



RUMO A UM NOVO ANCORADOURO: Ásia como método

Rosana Pereira de Freitas

arte produção de conhecimento
história da arte estudos asiáticos

Buscando contribuir para a alteração das atuais condições de produção de conhecimento, o artigo apresenta a proposta de tomar a Ásia como método, desde sua primeira elaboração, por Yoshimi Takeuchi, em meados do século passado, até sua mais recente retomada, realizada por Kuan-Hsing Chen.

***nem vem que não tem
eu penso crisântemo
crisântemo em mim também¹***

Shiki

A história é conhecida: o interesse pelo estudo é nulo, e o vínculo com a universidade, mantido apenas para garantir que não cessem os proventos vindos de casa. Com ou sem culpa, não importa. O tempo e o dinheiro gasto com livros, aulas, o mínimo para manter o *status quo*. Ou para dispor de um bom álibi. Se além disso o estudo servir de desculpa para viajar, ou ao menos distanciar-se de casa, tanto melhor.

ON ROUTE TO A NEW BERTH: Asia as method | This article seeks to contribute to changing the current conditions of knowledge production by presenting the proposal to take Asia as Method, from its establishment by Yoshimi Takeuchi in the mid 20th century, to its current form as established by Kuan-Hsing Chen. | Art, knowledge production, art history, Asian studies.

Se a história é conhecida, ao menos em nossa versão, o personagem não muito. Yoshimi Takeuchi (1910-1977), sinólogo japonês recuperado nas últimas décadas graças à atenção de Richard Calichman,² na esteira da publicação de suas obras completas no Japão,³ embora tenha gerado grande polêmica com suas ideias estranhas – duras críticas, ora conservadoras, ora progressistas, às relações sino-japonesas –, foi cedo posto de lado. É possível que à época tenha causado incômodo também pelo modo como apresen-

Escola Kano, Biombo Namban (detalhe) [1606]
madeira, papel, folha de ouro, têmpera, seda, lãca
Fundação Oriente, fotografia da autora

tava suas ideias, e não apenas pelo que propunha. O tom confessional do verdadeiro *bildungsroman* com o qual introduz e no qual é baseada sua proposta, embora ganhasse as páginas da literatura japonesa há algum tempo, não deveria vir à tona em uma palestra. Tampouco a contundência das suas acusações. Não no Japão.

É a partir de uma visita à China que Takeuchi, ainda em seus anos de formação, tem uma espécie de revelação. Não havia literatura chinesa recente no currículo: “ninguém nunca me disse que tinha gente morando lá”. Estudar literatura chinesa, era estudar os clássicos, a tradição. A língua também foi um problema, pois ele não falava chinês, e o mês que decidiu passar em Beijing, visando aprimorá-lo, mostrou-se insuficiente. As limitações apontadas no currículo refletem seu desinteresse. Ele declara: “tirei meu diploma sem dar a mínima, no descuido”.⁴

Takeuchi desenvolveu boa parte de seu pensamento crítico sob impacto do desconforto oriundo desse hiato, da grande distância entre o pensamento japonês sobre a China e a existência “real” da China, da China do seu tempo, dos chineses. E tem consciência disso, pois recorda: “Seria diferente se tivéssemos ido à Europa ou aos Estados Unidos e nos sentido inferiorizados”.⁵ Incomodava-o a incapacidade de seus compatriotas de entrar no coração das pessoas que viviam logo ao lado. Para ele não importa, *Kangaku*, a sinologia japonesa tradicional, da universidade de Tóquio, ou *Shinagaku*, a nova, ocidentalizada, da universidade de Quioto, eram ambas disciplinas mortas.

Na volta para casa, lê os artigos de John Dewey (1859-1952) escritos durante a visita do norte-americano à China, em 1919. E concorda com a aproximação premonitória de Dewey, de que a modernização sob impulso externo, como ocor-

reria no Japão, não poderia dar certo. Mas aquilo que o marca realmente é a comparação feita entre os dois países, ou seja, o que permite ao autor americano chegar a tal conclusão: falar do Japão a partir da China. Takeuchi voltaria ao continente outras vezes: entre 1937 e 1939 para estudar, e alguns anos depois para servir no *front*, de 1943 a 1946. Sua vivência na China será elaborada em um texto publicado pouco depois de seu retorno, em 1948, no qual defende que existiriam muitas “modernidades possíveis” além da negativa experiência recente do Japão. Para isso, compara o Japão e a China, dois tipos diferentes de resposta à questão. No primeiro caso, de fora para dentro, imposta, e no segundo, de dentro para fora, autoimposta. Em sua opinião, o Japão se deveria mirar não nos Estados Unidos ou na Europa, mas em seu vizinho, a China. A autocrítica da proposição incomoda, bem como o fato de focar a China como modo de repensar o Japão do pós-guerra.

A comparação com o Ocidente não precisaria ser descartada, mas seria preterida, perderia sua exclusividade, em favor de uma triangulação. Sua sugestão era reduzir o papel da dupla hegemônica Estados Unidos-Europa, de único parâmetro possível, a simplesmente mais um referencial, entre outros. E incluir o exemplo da China, ou levar os vizinhos em consideração, ao pensar o Japão. É essa a proposta que Takeuchi termina por nomear *Ásia como método*, em uma palestra realizada em janeiro de 1960, para um círculo de intelectuais em Tóquio, e publicada também por lá, no ano seguinte.

O idiossincrático pan-asianismo desenvolvido por Takeuchi carrega em sua base uma disputa que não é apenas política, mas estética. De acordo com Shigemi Inaga – sem se referir a Takeuchi, pois seu foco são as artes visuais e não a literatura –, autores que se dedicam à história institucional do modernismo no Japão apontam a história da

arte como uma importação ocidental, já que seus pressupostos teóricos não existiriam anteriormente por lá. Os especialistas chineses – e não apenas aqueles que atuam no Japão, como menciona Inaga – discordam veementemente. Antes da intrusão das instituições ocidentais a tradição chinesa já estava equipada com aparato conceitual próprio, já escrevia sua própria história da arte. Resguardados os pressupostos nacionalistas claramente implicados em tal posição, gostaríamos de lembrar que os estudos de Craig Clunas, que não poderá ser acusado de nacionalista, demonstram com eloquência que não se pode ignorar o que foi escrito sobre arte na China. Eles constituem, antes, o *corpus* teórico em que a disciplina está assentada.

A ênfase nacionalista do momento de fundação da moderna história da arte japonesa, na ocasião em que se começa conscientemente a emular a disciplina ocidental, como aliás o próprio conceito de nação, é marcada pela publicação do livro *L'Histoire de l'Art du Japon*, para a Exposição Universal de Paris, em 1900. O objetivo da publicação, na análise de Inaga, seria esclarecer o equívoco ocidental acerca da civilização japonesa. O problema tinha sido acreditar que arte japonesa restringia-se ao japonismo ou, na melhor das hipóteses, às artes decorativas e à gravura. A empresa consistiu no resgate da arte budista antiga, que seria alçada a algo equivalente à arte grega, tanto na publicação como na exposição do Pavilhão Japonês no Trocadéro. A manobra visava, a um só tempo, atender à expectativa internacional e ao orgulho japonês. Para isso, foi necessário colocar as coisas em seus devidos lugares. Hokusai, provavelmente quem até então mais páginas havia recebido em publicações francesas, na edição preparada para a exposição universal, figura ao lado dos demais impressores de *ukiyo-e*, recebendo biografia de parcas nove linhas, em um livro de quase 300 páginas.

Haveria ainda outra estratégia, que consistia em um percurso aparentemente oposto: em vez de emular o desenvolvimento da história da arte ocidental, produzindo uma versão paralela própria, criar um contraposto estético. A receita também incluía mover a ênfase do nacionalismo rumo ao pan-asianismo. Okakura Kakuzo, que inicialmente estava envolvido com a publicação da *Histoire*, abandona o projeto por razões pessoais, e três anos depois publica seu livro *The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*, derivado, ao menos em parte, de sua visita à Índia de Tagore. No ano seguinte, 1904, é a vez de *The Awakening of Japan*, no qual seu pan-asianismo é levado ao paroxismo. A resistência teórica por ele criada, a “má vontade em ceder ao modo ocidental de apreciar a arte japonesa”,⁶ produz seu livro mais famoso, *The Book of Tea*, de 1906. Okakura já havia criado, sem sucesso, o termo *kogei* – artes refinadas –, numa inútil tentativa de conjugar as artes belas às aplicadas. No *Livro do Chá* ele contrapõe o vazio da casa de chá aos excessos visuais dos museus do Ocidente: estética espiritual e beleza imaterial *versus* beleza física e material.

Ambas as iniciativas consistem em escrever uma história da arte japonesa para o Ocidente. No primeiro caso ela sai publicada em francês, para uma exposição internacional. No segundo, é escrita diretamente em inglês, só posteriormente recebendo uma tradução japonesa. Seu autor havia emigrado, é verdade, vivendo em Boston de 1904 a 1913, mas seus textos dirigem-se claramente ao leitor estrangeiro; não se trata meramente de uma questão de idioma ou de local de origem, mas de destino.

Rumo a um novo ancoradouro

À pergunta de James Elkins *A história da arte é global?*, a resposta que mais aprecio segue sen-

do aquela elaborada por Inaga. Segue, pois os seminários de Elkins, com certa frequência, produzem respostas às suas provocações bem depois de concluídos, e às vezes chegam a gerar novos seminários para tratar da pergunta. A extensão da avaliação de Inaga, de seu *comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente*, nos faz terminar sua leitura convencidos de que ele deveria integrar a seção três da publicação, ou seja, ter tomado parte da mesa-redonda na qualidade de participante do seminário, e não na de comentador. Ao contrário de outros participantes do seminário, Inaga não perde tempo dissecando a pergunta. Simplesmente a reformula: a história da arte é globalizável? Ao fazê-lo, aproxima-se dos que acreditam que a noção de história da arte global seja contingente, ou seja, dos otimistas que acreditam que pode ser, ou vir a ser verdadeira em algumas condições, e que não será em outras. Ele não diz isso, sou eu a alinhá-lo, mas, ao reformular a pergunta servindo-se do neologismo “globalizável”, está claro que o que pretende com seu texto é averiguar as condições de sua possibilidade. A resposta à pergunta de Elkins, do modo como está formulada, é simples, e todos sabem bem: um lacônico e redondo não.

A conclusão de Inaga é de que a própria noção de história da arte global é elusiva, além de mover-se em órbita elíptica, em torno de dois centros, a saber, a China e o Ocidente. Para enfrentar sua própria versão da pergunta, ele formula uma narrativa japonesa dos esforços de diálogo, dividindo sua resposta em três eixos: problemas institucionais relativos à disciplina; fronteiras geográficas e conformações espacotemporais; conceitos, termos-chave e sua aplicabilidade, todas elas marcadas pelas relações de poder centro/periferia.

A primeira crítica institucional feita por ele, a de que o Ciha, o Comitê Internacional de História da

Arte, não merece o próprio nome, pois se trata, no máximo, de uma associação internacional dedicada mormente ao estudo da arte ocidental; assiste ao esforço da entidade para rebatê-la, com destaque para o congresso de Naruto, no Japão, em 2013, cujo tema foi *Between East and West: reproductions in art*, e para o 34º Congresso do Comitê, sob o título *Terms*, a ser realizado em Beijim em 2016. O Brasil também integra o novo rumo, tendo vinculado o 35º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte à conferência internacional do Ciha *Novos mundos: fronteiras, inclusão, utopias*, no Rio de Janeiro, em 2015.

Inaga também comenta a fragilidade que cerca a emergência do novo arcabouço teórico, quando se pinçam, aqui ou acolá, termos autóctones, alçando-os a categorias classificatórias mais gerais. O advento ou o recurso a tais conceitos, na maioria dos casos, emerge da necessidade de explicar algo para um grupo de não iniciados, que se encontra em posição linguística dominante, em solo estrangeiro, por parte do informante nativo, por sua vez em posição linguística subordinada, ou seja, falando em idioma que não é o seu, ele explica, e se valendo de conceitos que, em casa, jamais lhe ocorreria usar ou ter de explicar. O conceito de *ma* – que ganha uma exposição em Paris em 1978, mas cujo curador, o arquiteto Arata Isozaki (1931-), recusa-se a apresentá-la em solo nipônico, sob a alegação de que seria tautológico explicar o entre-espaço japonês aos japoneses – é o exemplo paradigmático, ao qual Inaga também faz referência, entre outros. Se tais conceitos surgiram na cena artística, foi graças ao interesse ocidental, e é em seu arcabouço conceitual que ganharam relevância, ele acredita. O problema também é trabalhado em direção oposta: termos correntes como “expressão” e “representação”⁷ perderiam sua estabilidade semântica ao ser leva-

dos a outras geografias, em que as diferenças gramaticais e sintáticas, o vocabulário e as categorias classificatórias distintas exigem aproximação metodológica mais cuidadosa. Pinçar alguns termos de outras culturas e aplicá-los fora do contexto original não irá, é claro, resolver o problema. A aceitação, caso ocorra, será restrita, bem como seu uso, que só terá valor se aplicado localmente.

Em suas conclusões ele aponta o risco de reprodução de um percurso epistemológico viciado, ou melhor, e em seus termos, o problema da renovação do discurso próprio a partir da apropriação de conceitos estrangeiros, uma estratégia comum no Ocidente, que iria do japonismo em Richard Muther e Julius Meier-Graefe aos ossos oraculares chineses abordados por Hubert Damisch em seu *Traité du trait*,⁸ de cuja fissura, acredita Damisch, poderia emergir outra história da arte, radicalmente nova, capaz de dissolver a ilusória solução de continuidade característica da disciplina. Mas apropriar-se do outro para benefício próprio, adverte Inaga, não nos levará a uma história da arte global.

Ásia como método

Ao longo da história intelectual do século 20, repetindo aliás sua origem, a palavra Ásia trai a falta de autonomia, contradições e ambiguidades que também rondam o percurso dos autores que a ela se dedicam. Em *Imagining Asia: a genealogical analysis*, Wang Hui⁹ esclarece que é bom levar a sério os deslizos e inconsistências inerentes a seu uso, pois as chaves para superá-los podem ser encontradas justamente nas relações históricas que os geraram. A um só tempo colonial e anticolonial, revolucionária e conservadora, nacionalista e internacionalista, ligada à questão do Estado-nação e sobreposta à de império, a noção de Ásia é um conceito civilizacional, mas também uma categoria geográfica estabelecida a partir de

relações geopolíticas. É uma ideia europeia, mas que também definiu a autoimagem¹⁰ da Europa.

A advertência pertence a Kuan-Hsing Chen: a ascensão da Ásia não é um simples artefato na evolução global do capitalismo.¹¹ Se a integração econômica asiática parecia ao autor aquém do esperado – é bom lembrar que a primeira versão de seu texto é publicada em 2006, em chinês –, alguns países criariam laços baseados não em necessidades econômicas mútuas, mas em interesses próprios. A China, por exemplo, na tentativa de não parecer uma ameaça, desenvolveu uma série de iniciativas para ganhar a confiança de seus vizinhos.

Na arena internacional, aliada à nova estratégia político-diplomática oficial, buscando alterar sua imagem, a China deu uma guinada em sua política de representação cultural. Desde a virada do século, quando o Museu de Arte de Xangai resolve transformar sua bienal no maior evento de arte do país, passando por iniciativas como a exposição *Living in Time*, realizada em Berlim em 2001, e a mostra *Alors, la Chine?*¹² durante o ano da China na França (2003-2004), que culminam com a primeira participação oficial chinesa em uma Bienal de Veneza, em 2005, a presença chinesa em eventos internacionais de arte contemporânea e o número de exposições que recebem apoio – e financiamento – oficial só fizeram crescer. As políticas de preservação de patrimônio cultural, ainda que controversas, como já tivemos a ocasião de observar,¹³ também ampliam seu escopo, tanto em iniciativas locais como internacionais.

Segundo Chen, internamente, dentro da própria Ásia, a preocupação em relação a seu significado surge das políticas de representação. À falta de estabilidade ontológica, portanto, devemos sobrepor a geográfica: no Japão e na Coreia do

Sul, Ásia quer dizer China, às vezes Índia. Já a China considera-se ainda o centro, não sem razão, pois termina impondo certa geografia imaginária, tendo às suas margens o Sudeste Asiático, no Sul da Ásia, etc.

A proposta de Kuan-Hsing Chen de tomar a *Ásia como Método* é baseada em três diálogos. O primeiro deles se dá com o velho discurso dos estudos pós-coloniais, a partir do qual ele propõe passar da “obsessão com o Ocidente” à autorreferência, superando a estrutura binária Oriente/Ocidente. O segundo diálogo é com o pensamento de Partha Chatterjee,¹⁴ e o terceiro, do qual lhe servem a recuperação de Takeuchi e, em última instância o percurso, a renovação do método, é realizado com Mizoguchi Yuzo. A tônica seria deixar de considerar a Ásia objeto de análise para torná-la meio de transformação da produção de conhecimento.¹⁵

Para Chen a “Ásia e o Terceiro Mundo proporcionam um horizonte de comparação imaginário, ou um método” que ele chama de interreferencialidade. Segundo Kuan-Hsing Chen devemos “multiplicar e mudar nossos pontos de referência para incluir comparações históricas com o colonizado em vários lugares do mundo”. O que não significa, claro, suprimir apressadamente as diferenças.¹⁶

No já citado seminário de Elkins, o sinólogo checo Ladislav Kesner defende a ideia de que, em suas formas mais contundentes, as premissas oriundas do pós-colonialismo, do multiculturalismo e da globalização, ainda que tenham colaborado com a alteração do modo de se produzir histó-



Escola Kano, Biombo Namban (detalhe) [1606] madeira, papel, folha de ouro, têmpera, seda, laca Fundação Oriente, fotografia da autora

ria da arte, “são na verdade incompatíveis com as preocupações humanísticas da disciplina”.¹⁷ Compartilho boa parte das preocupações de Kesner, mas também sou da opinião de que não há nada mais ligado à ética humanista, a ser trabalhado nos dias de hoje, do que a questão da produção de conhecimento. Talvez seja o caso de esclarecer que já estamos na segunda ou terceira geração de críticos pós-coloniais e apresentar melhor a posição do nosso autor.

Kuan-Hsing Chen já foi apresentado ao leitor brasileiro. É dele a entrevista a Stuart Hall publicada na seleta de textos da editora da UFMG.¹⁸ Seu pensamento é tributário dos estudos culturais, claro, mas sua proposta teórica é resultado do projeto Inter-Asia Cultural Studies: Movements, cujo objetivo era criar pontes dentro da própria Ásia, uma vez que os pesquisadores asiáticos se encontravam em fóruns na Europa e nos Estados Unidos, mas não dispunham de um canal próprio de discussão. Da agenda derivou um movimento



autorreflexivo, oriundo de sua experiência de organizar encontros em diferentes pontos da Ásia. A produção de conhecimento, ele sabe, é uma das grandes áreas nas quais o imperialismo opera e exercita seu poder. Transformar essa problemática situação, transcender as limitações estruturais e descobrir possibilidades alternativas, torna-se doravante o objetivo do projeto. O que era um simples fórum, torna-se uma publicação acadêmica.

Chen se dá conta do atoleiro, da falta de alternativas. Graças a sua própria trajetória intelectual, portanto, ele é capaz de identificar que nos estudos pós-coloniais há uma tradição de resposta a um Ocidente imaginário que como seu par, vagueia em diversas funções: entidade oposta, sistema de referência, objeto de aprendizado, ponto de mensuração, objetivo a atingir, rival oculto, álibi. Qualquer que seja o rótulo, a legitimidade moral e emocional de tais discursos, apela-se sempre para senti-

mentos patrióticos, e o que se elabora, afinal, é sempre uma resposta ao Ocidente.¹⁹ Nos estudos comparativos, há sempre uma teoria euro-americana a partir da qual são feitas as comparações com as experiências locais. O Ocidente está equipado com teorias universalistas, “o resto”, com dados empíricos. Quando a história da sexualidade de Foucault, por exemplo, é aplicada à China pré-moderna, deveríamos ser capazes de desconfiar: tem algo errado com o quadro teórico, ele alerta. Multiplicar o quadro de referência para o que está próximo, portanto, será um dos principais pontos de sua proposta. Não

se trata de antiocidentalismo, mas de avançar para além dos binarismos:

Prematuras, segundo Chen, as assertivas universalistas da tradição epistemológica europeia são baseadas em condições limitadas de produção de conhecimento. Heidegger, Foucault, Bourdieu, Habermas – esses exemplos não são ótimos? – estariam fazendo “Estudos Europeus”. E não alguma teoria universalista, como costumamos tratá-las, pois seus sistemas de referência são baseados exclusivamente em experiências europeias.

Quando não nos damos conta de quão colonizados nós somos, ele afirma, “tendo aprendido nas principais instituições de ensino do Ocidente a olhar de cima para baixo nossos estudos de área”, nós não conseguimos ver que somos parte integrante deles. Trabalhando sobre arte brasileira em uma instituição de ensino artístico no Brasil nós somos parte

*do fenômeno que estudamos, como os pesquisadores dos estudos asiáticos que atuam na Ásia.*²⁰

Às intrínsecas e necessárias premissas teórico-metodológicas, capazes de definir o campo e permitir nossa atuação, reservamos, com frequência suspeita, papel secundário. A tão falada crise da história da arte, ao colocar em questão nossas ferramentas e hábitos interpretativos, ao contrário de produzir alternativas e vigor crítico, além de diluição, trouxe acirramento, um tipo de virada conservadora semelhante à que vemos hoje, em outras áreas.

Chen não está preocupado com história da arte, disciplina eurocêntrica demais para merecer a atenção dos que se dedicam a estudos culturais, salvo para ser alvo de críticas. No entanto, ele acredita que tomar a *Ásia como método* criaria novas possibilidades para todo tipo de trabalho intelectual, uma nova perspectiva, capaz de trazer um conjunto diferente de questões sobre a história mundial. E não se trata apenas da Ásia, pois:

*O propósito da metodologia de análise inter-referencial é evitar julgar qualquer país, região ou cultura como superior ou inferior a qualquer outra, e trazer à tona transformações históricas como uma entidade-base, a partir da qual as diferenças possam ser explicadas.*²¹

Tivemos a oportunidade de apresentar, em outra situação, os ganhos que tal metodologia poderia gerar, ao substituir a exclusiva comparação com os centros metropolitanos pela investigação da experiência de importação de modelos de ensino artístico, em outras geografias. A entidade-base sugerida por Chen, no caso, foi o assim chamado ensino acadêmico, e a comparação a que me refiro, entre a Academia na Índia e no Brasil.²² Se tomada efetivamente como método, e leva-

da ao paroxismo, a sugestão de Chen poderia também ser aplicada a situações regionais, entre Brasil e América Latina, por exemplo. Ou dentro do próprio Brasil. O que importa é alterar o referencial teórico, abandonando nosso vício de emular sempre o norte. E sair do isolamento, pois não estamos falando de apropriação, mas de inter-referência, o que pressupõe interação, e não nossos solilóquios disfarçados de diálogos com autores mortos ou distantes, como é regra em nosso meio.

A manobra foi descrita pela neurociência e se chama ancoragem imaginária. Trata-se de sugerir uma referência, um apoio, uma âncora, de onde o cérebro possa partir para responder ao novo, àquelas experiências ou mensurações para as quais não possui parâmetros. Na falta deles, tendemos a usar o que está à mão. É um viés cognitivo também chamado focalismo, que consiste basicamente em confiar demais, tomando uma referência do passado na qual se apoiar. A tendência pode ser considerada inútil, irracional ou mesmo prejudicial. Ou positiva. No nosso caso, do ponto de vista teórico-metodológico, o que dispomos – o que está à mão – é uma série de autores, europeus, norte-americanos, que não estão produzindo nenhuma teoria universalista, como já foi dito, mas apenas seus próprios estudos de área. Tomá-los, portanto, como parâmetros universalmente válidos, cedendo ao imperativo de utilizar os mesmos princípios, só denuncia nosso colonialismo intelectual.

Nas mãos de Chen, a ancoragem imaginária – *Ásia como método* – converte-se em estratégia heurística, buscando reverter algo que fazemos viciosa e erroneamente e torná-lo positivo. Porque o que é preciso mudar são as condições de produção de conhecimento. Não basta a denúncia.

NOTAS

1 Tradução de Leminski para “nen nen ni/kiku ni omowan/omowaren” de Shiki, um discípulo de Bashô. Em outra versão, sempre do curitibano, o haikai fica assim: “todo ano/pensando nos crisântemos/sendo pensado/pelos mesmos”.

2 Calichman, Richard. *What is Modernity? Writings of Takeuchi Yoshimi*. New York: Columbia University Press, 2005.

3 Takeuchi, Yoshimi. *Takeuchi Yoshimi zenshu*. Tóquio: Chikuma Shobo, 1980-1982.

4 Calichman, op. cit.: 234.

5 Id., ibid.

6 Inaga, Shigemi. Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View. In: Elkins, James (Ed.). *Is Art History Global?* New York: Routledge, 2007.

7 “A rede etimológica das línguas europeias dificilmente pode sobreviver quando remodelada em combinações de ideogramas chineses” (Inaga, op. cit.: 269).

8 Exposição realizada em 1995 no Museu do Louvre.

9 Wang, Hui. Imagining Asia: A Genealogical Analysis. *Inter-Asia Cultural Studies*, London, v.8, n. 1, 2007.

10 Said. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

11 Chen, Kuan-Hsing. Asia as Method: Overcoming the Present Conditions of Knowledge Production. In: *Asia as Method*. Durham/London: Duke University Press, 2010: 214.

12 Referência ao artigo de Roland Barthes, no *Le*

Monde, em 24 de maio de 1974.

13 Freitas, Rosana Pereira de. Onde fica a fronteira entre a China e o Brasil? In: *Novos mundos: fronteiras, inclusões, utopias*. Rio de Janeiro: CBHA, 2015b.

14 Chatterjee, Partha. Whose imagined community? In: *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

15 “Asia as method ceases to consider Asia as the object of analysis and becomes a means of transforming knowledge production” (Chen, 2010: 216).

16 Freitas, Rosana Pereira de. Lá e cá: academias, escolas, tradições. In: *Compartilhamentos na arte*. Santa Maria: Anpap, 2015a.

17 Id., ibid.

18 Chen, Kuan-Hsing. A formação de um intelectual diaspórico. In: Hall, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

19 Id., ibid.: 215.

20 Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

21 Id., ibid.: 250.

22 Freitas, 2015a.

Rosana Pereira de Freitas é professora do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com atuação no PPGAV e no curso de graduação em história da arte, no qual responde, entre outras, pelas disciplinas de arte oriental e historiografia da arte.