



Gêneros artísticos em discussão através de coleções de objetos asiáticos

Madalena Hashimoto Cordaro
Michiko Okano

Como citar:

HASHIMOTO CORDARO, M.; OKANO, M. Gêneros artísticos em discussão através de coleções de objetos asiáticos. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 197–221, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8665547. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665547>.

Imagem: Exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses*, 2019. Cerâmicas orientais de animais no mostruário, Museu Oscar Niemeyer. Foto: Sandra Hiromoto, 2019.

Gêneros artísticos em discussão através de coleções de objetos asiáticos

Artistic genres in discussion through Asian objects collections

Madalena Hashimoto Cordaro
Michiko Okano*

RESUMO

A partir de pesquisas de levantamento e de campo já realizadas das principais coleções asiáticas no Brasil – Ema Klabin, Instituto Moreira Salles, Museu Oscar Niemeyer e Museu da Imigração Japonesa – analisaremos e refletiremos sobre o alargamento de gêneros artísticos baseado na história da arte japonesa em contraponto à eurocêntrica. Assim, a metodologia utilizada será qualitativa, dentro de uma abordagem historiográfica, indutiva e analítica. As coleções estudadas foram formadas por mobilidades e conexões pessoais estabelecidas sem uma pré-agenda institucional, por dois empresários e um diplomata brasileiros bem como por imigrantes japoneses. Externam a não hierarquização de gêneros artísticos e descortinam a compreensão oriental tradicional de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Conceitos de arte. Gêneros artísticos. Coleção de arte japonesa no Brasil.

ABSTRACT

Based on survey and field research already carried out on the main Asiatic collections in Brazil – Ema Klabin, Moreira Salles Institute, Oscar Niemeyer Museum and Museum of Japanese Immigration – the expansion of artistic genres will be analyzed and reflected on based on the history of Japanese art in counterpoint to Eurocentric accounts. Thus, the methodology used will be qualitative, within a historiographical, inductive and analytical approach. The collections were established without an institutional agenda by two Brazilian businessmen and a diplomat along with Japanese immigrants due to their personal mobilities and connections. Their collecting and display practices establish a non-hierarchical treatment of artistic genres and reveal a traditional Japanese understanding of art.

KEY WORDS

Art concepts. Art genres. Japanese Art collection in Brazil.

No século XX, ditou-se o fim da história da arte (Belting, 2006), isto é, o término de uma era na qual a história era contada a partir de uma perspectiva centrada na Europa. A história hegemônica da arte era feita e ainda se o faz, embora com algumas aberturas, centrada em uma visão eurocêntrica, ignorando quase sempre países externos a esses centros, como os que compõem o Oriente, a África e a Oceania. Sabemos que o termo “Oriente” foi denominado pelo próprio “Ocidente” para determinar tudo que estivesse a leste da Europa, ou seja, como uma pura invenção com o propósito de “controlar, manipular e até incorporar aquilo que é um mundo manifestamente diferente” (Said, 1996: 24). Como em todos os sistemas geográficos, o ponto de vista determina os pontos cardinais de referência.

Adiciona-se a esses pontos de vista (os centrados nos países da Europa e nos Estados Unidos), o de uma história global, no entendimento de que a unidade de análise eleita não deveria ser a de uma ideia de Estado Nação, mas a de uma apreensão sistêmica na qual ocorrem aberturas para uma visão paralela e composta de múltiplos entrelaçamentos. É digno de nota, também, que a formação de nações se deu com a modernidade, sendo, portanto, uma unidade de análise temporária: mapas são redesenhados conforme movimentos históricos e processos nem sempre amigáveis. “Trata-se antes de tudo de mobilidade e intercâmbio, com processos que transcendem as fronteiras” (Conrad, 2017: 10), ou, colocado de outra forma, que não obedecem a desenhos geográficos em conformidade a acordos políticos resultantes de guerras e pressões econômicas; especificidades culturais não se deixam dominar tão facilmente. Nesse sentido, adotam-se, como ponto de partida desse estudo, algumas interconexões resultantes de deslocamentos de pessoas, objetos, pensamentos e aderências e conexões produzidas por meio dessa circulação, muitas vezes voluntária, mas outras vezes determinada por posição social ou de trabalho.

Enfocando o lugar de onde se fala, o Brasil, notamos que as coleções de arte asiática foram formadas por algumas pessoas que viajaram

para certos países do Oriente com o intuito mesmo de adquirir objetos determinados, enquanto outras se compõem de itens adquiridos por meio de agentes mediadores alocados em várias regiões e existem, ainda, acervos que resultaram por intermédio de doações ou produções de imigrantes. Em todos os casos, as coleções enfocadas aqui se compõem não apenas do que se entende por belas artes, em contraposição às artes aplicadas, nas especificações ocidentais mais restritas e hierárquicas do termo, mas mostram uma orientação de visão mais inclusiva de arte predominante no Japão antes da sua ocidentalização.

A própria palavra *bijutsu* 美術 (belas artes / artes)¹ foi criada no Japão na era Meiji (1868-1912), quando da abertura de seus portos às nações estrangeiras, após mais de duzentos anos de predominante isolamento do país. Curiosamente, *bijutsu* nasce da tradução do alemão *Kunstgewerbe*, que significa artes aplicadas, quando o Japão participou da Exposição Universal de Viena em 1873. Quando essa palavra foi introduzida no Japão, correspondia a um escopo mais amplo do termo, que incluía música, pintura, escultura, poesia, caligrafia, outras faturas artesanais. É necessário compreender que a “arte” japonesa antes da abertura ao Ocidente englobava o que hoje é conhecido como arte tradicional ou atividades executadas segundo determinados modos durante certa duração no tempo, com intuito de seguir “caminhos espirituais” chamados *dō*² - *shodō* (caligrafia japonesa), *kadō* (mais conhecido como ikebana, arranjo floral), *sadō* (mais conhecido como *chanoyu*, cerimônia do chá), lutas marciais (judô, kendô, karatê e outras). O conjunto era composto também de pinturas que tinham como suporte papel ou seda - que podiam ser montadas em *kakemono* (rolo vertical de pendurar) ou *emakimono* (rolo horizontal de pinturas) ou em *byōbu* (biombos) e *fusuma* (portas corredeiras) - esculturas, gravuras e ainda todos os objetos que fazem parte da vida cotidiana (seja de um nível elevado da aristocracia, seja das mais simples necessidades de cidadãos ou agricultores), os quais se classificam como arte *kōgei*³: cerâmica, porcelana, laca, tingimento de tecidos, tecelagem, costura, bordado, artefatos em metal, madeira, marfim

e muito mais. No complexo e multifacetado processo de ocidentalização, papel fundamental exerceu a tradução linguística, não só no campo de ideias, ciências e tecnologias, mas principalmente na concepção mesma de mundo: o termo *kōgei* é também cunhado no período Meiji.

Como afirma Nobuo Tsuji:

Nas épocas pré-modernas as práticas da pintura, escultura e artes decorativas e manuais eram englobadas no conceito geral *kō*, referindo seja ao ato de fatura seja a seu executor – por exemplo, *tōkō* (poteiro), *orikō* ou *shokkō* (tecelão), *shikkō* (trabalhador da laca), *gakō* (pintor) e *chōkō* (entalhador, gravador ou escultor). Pintura e caligrafia podiam também ser agrupados sob um único termo: *shoga*. A palavra *chōkoku* (hoje “escultura”) era, por contraste, raramente utilizada, e mesmo então não necessariamente no mesmo sentido que hoje (2018: xxiv, tradução nossa).⁴

Aponta o historiador de arte japonês, ainda, o advento de neologismos do período Meiji que se referem à arquitetura (*kenchiku*) – não inserido sob a égide dos *kōgei* – e aos jardins (*teien*).

De acordo com Nakatsuka (2006: 6), até o início da modernidade no Japão, as obras eram classificadas como: estátua budista, pintura de biombo, *kakejiku* (rolo vertical de pendurar)⁵, *ukiyo-e* (em geral estampa xilográfica, mas também pintura de mesmo tema), *sho* (caligrafia), *sadōgu* (material de cerimônia do chá), *emaki* (rolo de pintura), *shoga* (caligrafia e pintura coordenadas), *kottōhin* (objetos antigos de valor), *horimono* (objeto esculpido), *chōdohin* (artigos domésticos do cotidiano), *okimono* (ornamento no *tokonoma*⁶ ou frente a imagens de Buda), *saikubutsu* (objeto pequeno feito manualmente). Notamos, portanto, que a categorização dos objetos de apreciação estética seguia uma ordem particular e concreta, bem diferente da atual.

Ainda, de acordo com o renomado historiador de arte japonês Shūji Takashina:

A palavra *bijutsu* não existia antes do período Meiji. Mesmo assim, isso não significa que não tenham existido objetos de arte (*bijutsuhin*). Todavia, quando as coisas que outrora eram chamadas de biombo (*byōbu*), rolo de pintura (*emakimono*) ou ornamentos de sala de entreter (*zashiki kazari*) se tornaram unificadas sob o nome único “pintura”, a sua existência social sofreu uma sutil mudança, ainda que os objetos não tenham tido nenhuma alteração. Isso, por sua vez, naturalmente afetou os artistas que produziam estas “pinturas” (Takashina, *apud* Sato, 2011: 4, tradução nossa).

Essas inadequações que ocorreram no Japão no final do século XIX para o início do século XX provocaram uma ruptura no entendimento sobre o que seria a essência de “arte” no Japão, e emitem reverberações até os tempos atuais. De uma prática em que não havia cisão demarcada entre os objetos refinados do cotidiano e um conceito abstrato de beleza artisticamente criada pelos homens, ou seja, entre as artes aplicadas e as belas artes, passou-se a uma concepção que considera padrão um pensamento dualista e opositivo, emulando o modo ocidental vigente em fins do século XIX.

Todavia, foram justamente os objetos *kōgei* e principalmente as xilogravuras *ukiyo-e* que atraíram o olhar dos europeus, tendo sido o Japão reconhecido por esses segmentos artísticos em especial na França, Inglaterra e Estados Unidos. Verifica-se que na maior parte dos museus internacionais importantes estão presentes as estampas *ukiyo-e* e também seletos artefatos *kōgei* como *netsuke*, armadura de samurai, espada, quimono, cerâmica, variedade de objetos laqueados, cestaria, bonecas, entre outros. É preciso lembrar também que a estética Art Nouveau se imbuíu das flores e pássaros dos desenhos e das pinturas de diferentes suportes como papel e seda, montados em *kakejiku*, biombos e leques, bem como do brilho decorativo das obras majestosas da escola Kanō⁷. Seu design nutriu-se de heráldicas, mobílias, estampas de tecidos, desenhos das cerâmicas e porcelanas, acessórios minuciosos como os ornamentos de cabelo *kushi* e *kanzashi*, guardas de espada *tsuba* e demais objetos. A inventividade e variedade

são constantes nos objetos do cotidiano até os dias de hoje no Japão, e os utilitários são dignos de devoção elevada em sua fatura e apreciação: as produções dos membros da escola Bauhaus bem testemunharam seu valor e consolidaram o desenho industrial.

Kōgei 工芸, vocábulo formado por dois ideogramas cuja semântica é, respectivamente, “fatura” e “arte”, compreende objetos resultantes dos gestos das mãos treinadas de quem se dedica intensamente a eles. Tem como principais características a relevância da habilidade manual e a técnica desenvolvida; envolve vários sentidos como tato, olfato, paladar e audição, em vez de se concentrar na visão como única via de percepção; contém uma fase de preparação bastante cuidadosa e minuciosa; e, embora de produção coletiva e especializada, mantém um caráter eminentemente artesanal. Sua ligação com *shokunin* 職人, “trabalhadores”, é notória, pois são eles os que os produzem. Nesse sentido, compreendemos a valoração de carpinteiros e de seus processos que tornaram célebres as construções de madeira através de encaixes, de ceramistas em suas várias divisões de trabalho e pesquisas técnicas de esmaltes e vidrados, de couteiros que produzem facas exímias no apreço de corte de delicadezas da culinária e, para não esquecer, dos produtores das famosas *katana* que levam o nome do famoso *ninja* Hattori Hanzō (1541-1596).

A hierarquia de classes no período pré-moderno (Edo ou Tokugawa), dividida entre *shi-nō-kō-shō* 士農工商 (samurais-agricultores-manufatureiros-comerciantes), justamente delega aos trabalhadores de *kōgei* 工芸 uma posição até importante. Manufatureiros (*shokunin* 職人) são representados em incontáveis estampas de Katsushika Hokusai ou em pinturas mais nobres de biombos com folhas de ouro da vertente Kanō, pintores oficiais de xogunatos desde o século XV, ou de pintores anônimos que representaram vistas extensas das cidades e seus arredores, em especial a capital (*Rakuchū rakugai-zu* 洛中洛外図). Entre a variedade de classes de gentes que usavam suas mãos na confecção de livros que se tornam demanda

a partir do século XVII nas cidades, papaleiros, calígrafos, entalhadores de matrizes xilográficas e impressores foram orquestrados por expertos editores que os contratavam, junto a escritores e pintores, para oferecer a um público cada vez mais exigente produtos crescentemente sofisticados. A produção editorial, se num primeiro momento se faz através de livros, libretos, folhetos e estampas soltas em preto e branco, vai ganhando cores, primeiramente aplicadas manualmente, depois por processo mecânico de adição de matrizes de divisão cromática, até o pleno espectro das “pinturas brocado”, como eram chamadas as estampas multicoloridas – que serão chamadas ukiyo-e, uma nomenclatura antiga do século XVII, termo ressuscitado por diletantes europeus, quando se maravilham com exemplares que acompanham, como estofos de proteção, as desejadas e preciosas porcelanas azul-e-branco ou policromadas de Imari, executadas especialmente para exportação.

É nesse contexto que as estampas ukiyo-e, apreciadas deveras pelos pintores impressionistas e objeto de compulsão aquisitiva por franceses e ingleses, principalmente, passaram a ser consideradas “arte”. Podemos notar aí uma “virada global” importante no conceito de estampas para divulgação que passam a ser “alta cultura”. No Japão, eram produções apreciadas por comerciantes, cidadãos de menor poder aquisitivo, mas de enorme verve consumidora. A pintura ukiyo-e, sim, em papel mais nobre, com pigmentos mais raros, que tematiza os mesmos assuntos, se mantém num patamar mais exclusivo de casas samurais e de comerciantes ricos, e só se tornou mais conhecida posteriormente, montada em *kakejiku* e *emaki* ou acondicionada em preciosas caixas de laca. Podemos compreender esse processo de apreensão europeia devida à dificuldade de acesso a tal produção. cremos que assim ocorreu conosco também, em todas as épocas, por conhecermos artefatos apenas por uma pobre experiência indireta, por fotografias e cópias mais ou menos bem realizadas, e ora através dos meios digitais. Nessa mobilidade de conceitos sobre a ontologia da arte,

vemos que a alteração dos gêneros e sua hierarquia se processa em duas vias, num intercâmbio em ondas históricas por vezes anacrônicas. É comum se afirmar que os estetas japoneses só perceberam ser ukiyo-e arte depois que o Ocidente assim o estabelecera, e seus museus começaram a comprar de volta por valores vultuosos exemplares cedidos quase a nenhum custo. Entretanto, na mobilidade do mercado de arte, outros padrões vigoram, como sabemos, e a formação de gosto é muito complexa.

Uma vez estabelecido o novo status das estampas ukiyo-e, colecioná-los se torna verdadeira mania. Monet possuía 230 exemplares, ainda em exposição em sua Villa Giverny; até Van Gogh conseguiu adquirir 660 unidades no inverno de 1886-1887 (das mais baratas e menos sofisticadas, diga-se). Como analisa o ceramista contemporâneo Edmund de Waal, em *A lebre de olhos de âmbar*, Paris nos anos 1876-1878, menos de uma década da abertura dos portos do Japão ao Ocidente, tinha seus salões frequentados pelos irmãos De Goncourt, Anatole France, Marcel Proust, Siegfried Bing e muitos milionários, como o judeu proveniente de Odessa, Charles Ephrussi, seu antepassado. Todos eram alucinados pelas “coisas” japonesas adquiridas em bazares de arte oriental ou na loja Mitsui: caixas de laca, quimonos, marfins antigos, faiança e porcelana, bronzes, lacas, esculturas de madeira, cetins bordados, brinquedos, que iam parar nas mãos de “Carolus Duran, Manet, James Tissot, Fantin-Latour, Degas, Monet, os escritores Edmond e Jules de Goncourt, Philippe Burty, Zola...” (De Waal, 2011: 53-57). O japonismo se estabelecia, e assim De Waal analisa o momento:

O Japão era aquela caixa de doces. Colecionar no Japão estimulava uma ganância impressionante. Sichel escreve sobre a compulsão “*de dévaliser le Japon*” – de pilhar ou violar o país. As histórias de daimiôs destituídos vendendo seus espólios, samurais vendendo suas espadas, dançarinas vendendo seus corpos – e passantes vendendo seus netsuquês – tornavam-se uma história de possibilidades infinitas. Qualquer um podia vender qualquer coisa. O Japão existia como uma espécie de país paralelo de satisfação, artística, comercial e sexual (Ibidem: 62).

Assim, os mais finos objetos e artefatos do Japão se movem rumo à Europa e aos Estados Unidos, primeiro através de feiras internacionais, depois em lojas especializadas com comerciantes sagazes, e, uma vez estabelecido o novo status das estampas ukiyo-e, acrescido ao movimento imigratório de japoneses ao Brasil desde 1908, acaba por surgir a oportunidade para o Instituto Moreira Salles (doravante IMS) adquirir nos anos 1980 um lote de 155 obras através de um membro da comunidade nipo-brasileira que permanece anônimo. Como material “impresso”, as estampas mantêm-se em diálogo íntegro com o caráter da coleção: litogravuras do Brasil colonial compõem grande parte do acervo do IMS, o Brasil retém o maior número de oriundos nipônicos do mundo, já fazendo parte de sua história recente. Um estudo iconográfico se fez necessário, pois a maior parte das estampas amealhadas diz respeito a um repertório relacionado ao teatro kabuki, a narrativas populares e a poemas da tradição, em uma linguagem dificilmente inteligível, para além de vistas-famosas ou figuras-bonitas, aparentemente mais transparentes do ponto de vista estético. No trânsito de artefatos, podemos dizer que as estampas ukiyo-e do IMS, bem como o esforço de seus dirigentes em tornar acessível seu estudo iconográfico e histórico, elevou o conhecimento de um gênero e formato particular da arte japonesa no Brasil: a de estampas xilográficas à base de água relativos principalmente a eventos do século XIX, no Japão, em especial concernentes ao repertório de teatro kabuki e de narrativas populares.

Outro núcleo da coleção IMS em relação à arte japonesa deu-se também por mobilidade: a do imigrante proveniente da província de Kōchi, em Shikoku, que veio trabalhar a terra no estado do Paraná, Haruo Ohara (1909-1999). Tendo-se dedicado à lavoura, nas suas “horas vagas”, durante quarenta anos, realizou atividades como fotógrafo “amador”, documentando de modo poético o cotidiano e o ambiente de seus conhecidos e familiares, num testemunho pessoal de vida que extrapolou fronteiras geográficas. É preciso dizer que o agricultor Ohara também seguia clubes de fotografia (Foto-Cine Clube Bandeirantes, em São Paulo, 1951 em diante), possuía livros

técnicos, adquiria bons equipamentos. A coleção do IMS, doada pela família, na figura do neto Saulo Haruo Ohara, comporta dez mil negativos em preto e branco, 12 mil coloridos, dezenas de álbuns e centenas de reproduções de época, além de equipamentos fotográficos e objetos pessoais, incluindo diários e livros, que foram expostos em 2008, por ocasião do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil. Sua obra tem se tornado desde então tema de exposições, teses, debates e filmes em outros países. Cabe-nos, aqui, lembrar um conceito de prática artística japonesa relacionada ao “caminho” (*dō*), uma prática de meditação e aprimoramento espiritual através, no caso, da fotografia, bem como ao “diletantismo”, de aficionados amadores sem ligações financeiras profissionais em sua expressão, como os poetas-pintores *bunjin*⁸ da tradição.

Notam-se dois núcleos nos temas de Ohara: composições mais formais, de cunho por vezes geométricos, abstratos e centrados em objetos (certamente em sintonia com a fotografia preto e branco do momento), e outras, mais numerosas, de cunho pessoal, sensível e documental. O caráter da composição com perspectiva de voo de pássaro, tão cara à pintura japonesa desde o século XXI, proporciona às vistas de campos arados e vegetações um ar transcendental que, para camponeses desbravadores, certamente enlevaram corações, transformaram frutos em joias, momentos árduos dos dias comuns em preciosas expressões de infinito. Ou, como analisa Sergio Burgi:

Sua fotografia transita (...) entre o pictórico e o moderno, entre o documental e o conceitual, entre a tradição e a ruptura, podendo ser entendida como paradigmática de um orientalismo virtual na cultura brasileira, como propõe Edward King, em que a simultânea evocação e obliteração de valores orientais pode também ser compreendida como uma reação, ainda que ambígua e hesitante, às reestruturações espaciais e temporais da modernidade.⁹

Parece-nos um exemplo contumaz de gênese do cotidiano transferido,

aqui, para a linguagem fotográfica.

Além desses casos já referidos do Instituto Moreira Salles, alguns outros se destacam das principais coleções de arte japonesa existentes em instituições brasileiras e acreditamos em sua importância por se tratar de iniciativas singulares e valiosas: o de quimonos do Museu de Imigração Japonesa de São Paulo; o da Fundação Ema Klabin de São Paulo; o da coleção do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, no estado do Paraná. Enfatizamos esta última por se tratar de uma coleção asiática que contém grande parte relativa ao Japão e que se tornou fonte de um estudo relevante para a nossa pesquisa por sua quantidade de obras, destacando-se a generosidade e o intuito do doador de torná-la pública, uma ação filantrópica não muito habitual no nosso país.

O processo de aquisição e formação da coleção dos quimonos do Museu de Imigração Japonesa é singular: resulta da mobilidade dos objetos pessoais dos que se deslocaram de um hemisfério a outro. Iniciou-se com uma chamada pública de solicitação de doação de objetos de imigrantes nos jornais da comunidade nipônica com o objetivo de formar o acervo. Tem-se atualmente 450 peças, incluindo seus acessórios, formadas na sua maior parte por doação de imigrantes, prática que permanece até o presente. Existem desde quimonos femininos e masculinos utilizados no cotidiano até os mais raros *uchikake* para noivas, *hon-furisode* (vestimenta para mulheres solteiras, com mangas compridas e estampas exuberantes), *hakama* (vestimenta tradicional que cobre a parte inferior do corpo como uma saia-calça), vestimentas infantis, bem como as de dança e teatro. O acervo inclui doações de uma das primeiras companhias do teatro kabuki no Brasil, o grupo Hakkōdan, que era liderado por Mitsuishi Takeno (nome artístico de Onoe Kikushu). Adicionam-se também os da escola de dança tradicional japonesa Fujima-ryū, além de aproximadamente 100 quimonos de doação particular, na sua maior parte composta de vestimentas luxuosas e exuberantes para festas e casamentos.

A fim de conservar a memória da vestimenta dos imigrantes japoneses, as peças se encontram bem organizadas e arquivadas em armários próprios, e os quimonos, embrulhados primeiramente em papel de seda e posteriormente em outro papel especial de pH neutro, mais grosso, para o seu acondicionamento e preservação.

Os quimonos são considerados no Japão como uma “pintura ambulante”, não apenas pelo trabalho refinado e primoroso, mas também por sua consideração artística e valor monetário, em uma consideração ampla do termo “pintura”. O quimono pode ter bordado, pintura, apliques de metais ou folhas de ouro ou tingimento com temáticas variadas como flores, carruagens, rios, montanhas, brasões, grou, borboletas, estampas geométricas, e uma grande variedade de motivos. Os padrões geométricos, muito comuns em uma complexidade poética e histórica notável, têm uma classificação variada conforme seus diferentes desenhos e nomenclaturas; notórios são os padrões que utilizam ideogramas e fonogramas em desenhos estilizados. Alguns quimonos apresentam a técnica de tingimento do *shibori*, que consiste de amarrações minúsculas e precisas feitas com linha e agulha no tecido, demonstrando a minuciosidade do trabalho manual. Note-se, ainda, que um quimono é uma vestimenta com um corte modulado e flexível, que não segue medidas particulares de seus proprietários, de modo que uma mesma veste serve a pessoas de alturas e pesos diversos. Mesmo os mais simples e cotidianos são objetos de intensa apreciação e prenhes de personalidade.

É possível verificar aqui que, além da valorização do quimono como um artefato artístico – embora existam alguns que ainda o considerem apenas como uma vestimenta do cotidiano –, tal ato de doação por imigrantes de objetos que hoje são parte majoritária da coleção está associado à memória da vida social e cultural de japoneses, seus descendentes e de todos os brasileiros e estrangeiros que visitam o Museu.

Caráter diferente tem a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, mais conhecida como Fundação Ema Klabin: é uma casa-museu privada, mas de

utilidade pública. Ema Klabin morou na residência entre 1961 e 1994, e as obras expostas atualmente são objetos com os quais conviveu ou utilizou durante a sua vida, que registram tanto a sua memória como o seu gosto. A casa-museu, diferente das entidades culturais e artísticas cujas peças são geralmente classificadas por regiões geográficas ou tipos de obras, apresenta os objetos como documentos do modo de vida de Ema Klabin, da caracterização do espaço, da sua preferência estética, revelando assim, sua personalidade e cultura. Ademais, indica o contexto histórico, social e cultural de uma época, por intermédio do patrimônio material e imaterial.

A sua coleção é formada de peças variadas, desde os utilitários como móveis, pratos de porcelana, vasos de cerâmica, biombos, até os ditos artísticos, como pinturas, esculturas e outros formatos. A coleção oriental é a maior de todas, e grande parte se compõe de peças chinesas, complementada com as indianas, japonesas, tailandesas, iranianas, persianas, turcas, indonésias, principalmente.



FIGS. 1-2. Okatomo Yamaguchi: Macacos, marfim, séc. XIX. 3,8 x 4,3 x 3 cm. Fonte: Daniele Paro; Autor desconhecido: Gama Sennin (Imortal Sapo), marfim, séc. XX. 7,2 x 3,7 x 2,8 cm. Foto: Wipsley Mesquita.

Existe um núcleo de peças conhecidas como *netsuke* e *okimono* que são bastante representativas da arte nipônica e se encontram presentes em grandes museus europeus ou estadunidenses: são pequenos objetos feitos de marfim, ossos de animais, metal, tecido, couro ou madeira, em uma variedade de combinação, utilizados na era Edo (1603-1868). O primeiro referido, *netsuke*, é composto por dois ideogramas: 根付, que significam “raiz” e “anexar”, respectivamente, e nomeia objetos que serviam para fixar (“enraizar”) o *inrō*, pequena caixa portátil que servia para guardar tabaco ou remédio. Tal caixinha *inrō* era presa na faixa *obi* da cintura dos homens por meio de uma corda, e o *netsuke* tinha a função de prendê-la à faixa, motivo pelo qual existem furos para a fixação. O *okimono* 置物 (“coisa de colocar”) é feito para ser disposto sobre um móvel para a sua apreciação, em especial na alcova *tokonoma* ou em frente a imagens budistas. Ambos são artefatos que mostram a habilidade manual dos japoneses bem como o seu cuidado com os pequenos detalhes na manufatura de peças de pequenas dimensões. Alguns *netsuke* e *okimono* estão guardados no armário que se localiza no quarto da Ema Klabin, dentre os quais, o *netsuke* de marfim que representa dois macacos, um do lado do outro, em posições espelhadas [fig. 1]. Peça do século XVIII, é uma obra assinada por Yamaguchi Okatomo (at. 1756-1781), de Quioto, discípulo de Izumi-ya Tomotada (at. fins séc. XVIII), especialista em *netsuke* de animais e flores. Entre os dois macacos existe um buraco por onde se passava o cordão e, no verso da peça, revela-se um trabalho detalhado mostrando os dedos de seus pés. O *netsuke* de marfim Gama Sennin (Imortal Sapo), de 7,2 cm de altura, representa uma figura lendária muito popular no Japão, um dos oito eremitas do taoísmo, personificada em um homem idoso de barba bipartida que carrega um sapo no ombro direito, entidade sobrenatural que lhe ensinaria magias e encantos [fig. 2]. Existe um orifício nas costas e um outro, disfarçado, na dobra do quimono. É um símbolo associado à longevidade e à medicina. Note-se que no Museu o *netsuke* se encontra exibido sobre um pedestal chinês de madeira, como se fora *okimono*, afastando-se de sua função original de fecho.

Para testemunhar a expansão geográfica do *netsuke*, existe a Sociedade Internacional de Netsuke com mais de seiscentos membros nos Estados Unidos, Europa e Japão (Seton, 2004: 95). A sua pequena dimensão facilita o transporte para os colecionadores, além de atraírem os olhares pela preciosidade da minúcia representada nesses objetos. Para endossar a sua internacionalização e alto apreço ainda hoje, basta lembrar do livro de Edward de Wall, *A lebre com olhos de âmbar* (2011), já citado, que narra sobre a trajetória da coleção das 264 peças de marfim e madeira legadas por seu tio-avô.

A coleção Fausto Godoy, formada por 2.595 obras de arte asiáticas e 2.800 livros sobre o mesmo tema, está abrigada no Museu Oscar Niemeyer sob a guarda do governo estadual em Curitiba, cujo prédio foi construído seguindo projeto de um dos arquitetos mais representativos do Brasil, Oscar Niemeyer.

A coleção foi sendo formada a partir de 1984, durante mais de trinta anos de sua carreira diplomática em vários países asiáticos: Tóquio (Japão), Islamabad (Paquistão), Hanói (Vietnam), Cabul (Afeganistão) e Mumbai (Índia), Bagdá (Irão), além de Taipei (Taiwan), Daca (Bangladesh), Astana (Cazaquistão) e Yangon (Myanmar).

Godoy colecionou, no total, obras de quinze países asiáticos e se nota que seu olhar não é estereotipado, mas se nutre de sua própria experiência e convivência, e, portanto, em uma compreensão de arte que se aproxima do conceito asiático, sem uma classificação hierárquica entre as belas artes e as artes aplicadas, incluindo escultura, pintura, gravura, cerâmica, cestaria, tecidos, móveis, joias, vestuários, instrumentos musicais, objetos utilitários, objetos de metal e laca, entre outros. Sua coleção é orientada por sua preferência, pesquisa e espírito aventureiro, e foi caracterizada por uma busca de objetos em seu próprio local de produção ou em lojas de antiguidade no Mercado Afegão, em Peshawar, Paquistão, ou ainda nas barracas de camponeses nas ruas de Beijing ou em algumas lojas de cerâmica

em Kurashiki, Japão¹⁰.

Do total de 2.595 obras doadas ao museu, provenientes de quase vinte países, verifica-se uma predominância de obras de seis países: 856 (33%) são do Japão; 309 (12%), da Índia; 271 (10,5%), do Paquistão; 267 (10%), da China; 251 (9,5%), de Myanmar; e 211 (8%), de Bangladesh.

O Museu Oscar Niemeyer (doravante referido como MON), de posse da coleção de Godoy e cumprindo o acordo de realizar exposições permanentes de obras asiáticas no museu, realizou, em 2019, a exposição que inaugurava a coleção asiática com aproximadamente duzentas peças: *Ásia: a terra, os homens, os deuses*, com a curadoria do próprio colecionador e do historiador e crítico de arte José Teixeira Coelho. Este chama atenção do público para algumas características presentes nas obras que ele chama de marcadores (2018: 15, 18, 22). Um deles é o gesto aparente como o das mãos do Buda, bem como o gesto invisível, aquele que acompanhou a produção das obras, muitas vezes meticulosa, como a mão que tece o tear ou na dança das mãos executada no ato da escrita caligráfica, que, segundo ele, foi aos poucos removido da arte ocidental. O outro é o detalhe que deve ser varrido lentamente pelos olhos, que se transforma em ornamento; e também o rito e o mito, que são representados sob a ótica da valorização das representações fantásticas, imaginárias, religiosas e poéticas do mundo. Assim, a exposição, ao enfatizar o gesto, a fatura, o ornamento e o fantástico, desestabiliza a hierarquização do campo artístico, apresentando na mostra desde pinturas, esculturas, cerâmicas, móveis, vestuários, xilogravuras, tecidos, cestarias, obras em metal e até uma bicicleta que ainda estava em uso.

Tem destaque na exposição recentemente realizada pelo museu a coleção de cerâmicas de cavalos de várias épocas e países [fig. 3], xilogravuras ukiyo-e [fig. 4], estátuas de budas, além de vários quimonos e tecidos, numerosos cestos e bonecas.



FIGS. 3-4. Exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses*. Cerâmicas orientais de animais no mostruário (esq.); estampas japonesas emolduradas na parede (dir.). Fotos: Sandra Hiromoto, 2019.



FIG. 5. Exposição de bonecas no MON: o conjunto de *hina-ningyō* está no centro; no lado direito, bonecos representam os imperadores no período Edo. Foto: Heloisa Okamoto.

A exposição de bonecas japonesas denominada *O mundo mágico dos ningyos* está sendo mostrada no museu desde setembro de 2019. As bonecas, no Japão, possuem “significados milenares, que evocam uma atmosfera mágica e ritualística”, de acordo com a curadora Denise Mattar¹¹. A palavra *ningyō* (人形) é formada por dois caracteres: “ser humano” e “forma”, o que caracteriza uma representação mimética do homem e simboliza uma forte relação entre si. Bonecas são, por exemplo, peças simbólicas no dia das meninas (3 de março), expostas em festividade denominada *hina-matsuri*, quando famílias que possuem filhas pequenas colocam em suas casas *hina-ningyō*, isto é, bonecas que representam o imperador, a imperatriz, serviçais

e músicos com vestimentas da era Heian, no sentido de afastar os maus espíritos e protegê-las [fig. 5]. Um antigo costume chamado *hina-nagashi* consiste em abandonar bonecas feitas de papel para serem levadas pela correnteza do rio que se dirige ao mar, no intuito de levar embora entidades maléficas.

A coleção de Fausto Godoy colocou o MON como o museu detentor da maior coleção de arte asiática do Brasil, bem como o inseriu no patamar dos grandes museus internacionais.

Considerações finais

São poucas as instituições privadas ou públicas no Brasil que têm coleções japonesas no seu acervo, e em pouca quantidade, exceto o último caso que estudamos. Nota-se que em quase todas a compreensão da arte é extensiva, não limitada apenas às belas artes, mas incorporam artefatos artesanais e objetos utilitários e funcionais como vestimentas, brinquedos, mobílias. Dialoga com o entendimento tradicional asiático de uma concepção de arte em que biombos, barreiras de tecido ou divisórias portáteis ou fixas, peças constituintes da arquitetura japonesa antiga, eram tão “artísticos” quanto uma pintura ou caligrafia montada em *kakejiku* ou ainda, era igualmente relevante para a apreciação estética o ato de pintar, incrustar conchas ou marfins ou folhear metais em uma caixa de madeira recoberta de várias camadas de laca vermelha ou negra para guardar material de escrita e pintura.

A maior parte das coleções aqui estudadas encontra-se permeada desse eixo conceitual artístico de aproximar “arte” e “vida”, e assume o papel de narrar a memória quer seja do cotidiano da vida dos imigrantes japoneses quer seja de colecionadores viajantes como Ema Klabin e Fausto Godoy.

A trajetória do caso de Godoy testemunha a dificuldade tanto de

se fazer uma doação generosa de grande porte quanto de se formar uma coleção asiática num país longínquo e afastado dos focos de poder como o Brasil. Demonstra também a falta de interesse de alguns museus em sediar uma coleção de arte que não seja de origem ocidental, visto que a proposta de doação passou pela Universidade de Brasília e pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) até chegar ao MON, expressando o eurocentrismo ainda reinante nas instituições artísticas e culturais brasileiras na contemporaneidade. Ademais, poucas são as instituições educacionais que ministram cursos sobre a arte oriental, um vestígio de uma compreensão do mundo ainda baseada na história dos dominadores e/ou colonizadores e de países política e economicamente poderosos e de suas elites locais condescendentes.

A arte europeia é ainda, de fato, a principal referência das instituições em São Paulo embora tenhamos algumas exceções como o Museu Afro Brasil em São Paulo. A raridade da existência de coleções de objetos nipônicos se distancia da regra referida pelo fato de ser o Brasil o país com maior número de descendentes japoneses do mundo, e por sua inserção na sociedade brasileira.

Exemplos de mobilidade social, ligados ao movimento de imigrantes japoneses ao Brasil, resultaram na coleção de quimonos do Museu da Imigração Japonesa, de estampas ukiyo-e e de fotografias de Haruo Ohara do Instituto Moreira Salles, e de outras coleções particulares menores, como a do artista nipo-brasileiro Roberto Okinaka, que possui mais de cinquenta estampas de formato tríptico do fim do período Tokugawa, em perfeito estado. Exemplos de vida e interesse pessoal resultaram em coleções de cunho particular, como a de João Maurício de Araújo Pinho, um advogado do Rio de Janeiro, detentor de centenas de estampas xilográficas relativas ao século XIX e início do XX, entre outras, e de cunho público, como as do embaixador Fausto Godoy e da empresária Ema Klabin. Juntos, tais acervos desafiam conceitos rígidos de arte, dialogam com o eixo conceitual de

aproximar conceitos unívocos de arte pura e aplicada, e assumem o papel de narrar memórias ora dos colecionadores ora dos imigrantes, ampliando seu campo de ação e seus objetos de fruição estética e, por que não, de conhecimentos históricos e antropológicos.

A discussão aqui levantada concernente a um entendimento da arte tradicional japonesa – na qual inexiste a cisão entre as belas artes e as artes aplicadas ou entre a beleza e a funcionalidade dos objetos – traz à luz a inadequação da divisão entre essas produções, que é também tema caro ao entendimento da arte respaldado em processos que transcendem fronteiras e que não se fundamentam em se alicerçar na história do “centro”, mas adotam uma compreensão mais sistêmica, inclusiva e decolonial. Relaciona-se com a narrativa da história da arte a partir das inter-relações dos lugares em que se efetivou a circulação, levando em conta as pessoas, as culturas, os lugares em que é determinada e ao mesmo tempo determina (Kaufmann, 2004), como se sucedeu sobretudo, com o fotógrafo Ohara ou a própria estampa xilográfica ukiyo-e. Ou ainda, diz respeito a categorias como “divergências” (diversificação no tempo e no espaço), “convergências” (diferentes que se assemelham com o tempo), “contágios” (dinâmica do deslocamento) e “sistemas” (interações e modificações) (Crossley, 2008), que são primordiais no estudo da história global. Espera-se que as experiências japonesas possam, de certo modo, ampliar a visão da história da arte fundamentada em territórios nacionais e contribuir para visualizar uma “virada global”.

Aponte-se, ainda, a necessidade de se realizar mais pesquisas sobre o acervo de arte asiática do MON, em especial acerca do grande número de rolos de pintura e caligrafia, acetatos originais de desenhos de animação, tecidos, peças de cerâmica e porcelana, além de um número relativamente grande de objetos utilitários misteriosos. Um longo caminho ainda está a ser trilhado nos estudos de mobilidade de objetos ditos de arte.

Referências

- AZEVEDO, O.; AVANO, R.; LOSNAK, M. *Haruo Ohara*. Londrina: Positivo, 2008.
- BELTING, H. *O fim da história da arte*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BURGI, S. (org.). *Haruo Ohara*. Rio de Janeiro: IMS, 2008. Também acessível em: <https://ims.com.br/exposicao/haruo-ohara-fotografias/>.
- COELHO, J. T. Gesto e detalhe. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Ásia, a terra, os homens, os deuses*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2018. Catálogo da exposição, p. 15-28.
- CONRAD, S. *Historia global: una nueva visión para el mundo actual*. Tradução: Gonzalo García. Barcelona: Editorial Planeta, 2017.
- COSTA, P. de F. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- DE WAAL, E. *A lebre com olhos de âmbar*. Tradução: Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES (ed.). *Ukiyo-e pinturas do mundo flutuante*. Coordenação, estudo iconográfico, textos e revisão do catálogo: Madalena Hashimoto Cordaro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- HASHIMOTO CORDARO, M. N. O sistema das artes no período Edo. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (ed.). *O florescer das cores – a arte do período Edo*. Tradução: Madalena Hashimoto Cordaro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Agência de Cultura do Japão, 2008, p. 319-325.
- KAUFMANN, T. D. *Towards a geography of art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- KYLE CROSSLEY, P. *O que é história global*. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- NAKATSUKA, H. Nippon vs bijutsu. Oboegaki [Japão vs belas-artes. Memorando]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE OSAKA. *Nippon vs bijutsu – kindai nihonga to gendai bijutsu*: Taikan, Seihō kara Murakami Takashi made (Japão vs belas-artes – da nihonga moderna à arte contemporânea: de Taikan, Seihō até Takashi Murakami). Osaka: Tōhō Shuppan, 2006.
- OKANO, M. A arte do Japão e da China. In: COSTA, P.F. (org.). *A coleção Ema Klabin*. São Paulo: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, 2017, p. 127-139.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *O florescer das cores – a arte do período Edo*. Tradução: Madalena N. Hashimoto Cordaro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Agência de Cultura do Japão, 2008 [Textos de: Aoki Tamotsu, Célia Oi, Kobayashi Ayako, Saitō Takamasa, Madalena Hashimoto Cordaro].
- ROUSMANIERE, N. C. (ed.). *KAZARI Decoration and display in Japan 15th-19th centuries*. New York: Japan Society, 2002.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SATŌ, D. *Modern Japanese art and the Meiji state: the politics of beauty*. Tradução: Hiroshi Nara. Los Angeles: Getty Research Institute, 2011.

TSUJI, N. *History of art in Japan*. Tradução: Nicole Coolidge Rousmaniere. New York: Columbia University Press, 2018.

Notas

- * Madalena Hashimoto Cordaro é professora sênior junto ao Programa de Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: mn.cordaro@usp.br. Michiko Okano é professora associada na graduação e pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: michikokano@uol.com.br. ORCID: 0000-0001-8865-7389.
- ¹ A palavra *bijutsu* 美術, formada por dois ideogramas que significam, respectivamente, “beleza” e “técnica”, foi inventada como tradução de “artes aplicadas” e significam hoje, “belas artes”, em conformidade à semântica dos ideogramas. No entanto, quando falamos em *bijutsu-shi* 美術史 (história da arte) ou *bijutsukan* 美術館 (museu de arte), o significado do vocábulo é “arte” simplesmente, testemunhando a ambiguidade do significado do termo.
- ² *Dō* 道 significa “caminho”, doutrina proveniente do taoísmo chinês, em um entendimento de algumas atividades serem primordialmente associadas ao modo pelo qual se efetiva uma ação compreendida como de elevação espiritual, que acaba por ser compreendida como “arte”.
- ³ As autoras pretendem não traduzir *kōgei* como “artesanato” por haver uma semântica contextual diferente entre o Brasil e o Japão. Alguns artistas de *kōgei* são considerados Patrimônios Nacionais Vivos, por exemplo, o que mostra a alta conta em que são tidos tais manufactureiros de alta destreza.
- ⁴ Tradução do original: "In premodern times, the practices of painting, sculpture, and the decorative arts and crafts could all be captured by the general concept *kō*, referring either to the act of making or to an artisan – for example, *tōkō* (potter), *orikō* or *shokkō* (weaver), *shikkō* (lacquerer), *gakō* (painter), and *chōkō* (engraver, carver, or sculptor). Painting and calligraphy could also be grouped together under the single heading *shoga*. The term *chōkoku* (now “sculpture”) was by contrast rarely used, and even then not necessarily in the same sense as today."
- ⁵ *Kakejiku* referem pinturas ou caligrafias realizadas em papel e montadas em ricos tecidos ou outros papéis mais resistentes, com maior extensão na sua verticalidade, e podem ser enroladas para serem acondicionadas.
- ⁶ *Tokonoma* é um espaço alcova, um nicho, dedicado aos ornamentos decorativos, um elemento fulcral em uma sala tradicional japonesa do estilo arquitetônico *shoin-zukuri*. Nele podem ser colocados objetos como caligrafia, pintura, cerâmica, ikebana e outras peças para apreciação artística em uma ocasião especial.
- ⁷ A escola Kanō de pintura foi fundada por Masanobu Kanō, tendo sido ativa do séc. XV ao XIX, ligada ao patrocínio dos xogunatos. Notabilizou-se por obras com referência em pinturas da dinastia Song do Norte – traços monocromáticos com fortes contrastes – aliadas a tonalidades fortes da escola Tosa, de linhagem aristocrática, e ao uso de folhas de ouro.

- 8 O movimento dos poetas-pintores (*bunjin*, também conhecido como “literatos”) foi introduzido da China no Japão nos anos 1500 e se caracteriza pelo apreço à pintura e aos escritos como aprimoramento espiritual, dissociado do sistema oficial de pintura.
- 9 Texto de apresentação de exposição de fotografias de Haruo Ohara em 2008. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/haruo-ohara-fotografias/>. Acesso em: 30 abr. 2021.
- 10 A informação resulta de entrevista realizada pelas autoras com Fausto Godoy no dia 13 de junho de 2019.
- 11 Disponível no site do museu: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/exposicoes/ningyos>. Acesso em: 30 out. 2020.

Artigo recebido em abril de 2021. Aprovado em julho de 2021.