espanha e suas pintoras. In: *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1950, p. 7-8. Caderno Página feminina.

⁸⁷ STEIMBERG, Berthe. As mulheres pintoras na França. In: *Correio da Manhã*, 14 de janeiro de 1950, p. 13. Coluna intitulada “Artes plásticas”.

promessa. Sobretudo as mulheres pintoras no conjunto, não parecem ter compreendido que tinham um caminho inteiramente novo para desbravar, um mundo desconhecido para exprimir: o universo das mulheres. E é talvez por isto que nenhuma delas conseguiu fazer, na verdade, uma obra profundamente original e sem ligação com escolas. Mas a porta está aberta e não há nenhum motivo para que o futuro não justifique todas as esperanças. (S.F.I). (STEIMBERG, 1950, p. 13).

Estas palavras de Berthe Steimberg (1950) são poderosas no sentido em que temos uma visão contemporânea sobre a arte produzida por mulheres, mesmo que tenha se referido ao cenário francês. As palavras de Steimberg (1950) fizeram-nos ponderar sobre a própria situação de Helena Ohashi no Brasil neste mesmo período. Como já foi abordado brevemente neste capítulo, a pintora assim que retornou ao país, ocupou-se de solidificar-se na arte brasileira e não obteve sucesso a seu próprio parecer.

As questões que Steimberg (1950) cita em seu texto, também são cabíveis na situação de Helena Ohashi, no que se referiu à ligação às escolas de arte e mestres, em que podemos perceber à medida em que analisamos os gêneros de pintura da artista e sua trajetória na arte até o momento. Helena passou por modificações no que tange a técnica de pintura, ora clássica, ora moderna, ora aproximando-se do estilo do pai, ora aproximando-se do estilo do esposo.

Por fim, gostaríamos de destacar os únicos textos encontrados em nossa pesquisa que atenderam com expressividade nossos objetivos de análise: o cenário artístico para mulheres no Brasil na década de 1950 e 1960. Os textos que nos referimos foram escritos por H. Pereira da Silva na revista *Carioca*.

Em seu primeiro texto dedicou-se a abordar sobre a produção da pintora Lully de Carvalho (c. 1928-2017) e exprime sobre o ambiente brasileiro de arte:

[...] Mas, em se tratando de uma pintora, a coisa assume, pelas contingências impostas ao sexo, aspectos que cumpre assinalar. Antes, lancemos, porém, num rápido olhar, através do panorama –se assim podemos nos expressar – da pintura feminina entre nós. Não são muitas as palhetas que se impõem quando manejadas por mãos do sexo oposto. As mulheres, ao que parece, nascem pintoras da cútis e dificilmente compreendem outra forma de lidar com as tintas, pois em regra não vão além do esmalte de unhas... Ressalta-se que não visamos ironizar uma Georgina de Albuquerque, Haydéa Santiago, Anita Malfati, Djanira, Maria Leondina, Regina Veiga, Sarah Vilela e mais algumas, em que o sentido da cor transcende ao pó de arroz, ao rouge do batom. Lully de Carvalho – não podemos deixar de inclui-la entre as que pintam melhor uma tela do que o rosto ou as unhas – de exposição em exposição progride a olhos vistos. [...] Embebidos pelos sucessos relativamente fáceis, o resultado plástico nem sempre corresponde ao que o artista poderia obter.

A dispersão dos valores é notória. Eles como que se desagreguem na doce ilusão de que atingiram o clímax, quando, na realidade, estão apenas iniciando a árdua e dura tarefa de arrancarem de cada um de si mesmo o que eles possuem de melhor: a arte,

Lully de Carvalho, não devemos ocultar, corre este risco. Talvez seja ela, entre todos os que surgiram com as características de uma carreira que desconhece fel das derrotas, o valor mais facilmente envolvido pelas teias de um sucesso ilusório. Essa advertência não tem outro propósito que o de assinalar um fato todos os dias verificados. (PEREIRA, 1953, p. 55 e 78.).

A fala de Silva (1953)⁸⁸ sugere-nos, na verdade, um desabafo sobre o período em que na sua opinião, não contou com muitas artistas de fôlego. Na visão do crítico, grande parte das mulheres brasileiras dedicaram-se a cuidar da aparência e utilizaram as cores apenas para se embelezar, seja na pele ou nas unhas. Percebemos que Silva (1953) faz uma crítica à mulher brasileira que não se ocupava de outras atividades, além dos afazeres domésticos. E como já foi citado, fazia parte dessa rotina doméstica, as mulheres manterem uma “boa aparência” para lograr um bom casamento.

Nas memórias de Helena Ohashi (1969), a artista também tece algumas impressões acerca das mulheres brasileiras com quem convivia:

As mulheres, minhas vizinhas, com as quais raramente falo, não tem o mínimo cultivo, são mães de família que nem mesmo tempo para ver histórias em quadrinhos tem, A casa, os filhos, a religião, os vestidos e penteados, doenças, etc., tomam todo o seu tempo. (OHASHI, 1968, p. 61). **As mulheres que conheço são muito femininas. Como mães de família, ocupam-se da casa, do marido e dos filhos. É da moda, dos penteados, do trato das unhas e da beleza. Nada de cultura do espírito.** O sistema patriarcal perdura e não está prestes a se acabar. **Não há dúvida, sofro perseguição desses cabotinos, porque sou mulher.** E também porque sou filha de um grande pintor. E apesar de não ter vivido à sombra de um grande nome. (OHASHI, 1969, p.52, grifo nosso).

Podemos perceber, ao confrontar o texto de Silva (1953) com o de Helena Ohashi (1969), que as concepções são similares quando trata-se da mulher brasileira da década de 1950 e 1960⁸⁹. Como pontuado por Pinsky (2004), permeava ainda neste período um ideal de mulher e esse padrão correspondia à visão tradicional da mulher que ocupava os ambientes domésticos.

⁸⁸ Cf. SILVA, H. Pereira da. Lully de Carvalho. *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 917, 1953, p. 55 e 78.

⁸⁹ O primeiro trecho de Helena Ohashi se apresenta ao final de sua autobiografia (1968), e durante o texto, é possível perceber, pelas datações que a artista apresentou, se tratar da escrita pertencente ao ano de 1960. Já o segundo, trata-se do início do ano 1950. C.f. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 61.

Silva (1953) fez um esforço para ressaltar grandes nomes da arte brasileira quando se tratava de mulheres. O nome de Helena Ohashi não aparece dentre esta citação embora, já estivesse habitando em São Paulo e atuando na arte brasileira.

Silva (1953) apresenta outra crítica relacionada ao progresso de algumas artistas. Para o autor, o sucesso que algumas artistas brasileiras alcançaram no período, não foi pelo seu talento, mas sim, talvez pelas redes de sociabilidade em que essas pintoras estavam inseridas. Para Silva (1953), este sucesso foi ilusório, pois fez as artistas acreditarem que chegaram ao auge de sua carreira, quando na verdade, em sua opinião, apenas começaram.

No próximo subcapítulo, iremos abordar a relação de Helena com demais pintoras brasileiras e trataremos justamente sobre essa temática: a rede de sociabilidade que algumas artistas estavam inseridas e que de maneira indireta ou direta contribuíram para sua visibilidade na arte brasileira.

H. Pereira da Silva teve outra publicação relevante em que apresentou seus pensamentos acerca do cenário brasileiro para mulheres. Desta vez o texto foi publicado em meados da década de 1950:

A presença da mulher na pintura nacional não constitui fato banal. Em verdade, quando ela atinge situação destacada, o fato assume aspecto incomum. A pintura, embora o sexo oposto pinte até as unhas dos pés, é segundo se pressupõe em geral, masculina. – Diz-se, devido a esse motivo, que as qualidades de uma pintora de verdade, são tão apreciáveis que até parecem manifestadas por um homem. O vigor alcançado em semelhante caso, leva muita gente a pensar assim. **Para nós, arte está acima dos sexos no que tange a essa questão arcaica da superioridade masculina sobre a feminina.** Vem em nosso apoio, entre outros exemplos, a citar, o nome de Maria Matos. **Ela seria apropriada dizer, embora pareça estranho, não pinta bem como mulher, nem como homem: pinta somente.** Haverá uma pintura feminina? Não o cremos. A palheta, se nos permitem a expressão, pode ser o útero das tintas. Mas distinguir sexo no que ela põe no mundo, isto é emprestar existência biológica no espírito que anima.

[...] Dos poucos contatos travados, concluímos ser a pintora uma mulher que busca na arte o que a vida lhe tem negado: um papel de evidencia merecida. (SILVA, 1955, p.9, grifo nosso).

Este texto crítico de Silva (1955)⁹⁰ foi revelador para compreendermos o cenário brasileiro para artistas mulheres em meados do século XX. Aqui, temos a resposta que tanto almejamos durante esta pesquisa e escrita deste texto: Sim. Durante a metade do século XX, assim como foi com o século XIX, sob as mulheres, ainda pairavam sentimentos de inferioridade no mundo do trabalho, especificamente, o artístico.

⁹⁰ Cf. SILVA, H. Pereira da. Maria Matos. In: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1955, p. 9. Coluna intitulada “Formas e Cores”.

Silva (1955) destaca pontos importantes sobre a arte produzida pelas mulheres neste período. O crítico relata que quando uma artista alcançava tamanho sucesso pelo seu progresso na arte, esta era considerada incomum. Isso pelo simples fato de ser uma mulher tendo êxito na arte – espaço dominado pelos homens.

O autor indica que por vezes, o sucesso de uma artista mulher nas exposições era percebido justamente como sendo uma pintura masculina, ou seja, uma mulher não tinha capacidade de produzir uma arte que gerasse aspectos positivos. Para o crítico, a arte não apresentava sexo, ou seja, artistas são artistas, criadores e se são mulheres ou homens, pouco importa. O que realmente apresentava relevância é o fruto desta criação, ou seja, a arte.

Percebemos por meio dos juízos de Silva (1955), que ainda sim, na metade do século XX, as obras de artistas mulheres foram percebidas como inferiores e em sua opinião, a pintora Maria Matos desejava alcançar a visibilidade que o Brasil não havia conferido às suas mulheres artistas até o momento. Ousamos dizer que não somente Maria Matos, mas, como igualmente foi percebido Helena Ohashi e, tantas outras mulheres que não aparecem neste texto.

2.2- UM MUNDO DE MULHERES: RELAÇÃO ENTRE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI E ARTISTAS PAULISTAS - 1950-1960

É de suma importância neste texto averiguarmos brevemente a condição de mulher artista, comparando o caso de Helena Ohashi com outras pintoras que também atuaram na cidade paulistana na década de 1950 - 1960. Em algumas críticas apresentadas na seção anterior, informamos de maneira breve, como o nome de Helena Ohashi surgiu nos textos arguidores ao lado de alguns nomes femininos da arte brasileira.

Quando buscamos por nomes de artistas mulheres que atuaram na década de 1950 - 1960 na cidade paulistana é impossível não passar pelos nomes de Tarsila do Amaral (1866 – 1973) e Anita Malfatti (1889 – 1964).

Miceli (2003), ao falar sobre a pintora Tarsila do Amaral indica que a artista juntamente com seu esposo – o escritor Oswald de Andrade –, enquadraram-se em um campo de artistas que não necessitavam do comércio artístico paulistano para sobreviver:

Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral são casos emblemáticos dessas figuras da elite que atuavam nas duas frentes do processo de fabricação e fruição de bens culturais. Na qualidade de consumidores qualificados da elite abastada, culta e sofisticada, com os olhos voltados para os últimos lançamentos das modas parisienses, para os espetáculos de arromba da vanguarda europeia nos domínios da música, da dança, das artes visuais, eles

cuidaram de administrar a dilapidação planejada de um patrimônio a ser liquidado, se possível a longo prazo, inclusive para fazer frente aos custos elevados de aprendizagem e deslanchem suas carreiras solo de escritor e artista plástica. Em contrapartida, no tempo remanescente de seus compromissos e lazeres mundanos, eles agiam como artistas diletantes, consagrando-se aos afazeres de uma atividade de produção cultural da qual não dependiam para sua reprodução social (MICELLI, 2003, p. 27).

Ou seja, Tarsila foi uma artista que contou com um capital de herança herdado pela família, sendo assim, não precisava do mecenato paulista para sustentar-se e produzir sua arte, muito menos para fazer-se conhecida. Diferentemente de Helena Ohashi que não contou com uma herança familiar ou parentes próximos para lhe conceder algum tipo de auxílio. Apesar de carregar no nome a presença de seu pai.

A artista Anita Malfatti apesar de ter sofrido críticas em sua exposição no ano de 1917 por Monteiro Lobato⁹¹, suas obras inauguraram outra atmosfera na capital paulista: o modernismo. É neste momento que a artista se aproximou de Tarsila do Amaral e seu esposo, Oswald de Andrade e os artistas Mário de Andrade e Menotti Del Picchia. Portanto, Anita, ao fazer parte dessa rede de sociabilidade, conseguiu alcançar certa estabilidade no cenário artístico paulistano.

Desse modo, o cenário vivido por Tarsila e Anita são distintos do de Helena, especialmente, pela trajetória e relações sociais efetivadas por elas. Tarsila e Anita estavam imersas no ambiente modernista e antropofágico brasileiro que floresceu em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, que se estendeu até meados da década de 1960 juntamente com outros nomes de artistas e preservaram uma rede de sociabilidade agitada e renomada que eternizaram seus nomes na arte brasileira até os dias atuais. Já Helena, regressou ao Brasil estando distante desse ambiente e sem contatos no cenário artístico brasileiro, o que pode ser interpretado dentro desta análise, como um dos obstáculos que a artista encontrou para solidificar-se na arte paulistana.

Não estamos afirmando que as artistas Tarsila e Anita não sofreram nenhum tipo de preconceito durante a carreira em relação ao gênero. A pesquisadora Ana Paula Simioni em seu livro mais recente, intitulado *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* (2023), informa que tanto Anita, quanto Tarsila passaram por dificuldades no período do governo (1930-1945) do então presidente Getúlio Vargas (1882-1954).

⁹¹ Cf. CARDOSO, Renata Gomes. Algumas considerações sobre a pintura de Anita Malfatti do início do século XX. In: *XXIV Colóquio CBHA*, 2004, 7 p. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/92_renata_gomes_cardoso.pdf acesso em 19/01/2024.

Por meio da pesquisa de Simioni (2023), identificamos três circunstâncias que não somente se tornaram um empecilho para as artistas Anita e Tarsila solidificarem-se na arte brasileira na época, mas, para qualquer artista mulher que atuasse no Brasil em igual período. O primeiro, concretiza-se na afirmação de Simioni (2023)⁹², de não haver no final do século XIX e ao longo do XX, “um nicho feminino” de arte consolidado e a falta de investidores, contribuíram para que não houvesse exposições tipicamente femininas, ou seja, as artistas mulheres dividiam o espaço de arte com artistas homens, sendo que suas atuações eram concebidas como inferiores.

Já a segunda adversidade fez-se com a crise de 1929 que, devido à quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, abalou a economia dos Estados Unidos e demais países que dependiam financeiramente dos norte-americanos. O Brasil não ficou isento desta crise financeira que afetou o público consumidor de arte, tornando menor a procura por encomenda de obras. Simioni (2023)⁹³ aponta que Tarsila precisou viver de sua própria produção e atuou como cronista no *Diário de São Paulo* e Anita, optou por dar aulas em seu ateliê para sobreviver.

A terceira circunstância situa-se durante o governo de Vargas, mesmo período em que Helena e Riokai Ohashi aturam como diplomatas do Japão no Brasil, datando do início dos anos de 1940. Simioni (2023) destaca que, durante o Estado Novo (1930-1945), houve uma oposição em relação à posição da mulher. Ao mesmo tempo que o governo varguista disseminava princípios de uma mulher ideal que se ocupava do lar e das tarefas domésticas, a figura feminina lograva espaço na esfera pública, na qualificação de cantoras de rádio e no cinema.

Simioni (2023) relata que, com exceção da artista Adriana Janacópulus (1897-1978), demais artistas femininas no Brasil não tiveram a mesma visibilidade durante o governo varguista. A pesquisadora explica que no caso de Tarsila, sua aproximação com ideologias de esquerda, mantiveram-lhe afastadas do governo de Vargas, pois “além de comunista, independente e moderna, [...] ainda era tida como individualista, ou seja, uma ameaça ao projeto público de afirmação de uma arte brasileira de sentido coletivo” (SIMIONI, 2023, p. 260).

Já Anita, encontrava-se em situação similar à de Helena Ohashi quando retornou ao Brasil nos anos de 1950: era solteira (no caso de Helena, viúva), não teve filhos e viajava

⁹² Cf. p. 251.

⁹³ Cf. p. 277-281.

sozinha para a Europa com finalidade de aprimorar seus estudos artísticos. Ou seja, era o oposto do que era considerado uma mulher ideal no governo de Vargas.

Simioni (2023) relata que durante o governo de Getúlio Vargas houve investimento na arte com a finalidade de disseminar os ideais políticos do presidente⁹⁴. Mas com o contexto de Tarsila e Anita, fica evidente a exclusão das pintoras desta visibilidade durante este período. Ambas estavam distantes do que o regime varguista esperava dos seus artistas. Portanto, sob a investigação da pesquisadora Simioni (2023), fica claro que apesar do deslumbramento na arte brasileira no início do século XX das artistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, o período de 1930 a 1950 foi marcado por ambas pelo esquecimento.

Quando Helena regressou ao Brasil em 1950, o gosto de arte, a crítica artística e o próprio arranjo do comércio de arte estavam completamente distintos de quando partiu para a França entre os anos 1911-1930. O que Helena encontrou na capital paulistana foi não só o campo artístico modificado pelo tempo e espaço, mas também uma cidade distinta que se projetava para o progresso e a modernidade. E as demais esferas, inclusive a arte, deveriam acompanhar esta concepção. Estando assim, portanto, possivelmente o imaginário de Helena Ohashi em uma concepção que havia construído anos antes sobre o espaço artístico brasileiro e poderia estar atrelado ao passado, sem dar-se conta das possíveis transformações que poderiam ocorrer.

E de fato, após o período do governo de Vargas, Simioni (2023) descreve que houve por parte de intelectuais em São Paulo um retorno à arte moderna, no qual Tarsila e Anita tiveram sua centralidade na arte brasileira. Exemplos deste retorno a arte moderna é a Galeria Domus, fundada pelo casal italiano Anna Maria e Pasquale Fiocca em 1947 e que foi fechada em 1952, por questões financeiras. Silva (2017) informa que essa galeria contava com a receptividade do grupo de intelectuais paulistas que compunham a crítica de arte especializada, como Mário Pedrosa (que atuava no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, mas escrevia sobre os paulistas), Quirino da Silva, Maria Eugenia Franco e outros. De acordo com Silva (2017), as exposições na galeria tinham objetivo de:

Oferecer ao público uma série de exposições de artistas locais e estrangeiros contemporâneos, atividade esta que, além de ajudar uma visão completa da atual evolução estética mundial, dará possibilidade aos críticos e aos artistas de empreender ainda uma vez uma batalha polêmica consolidada na afirmação tida pela arte contemporânea em campo internacional. (SILVA, 2017, p. 10-12).

⁹⁴ A questão cultural durante o período de governo de Getúlio Vargas (1930-1945), será aprofundada no próximo capítulo, onde trataremos da viagem cultural do casal Ohashi no Brasil no período.

Outra relevância da Galeria Domus foi a abertura para artistas nipo-brasileiros que foram excluídos das artes durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), na qual a escolha do Brasil em apoiar os Estados Unidos significou em uma ofensa e perseguição aos japoneses e nipo-brasileiros residentes do país na época⁹⁵. Figuraram na galeria as artistas Tomoo Handa, Kaminagai, Yoshiya Takaoka, Takeshi Suzuki, Shigeto Tanaka e a primeira mostra do Grupo Guanabara⁹⁶.

Silva (2017) descreve que por volta dos anos de 1947, debates sobre arte figurativa e abstrata já permeavam o cenário artístico paulistano e a arte diversificou-se com novos espaços como o Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Salões Paulistas de Arte Moderna e as Bienais, que ocorreram a partir da década de 1960. Portanto, as obras que eram apresentadas nesses novos espaços de arte paulistano tenderam a aproximar-se das novas tendências de arte que permeavam esse novo contexto paulistano.

Cenário que coincide com o descrito por Simioni (2023) para a consolidação das artistas Tarsila e Anita que, com os textos do então crítico e professor da Universidade de São Paulo na época, forneceram um lugar de destaque para a arte moderna no cenário paulistano no campo literário e artístico. A pesquisadora também informa que o modernismo prevaleceu solidificando-se na arte brasileira durante o regime civil militar (1964-1985), que apesar da censura, também recebeu certo incentivo do governo “na promoção de determinadas tendências, grupos e/ou linhagens artísticas, ainda que subjugada a orientações ideológicas de caráter autoritário” (SIMIONI, 2023, p. 286).

Cenário este completamente distinto do vivido pela artista Helena Ohashi. Por meio de sua autobiografia (1969), percebemos que na sua trajetória no Brasil durante as décadas de 1950 e 1960, a artista tentou, por diversas vezes, enviar trabalhos para os salões paulistanos e foi recusada. E nesta etapa do texto fica claro as motivações de sua recusa. Helena apresentava obras que não compartilhavam os mesmos ideais dos artistas paulistanos que estavam inseridos há mais tempo que ela na capital paulistana.

No entanto, a artista teve certo acolhimento na comunidade nipo-brasileira residente em São Paulo. Já indicamos aqui que a artista buscou o vereador Tamura para lhe auxiliar no arranjo de um local para sua exposição logo quando chegou à capital paulista nos anos de 1950.

⁹⁵ Este tema será aprofundado no próximo capítulo em que trataremos da criação da identidade nipo-brasileira por meio do casal Ohashi no Brasil.

⁹⁶ Cf. p. SILVA, 201, p. 12.

Helena relata que após diversas recusas nos salões de São Paulo, decidiu enviar seus trabalhos para a exposição do Grupo Seibi⁹⁷ no ano de 1958, onde foi aceita e premiada. Anos mais tarde, foi a comunidade nipo-brasileira que lhe prestou homenagem após seu falecimento no ano de 1966, realizando uma exposição póstuma⁹⁸.

Se Helena Ohashi não conseguiu ser “aceita” dentro dos salões concebidos como brasileiros organizados na capital paulistana, neste mesmo espaço, a artista conseguiu construir seu próprio caminho por outros percursos: aproximando-se de um grupo e uma comunidade que também procurava seu reconhecimento na capital de São Paulo no que diz respeito à arte: os japoneses e nipo-brasileiros. Que em nada eram estranhos ou distantes para a pintora, devido a sua trajetória e vida pessoal.

Outra artista com a qual gostaríamos de realizar uma comparação de trajetória artística com Helena Ohashi (1895-1966) é Georgina Albuquerque (1885-1962). Já mencionamos ao longo deste texto⁹⁹, que ambas foram contemporâneas e expuseram juntas no Grupo Almeida Júnior¹⁰⁰. Além de exporem juntas no Grupo Almeida Júnior, Helena e Georgina aproximam-se pelo fato de terem sido casadas igualmente com pintores e por terem atuado na capital paulista.

Ao verificar a cronologia de Georgina de Albuquerque¹⁰¹, percebemos que durante os anos de 1950 e 1960, apesar da artista ter atuado por dois anos como professora na Escola Nacional de Belas Artes- ENBA, ela expôs nas capitais paulista e carioca com certa frequência. Georgina, assim como Helena, aprimorou seus estudos na França no ano de 1906. Mesmo ano em que se casou com o pintor Lucílio de Albuquerque (1877-1939).

A pintora Georgina, diferentemente de Helena, obteve certa relevância na arte brasileira mesmo tendo sido conhecida como uma pintora acadêmica – título que difere do

⁹⁷ Grupo de Artistas Plásticos de São Paulo foi um grupo de pintores que se reuniram em 1935 para promover um espaço de arte para artistas nipo-brasileiros em São Paulo. Após o contato com participantes do Grupo Santa Helena, outros artistas aderem o grupo como: Mario Zanini, Clóvis Graciano, Francisco Reboló entre outros. Para saber mais, consulte: GRUPO Seibi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo460323/grupo-seibi>. Acesso em: 19/01/2024. Verbete da Enciclopédia.

⁹⁸ Cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp, 2016, 392 p.

⁹⁹ Verificar a página de número 55 deste texto.

¹⁰⁰ Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 de dezembro de 1928, p. 12. Coluna Registros de Arte, matéria intitulada: Exposição de pintura “Grupo Almeida Júnior”.

¹⁰¹ C.f. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. 2016, p. 271.

gosto artístico consumido pela sociedade por volta de 1950 e 1960. Entretanto, a pesquisadora Ana Paula Simioni (2002), explica que Georgina obteve êxito no cenário brasileiro, pois:

Consagrara-se pintando cenas cotidianas de mulheres ao sol, nos parques, com seus filhos. Temas que cabiam bem a uma mulher, e também a uma pintora impressionista. Porém, no Brasil, Georgina sempre foi conhecida como pintora acadêmica. Contribuiu para tanto uma série de motivos associados à sua trajetória: ser esposa de um pintor reconhecido pela academia, ter exposto frequentemente nos salões, ter seguido uma carreira vinculada à instituição, chegando mesmo a ocupar o posto de diretora, após ter sido professora da casa. (SIMIONI, 2002, p.10).

Portanto, uma série de fatores justificam a solidificação de Georgina no cenário da arte brasileira: o casamento com Lucílio, que era reconhecido na academia, sua carreira como professora e diretora na Escola Nacional de Belas Artes. Cabe ressaltar que as telas de Georgina de Albuquerque exibem, de acordo com Simioni (2002), uma junção do rigor das academias no tema como o histórico, com a modernidade impressionista na técnica de execução.

Durante sua vivência com Lucílio, Georgina soube aliar a vida profissional com a doméstica, conforme resalta Simioni (2002):

Georgina foi capaz de combinar trunfos diversos como os de uma sólida formação artística; uma determinação incomum que se evidencia na persistência com que expunha nos salões;⁴⁰ a imagem de mulher competente nos moldes republicanos, o que incluía uma formação intelectual e mesmo profissional que não obliterasse as atividades de mãe e esposa, às quais se dedicou infatigavelmente e, finalmente, o apoio do marido, também pintor, Lucílio de Albuquerque, cujo companheirismo proporcionou-lhe o conforto interno necessário para que ousasse ultrapassar as barreiras erguidas para as mulheres de sua geração. Sua autoafirmação como pintora de **temática histórica se deu no ano em que o sistema acadêmico sofreu as mais demolidoras críticas. É curioso notar que, pouco antes de Anita Malfatti e de Tarsila do Amaral se consagrarem como artistas exemplares do modernismo, justamente o estilo que se insurgia contra o academismo, era uma outra mulher que, navegando por outras correntes estéticas, afirmava-se, publicamente, como artista e profissional.** (SIMIONI, 2002, p.11, grifo nosso).

Desejamos destacar alguns pontos relevantes na análise da Simioni (2002). Georgina foi uma artista que também se ocupou dos afazeres domésticos e foi mãe – algo que Helena não foi e as motivações a nós são desconhecidas. Acreditamos que tenha sido por escolha já que relatou diversas vezes em sua autobiografia (1969) que não gozava de boa saúde. Desta maneira, ao olhar para Georgina e Helena, a primeira possuía mais motivações para agradar ao regime republicano.

Outro fator é de que no momento de ascensão de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, Georgina despontou como uma artista sólida no cenário brasileiro. Período em que estava

viúva, pois seu esposo Lucílio havia falecido no ano de 1939, mesmo ano em que o pai de Helena, o pintor Oscar Pereira da Silva, faleceu.

De acordo com a pesquisadora Cláudia Oliveira (2022), a pintora Georgina de Albuquerque, assim como Helena Ohashi, realizou uma exposição em sua residência no ano de 1943, em memória de seu esposo Lucílio. No entanto, não há outros registros no texto da autora que indiquem um esforço a mais da parte de Georgina para preservação da imagem de Lucílio, como Helena fez com Riokai. Pois além de realizar uma exposição póstuma para Riokai, a artista levou consigo as obras do esposo e redigiu uma biografia do pintor.

Cláudia Oliveira (2022) inclusive indagou em seu texto o porquê de Georgina não ter edificado um museu com suas obras e do esposo, já que compartilharam o processo de criação. A pesquisadora não apresentou uma resposta concreta a esta questão. Mas questionou que possivelmente, ela pode perpassar pelas análises de Michelle Perrot¹⁰², que atesta que as mulheres dificilmente construíram memórias de si próprias por sentirem-se inferiores em relação aos homens.

Mas o fato é que assim como Georgina, Helena também não edificou um museu com suas obras e de Riokai. A artista procurou preservar a imagem do esposo como pôde, dentro de suas condições físicas e financeiras. Já apresentamos aqui que Helena teve grandes dificuldades para solidificar-se na arte brasileira e a parte financeira foi uma delas. Assim sendo, acreditamos que para a construção de um museu seria necessário dispor de um elevado recurso financeiro para o espaço físico, acomodação das obras, preservação das mesmas e funcionários para a manutenção do local, condições que Helena não pôde se permitir.

O que desejamos destacar é o fato de que juntamente com Helena houve mulheres que também estavam atuando em São Paulo, buscando solidificar-se na profissão de artista. Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, como vimos, foram duas artistas que obtiveram êxito no início da década de 1920, mas durante o governo Vargas pelos ideais de mulher vigentes e questões políticas, ambas foram esquecidas e, com o retorno da arte moderna, propiciado pelo próprio ambiente artístico da época, elas regressaram com esplendor ao cenário brasileiro.

Georgina de Albuquerque, apesar de se encontrar viúva nos anos 1950 e 1960, teve filhos e consagrou-se na arte brasileira como uma pintora que soube equilibrar a casa e a profissão. Além de ter tido uma carreira sólida como professora e diretora na Escola Nacional

¹⁰² A pesquisadora Cláudia Oliveira se refere ao livro PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. - 1. ed. - São Paulo: Contexto, 2007.

de Belas Artes, e apesar de ter sido menosprezada pelo movimento modernista que se instaurou no Brasil, suas ações e escolhas foram suficientes para estabilizar sua carreira.

No caso da viuvez de Georgina, Cláudia Oliveira (2022) menciona que neste período, a artista surge com potência nas críticas de arte como um nome independente e não como a viúva de Lucílio. Acreditamos que essa potência tenha sido construída pela carreira e trajetória profissional da artista a qual mencionamos acima. E quando contrapomos Helena e Georgina, percebemos que a trajetória de ambas foi diferente. Georgina, quando regressou dos seus estudos na França, permaneceu no Brasil e construiu sua carreira e família criando raízes no país. Já Helena permaneceu distante da pátria brasileira por um longo período e, quando regressou, o Brasil que conhecia já não era mais o mesmo, não possuía uma rede de sociabilidade forte o suficiente para estabilizar sua carreira, além de ter sido casada com um estrangeiro de nacionalidade japonesa que anos atrás, foi um país perseguido pelo governo brasileiro¹⁰³.

Portanto, quando aproximamos a carreira de Helena Ohashi com demais pintoras que atuaram em igual período que a artista, é notória sua frustração como o cenário de arte brasileira e as motivações pelas quais não foi possível obter êxito. Cabe ressaltar que não foi somente Helena que teve dificuldades para atuar na arte brasileira, mas demais artistas mulheres tiveram igualmente dificuldades e criaram estratégias, cada uma em seu contexto, para materializar sua carreira.

2.3- FAMÍLIA, ARTE E GÊNERO: ANÁLISE DA RELAÇÃO FAMILIAR DE HELENA OHASHI EM SUA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL

Como já foi mencionado ao longo deste texto, a artista Helena Pereira da Silva Ohashi foi filha do também pintor Oscar Pereira da Silva e casou-se com o pintor japonês Riokai Ohashi. Desta maneira, Helena respirou e viveu a arte ao longo de sua vida.

Neste subcapítulo nos dedicamos a observar e analisar até que ponto as relações familiares de Helena impactaram sua carreira, enquanto uma mulher artista, tendo em vista que sua vida foi permeada pela arte de dois homens: o pai e o esposo.

Começamos pela relação entre Helena e Oscar. Como a própria artista indicou em sua autobiografia (1969)¹⁰⁴, ela aprendeu noções de pintura com seu pai em casa e não frequentou

¹⁰³ Abordaremos esta questão com profundidade no próximo capítulo.

¹⁰⁴ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 9.

nenhuma academia de arte brasileira. Desta forma, a artista passou anos seguindo os conselhos e ensinamentos do pai.

Oscar Pereira da Silva (1865-1939)¹⁰⁵ foi um artista ímpar no cenário da arte brasileira. Além de ter sido um importante pintor, também foi um dos fundadores e professor da Escola de Belas Artes em São Paulo. Dessa maneira, Oscar foi e permanece até os dias atuais como um grande nome da arte brasileira.

Em 1911, mediante uma exposição realizada no ateliê do pai, Helena ganhou uma bolsa de estudos favorecida pelo senador – e amigo de Oscar – Freitas Valle para estudar na França. A respeito disso Ana Paula Simioni (2008) menciona que filhas de artistas se beneficiavam não somente de “um aprendizado formal e de uma educação estética, (...) havia outro componente fundamental em seus percursos: o capital social desfrutado” (SIMIONI, 2008, p.144) e com Helena não foi diferente. Como Simioni pontuou, esta viagem da artista foi conquistada porque “Oscar Pereira da Silva estava entre os agraciados pelo mais importante mecenas paulista, sendo um de seus mais queridos protegidos e, por conta dessa relação, a jovem artista pôde conquistar um período de formação no exterior” (SIMIONI, 2008, p.145).

Entretanto, através da autobiografia da artista é possível perceber que a relação entre pai e filha não foi muito afável. Helena menciona que recebeu uma educação conservadora cheia de restrições:

“Morávamos na parte de baixo da casa, sem frente para a rua: meus pais tinham receio que me viesse a ideia de namorar; de vez em quando, minha mãe falava sobre as moças indignas que namoravam, a coisa mais feia que podia acontecer; essas moças nunca se casariam, já estavam perdidas. [...] Nunca pude ter os vestidos que sonhava; a moda estava nas etaminas de fundo branco com impressões de buquês de flores, alegre e juvenil; meu pai dizia que chamava atenção. [...] Nunca fui à reunião ou festa alguma. Todos os dias eram iguais naquele casarão mal repartido, sem janelas para a rua. Eu procurava ter uma vida diferente, na minha imaginação de adolescente, desejava outras alegrias. [...] Não me era permitido ler o jornal, mas eu tinha arranjado meio de ler os romances que o Estado de S. Paulo publicava e de que “seu” Oscar era assinante” (OHASHI, 1969, p. 6).

Portanto, Simioni descreveu que a viagem para a França representou para a artista “[...] a conquista de si e da pintura moderna, o que passava necessariamente pela ruptura com o pai, também artista, que simbolizava na relação não apenas a figura da autoridade familiar, mas também do peso de uma arte da qual ela procurava desvencilhar-se.” (SIMIONI, 2008, p.

¹⁰⁵ Para saber mais sobre o artista, ver: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006, 181 p.

185). Porém, mesmo gozando desta liberdade, Helena ainda se sentiu retraída devido à educação que recebeu dos pais. Em sua autobiografia (1969), Helena Ohashi deixou claro a maneira como vivia na França, mesmo longe dos pais, mas com receios:

Outra nova vida ia começar para mim, mas eu estava tão saturada, tão atada à vida sem personalidade, que apesar de estar com dinheiro, liberdade e entregue a meus gostos, me parecia haver uma vigilância oculta e nada ousava fazer. Fiquei nessa mentalidade ainda por muito tempo; não estava preparada para ficar nessa grande capital e ter todos esses privilégios; poderia ter aproveitado muito mais se tivesse outra orientação; sem traquejo nenhum da vida, me parecia estar ainda oprimida por invisíveis laços, e eu mesma achava que tudo o que eu fazia era ruim. (OHASHI, 1969, p. 11).

Como pode-se perceber, a presença do pai na vida de Helena apresentou-se de forma expressiva, não somente enquanto uma figura paterna, mas também como o seu primeiro professor que lhe forneceu conselhos sobre as melhores escolas para estudar, professores e ações que deveria realizar para obter sucesso na carreira¹⁰⁶. E não é incomum encontrar pai e filha participando das mesmas exposições, tais como a Exposição de Arte Cristã e Movimento Religioso no Brasil, em 1917¹⁰⁷; a exposição organizada pelo pintor Torquato Bassi, também 1917¹⁰⁸; a exposição do Grupo Almeida Júnior, em 1928¹⁰⁹, entre outras.

Durante nossa pesquisa, em periódicos de época por críticas realizadas à produção pictórica de Helena Pereira da Silva Ohashi, frequentemente seu nome foi mencionado junto ao de seu pai:

Helena Pereira da Silva, desde sua partida de S. Paulo, **já era uma vocação definida, mais de uma vez posta à prova junto ao “atelier” do seu ilustre pai, o pintor Oscar Pereira da Silva, que norteava os seus primeiros estudos de desenho e composição**. Desde aquele tempo, iniciada, de muito cedo, nos segredos da pintura, já se dedicava a talentosa uma patriciã, com uma adoração quase fetichista, ao culto apaixonado da sua arte. Trabalhando sempre numa ânsia de aperfeiçoamento que novas vitórias alcançadas iam, dia a dia, ativando e precipitando, já havia Helena Pereira da Silva adquirido uma correção notável de desenho, uma audácia de colorido que seria inatingível para a sua idade, si não a ajudasse uma decidida e brilhante vocação. (CORREIO PAULISTANO, 1919, p. 2, grifo nosso).

Este trecho do jornal *Correio Paulistano* (1919)¹¹⁰, referiu-se aos anos iniciais da carreira de Helena Ohashi e para o autor, percebemos que os trabalhos da artista foram

¹⁰⁶ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*. São Paulo: Gráfica Saraiva. 1969, 99 p.

¹⁰⁷ Cf. *A União*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1917, p. 3.

¹⁰⁸ Cf. *Vida Moderna*, São Paulo, 16 de agosto de 1917, p. 10.

¹⁰⁹ Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 de dezembro de 1928, p. 10.

¹¹⁰ Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 de janeiro de 1919, p. 2.

analisados em conjunto com os de seu pai, uma vez que “posta à prova junto ao ateliê de seu ilustre pai” seu talento e progresso na arte.

Encontramos outros textos críticos que atribuíram o talento de Helena Ohashi ao seu pai, Oscar Pereira da Silva:

Helena Pereira da Silva expõe alguns dos seus melhores trabalhos [ilegível] [ilegível] da casa Barthes. À rua Arthur Machado. **A apreciável artista, que herdou seu pai, o notável pintor Oscar Pereira da Silva, o mesmo vigoroso temperamento artístico**, revela-nos nesses quadros de um aprimorado senso estético, possuidora de uma técnica delicadíssima e de uma palheta inspirada e feliz. [...]. (CORREIO DA MANHÃ, 1920, p. 4, grifo nosso)¹¹¹.

[...] Ali vive uma artista entre muitas telas, um piano, flores e mais flores e um gato que usa coleira e atende por um nome japonês. **Helena herdou do pai, o pintor Oscar Pereira da Silva, o gosto pelo belo**. Dedicou-se à música e à pintura. (MARIA PAULA, 1956, p. 4, grifo nosso)¹¹².

[...] E a nossa patricinha Helena Pereira da Silva Ohashi, sua esposa, **filha do saudoso mestre da pintura brasileira, Oscar Pereira da Silva, herdou do pai o talento**; já expos com sucesso em Paris e Tóquio, motivo porque a sua próxima exposição no Rio desperta tanto interesse. [...]. (A NOITE, 1940, p. 4, grifo nosso)¹¹³.

“[...] Que saibamos, aparecem como pintores, perante o público carioca pela primeira vez. **Mas é preciso não esquecer que Helena Ohashi é filha de um dos nossos grandes artistas, Oscar Pereira da Silva, que naturalmente, soube orienta-la na sua arte, que é também dela.** [...]” (O MALHO, 1940, p.32, grifo nosso)¹¹⁴.

Portanto, podemos perceber que houve uma necessidade por parte desses críticos em mencionar que os primeiros ensinamentos de Helena foram com seu pai. Como se o seu talento para a pintura fosse algo conquistado, ou até predestinado, pelo simples fato de seu pai ter sido um pintor com destaque no cenário das artes brasileira e não como fruto de seus esforços e habilidades próprias.

Entretanto, devemos levar em consideração que referências ao mestre na carreira de um artista era natural. Pereira (2016), ao analisar as instituições de ensino artístico na Europa e no Brasil, indicou que a relação entre mestre e aluno foi algo fundamental na carreira dos

¹¹¹Cf. *Correio Da Manhã*, 25 e fevereiro de 1920, p. 4. Coluna Dos Estados - Minas Gerais.

¹¹²Cf. MARIA PAULA. Uma vida entre a música e a pintura: treze anos em Paris e dezesseis no Japão – as Cerejeiras floridas, os terremotos e a bomba atômica – Na calma de uma cidade do interior de São Paulo, Helena Pereira da Silva Ohashi continua realizando o seu sonho de arte. In: *A Noite*, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1956, 2º caderno, Feminina, p. 4.

¹¹³ Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1940, p. 4. Coluna Mundana. Matéria intitulada: “Riokai Ohashi: o grande artista vai expor conjuntamente com sua esposa, a pintora brasileira Helena Pereira da Silva Ohashi”.

¹¹⁴ Cf. *O Malho*, ano XIII, 1940, p. 32.

artistas. Mesmo para aqueles independentes, como os impressionistas e aqueles que frequentaram ateliês. Situação similar ocorre quando se trata de artistas homens que tiveram igualmente ensinamentos de pintura com os pais que também eram pintores, como evidenciado anteriormente¹¹⁵.

Todavia, as menções ao pai de Helena presentes em seus textos críticos a nós, buscaram reforçar e/ou reafirmar que a pintora apresentou certa distinção na arte devido a sua relação familiar. Essa presença expressiva do pai parece ter deixado marcas, não somente na vida, mas também naturalmente na técnica de pintar.

Quando olhamos para as pinturas do início da carreira de Helena, precisamente o período em que a artista saiu da casa do pai e partiu para a França para aprimorar seus estudos (1911-1930), notamos semelhanças nas técnicas que empregou com as pinturas de seu pai.

Estas similitudes podem ser observadas quando comparamos as telas “*Mulher dormindo* (1914)” e “*Moça desnuda*” (s.d.) [fig. ci-33]. Por meio dessas pinturas, podemos perceber que a execução dos corpos femininos se apresenta com uma técnica tradicional das academias de arte, ou seja, apresenta corpos idealizados.

As duas telas representaram o corpo feminino com intenção e interesse. Em ambas as cenas, as mulheres tocam o próprio corpo. Na tela de Helena, a mulher parece estar deitada em uma cama e com as mãos, acaricia a altura do umbigo; na tela de Oscar, a moça apalpa seus seios. Ambas apresentam o rosto ruborizado sugerindo-nos a captação de um momento íntimo de prazer.

Nas telas é possível perceber a pele branca das moças representadas, que confere uma espiritualidade aos seus corpos, com a intenção de remover a vulgaridade das representações. Como indicou Pessanha (1991), os nus acadêmicos tentaram

“Moralizar a nudez, estetizando-a, leva à concepção do nu artístico. Este nu resultaria de um tipo especial de olhar: o olhar assexuado do artista que, ao contrário do olhar comum, vê qualquer objeto – mesmo um corpo nu de homem ou mulher – apenas enquanto referencial ou modelo para a obra de arte” (PESSANHA, 1991, p. 48).

Podemos ainda citar as telas “*Preparando conservas*” (1914) e “*Tricoteira portuguesa*” (s.d.) [fig. ci-34), em que ambas apresentam pintura de gênero. Nelas podemos destacar o realismo das cenas: as dobras dos vestidos das retratadas, o brilho dos sapatos na tela de Oscar e, no vaso na tela de Helena e os detalhes do ambiente que compõe a cena.

¹¹⁵ Rever sessão 3.1 deste texto.

Poderíamos enumerar aqui outras telas mostrando as relações existentes entre as telas de Helena Ohashi e Oscar, no entanto, temos a confirmação da própria artista da presença das técnicas de seu pai em sua produção pictórica:

Riokai gostava do movimento moderno em arte mais equilibrado e eu, que era adepta da arte clássica de meu pai e continuando em Paris a pintura cheia de regras e restrições, ia deixando para trás o que eu já tinha feito; procurando me expandir numa visão mais livre para dar curso à minha personalidade, fiz estudos mais vibrantes, mais simples, flores, paisagens, a espátula procurando fugir do banal do “mil vezes feito”, via quando era difícil essa arte que se sente e que some quando se quer fixa-la... [...] (OHASHI, 1969, p.26).

Pela própria escrita da artista, podemos perceber que os ensinamentos de seu pai influenciaram seus estudos. Podemos notar igualmente o desejo da artista de encontrar a sua personalidade na arte, produzindo por si mesma e desvencilhar-se da arte tradicional para dar curso à arte concebida como moderna na época, sem o rigor exigido das academias.

Helena Ohashi (1969) também citou o nome do esposo no excerto acima. E assim, partimos para a nossa segunda relação familiar. Se de um lado havia o pai de Helena, que lhe ensinou os primeiros passos na pintura, adepto de uma arte tradicional, no outro extremo, temos o esposo, Riokai Ohashi, que como a própria artista indicou, nutria preferência por uma arte mais livre.

Helena conheceu o pintor Riokai Ohashi enquanto estudava na França no ano de 1929, ou seja, saiu da casa do pai e de suas regras, ficando por pouco tempo sozinha em Paris e logo conheceu o futuro esposo com quem casou-se pouco tempo depois. Assim como foi com o pai, também percebemos similaridades nas telas de Riokai e de Helena, ao contemplarmos “*Nu*” (1930) e “*Sem título*” (s.d.) [fig. ci-35].

Em ambas as telas, podemos perceber que os corpos femininos foram executados com simplicidade dos detalhes, sendo o desenho composto pela linha e não pela forma. Os corpos femininos foram feitos denotando certo realismo, com a apresentação dos pelos pubianos na vulva feminina, representada de forma abstrata com uma mancha escura entre as pernas das modelos.

A abstração na tela de Helena Ohashi apresentou-se com mais vigor principalmente na execução do rosto, mãos e pés da figura feminina, que praticamente inexistem. “*Nu* (1930)” [fig. ci-6] é um magnífico exemplo da transição da arte de Helena. Essa mudança de técnica, como a própria artista relatou, fez parte da busca de sua nova personalidade.

Entretanto, a presença de Riokai Ohashi em sua técnica de pintura também pode ser comprovada por meio da própria fala da artista em sua autobiografia (1969): “[...] Riokai era

meu conselheiro e eu tinha fé no seu parecer sincero, sempre me dizia para fazer como ele, pura arte e não produzir pintura para leigos; gostávamos de apreciar nossos trabalhos depois de feitos (OHASHI, 1969, p. 26).

Portanto, é notável que tanto a vida, quanto à produção pictórica de Helena Ohashi passaram por mudanças expressivas, essas que se apresentaram por influências importantes em sua trajetória: o pai e o esposo. A respeito da relação familiar para artistas mulheres que descendiam de uma família de pintores, a pesquisadora e professora de História da Arte, Patrícia Mayayo (2003), profere:

[...] la tiranía de la familia, que castraba su creatividad, haciendo que se limitasen a imitar el estilo y métodos de trabajo del taller familiar, dominado por la figura omnipotente del padre o del hermano; la devoción amorosa, que les incitaba a superditar-se a sus maridos o amantes, sacrificando su carrera em aras del triunfo del <<maestro>>; el falso discurso de la excelência practicada por muchos tratadistas masculinos, que se deshacían em alabranzas hacia la belleza, gracia o virtude las pintoras sin entrar nunca a considerar la posible calidad o belleza de sus obras; o, poreal contrario, la humillación a la que se veían sometidas aquellas artistas que no respondían al patrón de la gracilidad femenina, despreciadas una y outra vez por la crítica como monstruos, fenómenos antinaturales o mujeres <<masculinas>>¹⁴. (MAYAYO, 2003, p. 50)¹¹⁶.

Mayayo (2003) chama atenção para um ponto fundamental: a castração da criatividade que poderia ocorrer a artistas mulheres quando elas descendiam de uma família de artistas. Quando analisamos o cenário em que Helena Ohashi encontrou-se em sua vivência, percebemos que sua arte foi fortemente imbuída pela presença de Oscar e Riokai.

Queremos deixar claro que nossa análise não tem o objetivo de apontar Oscar Pereira da Silva e Riokai Ohashi como ofensores à Helena Ohashi. Analisamos a trajetória da artista em confronto com as carreiras do pai e o do esposo e como essa relação familiar que também se fez profissional, impactou direta ou indiretamente na vida laboral dela, apresentando os aspectos positivos e negativos oriundos desta relação. Helena Ohashi como já foi apontado, teve uma infância extremamente rigorosa e a chance que teve para aprender a pintar foi em casa com o pai. Ela não teve escolha para determinar o que desejava fazer ou não enquanto habitava na casa do pai.

¹¹⁶ A tirania da família, castrando sua criatividade, limitando-se a imitar o estilo e os métodos de trabalho do atelier da família, dominados pela figura onipotente do pai ou irmão; a devoção amorosa, que as encorajava a se superestimarem com seus maridos ou amantes, sacrificando sua carreira por causa do <<mestre>>; o falso discurso de excelência praticado por muitos escritores do sexo masculino, que se desfizeram de elogios à beleza, graça ou virtude das pintoras, sem considerar a possível qualidade ou beleza de suas obras; ou, pelo contrário, a humilhação a que aquelas artistas que não responderam ao padrão da graça feminina, foram submetidos a críticas, como monstros, fenômenos não naturais ou mulheres <masculinas>. Tradução nossa.

Quando Helena foi para a França, depois que sua família regressou ao Brasil, a artista ficou alguns poucos anos experimentando a nova vida e liberdade. Depois conheceu Riokai Ohashi, casando-se com ele – aí, sim, a partir deste acontecimento, as escolhas que se sucederam partiram da própria artista.

Ao verificar as poucas críticas de arte que encontramos sobre o casal Ohashi¹¹⁷, percebemos que na maioria delas, o nome de Helena sofreu certa invisibilidade. Esses textos analisados fazem menção à exposição realizada pelo casal Ohashi no ano de 1940, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em decorrência de um intercâmbio cultural para estreitar os laços entre o Japão e o Brasil¹¹⁸.

No jornal *A Noite* (1940), apesar de a exposição do casal Ohashi ser coletiva, ou seja, ambos os artistas apresentaram obras, a nota trouxe em letras garrafais “Exposição de Riokai Ohashi”¹¹⁹. A menção à Helena aparece somente no conteúdo do texto, ou seja, se o leitor não se der o trabalho de ler a matéria por completo, não terá ciência de que a exposição também englobou a participação de Helena Ohashi.

Na *Revista da Semana* (1940)¹²⁰, apesar da nota apresentar o nome de Helena e Riokai, emerge novamente a rememoração familiar de Helena com o pai: “O casal artista Ohashi, recém-chegado do Japão, inaugura amanhã, no salão do Palace Hotel, uma exposição de quadros que executou naquele país. Os expositores são Riokai Ohashi, **Helena Pereira da Silva Ohashi, filha do professor Oscar Pereira da Silva**, o grande mestre baiano¹²¹. [...]” (REVISTA da Semana, 1940, p. [29], grifo nosso).

Portanto, podemos perceber que mesmo Helena sendo uma mulher adulta e com os estudos completos nas academias de arte, seu nome foi ocultado, vezes pelo pai, vezes pelo esposo.

¹¹⁷ Cabe ressaltar que nossa busca se limitou aos jornais de época brasileiros, uma vez que nossa pesquisa buscou enfatizar questões de gênero no cenário brasileiro de arte.

¹¹⁸ Abordaremos acerca da exposição e do intercâmbio cultural com profundidade no próximo capítulo, em que iremos analisar o significado do matrimônio do casal Ohashi para a construção de uma identidade nos nipo-brasileiros residentes no Brasil no período e como essa relação internacional cultural foi construída por meio da história da arte e da cultura.

¹¹⁹ Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1940, p. 3.

¹²⁰ Cf. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1940, n.º 46, ano XLI, p. [29]. Matéria intitulada “Exposição Ohashi”.

¹²¹ Apesar de a nota indicar que Oscar Pereira da Silva foi um artista baiano, ele foi carioca e conviveu grande parte de sua vida, na cidade de São Paulo. C.f. . TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas*. São Paulo: Edusp, 2016, 392 p.

O texto mais expressivo que encontramos a respeito de como surgiu nos periódicos brasileiros a relação artística de Helena e Riokai Ohashi, para a nossa análise encontra-se em *O Jornal* (1940)¹²²:

[...] Embora japonesa, a pintura do pintor Ohashi revela uma técnica caracteristicamente francesa, e que se explica por sua formação é toda parisiense, tendo ele vivido muitos anos na capital francesa. As telas admiráveis exibidas no Palace Hotel, solidamente emolduradas, de um colorido discreto, de uma realidade e de uma vida impressionantes, **colocam-no entre os maiores pintores contemporâneos**. Os quadros “*Hlanchesseur*” e “*Epicert et Table*”, são pedaços arrancados das ruas de Paris para as telas, com uma (ilegível), uma poesia, uma beleza, singeleza. Noutro gênero é o “*Castelo de Himeji*” do Japão, em que o **pintor Ohashi mostra diversas de sua poderosa sensibilidade de artista**. As paisagens do Rio também já o impressionaram e ele expõe reveladoras da penetração em sua (ilegível) das cores violentas da natureza tropical.

A Sra. Helena Pereira da Silva Ohashi, que é brasileira, suporta lhardamente o perigoso confronto com a pintura de seu marido. Delicado, feminina, sua sensibilidade envolve sua técnica se consolida de um quadro para o outro de maneira visível. Há uma figurinha de japonesa entre as suas telas que é um sonho. O seu colorido é menos sombrio do que o do pintor Ohashi, mais quente, mais vivo, sem que os temas percam em beleza e poesia. (O JORNAL, 1940, p. 2, grifo nosso).

Esse texto crítico tratou da exposição cultural do casal Ohashi no Palace Hotel no Rio de Janeiro e dedicou algumas palavras para as pinturas apresentadas por ambos. Notamos que as palavras empregadas pelo autor da nota para se referir às telas de Riokai são pulsantes, como “poderosa sensibilidade de artista” que o “colocam entre os maiores pintores contemporâneos”.

Ao se tratar de Helena, logo no início, o crítico indica que a pintora suportava o “perigoso confronto com a pintura de seu marido”. Deduzimos que na perspectiva do autor da nota, a carreira de Riokai Ohashi apresentava-se um perigo para a carreira da artista. Já que a exposição era em conjunto, os dois disputariam pelas vendas e aquisições dos quadros.

Mas, por que somente a carreira de Riokai representava um perigo para Helena e não o contrário? Possivelmente a resposta esteja imbuída nas relações de sexo e gênero. Podemos perceber igualmente que no ano de 1940, as palavras que o crítico emprega para qualificar a arte de Helena Ohashi remetem-nos às qualificações que foram utilizadas para referenciar as obras de mulheres artistas no século XIX e início do XX: “Delicado, feminina, sua sensibilidade envolve sua técnica se consolida de um quadro para o outro de maneira visível” (O JORNAL, 1940, p. 2).

¹²² Cf. *O Jornal*, 14 de novembro de 1940, p. 2. Coluna Belas Artes, matéria intitulada: “Exposição de pintura de Riokai Ohashi e Helena Pereira da Silva Ohashi”.

Para mencionar as telas de Riokai, note que o crítico também empregou a palavra “sensibilidade”. Mas, na frase, o autor deixa claro que esta emotividade está relacionada com o ato de criar, enquanto artista. Já na menção à Helena, notamos que a palavra apresentou a qualidade de sua arte, que faz parte de sua técnica de pintar e não está vinculada ao seu processo criativo enquanto artista.

Assim sendo, podemos inferir que em meados do século XX as características empregadas para referenciar as obras de mulheres artistas, permaneceram no cenário brasileiro. E a relação familiar de Helena Ohashi teve consequências para a sua carreira, trazendo certa invisibilidade do seu nome e colocando o seu talento e empenho na arte atribuídos e convencionados por esta relação de parentesco. Portanto, os estereótipos construídos tradicionalmente acerca da mulher no Brasil no século XIX, no período de atuação de Helena Ohashi (1911-1966), não haviam sido desconstruídos.

Cabe mencionar que essas análises apresentadas acima são frutos da percepção brasileira acerca do casal Ohashi, ou seja, uma perspectiva de fora do casamento do casal. Digamos que os textos críticos evidenciaram a relação profissional do casal. Para aguçar o nosso olhar, também é necessário concentrar nossos questionamentos para dentro da relação do casal Ohashi. Como era o processo criativo de ambos os artistas enquanto casal? Realmente havia um confronto entre as duas carreiras?

Helena e Riokai Ohashi não foram o único casal a compartilhar a vida e a arte dentro da história da arte. Ao longo dos tempos tivemos diversas relações amorosas entre artistas que também compartilhavam a vida profissional e o ambiente doméstico, como a pintora Yvonne Visconti (1902-1965) e o pintor Henrique Cavalleiro (1892-1975), por um breve período a pintora Tarsila do Amaral (1886-1973) e o poeta José Oswald de Souza de Andrade (1890-1954), a pintora Haydée Santiago (1896-1980) e o pintor Manoel Santiago (1897-1987) entre outros.

Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron (1995) ao abordarem as relações amorosas e a vida artística de casais que as compartilharam, discorrem: “[...] os conflitos de duas pessoas que têm uma vida criativa dentro de um contexto de vínculo sexual/afetivo e que, portanto, estão sempre confrontando o prazer e o terror de “juntos serem gênios”, estabelecem, como acreditamos, um ponto de partida útil” (CHADWICK; COURTIVRON; 1995, p. 11).

Esse ponto de partida útil que as autoras mencionam acima refere-se a questionamentos se há invisibilidade de um perante o outro entre estes casais e, se a parceria de compartilhar a vida a dois prevalece igualmente na carreira profissional. Para descortinar

essas questões entre Helena e Riokai Ohashi, devemos mergulhar novamente em sua autobiografia (1969).

Já apresentamos aqui que Helena após o seu matrimônio com Riokai Ohashi, além de esposo, o concebia igualmente como seu mentor na arte¹²³. Entretanto, quando folheamos as páginas de sua autobiografia (1969), percebemos que durante a estadia do casal no Japão – período em que eles mais passaram tempo convivendo –, compartilharam o momento criativo aproveitando as paisagens japonesas para executar suas telas:

[...]...Começamos a sair com nossas caixas de pintar fora. O parque Inogashira não ficava longe de casa, íamos nos dias íermos da semana fazer longas passeatas pelos atalhos, à beira do grande lago, onde as cerejeiras em flor se espalhavam. Nesse deslumbrante cenário, podia-se ver dois namorados, eram Helena e Riokai... (OHASHI, 1969, p. 24).

Podemos perceber na visão de Helena Ohashi que o momento criativo de ambos os artistas fazia parte da rotina do casal. O sentimento amoroso entre os dois também foi evidente por meio das memórias da artista. De acordo com Helena Ohashi (1969), o casal conversava sobre a arte produzida por ambos:

[...] Riokai tinha sempre o bom caráter que eu havia conhecido em Paris, gostava de aliar sua arte à minha, conversar como dois colegas que se compreendiam.. Aconselhava-me a ser mais livre, na maneira de me exprimir, mas era difícil de me desfazer do classicismo em que fui instruída. (OHASHI, 1969, p. 25).

Podemos perceber que a carreira do casal Ohashi estava atrelada ao seu relacionamento amoroso e a rotina doméstica e profissional. Cabe ressaltar que no excerto acima é notório, novamente, a presença de Oscar, com o classicismo intragável que a artista tinha dificuldades de desvencilhar-se e também aos conselhos de Riokai para ser mais livre.

É possível perceber igualmente pelas memórias de Helena Ohashi (1968), que a pintora nutriu sentimentos profundos pelo parceiro de vida e profissão, sendo possível detectá-lo quando descreveu o falecimento em 1943 de Riokai:

Dia 31 de dezembro a morte o levou. Eu fiquei muda, atônita, não compreendendo nada, de tanto sofrimento inútil. Fiquei ali na casa triste e vazia vendo-o por todos os lugares e ouvindo sua voz chamando do jardim...**Eis o epílogo de minha vida de arte no Japão, estreitamente unida à vida e à arte de Riokai Ohashi.** (OHASHI, 1969, p. 39, grifo nosso).

Por meio desse trecho é evidente que a carreira profissional de Helena Ohashi estava vinculada a de Riokai. Essa ligação entre ambos, ao que sugere a pintora em suas memórias,

¹²³ Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*. São Paulo: Gráfica Saraiva. 1969, p. 27.

foi tão forte que Helena reconheceu apenas Riokai como único apreciador e incentivador de sua arte no período em que regressou ao Brasil e estava tentando com dificuldades, solidificar-se na arte brasileira:

Estou certa de que sou da mesma essência dos que me rodeiam; afastei-me demais procurando progredir, evoluir; também nunca tive a sorte de ter algum amigo importante ou parente que me ajudasse; estou convencida que com a própria capacidade ninguém sobe. Precisa-se neste mundo achar quem sirva de escada para se arranjar alguma coisa...**O único que me ajudou e ficava feliz com meus sucessos foi Riokai, meu amor.** (OHASHI, 1969, p.59).

Esse trecho evidencia de maneira expressiva as inquições apresentadas neste capítulo. Helena Ohashi reconheceu que parte das dificuldades encontradas por ela no cenário de arte brasileira deram-se por não possuir uma forte rede de sociabilidade para auxiliá-la. A pintora reconheceu igualmente o tempo que passou afastada de sua pátria para aprimorar seus estudos e que lhe custaram um preço alto em sua carreira: a falta de seu reconhecimento no Brasil enquanto artista.

Para Helena Ohashi seu único apoiador e incentivador na carreira profissional foi Riokai Ohashi. E esse sentimento que Helena nutriu por seu esposo foi tão possante que a artista, em dois momentos de sua vida, deixou a carreira de lado para eternizar a imagem de Riokai. Ainda no Japão, Helena Ohashi proferiu que:

O último ano que pintei foi 1948, perto de Takarazuka, Shu-Kugawa. Só pensava nas obras deixadas por Riokai, sua carreira brutalmente rompida. Meu coração dizia que só eu poderia salvar do esquecimento seus trabalhos, escrevendo sua vida, publicando suas obras. Essa ideia cada vez tomava mais força, até torna-se uma realidade. (OHASHI, 1969, p. 42).

E assim Helena deixou de pintar por um período para dedicar-se a escrever a biografia de Riokai Ohashi. A artista relatou que teve grandes dificuldades para empreender o projeto: “Todos os dias trabalhava nessa obra que para mim era gigantesca, pois minha saúde ia mal e no mês de abril pensei que fosse meu fim” (OHASHI, 1969, p. 42). Portanto, podemos perceber que para preservar a memória de Riokai, Helena além da carreira, sacrificou igualmente sua saúde física.

O segundo momento de pausa na carreira de Helena foi no seu retorno ao Brasil, por volta de 1950, quando a pintora se dedicou a organizar uma exposição com as telas de Riokai:

Fazia tempos que eu andava com o projeto de fazer em São Paulo uma exposição de telas de Riokai. Para esse fim fui diversas vezes a São Paulo arranjar local e organizar a exposição. Era uma empresa árdua, que me deu o que fazer. Um colega, sr. Takaoka foi comigo falar ao dono do cine Niterói, que me cedeu o salão do hotel por uns dias. [...]

[...] Foi um trabalho extenuante, mas no dia 15 de maio de 1955, que tive a alegria de inaugurar a mostra de telas de Paris e do Japão, homenagem ao meu saudoso Riokai. [...]

[...] Não ganhei nada com as vendas, tudo sendo absorvido nas despesas, porém fiquei contente por haver mostrado mais uma vez a arte de Riokai. (OHASHI, 1969, p. 53, grifo nosso).

Podemos perceber que para a execução da exposição em homenagem ao falecido esposo, Helena não somente sacrificou sua carreira, mas também sua vida financeira. Devemos evidenciar também que estas escolhas partiram da própria artista e possivelmente estes afastamentos da arte e de sua produção causaram impactos negativos na sua carreira profissional. Pois o tempo e os recursos financeiros empreendidos nestes dois projetos, a artista poderia ter financiado sua própria carreira.

Talvez a vida de Helena Ohashi no regresso ao Brasil poderia ter sido distinta ou não. Mas o que temos ciência é que a pintora escolheu permanecer lutando e se esforçando para preservar a memória do esposo amado e conseqüentemente a carreira profissional de Riokai Ohashi.

Podemos concluir que o cenário de arte brasileira na década de 1950 e 1960 perdurou a concepção tradicional de mulher brasileira e no mundo do trabalho não foi diferente. Assim como ocorreu durante o século XIX início do XX, em meados deste último, as características e qualidades para referenciar a obra de uma mulher artista persistiram.

E de fato a relação familiar de Helena Ohashi causou impactos negativos na sua carreira profissional na maneira como foi percebida pela crítica brasileira: ora como a filha talentosa de um grande pintor, ora como uma esposa competidora que lutava pela carreira em confronto com a do esposo.

Mas, para compreender as relações de gênero que se estabeleceram em meados da década de 1950 e 1960, por meio da trajetória e carreira de Helena Ohashi, foi necessário considerar igualmente “a reprodução e hierarquias (profissionais, disciplinares, etc.), bem como as predisposições hierárquicas que elas favorecem e que levam as mulheres a contribuir para a sua própria exclusão dos lugares que elas são sistematicamente excluídas” (BOURDIEU, 2012, p. 101.).

Portanto, podemos compreender o silenciamento da atuação de Helena no cenário brasileiro sob duas perspectivas. A primeira, pelo fato dela estar atrelada a uma arte tradicional no início de sua carreira e, como indicou Jorge Coli (2005), com o advento da República e da modernidade brasileira, era necessário desvincular-se dos componentes que remetiam ao governo anterior.

A segunda, devido a sua própria carreira. Como indicado, Helena passou parte de sua vida (início de carreira) em trânsito entre o Brasil e a França e, posteriormente ao casamento com Riokai Ohashi no ano de 1933, passou a residir no Japão. Após vivenciar os horrores da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), fixou residência no Brasil, onde permaneceu até falecer. Porventura, essa própria trajetória da artista pode ter contribuído para seu apagamento na história da arte brasileira, por manter-se distante de sua pátria por longos períodos.

E cabe citar igualmente as escolhas que Helena fez durante sua carreira ao preferir rememorar a carreira do esposo, sacrificando a sua. Nosso papel nesta investigação não é de acusar ou julgar a artista pelas escolhas que fez durante sua trajetória. Helena Ohashi tomou decisões que foram cruciais para sua carreira profissional e que tiveram impactos não tão frutíferos para si mesma.

Todavia, se o seu reconhecimento no período não se deu pela arte brasileira, esta fez-se na comunidade nipo-brasileira que residiu no Brasil na época. Não somente a carreira da artista que denotou atenção dos críticos, mas também a própria relação amorosa de Helena e Riokai despertou relevância. No próximo capítulo, iremos aprofundar o papel desempenhado por Helena e Riokai nas relações culturais entre o Brasil e o Japão durante e pós a Segunda Guerra Mundial bem como os impactos para sociedade nipo-brasileira no período e a construção de uma identidade para esta comunidade que se amparou na imagem do casal artista.

3- A ARTE A SERVIÇO DA POLÍTICA: RELAÇÕES INTERNACIONAIS CULTURAIS ENTRE BRASIL E O JAPÃO POR MEIO DA ARTE DO CASAL OHASHI (1940-1952)

Este capítulo tem por objetivo analisar as relações internacionais culturais entre o Brasil e o Japão que foram construídas por meio da cultura durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Interessa-nos averiguar as contribuições do casal artista Helena e Riokai Ohashi, como participantes desta conexão, atuando como embaixadores da arte por intermédio do Japão e os impactos que este vínculo provocou para a nação brasileira e a japonesa, especialmente a nipônica residente no Brasil.

3.1- O CASAL OHASHI E A CONSTRUÇÃO DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS CULTURAIS ENTRE BRASIL E JAPÃO NO CONTEXTO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1940-1941)

De acordo com a autobiografia de Helena Ohashi (1969), as negociações para o intercâmbio cultural entre o Brasil e o Japão foi propiciada pelo:

[...] O cônsul Magalhães insinuou-nos que devíamos fazer uma viagem ao Brasil por intermédio do Gaimushô, “ministério das relações estrangeiras”. Riokai tinha um grande desejo de conhecer o Brasil e essa era uma ocasião única de se expandir; começou a desenvolver essa ideia, que foi se fortalecendo para terminar numa realidade...**Foi a Tóquio várias vezes, não foi fácil, mas como o Japão precisava de propaganda, encontrou amigos no Gaimushô que eram favoráveis.** Nos fins de fevereiro de 1940 as coisas estavam quase certas. [...]. (OHASHI, 1969, p.30, grifo nosso).

Podemos perceber pelas memórias de Helena, que o intercâmbio cultural emergiu da ideia do próprio cônsul do Brasil no Japão, o Aluísio de Magalhães¹²⁴. Na ocasião, Helena já possuía uma relação com Aloísio Magalhães, pois se deslocava para a embaixada brasileira em Tóquio, com a finalidade de assuntos burocráticos com sua documentação ao que parece, para permanecer no Japão. Em sua autobiografia (1969)¹²⁵, a artista relatou que foi recebida com alegria por Aloísio, e pouco tempo depois, convidou-o para uma exposição em conjunto com Riokai realizada em Osaka.

¹²⁴ De acordo com os escritos de Helena Pereira da Silva Ohashi (1968), esse era o nome e sobrenome do cônsul que chegou ao Japão em 1939. Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, p. 30.

¹²⁵ Ibidem.

Não demorou muito para o casal Ohashi fazer amizade com o cônsul brasileiro e logo foram convidados a frequentarem as festas que Aloísio Magalhães organizava em Kobe. Helena Ohashi (1969) indicou que foi na festividade de comemoração do aniversário do cônsul que o mesmo sugeriu a viagem de intercâmbio ao Brasil para o casal¹²⁶.

Helena Ohashi (1969) relatou que no mesmo período, estava ocorrendo uma missão brasileira em Tóquio e houve uma recepção em homenagem aos brasileiros para a qual, ela e Riokai foram convidados. Helena descreveu que conheceu o príncipe Takamatsu-Mia e a princesa do Japão e o Gaimushô, expos os trabalhos do casal Ohashi na festividade.

A pintora indicou que foram reproduzidos em cores três mil exemplares em cartão postal de dois quadros de Riokai, *Velho porto de Akashi e Porta de Yolie*. Já os de sua autoria, *Le chapeau de paille d'Italie e Cerejeiras em flor do parque Inogashira*. Tivemos o privilégio de adquirir do Antiquário RSS Colecionismo¹²⁷, localizado em Santa Catarina, Biguaçu, alguns postais que representam algumas telas do casal Ohashi. No conjunto de postais adquiridos (fig. ci- 33), é possível verificar que a representação de *Le chapeau de paille d'Italie e Cerejeiras em flor do parque Inogashira*, estão presentes, localizadas ao centro da moldura.

Podemos perceber como a preparação para o intercâmbio cultural de Helena e Riokai Ohashi foi produtiva: conheceram pessoalmente o príncipe e a princesa do Japão na época; realizaram uma exposição e obtiveram a circulação de suas obras em postais que atravessaram as fronteiras e chegaram até ao Brasil nos dias atuais – concedendo visibilidade para a produção pictórica do casal artista.

Podemos perceber igualmente que a vinda do casal Ohashi ao Brasil, de acordo com Helena (1969), teve duas motivações: a primeira, que o Japão precisava de propaganda no Brasil e a segunda, o desejo de Riokai em conhecer o país tropical. Ponderamos as razões pelas quais o Japão necessitaria de reforçar uma boa imagem do Brasil neste período.

Nas décadas do ano de 1940, época em que os trâmites para a viagem de intercâmbio cultural de Helena e Riokai Ohashi por intermédio do Japão ao Brasil estavam acontecendo, o mundo estava vivenciando os horrores da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Célia Sakurai (2007), o Japão desde o ano de 1939, se aliou à Alemanha nazista e à Itália fascista por compartilhar com essas nações os mesmos interesses: expansão territorial e principalmente, por não disputar com elas, os mesmos territórios. Sakurai (2007) informa que

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ É possível ter acesso a página eletrônica do antiquário, por meio do endereço eletrônico: <https://www.rss.colecionismo.nom.br/> acesso em 29/02/2024.

o Japão estava interessado em expandir seu território para a China, enquanto Alemanha e Itália, almejavam conquistar a África e a Europa.

O único país que a autora mencionou ser um confronto para o Japão foram os Estados Unidos da América (EUA), pelo conflito de interesses na conquista do Oriente. Sakurai (2007) indicou um ponto relevante acerca das políticas de dominação dos japoneses:

[...] Apesar de "com quem andava", o Japão não era fascista. Embora sua política fosse predominantemente de direita e ideologicamente houvesse muita afinidade com as outras potências do Eixo - convicção de superioridade racial, vontade de purificar a raça, crença nas virtudes militares de obediência cega a ordens superiores e à hierarquia, dedicação incondicional do indivíduo à sua pátria e a seu líder (o imperador, no caso japonês), rejeição da liberdade de expressão -, não havia no Japão elementos que caracterizam de fato o fascismo, como, por exemplo, a mobilização das massas para fins revolucionários orquestrada por um guia carismático. (SAKURAI, 2007, p. 167).

Portanto, podemos perceber que sob a perspectiva da autora, a dominação do Japão no oriente se distinguiu da Alemanha e da Itália, embora estivesse permeada dos valores de supremacia racial, não houve algum tipo de manifestação popular de desaprovação de suas políticas expansionistas.

Exatamente no ano que se refere ao início do intercâmbio cultural do casal Ohashi entre o Brasil e o Japão, Sakurai (2007) indicou que o Japão atacou a base naval norte-americana Pearl Harbor. A justificativa que a autora confere para esse ataque japonês, reside no fato do Japão estar neste momento, tentando expandir para a região da Indochina que até aquele momento, era controlada pela França.

Sakurai (2007) indicou que os Estados Unidos – que não havia entrado de maneira formal na guerra –, como meio de interferir nesta política, iniciou uma série de sanções ao Japão, como o corte da venda de petróleo no ano de 1940 – elemento essencial para transporte e locomoção das tropas japonesas rumo à China.

Já o Brasil, estava vivenciando as pressões econômicas dos Estados Unidos contra o Eixo¹²⁸. Uma das medidas que os norte-americanos tomaram para impedir o imperialismo do Eixo, foi a criação *Proclaimed List of Certain Blocked Nationals* (PL). De acordo com a pesquisadora Tania Quintaneiro (2006), a PL tinha o objetivo de estabelecer impedimento das

¹²⁸ Como se denominavam Alemanha, Itália e o Japão durante a Segunda Guerra Mundial. C.f. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1940, p. 7. Matéria intitulada “Interpretada por Londres como um indicio de fraqueza do Eixo a aliança com o Japão”, coluna intitulada “Para estabelecer uma nova ordem na Europa e na Ásia”. É possível por meio deste periódico, ter acesso a informações sobre a cerimônia de aliança entre a Alemanha e a Itália com o Japão, qual se denominaram de “Eixo”.

nações latino-americanas com qualquer empresa ou pessoa considerada pelos Estados Unidos como indesejada.

Quintaneiro (2006) elucida que, caso as nações desrespeitassem a PL, sofreriam as mesmas sanções impostas, como congelamento de contas bancárias e liquidação de estabelecimentos. A estratégia empregada pelos Estados Unidos foi de cortar o envio de matérias primas aos países do Eixo, como foi elucidado por Sakurai (2007), no cenário japonês.

Entretanto, as relações entre o Brasil e o Japão por volta da década de 1930, foram intensas, marcadas pela esfera econômica. O principal resultado desta conexão entre os países, foi o incentivo migratório de japoneses ao Brasil para suprir mão de obra nos cafezais em São Paulo. Quintaneiro (2006) discorre que uma missão econômica foi implantada pelo Japão ao Brasil para estimular os vínculos econômicos entre as duas nações.

Durante a década de 1940, Quintaneiro (2006) relata que apesar da PL estar em vigor, o Brasil possuía autorização dos Estados Unidos para comercializar com o Japão, desde que suas intenções fossem analisadas e a presença de imigrantes japoneses no território brasileiro até então, não foi concebida como uma ameaça à política norte-americana.

Assim sendo, mesmo com as censuras impostas pelos Estados Unidos ao Brasil e demais países da América Latina, o intercâmbio cultural de Helena e Riokai Ohashi era viável para o Japão neste contexto.

De acordo com Helena Ohashi (1969), Riokai veio ao Brasil com o título de “pequeno embaixador da arte”¹²⁹. A exposição do casal artista foi realizada na cidade do Rio de Janeiro, no Palace Hotel e foi amplamente divulgada nos periódicos de época¹³⁰ e na cidade paulista,

¹²⁹ Cf. OHASHI, 1969, p. 31.

¹³⁰ Como as notícias publicadas no: *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1949, p. [16]; *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1940, p. 4. Coluna Mundana. Matéria intitulada: “Riokai Ohashi: o grande artista vai expor conjuntamente com sua esposa, a pintora brasileira Helena Pereira da Silva Ohashi”; *Diário De Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1940, p. 9. Coluna Exposições, matéria intitulada: “Pintores Riokai Ohashi e Helena Pereira da Silva Ohashi.”

no prédio Itá¹³¹. Por meio da nota de *A Noite* (1940)¹³², temos informe que a mostra do casal Ohashi alcançou o gosto do público carioca, despertando sua atenção, inclusive, foram recebidos pelo então presidente do Brasil, Getúlio Vargas, quando chegaram ao país:

Está marcado para o próximo dia 11 o “vernissage” da exposição de pintura do casal de artistas Helena Pereira da Silva Ohashi e Riokai Ohashi, **mostra de arte promovida pela embaixada do Japão no Brasil, sob o patrocínio da Associação dos Artistas Brasileiros**. Riokai é um nome festejado entre os pintores nipônicos da qualidade. E a nossa patricinha Helena Pereira da Silva Ohashi, sua esposa, filha do saudoso mestre da pintura brasileira, Oscar Pereira da Silva, herdou do pai o talento; já expos com sucesso em Paris e Tóquio, motivo porque a sua próxima exposição no Rio desperta tanto interesse. **Recebidos pelo presidente Getúlio Vargas, Riokai Ohashi ofertou ao chefe da nação um lindo quadro de sua autoria, ricamente emoldurado: é um aspecto do Castelo de Himeji**. O simpático casal de artistas esteve em vista a redação de A NOITE, demorando-se em cordial palestra com um dos nossos redatores, como se na gravura que publicamos acima. (A NOITE, 1940, p. 4, grifo nosso).

Podemos perceber pela nota acima, que a exposição de Helena e Riokai foi um evento significativo na relação entre o Brasil e o Japão. Além do casal Ohashi ter sido recepcionados pelo presidente Getúlio Vargas e sua esposa Darcy Vargas, compareceu à exposição dos artistas, conforme informa *A Noite* (1940)¹³³ que reforça igualmente o desejo de aproximação cultural entre o Brasil e o Japão:

[..] A mostra de arte do paisagista nipônico e de sua esposa, filha do saudoso mestre Oscar Pereira da Silva, **é um índice expressivo da importância do entrelaçamento artístico-cultural entre Brasil e o Império do Sol nascente**. Riokai Ohashi forma entre os maiores pintores japoneses da atualidade. Helena Pereira da Silva Ohashi, depois de suas vitoriosas exposições em Paris e Tóquio, teve a consagração da crítica francesa e nipônica. [...] A Sra. Darcy Vargas esteve ontem, á tarde, em visita à exposição de pintura de Riokai e Helena Pereira da Silva Ohashi. A esposa do chefe do governo demorou-se em admirar os quadros do pintor japonês e da pintora patricinha, retirando-se após, não sem louvas a arte de Riokai e Helena Pereira da Silva Ohashi. (A NOITE, 1940, p. 3, grifo nosso).

¹³¹ C.f. CORDARO, Madalena. OKANO, Michiko. Helena e Riokai: entre Brasil e Japão, Paris. São Paulo: *Arte 132*, 2021, p.35. De acordo com a nota publicada no *Correio Paulistano* de 1940, o casal Ohashi realizou uma exposição em conjunto na cidade paulistana após a mostra no Palace Hotel- Rio de Janeiro. O evento ocorreu no prédio Itá, na rua Barão de Itapetininga. A nota descreve brevemente sobre a trajetória do casal artista e informa que Riokai Ohashi pinta telas de gênero e costumes. Já Helena, se dedicou temas de paisagem, marinha e natureza morta. Não foram encontrados mais informes acerca desta exposição. Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 de dezembro de 1940. Coluna “Notas de Arte”, matéria intitulada Exposição do casal Helena Pereira da Silva Ohashi-Riokai Ohashi.

¹³² Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1940, p. 4. Coluna Mundana. Matéria intitulada: “Riokai Ohashi: o grande artista vai expor conjuntamente com sua esposa, a pintora brasileira Helena Pereira da Silva Ohashi”.

¹³³ Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1940, p. 3.

Apesar de notícias positivas acerca da exposição do casal Ohashi, nem todos os textos críticos teceram palavras otimistas. Uma nota publicada na *Revista do Brasil* (1940), assinada por R.N. (1940)¹³⁴, colocou em xeque a nacionalidade japonesa presente nas obras do casal Ohashi:

Os dois Ohashi dedicam-se inteiramente ao gênero lírico. Mas não há nada de tipicamente japonês no estilo dos quadros. Mal reconhecemos o clássico motivo das cerejeiras floridas. A arte do sr. Ohashi internacionalizou-se plenamente. Paris, com seus recantos antigos, trechos de ruas, fachadas velhas, vitrinas e anúncios populares, é um assunto frequente na pintura desse japonês. Mas para um pintor que vem do país mais lírico do Oriente, a terra dos jardins, não encontramos nenhuma surpresa, apesar de toda aquela quantidade de flores. (REVISTA DO BRASIL, 1940, p. 88-89).

Percebemos no texto de R.N., o seu descontentamento com as telas apresentadas por Riokai, representando paisagens do Japão. A crítica do autor baseou-se na nacionalidade de Riokai e nos temas, onde as ruas de Paris sobressaem-se em relação às paisagens japonesas. Mas quando verificamos a trajetória de Riokai, percebemos que Paris fez parte significativamente de seu aprendizado. Como já informado neste texto¹³⁵, o artista passou um período de aprendizagem na cidade luz, onde conheceu Helena. Desta maneira, é compreensível que suas telas¹³⁶ expressem suas vivências cotidianas de seu período na França.

Jorge Maria (1940)¹³⁷ também teceu algumas palavras sobre as telas apresentadas por Riokai na exposição no Palace Hotel:

É toda ela repleta de um delicioso imprevisto, de uma curiosa individualidade. Sente-se nele o original adaptado ao ocidente, que ainda guarda, subconsciente, as impressões da infância, passada ao contato com a ingenuidade japonesa. E os seus temas nipônicos tem uma singela quase infantil, o castelo de Himeji surge, através de seus vários aspectos, como a paisagem maravilhosa de um país de fadas, cheio de fantasia e lirismo. Preferimos contudo, a sua segunda fase: a parisiense. E ainda estão a bailar em nossa memória, os flagrantos da Capital, cheios de realismo, impregnados de uma doce melancólica poesia, de quem viveu muitos anos em contato com sua vida boemia e feliz, para sempre afastada da fase do Mundo... (JORGE MARIA, 1940, p.12).

¹³⁴ Cf. *Revista Do Brasil*, São Paulo, 1940, ano III, nº 30, Artes Plásticas, p. 88-89.

¹³⁵ Verificar Capítulo 3 deste texto.

¹³⁶ É possível visualizar algumas de suas telas por meio da página online Wikimedia Commons, disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:%C5%8Chashi_Ry%C5%8Dkai acesso em 13/03/2024.

¹³⁷ Cf. MARIA, Jorge. D. Darcy Vargas visitou a exposição de pintura do casal Ohashi. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1940, p. 12. Caderno Variedades Sociais. Coluna “Belas Artes”.

Apesar de Jorge Maria receber com certa afinidade as telas que representam as paisagens japonesas de Riokai, especialmente *Castelo de Himeji*, o crítico apresentou sua predileção pelas obras que representam as paisagens parisienses. Portanto, podemos inferir que a produção que mais agradou à crítica de arte, não foram as paisagens japonesas, mas sim, as francesas, conferindo destaque para Riokai neste aspecto.

Mas quando o crítico se dedicou a mencionar as telas de Helena Ohashi, a impressão sobre as telas representando o Japão se fez distinta das palavras tecidas a Riokai:

Com Helena Pereira da Silva Ohashi passa-se exatamente o contrário: as paisagens japonesas são superiores pintura em estilo ocidental. Isto porque não lhe foi difícil aproveitar os assuntos magníficos, fornecidos pela natureza do Império nipônico, fixando-os através de uma escala nitidamente europeia, calculada sobretudo num impressionismo, onde a forma não tem senão, finalidade secundária. “*O Inogashira*”, (n. 19) é de um lindo efeito, assim como as “*Ameixeiras*”, “*Primavera*”, “*Kamakura*”, “*Cerejeiras*”, e outros motivos do Japão. Tentando aplicar o mesmo efeito aos modelos ocidentais, não obteve o mesmo resultado, produzindo uma pintura sem naturalidade, onde a técnica suplantou a sensibilidade, embora o conjunto agrade à vista, como nos dois quadros expostos no “*Salon des Artistes Français, 1933*” – “*Porcelaines*” e “*Le chapeau de paille d’Italie*”. (JORGE MARIA, 1940, p. 3)¹³⁸.

As telas de Helena que representam as paisagens japonesas são percebidas por Jorge Maria (1940) de maneira agradável. O que não acontece com Riokai. Outra característica que destacamos na fala do articulista é em relação à fatura. O autor mencionou que as telas de paisagem japonesa incutem uma fatura conectada ao impressionismo, ressaltando que a forma não agregou relevância para as telas. Esta fala é significativa para conhecermos um pouco sobre como Helena executava suas obras.

No início de carreira, Helena Ohashi manteve uma fatura clássica, similar a dos ensinamentos oficiais das academias. Provavelmente, por ter sido seu pai que lhe concedeu seus primeiros ensinamentos. Após o aprimoramento dos estudos na França e o contato com Riokai, a palheta e fatura de Helena sofreram modificações, como já foi abordado neste texto¹³⁹.

O crítico que assina seus textos como PUCK (1940)¹⁴⁰, também dedicou algumas palavras para a exposição do casal Ohashi no Palace Hotel:

A arte de Riokai e Helena Pereira da Silva Ohashi não pode ser qualificada de japonesa. Porque, na exposição do Palace Hotel, se o Japão, por vezes, entra como motivo, a técnica dos dois pintores é nitidamente europeia, inteiramente livre dos detalhes característicos das coisas do Oriente. Riokai

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Rever capítulo 2.

¹⁴⁰ PUCK. Arte japonesa. In; *A noite*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1940, p. 4. Coluna “Mundana”. Pode-se confrontar estas informações na autobiografia da artista.

é um pintor parisiense, um autêntico “montparno”. A sua arte, muito atraente sob vários aspectos, destaca-se justamente nas paisagens em que procura fixar os flagrantes das ruas de Paris, as fachadas sombrias de suas velhas casas, sobretudo das lojas tão típicas, conhecidas de todos os que passaram pela capital francesa. A sua pintura lembraria, por momentos, pelo colorido e pela ideia, o Van Gogh, mas um Van Gogh otimista, bem-humorado, menos sombrio, porém, igualmente talentoso.

Sobretudo, nos flagrantes de portos (nº 6), torna-se acentuada essa tendência para aquele espírito que imortalizou a “pavore Vincent”. Note-se, contudo, que a técnica é inteiramente diversa, não existindo aqui aquela pincelada em cheio, que ninguém mais realizou, após o mestre. (PUCK, 1940, p. 4).

Notamos que mais uma vez, a questão da nacionalidade nas pinturas de Helena (que não é japonesa, mas sim brasileira) e de Riokai Ohashi foi contestada. Neste texto, PUCK (1940) critica a técnica empregada pelo casal artista, sendo oriunda de academias europeias e não transparecer em sua concepção, traços orientais. Entretanto, como já foi apontado neste texto, ambos os artistas tiveram sua formação na Europa, sendo natural que suas produções expressem os valores apreendidos nas academias de arte europeias.

Características que o crítico que assinou como J.B. (1940)¹⁴¹, soube reconhecer nas telas de Riokai apresentadas no Palace Hotel:

Embora japonês, a pintura do pintor Riokai Ohashi revela uma técnica caracteristicamente francesa, o que se explica pela sua formação é toda parisiense, tendo ele vivido muitos anos na capital francesa. As telas adoráveis, exibidas no Palace Hotel, solidamente construídas, de um colorido discreto, de uma realidade e de uma vida impressionantes, colocam-no entre os maiores pintores contemporâneos. Os quadros “*Blanchesseur*” e “*Epiceri et Tabac*”, são pedaços arrancados das ruas de Paris para as telas, com uma força, uma poesia, uma beleza singular. Noutro gênero é o “*Castelo de Himeji*” do Japão, em que o pintor Ohashi mostra aspecto diverso de sua poderosa sensibilidade de artista. As paisagens do Rio também já o impressionaram e ele expõe algumas reveladoras da penetração em suas telas de cores violentas da natureza tropical. (J.B., 1940, p. 2).

Assim, podemos inferir que a fatura, tema e técnicas empregadas pelo casal Ohashi nas pinturas apresentadas na mostra do Palace Hotel em 1940, denotaram mais a atenção dos críticos de arte do que a finalidade da exposição em si, a aproximação do Japão com o Brasil.

O intercâmbio cultural do casal Ohashi ficou evidente na nota de *Diário de Notícias* (1940)¹⁴²:

Promovida pela Embaixada do Japão, sob patrocínio da Associação dos Artistas Brasileiros, com a cooperação da Sociedade Brasileira de Belas Artes, será inaugurada no próximo dia 11, às 17 horas, no Palace Hotel, a

¹⁴¹ Cf. J.B. Exposição de pintura de Rio-Kai Ohashi e Helena Pereira da Silva Ohashi. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1940, p. 2. Coluna “Belas Artes”.

¹⁴² Cf. *Diário De Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1940, p. 9. Coluna Exposições, matéria intitulada: “Pintores Riokai Ohashi e Helena Pereira da Silva Ohashi.”

exposição dos pintores Riokai Ohashi e Helena Pereira da Silva Ohashi, o primeiro com 27 trabalhos e a segunda com 23 telas, inclusive quadros que já figuraram em salões europeus. A exposição será franqueada ao público, das 16 horas às 19 horas, até o dia 18 corrente. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1940, p. 9, grifo nosso).

A partir da publicação do jornal *Diário de Notícias* (1940), podemos perceber que os informes se preocuparam em noticiar o esforço do Japão para se aproximar do Brasil, ao apresentar notoriamente que a mostra de arte do casal Ohashi foi executada por intermédio da Embaixada japonesa em cooperação com a Associação dos Artistas Brasileiros.

Os esforços do casal Ohashi foram percebidos igualmente pelo compositor e diplomata Luiz Carlos Lessa Vinholes (1933-), em seu artigo intitulado *Intercâmbio cultural e artístico nas relações Brasil-Japão centenário do tratado de amizade, de comércio e de navegação 05.11.1895 - 05.11.1995*, o qual, refere-se que “sem a menor dúvida, as artes plásticas sempre foram um campo fértil para viabilizar o relacionamento cultural e artístico entre o Brasil e o Japão”. (VINHOLES, 2007, p. 17). Vinholes (2007) percebeu a viagem cultural de Helena¹⁴³ e Riokai Ohashi como uma das primeiras realizações de intercâmbio cultural no que se refere às artes plásticas entre o Brasil e o Japão.

Quando analisamos os trâmites oficiais da relação cultural entre o Brasil e o Japão no ano de 1941, a Ata de Intercâmbio¹⁴⁴, a qual foi assinada pelo Ministro de Estado das Relações Exteriores da República dos Estados Unidos do Brasil, Oswaldo Aranha e o Imperador do Japão, Kazue Kuwajima, não encontramos nenhuma menção aos nomes de Helena e Riokai Ohashi.

O texto atentou-se em descrever como esta missão deveria ocorrer:

As altas partes contratantes, no intuito de alcançar o objetivo enunciado no artigo precedente, **desenvolverão continuamente as relações culturais entre os dois países por intermédio da ciência, das belas artes, da música, da literatura, do teatro, da cinematografia, da fotografia, da radiodifusão e do desporto.** (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1914, p. 1-2, grifo nosso).

¹⁴³Ressaltamos que o autor se refere a artista como Maria Ohashi e não Helena Ohashi. C.f. VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. Intercâmbio cultural e artístico nas relações Brasil-Japão centenário do tratado de amizade, de comércio e de navegação 05.11.1895 - 05.11.1995. *Revista Ibero-americana* nº 33, Vol. XVII, nº 2, do segundo semestre de 1995, do Instituto Ibero-americano da Universidade Sofia, de Tóquio, p.17-36. In: Usina das Letras. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=44114&cat=Artigos> acesso em 06/08/2024.

¹⁴⁴Cf. *Ministério Das Relações Exteriores*. Atos internacionais: Japão. Convênio de Intercâmbio Cultural entre o Brasil e Japão. 5 de novembro de 1914. Localização: XXIX, Maço: 6, Prateleira: 13, Maço: 5. [5 folhas]. Itamaraty, Rio de Janeiro, Brasil.

Portanto, o interesse mútuo de aproximação entre o Brasil e o Japão deveria permear a esfera cultural. E a exposição de Helena e Riokai Ohashi cumpriu este quesito. No entanto, a mostra do casal artista não foi a única ferramenta cultural empregada pelos países com finalidade de vinculação entre eles.

Encontramos por meio dos periódicos brasileiros da época, notas que informam da publicação do livro *A imagem de Bronze* (1941), do autor japonês Yoshio Nagayo no Brasil. De acordo com a matéria da revista *Carioca* (1941)¹⁴⁵, a publicação de *Imagem de Bronze* (1941) foi a primeira realização do acordo cultural entre o Brasil e o Japão.

A obra de Yoshio Nagayo (1888-1961) foi editada pela editora Irmãos Ponggeti, patrocinada pelo Instituto Brasileiro de Cultura Japonesa e da Kokusai Bunka Shinkokai de Tóquio. De acordo com a matéria da *Carioca* (1941), a obra de Nagayo foi celebrada na Ásia, tendo alcançado a tiragem de um milhão de exemplares.

A relevância desta publicação como um veículo de afirmação entre o Brasil e o Japão, concentra-se em que o livro de Nagayo foi a primeira publicação de um romance japonês na América, traduzido para a língua portuguesa pela jornalista Zenaide Andréa, com prefácio de Claudio de Souza e capa, com uma representação a óleo de uma gueixa [fig. ci- 34], de Riokai Ohashi.

A publicação de Yoshio Nagayo é reafirmada como uma ação do intercâmbio cultural entre o Brasil e o Japão na publicação do jornal *Gazetas de Notícias* (1941)¹⁴⁶. A nota relata a cerimônia de lançamento do livro que ocorreu na livraria Civilização Brasileira. Sobre a intensificação cultural entre o Brasil e o Japão por meio da publicação de *A imagem de Bronze*, a matéria exprime: “[...] o escritor mais popular do Japão moderno, Yoshio Nagayo, inicia uma nova fase das relações culturais nipo-brasileiras, animando a outros nesse caminho futuro”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1941, p. 6).

Podemos perceber que a publicação de Nagayo teve forte impacto na cultura brasileira na época e nas relações entre o Brasil e o Japão, que foram intensificadas com a exposição de Helena e Riokai Ohashi que ocorreram em 1940.

Ao examinarmos os arquivos do Ministério de Relações Exteriores – Itamaraty, não encontramos nos documentos do período entre 1939 a 1941, alguma menção à viagem do

¹⁴⁵ Cf. *Carioca*, Rio de Janeiro, 1941, p. 9. Coluna intitulada “Movimento literário”, matéria intitulada “A versão brasileira d’ “A imagem de bronze”.

¹⁴⁶ Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1941, p. 6. Matéria intitulada “A intensificação do intercambio nipo-brasileiro”. O lançamento do livro que D. Zenaide Andrea traduziu: “A imagem de bronze”, pela civilização brasileira.

casal Ohashi. Apenas encontramos um relatório datado do ano de 27 de fevereiro de 1939, o qual indica que Helena Ohashi recorreu ao consulado brasileiro em Kobe, para atualizar seu passaporte.

Helena Ohashi, a qual indica o relatório¹⁴⁷, foi atendida pelo diplomata Renato Carneiro da Cunha e acreditamos que possivelmente, Helena estava iniciando os trâmites para realizar sua viagem ao Brasil junto com seu esposo. O documento não menciona as razões que motivaram a pintora a requerer a atualização de seu passaporte, além da mudança no nome de solteira para casada, com acréscimo de Ohashi ao final e de informar o endereço do casal Ohashi em Ashiya e a data de casamento, tendo ocorrido em 4/07/1933.

Situação similar ocorreu ao averiguar sobre as traduções de obras estrangeiras que ocorreram no ano de 1941. Ao analisar o relatório¹⁴⁸ referente ao ano de 1941, na página 73, há apenas menção à tradução de duas obras. A primeira intitulada “*Bases*”, de Juan B. Alberdi e “*Vidas Argentinas*” de Octavio Amadeu e uma menção à publicação de *Reader's Digest*, todas para a língua portuguesa, compondo a programação cultural do período.

Apesar de não encontramos documentos oficiais que atestem as relações culturais que ocorreram entre o Brasil e o Japão nos anos 1940 e 1941, em se tratando da viagem do casal Ohashi e a tradução da obra de Nagayo, foi perceptível nos documentos analisados, o esforço de aproximação cultural do Brasil com demais países, principalmente, da América Latina.

Por meio da análise da Coletânea de documentos da Divisão Cultural (1936-1959)¹⁴⁹, foi possível perceber que o Brasil realizou convênios culturais com Cuba e Bolívia por diversas ocasiões. Apenas no relatório do ano de 1940¹⁵⁰, temos indícios de cooperação entre o Brasil e o Japão. Trata-se do comprometimento do Brasil com o Japão em relação a promover assistência jurídica, que de acordo com o documento, foi proposto pelo governo japonês no ano de 1938 e ao que indicou o relatório, foi cumprido apenas em 1940.

¹⁴⁷Cf. *Ministério Das Relações Exteriores*. Repartições consulares brasileiras (1889-1959). Comunicações entre o Ministério das Relações Exteriores e as repartições consulares brasileiras no estrangeiro, Kobe, 27 de fevereiro de 1939, número 15. Especificação: Ofício. Estante: 58. Prateleira: 4. Volume/Maço: 5. [4 folhas].

¹⁴⁸*Ministério Das Relações Exteriores*. Relatório apresentado ao presidente da República dos Estados Unidos Do Brasil pelo ministro do Estado das Relações Exteriores: ano 1941. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944, 217 p.

¹⁴⁹Cf. *Ministério Das Relações Exteriores*. Coletânea de documentos da Divisão Cultural (1936-1959). Especificação: Divisão cultural. Estante: 135. Prateleira: 5. Volume/Maço: 5. Observação: Serviço de cooperação intelectual. [12 folhas].

¹⁵⁰*Ministério Das Relações Exteriores*. Relatório apresentado ao presidente da República dos Estados Unidos Do Brasil pelo ministro do Estado das Relações Exteriores: ano de 1940. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944. p. 18.

Outro ponto a se destacar nas relações Brasil-Japão, é a imigração. Lina Kojima (2009) indicou que o período entre 1925-1941 foi marcado pela segunda fase da imigração japonesa. No ano de 1934, os japoneses foram proibidos de migrar para os Estados Unidos da América – EUA e foi necessário encontrarem outro lugar na América Latina para o deslocamento populacional.

Kojima (2009) destacou que a imigração foi subsidiada pelo próprio governo japonês que estava passando por uma série de adversidades, como a Revolta do Arroz (1918)¹⁵¹, a Queda da Bolsa de Nova Iorque (1929) e o Grande Terremoto de Kantô (1923). Portanto, na década de 1930, o Japão enfrentava uma crise na esfera rural e uma recessão urbana provocada pelo Pânico de Showa. Portanto, o período de 1927 a 1939 foi de grande expansão da imigração japonesa. De acordo com Kojima (2009), decaiu a partir da nova Constituição de 1934, promulgada por Getúlio Vargas e que implementou emendas restritivas com a entrada de estrangeiros no país.

O Brasil não estava somente cultivando relações internacionais culturais com o Japão no período. O historiador Antônio Tota (2000) relata que a Segunda Guerra Mundial foi fundamental para as relações culturais entre o Brasil e o EUA. De acordo com o historiador, a Política de Boa Vizinhança, adotada no governo de Franklin Roosevelt (1882-1945) para aproximar o Brasil dos norte-americanos, foi pensada anteriormente por Herbert Hoover (1874-1964), eleito no ano de 1928 e que teria realizado uma viagem à América Latina para reformular a política externa americana que foi adotada no ano de 1933 por Roosevelt.

Antônio Tota (2000) menciona que as ideologias de Hoover não lograram êxito, pois era extremamente conservadora e os intelectuais norte-americanos iniciaram críticas, rebatendo que o espírito do país se concentrava no selvagem, no primitivo, ou seja, nos indígenas, negros e mulheres que, de acordo com Hoover, precisavam ser domesticados aos moldes do homem branco protestante. Antônio Tota (2000) descreve que Roosevelt teve igualmente a Hoover, uma política doutrinadora, mas o *New Deal* que foi implantado durante seu governo, após a Crise de 1929, compunha-se de ideologias de restauração da América e foi percebida pela massa, como o retorno da equidade e da democracia.

Podemos citar como esforço de aproximação dos EUA com o Brasil pela cultura, a viagem que a cantora Carmem Miranda (1909-1955) realizou no ano de 1939 à Nova Iorque e a criação do personagem Zé Carioca pela *Walt Disney* na década de 1940. Política esta que,

¹⁵¹Revolta ocorrida pelos altos preços cobrados pelo arroz. C.f. KOJIMA, Lina. *Migração repetitiva entre o Brasil e o Japão*. 2009, p. 65.

de acordo com Antônio Tota (2000), durou até 1945, mesmo após a morte de Franklin Roosevelt e contou com constante apoio do presidente Getúlio Vargas.

E o fruto dessa relação Brasil-EUA foram diversas imposições e restrições impostas pelos EUA ao Brasil e demais países da América Latina. Limitações estas, que afetaram diretamente a relação cultural entre o Brasil e o Japão, como a suspensão da imigração japonesa e o corte nas relações internacionais entre ambos os países.

Por meio da nota do jornal *A Noite* de 1941¹⁵², temos o informe oficial da posição do Brasil na Segunda Guerra Mundial e o apoio aos EUA:

[...] “O presidente da República reunia hoje o Ministério para examinar a situação internacional à vista dos últimos acontecimentos, ficando resolvido por unanimidade [ilegível] solidariedade aos Estados Unidos, coerente com nossos compromissos continentais. O governo confia que o povo brasileiro, fiel as suas tradições políticas, se mantenha sereno e vigilante, evitando demonstrações que possam perturbar a tranquilidade necessária ao trabalho desse país”. (A NOITE, 1941, [s.p.]).

Podemos perceber que Vargas manteve-se fiel a Roosevelt em sua política, apoiando os EUA na Segunda Guerra Mundial que se fazia, desde então, neutro. Cabe ressaltar, que a nota acima, entregou uma mensagem aos brasileiros, de maneira que aceitassem pacificamente a decisão tomada pelo presidente, sem cometer ações de perturbações em favor à ideia contrária da mensagem.

Os EUA mantinham-se até então, neutro na guerra. Após o ataque às suas bases navais no Havaí, *Pearl Harbor*, que foi igualmente divulgado pelo jornal *A Noite* (1941)¹⁵³ que estampa em letras garrafais a matéria: “Em guerra: o Japão inicia o ataque aos EUA” e conta com um mapa que demonstra as regiões do Japão, China, Coreia, Índia, Austrália, Singapura, Filipinas e a base naval dos EUA, incluindo uma rota entre este último e o Japão. Os EUA entraram oficialmente na Segunda Guerra Mundial contra o Japão, com o apoio do Brasil. Célia Sakurai (2007) indicou que o Japão foi movido a entrar na guerra pelo sentimento de nacionalismo, onde desejava impor sua superioridade na Ásia e em meio a sua conquista, “não abriu mão da ideia de alcançar a hegemonia econômica de toda a Ásia oriental, banindo de lá os europeus e os norte-americanos.” (SAKURAI, 2007, p. 173).

Célia Sakurai (2007) informou que o Japão conquistou o Pacífico de norte a sul até o ano de 1942. Entretanto, no ano de 1944, os EUA responderam aos ataques de 1941. Foram

¹⁵²Cf. *A Noite*. Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1941. Matéria intitulada: “O Brasil ao lado dos EE.UU!: a posição do Brasil e a nota oficial”. 1941, [s.p.].

¹⁵³Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro. Matéria intitulada: Em guerra: o Japão inicia o ataque aos EE.UU.” 1941, [s.p.].

enviadas bombas atômicas a Hiroshima e Nagasaki e como uma medida de desespero, a pesquisadora relatou que o Japão iniciou a tática dos kamikazes, que sacrificavam suas vidas, arremessando o avião direto ao inimigo. No ano de 1945, os japoneses assinaram sua rendição aos Aliados.

O fato é que o ataque do Japão às bases norte-americanas, modificou profundamente as relações com o Brasil. Como já foi citado, o Brasil afirmou apoio aos EUA, participando assim dos Aliados, se colocando contra o Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Este grupo, em que o Japão passou a fazer parte no ano de 1940, como consta a nota do jornal *O Jornal* (1940)¹⁵⁴, o qual anunciou a entrada do Japão no Eixo, bem como o propósito militar, cultural e político do grupo, que se baseava na estratégia de dominação da Europa Ocidental por parte da Itália e da Alemanha, e do Japão no extremo Oriente por se reconhecerem como nações superiores.

E de acordo com o Relatório do Ministério das Relações Exteriores (1942)¹⁵⁵, o Brasil tornava público o seu rompimento diplomático não somente com o Japão, mas também com os demais países do eixo. A retirada do diplomata e de demais brasileiros que estivessem no Japão foi solicitada e foi cassado o direito do cônsul japonês no Brasil a partir de 28 de janeiro de 1942.

Essa presença que os EUA exerceram sobre o Brasil, ao infligir uma dominação que permeou o campo cultural, foi denominado de *soft power* (poder suave) pelo cientista político norte-americano Joseph S. Nye JR. (2008). De acordo com Nye (2008):

Soft power is the ability to affect others to obtain the outcomes one wants through attraction rather than coercion or payment. A country's soft power rests on its resources of culture, values, and policies [...] Public diplomacy has a long history as a means of promoting a country's soft power [...]. (NYE, 2008, p. 94)¹⁵⁶.

Portanto, quando analisamos a relação Brasil, Japão e EUA, podemos compreender que os EUA exerceram forte influência sobre o Brasil, conquistando-o como aliado de guerra em oposição ao Japão, pelo emprego do *soft power*. Já a relação Japão – Brasil, percebemos que o primeiro tentou uma vinculação ao segundo, empregando igualmente o *soft power*, pois

¹⁵⁴Cf. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1940, p. 7. Matéria intitulada “Interpretada por Londres como um indicio de fraqueza do Eixo a aliança com o Japão”, coluna intitulada “Para estabelecer uma nova ordem na Europa e na Ásia”.

¹⁵⁵Cf. *Ministério Das Relações Exteriores*. Relatório apresentado ao presidente da República dos Estados Unidos Do Brasil pelo ministro do Estado das Relações Exteriores: ano de 1940. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944. p. 141.

¹⁵⁶Soft power é a capacidade de afetar outros para obter os resultados que se deseja através da atração, em vez de coerção ou pagamento O soft power de um país depende de seus recursos de cultura, valores e políticas. [...] A diplomacia pública tem uma longa história, como um meio de promover o soft power de um país [...]. Tradução: Rodrigo Cristofolletti.

“[...] a cultura é um poder que seduz, ou seja, é eficiente em manipular sociedades e indivíduos sem emprego de força bruta”. (Ballerini, 2017, p. 17). Entretanto, os laços norte-americanos foram mais poderosos para atrair o Brasil, já que sua economia dependia dos EUA, como foi apresentado neste texto, por meio das análises de Tânia Quintaneiro (2006).

Portanto, apesar de não termos encontrado nos documentos oficiais das relações culturais entre o Brasil e o Japão durante a Segunda Guerra Mundial sobre o casal Ohashi e a obra de Nagayo, estas, não foram apagadas da História do Brasil. As contribuições culturais deste período permanecem em nossa narrativa por meio dos periódicos de época que se ocuparam em perpetuar essas ações culturais relevantes para a nossa política e cultura, e para além: a construção da identidade nipo-brasileira no Brasil.

3.2- HELENA OHASHI E A APROXIMAÇÃO JAPONESA DO BRASIL PELA RECONCILIAÇÃO CULTURAL NO PÓS SEGUNDA GUERRA MUNDIAL – 1945-1952

No ano de 1949, Helena Pereira da Silva Ohashi regressou ao Brasil, após vivenciar os horrores da Segunda Guerra Mundial no Japão. A artista retornou ao país com a intenção de permanecer e solidificar-se na arte brasileira, como já foi apresentado no terceiro capítulo deste texto.

Os jornais da época ocuparam-se em noticiar o regresso de Helena ao Brasil e na ocasião, a pintora teceu algumas palavras sobre a relação política do Japão no período:

[...] Atualmente, não se fala nem se trata de questões políticas. Apenas um reduzido número de pessoas se mantém a par dessas questões. O povo, em geral, preocupa-se com os dois problemas magnos, a alimentação e a moradia. Militarismo, frisou, não existe. Ao meu ver, devo a vida ao imperador Hiroito. Não tivesse ele solicitado a paz aos aliados e, tenho certeza, a bomba atômica teria exterminado até o último habitante do Império. O povo japonês continua suas tradições de gente pacífica e obediente. Após o armistício, nada mais interessa, finalizou, senão a alimentação dos filhos do grande Império Oriental. [...] (A NOITE, 1949, p. 8).

Pela fala de Helena em *A Noite* (1949)¹⁵⁷, percebemos que a população japonesa, após os ataques das bombas atômicas, preocupava-se em recuperar e reconstruir-se. E Helena reforçou a importância do imperador do período no Japão, Hiroito, a sua sobrevivência a essa

¹⁵⁷Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1949, p. 8. Matéria intitulada: “Alimentos e habitação, problemas únicos dos japoneses: o povo oriental, apresenta ainda seu indefectível sorriso e a tradicional polidez – Após dezesseis anos, regressa ao Brasil a pintora patricia Helena Ohashi.

catástrofe. Em outra matéria concedida ao *Diário de Notícias* (1949)¹⁵⁸, Helena evidenciou a situação dos japoneses após a guerra, inclusive, o cenário que ela mesma vivenciou:

[...] – O povo japonês vem aos poucos se adaptando ao novo estado das coisas, mas a sua situação é igual a de qualquer povo levado à condição de povo vencido. As dificuldades são enormes. As grandes destruições causadas pelos bombardeios durante a guerra, deixaram a mais negra crise de habitações. A esta veio juntar-se a crise de tudo, principalmente de alimento. Quanto à situação política nota-se uma certa indiferença por parte do povo, porque as necessidades materiais são mais prementes. Absorvem todas as preocupações. **Não há dúvida de que o povo japonês, que é por índole disciplinado, vem contraindo certos vícios que não conheciam, graças à influência dos americanos.** [...] (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1949, [s.p.], grifo nosso).

Na fala de Helena, é explícito as dificuldades que a comunidade japonesa enfrentou no período para reconstruir-se após os eventos da Segunda Guerra. Apesar das adversidades, Helena ressaltou a destreza que o povo japonês enfrentou essa situação e em não se influenciar pela cultura dos norte-americanos, que passaram a exercer força militar no território na época.

O armistício que Helena referiu-se na nota do jornal *A Noite* (1949)¹⁵⁹ foi materializado no acordo de paz assinado pelo Japão aos Aliados, findando os ataques militares entre eles e que foi noticiado no período, pelo jornal *Correio da Manhã* (1951)¹⁶⁰:

O tratado de paz que oficialmente termina o estado de guerra entre o Japão e os Aliados foi assinado em impressionante e simples, no mesmo recinto onde [ilegível] a ONU. Às 10.30, o delegado argentino, Hipolito de Jesus Paz, subiu no tablado e assinou o documento. Foi o primeiro pela ordem alfabética. Depois desfilaram os representantes das 48 nações; [...]. (CORREIO DA MANHÃ, 1951, p. 1).

Desta maneira, estava encerrado oficialmente a atmosfera de conflito entre a terra do sol nascente e os países Aliados, inclusive o Brasil. Quando Helena regressou ao Brasil, não veio somente com a intenção de fixar residência no país, mas também retornou com uma missão do Japão. Em sua autobiografia (1969), a artista relatou que o prefeito de Kobe na época, entregou-lhe duas bonecas e duas cartas para os prefeitos de São Paulo e Rio de Janeiro:

O Sr. Kodera, prefeito de Kobe, antes que eu partisse (um senhor de idade que conhecia e apreciava o Brasil) me incumbiu de levar duas riquíssimas

¹⁵⁸*Diário De Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1949, 2º ed., VER PÁGINA. Matéria intitulada: “Tem novos hóspedes o jardim zoológico carioca: chegaram as elefoas para a Quinta da Boa Vista – Viajou pelo “Stratt Malakka” uma pintora patricia – Desautorado a lei fiscal da Polícia Marítima – Fala ao Diário de Notícias a Sra. Helena Ohashi.

¹⁵⁹Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1949, p. 8. Matéria intitulada: “Alimentos e habitação, problemas únicos dos japoneses: o povo oriental, apresenta ainda seu indefectível sorriso e a tradicional polidez – Após dezesseis anos, regressa ao Brasil a pintora patricia Helena Ohashi

¹⁶⁰Cf. *Correio Da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1951, p. 1. Matéria intitulada: “Assinado o tratado de paz com o Japão”.

bonecas japonesas com quimonos bordados a ouro, dentro de suas caixas de vidro – uma para o prefeito do Rio de Janeiro, sr. Mendes Moraes, outra para o prefeito de São Paulo, sr. Asdrubal E. da Cunha e uma menos importante para mim. Também me deu para entregar oficialmente duas cartas, uma a cada prefeito. (OHASHI, 1969, p. 43).

Helena portou consigo, dois presentes do prefeito de Kobe para os representantes políticos do estado de São Paulo e do Rio de Janeiro. A pintora não deixou registrado em sua autobiografia (1969), a motivação de carregar estes presentes e a intenção do prefeito de Kobe com eles. Entretanto, por meio do jornal *Correio Paulistano* (1949)¹⁶¹, temos não somente os informes de Helena portando esses presentes, mas também o objetivo:

Helena Pereira da Silva Ohashi, dando cumprimento a sua missão de “embaixatriz da boa amizade”, fará realizar uma exposição nipo-brasileira, no saguão do Teatro Municipal, hoje às 17 horas, na qual serão expostas telas de Riokai Ohashi, Oscar Pereira da Silva, obras inéditas, bem assim, trabalhos de sua autoria. Nessa ocasião, fará entrega ao sr. Prefeito da bonequinha, da mensagem e dos desenhos dos garotos de Kobe, oferecidos as crianças de S. Paulo a próxima Exposição Industrial, Agrícola e Comercial de Kobe, que se realizará em março de 1950. (CORREIO PAULISTANO, 1949, p. 12).

Desta maneira, Helena Ohashi regressou ao Brasil novamente, com a finalidade de aproximar o país do Japão. A nota informou que Helena retornou ao Brasil com finalidades internacionais por intermédio do sr. Kenkichi Koderá, o prefeito de Kobe no período que possuía intenções de aproximar o Japão do Brasil pelas vias econômicas, artísticas e culturais. Além do desejo da participação do Brasil na feira agrícola que aconteceria no Japão no ano seguinte.

Helena Ohashi registrou em sua autobiografia (1969), como foi a entrega da boneca ao prefeito do Rio de Janeiro:

Lá fomos no dia e hora marcados, eu de vestido de gala, o presidente da Associação dos Artistas Brasileiros, o sr. Manoel Santiago e o sr. Kaminagai, o pintor de fama, que morava em Sta. Tereza. A boneca ia na sua caixa de vidro; eu levava as cartas do prefeito de Kobe. Chegando lá encontramos os fotógrafos de alguns jornais e repórteres que esperavam a entrevista. Ficamos ali numa sala quase duas horas, quando apareceu o oficial de gabinete dizendo que sua excelência não podia receber. Entreguei ao oficial de gabinete a boneca e as cartas e assim cumpri a missão que recebi do prefeito Koderá no Japão. (OHASHI, 1969, p. 49).

Como podemos perceber na fala de Helena, a pintora não foi recebida pelo prefeito do Rio de Janeiro, o sr. Mendes Moraes. Ele não compareceu à entrega da boneca e da carta que

¹⁶¹Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de dezembro de 1949, p. 12. Matéria intitulada: “Intercâmbio artístico, econômico e cultural nipo-brasileiro”.

o prefeito de Kobe lhe enviou, em sinal de estreitar os laços de amizade entre os países. Situação similar ocorreu quando Helena entregou a boneca ao prefeito de São Paulo, ocasião que também realizou uma exposição:

O dia do “vernissage” chegou, a boneca foi exposta na entrada da escadaria; antes tínhamos ido levar o convite pessoalmente ao prefeito, á sua casa, com o dr. Yukishigue Tamura, já havia muita gente, jornalistas, artistas, intelectuais, mas nada do prefeito Asdrubal Euritisses da Cunha chegar. Afinal veio um representante desse ilustre funcionário. [...]. (OHASHI, 1969, p. 50).

Como podemos perceber, nem o prefeito de São Paulo, nem o do Rio de Janeiro compareceram ao evento de entrega das bonecas japonesas. O que evidencia a relevância que a ação possuía para eles na época. Na ocasião, ambos os eventos tiveram cobertura jornalística e contaram com uma exposição de Helena. A realizada em São Paulo, de acordo com a pintora, foi cinematografada:

Por intermédio de Jorge Mori conheci um cineasta de “Atualidades”, que veio filmar os quadros da exposição. Eu saí conversando perto de um quadro com Jorge Mori. Passou esse filme em todos os cinemas de São Paulo. Tive uma boa crítica pelos jornais destacando-se a entrevista que a Gazeta publicou, “No País das Cerejeiras”, onde estou ao lado do dr. Yukishigue Tamura. Os jornais japoneses cotidianamente falavam sobre esse certame de arte. (OHASHI, 1969, p. 50).

Em nossas pesquisas, tentamos encontrar a matéria do jornal indicado na autobiografia de Helena (1969), mas não obtivemos êxito. Realizamos igual esforço para encontrar esse filme que a artista mencionou nos arquivos da Biblioteca do Centro de Documentação e Pesquisa Paulo Emílio Sales Gomes¹⁶² não obtendo êxito.

Mas, não foi somente Helena que teve dificuldades com a política brasileira. O vereador Yukishigue Tamura¹⁶³ realizou um pedido ao município de São Paulo, para que participasse da próxima Exposição Industrial, Agricultura e Comercial de Kobe, que aconteceria em março de 1950. Esta exposição foi explicada em nota no *Correio Paulistano* (1949), na mesma matéria que noticiou a exposição de Helena e a entrega da boneca ao prefeito do Rio de Janeiro.

¹⁶²Onde foi realizado uma busca virtual pelo acervo da Cinemateca Brasileira e contato via e-mail, onde os funcionários prontamente nos atenderam e informaram o desconhecimento em relação ao material solicitado. Situação similar ocorreu na pesquisa pela matéria do jornal no acervo digital da Biblioteca Nacional, onde não obtivemos êxito nas buscas.

¹⁶³Nascido no ano de 1915 e falecido em 2011, foi advogado, vereador da cidade de São Paulo, tendo sido eleito em 1948. Em 1950 elegeu-se a deputado da Assembleia Legislativa de São Paulo, assumindo o cargo em 1951. Cf. Verbete biográfico Yukishigue Tamura, in FGV CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/tamura-yukishigue> acesso em 30/07/2024.

Nela, o vereador Tamura que acompanhou Helena na visita feita à redação do *Correio Paulistano*, havia apresentado à Câmara Municipal de São Paulo, um projeto, o qual foi aceito e seria enviado à exposição, amostras e material de propaganda das riquezas do Japão e igualmente seria enviado à exibição, uma representação paulistana sem gastos a prefeitura, para que apresentasse componentes representativos no que confere a indústria, agricultura e comércio.

Na nota, o vereador Tamura indicou o desejo de retomar as relações econômicas entre o Japão e o Brasil. Através do documento disponível na página do governo brasileiro¹⁶⁴, que apresenta uma cronologia das relações internacionais entre Brasil e Japão, essa conexão entre ambos os países se iniciou no ano de 1895 com a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação, ofertando, portanto, a possibilidade de representação internacional mútua e a imigração japonesa para o Brasil. O país brasileiro vivia novamente sob o governo de Getúlio Vargas que permaneceu de 1951 a 1954 no poder. Mesmo presidente que apoiou intensamente as políticas de Boa Vizinhança para aproximação com os EUA.

De acordo com a nota do jornal *A Noite* (1952)¹⁶⁵, temos informe de outro intercâmbio foi realizado por intermédio do Japão. Na ocasião, foi realizada pelo Diretor dos Negócios Econômicos do Ministério do Exterior do Japão, que realizou uma visita ao Brasil, o sr. Ma[ilegível]sao Fusuki, com objetivo de intensificar as relações econômicas entre o Brasil e o Japão.

Thamirys Cavalcante (2015) informou que o Japão na década de 1950 via nas relações culturais, uma oportunidade para fazer crescer sua economia. Não obstante, percebemos os esforços do Japão em se reaproximar do Brasil nos pós Segunda Guerra Mundial para estreitar seus laços culturais e econômicos por meio de Helena Ohashi.

Essa recuperação econômica, foi atribuída especialmente, de acordo com Cavalcante (2015), a Guerra da Coreia (1950-1953), que permitiu o transporte de suprimentos do Japão aos EUA pelo canal, sem ajuda externa de intermediação. Desta maneira, os EUA passaram a manter certa influência no Japão, na medida em que seus interesses econômicos se relacionavam em manter desenvolvimento no Pacífico e na Ásia.

¹⁶⁴Cf. BRASIL. *Ministério das Relações Exteriores*. Japão. Disponível em: <http://antigo.itamaraty.gov.br/ptBR/fichapais/5284japao#:~:text=As%20rela%C3%A7%C3%B5es%20diplom%C3%A1ticas%20entre%20o,da%20imigra%C3%A7%C3%A3o%20japonesa%2C%20em%201908>. Acesso em 30/07/2024.

¹⁶⁵Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 de março de 1952, p. 13. Matéria intitulada: “Intensificação do Intercambio nipo-brasileiro”.

As relações econômicas entre o Brasil e o Japão, de acordo com Cavalcante (2015), somente retornaram na segunda metade da década de 1950. Como já vimos, o tratado de paz entre os países foi assinado em 1951, dois anos após a segunda viagem cultural de Helena Ohashi.

Em 1952, de acordo com o Ministério das Relações Exteriores¹⁶⁶, as relações diplomáticas entre o Brasil e o Japão foram restabelecidas e uma série de medidas políticas e culturais foram acordadas a partir deste evento. Em 1960, de acordo com o documento de Acordo sobre migração e colonização (1960)¹⁶⁷, podemos perceber que novas medidas políticas foram tomadas para organizar a migração e colonização dos japoneses ao Brasil. Ação que durante a Segunda Guerra Mundial e pós, tornou-se hostil, pois a presença de japoneses em território brasileiro não era desejável.

Em 1961, de acordo com o documento Atos Internacionais (1960)¹⁶⁸, foi restabelecido as relações culturais entre o Brasil e o Japão, por meio de promoção de eventos culturais e educacionais. Assim sendo, podemos concluir que as relações entre o Brasil e o Japão foram restabelecidas gradualmente, na medida em que o Japão foi se recuperando economicamente e se tornando um mercado promissor de investimentos ao Brasil. Podemos perceber que o trabalho do Japão foi árduo ao tentar reconquistar a confiança brasileira e que a pintora Helena Pereira da Silva Ohashi, esteve atuando no início das negociações que levaram à restauração do vínculo político, econômico e cultural entre o Brasil e o Japão.

3.3- HELENA E ROKAI OHASHI: UMA UNIDADE NACIONAL PARA OS NIPO-BRASILEIROS

Até o presente momento, discorreremos sobre o intercâmbio cultural do casal Ohashi no Brasil por intermédio do Japão e suas implicações para a cultura e política do Brasil. Um dos efeitos desta missão, foi a curiosidade despertada na população brasileira, pela união matrimonial de Helena e Riokai.

¹⁶⁶Cf. Ministérios Das Relações Exteriores. *Japão*. Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/relacoes-bilaterais/todos-os-paises/japao> acesso em 30/07/2024.

¹⁶⁷Cf. Ministério Das Relações Exteriores. *Acordo sobre migração e colonização*. Localização: Japão. Espécie: acordo. Data: 14/11/1960. Prateleira 13. Volume/Maço: 9. [22 folhas].

¹⁶⁸Cf. Ministério Das Relações Exteriores. *Atos Internacionais: Acordo cultural entre os Estados Unidos do Brasil e o Japão*. Localização: 392/4. Data: 23/01/1960. Maço: 58. [9 folhas].

Na revista *O Malho* (1940)¹⁶⁹, encontramos uma publicação que versou sobre o casamento do casal Ohashi:

Se são raros os casos de casamento de brasileiro com japonesa, quer dizer, então, desse casamento quando liga uma pintora brasileira e um pintor japonês? Por mais raro e estranho que pareça, entretanto, esse é o caso dos dois artistas Riokai e Helena Ohashi, que estão duplamente consorciados: pelo coração e pela arte.

Que saibamos, aparecem como pintores, perante o público carioca, pela primeira vez. Mas é preciso não esquecer que Helena Ohashi é filha de um dos nossos grandes artistas, Oscar Pereira da Silva, que, naturalmente, soube orientá-la na sua arte, que é também a dela.

A exposição do casal Ohashi foi concorridíssima e despertou o mais justificado interesse. (O MALHO, 1940, p.32).

Pelo texto acima, podemos verificar que o relacionamento do casal Ohashi despertou certo interesse na mídia carioca brasileira da década de 1940. A excentricidade permeou a nacionalidade dos pintores, sendo Helena brasileira e Riokai japonês. Além de reforçar o parentesco entre Helena e o pai e a atribuição de seu trabalho profissional a ele.

Acreditamos que a estranheza apontada na publicação, pode ter sido gerada, pelo próprio cenário de guerra e a posição do Brasil em relação ao Japão, como foi evidenciado no subcapítulo anterior, ao cortar os vínculos com o Japão e apoiar os EUA na Segunda Guerra Mundial.

O historiador Rodrigo Luis dos Santos (2019) relatou que no início da década de 1930, houve no Brasil uma instituição que se dedicava a publicar discursos antinipônico. Essa organização tratava-se da Sociedade dos Amigos de Alberto Torres (SAAT). Para entender as motivações do surgimento de uma entidade no Brasil como a SAAT, é necessário compreendermos o contexto político e cultural do país no século XIX.

Santos (2019) informa que durante o século XIX, permeou no Brasil a ideologia do branqueamento no país, pautada no incentivo de entrada de imigrantes na nação brasileira, com objetivo de eliminar os traços negros. Encarada como indesejada, assim como os afrodescendentes, os grupos asiáticos foram marginalizados igualmente, com justificativa de poder causar degenerações na raça nacional do Brasil.

De acordo com Sakurai (2000), os japoneses tornaram-se um inconveniente ao Brasil por serem percebidos pertencentes à raça amarela e, a mestiçagem com o brasileiro não resultaria na superioridade da raça branca sob as demais. A pesquisadora relata que no ano de 1923, um projeto de lei possuía diversos argumentos contra os japoneses no país, justificados em uma língua, cultura e concebido como imigrante caro, que fugia do trabalho nos cafezais,

¹⁶⁹*O Malho*, Rio de Janeiro, ano XII, 1940, p. 32. Matéria intitulada “Pintura”.

de aspecto físico pouco atraente, sendo, portanto, inviável para o Brasil. Sakurai informa que este projeto foi debatido por dois anos e em 1925 foi arquivado.

Sakurai (2000) discorre que o período de maior entrada de japoneses no Brasil foi por volta do ano de 1924, coincidindo com a elaboração dos discursos antinipônico. Apesar dessa situação se apresentar contraditória, a pesquisadora informa que a entrada de japoneses no Brasil se intensificou no país neste período, porque o governo japonês passou a custear as viagens dos imigrantes, pois os cafeicultores brasileiros tinham desistido de tal ação.

Os anos de 1930, foram marcados no Brasil pelo governo de Vargas, que já foi apontado neste texto. Com a ascensão de Vargas no poder, Sakurai (2000) descreve que a situação para os imigrantes se modificou no país, especialmente devido à Constituição de 1934, a qual possuía projetos contra a imigração japonesa para o Brasil. Isso deveu-se, de acordo com Sakurai (2000), pela dominação do Japão à Manchúria, que foi encarado pelos países ocidentais como um perigo próximo de invasão japonesa aos seus territórios no futuro e o “perigo vermelho” e o “perigo amarelo”, precisavam ser combatidos.

E entre estes países ocidentais, estava os EUA, que exerceu forte presença na política e economia brasileira no período, como elucidamos no subcapítulo anterior, com a Política da Boa Vizinhança. Sakurai (2000) descreve que a posição do Brasil em relação ao Japão neste período abalou as relações que ambos haviam construído desde 1895, com o Tratado de Amizade e Comércio, a ponto, do diplomata japonês no Brasil, Hayashi e o Ministro das Relações Exteriores do Japão terem solicitado demissão do cargo.

É neste contexto, que a Sociedade dos Amigos de Alberto Torres nasceu, em 1932 na cidade do Rio de Janeiro. Santos (2019) descreve que a entidade foi formada por diversos intelectuais da comunicação, como Roberto Marinho (1904-2003), do jornal *O Globo*, e da política, como os vereadores Juarez Távora (1898-1975), Miguel Couto (1865-1934) e Antônio Xavier de Oliveira (1892-1953). A base ideológica da instituição seguia os preceitos sociais e políticos de Alberto de Seixas Martins Torres (1865-1917), que ocupou cargos políticos, escreveu para jornais como *A República* e *O Constitucional*. Torres valorizava a mão de obra nacional e se opunha à estrangeira. Entretanto, Santos (2019) ressalta que esses discursos não possuíam conotações xenófobas.

Santos (2019) informa que na década de 1930, com a exaltação dos discursos nacionalistas, a ideologia de Torres foi retomada e ressignificada, desta vez, com denotações xenofóbicas. Principalmente, após a participação de Plínio Salgado na SAAT em 1932, fundador da Associação Integralista Brasileira (AIB). De acordo com Santos (2019), a SAAT possuía três eixos norteadores: “a conservação da natureza, a educação rural e a campanha

contra a imigração para o Brasil, com ênfase na contrariedade a determinados grupos étnicos, como japoneses e sírio-libaneses.” (SANTOS, 2019, p. 372).

No último aspecto do eixo da SAAT, que versa sobre a imigração para o Brasil, é onde permaneceu os discursos antinipônico, pautados nos ideais políticos e sociológicos da supremacia da raça branca sobre as consideradas inferiores, que englobavam os japoneses. Como elencado acima, a Constituição de 1934, elaborada durante o governo provisório de Vargas (1930-1934), contou com a Lei de Cotas, que fixou o limite da entrada de imigrantes, em 2% do já existente no país.

Santos (2019) informa que a SAAT teve grande relevância no governo de Vargas, onde os membros ocuparam a Comissão de Imigração criada no ano de 1935. No ano de 1938, por consideração da Comissão de Imigração, foi criado o Conselho de Imigração e Colonização, que gerou leis mais restritivas à entrada de japoneses no país.

Com o ataque japonês, a base naval norte-americana em 1941 e a aliança entre o Brasil e o EUA na Segunda Guerra Mundial, a SAAT por meio do *Jornal do Comércio*, iniciou a divulgação de seus discursos contra o “perigo amarelo” e passaram a ser concebidos como indivíduos intoleráveis.

No ano de 1945, com o fim do Estado Novo, encerraram-se as atividades da SAAT. Entretanto, Santos (2019) pontua que o discurso ideológico da entidade vigorou no país nos anos seguintes. Já no pós-guerra, Sakurai (2000) relata que o cenário se modificou em relação aos imigrantes no país, graças aos estudos acadêmicos que questionaram a posição dos descendentes dos imigrantes no país. Questionamento este, proporcionado pelo renascimento cultural no pós-guerra, pautado em questões de aculturação.

Como parte do processo de aculturação em relação aos japoneses, Célia Sakurai (2000) informa que os casamentos mistos, que englobavam a língua, a religião e os costumes fizeram parte deste recurso. Pontos estes que foram percebidos como um “abrasileiramento consciente”, fruto do desejo dos japoneses de ascendência social que perpassava por questões de raça e deslocamento para os centros urbanos em busca de uma vida melhor.

Portanto, podemos compreender o impacto do casamento de Helena com o Riokai Ohashi, sendo anunciado no jornal *O Malho*¹⁷⁰ em 1940 e, a estranheza que essa relação causou no período em que os discursos contra os japoneses estavam potentes no Brasil.

Se por um viés, os matrimônios entre japoneses e brasileiros causou estranheza no contexto da Segunda Guerra Mundial no Brasil para os brasileiros, na comunidade nipo-

¹⁷⁰*O Malho*, Rio de Janeiro, ano XII, 1940, p. 32. Matéria intitulada “Pintura”.

brasileira, estas uniões foram percebidas como ponto de partida para a construção de sua identidade no Brasil.

O professor da Universidade da Califórnia de Literatura e Cultura Latino-Americana, Ignacio López-Calvo (2019), analisou a construção da identidade nipo-brasileira por meio da cultura. López-Calvo (2019) debruçou-se sobre o conceito de identidade do antropólogo Takeyuki Tsuda, o qual compactuamos para esta tese:

Identity refers to a conscious awareness of who one is in the world based on association with certain sociocultural characteristics or membership in social groups. The individual's identity consists of two components: the self and the social identity. The self (or self-identity) is the aspect of identity that is experienced and developed internally through the individual's own subjective perceptions and experience of the social environment. However, an identity is also externally defined by others in accordance with standardized cultural norms and social roles, which can be called the individual's social identity¹⁷¹. (TSUDA. *Strangers*, 9-10. APUD LÓPEZ-CALVO, 2019, p. 47).

Portanto, as obras que López-Calvo (2019) investigou, abordam a questão da identidade para os nipo-brasileiros residentes no Brasil e, na forma como estas produções auxiliaram na identificação de um grupo como pertencente ao Brasil. Ao investigar os textos *Uma rosa para Yumi* (2013) e *Yawara! A travessia Nihondin-Brasil* (2006) – ambas escritas por Júlio Miyazawa (1948-), percebeu que elas traçam o progresso sociocultural dos japoneses imigrantes e seus descendentes ao longo dos anos, transformando seu público, imagem de uma força de trabalho considerada barata e dócil a uma chamada minoria, modelo e parte fundamental da identidade nacional brasileira.

Para López-Calvo (2019), *Yawara!* e *Uma rosa*, respondem a uma vontade de poder e, mais especificamente, à reivindicação do autor da verdadeira brasilidade de sua etnia. López-Calvo denotou a atenção que estas obras literárias apresentam por meio dos personagens, uma justificativa da diferença cultural, onde os personagens muitas vezes, identificam-se como japoneses, nipo-brasileiros e ou brasileiros, entre outras opções. E por meio desse discurso cultural estratégico, os Nikkei¹⁷² apresentam-se como um componente

¹⁷¹Identidade se refere a uma consciência de quem alguém é no mundo com base na associação com certas características socioculturais ou filiação em grupos sociais. A identidade do indivíduo consiste em dois componentes: o self e a identidade social. O eu (ou auto identidade) é o aspecto da identidade que é experimentado e desenvolvido internamente através do próprio indivíduo, percepções subjetivas e experiência do meio social. Contudo, uma identidade também é definida externamente por outros de acordo com normas culturais e papéis sociais, que podem ser chamados de identidade social. (Tradução nossa.)

¹⁷²Denominação da língua japonesa para os descendentes de japoneses que nasceram fora do Japão ou que habitam por longo prazo fora do país do Japão.

economicamente benéfico da economia brasileira como um corpo nacional, sendo um caminho para a modernidade e um modelo a ser imitado por todo o Brasil.

Entretanto, como já averiguamos neste texto, devido à Segunda Guerra Mundial, as relações culturais entre o Brasil e Japão foram desfeitas e inicia-se no Brasil uma opressão aos japoneses. López-Calvo (2019) relata que o livro *Yawara!*, demonstrou igualmente as dificuldades dos japoneses em se adaptar a cultura brasileira, o qual Kenhit e sua esposa Akemi, chegados no Brasil em 1936, não conseguem se adaptar. De acordo com o autor, Kenhit preocupou-se em preservar os costumes japoneses com mais perseverança do que em adaptar-se aos brasileiros e, quando as bombas atômicas foram lançadas em Hiroshima, causando a morte de seus parentes, ele isolou-se ainda mais com sua comunidade de japoneses.

A obra retratou algumas opressões que os japoneses residentes no Brasil tiveram que lidar, pois, como eram percebidos com suspeita, foram proibidos de falar japonês em público e de realizar atividades sociais e encontros entre esta comunidade.

Outra questão interessante que López-Calvo (2019) indicou é que a obra *Yawara!*, responde à questão de o porquê crianças nascidas japonesas no Brasil a partir de 1940 não falam japonês ou observam os costumes japoneses. Justamente por elas apresentarem mais facilidade em absorver a cultura brasileira, país que nasceram, do que tentar aprender a cultura do Japão, que acabou por tornar-se o país estrangeiro.

López-Calvo (2019) percebeu que a discriminação no livro *Yawara!*, agregou também os negros, onde a esposa de Kenhit, Akemi, foi auxiliada em seus momentos de fraqueza por seu vizinho afro-brasileiro, Zefa. O autor denotou atenção para o fato que nas obras literárias Nikkei, a relação entre nipo-brasileiros e afro-descendentes são habituais.

López-Calvo (2019) indica que esta alegoria nacional, que buscou criar uma identidade para os nipo-brasileiros residentes no Brasil por meio da cultura, surgiu em outras produções. A exemplo do filme da diretora de cinema, Tizuka Yamasaki (1949), *Gaijin: caminhos da liberdade* (1980). A obra fílmica representa o conceito de identidade, de acordo com López-Calvo, por meio da união matrimonial entre nipo-brasileiros e brasileiros. Para o autor, a importância destes relacionamentos consiste no fato “que simboliza a harmonia racial e o hibridismo em um novo e mais tolerante Brasil”. (LÓPEZ-CALVO, 2019, p. 54).

Esta é a parte potente da investigação de López-Calvo (2019) para a nossa tese. Ele cita a comédia de Glauco Mirko Laurelli (1930-2013), intitulada *Meu Japão brasileiro* e o livro de Eico Suzuki (1936-2012), *Desafio ao Imortal* (1970), onde este último, retrata o

relacionamento de Helena e Riokai Ohashi como fatores de construção de uma identidade nipo-brasileira no Brasil.

López-Calvo (2019) relatou que estes casamentos, nas produções culturais, representaram um “símbolo do nascimento de um novo Brasil, onde os imigrantes japoneses encontraram um lar” (LÓPEZ-CALVO, 2019, p. 54. Tradução nossa). O caso de Helena e Riokai Ohashi, apesar de constar a descrição no livro de Eico Suzuki, sabemos que foi um relacionamento real e a partir deste instante, trataremos de investigar como a relação matrimonial do casal Ohashi refletiu na obra de Eico, criando laços indeníveis para a comunidade nipo-brasileira residente no Brasil.

Eico Suzuki (1936-2012), de acordo com a jornalista Adriana Brum¹⁷³, foi arquiteta e judoca que conquistou a faixa preta no ano de 1963. Eico escreveu alguns livros como, *Meu mestre e eu: memórias de uma faixa preta* e *O pai da educação integral e o universo do judô*, além de *Desafio ao Imortal*. Ao que se sabe, Eico faleceu aos 76 anos de idade em uma casa de repouso em São Paulo, Guarulhos.

Em seu livro, *Desafio ao Imortal* (1970), uma obra de contos, podemos encontrar as menções à Helena e ao Riokai Ohashi, na segunda parte do livro, intitulada *A Rosa*. Logo na primeira página, há uma dedicação à pintora: “A D. Helena Pereira da Silva Ohashi” (SUZUKI, 1970, p.71).

O livro de Suzuki (1970) foi escrito após o falecimento de Helena Ohashi e a publicação de sua autobiografia (1969). Na obra de Eico, no início, dedicou-se a escrever alguns relatos pessoais que tivera com Helena Ohashi, como alguns encontros, desenhos que trocavam e publicações a seu respeito, sobre exposições de arte e críticas de seus trabalhos, pois Eico estava inaugurando a carreira de escritora.

Estes dados pessoais da vida de Helena que constam na publicação de Suzuki (1970), dialogam com a autobiografia (1969) da artista, com exceção da escritora mencionar que após Helena retornar ao Brasil durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), auxiliou o pai com as aulas particulares em seu ateliê – informação que não consta na autobiografia (1969) da artista.

Eico Suzuki (1970) refere-se à Helena como “a rosa” e o “livro” seria a sua autobiografia, o qual faz diversas menções durante seu texto. Portanto, podemos sugerir, que para escrever seu conto acerca de Helena e Riokai, a escritora empregou-se das suas memórias

¹⁷³Cf. Gesheclam UFPR. Disponível em: <https://gesheclamufpr.wordpress.com/2015/07/10/historias-que-se-perdem-eico-suzuki/> acesso em: 19/08/2024.

e da autobiografia (1969) da artista. E a visão que apresenta de Helena é de uma mulher que foi forte, feliz e infeliz, que superou as adversidades da vida:

A rosa não está aqui. Revejo na silhueta algo inclinada o amor daquela mulher pelas pessoas, pela verdadeira arte, e pelos animais; sua eterna luta contra a saúde precária e inúmeras barreiras; seu espírito independente em choque com a mentalidade provinciana e o pseudo-intelectualismo. Ninguém como ela foi tão otimista e pessimista; nem tão profundamente feliz e infeliz; saboreou a paz e sofreu com a guerra; teve uma vida intensa na Europa e no Japão para se apagar prematuramente no Brasil, sua terra natal. (SUZUKI, 1970, p. 71).

Percebemos pelo trecho acima, que Eico Suzuki nutriu um sentimento de admiração pela mulher que Helena foi e o que ela representou, enquanto artista e pessoa. É na parte que Suzuki (1970) dedicou-se a escrever sobre Riokai Ohashi que encontramos a significância da união matrimonial do pintor com Helena e a percepção de identidade neste matrimônio para os nipo-brasileiros.

Suzuki referiu-se à Helena e Riokai como: “O Brasil e o Japão haviam marcado encontro em Paris, nas pessoas de Helena Pereira da Silva e Riokai Ohashi” (SUZUKI, 1970, p. 81). O trecho faz referência ao encontro de Helena e Riokai na França, quando ambos estudavam pintura e se conheceram, o que para a escritora, representou o encontro da nação brasileira com a japonesa personificada no casal Ohashi.

Suzuki inicia-se a partir deste ponto – o encontro entre Helena e Riokai – a escrever notas biográficas sobre Riokai, onde o descreve como um típico galã que fazia sucesso com as moças e que possuía um talento nato para a arte¹⁷⁴. A relação entre Riokai e Helena surge nos textos de Suzuki (1970) de maneira romantizada, perpassando pelo casamento, as núpcias e a viagem ao Japão para fixar residência.

É nesta etapa da vida dos artistas, que encontramos mais um ponto de admiração da escritora por Helena: “Mme. Helena Ohashi, paulistana, vestiu as japonesas de bom gosto da região oeste na década de trinta – isso causa admiração e estranheza” (SUZUKI, 1970, p. 89). Neste trecho, a escritora diz respeito ao período em que Helena trabalhou como desenhista de moda no Japão, o que causou espanto e consideração pela pessoa de Helena. Suzuki (1970) enfatizou a naturalidade de Helena, ao salientar que a artista era uma paulista que vestia de maneira satisfatória as mulheres japonesas, mesmo não pertencendo a esta cultura por nascimento.

¹⁷⁴Cf. SUZUKI, 1970, p. 82.

A união matrimonial de Helena e Riokai também ganhou destaque no texto de Suzuki (1970), pela longevidade. Pois a escritora indicou: “Helena e Riokai eram muito felizes, ao contrário de artistas japoneses casados com ocidentais. – Afinal – comentou ela, trinta anos depois – As moças eram, geralmente, modelos francesas e garçonetes alemãs” (SUZUKI, 1970, p. 89).

Podemos perceber que a união matrimonial de Helena e Riokai surge no texto de Eico Suzuki (1970), como algo singular, único naquele contexto. A escritora seguiu o texto relatando a viagem de relações internacionais que o casal realizou no ano de 1940 ao Brasil, o retorno ao Japão e os horrores vividos por Helena e Riokai, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Este trecho enfatizou o falecimento de Riokai e medidas necessárias que Helena tomou para sobreviver e os esforços que realizou para preservar a memória de Riokai viva: E, em 1947, escreveu:

Riokai Ohashi –Paris et Japon – as vie et son oeuvre”. – Por incrível que isso possa parecer – era a introdução – quero publicar este livro, apesar dos tempos contrários a toda manifestação artística, onde a lembrança da guerra cruel e mortífera está ainda tão viva. Desejo render homenagem à obra e à memória de Riokai Ohashi, saindo da pátria ideal de arte, que não conhece fronteiras nem ódio, recordando somente a beleza imortal, que encanta e reconforta todos os espíritos elevados. Outra época seria talvez mais propícia, mais apropriada para falar de Riokai Ohashi, mas certo número de pessoas que serão felizes em conhecer este pintor e suas magnificas obras, que lhes darão um momento de calma e de beleza. É com esse objetivo que o livro aparece hoje, sem pretensão, tendo por único guia a lembrança duma amizade profunda e a homenagem sincera de meu coração. (SUZUKI, 1970, p. 97).

Podemos perceber que Eico Suzuki (1970) realçou os esforços de Helena para preservar a imagem de Riokai viva, incluindo uma fala da artista ao seu texto. O que não podemos comprovar a veracidade na íntegra, mas como já foi abordado, o texto de Suzuki trata-se de um conto, gênero textual fictício que apresenta uma narrativa que cria um universo de seres, fantasia ou acontecimentos. No caso de “*A rosa*”, Suzuki recriou os acontecimentos da vida de Helena e Riokai que se baseou ao que sugere, a autobiografia de Helena.

Eico Suzuki (1970) afirmou ter conhecido Helena, quando a pintora regressou ao Brasil, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a qual afirmou serem amigas e que Helena frequentava a sua residência. Tal fato pode ser verificado na autobiografia de Helena:

Em 1965, mais um acontecimento me estava reservado. Fui visitar bons amigos em São Paulo. Conversando com Eico Suzuki, arquiteta, pintora e escritora, disse-lhe como ficaria feliz se fizesse uma exposição das obras de meu saudoso Riokai, das que ele fez no Brasil em 1940 e 1941. Mas era muito difícil encontrar local. Nisso, chegou o pai dela, o ilustre arquiteto e pintor dr Suzuki, como sempre vivo, sorridente, comunicativo:

“Dona Helena, faça a exposição no Centro Cultural Brasil-Japão, do qual fiz o edifício. Amanhã de manhã a senhora me procura, que lhe apresentarei aos maiores do Centro Cultural e ao dr. Suzuki, “disse ele rindo”, tem o mesmo nome que eu e me substituiu na presidência da sociedade Seibikai dos artistas japoneses” (OHASHI, 1969, p. 61).

Podemos inferir, a partir do trecho acima, que Helena foi próxima à família de Eico Suzuki e que as duas de fato, se conhecerem, o que justifica em parte, a admiração que a última nutria pela primeira.

Os trechos mais relevantes a nossa tese encontram-se no subtítulo “*Ideias e Influências*”, onde a escritora deixou evidente que a amizade que manteve com Helena não persuadiu sua personalidade, que na época, estava em desenvolvimento, pois era uma adolescente. Ou seja, podemos inferir que Suzuki (1970) preocupou-se em deixar claro que seus ideais e a dedicação à Helena no livro não foram motivados pela própria artista, mas sim, que este gesto singelo, partiu de seu desejo pessoal.

Em “*Ideias e Influências*”, Eico Suzuki (1970) dedicou-se a escrever sobre a situação dos japoneses no Brasil no pós Segunda Guerra Mundial (1929-1945). Suzuki (1970) relatou as dificuldades pelas quais os nipo-brasileiros enfrentaram no Brasil e apontou as contribuições de Helena para a comunidade, a partir de suas ações:

A vinda dos *peixes voadores* (campeões de natação, que assombraram o mundo) e o surgimento ou ressurgimento de agremiações nisseis iniciaram a reconstrução do ambiente nipo-brasileiro em 1950. Mas dona Helena já dera sua decisiva contribuição ao mostrar suas obras e as do sr. Riokai no Municipal de São Paulo. Ela se referia sempre, não só as belezas naturais como ao talento múltiplo e a fina sensibilidade nipônica, às tradições milenares em coexistência com o espírito progressista. **Pelo menos para mim, isso se constituía no neutralizante involuntário da propaganda anti-nipônicas, mas não implicava em imunidade.** (SUZUKI, 1970, p. 105, grifo nosso).

Podemos conceber, que Eico Suzuki conferiu uma relevante importância à vida artística de Helena, especialmente ao fato de se preocupar em apresentar não somente as suas telas, mas também de seu falecido esposo Riokai, por meio dos pinéis, as riquezas do Japão, através das paisagens que pintou. O que resultou para Eico, em uma tentativa de extinguir as promoções contra os japoneses residentes no Brasil no período.

Ficou evidente que Helena Ohashi, sua personalidade, sua arte e suas ações causaram um impacto positivo sob Eico Suzuki (1970). Entretanto, a escritora enxergou que as ações de Helena, embora a artista não tenha deixado claro em sua autobiografia (1969) que trabalhou em prol dos japoneses residentes no Brasil, não seriam suficientes para findar de vez os discursos antinipônicos no Brasil.

“*Ideias e Influências*” se finaliza com Eico Suzuki (1970), relatando o momento em que recebeu a notícia do falecimento de Helena Ohashi: “Mais de trinta dias passamos todos com mal-estar de havermos perdido uma parte essencial de nós mesmos. Pois na amizade verdadeira, ocorre o dar e o receber num plano sublime” (SUZUKI, 1970, p. 112).

Neste excerto, ficou evidente o significado que Helena Ohashi havia para Eico Suzuki e sua família. Helena não foi apenas sua amiga, mas também significou a união entre japoneses e brasileiros, por meio do matrimônio com Riokai e, sua arte respirava o Japão em gotas de tintas que foram essenciais para demarcar a magnitude dos japoneses e nipo-brasileiros residentes no Brasil e contribuições que esta comunidade agregou a nossa cultura e identidade.

Diante deste sentimento, Eico Suzuki (1970) sentiu a necessidade de eternizar de alguma maneira, a imagem de Helena Ohashi: “Eu precisava escrever sobre ela, saísse ou não o livro, agora com dona Margarida. Meu trabalho estaria longe de estar completo, sujeito às maiores discrepâncias cronológicas, mas seria feito com amor e sinceridade” (SUZUKI, 1970, p. 113).

Podemos inferir, portanto, pelo trecho acima, que Helena Ohashi foi uma personalidade considerável para a escritora Eico Suzuki, que como amiga e admiradora, preocupou-se em preservar suas memórias e feitos não apenas pela amizade, mas também pela representação que Helena provocou na comunidade nipo-brasileira residente no Brasil no período.

O legado de Helena Ohashi não foi somente reconhecido por Eico Suzuki, mas também pela comunidade de artistas nipo-brasileiros, a qual no ano de 1969, realizou uma exposição de pintura em homenagem à artista no Salão Nobre da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa¹⁷⁵.

Outra relação proximal que temos de Helena Ohashi e a comunidade nipo-brasileira foi sua participação no salão do grupo Seibi-Kai no ano de 1958, após diversas tentativas de Helena no salão paulista onde teve várias recusas. Helena deixou registrado em sua autobiografia a felicidade de ter duas obras de sua autoria figurando a mostra, que objetivou celebrar o cinquentenário da imigração japonesa¹⁷⁶.

Portanto, percebemos a relevância de Helena na comunidade nipo-brasileira, por meio da preservação de sua personalidade na mostra póstuma, o livro de Eico Suzuki (1970) e sua participação na exposição que celebrou 50 anos da imigração japonesa no Brasil – fato de

¹⁷⁵Cf. CORDARO, Madalena. OKANO, Michiko. *Helena e Riokai: entre Brasil e Japão, Paris*. São Paulo: Arte 132, 2021, p.96.

¹⁷⁶Cf. OHASHI, 1969, p. 59. A artista não indicou quais obras figuraram na mostra.

extrema importância para a comunidade nipo-brasileira e as relações políticas, econômicas e culturais entre o Brasil e o Japão, onde Helena relatou não somente ter sido aceita, mas também que foi premiada por suas obras¹⁷⁷.

As contribuições de Helena Ohashi não foram frutíferas somente para a cultura nipo-brasileira, mas também, para a arte brasileira. No capítulo seguinte iremos abordar como as memórias de Helena contribuem para o resgate da arte brasileira, principalmente para a compreensão do cenário artístico para mulheres na década de 1950 e 1960. Não somente para artistas, mas igualmente nos auxilia a compreender a cultura política da época e o que era esperado para as mulheres no Brasil.

Do mesmo modo que iremos nos debruçar nos textos biográficos escrito pela artista. Helena Ohashi não escreveu somente a sua autobiografia (1969), mas também redigiu um texto biográfico em homenagem ao seu esposo que foi publicado no ano de [(1947)]. Desta forma, iremos realizar um confronto entre os dois textos, buscando investigar a narrativa que Helena empregou para a construção de suas memórias e relatos da construção da sua imagem como artista e como ela descreveu e edificou a imagem de Riokai como tal.

Nosso interesse é analisar se Helena deixou de valorizar a sua imagem como pintora para sobressair a do esposo, como já foi verificado nesta tese, nos momentos em que deixou de investir em sua carreira para rememorar a de Riokai.

¹⁷⁷Ibidem.

4- HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI: ENTRE MEMÓRIAS E IMPRESSÕES (1919-1966)

Este texto tem o objetivo de realizar uma análise acerca dos escritos documentados pela artista Helena Pereira da Silva Ohashi, com a finalidade de analisar sua impressão sob o ambiente artístico brasileiro no período em que viveu e, realizar igualmente, uma comparação entre sua autobiografia e a biografia escrita de Riokai Ohashi.

Interessa-nos com estes estudos, conceder um encerro neste texto, ao coadunar a pesquisa empreendida até o momento com base em documentos históricos e demais fontes com a perspectiva de Helena Ohashi. Neste capítulo, nos dedicaremos somente aos escritos da artista, para apresentar ao leitor o ponto de vista “puro” de Helena Ohashi sob o ambiente artístico brasileiro e procurar atestar se, de fato, na escrita de sua autobiografia e na biografia de seu esposo, a questão de gênero se faz presente. Ou seja, se há a presença de distinções na preservação da memória, enquanto Helena Ohashi faz menção a sua própria vida enquanto artista, de quando grafou a carreira de Riokai.

Ao que temos informe, a autobiografia (1969) de Helena Ohashi foi publicada no ano de 1969 pela gráfica Saraiva, após a morte da pintora. De acordo com Susana Moreira (1994), a publicação teve tiragem reduzida, limitada a familiares e amigos próximos de Helena¹⁷⁸.

De acordo com o site Associação Brasileira de Desenhistas de Mangá e Ilustrações (ABRADEMI)¹⁷⁹, após Helena Ohashi escrever a mão suas memórias até o dia 15 de dezembro de 1965, seus familiares após seu falecimento no ano de 1966, cuidaram dos processos de impressão do livro da artista. O site informa, assim como a pesquisadora Susana Moreira (1994), que a gráfica Saraiva foi a responsável pela tiragem e que não houve o interesse dos familiares de comercialização da obra o que justificaria sua publicação em número diminuto. A obra teria o objetivo de ressaltar as memórias de Helena Ohashi, de maneira que fosse preservada a sua imagem enquanto artista.

No entanto, cabe mencionar que nenhuma das fontes citadas acima apresenta referências que comprovem tais informações, cabendo a nós, apresenta-las ao leitor para tomar ciência do contexto em que a autobiografia de Helena foi produzida. Já a obra de Riokai ([1947]), temos informações na própria autobiografia (1969) de Helena Ohashi, sobre sua

¹⁷⁸Cf. MOREIRA, Susana. Autobiografia de uma pintora brasileira. In: Cadernos Pagu (3) 1994: p. 252. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1730/1714>

¹⁷⁹Cf. Associação de Brasileira de Desenhistas de Mangá e Ilustrações (ABRADEMI). Disponível em <https://www.abrademi.com/index.php/helena-pereira-da-silva-ohashi/> acesso em 24/03/2025.

intenção de rememorar a imagem do esposo como um grande pintor e que foi produzida e impressa no Japão com recursos financeiros próprios da artista.

4.1- O AMBIENTE ARTÍSTICO BRASILEIRO NA AUTOBIOGRAFIA DE HELENA PEREIRA DA SILVA OHASHI

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 1990, p. 250).

Como afirma o historiador Jacques Le Goff (1990: p. 250), a memória protege o passado, tanto para o presente, quanto para o futuro, sendo imprescindível para a construção de uma história coletiva. Ao analisar a autobiografia de Helena Ohashi, como já foi executado nos capítulos anteriores, tivemos acesso à perspectiva da pintora sobre os fatos históricos acerca de sua relação com o ofício da arte no Brasil, entre as décadas de 1950 e 1960.

Como indica Philippe Levillain (2003: 166 p.), a autobiografia se aproxima da memória, pois nela encontramos o narrador, a personagem e a identidade do autor. Portanto, a história neste sentido é mais pessoal do que em uma biografia. É evidente que tanto Levillain (2003), quanto demais pesquisadores que se debruçaram sobre pesquisas com a biografia e a autobiografia, como Vavy Borges (2008), alertaram sob os impasses que as análises podem trazer ao lidar com a visão pessoal do autor da biografia e do autobiografado. Por isso, o trabalho com demais fontes históricas é fundamental para esse tipo de olhar.

No entanto, neste capítulo, nos deteremos a autobiografia de Helena Ohashi com profundidade, uma vez, que nosso propósito é apresentar ao leitor o olhar que a artista teve sob o ambiente artístico do Brasil nas décadas de 1950 e 1960. A pesquisa de comparação e sustentação da visão de Helena com demais fontes do período já foi executado nos três capítulos anteriores e, neste espaço, dedicaremos a fornecer a visão da artista com certa profundidade sob os eventos.

Pois acreditamos que sua memória individual contempla a nossa coletividade. Pois, como afirma o sociólogo Halbwachs:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBAWCHS, 1990, p. 25).

Portanto, somos seres coletivos e nossas memórias individuais convergem para a construção de uma lembrança coletiva. Assim sendo, concedemos prioridade às lembranças e memórias de Helena Ohashi nesta seção.

O período analisado por nós, permaneceu respeitando a temporalidade desta pesquisa, ou seja, o cenário artístico brasileiro entre as décadas de 1950 e 1960. Logo que Helena chegou ao Brasil, por volta do ano de 1949, ela encontrou dificuldades para fazer sua exposição. A artista havia chegado de pouco ao Brasil e se instalou em São Paulo, e necessitava conseguir recursos financeiros para sobreviver.

Helena indicou em sua autobiografia (1969), que teve dificuldades para realizar sua primeira exposição. E logrou êxito em consegui-la, somente pela boneca que trouxe do Japão como presente para o prefeito de São Paulo da época:

Comecei a ver quanto era difícil arranjar sala para fazer exposição. Como eu tinha a boneca que trouxe para o prefeito de São Paulo, procurei o vereador Dr. Yukishigue Tamura, que devido à boneca, se interessou em arranjar o saguão do Teatro Municipal; foi devido a ele que pude ter para a quinzena do mês de dezembro este local muito cobiçado, onde tinham-se seguido exposições de arte comercial dos pintores tchecoslovacos. Minha exposição foi a última; o teatro foi depois fechado por muito tempo devido aos reparos. (OHASHI, 1969, p. 50).

Como é possível averiguar, Helena Ohashi conseguiu o Teatro Municipal para realizar sua exposição como uma troca de favores e, não como uma artista. Com as decepções desta exposição, Helena relatou que tentou se fixar no Rio de Janeiro e viver da arte, mas encontrou igualmente dificuldades:

Que iria eu fazer sem emprego, sem futuro, sempre gastando para viver, mesmo levando uma vida modesta. Ninguém com quem eu pudesse contar. Fui diversas vezes ao Rio visitar Maria Paula, mas lá também era muito difícil de se arranjar alguma coisa, visto que eu não era mais moça e tinha, para entrar minha atividade, pouca saúde. Eu tinha uma amiga que estava no interior e ela me escreveu: “Por que não vem a Mogi Mirim? É perto de São Paulo e aqui você poderia abrir um curso de pintura e ter alunas com mais facilidade”. (OHASHI, 1969, p. 50).

Pelo excerto acima, podemos perceber que dois fatores cruciais na visão de Helena eram importantes para um artista conseguir êxito em sua carreira no Brasil: uma rede de sociabilidade pertinente e a jovialidade, no sentido de possuir o vigor e o espírito animoso para superar e lutar contra os percalços da vida.

Estabelecida em Mogi Mirim, Helena Ohashi abriu um curso em Itapira, a 17,4 km de distância de seu município. Neste curso, Helena menciona ter ministrado aulas de pintura e piano:

Abri um curso em Itapira, numa garagem. Nesta cidade apareceram mais alunas. O ensino era misto e havia professores de grupo, do ginásio, mas eu implantei o estudo do natural. O que me foi duro. Ensinava piano e andava duas vezes por semana pelas acidentadas ladeiras de Itapira!

Mas que diferença, pensava eu, com as alunas do Japão! Aqui elas queriam tocar coisas difíceis, sem ter o menor preparo; as mães tratavam o professor, sem a menor consideração e queriam prejudicá-lo na mensalidade, sempre atrasada! Na pintura, só queriam cópias de cromos, retocadas pelo professor, para encher as paredes de suas casas ou para dar de presente ou vender com lucro, pois julgavam caro o material. (OHASHI, 1969, p. 51).

Neste trecho, a artista indica o desmerecimento com a profissão de professor em comparação com a profissão exercida no Japão, como a falta de compromisso no pagamento das mensalidades. Já nas aulas de pintura, pela fala da artista, percebemos que o interesse dos alunos não era genuíno, resultando apenas, em um objeto para decoração de casas ou uma venda garantida para estornar o material gasto. O valor da pintura não se concentrava na construção da criatividade ou desenvolvimento do aluno para aptidão de uma profissão, mas sim, como um passatempo que precisava se auto custear.

Após este período, Helena Ohashi relata em sua autobiografia (1969), que fez uma exposição no ano de 1951, no saguão do Teatro Municipal, que conseguiu por intermédio do professor B. Sampaio que a apresentou ao Sr. Mendes – que lhe cedeu o espaço no teatro para sua mostra. Apesar de ter tido muitos visitantes, a artista indica que não teve compradores.

Após este episódio, Helena Ohashi realizou uma exposição com os trabalhos de suas alunas no Clube XV de novembro em Itapira, a qual menciona ser a primeira da cidade. Realizou igualmente a exposição em Mogi Mirim, na Biblioteca Pedro Janusi, que contou com a presença do professor e diretor da Pinacoteca de São Paulo, Tulio Mugniani e do professor Alduino Estrada, diretor do Ministério da Educação.

Entretanto, apesar destes feitos, Helena Ohashi demonstra sua insatisfação com o ambiente artístico nesta localidade, onde afirma não ter vendido nenhuma obra de sua autoria nestas exposições. A última exposição que realizou foi no ano de 1952, qual relata:

Em Mogi Mirim tive o prazer de não ter vendido nenhuma tela minha. Vendi, a muito custo, dois quadros em Itapira, sendo que um, rifado, e, outro, por três contos, para um fazendeiro milionário.

Ambiente ingrato. Nada havia de atraente nos arredores de Mogi: só mato, barba de bode, casa de cupim, terra vermelha e imensos cafezais. Como chove pouco no interior, as folhas também ficam empoeiradas e de um verde sujo, sem nenhuma flor. Não sei como consegui fazer grandes telas com flores, em Mogi-Mirim! (OHASHI, 1969, p. 52)

Podemos perceber que Helena não agradava do ambiente em que estava. A artista demonstrou sua insatisfação com as negativas que obteve com as exposições que realizou e

também das próprias características geográficas do local. Mas, é importante ressaltar, que Helena estava em uma cidade do interior e não na capital paulista, onde a arte fomentava-se¹⁸⁰.

Insatisfeita com Mogi Mirim, Helena Ohashi mudou-se para Campinas. E neste local, também teve agruras, das quais lamentou-se:

Estou mais confiante, pois tenho a vida material mais segura e não preciso correr atrás de alunos. Estou ainda com ilusões, vou trabalhar para enviar ao Salão Paulista, uma cesta com flores diversas; um pote de metal com rosas brancas e mais outro estudo.

Mas tive a decepção de ver tudo recusado, depois de ter sido aceita em Paris, no *Salon des Artistes Français*, durante cinco anos consecutivos, no *Salon des Tuilleries* e nos melhores *Salons* do Japão.

Em 1959, no Salão Oficial dos artistas Brasileiros de São Paulo, existiam três elementos no júri, sendo que dois de Campinas. Um tal Tortorelli, mais um grupo de italianos, se apoderaram do Salão Paulista. E não mais digo... Mas o porvir ainda ia me reservar desagradáveis surpresas: logo vi que eram panelinhas que dominavam os “meios artísticos”, tanto de São Paulo como de Campinas. Tudo uma pinoia! (OHASHI, 1969, p. 52).

A decepção da artista centra-se ao ver suas telas recusadas no Salão Oficial de São Paulo, que segundo seus ideais, a recusa foi por não se situar na rede de sociabilidade do local. A pintora queixou-se igualmente de o júri da mostra contar com um grupo de italianos que segundo ela, dominaram a exposição.

Ter a presença de pintores estrangeiros no Brasil, em especial na capital paulista neste período não foi algo incomum. A pesquisadora Ruth Tarasantchi (2016) explica que a entrada de pintores forasteiros no Brasil pode ser percebida com intensidade na virada do século XIX para o XX. Em sua perspectiva:

Os artistas foram desde sempre peregrinos, deixavam a pátria para viver em outros países. Muitos acabaram se fixando no estrangeiro, onde encontraram uma nova pátria, da qual se tornaram representantes; outros, depois de certo período, voltaram para seu país de origem. (TARASANTCHI, 2016, p. 81).

E no final do século XIX e início do XX, temos a capital paulista passando por transformações econômicas profundas, como a industrialização e a substituição da mão de obra escrava pela do imigrante, o que justifica a intensa presença deste grupo específico no Brasil. Tarasantchi (2016) informa que vários pintores italianos vieram ao Brasil neste período e grande parte fixou-se em São Paulo, como Antonio Ferrigno (1863-1940), que chegou em 1893; Carlo de Servi (1871-1947) e Alfredo Norfini (1867-1944) que chegaram em 1896.

¹⁸⁰Como foi apresentado no capítulo 3 deste texto.

Portanto, podemos perceber que em relação à Helena Ohashi, apesar de ser brasileira, os pintores italianos instalados em São Paulo, já haviam construído uma carreira sólida na região justamente por estarem fixados na localidade a mais tempo que Helena, que havia acabado de chegar. Quando a pintora retomou a sua carreira no Brasil, São Paulo estava modificada histórica, econômica e socialmente com outros grupos de artistas com os quais precisava habituar-se.

Helena Ohashi apresentou igualmente, uma crítica às instituições oficiais de ensino da região:

Também constatei que ensinar piano seria uma impossibilidade dada a existência dos muitos conservatórios. Em Campinas, há algumas academias de arte, subvencionadas pelo governo. A meta para a maioria dos alunos é a espetacular festa de formatura e o diploma. “Formado pelo Conservatório de Campinas”. Na Escola de Belas Artes dá-se a mesma coisa. (HOASHI, 1969, p. 53).

Pelo trecho acima, podemos perceber que Helena tentou ministrar aulas de piano para sobreviver, afim de não depender somente da pintura. Porém, de acordo com seus apontamentos, ela teria que disputar com os conservatórios, que junto às Escolas de Belas Artes, concediam uma característica formal ao ensino e atraia muitos alunos. Estes, com o objetivo de lograr um diploma de uma instituição de renome batizada por uma festividade memorável.

Helena Ohashi não apresentou somente descontentamentos com a sua carreira. Por meio de sua autobiografia (1969), ela indica os percalços que o pintor Tadashi Kaminagai (1899-1982) vivenciou em São Paulo:

Kaminagai, pintor de renome, tendo morado longos anos em Paris, estando no Rio, veio até esta cidade fazer uma bela exposição no saguão do Municipal. Eu já o conhecia de 1940, quando vim com Riokai do Japão. Fomos a cada jornal levar o convite para a inauguração. Também convites para pessoas ricas com fama de apreciar pintura; entregamos cartas de apresentação a americanos bem-postos em Campinas. Uma bela mostra de pinturas artísticas, bem apresentadas em ricas molduras. Ninguém se mexeu! Os jornais deram apenas três linhas dizendo que a exposição estava aberta ao público. Como estava acabando o prazo para a mostra, resolvi escrever um artigo. Mas cortaram muita coisa e saiu depois de um custo bárbaro no dia do encerramento. Disse-me o pintor Kaminagai ter sido essa minha crônica a melhor coisa que levou de Campinas em 1955. Tenho crises de desânimo. Porém consigo vencê-las. (OHASHI, 1969, p. 53).

Consequentemente, podemos inferir que as situações vivenciadas por Helena no ambiente artístico brasileiro não foram exclusivas a si mesma. Outros artistas também obtiveram dificuldades. Cabe salientar, que Helena Ohashi e o pintor Tadashi Kaminagai

apresentam características comuns: ambos foram artistas que passaram um longo tempo fora do Brasil. Kaminagai é de origem japonesa, nascido em Hiroshima e igualmente à Helena, aprimorou seus estudos em Paris e fixou residência no Brasil após a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945)¹⁸¹. Portanto, os dois artistas, se apresentaram como estrangeiros no cenário da arte brasileira.

No caso de Helena Ohashi, mesmo sendo brasileira, sua vivência foi por muito tempo longe do Brasil. Assim, tanto para Ohashi, quanto Kaminagai, foi dificultoso o caminho para a arte brasileira. Consequentemente, podemos inferir, que alguns artistas homens tiveram igualmente adversidades para se firmar na arte brasileira. Não sendo o cenário de atribuições na pintura, exclusivo a artistas mulheres.

Helena Ohashi, em suas memórias, remete-se a competição do artista com a fotografia, em que as pessoas trocaram as pinturas por ela:

Sempre minha arte me atormenta; já estou madura, seria tempo de fazer boa e durável pintura, mas ainda não perdi a esperança. Mesmo que entulhe tudo em casa, mesmo que eu saiba que não posso expor e que ninguém se interessa. Fiz muitos retratos, contando já uns dezenove, todos de graça só para o prazer de pintar a figura; alguns não gostaram e depois de uns tempos tiraram o retrato da parede para pôr uma fotografia! Sempre o artista se estimula pintando com o fim de expor; muitas vezes me pergunto com que fim pinto; não exponho, sou recusada mesmo no salão de Campinas! [...] Há dias em que sou tomada de profunda tristeza, porque tudo se une contra mim, meu corpo é um deles e devido à falta de saúde, que estou neste desterro. (OHASHI, 1969, p.57-58).

No trecho acima, além da disputa com a fotografia, a artista menciona realizar trabalhos gratuitos somente para manter-se pintando e teve que lidar frequentemente com a falta de saúde, a qual julgou ser também um empecilho para a sua arte. Também percebemos que o público se faz um elemento essencial para sua profissão. Helena Ohashi denotou que as exposições compõem a finalidade de um artista, onde ele tem a oportunidade de apresentar seus trabalhos, algo que ela não conseguiu em Campinas, por ter sido recusada.

Em trechos posteriores, verificamos que Helena Ohashi modificou sua pintura, não se apegando somente às telas, mas também partindo para a arte decorativa, a qual demonstrou sentir deleite em executá-las:

Que ideia! Vou fazer uma série de biombos, uma exposição de coisas decorativas, de três folhas, decoradas com flores do Brasil; belos motivos não faltam. Começo a mão na obra, mas a armação sai cara – de um lado é

¹⁸¹Cf. KAMINAGAI, Tadashi. In: *TADASHI Kaminagai*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8875/tadashi-kaminagai>. Acesso em: 02 de dezembro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

pintado e de outro, forrado com seda; vai tinta fina, ouro em pó e verniz; vou empregar um capital; quanto ao trabalho me apraz fazê-lo de graça; tenho diversos croquis. Um primeiro que empreendia foi no estilo japonês, de papel esticado dos dois lados, rosas; e com fundo de ouro e uma roseira em flor e outro, o fundo azul e as decorativas e grandes flores vermelhas, bico de papagaio. Para ter uma ideia do que podia ser expondo alguns, mandei para uma casa do centro de finos estofados e expuseram na vitrina. Ficou uns três meses lá; afinal vendi para recuperar o dinheiro do material, Cr\$ 2.500,00. (OHASHI, 1969, p. 58).

De acordo com Arthur Valle (2007), a pintura decorativa teve início no cenário da arte brasileira, durante a Primeira República (1889-1930). Para atender às demandas do novo sistema político, na criação de uma identidade nacional, diversos prédios públicos foram reformados com pinturas decorativas. Como uma forma de suntuosidade, as casas receberam igualmente as pinturas decorativas em seu interior, a fim de rememorar os grandes palacetes reais.

A arte produzida por Helena, tem por finalidade a decoração de interior, a qual ela mesma indicou ter enviado suas peças para uma loja de estofados, para averiguar o preço de venda. Algo comum para a arte do período, uma vez, que objetos diversos disputavam a atenção do público nas exposições¹⁸².

Outro fator para justificar seu insucesso na arte brasileira que encontramos nas memórias de Helena Ohashi, pauta-se na sua solidão. A artista estava viúva e não possuía filhos ou parentes residindo nas proximidades de sua casa, nem havia amigos influentes na arte para lhe fornecer algum auxílio:

Estou certa de que sou da mesma essência dos que me rodeiam; afastei-me demais procurando progredir, evoluir; também nunca tive a sorte de ter algum amigo importante ou parente que me ajudasse; estou convencida que com a própria capacidade ninguém sobe. Precisa-se neste mundo achar quem sirva de escada para se arranjar alguma coisa... O único que me ajudou e ficava feliz com meus sucessos foi Riokai, meu amor. (OHASHI, 1969, p. 59).

Pelo excerto acima, verificamos o quanto uma rede de sociabilidade fazia-se importante na vida artística de um artista. Entretanto, também percebemos no trecho de Helena, que ela reconhece ter causado seu afastamento das pessoas e dos centros artísticos, na ocasião, para apurar seus conhecimentos artísticos.

Nos últimos anos de vida de Helena Ohashi, o cenário artístico parece ter melhorado significativamente para ela. Ao relatar sobre uma exposição executada no ano de 1963, a artista indica ter tido uma visibilidade positiva da imprensa e ter conseguido lucrar

¹⁸²Como foi apresentado no capítulo 2 deste texto.

financeiramente com a venda de seus quadros, apesar da situação econômica do período estar vulnerável, como ela relatou:

A 4 de setembro de 1963, a entrada do Centro de Ciências estava repleta de convidados e amadores, que esperavam a hora solene de cortar a fita simbólica. Tive bons artigos, saindo do escuro em que estava há anos. Economicamente, me disseram que, eu tinha batido o recorde. Minhas rosas e gatos foram os mais apreciados, não havendo ainda público para gostar de mitologia.

Foi para mim uma bela noitada a inauguração de minha exposição. Minha família veio toda de São Paulo. Minha irmã, meu cunhado, Isabel, minha sobrinha. Durante os dias em que a exposição ficou aberta para o público, tive o ensejo de conhecer vários rapazes interessante, inteligentes, gostando de arte, mas principalmente de livros. Muitos com ideias revoltadas, contra o atraso mental desses que se tem na conta de gente da elite. Fiquei surpresa ao encontrar essa juventude, com muito das minhas ideias e convicções (Com a inflação e a alta de custo-de-vida ninguém pensa em comprar quadros). (OHASHI, 1969, p. 60).

Podemos inferir que na perspectiva de Helena Ohashi, o ambiente artístico brasileiro nas décadas de 1950 e 1960, foi um cenário dificultoso, tanto para artistas mulheres, quanto para estrangeiros. Podemos observar que Helena amparou-se significativamente na comunidade nipo-brasileira para solidificar-se na arte brasileira. Principalmente, no grupo Seibi, que inclusive, foi premiada e teve seus trabalhos expostos em 1958, como indicou:

[...] Em 1958. Tinha mandado duas telas ao salão japonês Seibi-Kai, salão de artes plásticas, comemorativas do cinquentenário da imigração japonesa no Brasil. Não só fui aceita como uma das telas foi adquirida e premiada; não pude ir à inauguração, estava bem doente, chorei de emoção quando tive a notícia... (OHASHI, 1969, p. 59).

Portanto, concluímos que apesar das agruras que Helena Ohashi viveu no Brasil para se impor enquanto uma artista profissional, nos anos finais de sua vida, ela encontrou alívio e contentamento na comunidade nipo-brasileira, pela qual foi acolhida e reconhecida como artista.

4.2- MULHERES BRASILEIRAS NA DÉCADA DE 1950 E 1960: O OLHAR DE HELENA OHASHI SOBRE O SER FEMININO

Outro ponto interessante nas memórias de Helena Ohashi para além do cenário artístico brasileiro e que nos auxilia a compreender o que era ser mulher no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960, são as memórias que a artista teceu em sua autobiografia (1969) acerca das mulheres.

Grande parte dos poucos textos em que Helena dedicou-se a traçar um panorama sobre as mulheres que conhecia, que residiam próximo a sua casa, são apontamentos da mulher comum da sociedade, que se encaixavam nos moldes da época:

[...] As mulheres que conheço são muito femininas. Como mães de família, ocupam-se da casa, do marido e dos filhos. É da moda, dos penteados, do trato das unhas e da beleza. Nada de cultura do espírito. O sistema patriarcal perdura e não está prestes a se acabar. (OHASHI, 1969, p. 53).

Como podemos perceber, ficou evidente o perfil feminino que vigorava no Brasil no período em que Helena Ohashi regressou ao país e que abordamos cientificamente esta questão no capítulo dois deste texto. Helena Ohashi apresenta certo incômodo com as mulheres a sua volta, que não se dedicam à cultura concebida como culta, mas apenas da beleza física e do lar. Mundo este, que ficou evidente não ser o da artista, já que era a própria provedora e viúva. A fala da artista é potente, no sentido de reconhecer no período, a perpetuação do sistema patriarcal que foi disseminado no Brasil, desde o início do regime republicano como valor a ser seguido¹⁸³.

Pelos textos de Helena, percebemos que a mulher intelectual causava igualmente um desconforto na sociedade. Era concebida como incomum e a própria artista relatou ter sofrido exclusão social pelo seu modo de vida e profissão:

Não dão o mínimo valor à mulher pintora ou intelectual. Os homens fogem. Às vezes, há um ou outro, muito raro, um pouco melhor que as mulheres. Mas não se pode travar conhecimento com eles, porque pensam logo ser de natureza diversa. As mulheres não gostam e se afastam de uma mulher evoluída. É inveja no seu subconsciente atrasado. Convido-os a virem ao meu atelier. Os homens e suas esposas sabem que passei longos anos no Japão. Tenho de lá muitas cousas, reproduções, fotografias, belos quimonos, objetos preciosos, mas nem a título de curiosidade querem vir. Nada os interessa a respeito de arte, tão pouco os livros. As mulheres e mesmo os homens, não querem cansar a cabeça. Para quê? Os jornais e revistas informam. Vi pessoas alinhadas lerem o Guri e o Gibi. São maliciosos e só pensam em intrigas sexuais. Não se pode conversar muito tempo com um homem ou se é o meu caso, receber um colega porque já colocam as cousas do lado animal. (OHASHI, 1969, p. 58).

Neste excerto, percebemos que Helena fez um esforço para tentar manter um convívio social. Embora tenha apostado na curiosidade das pessoas em relação aos seus objetos trazidos do Japão, a artista não conseguiu despontar a atenção das mesmas. À falta de interesse ela

¹⁸³Para saber mais sobre o assunto, indicamos a leitura de *A Noite e alguns apontamentos sobre a pintura alegórica: o cenário brasileiro e a perspectiva historiográfica*. In: SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da. *A Noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira Da Silva*. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/11951>

atribui a dois aspectos. O primeiro, está relacionado à circulação de informações pelo jornal e pelas revistas, sendo mais cômodo, sentar e ler as apreciações do que deslocar-se até outro ponto qualquer e visualizar por conta própria.

O segundo fator, reside em sua própria situação: ser viúva e morar sozinha. Helena Ohashi queixa-se dos pensamentos sexualizados que a sociedade mantinha em consciência, acerca de uma mulher madura e solteira, em receber homens em sua casa.

Há um trecho relevante sobre a sociedade brasileira paulista na década de 1950 e 1960, na autobiografia de Helena Ohashi (1969) que é crucial para compreendermos a sociedade deste período e seus interesses:

[...] Oito anos que estou morando em Campinas, oito anos perdidos, de luta surda no silêncio. Poderia ter sido útil a tantas coisas; entretanto, ninguém me procura, ninguém no meu bairro ou rua se interessa; conheço muita gente mas não seria capaz de dar um passo para ver meus quadros ou ouvir no piano as músicas do meu repertório, ou simplesmente, conversarem sobre as inúmeras viagens que fiz, minha longa estada no oriente, a guerra que passei, lá, meus belos quimonos, etc. Não, só dão valor a quem habita num rico bangalô, tem automóvel de luxo, faz viagem aos Estados Unidos em aviões a jato, **tem marido e numerosa família. Nunca se ouve dizer que uma mulher é muito inteligente ou tem muito talento, mas sim “ela é muito rica”. “Essa gente vai à missa, se confessa e comunga, mas não faz a menor coisa para melhorar a situação do próximo – são supinamente materialistas e mesquinhos. Moisés deveria vir uma segunda vez para pôr abaixo o bezerro de ouro, que eles adoram.** [...] (OHASHI, 1969, p. 59, grifo nosso).

Como podemos observar, a artista queixa-se não somente das mulheres, mas igualmente dos homens, da sociedade como todo. Para Helena Ohashi, a sociedade desta época era desinteressada pela cultura, pela arte e por qualquer coisa que estivesse relacionada à intelectualidade. Em sua perspectiva, as pessoas valorizadas eram aquelas que possuíam bens materiais e condições de demonstrar publicamente seu poder de compra.

Era mais interessante mostrar um automóvel novo, do que participar de uma conversa intelectual sobre arte e viagens culturais. Para Helena, as mulheres prestigiadas, eram as que possuíam maridos e tinham vários filhos. Seus feitos racionais, não eram contabilizados, mas sim, sua conta bancária. O que Helena Ohashi demonstra em sua autobiografia (1969) é como a sociedade brasileira da década de 1950 e 1960 estava enraizada no mundo capitalista, material e superficial, não possibilitando a fomentação e disseminação do conhecimento, especialmente para mulheres.

Para concluir, temos este último trecho que separamos sobre as perspectivas de Helena Ohashi sobre as mulheres brasileiras:

Gosto de escrever (alguma cousa) de tudo quanto ferve e me comprime de revolta, no meu espírito curioso e refratário ao rebanho em que vivo. Os componentes dessa massa só dão valor ao dinheiro. [...] As mulheres, minhas vizinhas, com as quais raramente falo, não têm o mínimo cultivo, são mães de família que nem mesmo tempo para ver histórias em quadrinhos têm. A casa, os filhos, a religião, os vestidos e penteados, doenças, etc., tomam todo o seu tempo.

Eu me retraio cada vez mais no divino refúgio, que para mim é fora do tempo e que sempre adoro: a Arte! (OHASHI, 1969, p. 61).

Percebemos aqui, que a artista demonstrou a arte ser seu refúgio em meio às adversidades. Em meio às dificuldades de se impor no cenário de arte brasileiro, a sociedade que permanece alheia ao conhecimento, se prendendo cada vez mais em um mundo materialista e a sua própria condição enquanto mulher. Para Helena Ohashi, as mulheres de seu período, não se dedicavam e nem se esforçavam o mínimo para aguçar a intelectualidade, ao menos, com leituras de revistas em quadrinhos.

Podemos perceber que o universo feminino era demarcado por ações concebidas como típicas de mulheres: o cabelo, roupas, religião, afazeres da casa e filhos. E em meio a esse mundo, o de Helena Ohashi permaneceu cravado na arte, na qual sentia-se acolhida e protegida.

4.3 – REFLEXOS DE CONTEMPLAÇÕES: COMPARAÇÕES ENTRE A AUTOBIOGRAFIA DE HELENA (1969) E A BIOGRAFIA DE ROKAI OHASHI ([1947])

Fico feliz por ter feito o máximo que pude para sempre mostrar e levantar a memória de meu saudoso Riokai, morto tão moço e que ele mesmo não pode colocar suas obras. Foi para mim a realização de um grande desejo, e também de sossego, pois a maioria das ruas de Paris ficarão agrupadas em Buenos Aires. (OHASHI, 1969, p. 59).

Para finalizar esta tese, vamos realizar uma comparação entre dois textos escritos por Helena Ohashi: sua autobiografia (1969) e a biografia que escreveu do esposo, Riokai ([1947]). Nossa intenção com esta comparação é apresentar um desenlace para as problemáticas que foram apresentadas em cada capítulo a partir da literatura de Helena Ohashi.

Para a execução da biografia de Riokai ([1947]), Helena Ohashi se valeu do discurso de outras pessoas que foram próximas a seu esposo para a construção da narrativa de sua vida. Enquanto em sua autobiografia ela foi a única narradora, na biografia de Riokai ([1947]),

encontramos a fala de sua avó, Térouko¹⁸⁴, acerca de sua infância e adolescência, do amigo Tanaka¹⁸⁵, o qual dividiu um apartamento com Riokai em Tóquio, quando partiu para estudar pintura com o Sr. Okada, e a fala de Helena, que narrou a vida em Paris, Japão e Brasil do casal, durante os anos de matrimônio.

O primeiro ponto que gostaríamos de destacar entre as narrativas é que apesar de terem sido escritas pela mesma pessoa, elas apresentam distinções. Helena ao iniciar, tanto a sua autobiografia (1969), quanto a biografia de Riokai ([1947]), introduz os aspectos biográficos a partir da infância. Entretanto, a preferência das memórias, no que diz respeito à escolha de preservação dos momentos, são distintas.

Helena Ohashi apresentou a infância de Riokai como um menino feliz, saudável e que apresentou desde a meninice, talento para a arte e destacou a relevância de fazer parte de uma família de samurai. A descrição sobre a aptidão de Riokai para a arte é caracterizada com aspectos de genialidade que transcendeu da família, diretamente de seu avô, que possuía pelo relato de sua avó, talento para a pintura e o desenho.

Ao descrever suas próprias memórias de infância, Helena deu ênfase para aspectos de adversidade e percalços. Sendo filha de pintor no Brasil, sofrendo *bullying* pelas colegas de classe da escola. Além de descrever a persistência que teve com o pai na sua vontade de pintar, que, depois de insistir, lhe concebeu aulas no seu ateliê.

Evidentemente, que ao comparar as narrativas de Helena e Riokai Ohashi, temos que ter ciência de que estamos tratando de duas culturas distintas, sendo respectivamente, de uma menina vivendo em São Paulo e um menino vivendo no Japão, no mesmo período, mas em condições geográficas e costumes distintos.

Mas, é evidente a diferença na condução das narrativas. Como Helena tem a intenção de preservar a imagem de Riokai enquanto artista, percebemos que a pintora escolheu eternizar as lembranças felizes, como fica evidente nos trechos abaixo:

Riokai Ohashi foi o continuador de seu avô, e herdou o talento que ele não conseguiu alcançar. Foi na atmosfera da bonita e pitoresca cidade de Hinoké, e nesta família Ohashi, onde reinava o espírito do avô pintor, que o pequeno Riochan¹⁸⁶ cresceu; foi aí que, aos poucos, seus olhos se abriram e ele teve o primeiro contato com a natureza. Depois de ser um grande bebê nas costas de sua mãe, ele começou a viver sua vida como um menino. Aos dois anos, me contaram, que ele falava e conhecia bem todas as pessoas ao seu redor e todos os cantos da casa de seus pais; mas o que ele gostava era da rua, com seus ruídos e entretenimento.

¹⁸⁴Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Riokai: sua vida e sua obra*. [Japão]: [1947]. p. 1.

¹⁸⁵Ibidem, p. 3.

¹⁸⁶De acordo com a biografia do artista ([1947]), era como o pintor era chamado pelos parentes ao nascer. Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Riokai: sua vida e sua obra*. [Japão]: [1947]. p. 1.

Por volta dos quatro anos de idade, começou inconscientemente a desenhar, em qualquer coisa, em toda a casa, nas paredes, os Karakami, tudo o que sua visão infantil lhe ditava; desenhou o tempo todo desde a sua infância.

Aos seis, sete, oito anos, ainda vemos se divertindo com os mil jogos da infância, com seus vizinhos e amigos. Ele não era gritante nem barulhento, e isso era raro quando a raiva se apossou dele. Seu tempo passava entre os jogos e o desenho: retratos, animais, paisagens, o sol com seus raios e até a ferrovia, tudo isso feito de forma eloquente! Ele tinha a admiração de seus pequenos amigos que não podiam fazer o mesmo, e as vezes de adultos, que o achavam que o achavam incrível. (OHASHI, [1947], p.1). Tradução nossa.¹⁸⁷

Já em relação à sua infância, Helena destacou:

[...] Agora, havia um colégio na esquina da Avenida Paulista e rua Augusta: chamava-se Colégio Inglês. Os diretores e professores eram todos londrinos; meu pai queria que eu aprendesse esse idioma e fui matriculada nessa escola. As alunas eram de ricas famílias que moravam na Avenida Paulista, Matarazzo, Carlos de Campos, Castelão. A mãe dessa menina era uma rica viúva, dona da melhor confeitaria da cidade. Beatriz era respeitada entre as meninas – trazia sempre bombons de chocolate, que distribuía entre elas. Ali havia as maldades do mundo em miniatura: eram más, orgulhosas, mentirosas. Diziam “em casa tem oito criadas”, outras tinham seis, cinco, quatro e chegava minha vez. “O que faz seu pai? ” Eu dizia “é pintor”. Diziam elas, “pintor de parede? Por isso é que você é uma boba. Quantas empregadas tem na sua casa? ” “Uma”, respondia eu. “Mas então é casa de pobre? ” Saía chorando e apanhando. Quando elas brigavam entre si e rasgavam os vestidos, era sempre Helena que era repreendida. (OHASHI, 1969, p.5).

Eu ia desenhando sempre na esperança de poder um dia usar as tintas, que eu adorava, meu pai não queria e dizia sempre que o desenho era a base de tudo, que ele tinha desenhado durante muitos anos na Escola de Belas Artes do Rio; mas um dia ele amoleceu e eis-me com a paleta de aquarela na mão. Foi um dia feliz esse que comecei a pintar com água; nunca pensei que fosse tão difícil, medir a quantidade de água certa, não deixar secar e nem molhar demais, rapidez e acerto, eram coisas bem diferentes do que eu sabia fazer; meus olhos se deliciavam nas cores delicadas e vivas. (OHASHI, 1969, p. 9).

¹⁸⁷Texto original : “Riokai Ohashi fut le continuater de son aieul, et hérita du talento qu’il ne put réaliser. C’est dans l’ambiance de la Jolie et pitoresque ville de Hikoné, et dans cette famille Ohashi où régnait encone l’esprit de l’aieul peintre, que le petit Riochan grandit ; c’est là que, peu á peu, ses yeux se sont ouverts, et qu’il eut les premiers contacts avec la nature. Après avoir été um gros bébé sur le dos de as mère, il commença á vivre as vie de tout petit graçon. A deux ans, m’a-t-on dit, il parlait et connaissait bien toutes les personnes qui l’entouraient et tous les recoins de la Maison de ses parentes ; mais ce qu’il aimait, c’était la rue, avec ses bruis et ses divertissements. Vers l’âge de quatre ans, il commença inconsciemment á dessiner, sur n l importe quoi, partout dans la Maison, sur les murs, les “Karakami”, tout ce qu’as vision enfantine lui dictait ; il dessina tout le temps de son enfance. A six ans, sept ans, huit ans, on le voit toujours s’amusant aux mille jeux de l’enfance, avec ses petits voisins et amis. Il n’était ni criard, ni bruyant, et c’était rare quand la colére s’emparait de lui. Son temps se passait entre les jeux et le dessin : portraits, animaux, paysages, le soleil avec ses rayons et même le Chemin de fer, tout cela fait d’une manière éloquente ! Il avait l’admiration de ses petits amis qui ne pouvaient em faire autant, et quelquefois des grandes personnes, qui le trouvaient étonnant.” (OHASHI, [1947], p.1).

Podemos perceber que enquanto a infância de Riokai foi descrita com memórias exultantes, a de Helena foi marcada por dificuldades e tristezas, inclusive, com o preconceito em relação à profissão do pai. Algo diferente do que ocorreu com Riokai, onde a habilidade do avô para a pintura foi percebida com honorabilidade. O que desejamos enfatizar são as escolhas que Helena fez enquanto escritora de sua própria vida e da vida de Riokai. Enquanto ela preocupou-se em destacar as competências para a pintura de Riokai, como se fosse algo nato, genial; ao descrever o processo similar de sua vida, obteve predileções por resgatar as lembranças tristes que a pintura perpassou em sua vida nos anos iniciais.

Cabe ressaltar que além de culturas e costumes distintos, temos o fator do gênero entre Helena e Riokai. A infância da primeira foi marcada por restrições culturais como o fato de não poder ler um jornal¹⁸⁸, para não ter pensamentos românticos e concebidos como obscenos, que poderiam ser despertados pelos romances. Helena também não possuía amigas e não podia brincar ou conversar com outras crianças e nem sequer escolher a própria roupa, como vestidos floridos, para não despertar a atenção das pessoas¹⁸⁹. Já pelo excerto mais acima, da biografia de Riokai ([1947]), percebemos que ele teve mais liberdade para relacionar-se com outras crianças, para brincar, praticar desenho e pintura sem limitações.

Outro fator interessante é o momento de dificuldades financeiras que o casal Ohashi passou em 1930 e 1931 na França. Ambos já estavam noivos e não estavam conseguindo vender as telas que produziam para prover o sustento, bem como a pensão que recebiam estava tornando-se insuficiente. Mas a maneira que esse evento foi relatado na autobiografia de Helena (1969) e a forma como foi descrita na biografia de Riokai ([1947]) são divergentes:

Em outubro de 1930, o Sr. Okada e Riokai Ohashi pegaram o trem para a Áustria, passando pela Alemanha, Sérvia, Romênia, Grécia e Turquia, para retornar, pela Itália, Roma, Florença, Veneza. Riokai voltou desta viagem maravilhosa, com o coração e os olhos cheios das memórias mais ricas, as mais inéditas.

Ele tinha visto os museus mais famosos do mundo, as cidades mais famosas e as paisagens mais diversas. Ele teve que fazer desta viagem, cadernos de desenho feitos a tinta, que são cheios de vida.

Depois que seu professor saiu, Riokai começou a trabalhar, ferozmente. Todos os anos, ele enviava óleos para os Independentes, para o Salão de Outono, para as Tulherias. Ele ainda expos em galerias particulares. Em cada salão, ele enviava quatro telas. Tudo teria sido bom se as preocupações da vida material não tivessem vindo perturbar seus pensamentos. O dinheiro que ele trouxe do Japão estava chegando ao fim e, como um fato proposital do destino, o dinheiro do Brasil não chegou até mim. Essas preocupações materiais começarão a escurecer nossas vidas. Riokai enviou algumas de

¹⁸⁸Cf. OHASHI, 1969, p. 6.

¹⁸⁹Idem.

suas belas telas para o Japão, o suficiente para fazer uma bela exposição. Seu irmão Hideo, foi encarregado de expor isso em Tóquio.

Riokai estava ansioso pelo resultado. Infelizmente, ele ficou muito desapontado. Como ele não era nem um canalha nem um imitador, ele não foi compreendido e o dinheiro que lhe foi enviado ascendeu a uma quantia irrisória. O que ele havia exposto, ele havia extraído de si mesmo; Era seu coração, seu temperamento transbordando. Para expressá-lo, era preciso inventar, encontrar em si mesmo a maneira de se explicar...

Porque ele sofria para expressar sua arte, nunca sendo feliz com ele. Quantas vezes eu o ouvi dizer: “Oh, isso é lamentável, eu não sei pintar! Eu trabalho como uma criança. Estou sem experiência a cada quadro que começo”. Essa consciência nunca satisfeita seria suficiente para provar que ele realmente era um grande artista. (OHASHI, [1947] p. 7). Tradução nossa.¹⁹⁰

Em 1931, tinha sérias preocupações acerca de minha vida econômica, meu pai não me mandava mais a minguada pensão, devido à moratória, que impedia o dinheiro de sair do Brasil; também a pensão de Riokai, que era agora meu noivo estava no fim, olhávamos para um futuro bem turvo... em novembro de 1930, deixando meu coração com Riokai e a promessa de logo voltar, embarquei para o Brasil, levando minhas telas e muita esperança. [...] (OHASHI, 1969, p. 19).

Eu só tinha um desejo, voltar a Paris. Riokai me escrevia que eu estava demorando demais. Finda a exposição, nada mais me prendia. Nesse mesmo ano, meu pai me acompanhou até Santos, e ali no cais, me despedindo dele, o abracei para nunca mais tornar a vê-lo. [...]. Em casa encontrei Riokai, que me esperava; foi uma alegria única, um abraçar sem fim. Nunca mais íamos nos separar... Já sabíamos quanto se sofria. Para Riokai, as notícias do Japão não eram boas, os meios de viver em Paris tinham acabado e ele precisava voltar; eu, pouco dinheiro trazia e se não fosse a alegria de nossos corações, teríamos sérios motivos de aflição. Que fazer? Eis a angustiada pergunta! ... Estávamos numa encruzilhada. Eu iria ao Japão só se lá tivesse um emprego. Riokai escreveu ao seu professor de liceu, Sr. Osumi (Osumi), pondo-o ao

¹⁹⁰Texto original : “Au mois d’Octobre 1930, M. Okada, et Riokai Ohashi prenaient le train pour l’Autriche, passant par l’Allemagne, la Serbie, la Roumaine, la Grèce, et la Turquie, pour retourner, par l’Italie, Rome, Florence, Venise. Riokai revint de ce voyage merveilleux, le cœur et les yeux pleins des souvenirs les plus riches, les plus inédits. Il avait vu les musées les plus fameux du monde, les villes les plus renommées, et les paysages les plus divers. Il devait rapporter de ce voyage, de cahiers de croquis faits à l’encre, qui sont pleins de vie. Après le départ de son professeur, Riokai se mit au travail, avec acharnement. Chaque année, il envoya des toiles aux Indépendants, au Salon d’Automne, au Tuileries. Il exposa encore dans des galeries particulières. A chaque salon, il envoyait quatre toiles. Tout aurait bien été si les soucis de la vie matérielle n’étaient venus troubler ses pensées. L’argent qu’il avait apporté du Japon, tirait à sa fin ; et, comme un fait exprès don destin, l’argent du Brésil ne m’arrivait pas. Ces préoccupations matérielles commencèrent à assombrir notre vie. Riokai envoya u Japon quelques-unes de ses magnifiques toiles, de quoi faire une belle exposition. Son frère Hidéo, fut chargé d’exposer cela á Tokyo. Riokai attendait le résultat avec impatience. Hélas ! il fut bien déçu. Comme il n’était ni un cabotin ni un imitateur, il ne fut pas compris et l’argent qu’on lui envoya se monta á une somme dérisoire. Ce qu’il avait fait exposer, il l’avait puisé en lui-même ; C’était son cœur, son tempérament débordant. Pour l’exprimer, il fallait inventer, trouver en lui-même le moyen de s’expliquer... Car il souffrait pour exprimer son art, n’était jamais content de lui. Combien de fois l’ai-je entendu dire : « Oh, c’est malheureux, je ne sais pas peintre ! Je travaille comme un enfant. Je suis sans expérience á chaque tableau que je commence ». Cette conscience jamais satisfaite, suffirait á prouver que réellement il était un grand artiste.” (OHASHI, [1947] p. 7).

par de meus desejos; logo veio resposta, meu lugar já estava arranjado em Tóquio (Tokyo), na grande casa Matsuzakayá, para desenhar modelos da moda ocidental, apresentar a moda, fazer cartazes. (OHASHI, 1969, p. 20).

Como podemos perceber, o relato das dificuldades financeiras no mesmo período é distinto nos textos biográficos. Enquanto na biografia de Riokai ([1947]) o discurso concentra-se nas emoções e esforços do pintor em lidar com a crise financeira e a decepção com a exposição feita no Japão, além da justificativa para o tal; Helena descentraliza o foco na situação financeira do casal e traz para o centro da narrativa os esforços de Riokai em executar telas que são elogiadas e concebidas por ela como um gênio incompreendido. E as péssimas condições financeiras atrapalhavam o seu desempenho.

Já em sua autobiografia (1969) relata que teve que retornar ao Brasil pela falta de dinheiro, enquanto Riokai permaneceu na França. No Brasil, Helena fez uma exposição e retornou a Paris porque Riokai estava a sua espera. No seu retorno, ainda no cenário da crise financeira, a única solução foi se mudarem para o Japão, com a condição que Helena tivesse um emprego certo, que no caso, não era relacionado com a pintura.

Ou seja, em meio a uma adversidade do casal, Helena preocupou-se na biografia de Riokai ([1947]), em demonstrar o esforço que ele fez para produzir e vender as suas telas e apresentar seus sentimentos com a frustração e não obter êxito com a sua exposição. Entretanto, a motivação que Helena trouxe para esse resultado negativo, residiu nas pessoas que não souberam apreciar a genialidade de Riokai e não, por suas obras não terem despertado o interesse e desejo nos observadores de aquisição – o que poderia ser o caso.

Já em sua autobiografia (1969), Helena descreveu os esforços que fez para contornar a situação, como regressar ao Brasil e após, a decisão de mudar de país com a esperança de uma nova e melhor vida no Japão, desde que tivesse um emprego, mesmo não sendo na pintura que tanto admirava. Ou seja, o sacrificio de sustentar a família com um emprego secundário à pintura, recaiu sob Helena, enquanto Riokai Ohashi permaneceu atuando no Japão como pintor, ao que os textos demonstram. Helena dividiu o tempo entre as aulas de piano, a pintura e como desenhista de moda na casa Matsuzakayá, tendo uma tripla jornada laboral no Japão.

Outro ponto que queremos destacar neste confronto entre as narrativas de vida dos artistas, é a vivência e experiência de ambos no ambiente artístico japonês. Logo que chegaram ao Japão, Helena Ohashi (1969) relatou que Riokai fez uma exposição em Guinza, Tóquio e ela, também executou uma mostra, mas no salão do professor Okada. A recepção das telas do casal Ohashi foi distinta, onde na sua autobiografia (1969) relata:

Riokai fez a sua primeira exposição na Guinza, durante o inverno de 1933-34; foi muito apreciada. – Todas suas belas telas, ruas de Paris, foram

expostas, mas o movimento da arte pictórica no Japão, estava todo voltado para a arte moderna. No *Salon* oficial eram aceitos e tinham sucessos os que mais criavam monstros; também uma liga surda contra os que tinham ido à Europa, estudar, inveja ou nacionalismo excessivo. Expus no *Salon* do mestre Okada, as telas que eu tinha enviado ao *Salon de Paris des Artistes Français* em 1933 – esses trabalhos foram premiados. (OHASHI, 1969, p. 23-24).

Já na biografia de Riokai ([1947]) descreve:

Riokai enviou telas para o Salão Oficial de 1934 “Bounten” e foi rejeitado por um júri cego e intransigente, rejeitando todas as obras que não foram feitas com caudas de burro! As belas telas que Riokai havia pintado em Paris, e que haviam sido apreciadas lá por verdadeiros mestres da pintura europeia, eram aqui desprezados por pessoas mesquinhas e ineptas! Com isso, Riokai manteve uma forte amargura. Ele que tinha sido tão sincero, tão honesto em relação à arte, isso o mergulhou em longos silêncios de trabalho, que às vezes duravam dias. Ele precisava disso para recuperar o impulso. Em 1934, ele trabalhou em pequenas coisas, paisagens ao redor de Tóquio. (OHASHI, [1947], p. 10). Tradução nossa.¹⁹¹

Os trechos acima fazem referência ao mesmo período, ou seja, quando o casal Ohashi chegou ao Japão e ambos realizaram uma exposição. Tanto no trecho da autobiografia de Helena (1969), quanto na biografia de Riokai ([1947]), a artista descreveu que a mostra do esposo não obteve o sucesso desejado. Já a sua exibição, Helena apenas mencionou ter exposto telas premiadas em Paris.

Podemos perceber que nos dois trechos, a narrativa tecida para descrever o mesmo evento, é diferente. Enquanto na biografia de Helena, apesar de igualmente indicar que as obras de Riokai não foram aceitas, ela descreve o episódio de maneira sutil; a justificativa para a recusa das telas do esposo, segundo Helena, residiu no próprio ambiente de arte do Japão, sendo este, adepto à arte moderna do período e de haver um grupo específico que se opunha aos artistas que haviam estudado no estrangeiro, em prol de uma arte nacional.

De fato, no Japão na segunda metade do século XIX, de acordo com Michiko Okano (2010), na historiografia da arte japonesa, houve um conflito entre a arte denominada de *yōga* “[...] que são as pinturas de estilo ocidental produzidas por artistas japoneses que aprenderam

¹⁹¹Texto original : “Riokai envoya des toiles au Salon Officiel de 1934 ‘Bounten ’ et fut refusé par un jury aveugle et intransigent, rejetant toutes les œuvres qui n’étaient pas faites avec des queues d’ânes ! Les belles toiles que Riokai avait peintes à Paris, et qui avaient été appréciées là-bas par de vrais maîtres de la peinture européenne, se voyaient ici bafouées par des gens mesquins et ineptes !!! De cela, Riokai garda une vive amertume. Il était découragé, ne sachant en qui croire ! Lui qui avait été si sincère, si honnête vis-à-vis de l’art, cela le plongeait dans des longs silences de travail, qui duraient quelquefois des jours. Il lui fallait cela pour reprendre son élan. En 1934, il travailla à de petites choses, des paysages des alentours de Tôkyô.” (OHASHI, [1947], p. 10).

tal técnica” (OKANO, 2010, p. 372) e o *nihonga*, gênero artístico da arte tradicional japonesa que surgiu em oposição ao *yôga*. (OKANO, 2010, p.372).

Assim sendo, poderia ser este movimento de arte e artistas que atuavam em prol de uma arte tradicional japonesa e que se opuseram às telas de Riokai, de acordo com Helena, produzidas no estilo *yôga*. No entanto, o casal Ohashi chegou ao Japão no século XX e, de acordo com a pesquisadora Michiko Okano, este conflito entre os dois gêneros artísticos no Japão já havia passado por certo apaziguamento:

No entanto, com o passar dos anos, começou a haver um diálogo entre os dois gêneros. A distinção entre o *yôga* e o *nihonga*, já no século XX, não se manifestava de modo tão claro, e uma ambiguidade instalou-se nas suas distinções. Os artistas do *nihonga* começaram a introduzir alguns elementos ocidentais como técnicas da perspectiva e do claro-escuro. O *yôga* também passou por uma tradução à moda japonesa, ora adotando os temas japoneses, ora introduzindo as técnicas e materiais japoneses como o *nikawa* para fixação de tintas, em vez de óleo e cola natural. (OKANO, 2010, p. 372).

Assim sendo, a justificativa abordada na autobiografia de Helena Ohashi (1969), para a recusa das telas de Riokai podem ser contestadas. Não estamos afirmando que o estilo artístico *nihonga* tenha desaparecido do Japão, mas, questionamos se após a ambiguidade em relação entre os dois estilos artísticos, se o *nihonga* seria sólido o suficiente para gerar a rejeição das telas de Riokai, como afirmou Helena.

No trecho da biografia de Riokai ([1947]), a insatisfação de Helena com a recusa das telas de Riokai na exposição de 1933-1934, ficaram mais evidentes. Mas, nesta narrativa, as palavras são diretas e intensas. Helena não deixou de demonstrar sua indignação com o cenário de arte japonês, que não soube apreciar as obras de seu esposo. Notamos que há um certo tom de genialidade para a pintura produzida por Riokai, principalmente como a própria Helena afirmou, suas obras foram apreciadas pelos mestres europeus e assim sendo, deveriam ter tal reconhecimento no Japão.

A insatisfação de Helena Ohashi com a falta de reconhecimento do esposo no ambiente artístico japonês, conservou-se nas páginas seguintes da biografia ([1947]):

[...] Na verdade, não levaram a sério Riokai Ohashi; ele era considerado uma espécie de pequeno pintor, ou seja, exatamente o oposto do que ele era e do que seu trabalho mostrava! Esta exposição foi mais uma decepção, que o mergulhou na tristeza! Faltava-lhe a reação que aplicamos à injustiça e que forja armas para se proteger contra os imbecis! Ele era muito doce, muito bom, muito sensível. Como uma criança, ele havia espalhado os tesouros do seu coração e seu gênio em seu vasto trabalho de sete anos em Paris. Sem querer fazer uma comparação inconveniente, podemos dizer que muitos

artistas tiveram vidas reais de santos na terra sem serem poupados de dúvidas e perseguições! (OHASHI, [1947], p. 10). Tradução nossa.¹⁹²

Esta exposição que Helena menciona no trecho acima, refere-se à exposição realizada por Riokai em 1934, para “Sankio” na Guinza, com telas executadas em Paris¹⁹³. E mais uma vez, a descrição empregada por Helena para referir-se ao seu esposo, é de um gênio que não foi compreendido como tal. Helena destaca o trabalho árduo que Riokai teve durante os sete anos em que habitou na França para aprimorar seus estudos em pintura e que sua nação não estava concedendo-lhe o mérito merecido.

Além de trazer à luz de seus pensamentos, que outros artistas que em sua concepção logravam um reconhecimento que não mereciam. Evidentemente, ela não citou nomes, mas em sua perspectiva e em toda a biografia de Riokai ([1947]), ele foi descrito como um artista de talento nato que foi injustiçado pela falta de validação do público e da crítica da arte japonesa.

Helena Ohashi ([1947]) dedica igualmente algumas palavras para a viagem cultural que fez junto ao seu esposo para o Brasil no contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O que desejamos destacar neste evento, foi a maneira como Helena descreve esta viagem brevemente na biografia de Riokai:

Fiquei orgulhosa e feliz por ouvir de todos os lados os elogios ao grande pintor Riokai Ohashi... Madame Darcy Vargas, esposa do presidente da República, veio elogiá-lo e admirar suas telas, bem como o Embaixador do Japão, Sr. Koudo, e sua esposa e muitos importantes! **Os maiores jornais se ocuparam na primeira página da exposição de Riokai...**O governo, através do diretor do Museu Nacional de Belas Artes, o Sr. Osvaldo Teixeira, que também é um pintor talentoso, comprou para as galerias do museu uma tela de Riokai. (OHASHI, [1947], p.11, grifo nosso.) Tradução nossa.¹⁹⁴

¹⁹²Texto original : “A vrai dire, on ne prenait pas Riokai Ohashi au sérieux ; on le considérait comme une sorte de petit peintre, c’est-à-dire exactement le contraire de ce qu’il était, et de ce que son œuvre montrait ! Cette exposition fut une déception de plus, qui le plongea dans la tristesse ! Il lui manquait la réaction qu’on applique á l’injustice et qui forge des armes pour se protéger contre les imbéciles ! Il était trop doux, trop bon, trop sensible. Comme un enfant, il avait éparpillé les trésors de son cœur et de son génie dans son vaste travail de sept années de Paris. Sans vouloir faire de comparaison inconvenante, on peut bien dire que beaucoup d’artistes ont eu sur terre de véritables vies de Saints sans que leur soient épargnés non plus les doutes et les persécutions ! ” (OHASHI, [1947], p. 10).

¹⁹³Ibidem, p. 10.

¹⁹⁴Texto Original : “J’étais fière et heureuse d’entendre de toute part les éloges au grand peintre Riokai Ohashi...Madame Darcy Vargas, épouse du Chef de la République, vint le complimenter, et admirer ses toiles, ainsi que l’Ambassadeur du Japon, M. Koudo, et sa femme et beaucoup de personnages importants! Les plus grands journaux de Rio-de-Janeiro s’occupèrent en première page de l’exposition de Riokai...Le gouvernement, par l’intermédiaire du Directeur du Musée National de Bellas Artes, M. Osvaldo Teixeira, qui este aussi un peintre de talent, acheta, pour les Galeries du musée une toile de Riokai.” (OHASHI, [1947], p.11).

No excerto acima, percebemos que Helena descreve como se a exposição realizada em prol da viagem cultural do casal fosse unicamente de Riokai. Durante o capítulo dois desta tese, descrevemos a relação de gênero entre o casal artista e como os periódicos da época relataram as mostras, em que a imagem de Riokai sobressaiu-se em algumas notícias em relação à Helena.

E na biografia de Riokai ([1947]), Helena Ohashi reproduziu este discurso. Ao leitor que não tem conhecimento de sua biografia e não se debruçou sobre outras matérias jornalísticas da época sobre o fato, não tem ciência de que a exposição foi em conjunto do casal Ohashi e, não somente de Riokai. Mas, evidentemente, que a biografia é do esposo, portanto, compreendemos que Helena tenha tido o desejo de destacar ao máximo a imagem de Riokai. Mas esta ação, acaba tendo por reação, seu apagamento e exclusão no episódio narrado.

Já nos deparamos ao longo deste texto, com discrepâncias narrativas em relação à autobiografia (1969) de Helena e à biografia de Riokai ([1947]). A escolha dos fatos, dos eventos, das memórias e em como estes episódios foram construídos.

Nas lembranças de Helena, temos uma perspectiva de uma mulher triste, sozinha, que teve várias dificuldades para consolidar-se na carreira que escolheu. Já nas recordações de Riokai, os trechos escolhidos foram alegres, vivos, emotivos e quando as dificuldades apareceram, foram justificadas pela insatisfação do mundo artístico com Riokai, ou seja, o ambiente é que não soube valorizar sua imagem, enquanto um bom pintor e não o contrário.

Ao final da biografia de Riokai ([1947]), a imagem do bom pintor construída por Helena Ohashi prevaleceu:

Mesmo muito doente como estava, ele ainda tinha a preocupação e com sua arte. Ele ainda me diz, em sua cama de *souf-france*: “Eu não sei como vou pintar!” Essa grande preocupação com sua arte até o fim de sua vida, é suficiente para provar que ele era na verdade um verdadeiro artista... (OHASHI, [1947], p. 13). Tradução nossa.¹⁹⁵

Neste trecho, Helena evidencia que até no leito de morte, a única preocupação de Riokai foi com sua arte. Ou seja, sua vontade de pintar, de continuar seus trabalhos foi maior do que sua dor física em seu estado de enfermidade. O que temos aqui, é uma visão de mártir da arte. Ou seja, de acordo com Helena, a vontade de Riokai de permanecer pintando, mesmo

¹⁹⁵Texto original : “Même très malade comme il l’était, il avait encore le souci et la préoccupation de son art. Il me dit encore, sur son lit de souffrance: « Je ne sais comment je peindrai! ». Ce grand souci de son art jusqu’à la fin de sa vie, suffit à prouver qu’il était en réalité, un vrai artiste...” (OHASHI, [1947], p. 13).

não sendo possível, foi o suficiente para provar o seu valor diante do cenário artístico, este, que não soube reconhecer o seu valor e que sua biografia teve o objetivo de realizar tal ação.

A biografia de Riokai ([1947]), não se finda com os últimos momentos de vida do artista. Helena fez o esforço de reunir algumas críticas de arte sobre algumas telas do esposo. Nestas transcrições, Helena teve o zelo de apresentar ao leitor o nome do jornal, o ano da edição e trechos relevantes sobre as obras de Riokai.

Ação que a pintora não realizou consigo mesma. Durante a sua autobiografia (1969), Helena apenas apresentou uma crítica sobre suas telas, na íntegra, publicado na *La Revue Moderne*, em março de 1927¹⁹⁶ e mencionou ter um artigo que Monteiro Lobato escreveu sobre suas telas¹⁹⁷. Portanto, percebemos que Helena preocupou-se e teve mais dedicação em apresentar os textos positivos sobre a carreira do esposo, mas não teve igual esforço para a sua própria memória.

Ao deixar preservados textos críticos com informes precisos, como o nome da edição e ano, Helena garantiu que estas menções não se perdessem no tempo. Diferentemente da sua autobiografia (1969), em que a artista não demonstrou atenção para sua imagem, enquanto artista. Pois, para a sua preservação, seria relevante ter reunido igualmente, algumas críticas positivas sobre sua carreira para lhe conferir relevância.

Entretanto, percebemos que Helena Ohashi teve em grau superior demonstrar a imagem de Riokai, como um grande pintor, do que com a sua própria carreira. Helena redigiu a biografia de Riokai, por volta do ano de 1947 e a sua autobiografia foi publicada em 1969. Não temos a precisão do ano específico em que Helena iniciou a sua autobiografia, mas acreditamos que ela havia tido a experiência primária, com o texto de Riokai.

Sendo assim, acreditamos que Helena tenha tido consciência dos elementos que optou por preservar e aqueles que preferiu esquecer, tanto em suas memórias, quanto nas de Riokai Ohashi. Assim como as suas escolhas durante a sua carreira, Helena teve predileção por se atentar na construção da imagem enquanto pintor, de Riokai na biografia, e na sua própria descrição, mesclou a carreira com a vida de esposa e filha.

Helena nos apresentou o duplo e triplo mundo em que as mulheres vivem. Onde, frequentemente, dividem sua vida entre a casa e o trabalho. E a dissociação destes mundos, em sua narrativa, não é possível, pois ambos estiveram interligados, fizeram parte de sua construção, enquanto mulher e pintora.

¹⁹⁶Cf. OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil, Paris, Japão*. p. 14.

¹⁹⁷Ibidem, p. 13.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, MAS NÃO ESGOTÁVEIS

Neste espaço final, desejo apresentar, primeiramente, a minha trajetória em trabalhar com Helena Ohashi como objeto de pesquisa. Durante a execução deste doutorado, foi um privilégio poder apresentar ao mundo, um pouco da narrativa e trajetória de Helena, que até este momento, permanecia na obscuridade.

Digo privilégio, pois quando iniciei meu contato com a história da artista, ainda no mestrado (2018-2020), custava acreditar que até então, nenhum (a) pesquisador (a) brasileiro¹⁹⁸ (a) havia empenhado com profundidade sob tamanha preciosidade histórica. As narrativas que foram se descortinando por meio da trajetória profissional de Helena, desvendaram lacunas existentes na História do Brasil, que não possuíam conhecimento, como a aproximação cultural por meio da arte visual entre o Brasil e o Japão durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Entretanto, este caminho não foi fácil. A pesquisa iniciou-se no período pandêmico, com acervos fechados e limitação de recursos financeiros. E a própria tarefa de pesquisa sobre informações de Helena Ohashi foi arduosa. Como a artista não possuía reconhecimento na arte brasileira, poucos eram/são os textos que a mencionavam/mencionam¹⁹⁹.

Grande parte de sua produção pictórica concentra-se em acervos particulares e não em públicos. O acesso as obras da artista portanto foi limitado, se restringido as obras que surgiam nos sites de leilão brasileiro que atribuíam algumas obras a autoria de Helena.

A pesquisa desenvolveu-se em grande parte, pelos recortes de jornais de época que encontramos no acervo digitalizado da Biblioteca Nacional – verdadeiro trabalho de garimpo – e o cruzamento destas informações com a sua autobiografia (1969). Entretanto, nem todas as nossas perguntas foram sanadas por meio de sua autobiografia. Como foi apresentado, Helena não escreveu com detalhes sua carreira, no sentido de transcrição de críticas de arte, como fez com a biografia de seu esposo ([1947]).

Portanto, nossa metodologia foi debruçar-se sob suas obras. O olhar atento a sua produção pictórica foi fundamental para compreender não em sua totalidade, mas em parte, a sua carreira e trajetória. Entretanto, o temor de não possuir assunto suficiente para a construção de uma tese, bateu a minha porta e carreguei-o por alguns momentos nesta

¹⁹⁸ De acordo com pesquisa realizada no período inicial desta tese nos bancos de trabalhos acadêmicos da UFJF, UFRJ, USP, UNICAMP entre outras.

¹⁹⁹ A referência faz-se aos manuais da História da Arte como História da arte brasileira: da pré-história a 1ª bienal, arte de vanguarda de HARRES, Hilda Hober; História geral da arte no Brasil de ZANINI, Walter; Dicionário brasileiro de artistas plásticos de 1973; Dicionário de artes plásticas no Brasil de 1969, entre outros.

trajetória, justamente pelo parco material que possuía da artista e a dificuldade reuni-los de maneira coerente em um texto científico.

Para tal, meu olhar não buscou limitar-se na falta de textos ou acessos escassos às pinturas que obtive durante esta jornada. Ao contrário, iluminei o material que possuía para a construção deste trabalho. Desta forma, esta tese dividiu-se em quatro partes essenciais que se originaram a partir do que obtive com minhas pesquisas. Quatro temas centrais se fundiram para formar este texto: a produção pictórica, a carreira e a vida familiar, o intercâmbio cultural e por fim, o momento literário de Helena Ohashi.

Com o estudo breve das obras de Helena Ohashi, foi possível averiguar a transição entre os estilos que a artista executou durante a sua carreira. E como o olhar pode ser modificado pela presença familiar, como no caso, do pai e do esposo da artista. Percebemos junto a sua autobiografia (1969), como Helena apresentou uma posição ambígua entre a arte concebida como clássica das academias e, como transitou livremente pela arte moderna, que tanto condenou nos anos iniciais de sua carreira, quando estava sob os ensinamentos e olhares do pai.

Foi possível perceber igualmente por meio da análise de suas pinturas, que apesar dos esforços para exprimir uma arte de vanguarda e apresentar habilidade para executar diversos gêneros artísticos, as telas de Helena quando contraposta aos demais artistas brasileiros não apresentam o refinamento necessário nem acompanha os movimentos e ideais artísticos do período.

Suas telas se distanciam do impressionismo presente nas paisagens brasileiras por volta do início da década de 1940 e do abstracionismo que despontava no final do período e que logrou fôlego nos anos em que fixou residência em São Paulo. Podemos inferir que Helena Ohashi pintava com o coração, despreocupada com tendências artísticas e principalmente com o ambiente comercial da arte brasileira. Fator que pode ter impactado sua negatividade nos salões oficiais paulistas.

De fato, não havia a possibilidade de Helena Ohashi ter presenciado suas obras serem aceitas nestes espaços, uma vez que suas telas não dialogavam com a experimentação e valores do período. Apesar de se preocupar e apresentar o desejo de sobreviver e ser reconhecida pela arte brasileira, suas telas não apresentavam o esforço necessário para compactuar com as necessidades e demandas artistas do seu período, a mantendo distante dos principais eventos e artistas da época.

Podemos inferir que Helena Ohashi executava suas pinturas com grande afeto e admiração que nutria pela arte. Por diversos trechos de sua autobiografia (1969), a artista

deixou evidente que viver de arte foi a sua paixão. Entretanto, só o amor pela profissão não foi suficiente para que conquistasse uma posição de renome na arte brasileira. Talvez a sua admiração pela profissão a tenha distanciado de certo profissionalismo na composição de suas obras, e principalmente em ter um olhar atento ao comércio e movimento artístico do período.

Cabe ressaltar que apesar de suas escolhas profissionais, foi possível perceber que no caso de Helena Ohashi, o fator do gênero também foi preponderante para as suas escolhas no caminho artístico. O próprio período em que ela atuou foi marcado por uma sociedade patriarcal, no qual as mulheres não podiam sair de casa desacompanhadas e, no caso de Helena, a instrução na pintura foi delimitada por duas figuras masculinas que fizeram parte de sua vida, o pai e os esposo.

Fato que foi evidenciado ao estudar profundamente a sua relação familiar. Foi possível perceber por meio de recortes de jornal do período, que tanto a presença de Oscar, quanto a de Riokai foram marcantes para Helena no ambiente artístico. Pois ela foi concebida, ora como a filha, ora como esposa pela recepção crítica.

Na visão de filha, Helena possuía um talento nato, que foi herdado do pai por ser um pintor de relevância no contexto artístico brasileiro. Já na perspectiva de esposa, a visão de Helena pelos textos críticos foi múltipla. Quando não disputava o espaço de arte com o esposo, sua relação matrimonial denotava atenção pelos traços étnicos de Riokai e o seu.

Na busca para identificar a persona de Helena enquanto artista, sem a presença de Oscar e de Riokai, buscou-se a imagem da pintora no contexto brasileiro de arte e como ela posicionava-se em relação às demais mulheres artistas. Verificou-se que não foi somente Helena Ohashi que teve dificuldades para consolidar-se enquanto artista. A comparação da trajetória entre Helena, Anita e Tarsila foi fundamental para compreender esta querela.

Todas contemporâneas, mulheres, paulistas que atuaram em São Paulo. Todas as três tiveram formação estrangeira e regressaram ao Brasil por um período e tentaram se reafirmar como tal. Entretanto, Helena foi a única das três, que não obteve o sucesso desejado. As adversidades de Tarsila e Anita destacam-se no período do governo Vargas (1930-1945), por se distanciarem dos valores disseminados pelo governo da mulher “doméstica”.

Entretanto, neste mesmo período, Helena visitou o Brasil em viagem cultural para o Japão e realizou sua exposição em conjunto com Riokai, tendo a presença da esposa de Getúlio Vargas, a Darcy Vargas. No entanto, nem essa mostra, nem o intercâmbio cultural foram suficientes para conceber o reconhecimento à Helena de artista ímpar para o Brasil. Pois, diferentemente de Tarsila e Anita, Helena não conseguiu uma rede de sociabilidade sólida o

suficiente para ser considerada uma artista de renome no Brasil. Bourdieu (1983) destacou que:

O reconhecimento, marcado e garantido socialmente por todo um conjunto de sinais específicos de consagração que os pares/concorrentes concedem a cada um de seus membros, é função do valor distintivo de seus produtos. (BOURDIEU, 1983, p. 127).

Portanto, durante o período de 1950 e 1960, justamente quando Tarsila e Anita lograram êxito na carreira pela sociabilidade que conquistaram, Helena passou despercebida pela comunidade artística brasileira, inclusive, pela própria arte que produzia, que não dialogava com os valores vigentes.

Entretanto, se para os brasileiros Helena passou despercebida, para a comunidade nipo-brasileira, ela foi assistida e acolhida. Não somente ela, mas outros artistas que possuíam vínculo geográfico com Japão, foram acolhidos igualmente no Grupo Seibi. Foi percebido que a união destes artistas neste período pós-Segunda Guerra Mundial, se fez pela perseguição sofrida a esse público em virtude da guerra.

A pesquisadora Carolina Lúcio (2015) evidenciou que a importância do grupo Seibi para os artistas nipo-brasileiros e o contexto de arte brasileira:

Com a fundação do grupo, os laços entre os artistas da colônia e os recém-chegados do Japão se fortaleceram. A produção floresceu e as participações em Salões ganharam força. Mais do que um ponto de encontro para os artistas nipo-brasileiros, durante seus anos de atuação, o Seibi-kai organizou diversas manifestações culturais e artísticas buscando difundir sua produção e estabelecer diálogos com o meio artístico brasileiro. Essas iniciativas fortaleceram a produção poética dos membros do grupo, permitindo que seus artistas participassem de diversas exposições nacionais, fazendo com que hoje suas obras façam parte de importantes acervos museológicos e coleções particulares. (LÚCIO, 2015, p. 71).

Portanto, averiguou-se a existência de outro grupo que se formou para além da centralidade de artistas concebidos naquele momento, como célebres. E o grupo Seibi teve relevância, justamente, por agrupar a comunidade nipo-brasileira e Helena Ohashi, pela qual nutriam profunda admiração, não somente os tidos como artistas, mas pela comunidade em si. Durante a sua autobiografia (1969), constatou-se os auxílios que Helena recebeu de seus amigos nipônicos para organizar suas exposições e expor suas telas.

Foi esta comunidade que enxergou o reconhecimento de Helena Ohashi no cenário artístico brasileiro. E não somente na arte, mas também no combate à perseguição e preconceito que os nipônicos sofreram no Brasil, durante o pós-guerra. E a atuação de Helena como diplomata, tanto em 1941, quanto em 1950, foi crucial para a construção desta relevância.

Ao deparar-me com informes de que Helena Ohashi havia trabalhado para o Japão duas vezes como diplomata cultural, foi uma surpresa. Principalmente, por averiguar a documentação presente no acervo do Itamaraty e não encontrar nenhuma menção sobre este episódio.

A sua atuação em prol do Japão durante a Segunda Guerra (1939-1945) e no pós-guerra, foi fundamental para a comunidade nipônica, no sentido em que Helena Ohashi auxiliou a construção de sentimento de pertencimento e identidade para esta comunidade que faz parte da construção da História do Brasil. A própria relação matrimonial entre Helena e Riokai por si só, representou a junção do Ocidente com o Oriente, de maneira afetuosa que se consolidou pela arte e pela cultura.

Para abraçar meus apontamentos levantados no decorrer desta tese, a análise da autobiografia de Helena (1969), em confronto com a biografia de Riokai ([1947]) foi reveladora no sentido em que evidenciou o quanto, Helena abriu mão de seu tempo para dedicar-se a preservar as memórias do amado esposo, ao invés de empregá-la como um recurso a seu próprio favor.

Foi possível perceber que Helena utilizou narrativas distintas nos dois textos que escreveu. A descrição da vida e trajetória de Riokai foi cuidadosamente precisa em relação aos eventos preservados no texto. O zelo fez-se em apresentar momentos infelizes como circunstâncias de um mártir que sofreu em nome da arte e da cultura.

Já na sua própria descrição, Helena não poupou sofrimentos e angústias que diferentemente de Riokai, não foram apresentadas como fatores que circundavam a vida de uma heroína que abdicou a própria vida e os prazeres para manter a arte viva. Pelo contrário, o que Helena nos forneceu foi uma história marcada por uma vida cheia de privações e um amor incondicional que nutriu por Riokai.

O valor destes dois textos foi constatar como Helena descreveu a sua vida e como descreveu a vida de Riokai. Mais uma vez, a sua história deu lugar para a cronografia de Riokai. Ao longo de sua autobiografia (1969) e da biografia de Riokai ([1947]), pode-se observar em diversos trechos o quanto, Helena abriu mão de sua carreira para resgatar a memória de Riokai e fazer com que ele permanecesse vivendo da arte.

Evidentemente, que a escolha partiu da própria Helena e, como já foi exposto aqui, suas escolhas auxiliaram a comprometê-la no sentido de ser reconhecida no cenário de arte brasileira – falta da qual mais reivindicou em sua autobiografia (1969).

A pesquisa com Helena Ohashi demonstrou que os caminhos são vários a percorrer. O que foi apresentado, se faz uma parcela das possibilidades que a pesquisa histórica por meio de Helena, possibilita.

Ao versar sobre as produções pictóricas da artista, é possível a execução de um catálogo *raisonné* com as suas obras. O que foi abordado neste texto, não contempla a produção total da artista. Este tipo de documentação é uma tarefa árdua, que exige um esmero esforço do pesquisador, tendo consciência, da localidade e dispersão que as obras de Helena Ohashi encontram na atualidade – leilões duvidosos, coleções particulares e localidades distintas pela sua trajetória (Brasil, França, Japão).

No entanto, esse trabalho foge dos objetivos da tese. Evidentemente que, para o tal, é necessário dispor de recursos financeiros e de tempo para executar uma pesquisa desta grandiosidade – algo fora da minha realidade atual. Mas também, não tive a intenção de agrupar as obras da artista em um catálogo. Não por falta de relevância, pois documentos como estes, são tesouros para historiadores da arte. Mas, por este texto ser, até o presente momento, o único trabalho acadêmico que versa sobre Helena Ohashi com atenção voltada para as possibilidades que a sua atuação, enquanto uma artista e mulher, que lutou para solidificar-se no cenário artístico brasileiro. Este foi o objetivo desde os primórdios desta pesquisa.

Outro ponto viável, é a vida de Helena Ohashi no Japão e a análise de seus desenhos de moda que executou para a casa Matsuzakayá, enquanto habitou no Japão. O site da Galeria 132²⁰⁰, apresenta algumas fotografias desses desenhos de moda que a artista produziu na época, que podem descortinar a moda japonesa no período, contribuindo para estudos de História da Arte e da Cultura da Moda. Inclusive, o site da Associação Brasileira de Desenhistas de Mangá e Ilustrações (ABRADEMI)²⁰¹ informa em sua página, que este tema foi trabalhado em uma tese de doutorado no Japão, embora não traga informações substanciais sobre tal trabalho. No entanto, a perspectiva de análise com essa temática, pode abarcar o gosto cultural de Helena Ohashi para a moda, buscando conexões entre a moda brasileira e a francesa, devido a sua trajetória e etnia que se fundiram ao gosto cultural do Japão, para além dos desenhos.

²⁰⁰Cf. <https://arte132.com.br/exposicao/helena-e-riokai-entre-brasil-e-japao-paris/> acesso em 18/12/2024.

²⁰¹Cf. <https://www.abrademi.com/index.php/helena-pereira-da-silva-ohashi/> acesso em 18/12/2024.

O catálogo organizado pelas pesquisadoras Michiko Okano e Madalena Cordaro²⁰² sobre Helena e Riokai Ohashi, apresenta a existência de fontes valiosas para a pesquisa histórico cultural a partir da artista. Com a existência de álbuns fotográficos sobre sua estadia em Campinas no pós-Segunda Guerra, de suas exposições e vida no Japão, é possível adentrar profundamente na trajetória da artista. Sendo possível estudos de sociabilidade e circulação da artista e de suas obras.

Para a execução desta tese, tentei ter acesso ao material, mas infelizmente, não foi possível executar esta ação, antes da conclusão deste texto. Houve dispersão da comunicação entre os guardiões do material, no sentido de precisar exatamente a localização dos mesmos. E como o tempo é escasso, prossegui com os meus afazeres.

Outro ponto fundamental é o estudo do próprio Riokai Ohashi. Suas obras igualmente as de Helena, estão dispersas entre o Brasil, o Japão e a França. Talvez, o documento mais substancial que temos desse artista, seja a biografia ([1947]) que Helena escreveu. Uma análise de suas telas pode exprimir a perspectiva japonesa, especialmente do Brasil, do Japão e da França, tratando-se das pinturas de paisagens – tema recorrente que foi averiguado no período desta pesquisa. O estudo de Riokai Ohashi pode contribuir igualmente para o conhecimento da arte japonesa durante a atuação do artista e inclusive, sua presença na arte brasileira, quando pintou paisagens do Rio de Janeiro e São Paulo, durante seu intercâmbio cultural no país em 1940 e 1941.

Outra via de pesquisa com Helena Ohashi, é trabalhar com a comunidade nipo-brasileira no Brasil, no que diz respeito à arte visual. Há diversos artistas do Grupo Seibi ou não, que carecem de estudos e visibilidade. Há alguns poucos textos que abordam, além da relação destes artistas no Brasil, no contexto pós-Segunda Guerra, como também, sobre sua biografia. Mas, estudiosos que analisem suas obras no contexto brasileiro, ainda é escasso.

Artistas como Tikashi Fukushima (1920-2001), Tomoo Handa (1906-1996), Tadashi Kaminagai (1899-1982), Alina Okinaka (1920-1991) entre outros, se fixaram em São Paulo e Rio de Janeiro, e suas telas trazem em grande parte, representações da paisagem paulista e carioca, que contribuem para a visibilidade e preservação paisagística da época, que passa/passou por mudanças urbanísticas, além de apresentar a perspectiva nipônica sobre o Brasil.

²⁰²Helena e Riokai: entre Brasil e Japão, Paris. 1. ed. São Paulo: *Arte132*, 2021. Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2021/10/Arte132_Helena_Riokai.pdf acesso em 18/12/2024.

Em especial, há no Museu Mariano Procópio, uma tela do artista Masanori Uragami (1918-2004), que realizou uma exposição na instituição no de 1968. Além desta peça, o museu conta com porcelanas e biombo que vinculam culturalmente a instituição ao Japão. Inclusive, ponto relevante que desejo abarcar em minha pesquisa futura. Permanecer realizando aproximações e conexões da cultura japonesa com a brasileira, afinal, o Brasil é multicultural e apresenta em sua essência, nos costumes e etnia, vínculo com a comunidade japonesa.

Como pode-se perceber, o trabalho tendo como objeto de pesquisa, a artista Helena Ohashi, é inesgotável. Esta tese é o marco inicial para que outras portas e vias sejam abertas e que o merecido reconhecimento desta artista, seja finalmente logrado. É com satisfação que encerro este texto, com o sentimento de dever cumprido, mas não finalizado.

Desejo que este estudo provoque e desperte o interesse de mais pesquisadores a voltarem-se para a execução de pesquisas, não só sobre essa artista, mas também de história de mulheres brasileiras que tanto trabalharam para a construção dessa nação e de nossa própria história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício. Evolução urbana do Rio de Janeiro. 3ª edição. INPLANRIO: Rio de Janeiro, 1997, [154 p.].

A NOITE, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1949, p. 8. Matéria intitulada: “Alimentos e habitação, problemas únicos dos japoneses: o povo oriental, apresenta ainda seu indefectível sorriso e a tradicional polidez – Após dezesseis anos, regressa ao Brasil a pintora patricia Helena Ohashi.

A NOITE, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1940, p. 4. Coluna Mundana. Matéria intitulada: “Riokai Ohashi: o grande artista vai expor conjuntamente com sua esposa, a pintora brasileira Helena Pereira da Silva Ohashi”.

A NOITE, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1940, p. 3.

A NOITE. Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1941. Matéria intitulada: “O Brasil ao lado dos EE.UU!: a posição do Brasil e a nota oficial”. 1941, [s.p.].

A NOITE, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1941. Matéria intitulada: Em guerra: o Japão inicia o ataque aos EE.UU.” 1941, [s.p.].

A NOITE, Rio de Janeiro, 14 de março de 1952, p. 13. Matéria intitulada: “Intensificação do Intercambio nipo-brasileiro”.

A GAZETA, São Paulo, 29 de outubro de 1929, p. 7. Coluna Página feminina, matéria intitulada “Novas expressões da pintura feminina no Brasil”.

A UNIÃO, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1917, p. 3.

BARROSO, Hestia Ribeiro. A Espanha e suas pintoras. In: **A Noite**, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1950, p. 7-8. Caderno Página feminina.

BALLERINI, Frantiesco. Poder suave (soft power): arte africana; arte milenar chinesa; arte renascentista; balé russo; Bollywood; Bossa-Nova; British invasion; carnaval; cultura mag japonesa. Hollywood; moda francesa; tango; telenovelas. São Paulo: Summus, 2017, 209 p.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin; BLOCH, Étienne. Apologia da história ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, c2002. 159 p.

BORGES, Vavy Pacheco. Fontes biográficas: grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi. Fontes históricas. (org.). 2ª ed. – 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008, p. 203 – 234.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Tradução de Maria Helena Kühner. 11ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, 158 p.

BOURDIEU, Pierre. Sociologia. (Org. Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

BRASIL. Tratado de Amizade, Comércio e Navegação, 12 p., 5/11/1895. Pasta: Atos, acordos e tratados internacionais firmados pela República do Brasil (1889-1959), localidade: Japão, espécie: ratificação, prateleira 13, volume/maço 1.

BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950 – 1960. In: Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, maio/ago. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/ThgHyCfNScyHxcF6DsKgj5f/?lang=pt#> acesso em 19/01/2024.

CARIOCA. Rio de Janeiro, 1914, p. 9. Coluna intitulada “Movimento literário”, matéria intitulada “A versão brasileira d’ “A imagem de bronze”.

CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle. Amor e arte: duplas amorosas e criatividade artística. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995, 228 p.

CAVALCANTE, Thamirys Ferreira. As relações nipo-brasileiras: perspectivas de cooperação em interesses complementares. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Centro de Ciências Biológicas e Sociais Aplicadas, Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, 2015. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2982> acesso em 30/07/2024.

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira no século XIX? São Paulo: Editora SENAC, 2005, 139 p.

CORDARO, Madalena N. Hashimoto; OKANO, Michiko. Helena e Riokai: entre Brasil e Japão, Paris. São Paulo: Arte 132, 2021, 142 p. Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2021/10/Arte132_Helena_Riokai.pdf acesso em: 15/04/2023.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 8 de janeiro de 1919, p. 2. Coluna “Exposição de Pintura”.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 8 de janeiro de 1919, p. 2.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 11 de dezembro de 1928, p. 12. Coluna Registros de Arte, matéria intitulada: Exposição de pintura “Grupo Almeida Júnior”.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 11 de dezembro de 1928, p. 10.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 16 de dezembro de 1949, p. 12. Matéria intitulada: “Intercâmbio artístico, econômico e cultural nipo-brasileiro”.

CORREIO DA MANHÃ, 25 e fevereiro de 1920, p. 4. Coluna Dos Estados - Minas Gerais.

CORREIO DA MANHÃ, 25 e fevereiro de 1920, p. 4. Coluna Dos Estados - Minas Gerais.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1951, p. 1. Matéria intitulada: “Assinado o tratado de paz com o Japão”.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1952. 1º Caderno, matéria intitulada “Os trabalhos a serem expostos”.

COSTA, Suely Gomes. Gênero e história. In: ABREU, Martha; SOIHET Rachel. Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia. Teresina: Fundação CEPRO, 1990, 300 p.

DIÁRIO NACIONAL: a democracia em marcha, São Paulo, 11 de dezembro de 1928, p. 7. Caderno Cinema, Arte, Teatro, na coluna intitulada Recitais e exposições, com a matéria intitulada “Grupo Almeida Júnior”.

DIÁRIO NACIONAL: a democracia em marcha, São Paulo, 12 de dezembro de 1928, p. 7. Caderno Cinema, Arte, Teatro, na coluna intitulada Recitais e exposições, com a matéria intitulada “A exposição Almeida Júnior”.

DIÁRIO NACIONAL, a democracia em marcha, São Paulo, 14 de maio de 1932, p. 4.

ETC, Bahia, 15 de dezembro de 1930, p. 5. Matéria intitulada “Os artistas brasileiros em França”.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1940, p. 9. Coluna Exposições, matéria intitulada: “Pintores Riokai Ohashi e Helena Pereira da Silva Ohashi.”

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1949, 2º ed., VER PÁGINA. Matéria intitulada: “Tem novos hóspedes o jardim zoológico carioca: chegaram as elefoas para a Quinta da Boa Vista – Viajou pelo “Stratt Malakka” uma pintora patriciana – Desautorado a lei fiscal da Polícia Marítima – Fala ao Diário de Notícias a Sra. Helena Ohashi.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1940, p.12. Caderno Variedades Sociais, coluna Belas Artes. Matéria intitulada: “D. Darcy Vargas visitou a exposição de pintura do casal Ohashi.”

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 23 de março de 1941, p. 6. Matéria intitulada “A intensificação do intercambio nipo-brasileiro. O lançamento do livro que D. Zenaide Andrea traduziu:” A imagem de bronze”, pela civilização brasileira.

HODGE, Susie. Breve história das mulheres artistas. São Paulo: Olhares, 2021, 224 p.

J.B. Exposição de pintura de Rio-Kai Ohashi e Helena Pereira da Silva Ohashi. In: O Jornal, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1940, p. 2. Coluna “Belas Artes”.

JEAN, Yvonne. Considerações em torno do primeiro prêmio de pintura da Bienal. In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1951, pág. 3. 2º Caderno.

JORNAL DE NOTÍCIAS, São Paulo, 14 de novembro de 1949, p.7. Coluna Artes. Matéria intitulada “Interpreta o sentimento da arte japonesa a exposição de pintura da sra. Helena Ohasha”.

KAMINAGAI, Tadeshi. In: TADASHI Kaminagai. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8875/tadashi-kaminagai>. Acesso em: 02 de dezembro de 2024. Verbetes da Enciclopédia.

KOJIMA, Lima. Migração Repetitiva entre o Brasil e o Japão. 2009. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-08022010-100553/publico/LINA_KOJIMA.pdf acesso em 29/07/2024.

LE GOFF, Jacques. História e memória. São Paulo: Editora da Unicamp. 1990. 293 p.

LA REVUE MODERNE, 1927. In: OHASHI, Helena Pereira da Silva. Minha vida: Brasil, França, Japão. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1968, p.14.

LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René (org.). Por uma história política. 2ª edição, Dora Rocha tradução. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, 227 p.

LÓPEZ-CALVO, Ignacio. Japanese Brazilian saudades: diasporic identities e cultural production. Colorado: University Press of Colorado, 2019, 294 p.

LORDE, Audrey. Irmã outsider: ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, 261 p.

LÚCIO, Carolina Carmini Mariano. Oitenta anos do Seibi-Kai e a inserção da arte nipo-brasileira na historiografia da arte do Brasil. In: XI EHA-Encontro da História da Arte-UNICAMP. 2015, p. 77-83. Disponível em

<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Carolina%20Carmini%20Mariano%20Lucio.pdf> acesso em 16/12/2024.

MALLARMÉ, Stéphane. L'après-midi d'un faune. Paris : Le Nouveau Commerce, 1988, 18 p. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27362f/f4.item> acesso em 20/06/2023.

MARIA, Jorge. D. Darcy Vargas visitou a exposição de pintura do casal Ohashi. In: Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1940, p. 12. Caderno Variedades Sociais. Coluna "Belas Artes".

MARIA PAULA. Uma vida entre a música e a pintura: treze anos em Paris e dezesseis no Japão – as Cerejeiras floridas, os terremotos e a bomba atômica – Na calma de uma cidade do interior de São Paulo, Helena Pereira da Silva Ohashi continua realizando o seu sonho de arte. In: A NOITE, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1956, 2º caderno, Feminina, p. 4.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Trabalho: Espaço feminino no mercado de trabalho. p. 63 – 73. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013, 268 p.

MAYAYO, Patricia. Historias del mujeres, historias del arte. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, 291 p.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Coletânea de documentos da Divisão Cultural (1936-1959). Especificação: Divisão cultural. Estante: 135. Prateleira: 5. Volume/Maço: 5. Observação: Serviço de cooperação intelectual. [12 folhas].

MINISTÉRIOS DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Japão. Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/relacoes-bilaterais/todos-os-paises/japao> acesso em: 30/07/2024.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Repartições consulares brasileiras (1889-1959). Comunicações entre o Ministério das Relações Exteriores e as repartições consulares brasileiras no estrangeiro, Kobe, 27 de fevereiro de 1939, número 15. Especificação: Ofício. Estante: 58. Prateleira: 4. Volume/Maço: 5.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Relatório apresentado ao presidente da República dos Estados Unidos Do Brasil pelo ministro do Estado das Relações Exteriores: ano de 1940. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944. 229 p.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Relatório apresentado ao presidente da República dos Estados Unidos Do Brasil pelo ministro do Estado das Relações Exteriores: ano 1941. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944, 217 p.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Relatório apresentado ao presidente da República dos Estados Unidos Do Brasil pelo ministro do Estado das Relações Exteriores: ano 1942. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944, 327 p.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Atos internacionais: Japão. Convênio de Intercâmbio Cultural entre o Brasil e Japão. 5 de novembro de 1914. Localização: XXIX, Maço: 6, Prateleira: 13, Maço: 5. [5 folhas].

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Atos Internacionais: Acordo cultural entre os Estados Unidos do Brasil e o Japão. Localização: 392/4. Data: 23/01/1960. Maço: 58. [9 folhas].

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Acordo sobre migração e colonização. Localização: Japão. Espécie: acordo. Data: 14/11/1960. Prateleira 13. Volume/Maço: 9. [22 folhas].

MICELI, Sérgio. Nacional estrangeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 211 p.

MOREIRA, Susana. Autobiografia de uma pintora brasileira. In: Cadernos Pagu (3) 1994: p. 251-265. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1730/1714>

MULHERES pintoras: a casa e o mundo. São Paulo: Sociarte, 2004.

MUSEU da moda brasileira. Termos básicos para a catalogação de vestuário. Org. e Adaptação de Michele Kauffmann, 2014, Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, 56 p.

NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: o meio artístico e as exposições (1895-1929). In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. (Orgs.). Oitocentos: arte brasileira do império a

República. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/Dezenove Vinte, 2008, p. 71-84. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/> acesso em 19/01/2024.

NOCHLIN, Linda. Porque não houve grandes mulheres artistas? Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Editora Aurora, 2016, 24 p. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3279095&forceview=1> acesso em 11/01/2024.

NYE, Joseph S. JR. Public diplomacy and soft power. In: *Annals, AAPSS*, 616, March 2008, p. 94-109. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25097996> acesso em 06/08/2024.

OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil-Paris-Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva, 1969, 61 p.

OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Riokai: sua vida e sua obra*. [Japão]: [1947], 26 p.

OKANO, Michiko. Fronteira e dialogo na arte japonesa. In: VI EHA - Encontro de História da arte – UNICAMP. 2010, p. 370-380. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atasVIeha.html#M> acesso em 16/12/2024.

O JORNAL, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1940, p. 7. Matéria intitulada “Interpretada por Londres como um indicio de fraqueza do Eixo a aliança com o Japão”, coluna intitulada “Para estabelecer uma nova ordem na Europa e na Ásia”.

O JORNAL, 14 de novembro de 1940, p. 2. Coluna Belas Artes, matéria intitulada: “Exposição de pintura de Riokai Ohashi e Helena Pereira da Silva Ohashi”.

O MALHO, Rio de Janeiro, ano XII, 1940, p. 32. Matéria intitulada “Pintura”.

OLIVEIRA, Cláudia de. Georgina de Albuquerque e suas estratégias de consagração: encontros e divergências. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 1-2, jan.-dez. 2022. Disponível em <https://doi.org/10.52913/19e20.xvii12.03> acesso em 24/07/2024.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1926, p.3. Caderno Vida Artística, matéria intitulada “A vida artística em França”.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Editora Campus: [Rio de Janeiro]. 8ª. Edição, 1995, 295 p.

PELO MUNDO, Rio de Janeiro, dezembro de 1927, p. 31. Matéria intitulada “A pintura feminina”.

PESSANHA, José Américo Motta. *Despir os nus*. In: PINACOTECA do Estado de São Paulo. O desejo na academia. PW: São Paulo, 1991, 130 p.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016, 344 p.

PERISSÉ, Camille; LOSCHI, Marília. Trabalho de “mulher”. In: Retratos: A revista do IBGE, nº 17, jul/ago. 2019, pág. 19- 27. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/25223-mercado-de-trabalho-reflete-desigualdades-de-genero> acesso em 25/02/2023.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres nos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (org.). História das mulheres no Brasil. 7ª edição. São Paulo: Contexto, 2004, 715 p. 638 – 671.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria; (orgs.). Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013, 268 p.

PUCK. A arte japonesa. In: A NOITE, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1940, p. 4. Coluna Mundana.

QUINTANEIRO, Tania. Plantando nos campos do inimigo: japoneses no Brasil na 2ª Guerra Mundial. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXII, n. 2, p. 155-169, dezembro 2006. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1361> acesso em 12/03/2024.

REVISTA FEMININA, São Paulo, 1919, ano VI, nº 57, p. 19. Título da matéria: “Exposição de pintura de D. Helena P. da Silva”.

REVISTA DO BRASIL, São Paulo, 1919, p. 127. Coluna “Resenha do mês”. Matéria intitulada: Exposição de pintura.

REVISTA DO BRASIL, São Paulo, 1940, ano III, nº 30, Artes Plásticas, p. 88-89.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1940, nº 46, ano XLI, p. [29]. Matéria intitulada “Exposição Ohashi”.

ROSEMBERG, Fúlvia. Mulheres educadas e a educação das mulheres. IN: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013, p. 162 – 174.

ROSSI, Miriam Sílvia. A gênese do campo artístico paulistano: entre vanguarda e tradição. In: Revista Saeculum – Revista de História, [28], João Pessoa, jan./jun., João Pessoa, 2013, p. 195 a 210. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/issue/view/1367> acesso em 19/01/2024.

SAKURAI, Célia. Os japoneses. São Paulo: Contexto, 2007, 341 p.

SAKURAI, Celia. Imigração tutelada: os japoneses no Brasil. 2000. 204 f. Tese (Doutorado apresentado ao departamento de Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/781951> acesso em 12/08/2024.

SANTOS, Rodrigo Luis dos. “Livrai-nos do maléfico perigo amarelo”: a sociedade dos amigos de Alberto Torres e a campanha contra a imigração japonesa no Brasil (1932-1946). In: *FACES DA HISTÓRIA*, Assis-SP, v.6, nº1, p.364-384, jan.-jun., 2019. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1279> acesso em 12/08/2024.

SCOT, Ana Silva. Família: o caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla; PEDRO, Joana; (orgs). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 9 – 22.

SCOTT, Joan W., “Os usos e abusos do gênero”. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, n. 45, dez. 2012, pág. 327-351. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/15018/11212>> acesso em 09/01/2023.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil para análise histórica. Tradução (para o português) de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife: SOS Corpo, 1991, 9 p. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/generodh/gen_categoria.html> acesso em 11/03/2023.

SILVA, H. Pereira da. Lolly de Carvalho. *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 917, 1953, p. 55 e 78.

SILVA, H. Pereira da. Maria Matos. In: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1955, p. 9. Coluna intitulada “Formas e Cores”.

SILVA, José Armando Pereira da. Galeria Domus: o mercado de arte moderna em São Paulo. In: *Museu de Arte Moderna de São Paulo. O mercado de arte moderna em São Paulo*, 2017, São Paulo, 162 p. Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2017/03/o-mercado-de-arte-moderna-sp-47-51.pdf>> acesso em 15/07/2024.

SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da. A noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira da Silva. *Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora*. 195 p. 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/paula/Downloads/paulanathaianedejesusdasilva.pdf> acesso em 19/01/2024.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023, 257 p.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, 360 p.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. In: *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, 2005, 344-366 p. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/FD3HFJd9FwyvdLQsKtnFCvQ/?format=pdf&lang=pt> acesso em 03/07/2023.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. In: *Revista Brasileira de Ciências*

Sociais, vol.17, nº 50, outubro/2002, p. 143-185. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/VynXp7ZkxLLm8jSKW6kXyWQ/abstract/?lang=pt> acesso em 19/07/2024.

STEIMBERG, Berthe. As mulheres pintoras na França. In: Correio da Manhã, 14 de janeiro de 1950, p. 13. Coluna intitulada “Artes plásticas”.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920. São Paulo: Edusp, 2016, 387 p.

THOMPSON, E. P; SILVA, Sérgio; NEGRO, Antonio Luigi. THOMPSON, E.P. Folclore, antropologia e história social. In: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, c2002. 286 p.

TOME, Aline Viana. As representações da cidade do Rio de Janeiro na obra de Eliseu D’Angelo Visconti (1866-1944). 2016. 205 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3641> acesso em

TOTA, Antônio Pedro. O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 235 p.

VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.52913/19e20.ii.04.04> acesso em 04/12/2024.

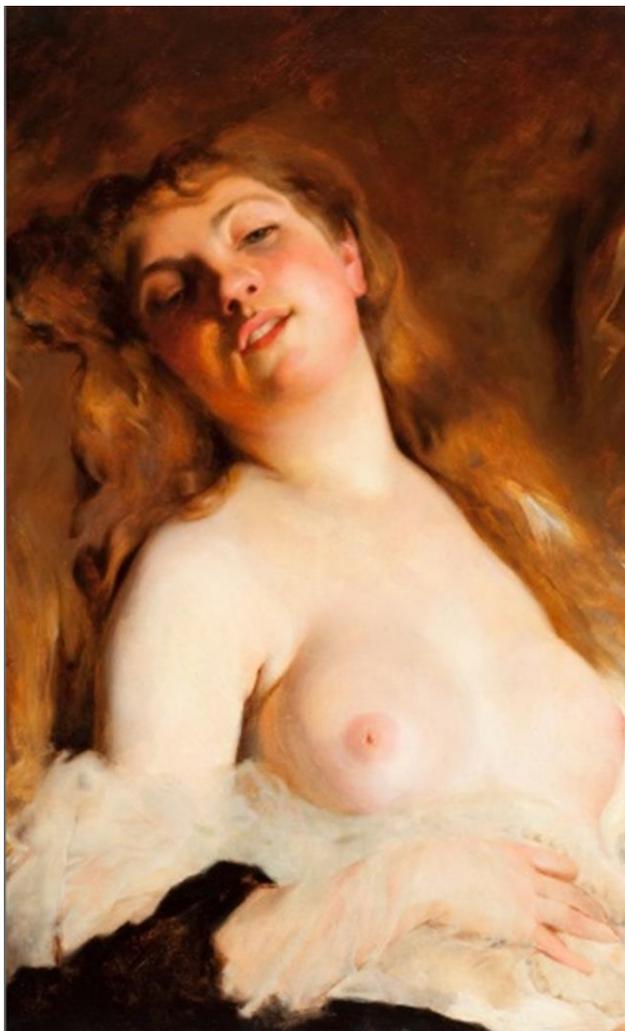
VIDA Moderna, São Paulo, 16 de agosto de 1917, p. 10.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. Intercâmbio cultural e artístico nas relações Brasil-Japão centenário do tratado de amizade, de comércio e de navegação 05.11.1895 - 05.11.1995. Revista Ibero-americana nº 33, Vol. XVII, nº 2, do segunda semestre de 1995, do Instituto Ibero-americano da Universidade Sofia, de Tóquio, p.17-36. In: Usina das Letras. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=44114&cat=Artigos> acesso em 06/08/2024.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas. 2007. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo. Disponível em https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/73712552/Copia_de_RZ_Dissertacao-libre.pdf?1635342742=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DCopia_de_RZ_Dissertacao.pdf&Expires=1743634042&Signature=VFXLE1mV6kNeopdQkus0x0KnkUbe6gZsj9IDfBcF6JYYCa~dBi6Ba6JX-vUII6NF0jeawgIZVcoTz52SjTn~tEAOsKHd-yHVY92Yt0-As-~XAqZKL5wqVxVjrN8Vp1wN02iylQgrSQctHanKvSmrhiQigihW7h5o7OrkDQh0nQQQOVOv3CiQF4u3SgJVaq8nKYFK01X147cI~8C8XBCSla3b9MF6iLAJUYzDzHVNnz8kUtOi0y~yX8PBwB4XiBoDNWyEWXQDgwJCw4snsQLXQEHZL5NujHUA9hLOb2aGJ99J-PJfm3k~2-yij~27YxO6G~cbUcJ~kGoRnSBqnGesA__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA acesso em 02/04/2025.

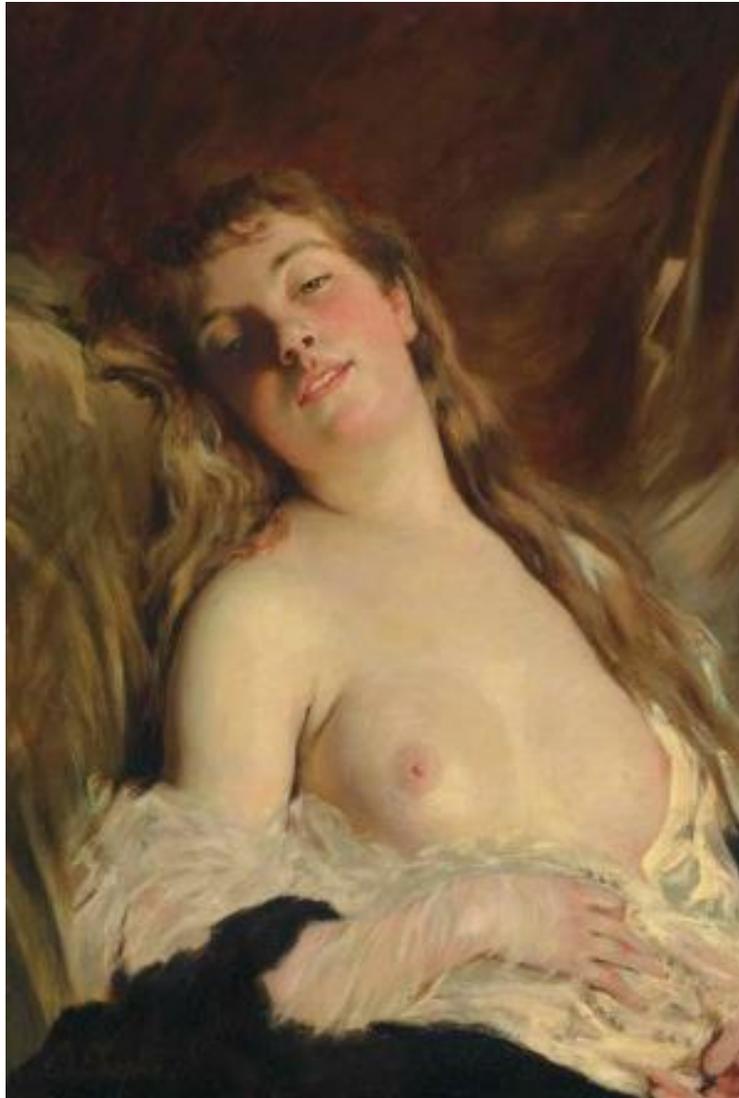
APÊNDICE A – Caderno de Imagens

Figura ci- 1- SILVA, Helena Pereira da. *Mulher dormindo* (cópia de Charles Joshua Chaplin) 1914.



Fonte: Acervo digital Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo-
Brasil. Disponível em:
<https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=19013&ns=216000&lang=PO&museu=0&IPR=-1>. Acesso em 31 mar. 2025.

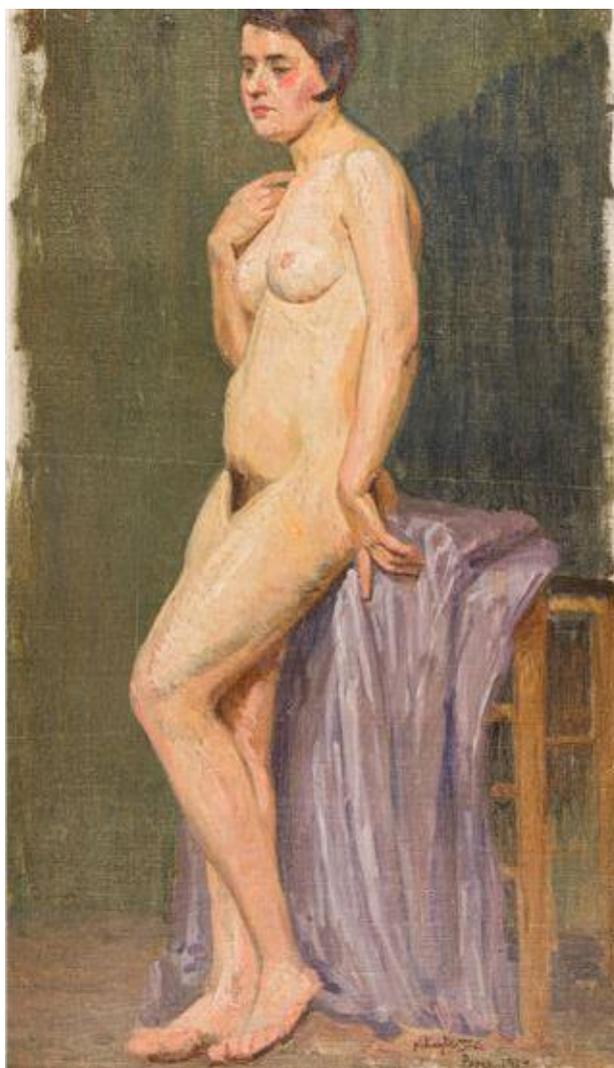
Figura ci- 2- CHAPLIN, Charles Joshua. *Êxtase*. [s.d].



Fonte: Casa de Leilões Christie's.

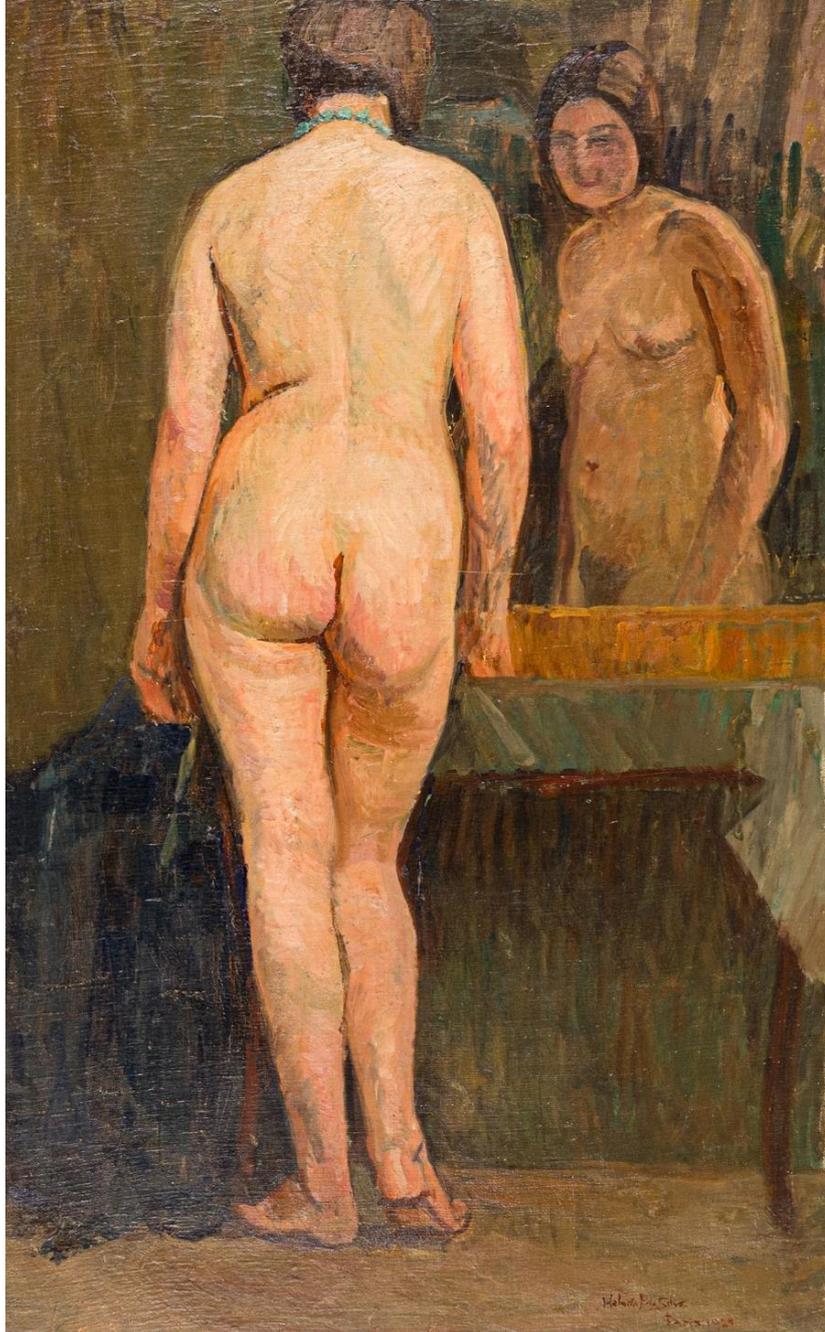
Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4473717>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 3- SILVA, Helena Pereira da. “Nu”. 1915.



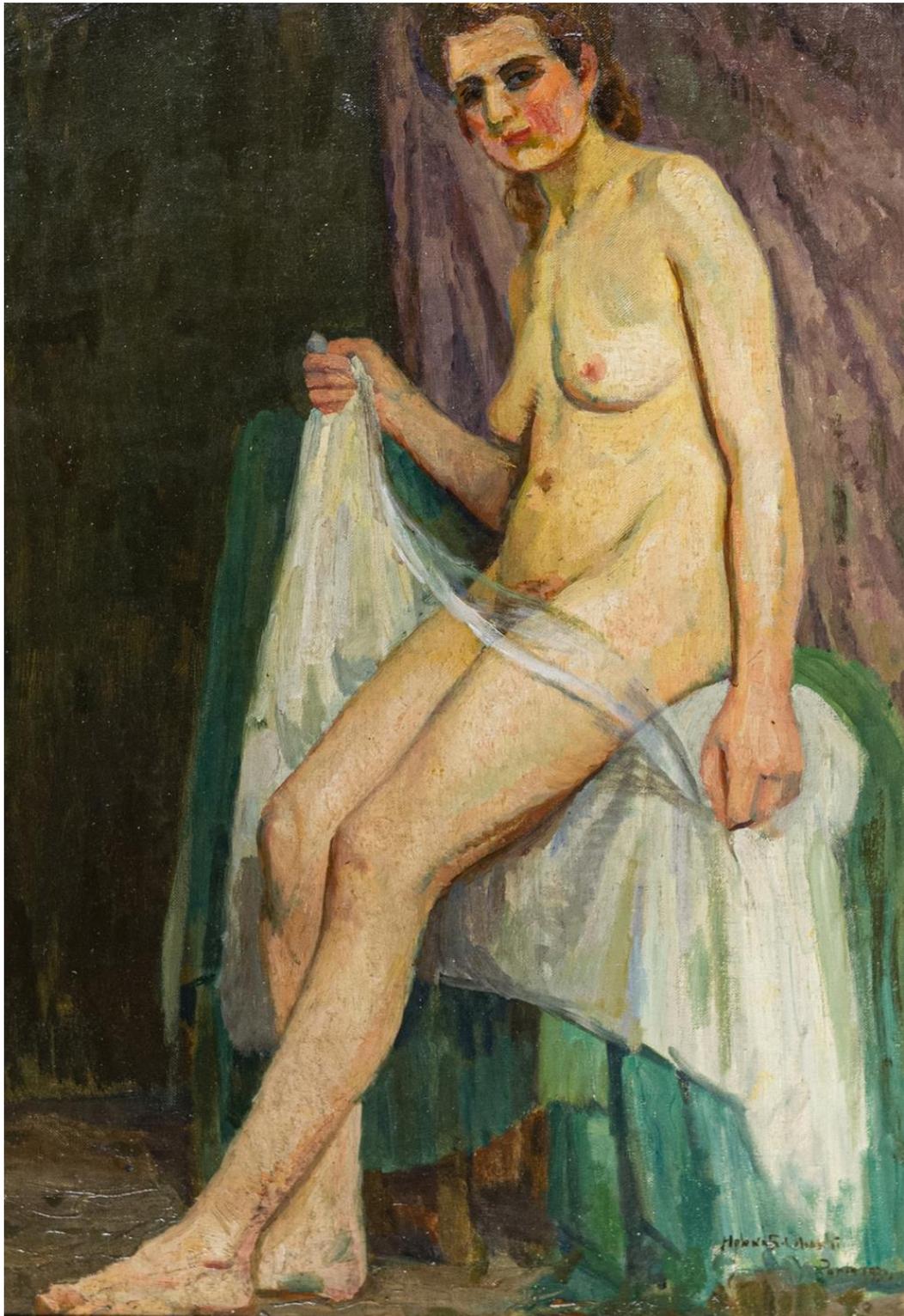
Fonte: Mutual Arte. Disponível em:
<https://www.mutualart.com/Artist/Helena-Pereira-da-Silva-Ohashi/BD3D45E7D4C40CDF/Artworks>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 4- SILVA, Helena Pereira da. “Nu”. 1925.



Fonte: Mutual Art. Fonte: Mutual Arte. Disponível em:
<https://www.mutualart.com/Artist/Helena-Pereira-da-Silva-Ohashi/BD3D45E7D4C40CDF/Artworks>. Acesso em 31 mar. 2025

Figura ci- 5-SILVA, Helena Pereira da. “Mulher nua”. 1931.



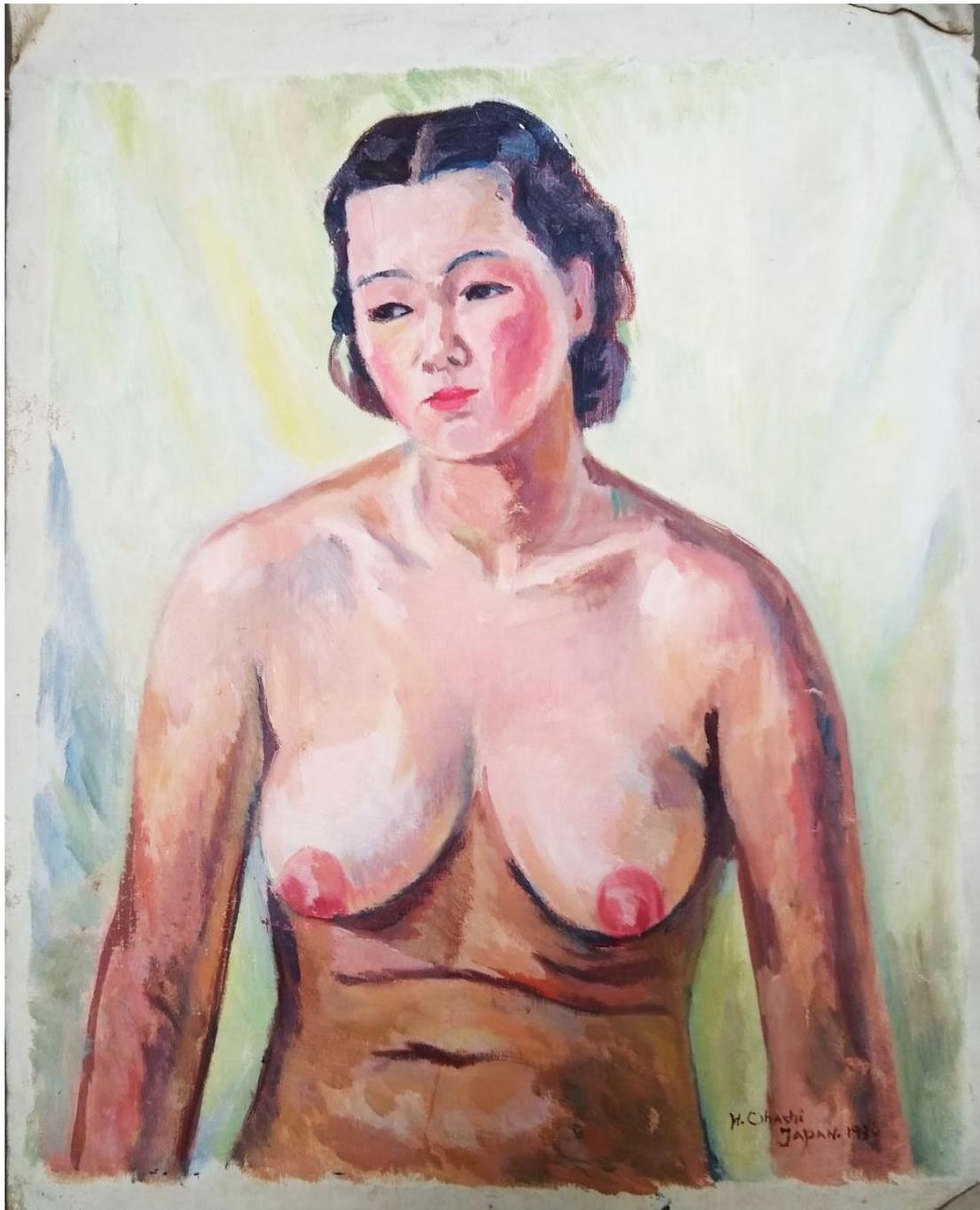
Fonte: Mutual Art. Fonte: Mutual Arte. Disponível em:
<https://www.mutualart.com/Artist/Helena-Pereira-da-Silva-Ohashi/BD3D45E7D4C40CDF/Artworks>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 6- SILVA, Helena Pereira da. “Nu”. 1930.



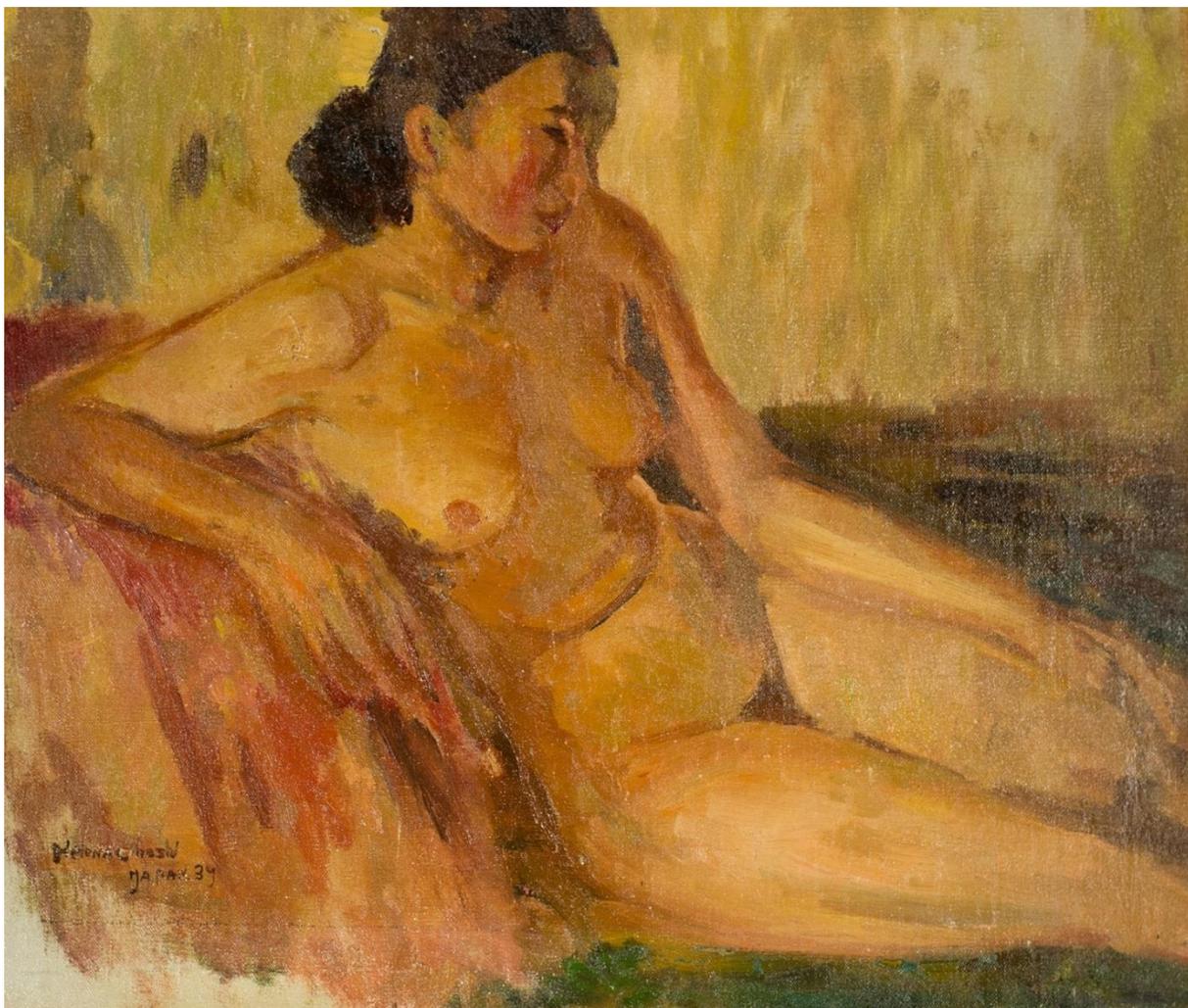
Fonte: Mutual Art. Fonte: Mutual Arte. Disponível em:
<https://www.mutualart.com/Artist/Helena-Pereira-da-Silva-Ohashi/BD3D45E7D4C40CDF/Artworks>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 7- OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Nu feminino*. 1936.



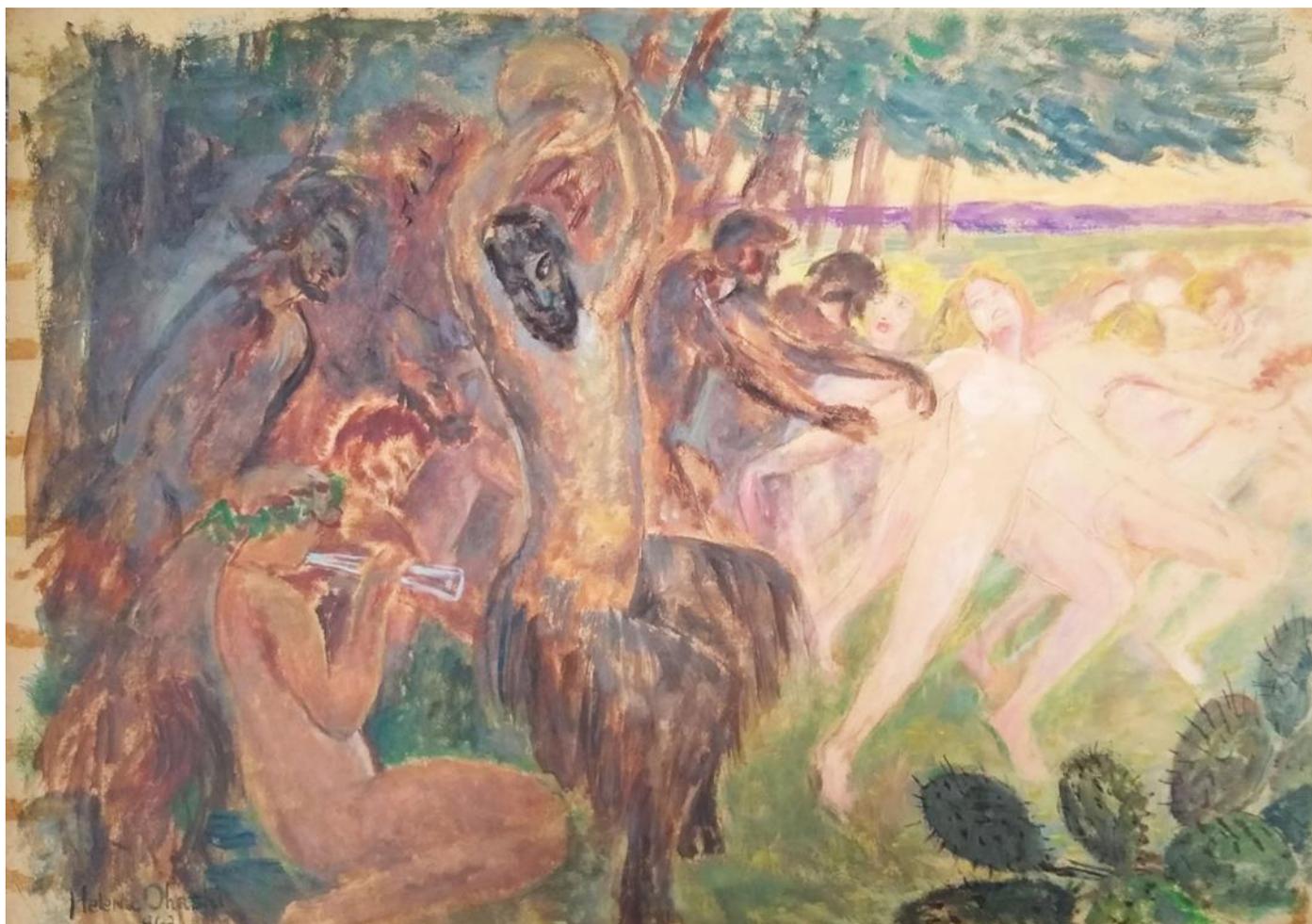
Fonte: CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko. Helena e Riokai: entre Brasil e Japão, Paris. 2021, p.64.

Figura ci- 8- OHASHI, Helena Pereira da Silva. “Nu”. 1939.



Fonte: Mutual Arte. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artist/Helena-Pereira-da-Silva-Ohashi/BD3D45E7D4C40CDF/Artworks>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 9- OHASHI, Helena Pereira da Silva. “*Sem título*”. 1962.



Fonte: Francesco Budano Júnior, Leiloeiro Oficial. Disponível em:
<http://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=5260688>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 10 - OHASHI, Helena Pereira da Silva. “Adão e Eva”. 1963.



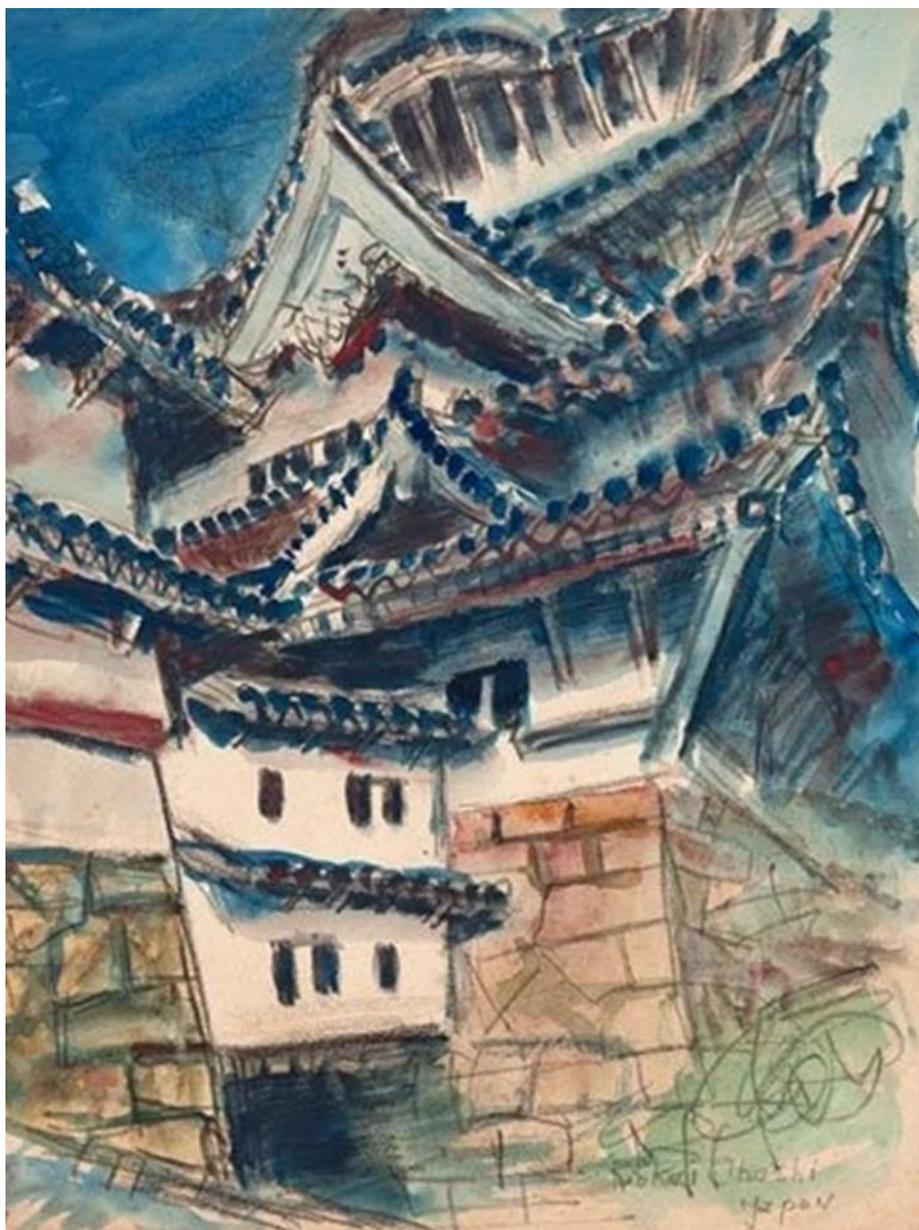
Fonte: Francesco Budano Júnior, Leiloeiro Oficial. Disponível em:
<https://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=5260687>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 11- OHASHI, Helena Pereira da Silva. “Sem título”.



Fonte: MULHERES pintoras: *a casa e o mundo*. 2004, p. 27.

Figura ci- 12- OHASHI, Riokai. “*Sem título*”.



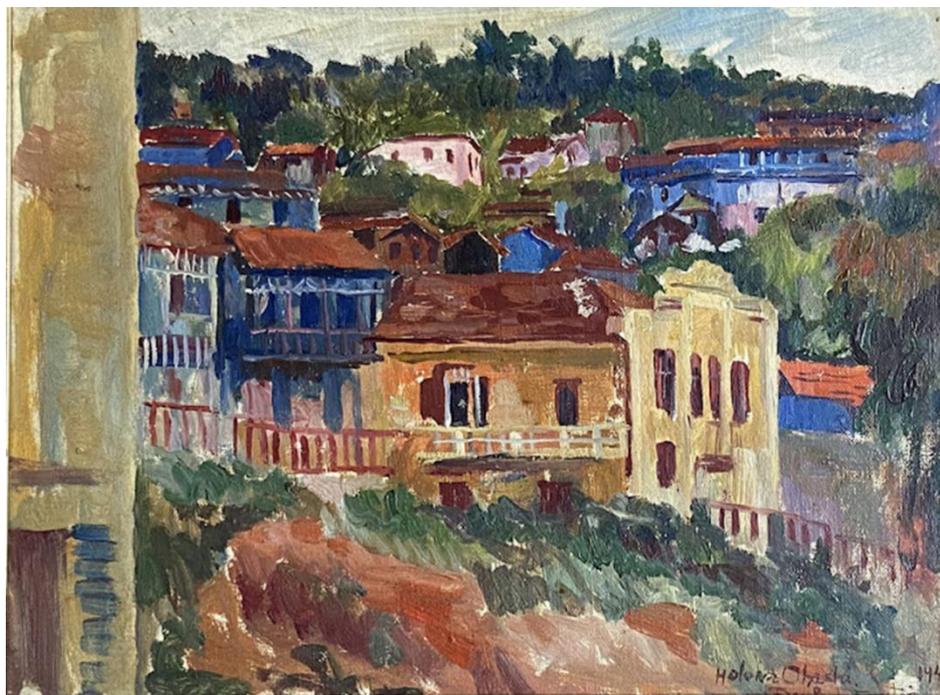
Fonte: Mutual Art. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artist/Helena-Pereira-da-Silva-Ohashi/BD3D45E7D4C40CDF/Artworks>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 13- OHASHI, Helena Pereira da Silva. “*Casario*”. 1941.



Fonte: CASARIO. 1941. In: Jonas, organização de leilões. Disponível em: <https://www.jonas.leil.br/peca.asp?ID=3619498>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 14- OHASHI, Helena Pereira da Silva. “Casario”. 1941.



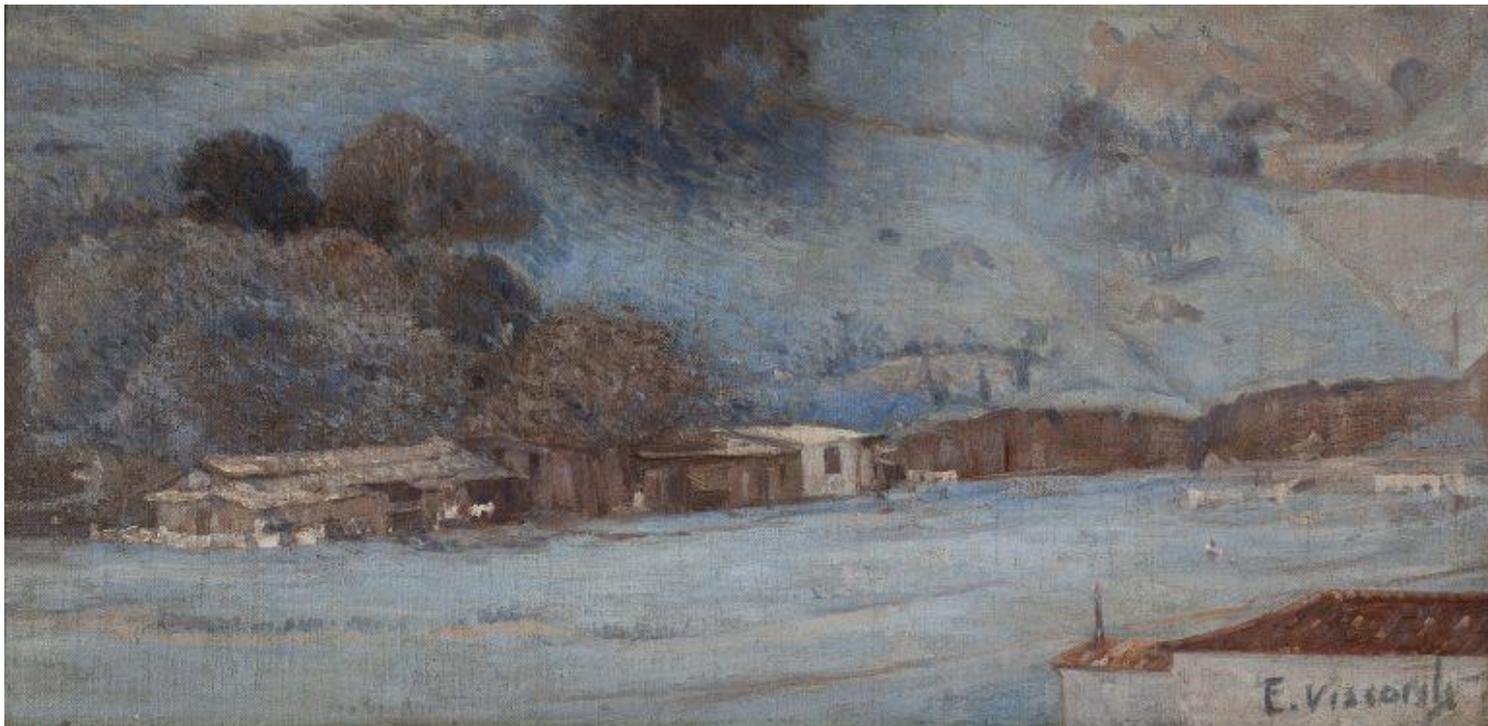
Fonte: CASARIO. 1941. In: Blog José dos Rosários. Disponível em: <http://joserosariodiaras.blogspot.com/2022/02/15-de-fevereiro-de-2022.html>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 15- OHASHI, Riokai. “Casario”.



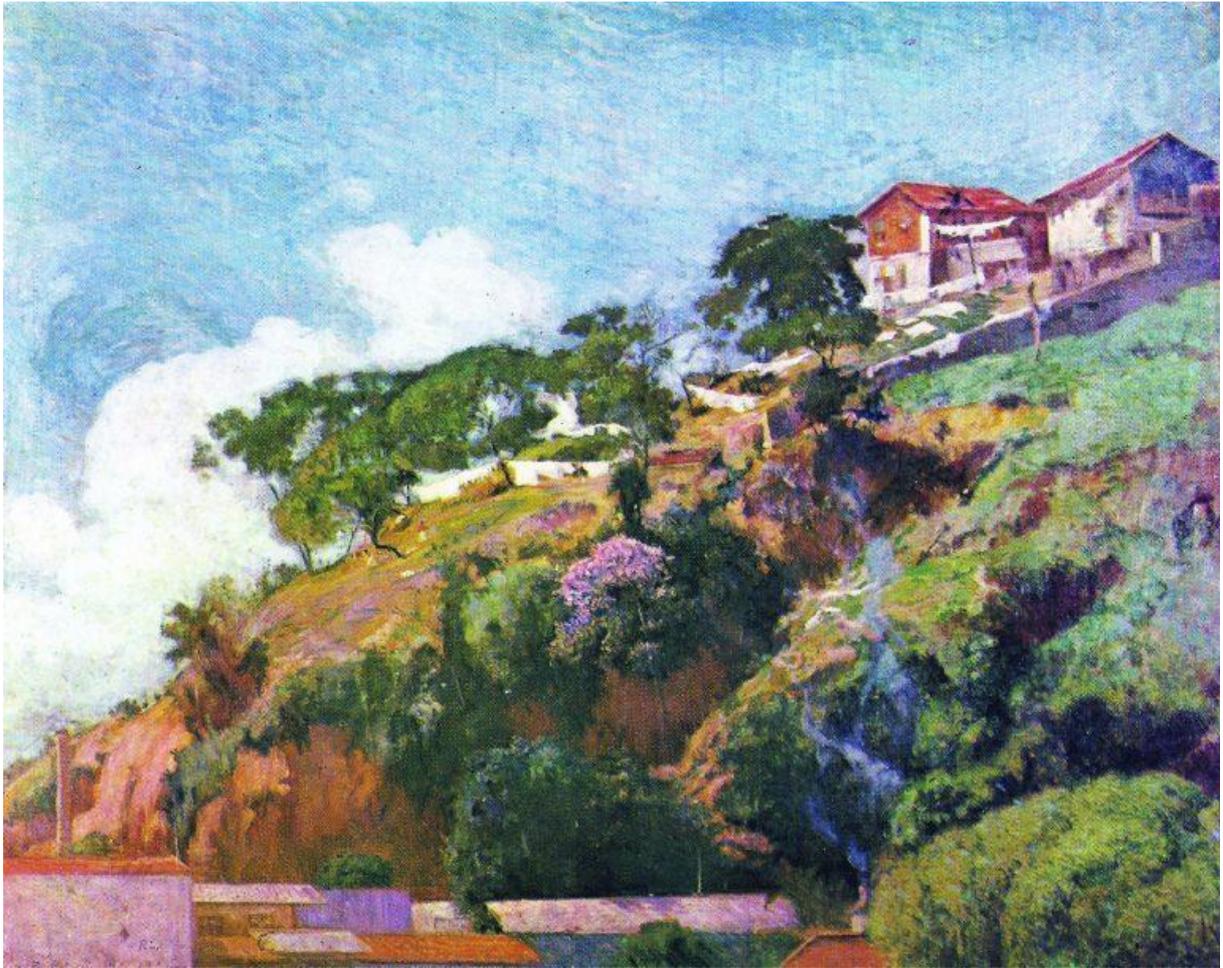
Fonte: CASARIO. [s.d]. In: Jonas Organização de Leilões.

Figura ci- 16- VISCONTI, Eliseu. *Rua Santa Clara (ou, Vila Rica, Copacabana)*. C. 1925.



Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p507/>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 17- VISCONTI, Eliseu. *Morro do Castelo*. 1909.



Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p517/>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 18- FONZARI, Adolfo. *Vista panorâmica do Brás.* (s.d.).



Fonte: TARASANTCHI, Ruth. 2016, p. 306.

Figura ci- 19- MUGNIANI, Túlio. *Ouro Preto*. (s.d.).



Fonte: TARASANTCHI, Ruth. 2016, p. 247.

Figura ci- 20- SILVA, Helena Pereira da. “Flores”.



Fonte: Catálogo das Artes. Disponível em:
<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PUcGPA/>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 21- SILVA, Helena Pereira da. “*Natureza morta*”.1911.



Fonte: Blog Obras de cada dia. Disponível em:
<http://joserosariodiaras.blogspot.com/2016/05/6-de-maio-de-2016.html>. Acesso em 31mar.
2025.

Figura ci- 22- OHASHI, Helena Pereira da Silva. “*Vaso com flores*”.



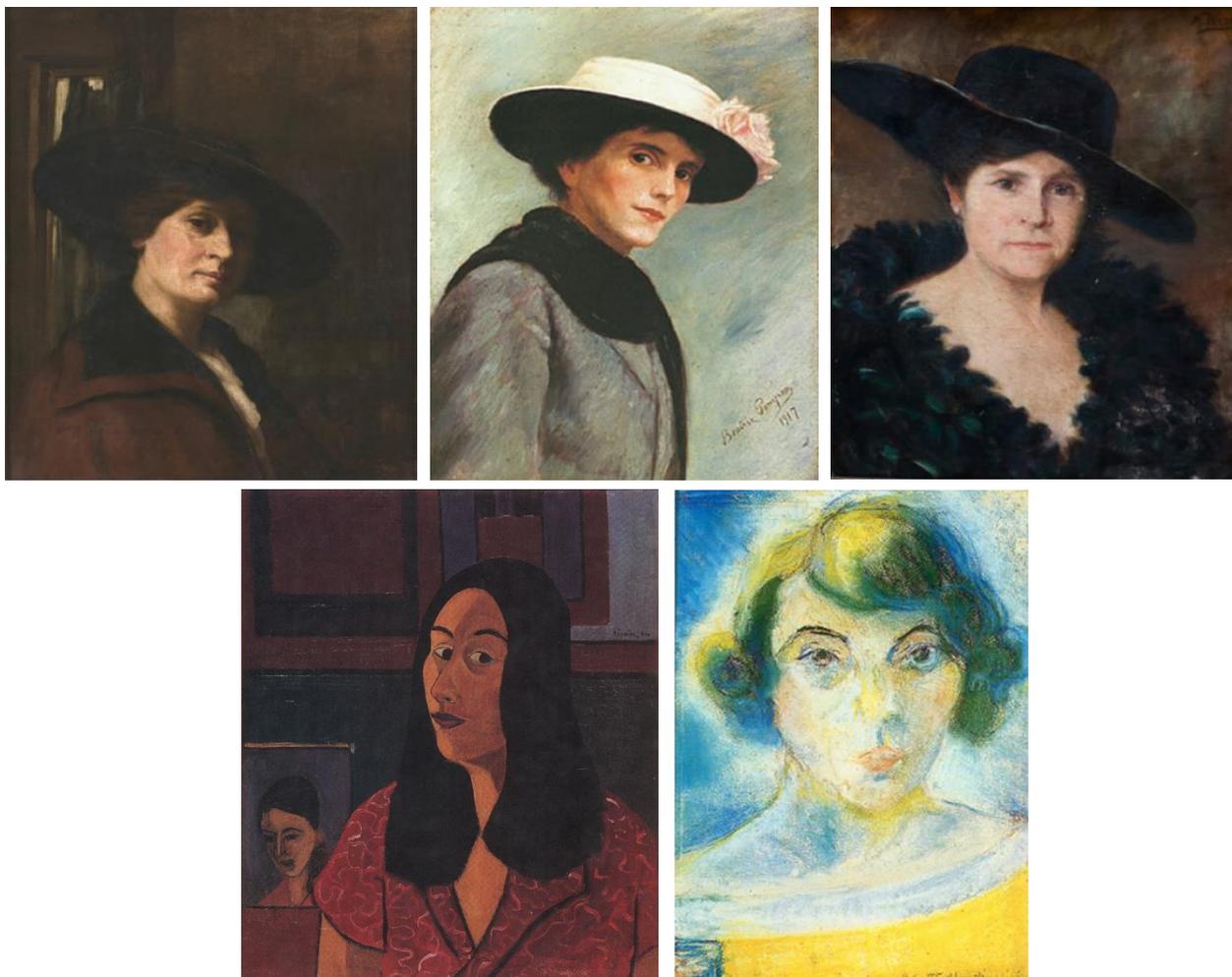
Fonte: Mutual Art. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Vaso-com-flores/961C92638A325EA15BBDAF5FA157B3CA>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 23- OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Autorretrato*. c.1945.



Fonte: CORDARO, Madalena N. Hashimoto; OKANO, Michiko. Helena e Riokai: entre Brasil e Japão, Paris, 2021, p. 52.

Figura ci- 24-Conjunto de autorretrato de mulheres artistas brasileiras. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Angelina Agostini, 1915; Beatriz Pompeu, 1917; Maria Pardos, c.1918; Djanira Motta, 1944. Anita Malfatti, 1922;



Fonte: Google Arts e Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-angelina-agostini/pgFkDS2FcxP1xg?hl=pt-br>. Acesso em 31 mar. 2025. 2020.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13615&ns=201000&Lang=BR&museu=0&mostraExplorar=1>. Acesso em 31 mar. 2025.

Wikipédia. Disponível em:

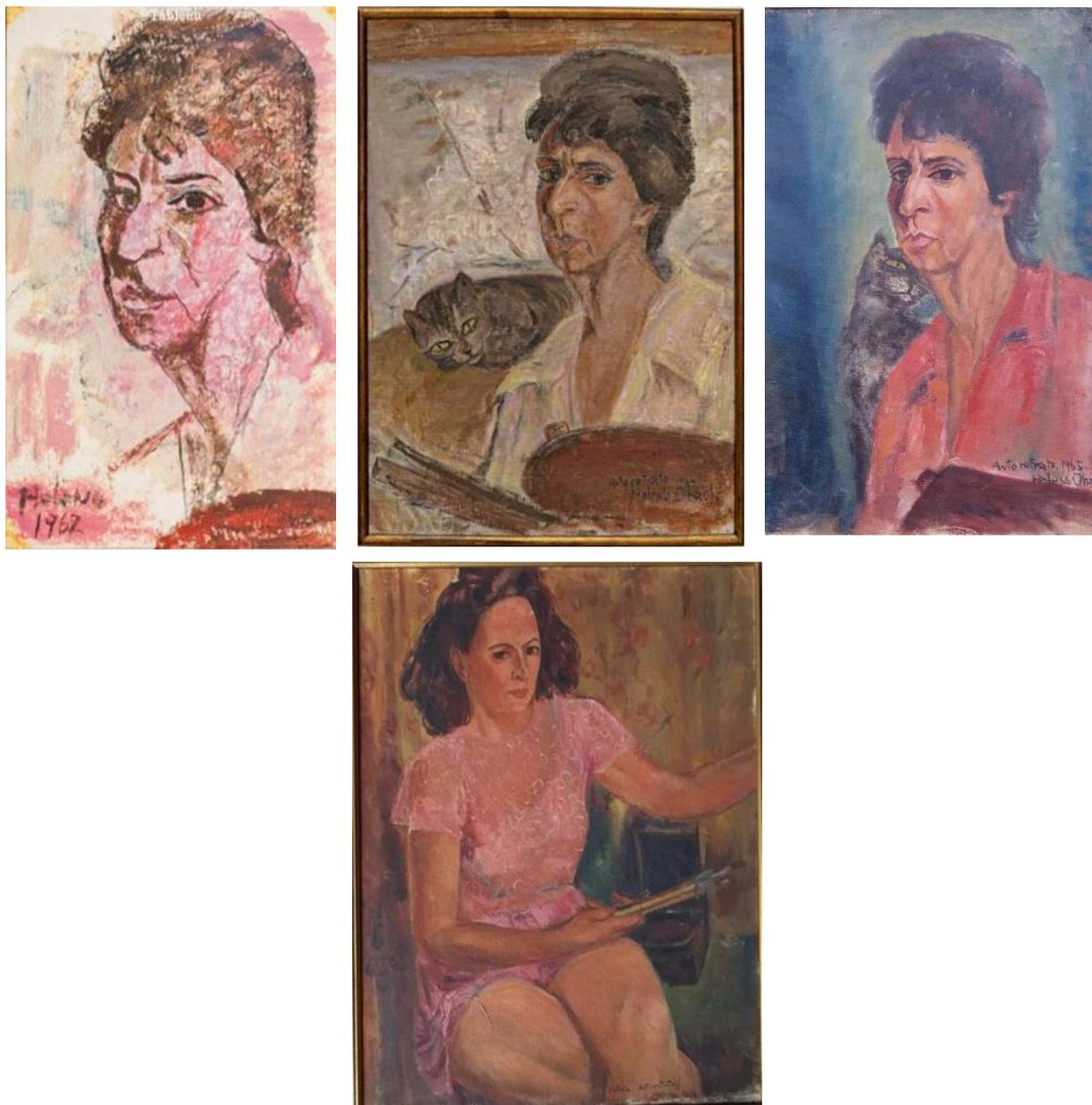
https://pt.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_%28Maria_Pardos%29#/media/Ficheiro:Maria_Pardos_Ferreira_Lage_-_Auto-retrato.jpg . Acesso em 31 mar. 2025.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://mam.rio/artistas/djanira-2/>. Acesso em 31 mar. 2025.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82088-auto-retrato>. Acesso em 31 mar.2025.

Figura ci- 25- Conjunto de Autorretratos de Helena Pereira da Silva.



Fonte: Mutual Art. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Auto-retrato/F098CE4092970E1B>. Acesso em 31 mar. 2025.

Mutual Art. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Auto-retrato/6C53B6D168C03CAE> . Acesso em 31 mar. 2025.

Francesco Budano Leiloeiro. Disponível em:

<https://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=6261497&ctd=133> . Acesso em 31 mar. 2025.

Roberto Magalhães Gouvea Leilões. Disponível em:

<https://www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=5005536>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 26- SILVA, Oscar Pereira da. *O gato de Helena*.



Fonte: Wikipédia. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar_Pereira_da_Silva_-_O_gato_de_Helena.jpg. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 27- SILVA, Helena Pereira da. “*Lição de música*”. [s.d.]



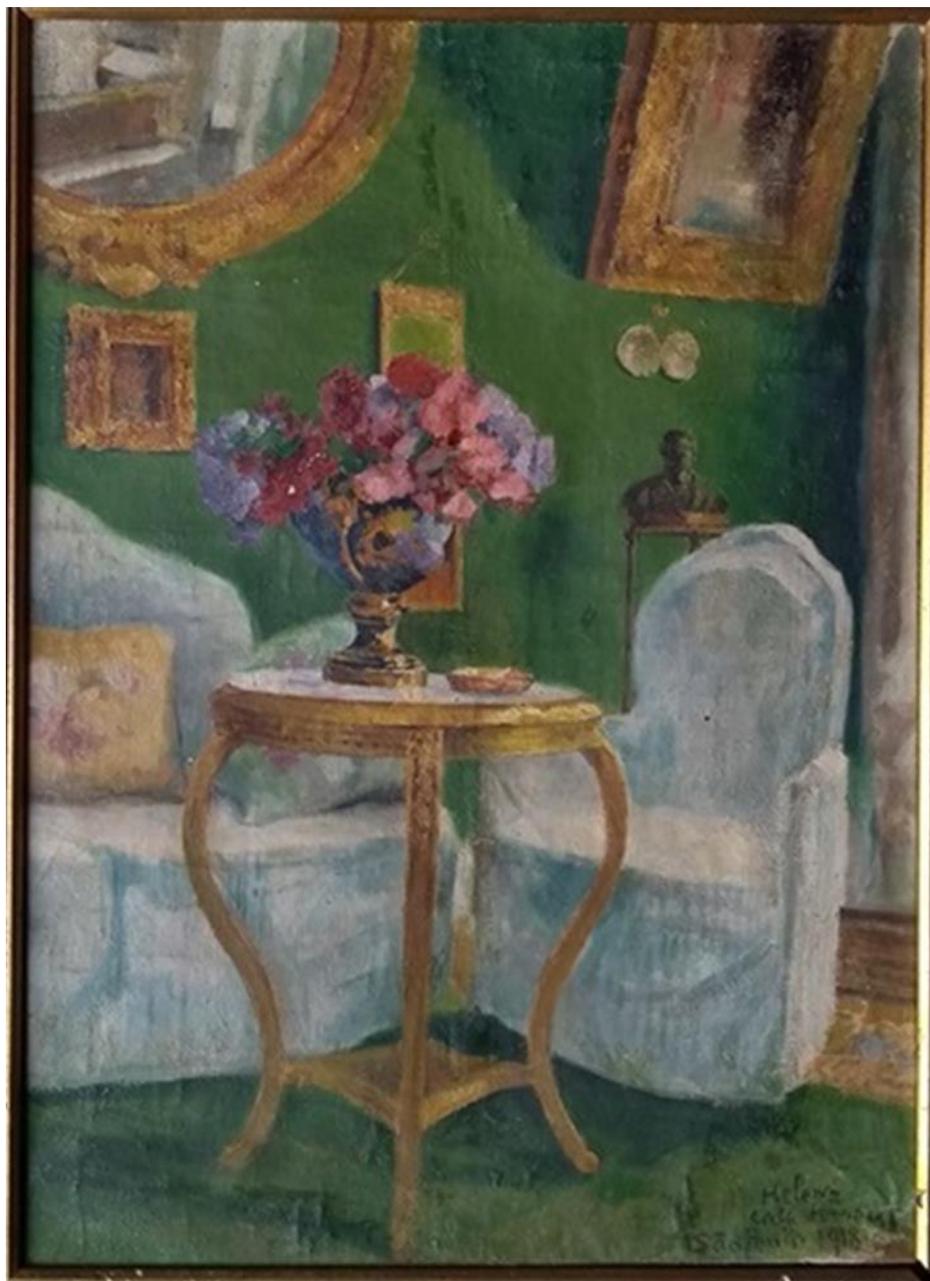
Fonte: Catálogo das Artes. Disponível em:
<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PcezPt/>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 28- SILVA, Helena Pereira da. “Mãe e enfermo”. [s.d.].



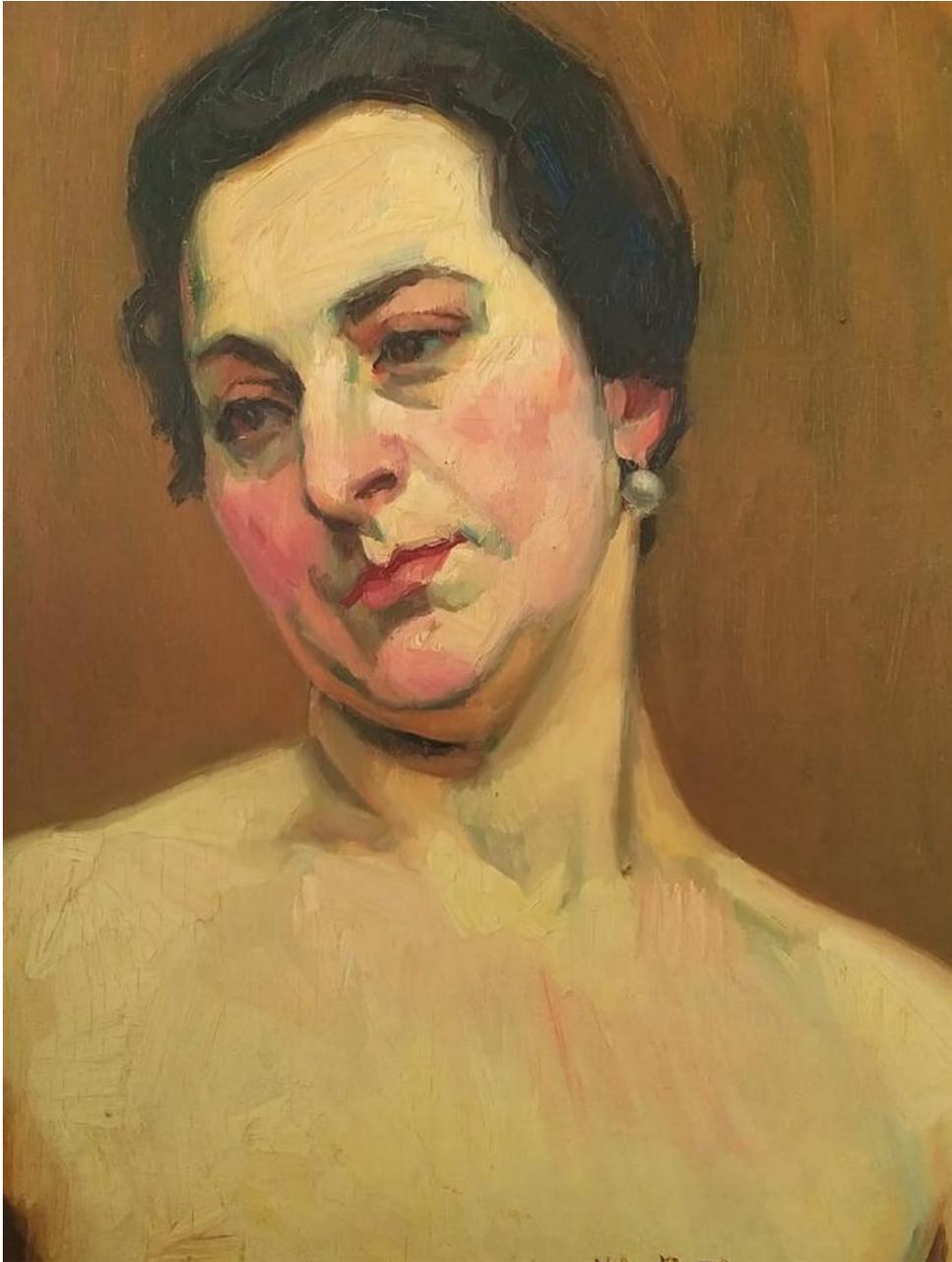
Fonte: REVISTA Feminina, 1919, p. 19.

Figura ci- 29- SILVA, Helena Pereira da. “Retrato de cenário”. C.1918.



Fonte: Roberto Magalhães Gouvêa Leilões. Disponível em:
<https://www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=5005586>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 30-SILVA, Helena Pereira da. “*Figura*”. 1930.



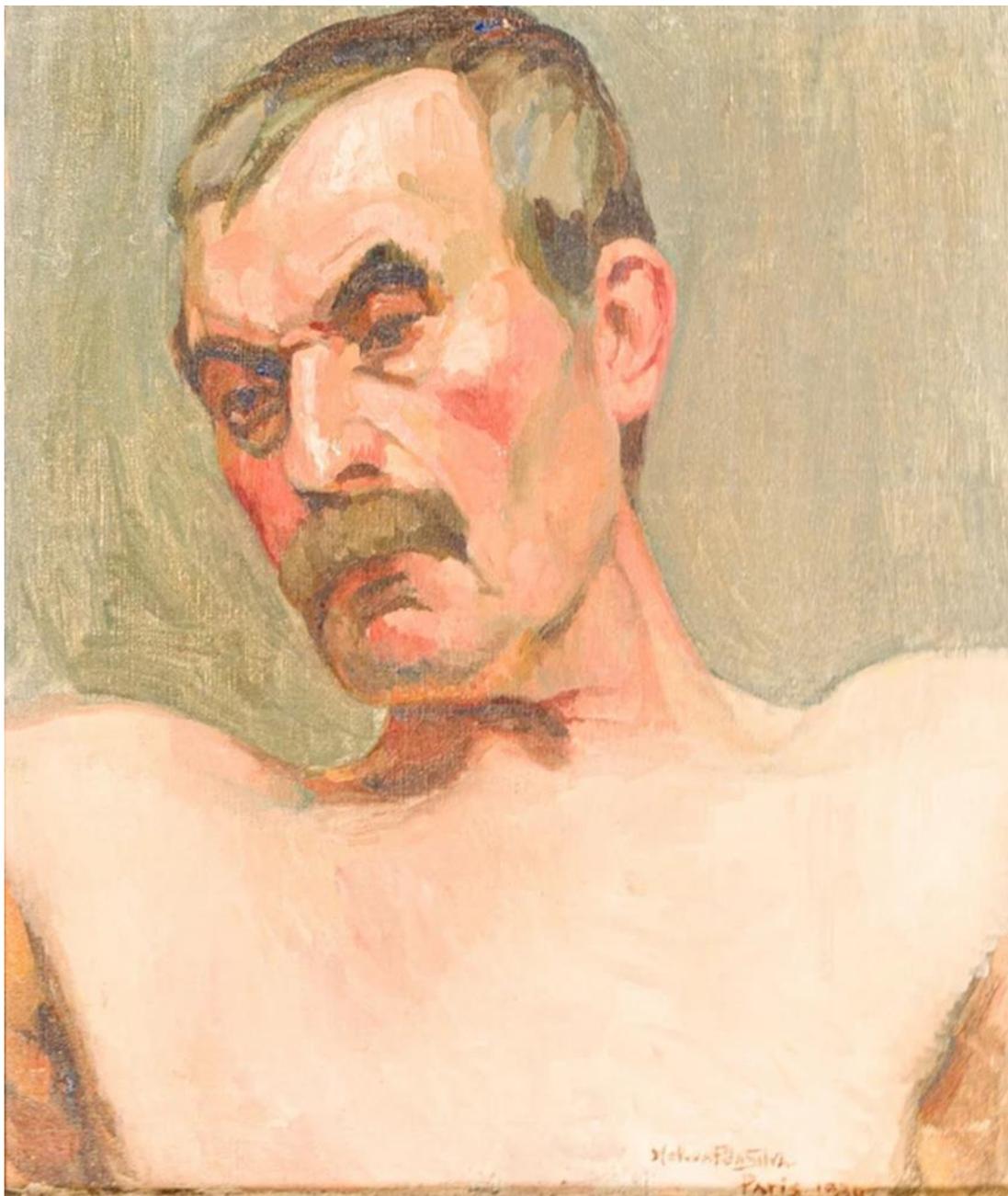
Fonte: Acervo Particular. Foto: Martinho Alves da Costa Júnior.

Figura ci- 31- SILVA, Helena Pereira da. “Homem”.1929.



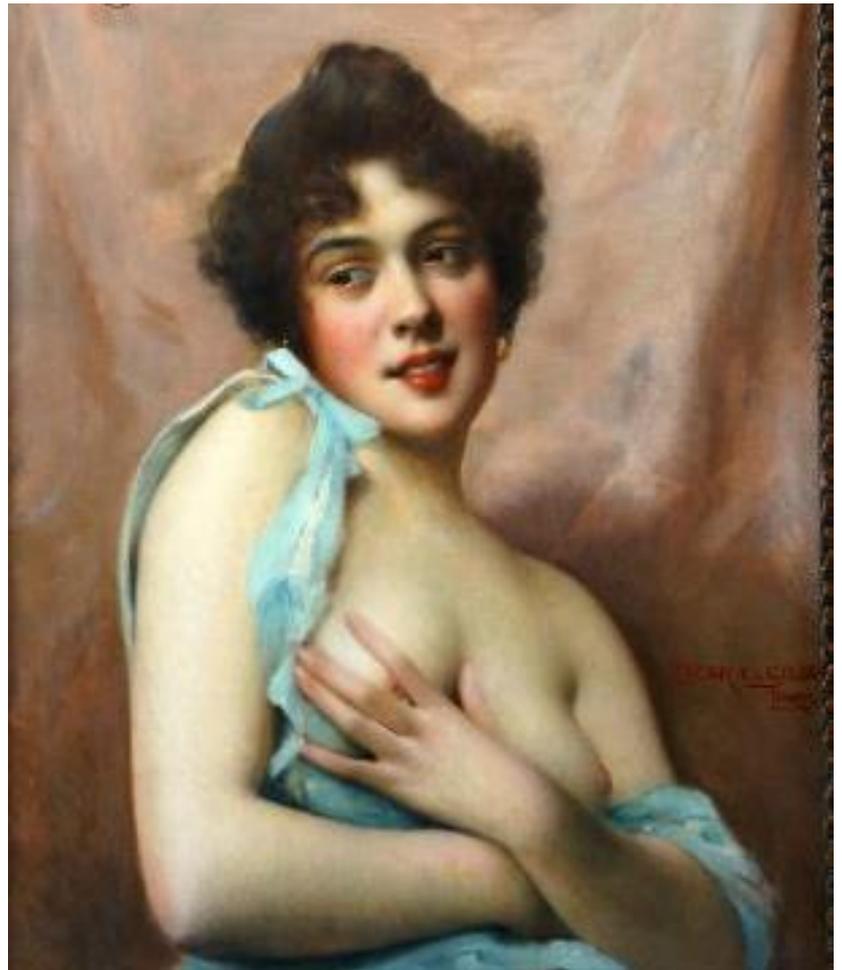
Fonte: Ricardo Von Brusky Leilões. Disponível em:
<https://www.vonbrusky.com.br/peca.asp?ID=6577649&ctd=90&tot=&tipo=&artista=>.
Acesso em 31 mar.2025.

Figura ci- 32- SILVA, Helena Pereira da. “Estudo”.1930.



Fonte: Mutual Arte. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Estudo/1FAAF7E48D95FE385DB9BD7FA83337B4>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 33- SILVA, Helena Pereira da. *Mulher dormindo* (1914). SILVA, Oscar Pereira da. *Moça desnuda*.



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: Acervo digital Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil. Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=19013&ns=216000&lang=PO&museu=0&IPR=-1>. Acesso em 31 mar. 2025.
FALTA COLOCAR FONTE DO OSCAR

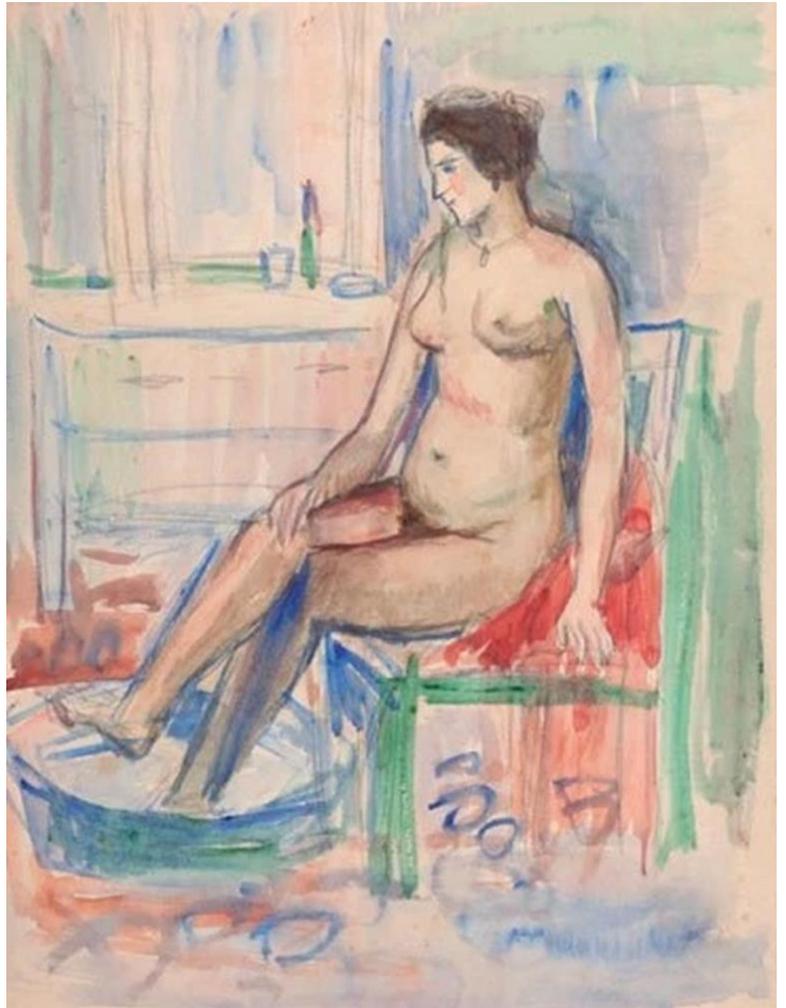
Figura ci- 34- SILVA, Helena Pereira da. *Preparando conservas*. (1914). SILVA, Oscar Pereira da. *A Tricoteira portuguesa*. (s.d.)



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?ns=201000&id=19012&lang=po&IPR=9957>. Acesso em 31 mar. 2025.

Wikipédia Commons. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Oscar_Pereira_da_Silva_-_A_Tricoteira_Portuguesa.jpg. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 35- SILVA, Helena Pereira da. “Nu”. (1930). OHASHI, Riokai. “Sem título”. (s.d.).



Fonte: Mutual Art. Disponível em:

<https://www.mutualart.com/Artwork/Nu/4502AB86417972F6>. Acesso em 31 mar. 2025.

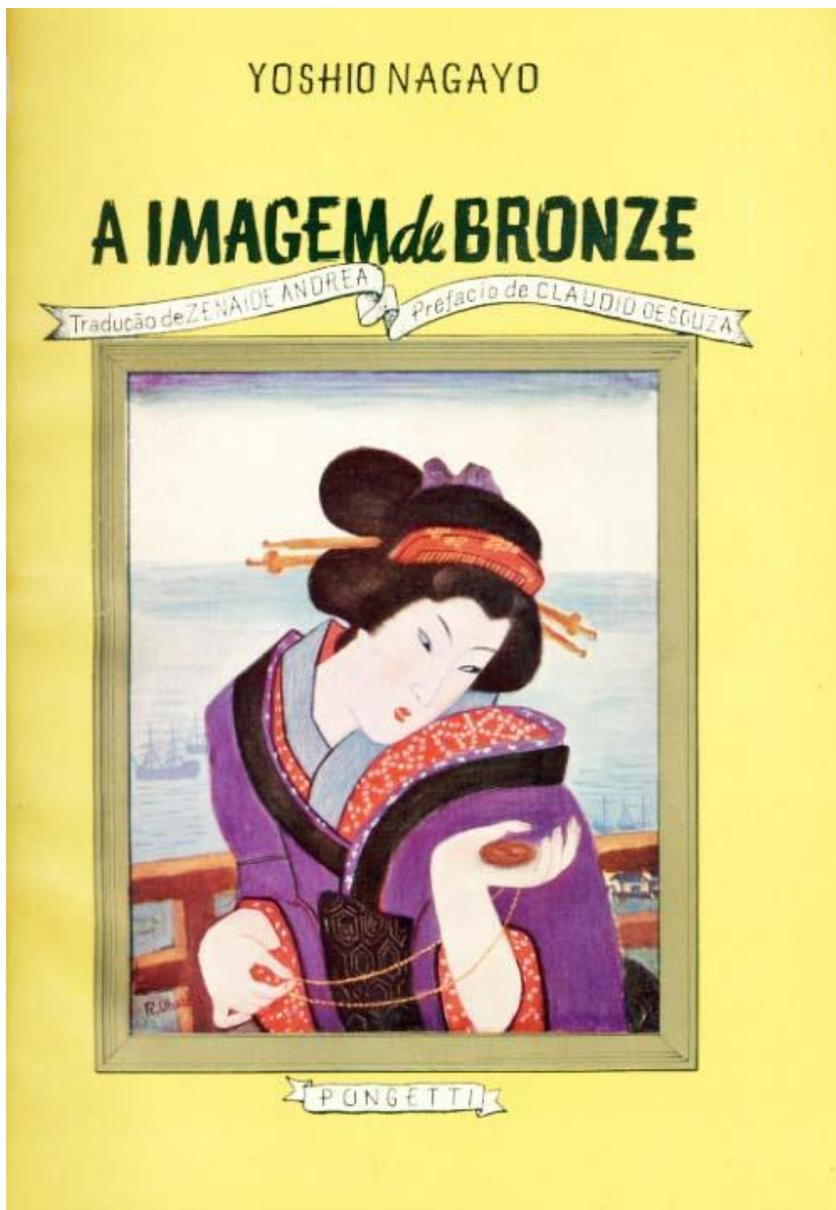
<https://www.mutualart.com/Artwork/4-works--Sem-Titulo/7DA70D697BD3F84E>. Acesso em 31 mar. 2025.

Figura ci- 36- Conjunto de postais do casal Ohashi. [1940]



Fonte: Da autora.

Figura ci- 37- Capa e contracapa do livro *A imagem de bronze* de Yoshio Nagayo.



Fonte: https://www.google.com/search?sca_esv=1c09ea08d4217e64&sxsrf=AHTn8zp_OP_vCAeFE0IZPjllMMpj-Li5jw:1739186026608&q=a+imagem+de+bronze+yoshio+nagayo&udm=2&fbs=ABzOT_BYhiZpMrUAF0c9tORwPGlsjfkTCQbVbkeDjnTQtijddBji9NIWFbRgtlhh9CBGrAVAQBozFDaOkVTS4exBr1waRGsc8jwjMYoE9qjJ5RYEYe3ZygOKqdgTJpczZ-c2kWPZETGeSNBhvrc97Poob6sEWMqniKMumIxuHxSgYHxzD7KgXjPvQUqTBjPhCKwI4nY3wYTAQp4hayA294f5Nk6FT8xZ6g&sa=X&ved=2ahUKEwjhyMHq_LiLAXVU5UCHbrJJrwQtKgLegQIEhAB&biw=1343&bih=616&dpr=1 acesso em 10/02/2025.