



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Orientalismo de Vanguarda

Rosana Pereira de Freitas

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Orientalismo, sentenciou Edward Said, é a “instituição autorizada” a lidar com o Oriente. Autorizada a descrevê-lo, ensiná-lo, colonizá-lo. Trata-se de um discurso, no sentido foucaultiano do termo, que desde fins do século XVIII, adquiriu tal força que todo aquele que se dedica ao tema estaria sujeito às constrações ao pensamento por ele impostas. A estadia de Mário Pedrosa no Japão é um fato conhecido, embora pouco explorado em sua biografia. Quando não foi simplesmente suprimida, sua vivência nipônica foi obliterada em favor de uma nota de interesse sobre a arte oriental ou o signo caligráfico, sempre no contexto do abstracionismo. Embora constitua um fato digno de nota, ele até hoje foi pouco explorado pelos estudiosos brasileiros. O presente projeto pretende contribuir para reduzir tal lacuna, ao revisitar o Mário Pedrosa “orientalista”.

Palavras-chave: Orientalismo. Mário Pedrosa. Arte Asiática.

Abstract: According to Edward Said, Orientalism is the “corporate institution” authorized to deal with the East. It is the institution authorized to describe it, to

teach it, colonize it. It is a discourse in the Foucaultian sense of the term. Since the late eighteenth century, Orientalism has acquired such strength that everyone who is dedicated to the theme would be subject to these thoughts and constraints imposed by this discourse. Mário Pedrosa's stay in Japan is a well-known fact, although little explored in his biography. Sometimes simply suppressed, his his Nipponese experience was obliterated in favor of a single note of interest on Oriental Art or Calligraphy, always in the context of abstractionism. Although it is a remarkable fact, it has been little explored by Brazilian scholars. This paper aims to reduce this gap by revisiting the "Orientalism" in Mário Pedrosa.

Keywords: Orientalism. Mário Pedrosa. Asian Art.

Os prolegômenos

Exponho aqui parte das minhas inquietações—reunidas em um anteprojeto de pesquisa individual, esboçado há pouco menos de um ano – acerca de uma das grandes instituições com as quais aqueles que pretendem dar curso à reflexão sobre arte recente, no Brasil, são fadados, cedo ou tarde, a lidar: Mário Pedrosa. Para atender a nossos interesses, a ela se faz necessário acrescentar outra instância, também já descrita na literatura sobre estudos culturais como "instituição": o Orientalismo. Reservo assim

aos propositores do tema “Arte e suas Instituições”, que dá título ao XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, para o qual o presente texto é dirigido, a um só tempo meus agradecimentos e algo da responsabilidade pela precipitação em tornar públicas tais preocupações. Apresento um texto prematuro, pois ainda me encontro em fase de elaboração do plano de pesquisa.

Em momento tão importante, de consolidação dos nossos cursos de graduação na área de História da Arte, a reflexão – e o acesso dos nossos estudantes a ela – sobre as Instituições e a institucionalização da Arte retorna apropriada e oportunamente. Quando o tema é fértil, todos os demais assuntos para eles convergem. Compartilho, portanto, meu desassossego ao me aproximar do entrecruzamento, do encontro, de duas instituições, como anunciado no título.

Do Orientalismo e da distância

Orientalismo, sentenciou Edward Said, é a “instituição autorizada” a lidar com o Oriente. Autorizada a descrevê-lo, ensiná-lo, colonizá-lo. Trata-se de um discurso, no sentido foucaultiano do termo, que desde fins do século XVIII, adquiriu tal força que todo aquele que se dedica ao tema estaria sujeito às constrictões ao pensamento por ele impostas.

Assim, desde o final dos anos 70, sob a égide das críticas derivadas do Orientalismo de Edward Said, ou contra elas, o meio acadêmico, marcadamente os estudiosos da

cultura oriental, têm sido forçado a um reposicionamento. Entretanto, no Brasil, ao aprofundamento e às revisões realizadas no âmbito dos estudos culturais e literários, não se seguiu, como talvez se pudesse esperar, movimento análogo – ao menos não nas primeiras décadas e até hoje não nas mesmas proporções – nas pesquisas relacionadas às artes visuais, no que diz respeito à Arte Asiática. A criação – quase concomitante – de três novos cursos de graduação em História da Arte que prevêem a disciplina “Arte Oriental” criou uma demanda explícita pela consolidação de tal área. E para que isso ocorra é imperativa a reflexão sobre a contribuição de nossos intelectuais sobre o assunto.

Se, no exterior, nas últimas décadas do século passado, a disciplina conhecida como “Arte Oriental”, além de abandonar tal rótulo, migra, no interior dos museus, dos departamentos de arqueologia, antropologia e artes decorativas para outros que se pretendem “eminentemente artísticos”, em favor de sua retomada e reintegração em abordagens mais específicas, no Brasil, talvez à exceção do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, a contribuição de nossos intelectuais de primeira ordem para os estudos de arte oriental e suas relações com a produção nacional e internacional segue parcamente estudada. Acreditamos ser útil refazer o percurso dos nossos autores, lembrar o nosso passado comum, nossa posição desde o contexto das Grandes Navegações. Aproveitar o esforço da historiografia portuguesa em reclamar o pioneirismo da globalização para Portugal, visitar crônicas e textos de viagens escritos, em primeira mão, em português.

No texto “Uccidere un mandarino cinese: le implicazioni morali della distanza” – Matar um mandarim: as implicações morais da distância –, o italiano Carlo Ginzburg, que naturalmente nada tem contra os chineses, trata dos efeitos da distância física e temporal sobre a moral. Nos fala do excesso de distância, da distância como desumanização. E sua relação com “nossa fraca imaginação moral”, como ele diz.

Ginzburg pergunta ao leitor: você leitor – e você aí, meu paciente leitor destas linhas – seria capaz de matar alguém? Mataria um mandarim chinês, sem causar-lhe dor, e sem que ninguém ficasse sabendo, se fosse possível herdar-lhe toda a fortuna?

Ao leitor minimamente familiarizado com a literatura produzida em língua portuguesa, a história do mandarim soa, de imediato, familiar. Eça de Queiroz! Nem Chateaubriand, nem Rousseau ou Balzac, ou qualquer outro entre os autores a quem Ginzburg, ou Edward Said se referem. No livro “O Mandarim”, o autor português constrói sua trama a partir do mesmo argumento, com o acréscimo da figura tentadora do diabo: um europeu mata um mandarim chinês, apenas com o pensamento, ou apertando uma campainha, sem causar-lhe dor e herdando-lhe toda a fortuna. E sem que ninguém fique sabendo. Em Eça, o personagem não consegue ser feliz em sua nova vida, e parte rumo ao Oriente, para encontrar a família do falecido. Ao tentar se casar com a viúva, para “reparar o dano”, é questionado se fala a língua local. Sim, conheço duas palavras, responde: mandarim e chá. Seu

interlocutor esclarece que mandarim foi algo inventado pelos estrangeiros, reduzindo seu vocabulário a uma única palavra.

O final do artigo de Ginzburg é pessimista, diz que “Nossa capacidade de contaminar e destruir o presente, o passado e o futuro é incomparavelmente maior do que nossa fraca imaginação moral.” Ele está sendo benjaminiano, e logra ser ainda mais melancólico e pessimista que o formulador do paradoxo não linear da história.

Ameaça desaparecer todo o passado que não é recuperado, dotado de significado, apropriado pelo presente, nos diria Benjamin. Não sabemos lidar com o passado, o presente ou o futuro, sentencia Ginzburg. E não temos imaginação.

A China é vizinha

Há alguns anos, Teixeira Coelho, ao escrever sobre a mostra de arte contemporânea chinesa apresentada no MASP, “China: Construção/ Desconstrução” dá o seguinte título a seu texto: “A próxima China”. É preciso reforçar a ambigüidade da expressão escolhida para sua apresentação, pois ele se refere, ao final dela, explicitamente, ao filme de Marco Bellocchio “La Cina é vicina”, de 1967. A China é vizinha.

Teixeira Coelho adverte que o filme era complexo, não um panfleto qualquer. E que ficou na memória de muitos jovens daquela época. Sua próxima China, entretanto, a China do futuro, ele reclama como próxima apenas na

vizinhança da arte. Após admitir que a China, à época, não estava tão próxima, e nem “se queria que estivesse”.

O crítico paulista não menciona que o filme é baseado em um diário de viagem homônimo, do jornalista Enrico Emanuelli, publicado em 1957, e que nos anos anteriores já havia escrito sobre “O Planeta Rússia” e “Diário Indiano”.

Não será coincidência o fato de “O Planeta China” ser parte do título do livro publicado por Maria Martins: “Ásia Maior: O Planeta China”, de 1958. O Planeta China precede outro título da brasileira: “Ásia Maior: Brama, Gandhi e Neru”, provavelmente iniciado anteriormente, mas que só sai em 1961. Se o filme de Bellocchio encerra o período de aproximação previsto pela UNESCO em seu grande projeto Oriente-Occidente, os diários o inauguram.

Nova Deli, 1956: Maria Martins integra a delegação brasileira na reunião destinada ao confronto dos pontos de vista entre o Ocidente e o Oriente “sobre o homem e sua educação.” O projeto da UNESCO prevê dez anos de iniciativas destinadas a estimular tal aproximação, por meio de bolsas de estudo, publicações, traduções, pesquisas, etc.

Se a visita de Freyre à Índia antecede o projeto da UNESCO, as de Maria Martins e Lygia Fagundes Telles à China parecem ser frutos de tal iniciativa. O relato de Fagundes Telles, seu “Passaporte para a China”, embora tenha sido publicado apenas em 2011, é escrito no calor da hora, como também o de Maria Martins. Bem mais longo, o livro de Maria Martins sobre a China se detém em muitos pormenores, inclusive na produção artística. Sobre a situação da pintura, por exemplo, ela relata:

“Os pintores na China, notadamente em Pequim, (também) seguem dois caminhos: uns, estudam a pintura a óleo ocidental e inspiram-se no realismo soviético; suas obras não apresentam nenhum interesse. Outros, continuam a empregar a aquarela, tentando conciliar a tradição chinesa com a expressão moderna, paisagens ou flores, obtendo às vezes resultados extraordinários e deliciosos. Lembraram-me um Duffy que jamais houvesse conhecido Paris.

A nova política de libertação artística suscita uma grande esperança para o futuro das artes plásticas na China.

Seria entretanto demasiado otimismo julgar que devido a essa política, em poucos meses, possa surgir em Pequim, um movimento artístico capaz, tal como a ‘Escola de Paris, de espantar, dominar e influir na arte do mundo ocidental. A importância que se empresta aos artistas e a facilidade de vida que se lhes concede, enquadram-nos, de forma invisível, e os transformam em uma espécie de funcionários públicos, e paradoxalmente dificulta-lhes a criação de obras-primas. Assim, é de se temer que alguns anos se passarão, antes que os males produzidos desapareçam totalmente.”¹

Maria Martins parece perceber, premonitoriamente, que a situação não iria melhorar tão cedo, tanto no âmbito artístico como no político. Embora, ao tratar de literatura, ela escreve que não há censura prévia, a conclusão do seu livro é angustiada, e trata da falta de liberdade:

“Quem visita a China de Mao Tse Tung volta, assim, cheio de admiração pelo esforço do povo, pelo trabalho convincente e honesto dos governantes e pelo progresso dos notáveis empreendimentos realizados.

Não pode, desgraçadamente, deixar de protestar contra o trágico desaparecimento do indivíduo e a despersonalização do homem.

A virtude cívica atingiu a um paroxismo tal, que sufoca artistas, escritores ou quem quer que aspire ao direito da livre criação. Ao atravessar de volta a ponte que me levaria ao outro lado do mundo, ao meu mundo, uma dúvida cruel e terrível me assaltou, e me perguntei qual o caminho possível para chegar ao

ideal de justiça social e de liberdade. E até hoje, ao meditar no preço pago pela extraordinária, inesperada, espantosa e visível transformação da China, sincera e honestamente, em uma tremenda angústia, persisto em me perguntar:

VALERÁ A PENA? [maiúsculas no original]”²

¹ MARTINS, Maria. Ásia Maior, O Planeta China. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1958.

² Idem.

O Japão de Mário Pedrosa

Mário Pedrosa parece ter escapado à resistência teórica inerente à falácia que tentava globalizar a história da arte inerente, por exemplo, ao pensamento de Tenshin (Kakuzo Okakura) o pioneiro autor do Livro de Chá – que é muito mais do que isso – do qual possui um exemplar em sua biblioteca. Ao menos no Japão, a dar crédito à análise de Shigemi Inaga, que identifica tal tendência como “trauma de nascimento” do processo de institucionalização da história da arte como disciplina acadêmica, ela teria sido fortemente exercida. Se no Brasil a tendência pode ser identificada nos textos de Ricardo Joppert, nosso número de especialistas é tão reduzido que uma comparação do gênero não parece sequer fazer sentido. Uma análise da produção intelectual de Mário Pedrosa durante sua estadia nipônica poderia contribuir para matizar o quadro apresentado por Inaga e ao mesmo tempo escapar à tendência orientalista monolítica sugerida por Said. Afinal, somos também “o Outro” por ele anunciado, e a dialética do pensamento de Pedrosa oferece um método realmente alternativo às tendências globalizantes. O alcance de sua proposta talvez não sirva, ao menos em um primeiro momento, àqueles cujas idéias, nascidas nos centros, prescindam do “ajuste” a partir de considerações excêntricas, prescindam da tensão e das soluções – plásticas e intelectuais – pensadas “desde” outras geografias.

A estadia de Mário Pedrosa no Japão é um fato conhecido, embora estranhamente pouco explorado em

sua biografia. No ano de 1957, graças à indicação de Mário Barata, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte/ABCA, Mário Pedrosa é contemplado com uma bolsa da Unesco – no âmbito de seus projetos de aproximação Oriente-Occidente – para investigar as relações entre a arte japonesa e a produção americana e européia. Em agosto do ano seguinte ele parte rumo ao Japão, onde reside por quase dez meses, retornando ao Brasil apenas em 1959. Embora constitua um fato digno de nota, ela até hoje foi pouco explorada pelos estudiosos brasileiros. Quando não foi simplesmente suprimida de sua biografia, sua vivência foi obliterada em favor de uma nota de interesse sobre a arte oriental ou o signo caligráfico, sempre no contexto do abstracionismo³. Mesmo quando da citação de seus artigos sobre o tema, recorre-se apenas aos textos publicados, e exclusivamente a eles – esquecendo-se que resultam de uma experiência de meses por lá.

A data e a duração de sua estadia no Japão também têm sido, com certa frequência, olvidadas. Parece que só após as revisões em torno do fenômeno do Neoconcretismo – graças, ao menos em parte, à militância de Ferreira Gullar – têm-se atentado para o fato de que sua ausência, no momento de eclosão do movimento, mereceria ser lembrada. A data de sua permanência já foi transferida para o período de inauguração de Brasília, quando ele já está de volta, ou reduzida ao período da exposição

³ Pedro Erber, responsável por um pioneiro estudo sobre o tema, preocupado com os discursos sobre a abstração, termina por ratificar a contribuição já apontada pelo próprio Pedrosa em seu relatório de trabalho, refletido também a seleta de Otilia Arantes, sem debruçar-se sobre os manuscritos ou deter-se em outras fontes.

de arquitetura brasileira por ele organizada no Museu de Arte Moderna de Tóquio, realizada no momento de seu regresso.

A doação de seu arquivo pessoal à Fundação Biblioteca Nacional – e o tratamento técnico realizado sob coordenação de Helena Ferrez, que proporcionou pleno acesso ao fundo –, contribuição imprescindível às recentes revisões de seu percurso, torna ainda mais evidente o silêncio em torno da questão. O item 3.7 do arranjo, sob a rubrica de “Bolsista no Japão (1958/1959)”, não mereceu atenção específica de nossos pesquisadores, apesar de conter a correspondência (3.7.1), notas de trabalho sobre arte e arquitetura japonesa (3.7.2), textos sobre a bolsa concedida pela Unesco (3.7.3), além de documentos pessoais (3.7.4), catálogos (3.7.5) e artigos (3.7.6) do período.

Se o livro a “História da Moldura” (no Japão), de Isamu Yuyama, para citar um único exemplo, publicado em Tóquio no ano de 1958 e que faz parte do acervo do crítico brasileiro, impresso em japonês, foi preterido pelos pesquisadores do passado, a simples divulgação de seu título deveria chamar atenção e convidar à investigação, por se tratar de um livro ilustrado sobre um tema tão caro às suas análises da produção artística de então. Se o cotejamento com as anotações e algumas traduções parciais de outros documentos não evidenciarem qualquer aproximação, o simples estudo da sucessão de imagens, dada a ciência de seu interesse pelo assunto, deveria merecer nossa atenção.

O volume organizado por Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff para uma publicação junto ao MoMA - Museum

of Modern Art of New York, deverá trazer apenas dois textos da época de Mário Pedrosa no Japão, de acordo com informação dada pela organizadora. É cedo para saber se o publicação das Obras Completas irá ampliar a escolha feita por Otilia Arantes, que seleciona oito textos de jornais da época para sua seleta publicada pela Edusp. A expressão que dá título ao volume que as reúne – Modernidade lá e cá – retoma o título de um dos artigos de Mário Pedrosa “Lá e Cá”, que por sua vez evocava o “Ça e La” da “Connaissance de L’Est” de Paul Claudel. É certo que a contribuição do crítico brasileiro ainda não foi suficientemente explorada pelo meio acadêmico nacional. Apesar de sediado em uma das maiores colônias nipônicas mundiais, a vertente do pensamento de Mário Pedrosa sobre a arte japonesa e suas possíveis contribuições à produção moderna esperam por um estudo abrangente sobre o tema.

Embora alguns de seus textos produzidos em sua estadia nipônica sejam lembrados por autores que debruçaram-se sobre sua obra, o período de quase um ano em que ele esteve por lá segue pouco estudado. Até o momento, ao que se sabe, não foi objeto de um estudo específico, embora a maior parte da documentação necessária esteja disponível na Biblioteca Nacional.

Se a ela acrescentarmos os fundos dos arquivos do Itamaraty, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, da Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Wanda Svevo, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além de outros arquivos que poderão oferecer informação complementar, será possível traçar, sem mesmo sair do país, seu percurso

no Japão, e principalmente o que Mário Pedrosa trouxe consigo em seu regresso. Seus contatos resultaram não apenas na participação de júris e organização de exposições. O tempo por lá transcorrido informou suas escolhas, moldou seu olhar. Há um conjunto de obras em nossas instituições museológicas, obras produzidas no Japão – que ele tratava de “imperialista” – e adquiridas por nossos museus, após sua passagem por lá, cuja presença entre nós merece ser melhor analisada.

O tributo de Mondrian à arquitetura japonesa – sua casa – ou outras menções publicadas por Pedrosa em seus artigos no *Jornal do Brasil*, além do próprio tema do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte/AICA, por ele organizado em Brasília, sobre a síntese das artes, ao lado de nossa prematura leitura – ao menos se comparada à tardia atenção norte-americana ao filósofo – da fenomenologia de Merleau-Ponty, e mesmo a menção à sua mesa de trabalho no Museu de Arte Moderna de Tóquio, todos esses são elementos que merecem ser estudados a fundo.

Nosso projeto buscará, assim, destacar a contribuição de Mário Pedrosa para a nova historiografia da arte, para o esforço planetário de produção de uma nova história, não apenas mais global, mas para usar um adjetivo caro às novas gerações, mais inclusiva. Pretendemos estudar o interesse do crítico pela arte e arquitetura japonesas, tendo como foco principal sua estadia no Japão, entre os anos de 1958 e 1959, como bolsista da UNESCO, a partir de seu arquivo pessoal, doado à Fundação Biblioteca Nacional. Serão

também investigadas as motivações iniciais que levaram a sua indicação para o pleito, bem como os desdobramentos em seu pensamento e na poética dos artistas sob zona de influência recíproca, além das conseqüências concretas em nossos museus, a saber, a presença de obras de origem asiática antes e após o período em questão.

Talvez seja o momento de assumir a dívida que temos com Mário Pedrosa, também em relação ao Oriente:

“Se no ocidente nós gostamos de nos proclamar enfaticamente herdeiros do passado, no oriente os homens se sentem precipuamente seus ‘devedores’. Esta é uma diferença básica entre orientais e ocidentais.”⁴

Referências bibliográficas:

ARROS, José D'Assunção. Arte Moderna e Arte Japonesa: assimilações da Alteridade. in Estudos Japoneses, nº27, 2007, p.77-96.

BELTING, Hans. “Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais”. In: Arte & Ensaios, UFRJ, ano IX, n. 9, 2002, p. 166-175.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRITO, R. (1999). Lições avançadas do mestre Pedrosa. In: Experiência crítica. São Paulo: Cosac & Naify.

GINZBURG, Carlo. “Matar um mandarim. As implicações morais da distância”. In: Olhos de Madeira. Nove Reflexões sobre a Distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 199-218.

GOMBRICH, E.H. História da Arte. São Paulo: Círculo do Livro, 1972. “Olhando para o oriente”, p. 102-112.

_____. “Chinese landscape paintings”. In: _____. Reflections on the History of Art: Views and Reviews. Berkeley: University of California Press, 1987, pp. 18-22.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992, 4ª ed.

_____. *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HASHIMOTO, Madalena. Pintura e Escritura no Mundo Flutuante: Hishikawa Moronobu e ukyo-e Ihara Saikaku e ukyo-zōshi. São Paulo: Hedra, 2002.

HUSSEIN, Abdirahman A. *Edward Said: Criticism and Society*. Londres: Verso, 2002.

⁴ Mário Pedrosa. A dívida irresgatável. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 05 jun.1959.

- KRISTEVA, Julia, *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KUDIŁKA, Robert. "Arte do mundo – arte de todo o mundo?". In: *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n.67, nov./2003, p. 131-142.
- KUNIYOSHI, Celina. *Imagens do Japão: uma utopia de viajantes*. São Paulo: Estação Liberdade; FAPESP, 1998.
- MARTINS, Maria. *Ásia Maior, O Planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1958.
- MITCHELL, Timothy. "Orientalism and the exhibitionary order". In: PREZIOSI, Donald (editor). *The Art of Art History: a Critical Anthology*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998, pp. 455-472.
- PEDROSA, Mario. "Japão e Arte Ocidental" in ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá - textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. "Japão e Arte Moderna" in ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá - textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. "Signo Caligráfico e Signo Plástico" in ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá - textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. "Da Caligrafia ao Plástico" in ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá - textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. "Arte – Japão & Oriente" in ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá - textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. "Pintura Nihonga" in ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá - textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. "Tradição e Crítica no Japão e no Ocidente" in ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá - textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. "Os pintores japoneses no MAM [do Japão]" in ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade cá e lá - textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- Riviere, Jean. *Oriente e Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Salvat, 1979. P.91-93 "O projeto Oriente-Occidente da UNESCO."
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Orientalismo*. O Oriente como Invenção do Ocidente. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SHIGEMI Inaga. *Is Art History Global?* James Elkins, Routledge, 2007.

