



Universidade de Brasília  
Faculdade de Ciência da Informação  
Curso de Museologia

VANESSA DOS SANTOS VENTURA

**O JAPÃO NO MUSEU DE BELAS ARTES DE BOSTON: FUNÇÃO  
EDUCATIVA E FORMAÇÃO DA COLEÇÃO JAPONESA**

Brasília, DF  
2021

VANESSA DOS SANTOS VENTURA

O JAPÃO NO MUSEU DE BELAS ARTES DE BOSTON: FUNÇÃO  
EDUCATIVA E FORMAÇÃO DA COLEÇÃO JAPONESA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Museologia.

**Orientação:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Celina Kuniyoshi

Brasília, DF  
2021

V469 VENTURA, Vanessa dos Santos

O Japão no Museu de Belas Artes de Boston: Função Educativa e Formação da Coleção Japonesa / Vanessa dos Santos Ventura. – 2021.

84f. 30cm.

Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2021.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Celina Kuniyoshi

1. Japão 2. Museu de Belas Artes de Boston 3. Coleção 4. Japonismo 5. Museologia. I Ventura, Vanessa dos Santos. II Título



## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

O JAPÃO NO MUSEU DE BELAS ARTES DE BOSTON: FUNÇÃO EDUCATIVA E FORMAÇÃO DA COLEÇÃO JAPONESA

**Aluno:** Vanessa dos Santos Ventura

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

### **Banca Examinadora:**

Aprovada por:

**Celina Kuniyoshi**

**Professora Aposentada da Universidade de Brasília (UnB)**

**Doutora em História - USP**

**Ana Lúcia de Abreu Gomes - Membro**

**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**

**Doutora em História Cultural - UnB**

**Déborah Silva Santos - Membro**

**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**

**Doutora em Museologia - ULTH**

**Clóvis Carvalho Britto - Suplente**

**Professor da Universidade de Brasília (UnB)**

**Pós - Doutor em Estudos Culturais - UFRJ**

Em 27/04/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Deborah Silva Santos, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 17/05/2021, às 08:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia de Abreu Gomes, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 17/05/2021, às 18:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **CELINA KUNIYOSHI, Usuário Externo**, em 20/05/2021, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6602494** e o código CRC **096E587A**.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer primeiramente a minha orientadora, Celina Kuniyoshi, pelos conselhos e principalmente por ter aceitado me orientar mesmo já aposentada. Significou muito poder ter tido sua ajuda principalmente por ter sido através de suas aulas, em 2017, que descobri meu interesse pelo tema. Agradeço também a professora Ana Abreu por todo o auxílio, compreensão e carinho e a todos os professores que contribuíram de alguma forma com a minha formação.

Aos meus amigos queridos por todos esses anos. André, obrigada por me fazer rir e me incentivar criativamente. Eduarda, obrigada pelas memórias e por ser minha parceira em todas as aventuras desde o primeiro dia. Higor, sou grata por ter você ao meu lado em todas as matérias que inventamos fazer e por todos os surtos que tivemos enquanto escrevíamos nossos trabalhos. Isadora, sem você a vida fica preto e branco, obrigada por colorir meus dias e por sempre me apoiar em absolutamente tudo. Marina, obrigada pelas risadas e pelo carinho e apoio, nossa amizade surgiu no momento certo. Nathany, obrigada por fazer parte de tudo há 10 anos, sua amizade significa o infinito. Aos meus pais, ao meu irmão e ao Getúlio, por me ensinarem tanto. Amo vocês, cada um de vocês, por estarem na primeira fila presenciando todos os meus momentos, sejam eles ruins ou bons. A vida não seria a mesma sem vocês todos ao meu lado.

*“Be wise. Be brave. Be  
tricky”*

GAIMAN, Coraline, 2003

## RESUMO

Este trabalho aborda a relação do Museu de Belas Artes de Boston e o Japão; a construção de seu acervo de arte japonesa e da representação do Japão; o papel dos colecionadores Edward Morse, Ernest Fenollosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo e do Japonismo em Boston; e as atividades educativas do Museu para a propagação da coleção japonesa.

**Palavras-chave:** Japão. Museu de Belas Artes de Boston. Coleção. Japonismo. Museologia.

## **ABSTRACT**

This work addresses the relationship between the Museum of Fine Arts in Boston and Japan; the construction of its collection of Japanese art and the representation of Japan; the role of collectors Edward Morse, Ernest Fenollosa, William Bigelow and Okakura Kakuzo and the Japonism in Boston; and the educational activities of the Museum for the spread of Japanese art collections.

**Keywords:** Japan. Museum of Fine Arts in Boston. Collection. Japonism. Museology.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Museu de Belas Artes de Boston .....	29
Figura 2 – Coopley Square o primeiro Prédio do Museu de Belas Artes de Boston .....	36
Figura 3 – Planta baixa do 2º e 3º andar do Museu (Coopley Square) .....	37
Figura 4 – Projeto do novo Museu feito por Guy Lowell .....	38
Figura 5 – Planta baixa do 1º andar do Museu (atual) .....	39
Figura 6 – Planta baixa do 2º andar do Museu (atual) .....	40
Figura 7 – Isabella Stewart Gardner.....	45
Figura 8 – Museu Isabella Stewart Gardner (pátio).....	46
Figura 9 – Edward Morse .....	47
Figura 10 – Ernest Fenollosa .....	54
Figura 11 – William Bigelow .....	58
Figura 12 – Okakura Kakuzo.....	60
Figura 13 – Edward Morse, Okakura Kakuzo, Ernest Fenollosa e William Bigelow.....	65

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O ENCONTRO DO OCIDENTE COM O JAPÃO.....</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO 2 – O MUSEU DE BELAS ARTES DE BOSTON.....</b>	<b>29</b>
<b>CAPÍTULO 3 – EDWARD MORSE, ERNEST FENOLLOSA, WILLIAM BIGELOW E OKAKURA KAKUZO .....</b>	<b>42</b>
<b>3.1 Edward Morse (1838 - 1925) .....</b>	<b>47</b>
<b>3.2 Ernest Fenollosa (1853 - 1908).....</b>	<b>58</b>
<b>3.3 William Bigelow (1850 - 1926).....</b>	<b>58</b>
<b>3.4 Okakura Kakuzo (1863 - 1913).....</b>	<b>60</b>
<b>CAPÍTULO 4 – O PAPEL DO MUSEU DE BELAS ARTES DE BOSTON NA PROPAGAÇÃO E SALVAGUARDA DA ARTE JAPONESA.....</b>	<b>67</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>78</b>

## INTRODUÇÃO

Ingressei no curso de Museologia no primeiro semestre de 2017. Desde então, muitas coisas mudaram na minha percepção em relação ao curso. Lembro que antes da primeira aula era encantada pela área de exposições e mantive esse interesse até 2019. Contudo, o que eu não sabia, ou pelo menos me recusei a aceitar por um bom tempo, é que meu destino foi selado no primeiro dia de aula, com a professora Andréa Considera Fernandes nos recomendando fazer matrícula na disciplina Tópicos Especiais, da professora Celina Kuniyoshi. Então, a caloura empolgada foi até a secretaria se matricular e foi a melhor escolha da minha graduação, porque me apaixonei perdidamente por um assunto que não fazia ideia que existia, o Japonismo.

Minha curiosidade em relação às matérias futuras era muito grande e eu idealizei muitas coisas com as quais me decepcionei, muitos temas que sonhei em estudar, mas que não me despertaram um interesse genuíno. Todo semestre eu ficava ansiosa por aprender um novo assunto, esperando que algo me encantasse tal como o Japonismo. Eu queria fazer e explorar todas as áreas possíveis, tentando me encontrar de alguma forma, por isso, no terceiro semestre eu iniciei um ProIC com o professor Cayo Honorato, do Instituto de Artes (IDA), sobre educação museal, que foi um outro grande interesse meu que surgiu durante a monitoria da exposição do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) sobre Brasília, em 2017. Por problemas de saúde não consegui finalizar o ProIC e meu interesse pela área educativa findou-se aí. Foi depois da minha retomada à vida acadêmica, no segundo semestre de 2018, que soube do Encontro Nacional dos Estudantes de Museologia (Enemu), em Recife. Meus colegas já tinham suas respectivas áreas de interesses definidas e começaram a escrever artigos para submeter ao edital, mas eu não conseguia deslanchar. Até que nasceu meu trabalho, intitulado “A Influência da Arte Japonesa em Vincent Van Gogh e Gustav Klimt”. Quando terminei a minha apresentação, o professor avaliador me perguntou se eu tinha interesse em seguir a pesquisa focada no Brasil, pois seria interessantíssimo. Eu falei que sim, mas nunca tinha passado pela minha cabeça essa vertente. Então ele disse “quem sabe você não fará seu TCC sobre o assunto?”. Também no terceiro semestre comecei um estágio no Palácio do Itamaraty e fiz literalmente de tudo.

Exposições, catalogação, organização e digitalização do acervo, visita guiada, acondicionamento de plantas arquitetônicas históricas... Com certeza, sem essa experiência de dois anos no Itamaraty, não teria a percepção que eu tenho hoje sobre a Museologia. Já fiz de tudo um pouco durante minha graduação e sei bem o que não gosto, mas sei também que sempre tentei me forçar para fora da minha zona de conforto. Meu próprio estágio me obrigou a isso às vezes e sou grata, porque desde o início do curso, quando me apaixonei pelo Japonismo, pensava que eu precisava conhecer tudo para então decidir o que pesquisar. Ao chegar ao final da graduação, estou animada e orgulhosa por tudo que vivi academicamente. E assustada ao perceber que o tempo passou tão depressa e agora a ideia da conclusão do curso que me parecia tão distante, apresentou-se à minha frente, pedindo uma definição sobre o assunto para o Trabalho de Conclusão do Curso. E confesso que demorei a aceitar que era o Japonismo, o Japão e o Museu de Belas Artes de Boston pelo que exponho a seguir.

Durante a disciplina de Introdução ao Trabalho de Conclusão de Curso iniciei os levantamentos acerca do tema Japonismo e colecionadores de obras japonesas e me deparei com Isabella Stewart Gardner. Chamou-me a atenção encontrar entre os colecionadores de artigos do Japão, no final do século XIX, uma mulher e por ela ter criado um museu. Essa descoberta levou-me a eger como objeto de pesquisa essa colecionadora e seu museu, o Museu Isabella Stewart Gardner, localizado em Boston.

Ao ler sobre esse museu fui conhecendo a relação de Isabella Gardner com o Japão e descobri algumas outras figuras importantes no circuito de Boston da época. Dessa forma, reencontrei o Museu de Belas Artes de Boston. Foi um reencontro, pois em 2017 fiz uma pesquisa sobre esse museu na disciplina da professora Celina Kuniyoshi, onde buscávamos obras japonesas nos acervos disponíveis *on-line* das instituições museais. Eu sabia que o Museu de Belas Artes de Boston possuía a maior coleção de arte japonesa do Ocidente, mas desconhecia o porquê.

No decorrer da pesquisa sobre Isabella Gardner compreendi que, de fato, não havia muitas fontes digitais sobre ela, mas achei diversas referências sobre o Museu de Belas Artes de Boston e sobre quatro personagens importantes para as coleções japonesas: Edward Morse, Ernest Fenollosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo. A indisponibilidade de fontes *on-line* sobre Isabella Gardner e

o impedimento advindo da pandemia de uma viagem a Boston para a pesquisa no Museu Isabella Stewart Gardner levou-me ao tema atual – O Japão no Museu de Belas Artes de Boston –, pois vislumbrei a oportunidade de trabalhar remotamente, com mais fontes disponíveis e sem fugir do meu interesse inicial, o Japonismo e as coleções de “coisas” do Japão.

Com essas descobertas, emergiram várias indagações: como o Museu de Belas Artes de Boston surgiu e qual sua função na época? Como se formou sua coleção de arte japonesa e o que a instituição fez para divulgar esse acervo? A instituição promoveu atividades educativas para divulgação do acervo ou ainda não existia esse viés pedagógico? Como Edward Morse, Ernest Fenolosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo se tornaram colecionadores? Qual a relação deles com o Museu de Belas Artes de Boston? Qual a relação entre o Museu de Belas Artes de Boston, os colecionadores citados e o Japonismo?

Para o desenvolvimento deste trabalho, optou-se por uma pesquisa documental *on-line* e uma revisão de literatura, que contemplam a relação entre o Japão e o Ocidente, o Japonismo, o Museu de Belas Artes de Boston e os colecionadores Edward Morse, Ernest Fenolosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo.

Após checar nos principais bancos de dados brasileiros, entendi que a pesquisa precisaria ser direcionada a sites estrangeiros. O primeiro canal de busca foi o *Google Scholar*, onde pude verificar fontes em diversas línguas e no qual colhi as primeiras informações e referências acerca do tema. O próprio *Google Scholar* direcionou-me para os sites JSTOR e *Internet Archive*, onde consegui a maior parte das referências e documentos. Ressalto que o uso desses sites foi providencial para a pesquisa, pois a instituição analisada não é brasileira e não há fontes disponíveis em língua portuguesa. O JSTOR foi essencial no acesso de toda a documentação do Museu de Belas Artes de Boston, já que a instituição postou em seu perfil as documentações mais antigas, seus arquivos e boletins informativos. Encontrar essa documentação *on-line* foi inestimável para o presente estudo, pois grande parte das obras mais relevantes que falam sobre a história do Museu não estavam disponíveis nem mesmo para compra. Já através do *Internet Archive* consegui acessar as obras publicadas dos colecionadores Edward Morse, Ernest Fenolosa e Okakura Kakuzo.

A revisão de literatura sobre a relação entre o Japão e o Ocidente conduziu-me a diversos estudos, mas o que norteou a pesquisa possibilitando maior compreensão acerca do tema foi o trabalho de Celina Kuniyoshi chamado **Imagens do Japão: uma utopia de viajantes**, editado pela Estação Liberdade/Fapesp em 1998, resultante de tese de doutoramento defendida em 1997.

Sobre o tema Japonismo, continuei utilizando o trabalho de Celina Kuniyoshi e adicionei o artigo de Tara Rodman, de 2013, intitulado “A Modernist Audience: The Kawakami Troupe, Matsuki Bunkio, and Boston Japonisme”, publicado no periódico **Theatre Journal**, de Baltimore; a dissertação de mestrado em Artes de Chae Ryung Kim, **East Meets West: Japonisme in the Discourse of Colonialism in the Development of Modern Art**, de 2012; a dissertação de mestrado em Letras de Amadeus Valdrigue, **Kakuzo Okakura e a busca da essência da arte japonesa – influência e continuidade em Mokichi Okada**, de 2016; o trabalho “Colecionismos: entre Japão e Ocidente” de Michiko Okano publicado nos anais do evento **Jornadas de História da Arte: coleções, arquivos e narrativas**, de 2015; e por fim, a tese de doutorado em Filosofia de Ayako Ono, **Japonisme in Britain**, de 2001.

Os estudos acerca da história e papel do Museu de Belas Artes de Boston são muitos, contudo os mais importantes para o meu trabalho foram: o artigo “The Disjunctive History of US Museums, 1869-1980” de Judith Blau, publicado em **Social Forces**, em 1991; o texto “The Birth of the American Art Museum” de Alan Wallach, que integra a obra **The American Bourgeoisie: Distinction and Identity in the Nineteenth Century** de Sven Beckert e Julia B. Rosenbaum, de 2010; o livro de Hina Hirayama, **With Éclat – the Boston Athenaeum and the Origin of the Museum of Fine Arts Boston**, publicado em 2013; e a dissertação de mestrado em Profissões de Museu de Hong-Eun Lee, **The History of Asiatic Department: Boston Museum of Fine Arts, Focused on the Far Eastern Arts**, de 2000.

Blau e Wallach discorrem sobre o contexto histórico que antecede o surgimento não somente do Museu de Belas Artes de Boston, mas também de outras instituições contemporâneas. Eles analisam os fatores que culminaram numa explosão de criação de museus nos Estados Unidos e tentam responder porque essas instituições foram e continuam sendo necessárias para a história

do país e para a preservação de seus acervos. Já Hina Hirayama apresenta os primeiros anos do Museu de Belas Artes de Boston, como foi criado e em que circunstâncias, permitindo o entendimento das funções e objetivos iniciais da instituição. Adentrando a coleção asiática do Museu, Lee aborda a criação do departamento e as mudanças que aconteceram ao longo do tempo.

Sobre a função educativa do Museu de Belas Artes de Boston recorri ao capítulo **What is a Museum?**, escrito por Edward Alexander, presente na obra **Museums in Motion: an Introduction to the History and Functions of Museums** de Edward P. Alexander e Mary Alexander, de 2008 (primeira edição em 1979) e ao texto **Educação em museus: a mediação em foco** de Martha Marandino, editado em 2008.

O capítulo de Edward P. Alexander aborda o contexto histórico e mostra como a educação se tornou uma parte importante dentro dos museus estadunidenses. O autor também cita algumas ações educativas desenvolvidas pelos museus para atrair o público salientando que havia uma necessidade dos museus estadunidenses em alcançar toda a sociedade e para isso lançaram mão do acervo e de exposições (1979, p.11-12). Já o trabalho de Martha Marandino é mais geral, abordando conceitos educativos, o contexto histórico e apresentando algumas atividades educativas criadas pelos museus norte-americanos.

Sobre a propagação do acervo do Museu de Belas Artes de Boston além do trabalho de Hong-Eun Lee e de Allan Wallach usei o artigo de Neil Harris intitulado “The Gilded Age Revisited: Boston and the Museum Movement”, publicado no periódico **American Quarterly**, em 1962.

Em relação aos colecionadores Edward Morse, Ernest Fenellosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo, consulte os estudos biográficos e acerca de suas obras realizadas por Leland Ossian Howard e Frank Benson, “Edward Sylvester Morse 1838-1925 a Biographical Sketch”, publicado em **National Academy of Science**, em 2013; Beatrice B. Shoemaker, “Remorseless: Edward Sylvester Morse and Changing Tastes in Japanese Ceramics”, publicado no periódico **Andon**, em 2017; José Maria Cabeza Lainez e José Manuel Almodóvar Melendo, “Ernest Francisco Fenollosa and the Quest for Japan – Findings of a Life Devoted to the Science of Art”, publicado no **Bulletin of Portuguese – Japanese Studies**, em 2004; Ray F. Defalque, “Samurai Bill, the Third Bigelow”,

publicado em **Bulletin of Anesthesia History**, em 2005; e a dissertação de Mestrado em Letras de Amadeus Valdrigue, **Kakuzo Okakura e a busca da essência da arte japonesa**, defendida em 2016.

No que se refere à análise documental foram analisadas as anotações de Ernest Fenollosa publicadas em **Epochs of Chinese and Japanese Art**. E as duas edições do diário de Edward Morse, também publicado, intitulado **Japan Day by Day, 1877, 1878-79, 1882-83**. Além da análise de documentos publicados pelo Museu sobre a instituição, suas atividades, trabalhos e mudanças. A razão para a escolha destes documentos se dá pela ampla descrição dos fatos, sendo possível uma análise consistente através da leitura e possibilitando o conhecimento profundo de personagens importantes para o Japonismo e a formação das coleções de arte japonesa do Museu de Belas Artes de Boston.

Para entender as coleções, colecionadores e colecionismo, usei os textos de Jean Baudrillard, “O sistema marginal”, parte da obra **O sistema dos objetos**, de 1993; de Phillip Blom, **Ter e manter**, de 2003; e de Walter Benjamin, “O colecionador”, parte de **Passagens**, de 2006, “Desempacotando minha biblioteca”, parte de **Rua de mão única: obras escolhidas**, de 1987; e “Coleções e colecionadores: as práticas de colecionar, motivações e simbologias” de Célia Oliveira publicado em 2017 na revista **Museologia e Interdisciplinaridade**.

O objetivo geral foi compreender a relação do Museu de Belas Artes de Boston com o Japão da segunda metade do século XIX e até os anos 20 do século XX. E os objetivos específicos foram: apresentar o encontro entre Ocidente e o Japão e o Japonismo; caracterizar o Museu de Belas Artes de Boston; apresentar o colecionismo e analisar a história dos quatro personagens responsáveis pela formação da coleção japonesa do Museu de Belas Artes de Boston, as relações entre eles, os vínculos com a instituição e com o Japão; identificar como a instituição preservou e propagou o acervo de arte japonesa e o estudo acerca do Japão e sua cultura.

A justificativa deste trabalho se baseia na escassez de estudos no Brasil, no campo da Museologia, sobre o Museu de Belas Artes de Boston e sua relação com o Japão, além do meu interesse pessoal pelo tema. Ademais, são raras as investigações sobre o papel educacional desse Museu e a exploração da coleção

de arte japonesa para constituição de representação do Japão no Ocidente. Soma-se a isso, por um lado, a oportunidade de apresentar as assimetrias culturais da época, a partir das experiências de estrangeiros em solo japonês e de japoneses auxiliando estrangeiros em sua descoberta do Japão, e por outro, a desvalorização de si mesmo e perda de patrimônio cultural por parte do Japão e conquista de tesouros inestimáveis pelos estrangeiros na medida em que eles conseguiram compreender a riqueza inerente à arte tradicional e popular do Japão, coletaram obras de arte e artefatos<sup>1</sup> e os levaram a seus países.

O presente trabalho é um estudo de caso do Museu de Belas Artes de Boston e sua coleção de arte japonesa. Insere-se no campo da Museologia no Eixo 1 - Teoria e Prática Museológica. Procurará iluminar o papel do Museu de Belas Artes de Boston na propagação do Japão no Ocidente, adotando como referencial teórico os conceitos de Japonismo, colecionismo e coleção.

Este trabalho foi dividido em quatro capítulos, além da Introdução e Considerações Finais. No primeiro capítulo abordo o contato do Ocidente com o Japão, contextualizo a primeira abertura dos portos japoneses no século XVI, o fechamento e a reabertura (1639 e 1854), e exponho os desdobramentos dessa relação cultural que resultaram no Japonismo. No segundo capítulo, faço uma caracterização do Museu de Belas Artes de Boston, abordando o contexto histórico da instituição, seu papel pedagógico e suas principais funções. No terceiro capítulo, começo apresentando o conceito de colecionismo e, para explicar a relação do Museu com o Japão e a constituição do acervo de arte japonesa, trago quatro personagens: Ernest Fenollosa, Edward Morse, William Bigelow e Okakura Kakuzo. No quarto capítulo analiso as atividades propostas pelo Museu de Belas Artes de Boston para a propagação de seu acervo através de documentos publicados pela instituição e discuto a importância do Museu para a salvaguarda e estudo das coleções de arte japonesa.

---

<sup>1</sup> Utiliza-se o termo artefato conforme semântica da época e com o significado de “modo particular de cultura material ou resultado causado propositalmente pela utilização da mão de obra humana”. ARTEFATO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/artefato/>. Acesso em: 14 maio 2021.

## CAPÍTULO 1 - O ENCONTRO DO OCIDENTE COM O JAPÃO

O primeiro encontro entre o Ocidente e o Japão ocorreu no século XVI, entre 1542 e 1543, com a chegada de naufragos portugueses à Ilha de Tanegashima, porém a Europa soube pela primeira vez da existência do Japão através do viajante Marco Polo que o chamou de Cipango, em fins do século XIII. Ainda que desde 1513 os portugueses estivessem em contato com a China, longos trinta anos se passaram antes que algum lusitano chegasse de fato às ilhas do Japão. Miranda e Serafim (1998, p. 221) discorrem que a coroa portuguesa e as autoridades chinesas romperam laços após oito anos, que só se reataram em 1557. Não obstante, a troca comercial entre Portugal e China não se interrompeu, caracterizando-se como um contrabando. E foi devido a este comércio clandestino na costa de Fukien até Liampó, que os portugueses descobriram a rota para o Japão, que lhes permitiu o início da expansão comercial até esse país, pois

Em 1542, um grupo [de] aventureiros [portugueses] foi autorizado a invernar no porto de Liampó. Neste ano, ou no seguinte, uma violenta tempestade desviou um junco chinês para a ilha de Tanegashima. A bordo, os primeiros ocidentais a pisarem o solo japonês: alguns lusitanos embarcados no Sião que buscavam o porto de Liampó. [...] tratava-se de Antonio da Mota, António Peixoto e Francisco Zeimoto (KUNIYOSHI, 1998, p. 30).

As relações entre Japão e China estavam suspensas nessa época. Segundo Boxer,

Os ataques japoneses começaram na dinastia Yuan (Mongol) após a derrota da tentativa de Kublai Khan de invadir o Nippon em 1281 [...]. Um resultado indiscutível desses ataques foi que os imperadores Ming proibiram todas relações com o Japão sob pena de morte (BOXER, 1967, p. 6-7, tradução nossa).<sup>2</sup>

Devido a essas divergências entre Japão e China os portugueses vislumbraram uma excelente conjuntura para fins comerciais, pois o Japão possuía extremo interesse na seda chinesa e a China, por sua vez, na prata japonesa. Dessa forma, Portugal atuou como ponte comercial entre ambos os países (CARVALHO, 2000, p. 134).

---

<sup>2</sup> No original: "The Japanese raids began in Yuan (Mongol) dynasty after the defeat of Kublai Khan's attempt to invade Nippon in 1281[...]. One undoubted result of these raids was that the Ming emperors forbade all intercourse with Japan on pain of death [...]". (BOXER, 1967, p. 6-7).

De 1542/1543 a 1639, os lusitanos enriqueceram no próspero comércio com os japoneses, vendendo-lhes a seda chinesa em rama ou manufaturada e produtos europeus e indianos, armas, munições e outros equipamentos bélicos em troca da prata, “armários de laca, caixas e mobiliário, biombos pintados a folha de ouro [...], *kimonos*, espadas, lanças e, nos últimos anos, cobres”. [Boxer<sup>3</sup>, 1990, p. 29]. (KUNIYOSHI, 1998, p. 33).

A notícia da descoberta do Japão chegou à Europa por volta de 1551/1552, com a impressão e divulgação da carta do jesuíta Francisco Xavier (KUNIYOSHI, 1998, p. 31), na qual se referia à grandeza intelectual do povo japonês, definindo-o como o mais culto e sábio dentre os povos hereges que conhecera. Enviado ao arquipélago com a missão de instituir o processo de evangelização do Japão, Francisco Xavier ganhou fiéis com muita rapidez e desenvoltura já nos primeiros anos de sua missão (PIMENTA, 2013, p. 33). A notícia das conversões feitas em massa chegou à Europa carregando consigo a visão do Japão “como o país mais propício à difusão da fé católica” (KUNIYOSHI, 1998, p. 34). Entretanto, as boas relações não duraram muito tempo. Conforme apresenta Carvalho (2000, p. 136) nem todos os japoneses aceitavam o cristianismo e após um mal-entendido em Hirado, 14 portugueses morreram. Esse episódio despertou medo entre os jesuítas que, ao buscar um porto seguro para atracar, acabaram chegando a Yokoseura, domínio de Omura Sumitada, onde foram bem recebidos. Os portugueses receberam permissão para construir uma igreja e Omura Sumitada isentou-os de qualquer imposto por dez anos. Todavia, era uma questão de tempo até os senhores feudais vizinhos levantarem alguns problemas, fazendo com que os portugueses se deslocassem então para o porto de Nagasaqui.

O certo é que em 1580, Omura Sumitada assinou um contrato concedendo Nagasaqui à Sociedade de Jesus. Nagasaqui foi território da Igreja durante sete anos e tornou-se a cidade dos Cristãos e o refúgio para os Japoneses convertidos ao Cristianismo, expulsos das suas terras por terem abraçado a fé cristã. Em 1587, Nagasaqui foi anexada por Toyomi [*sic*] Hideyoshi, mas continuou como centro da Igreja no Japão até 1614 (CARVALHO, 2000, p. 136).

Os jesuítas, em sua maioria, respeitavam as tradições e culturas dos japoneses, porém existiam alguns missionários que impunham suas visões

---

<sup>3</sup> BOXER, Charles Ralph. **Fidalgos no Extremo Oriente. 1550-1770.** Factos e lendas de Macau antigo. Macau: Fundação Oriente, Museu e Centro de Estudos Marítimos de Macau, 1990. [Apud KUNIYOSHI, 1998, p. 149].

eurocêntricas e recriminavam os costumes japoneses. Quando Oda Nobunaga assumiu o poder, dedicando-se à unificação do Japão a partir de 1568, ele gerou grandes expectativas entre os jesuítas, pois o julgavam um aliado na luta para diminuir a ascendência de seitas budistas sobre os governantes. Entretanto, a intolerância religiosa de alguns missionários acabou provocando relutâncias por parte dos budistas. Com a morte de Nobunaga em 1582, seu sucessor, Toyotomi Hideyoshi, prosseguiu o trabalho de unificar o país. Devido aos episódios recorrentes de intolerância por parte dos jesuítas, Hideyoshi passou a considerar o cristianismo como uma oposição ao país, pois havia inquietude por parte dos japoneses de que a difusão do cristianismo viesse acompanhada de uma colonização do Japão (CARVALHO, 2000, p. 136-137). Consequentemente, em 1587, Hideyoshi decretou a expulsão dos padres católicos, concedendo um prazo de vinte dias para que os missionários deixassem o país (CARVALHO, 2000, p. 138). Como romper com os jesuítas significava romper também as relações econômicas com Portugal, que vinham sendo extremamente lucrativas ao Japão, Hideyoshi voltou atrás em sua decisão. Apesar disso, ainda que o comércio fosse lucrativo, era difícil separá-lo da evangelização, visto que o número de conversões religiosas crescia aceleradamente:

Apesar da tolerância dos governantes máximos do Japão com os missionários cristãos - a exceção foi o "grande martírio" de 1597 - registraram-se perseguições de cunho religioso mescladas com questões políticas locais que atingiram apenas os japoneses cristianizados (KUNIYOSHI, 1998, p. 39).

Com a morte de Hideyoshi, em 1598, Tokugawa Iyeyasu assumiu o poder, e a situação dos missionários portugueses tornou-se ainda mais instável, na medida em que crescia a concorrência holandesa no comércio com o Japão e os batavos ofereciam separar a religião do comércio, medida solicitada pelos japoneses e não cumprida pelos lusitanos. Em 1614, foi publicado um édito obrigando a renúncia de sua fé aos cristãos e ordenando a saída imediata dos missionários católicos do país. Com esse dispositivo, o Japão começou a se encaminhar para o fechamento definitivo de seus portos (MARQUES, 2017, p. 9).

No período de 1639 até 1854, os portos japoneses permaneceram proibidos aos estrangeiros, com exceção dos chineses e coreanos que puderam comerciar em Nagasaqui e dos holandeses, aos quais permitiram permanência

e comércio somente na ilha de Deshima (ilha artificial construída em frente a Nagasaki) e a ida anual a Edo, capital do império japonês. Após sucessivas tentativas de nações estrangeiras de retomada de relações diplomáticas e comerciais com o Japão, finalmente em 3 de agosto de 1854 o Japão cedeu à ameaça dos canhões dos navios norte-americanos comandados pelo Comodoro Perry e assinou seu primeiro tratado com um país estrangeiro, os Estados Unidos. Na sequência, assinou tratados com outros países. (KUNIYOSHI, 1998, p. 48).

Após curto período de instabilidade política, o regime do *Shogunato* dos Tokugawa foi derrubado e restaurado o poder imperial, inaugurando-se a Era Meiji (1868-1912), que foi marcada pela introdução de pensamentos e costumes ocidentais, visto que as autoridades japonesas defendiam a modernização do país. Em 1876, visando a modernização e aperfeiçoamento de técnicas, foi fundada a primeira escola de artes do Japão a *Kôbu Bijutsu Gakkô* em Tóquio. O objetivo da escola era introduzir técnicas ocidentais como o do realismo, para suprir a lacuna na arte japonesa, menosprezando suas próprias tradições e acolhendo totalmente as influências ocidentais (OKANO, 2010, p. 371). Porém, nem todos os japoneses aceitaram “que a representação mimética e realística do mundo era superior às técnicas japonesas e [que ela] levaria o país ao desenvolvimento almejado” (OKANO, 2010, p. 371) e essa escola fechou as portas em 1883, dando espaço, quatro anos depois, para a abertura da Escola de Belas Artes de Tóquio, que valorizou a cultura e arte japonesa, usando suas técnicas como base de sua estrutura curricular. Okakura Kakuzo, também conhecido como Okakura Tenshin, foi um dos gestores da Escola e fiel defensor da tradição japonesa, juntamente com o americano Ernest Fenollosa:

A Academia tinha dois grandes objetivos: divulgar o conceito de inovação aliado à tradição por meio de eventos públicos – exposições, palestras sobre tópicos específicos, participação de seus membros em exposições de outras instituições e a busca por formas de o público em geral entrar em contato com obras de arte consideradas elevadas (ou seja, produzidas dentro da academia); e trabalhar em prol da preservação da herança cultural japonesa, por meio do redescobrimto de técnicas do passado, aplicadas no presente (VALDRIGUE, 2016, p. 32-33).

O segundo contato do Ocidente com o Japão ocasionou nesse país uma onda de modernização, ocidentalização, menosprezo por sua cultura e redescoberta das tradições japonesas. Na América e na Europa, o segundo

encontro com o Japão gerou grande curiosidade e encantamento entre intelectuais e artistas, que deu origem ao Japonismo. O termo “japonismo” foi utilizado pela primeira vez pelo crítico de arte francês Philippe Burty em maio de 1872. O termo é empregado para se referir à influência da cultura japonesa em outros países. O Japonismo está inserido nas artes, na música, na decoração, arquitetura etc. e esse movimento se tornou forte principalmente após a abertura dos portos do Japão no ano de 1854. Segundo Kuniyoshi,

O reencontro do Ocidente com o Japão em meados do século XIX provocou no País do Sol Nascente uma onda de modernização e ocidentalização e de nacionalismo, cuja exacerbação culminou na tragédia da Segunda Guerra Mundial. Na Europa e na América, ao contrário, o reencontro configurou-se como uma redescoberta de um povo e de uma cultura por demais insólitos para os padrões conhecidos na época. (KUNIYOSHI, 1998, p. 56).

Muitos viajantes ficaram encantados com o Japão e adquiriram objetos diversos que acharam interessantes, contudo, houve dois momentos importantes que marcaram o colecionamento de objetos japoneses: em 1856, em Washington, com a divulgação do relato oficial da expedição de Perry e em 1858, no próprio Japão, após o governo japonês organizar a venda de objetos produzidos no país para estrangeiros que ali vieram residir.

Em 1856 foi divulgado em Washington o relato oficial da expedição Perry, acompanhado de duas reproduções em cores de estampas de Hiroshige. O ineditismo do tema de uma delas – a travessia de um rio raso no dorso de homens – provocou tamanho impacto que foi retomado pelo *Illustrated London News*, de 13 de dezembro de 1856 (imprimiu-o em preto e branco com o título *Japanese painting. Crossing Oho-e-gawa, in the province of Suruga*) e por A. Van. Otterloo, em sua obra *Japan*, editada em Amsterdã, em 1860 (novamente em cores). (KUNIYOSHI, 1998, p. 74).

Os objetos vendidos para os estrangeiros muitas vezes eram adquiridos por instituições culturais que organizavam mostras a fim de propagar a cultura do Japão. Em 1867, o movimento colecionista de itens do Japão ganhou força através da Exposição Universal de Paris provocando uma onda pela procura de objetos japoneses, influenciando artistas e impulsionando museus de todo o Ocidente a comprá-los. Nomes como Van Gogh e Gustav Klimt dentre outros se encantaram com a arte japonesa, retratando e inserindo paisagem e símbolos do Japão em suas obras de arte. Diversos museus hoje abrigam coleções gigantescas de objetos japoneses, que foram coletados durante o período de propagação das “coisas do Japão” pelos colecionadores e artistas, porém a

maior delas encontra-se nos Estados Unidos, no Museu de Belas Artes de Boston, uma das primeiras instituições museais do país e que serviu de base para a criação e gestão de diversos outros museus.

Para explicar a explosão da arte japonesa e a propagação do Japão em Paris, o colecionador e crítico de arte Philippe Burty inventou a palavra “Japonismo”, título de artigo publicado no jornal **La Renaissance Artistique et Littéraire**, em maio de 1872, com a qual descreveu “o entusiasmo pelos artefatos japoneses, que tinha se desenvolvido em Paris nos anos 1860” (NUTE<sup>4</sup>, 1993, p. 28, *apud* KUNIYOSHI, 1998, p. 76). Em 7 de agosto de 1875, na revista inglesa **The Academy**, Burty publicou outro artigo intitulado “Japonism”, “definindo-o como ‘um novo campo de estudos, artísticos, históricos, etnográficos’ [Nute, 1993, p. 28] ou ainda ‘como o estudo da arte e gênio do Japão’ [Sato e Watanabe<sup>5</sup>, 1991, p. 14]” (KUNIYOSHI, 1998, p. 77).

Segundo Chae Ryung Kim, “o Japonismo indica especificamente a influência japonesa na arte francesa do século XIX” (2012, p. 1, tradução nossa).<sup>6</sup> Para essa autora, o Japonismo da Europa enxergava a arte japonesa e o próprio Japão como um produto secundário e inferior à arte europeia: “A visão de que a arte japonesa está subordinada à tradição artística ocidental como um suplemento é claramente demonstrada na disseminação da arte japonesa na Europa”<sup>7</sup> (KIM, 2012, p. 7, tradução nossa).

De acordo com Rodman (2013, p. 495), o Japonismo atingiu não apenas a Europa, mas também os Estados Unidos, em 1875. Rodman relata que Boston também possuía seu próprio movimento, com colecionadores que contribuíram para cultivar o Japonismo na região, tornando a cidade o maior polo japonista na América do Norte. Em destaque entre os colecionadores, Ernest Fenollosa, William Sturgis Bigelow e Edward S. Morse.

---

<sup>4</sup> NUTE, Kevin. **Frank Lloyd Wright and Japan**. The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright. Londres: Chapman & Hall, 1993. (*Apud* KUNIYOSHI, 1998, p. 76).

<sup>5</sup> SATO, Tomoko; WATANABE, Toshio, The Aesthetic Dialogue Examined. Japan and Britain 1850-1930. *In: Japan and Britain: an Aesthetic Dialogue 1850-1930*. Londres: Lund Humphries, Barbican Art Gallery/Setagaya Art Museum, 1991, p. 14-15. (*Apud* KUNIYOSHI, 1998, p. 77).

<sup>6</sup> No original: “Japonisme specifically indicates the Japanese influence on French nineteenth-century art”. (KIM, 2012, p. 1).

<sup>7</sup> No original: “The view that Japanese art is subordinate to the Western artistic tradition as a supplement is clearly demonstrated in the dissemination of Japanese art in Europe”. (KIM, 2012, p. 7).

Kuniyoshi entende o Japonismo como um fenômeno cultural no Ocidente no período de entre séculos XIX-XX:

A novidade e a surpresa dessa redescoberta [do Japão e sua cultura] acendeu nos corações de artistas e escritores europeus e norte-americanos uma paixão imensa por esse país que, à semelhança de uma crisálida, abria-se revelando uma borboleta de surpreendente beleza. Esse encantamento com o Japão, em especial com o que eles denominavam o *Japão artístico*, deu origem a um fenômeno cultural no Ocidente, na segunda metade do século XIX e início do XX, chamado *Japonismo* (KUNIYOSHI, 1998, p. 56).

E associa Japonismo a exotismo e a tendências de vanguarda da época:

O Japonismo nas artes plásticas e decorativas, na arquitetura e no vestuário iniciou-se com a descoberta de uma nova cultura, pouco conhecida – não se discernia *japonnerie* de *chinoiserie* – e ganhou impulso com o desejo de representar o desconhecido, em toda a sua estranheza – o exótico e pitoresco Japão -, copiando-se desde os motivos ornamentais até os aspectos formais da composição estética. Nessa assimilação do outro pela imitação, os *japonistas* foram adquirindo segurança e experimentando sua criatividade, a partir da seleção dos aspectos que mais feriam sua sensibilidade artística – o exótico estava deixando de ser pitoresco e começando a ser assimilado. Na incorporação criadora, os *japonistas* foram se distanciando do objeto de seu desejo – a arte/cultura japonesa – e conquistando autonomia em relação à sua inspiração inicial. Nessa altura, o desconhecido passara para a categoria daquilo que já era conhecido, e aos poucos foi fenecendo o entusiasmo pelo ‘Japão artístico’, pois agora toda a sua exotividade convertera-se numa similitude. O exótico que se projetara como exterioridade fora devorado e agora não se distinguia na interioridade do artista. Seu anseio pelo ignorado fora saciado. Seriam necessárias novas inquietações para que a procura de ‘outros desconhecidos’ se reiniciasse (KUNIYOSHI, 1998, p. 86).

Há um outro termo, “japonaiserie”, disseminado simultaneamente a Japonismo, que foi citado pelos irmãos Goncourt em uma carta endereçada a Philippe Burty, em 1885, que significa um interesse em objetos japoneses devido a sua exotividade. De acordo com Ayako Ono (2001, p. 2), “recentemente, Japonismo tem sido usado como um termo que também inclui o de *Japonaiserie*, e muitas pesquisas já têm sido feitas sobre o assunto”<sup>8</sup>.

A concepção de Japonismo adotada para o presente estudo é a que foi desenvolvida por Kim e que inclui *Japonaiserie*:

Por meio de colecionadores, críticos, negociantes, artesãos e artistas, o gosto pela arte Japonesa se enraizou em Paris e se tornou um fenômeno artístico. O fascínio europeu pela arte Japonesa, as constantes atividades de coleta, periódicos e a ênfase no estilo artístico

<sup>8</sup> No original: “In recent years, *Japonisme* has tended to be used as a term which includes *Japonaiserie*, and much comprehensive research has been done on the subject” (ONO, 2001, p. 2).

japonês demonstra como o *Japonismo* não era apenas uma coleção de esquisitices ou luxos exóticos, mas uma fonte de inspiração cultural e artística para o Ocidente (KIM, 2012, p. 8-9, tradução nossa).<sup>9</sup>

Investigando a relação entre Estados Unidos e Japão descobriu-se que antes da chegada do Comodoro Perry nas costas japonesas já houvera outro contato, não oficial, entre os dois países, que ocorreu devido a uma brecha nos portos japoneses. De acordo com Okano (2015, p. 3), essa brecha aconteceu durante o período da Revolução Francesa, quando os holandeses não estavam navegando até a ilha japonesa:

Outro caso de brecha encontrado é a entrada dos americanos no porto de Dejima, em navios que portavam bandeiras holandesas, uma exceção concedida na época da Revolução Francesa, quando os navios holandeses deixaram de navegar rumo ao Japão. (Cfr. Tazawa<sup>10</sup>, 2012, p. 26). Salem foi um dos primeiros lugares estadunidenses que teve contato com o Japão, formando, assim, a base do Peabody Essex Museum, que mais tarde seria incrementada com outra leva de obras provenientes do Japão via Boston. (OKANO, 2015, p. 3).

O interesse de estadunidenses pela arte japonesa iniciou-se nesse momento e os indícios são as lojas em Salem e Boston que vendiam objetos de arte provenientes do Japão.

Associado a esse fato [entrada de navios americanos em Deshima portando bandeiras holandesas referido acima], verificou-se o borbulhar do interesse pela arte japonesa em Salem e Boston, pela existência de lojas que vendiam de obras de arte [a] *kôgei* japoneses. De fato, M. High<sup>11</sup> (Cfr. 2012, p. 19 a 23) registra a viagem, de Massachusetts ao Japão, já em junho de 1871, de Charles Appleton Longfellow (1844 - 93), que lá permaneceu durante vinte meses. (OKANO, 2015, p. 3).

O interesse dos estadunidenses de fato se consolidou, no entanto, com as atividades de três estadunidenses focadas em representar o Japão no

---

<sup>9</sup> No original: "Through collectors, critics, dealers, craftsmen, and artists, the taste for Japanese art took root in Paris and became an artistic phenomenon. Europeans' fascination with Japanese art, constant collecting activities, journals, and emphasis on Japanese artistic style demonstrate how *Japonisme* was not just a collecting of exotic oddities or luxuries but a source of cultural and artistic inspiration for the West" (KIM, 2012, p. 8-9).

<sup>10</sup> TAZAWA, Hiroyoshi. Boston Bijutsukan no Nihonkaiga korekushon – seiyô ni simesareta nihonbijutsu no kyôkasho. (A coleção de pinturas japonesas do Museu de Boston – o livro didático da arte japonesa mostrada no Ocidente). In: MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON, MUSEU NACIONAL DE TÓQUIO et al. (org.). **Japanese masterpieces from the Museum of Fine Arts, Boston**. Tokyo National Museum, Nagoya/Boston Museum of Fine Arts, Kyushu National Museum, Osaka City Museum of Fine Arts, Museum of Fine Arts Boston, NHK and NHK Promotions, 2012, p. 25-37. (Apud OKANO, 2015, p. 3).

<sup>11</sup> M. HIGHT, Eleanor. **Capturing Japan in Nineteenth-Century New England Photography Collections**. Surrey: Ashgate Publishing, 2011. (Apud OKANO, 2015, p. 3).

Ocidente: Ernest Fenollosa, William Bigelow e Edward Morse (RODMAN, 2015, p. 495).

Em verdade, os três chegaram ao Japão no momento certo para adquirir as obras tradicionais, visto que, como os japoneses estavam com o interesse voltado para o Ocidente, elas eram vendidas por uma bagatela. O que se destaca é o refinado senso estético dos ocidentais na seleção dessas obras, adquirido por um estudo aprofundado, sobremaneira, de Fenollosa. Todavia, eles não apenas compraram uma quantidade enorme de peças e levaram-nas para os Estados Unidos, mas também colaboraram para a valorização da arte tradicional japonesa ora realizando palestras, ora dando apoio financeiro a artistas (OKANO, 2015, p. 6).

Fenollosa, Morse e Bigelow, com auxílio de Okakura Kakuzo foram os responsáveis pela introdução de artefatos e obras de arte japoneses nos Estados Unidos, contribuindo significativamente para a criação da coleção japonesa do Museu de Belas Artes de Boston, que hoje abriga a maior coleção do gênero no Ocidente<sup>12</sup>. Naquele momento Ernest Fenollosa já percebia o valor artístico desses objetos e os valorizava, enquanto o Japão renegava suas tradições e costumes para abraçar os valores ocidentais (HARRIS, 2012, p. 235).

Em relação à Exposição Universal de 1876 na Filadélfia, Okano aponta que foi “um evento que muito influenciou os americanos na sua predileção por artigos nipônicos” (2015, p. 3). Beatrice Shoemaker (2017, p. 30) informa que o governo japonês enviou aos Estados Unidos um total de 7.112 objetos e materiais, que ocupou grande parte da exposição, e o montante das vendas forneceu ao Japão 10% da moeda estrangeira daquele ano. Essa exposição possibilitou que colecionadores estadunidenses ampliassem suas compras (SHOEMAKER, 2017, p. 31). Edward Morse diz que “a Exposição Japonesa na Filadélfia veio até nós como uma nova revelação. Foi quando a loucura japonesa nos pegou” (MORSE, 1885, p. 56-57, tradução nossa).<sup>13</sup> Devido à Exposição Universal de 1876 o Museu de Belas Artes de Boston abraçou o Japonismo, fazendo uma exibição em 1880 com peças adquiridas em 1876 (SHOEMAKER, 2017, p. 37). “A maioria dos americanos em meados dos anos 70 desconheciam a arte japonesa sob qualquer forma. A exposição japonesa na Exposição do

---

<sup>12</sup> MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: Art of Asia. Disponível em: <https://www.mfa.org/collections/asia>. Acesso em: 15 jan. 2021.

<sup>13</sup> No original: “the Japanese Exhibit at Philadelphia came to us as a new revelation. It was then that the Japanese craze took firm hold of us” (MORSE, 1885, p. 56-57).

Centenário da Filadélfia em 1876 foi uma revelação para a maioria das pessoas” (CHISOLM, 1963, p. 36, tradução nossa).<sup>14</sup>

Percebemos, portanto, que a relação do Ocidente com o Japão resultou numa explosão de coleções de obras japonesas e de interesse ocidental no Japão. Além disso, existiu uma conexão profunda e importante entre o Japão e os Estados Unidos, que devido ao trabalho de colecionadores estadunidenses, conseguiram estabelecer uma instituição no Ocidente que possui a maior quantidade de objetos japoneses fora do Japão.

---

<sup>14</sup> No original: “Most Americans in the Middle ‘70s were unaware of Japanese art in any form. The Japanese exhibit at the Philadelphia Centennial Exposition in 1876 was a revelation to most people” (CHISOLM, 1963, p. 36).

## CAPÍTULO 2 - O MUSEU DE BELAS ARTES DE BOSTON

Figura 1 – Museu de Belas Artes de Boston



Fonte: <https://www.shutterstock.com>

O Museu de Belas Artes de Boston (Figura 1) foi fundado em 1870, mas abriu suas portas para o público apenas no aniversário de 100 anos da independência americana, em 4 de julho de 1876. Atualmente o museu é um dos maiores do mundo, possuindo uma coleção que alcança o número de 500 mil obras de arte.<sup>15</sup>

Judith Blau (1991, p. 89) discorre que a década em que o museu foi idealizado e inaugurado marcou também a abertura de alguns outros museus de grande importância nos Estados Unidos, como o Metropolitan e a Academia de Arte da Pensilvânia. Wallach (2010, p. 1) aborda o que ele chamou de “boom de museus” e explica que a criação de novos museus nos Estados Unidos era um projeto da burguesia, pois após a Guerra Civil Americana (1861-1865), a burguesia precisava se consolidar e a criação de um museu representava um interesse público.

Normalmente, o ímpeto para o estabelecimento de um museu vem de uma associação cívica composta por um amplo segmento de pessoas importantes da cidade – empresários ricos, colecionadores, líderes cívicos, juntamente com educadores e artistas – e esse padrão tem

---

<sup>15</sup> MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: About the MFA. Disponível em: <https://www.mfa.org/about>. Acesso em: 19 jan. 2021.

sido bastante persistente ao longo do tempo (BLAU, 1991, p. 89, tradução nossa).<sup>16</sup>

O Museu de Belas Artes de Boston participou deste contexto e contou com a dedicação de colecionadores que ajudaram a transformá-lo numa das grandes referências no mundo dos museus. A existência desse grupo de colecionadores foi importante para que se pensasse e elaborasse uma instituição museal. De modo diverso dos padrões europeus de museus, os museus estadunidenses eram, nos seus primeiros anos, de acesso público, apesar da dificuldade financeira para mantê-los (BLAU, 1991, p. 89).

Em 1870 nascia o primeiro museu de artes de Boston, mas os prognósticos de futuro eram incertos para a instituição, conforme expressa Hirayama:

Quando o comitê apresentou um requerimento à legislatura estadual, finalmente o estabelecimento de um museu de arte em Boston tornou-se uma possibilidade concreta. Em 4 de fevereiro de 1870, a legislatura de Massachusetts aprovou um ato de incorporação do Museu de Belas Artes e assim nasceu o primeiro museu de arte de Boston. Mas ele sobreviveria a sua infância? Uma resposta positiva era tudo menos certa no início da primavera de 1870 (HIRAYAMA, 2013, p. 76, tradução nossa).<sup>17</sup>

No ano anterior, além das circunstâncias pós-Guerra Civil Americana, o interesse em abrir um museu em Boston havia se instaurado e alguns fatores foram importantes. Conforme Benjamin Ives Gilman relatou no **Boletim do Museu de Belas Artes**, de junho de 1907, volume 5, número 27, o Ateneu de Boston recebeu uma oferta para exibir uma coleção de armaduras. Já a Associação de Ciências Sociais formulou a ideia de uma coleção pública de esculturas. O mesmo ocorreu com a Universidade de Harvard, que buscava uma oportunidade de tornar útil para o público, a sua coleção de gravuras. Outro caso foi com o Instituto de Tecnologia de Massachusetts, que não possuía espaço

---

<sup>16</sup> No original: "Typically, the impetus for establishing a museum comes from a civic association composed of a broad segment of city notables - wealthy entrepreneurs, collectors, civic leaders, along with educators and artists - and this pattern has been fairly persistent over time" (BLAU, 1991, p. 89).

<sup>17</sup> No original: "When the committee duly filed an application to the state legislature, at last the establishment of an art museum in Boston became a concrete possibility. On February 4, 1870, the Massachusetts legislature passed an act of incorporation for the Museum of Fine Arts, and Boston's first art museum was born. But would it survive its infancy? A positive answer was anything but certain in the early spring of 1870" (HIRAYAMA, 2013, p. 76).

suficiente para guardar sua coleção de maquetes arquitetônicas. Dessa forma, segundo Gilman, a fundação do museu teve por objetivo manter, exibir, formar coleções de arte e oferecer instrução nas belas artes e, em outubro de 1869, os representantes dessas organizações se reuniram e no ano seguinte, o Museu de Belas Artes de Boston foi fundado, com o alvará do governo.

Neil Harris (1962, p. 553) aponta que em 17 de março de 1870, aconteceu a primeira reunião do conselho de administração do Museu de Belas Artes de Boston. O grupo contava com pessoas influentes de Boston, vinculadas ao governo ou a famílias tradicionais. Logo em sua primeira reunião o conselho, em sua maioria, concordou que a instituição deveria ser gratuita e possuir diversas reproduções ao invés de obras originais, pois, não tendo fundos, era inviável que a instituição iniciasse sua coleção adquirindo exemplares de artistas estrangeiros renomados, nos moldes dos museus europeus. Portanto, decidiram que a escolha mais prudente seria investir em reproduções de grandes obras, para atrair o público e investir em ações educativas (HARRIS, 1962, p. 553). O autor também comenta que os integrantes do conselho não eram pessoas alheias à arte, a maioria deles possuía uma conexão artística, que os aproximou e os levou a participar da elaboração da proposta de criação do Museu. “Para a maioria dos curadores, o interesse em arte precedeu a sua conexão com o Museu” (HARRIS, 1962, p. 551, tradução nossa).<sup>18</sup> De acordo com Hirayama (2013, p. 78) esperava-se dos membros do conselho que eles fortalecessem a conexão do museu com a cultura, política e educação da cidade.

Assim que o museu recebeu da cidade, em maio, um terreno adjacente ao que mais tarde se chamaria Praça Copley, a Comissão de Construção começou a planejar a estrutura. Outro comitê deveria negociar os contratos pelos quais outras instituições depositariam suas coleções no futuro museu. (HIRAYAMA, 2013, p. 79, tradução nossa).<sup>19</sup>

Conforme Hirayama (2013, p. 80), em fevereiro de 1870, a instituição declarou seus três objetivos: a construção de um museu para a exibição de arte, a formação de uma coleção permanente e a instrução nas belas artes. Hirayama

---

<sup>18</sup> No original: “For most of the trustees, interest in art had preceded by many years their connection with the Museum”. (HARRIS, 1962, p. 551).

<sup>19</sup> No original: “Once the museum received from the city, in May, a parcel of land abutting what would later be named Copley Square, the Building Committee began to plan the structure. Yet another committee was to negotiate the contracts by which other institutions would deposit their collections at the future museum”. (HIRAYAMA, 2013, p. 79).

também aborda que diversas instituições se comprometeram a guardar uma parte de suas coleções no Museu e a contribuir fazendo empréstimos de objetos. Entre elas estão a Universidade de Harvard, a Biblioteca Pública de Boston e o Ateneu de Boston. Logo após, em março do mesmo ano, os curadores do museu anunciaram os objetivos tripartidos da instituição, na seguinte ordem:

Disponibilizar ao público e aos alunos as coleções de arte já existentes no bairro; em segundo lugar, aumentar tais coleções para que se tornassem um Museu de Belas Artes representativo em todos os seus ramos e suas aplicações técnicas; e em terceiro, propiciar instrução em artes por meio de palestras, escolas práticas e uma biblioteca especial (HIRAYAMA, 2013, p. 80, tradução nossa).<sup>20</sup>

Segundo Hirayama (2013, p. 77), logo de início houve um questionamento sobre a funcionalidade do museu, o que ele seria, como organizaria e apresentaria suas futuras coleções? Qual o propósito da instituição e qual seria seu público? Para Perkins, que era responsável pelo comitê de aquisições e exposições do Museu, o que deveria ser feito era possuir um espaço físico para o museu alocar as coleções já adquiridas ou doadas e não o contrário. Portanto, o acervo antecederia o edifício. Perkins também defendia que o interesse da população em arte somente poderia ser estimulado através dos museus e devido a isso, a formação da coleção deveria ser feita com cautela (PERKINS, 1870, p. 27-28), evitando coletar objetos simplesmente por coletar, sem propósito, pois como ele mesmo afirma “pretendemos coletar materiais para a educação de uma nação na arte, e não fazer coleções de objetos de arte” (PERKINS, 1870, p. 8, tradução nossa).<sup>21</sup> A sugestão de Perkins foi adotada, visto que já em 1870 a comissão administrativa do museu iniciou os trabalhos, planejando futuras exposições e aquisições antes mesmo de construir o edifício que abrigaria o Museu (HIRAYAMA, 2013, p. 82). Hina acrescenta que a justificativa para a existência do Museu era seu papel educacional e verifica-se que, antes mesmo da inauguração do Museu, a educação era seu propósito principal e, para seu futuro, tornou-se imprescindível (HIRAYAMA, 2013, p. 80).

---

<sup>20</sup> No original: “To make available to the public and to students, such art-collections already existing in the neighborhood; second, to nurture such collections so that they would grow into a representative Museum of Fine Arts, in all their branches, and in all their technical applications; and third, to provide instruction in studio arts through lectures, practical schools, and a special library”. (HIRAYAMA, 2013, p. 80).

<sup>21</sup> No original: “we aim at collecting material for the education of a nation in art, not a making collection of objects of art”. (PERKINS, 1870, p. 8).

Para compreender o motivo do Museu em desenvolver atividades educativas é preciso examinar o contexto educacional da época. Existiram três momentos cruciais para o desenvolvimento da função educativa dos museus. O primeiro foi durante o século 17, com a entrada dos museus em instituições de ensino, cujo acesso era restrito a pesquisadores e estudiosos. O segundo momento se deu quando um público mais abrangente passou a frequentar as instituições, ocasião em que o museu começou a ser visto como um lugar de saber e progresso, ocupando assim, uma posição relevante na sociedade. A terceira, aconteceu durante o século XX, quando, devido ao aumento do público, os museus foram obrigados a pensar formas diferentes de expor suas coleções para que os visitantes realmente compreendessem o que estava exposto (ALLARD E BOUCHER, 1991, *apud* MARANDINO, 2008, p. 9-10)<sup>22</sup>. Marandino (2008, p. 10) destaca que os museus europeus buscavam referências em instituições estadunidenses, pois eles já eram conhecidos por priorizar a interpretação para seu público, fato interessante, pois anteriormente os museus estadunidenses não eram levados a sério e o próprio Museu de Belas Artes de Boston foi muito criticado:

É claro que o Museu de Boston não teve aprovação universal. [...] E um escritor no **The Art Amateur** rotulou o Museu como o “último animal de estimação da nossa aristocracia cultural”, e o criticou por gastar muito dinheiro em têxteis, mobiliário e cerâmica oriental (HARRIS, 1962, p. 558, tradução nossa).<sup>23</sup>

Em 1900, os museus adquiriram o título de centros educacionais e desde então foram modelos para programas educativos. Alexander (2008, p. 11-12) observa que o Museu de Belas Artes de Boston adotara estilo interpretativo de educação, visto que havia atividades e pesquisas promovidas através de obras originais. Além disso, havia necessidade dos museus estadunidenses em alcançar todas as massas da sociedade, inclusive nas escolas. Para isso usaram suas coleções e exposições para benefício de todos. De acordo com Harris (1962, p. 562), os fundadores do museu eram extremamente devotos e

---

<sup>22</sup> ALLARD, M.; BOUCHER, S. **Le musée et l'école**. Québec: Hurtubise HMH, 1991. (*Apud* MARANDINO, 2008, p. 9-10).

<sup>23</sup> No original: “Of course the Boston Museum did not meet with universal approval. [...] And a writer in *The Art Amateur* labeled the Museum “the latest born pet of our aristocracy of culture,” and criticized it for spending so much money on textiles, furniture and Oriental pottery” (HARRIS, 1962, p. 558).

comprometidos em tornar a arte mais acessível, incentivando-a, principalmente, nas escolas:

Nossa esperança para o sucesso da proposta do Museu de Belas Artes de Boston, por exemplo, se baseia principalmente no consentimento de suas instituições educacionais em se tornarem uma parte ativa no seu governo, emprestando suas coleções de arte. Se a arte é uma unidade, então a educação também o é [...]. (PERKINS, 1870, p. 27-28, tradução nossa).<sup>24</sup>

Sabemos que, por ser uma instituição nova, era inviável que o Museu adquirisse obras caras e raras, o que é confirmado pelo relato de Neil Harris (1962, p. 560) de que o Museu recebia empréstimos temporários, o que acabou levando a comissão administrativa a reconsiderar sua visão de possuir apenas reproduções em suas coleções. Com essa nova percepção o museu procurou adquirir obras de países distantes, pois não era o objetivo da instituição possuir milhares de obras europeias apenas para manter a tradição já conhecida em instituições estrangeiras (HARRIS, 1962, p. 560). Sobre essa vontade de possuir obras de países longínquos, Pereira comenta que:

Essa perspectiva da contemplação, tanto para o engrandecimento do saber quanto para o entendimento da grandiosidade do que se tem, serve para dar sentido ao gesto que, de certa forma, inicia a vida útil dos museus, a coleção (PEREIRA, 2010, p. 24).

Grande parte desses empréstimos, de acordo com Lee (2000, p. 23), eram de objetos japoneses, emprestados pela primeira vez em 1880 por William Bigelow, que possuía uma coleção com mais de 900 objetos. Sua ação estimula outros colecionadores a imitarem-no.

O comportamento generoso do Dr. Bigelow e Chunningham, e outros credores e proprietários levou à renovação do edifício do Museu novamente em 1886 para resolver a falta de espaço na galeria. Dessa vez, a sala japonesa e o corredor foram preparados para os objetos asiáticos (LEE, 2000, p. 23, tradução nossa).<sup>25</sup>

Além da preocupação com o entendimento do público sobre as exposições e o acervo, o Museu de Belas Artes de Boston foi documentando

---

<sup>24</sup> No original: "Our hope for the success of the proposed Museum of Art in Boston, for instance, is mainly grounded upon the consent of its educational institutions to take an active part in its government, and to loan it their art collections. If art is a unit, so is education [...]." (PERKINS, 1870, p. 27-28).

<sup>25</sup> No original: "The generous behavior of Dr. Bigelow and Chunningham, and other lenders and owners lead to the renovation of the Museum building again in 1886 to adress the shortage of gallery space. This time, the Japanese room and the corridor were set up for the Asian objects". (LEE, 2000, p. 23).

suas realizações desde a inauguração do prédio em 1876, conforme registrado pelo Comitê Executivo, ao abordar o primeiro ano de vida do Museu:

Nós estamos felizes em relatar que o Museu está em condição próspera, e está constantemente aumentando sua coleção, por doação e empréstimo, que em breve será absolutamente necessário fazer um apelo ao público por dinheiro para completarmos a ala inacabada do edifício, a fim de abrirmos espaço para um aumento das coleções, que, a julgar pelos últimos meses, será constante. O interesse no Museu mostrado pelo público em geral tem sido de molde a garantir as mais otimistas esperanças em seu futuro crescimento e utilidade. (PERKINS, 1876, v. 1, p. 7, tradução nossa).<sup>26</sup>

Foi somente em março de 1903, que o Museu publicou o seu primeiro boletim informativo, que tinha como objetivo manter os visitantes e a população cientes de tudo que ocorria na instituição. Esses boletins se tornaram recorrentes e cada departamento possuía um espaço<sup>27</sup>.

Para a compreensão da construção, expansão e mudanças do edifício do Museu traremos alguns relatórios publicados na época pelo próprio Museu de Belas Artes de Boston. Sobre a construção do edifício, Martin Brimmer escreveu no Relatório dos Curadores no ano de abertura do Museu, que:

Enquanto isso, os curadores, ansiosos por obter o melhor projeto para o edifício, pediram aos arquitetos que enviassem projetos, dos quais um deveria ser selecionado. Quatorze *designs* foram oferecidos, vários dos quais tinham tanto mérito que tornavam a escolha difícil. O preparado por Sturgis e Bigham foi escolhido e a princípio esperava-se que toda a fachada da avenida St. James pudesse ser construída, com alguma confiança sendo colocada na esperança de que o valor da assinatura geral fosse aumentado. Mas desde o incêndio em Chicago, não houve ocasião que se julgasse conveniente para renovar o apelo para fundos; e após o assentamento e construção das paredes do subsolo de toda a fachada, optou-se por finalizar por enquanto apenas o centro e uma das alas. Na construção, tem sido muito usada a terracota importada da Inglaterra, com a crença de que esse material, até então pouco usado neste país, seria durável, ornamental e barato. Temos terracota necessária para o resto da fachada, de modo que a ala leste seja concluída e que a capacidade do Museu possa duplicar com pouco gasto. (BRIMMER; RICHARDS, 1876, v. 1, p. 12, tradução nossa).<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> No original: "We are happy to be able to report that the Museum is in prosperous condition, and is so constantly increasing its collection, by gift and by loan, that it will soon be absolutely necessary to make an appeal to the public for Money to complete the unfinished wing of the building, in order to make room for the further increase of the collections, which, judging by the past few months, will be constant. The interest shown by the general public in the Museum has been such as to warrant the most sanguine hopes for its future growth and usefulness". (PERKINS, 1876, v. 1, p. 7).

<sup>27</sup> MUSEUM OF FINE ARTS BULLETIN. Boston, v. 1, n. 1, p. 1, Mar. 1903. Disponível em: [www.jstor.org/stable/4423142](http://www.jstor.org/stable/4423142). Acesso em: 26 jan. 2021.

<sup>28</sup> No original: "Meanwhile the trustees, anxious to procure the best plan for the building, had requested architects to send in designs from which one should be selected. Fourteen designs were offered, several of which had so much merit as to make the choice difficult. The one prepared

Conforme Harris (1962, p. 556, tradução nossa) aponta, “o design era vitoriano gótico e completamente eclético, mas retoricamente (e intencionalmente) parecia um pouco moderno: era para ser um edifício racionalmente planejado, funcional e barato”.<sup>29</sup> Esse primeiro edifício do Museu (Figura 2) passou por uma série de renovações, para acompanhar o ritmo de crescimento das coleções do Museu (LEE, 2000, p. 3). No entanto, foi preciso

Figura 2 – Coopley Square o primeiro Prédio do Museu de Belas Artes de Boston



Fonte: <https://www.jstor.org/stable/4423425>

maior espaço e o lote atual do Museu foi comprado para a construção de um novo edifício. Conforme consta num documento publicado pelo Museu em setembro de 1903<sup>30</sup>, constatamos que o lote atual do Museu foi comprado em dezembro de 1899 e o lote anterior foi vendido ao sindicato em abril de 1902.

---

by Mrs. Sturgis & Brigham was finally determined on, and it was at first expected that the whole front on St. James Avenue could be built, some reliance being placed on the hope that the amount of the general subscription would be increased. But since the Chicago fire there has been no time when it was thought expedient to renew the appeal for funds; and after laying the foundation and building the basement walls of the whole front, it was decided to finish at presente only the centre and one wing. In the construction much use has been made of terra cotta imported from England in the belief that this material, bitherto litte used in this country, was durable, ornamental, and not costly. We have the terra cotta needed for the rest of the facade, so that the east wing could be completed and the capacity of the Museum almost doubled for a comparatively small outlay”. (BRIMMER; RICHARDS, 1876, v. 1, p. 12).

<sup>29</sup> No original: “The design was Victorian Gothic and thoroughly eclectic, but rhetoric (and intention) sounds quite modern: this was to be a rationally planned, functional, inexpensive building”. (HARRIS, 1962, p. 556).

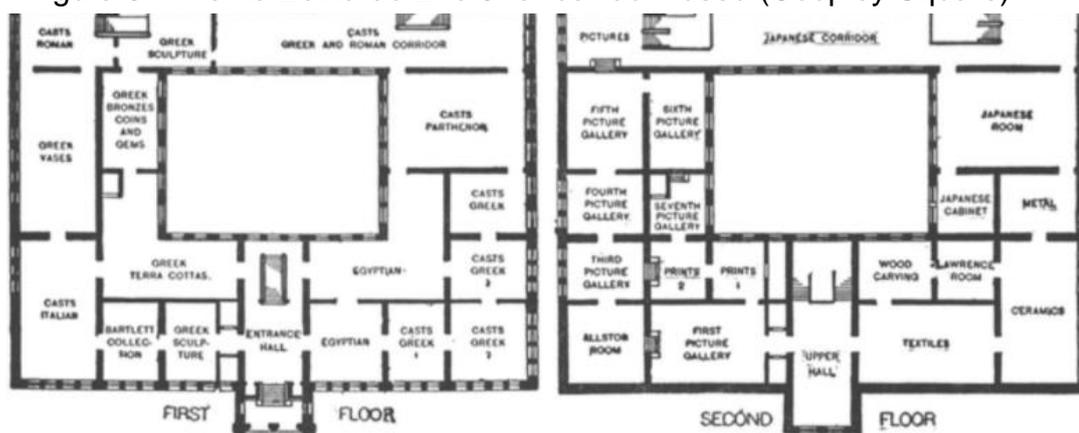
<sup>30</sup> THE NEW Museum Building. *Museum of Fine Arts Bulletin*, Boston, v. 1, n. 4, p. 15, Sept. 1903. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423160>. Acesso em: 15 fev. 2021.

Neste mesmo documento é relatado a criação de um comitê para a construção do novo edifício do Museu, que:

[...] procedeu segundo o princípio de que a verdadeira maneira de projetar um museu é de dentro para fora, considerando primeiramente todas as necessidades e exigências de seus diversos departamentos quanto à iluminação, disposição, facilidade de estudo, abordando cada departamento separadamente e desenvolvendo-o como uma unidade; em seguida acertando como essas unidades podem ser mais práticas e combinadas efetivamente, deixando o prédio tomar a forma que resultar dessa combinação; e deixando o tratamento do exterior e o estilo a ser adotado para suas fachadas, para ser estudado por último (THE NEW..., 1903, p. 15, tradução nossa)<sup>31</sup>

O novo Museu abriu as portas para o público em 1909 e cada departamento possuía uma sala, com seus objetos expostos em ordem cronológica. Ao analisar a planta baixa do primeiro edifício (Figura 3) podemos perceber que os departamentos possuíam salas muito pequenas, pois não havia

Figura 3 – Planta Baixa do 2º e 3º andar do Museu (Coopley Square)



Fonte: <https://www.jstor.org/stable/4423425>

espaço suficiente para cada um deles. Conforme Arthur Fairbanks relata no artigo “The New Museum” publicado pelo Museu de Belas Artes de Boston no **Museum of Fine Arts Bulletin** de 1909<sup>32</sup>, algumas coleções específicas demandavam um espaço maior para serem exibidas, como a coleção de

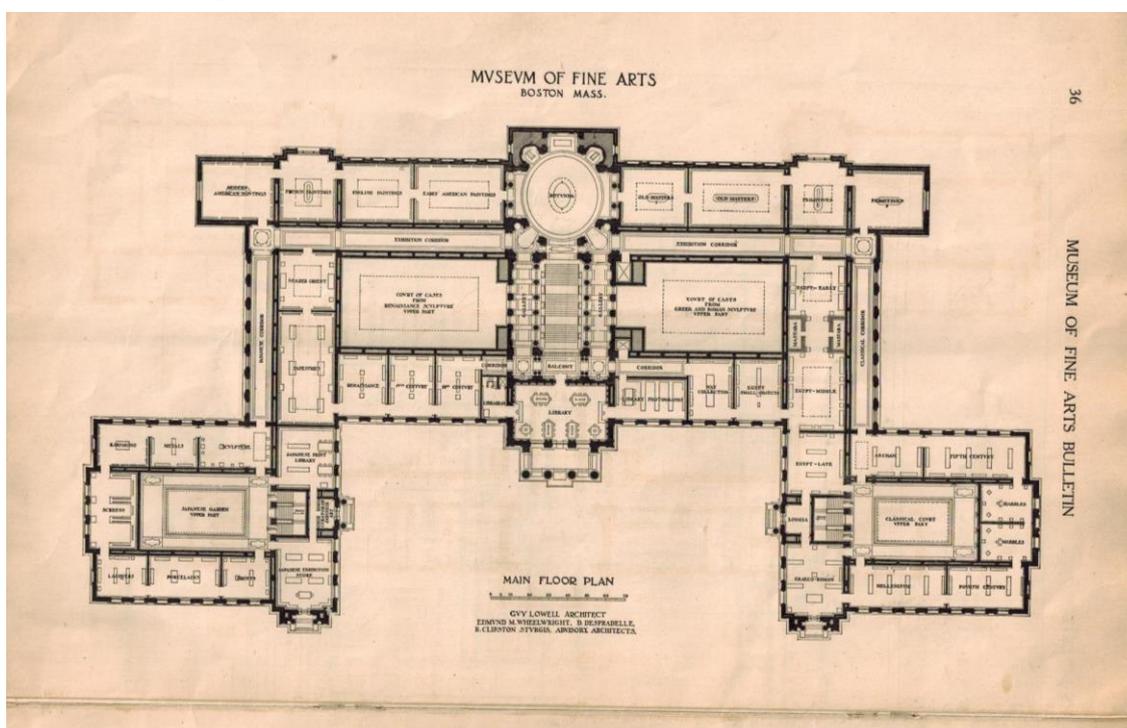
<sup>31</sup> No original: “This committee has proceeded upon the principle that the true way to design a museum is from the inside out, by considering first of all the needs and requirements of its several departments as regards lighting, arrangement, and facility of study, taking each department separately and developing it as a unit; then ascertaining how these units can be most practically and effectively combined, letting the building take such shape as may result from this combination; and leaving the treatment of the exterior and the style to be adopted for its façades, to be studied last of all” (THE NEW..., 1903, v. 1, p. 15).

<sup>32</sup> FAIRBANKS, Arthur. The New Museum. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 7, n. 40/42, p. 43-45, Dec. 1909. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4423434>. Acesso em: 15 fev. 2021.

cerâmica japonesa de Edward Morse. “As salas em si são desprovidas de adornos arquitetônicos, e as paredes são acabadas em tons suaves e muito claros, de forma que nada distraía a atenção dos visitantes dos objetos expostos” (FAIRBANKS, 1909, p. 43, tradução nossa)<sup>33</sup>

De acordo com uma linha do tempo sobre a história do edifício do Museu que está disponível no site da instituição<sup>34</sup>, percebemos que logo após a abertura do novo prédio, em 1909, em sua localização atual, houve diversas mudanças e reformas. Todas as reformas foram feitas com intuito de concluir o projeto original feito por Guy Lowell (Figura 4).

Figura 4 – Projeto do novo Museu feito por Guy Lowell



Fonte: <https://www.jstor.org/stable/4423346>

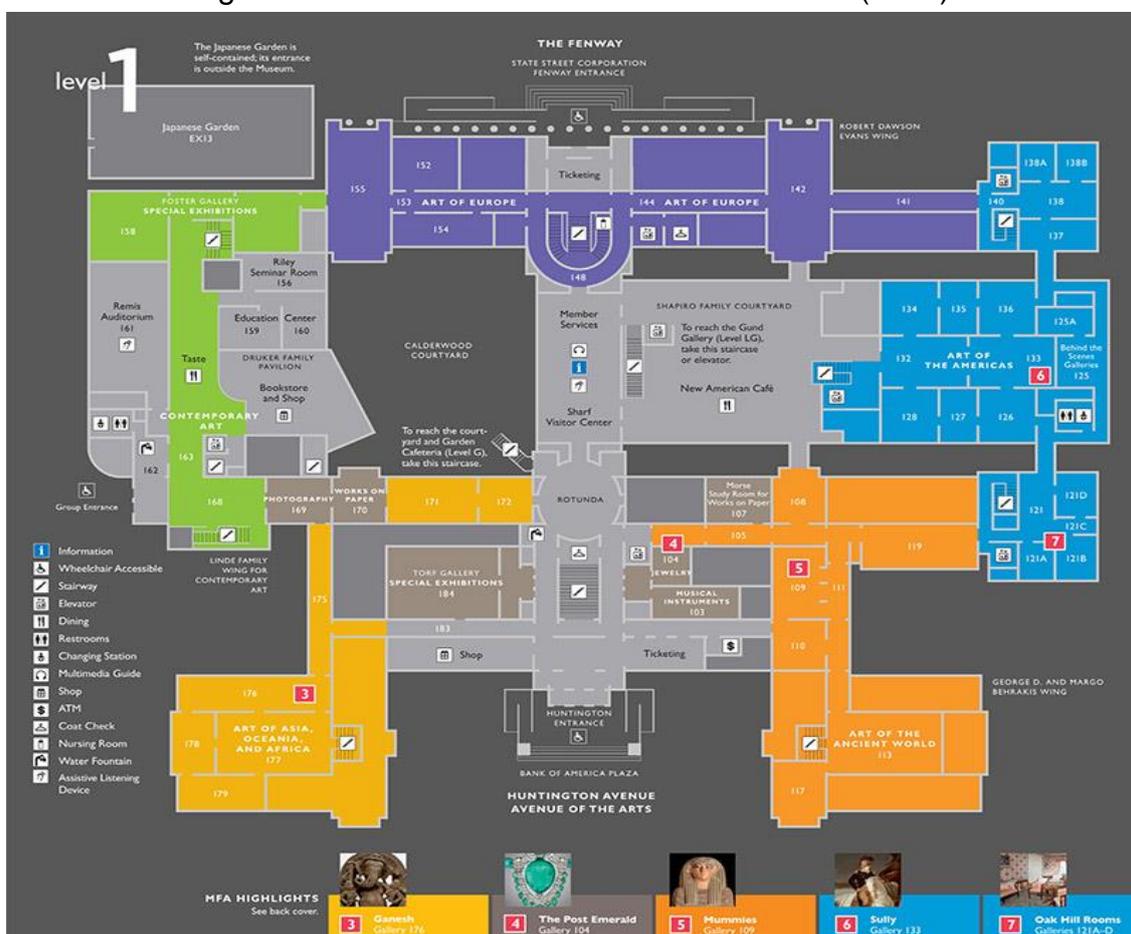
Em novembro de 1909, o novo edifício foi inaugurado na Avenida Huntington, onde fica atualmente, e em fevereiro de 1915, a ala de pinturas foi completada no segundo andar. Em setembro de 1927, a Escola do Museu de Belas Artes abriu sua nova sede, também projetada por Guy Lowell, e em 1987, o prédio foi expandido. Seguindo a linha do tempo, em novembro de 1928, a ala de artes decorativas foi

<sup>33</sup> No original: “The rooms themselves are absolutely without architectural adornment, and the walls are finished in very light, soft shades, that nothing may attract the eye of the visitor from the objects therein displayed”. (FAIRBANKS, 1909, p. 43).

<sup>34</sup> MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: Architectural History. Disponível em: <https://www.mfa.org/about/architectural-history>. Acesso em: 19 jan. 2021.

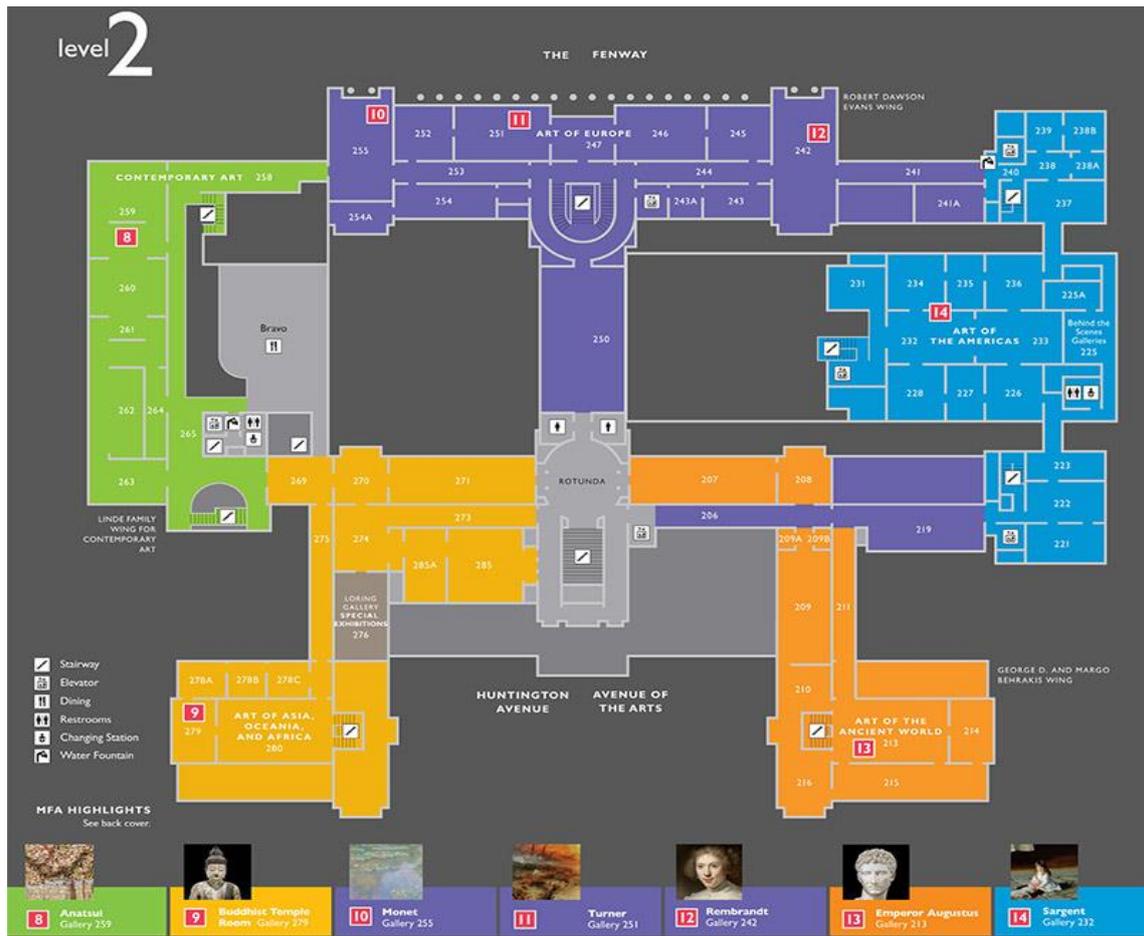
inaugurada no lado leste do Museu. Essa ala abriga a coleção de artes decorativas europeias e americanas. A próxima reforma feita na instituição ocorreu somente em junho de 1970, com um projeto de Hugh Stubbins para a ala oeste do Museu, com laboratórios para conservação, biblioteca, restaurantes e salas administrativas. Já em 1981, em julho, uma nova ala foi inaugurada, contendo um espaço para exposições, auditório, mais restaurantes e lojas. O projeto é de I.M. Pei. Até 2011 mais algumas mudanças e reparos foram feitos, como a inauguração de uma nova entrada para o Museu e novas alas para departamentos. Atualmente a planta baixa (Figuras 5 e 6) do edifício se encontra disponível online.

Figura 5 – Planta Baixa do 1º andar do Museu (atual)



Fonte: <https://www.cxra.com/thecurrent/venue/mfa-boston/>

Figura 6 – Planta Baixa do 2º andar do Museu (atual)



Fonte: <https://www.cxra.com/thecurrent/venue/mfa-boston/>

O Museu manteve como princípio da instituição seu papel educativo, tornando-se um exemplo para os museus norte-americanos que lhe sucederam. Porém, assim como a instituição expandiu seu prédio e suas coleções, também foi necessário atualizar a missão e valores do Museu. Em 28 de fevereiro de 1991, em reunião do Conselho de Administradores do Museu foi decidido o seguinte:

O Museu de Belas Artes abriga e preserva coleções preeminentes e aspira atender uma grande variedade de pessoas através de encontros diretos com obras de arte. O Museu visa os mais altos padrões de qualidade em todos os seus empreendimentos. Serve como recurso tanto para aqueles que já estão familiarizados com a arte quanto para aqueles para quem a arte é uma nova experiência. Por meio de exposições, programas, pesquisas e publicações, o Museu documenta e interpreta seus próprios acervos. Fornece informações e perspectivas sobre a arte através do tempo e de todo o mundo. O Museu mantém suas coleções em confiança para as gerações futuras. Assume a conservação como uma responsabilidade primária que requer atenção constante para fornecer um ambiente adequado para obras de arte e artefatos. Comprometido com suas vastas explorações, o Museu reconhece, no entanto, a necessidade de identificar e explorar

novas e negligenciadas áreas da arte. Busca adquirir arte do passado e do presente que seja visualmente significativa e educativamente significativa. O Museu tem obrigações com o povo de Boston e Nova Inglaterra, em todo o país e no exterior. Celebra diversas culturas e recebe novos e mais amplos círculos eleitorais. O Museu é um lugar para ver e aprender. Estimula em seus visitantes uma sensação de prazer, orgulho e descoberta que proporciona desafio estético e leva a uma maior consciência cultural e discernimento. O Museu cria oportunidades educacionais para os visitantes e acomoda uma ampla gama de experiências e estilos de aprendizagem. O Museu educa artistas do futuro através de sua Escola. Os esforços criativos dos alunos e professores proporcionam ao Museu e ao seu público *insights* sobre formas emergentes de arte. O objetivo final do Museu é incentivar a investigação e aumentar a compreensão e apreciação do público sobre o mundo visual. (MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: Mission..., tradução nossa)<sup>35</sup>.

A Escola do Museu foi inaugurada junto com a abertura do primeiro edifício do Museu, em 1876, mas somente em 1901 o Museu incorporou a Escola de Desenho e Pintura, hoje denominada Escola do Museu de Belas Artes. Localizada ao lado do Museu, os alunos da Escola possuem entrada gratuita e expõem seus trabalhos todos os anos em exposições feitas para divulgar o trabalho dos alunos. Além disso o Museu também oferece estágios aos alunos.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: Mission Statement: Adopted by the Board of Trustees, February 28, 1991. Disponível em: <https://www.mfa.org/about/mission-statement>. Acesso em: 15 fev. 2021.

<sup>36</sup> MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: School of Fine arts. Disponível em: <https://smfa.tufts.edu/>. Acesso em: 19 fev. 2021.

### CAPÍTULO 3 - EDWARD MORSE, ERNEST FENOLLOSA, WILLIAM BIGELOW E OKAKURA KAKUZO

Em “The Disjunctive History of U.S. Museums” publicado em 1991, Judith R. Blau atesta que no fim da Guerra Civil, em 1865, os Estados Unidos passavam por um aumento de colecionadores, que futuramente viriam a contribuir para o crescimento e influência de novas instituições. Como afirma Alexander, “coleccionadores tradicionalmente entregam seus tesouros aos museus, e os museus se aproveitam da febre do colecionismo”. (ALEXANDER, 2008, p. 9, tradução nossa).<sup>37</sup> Portanto, pode-se afirmar que o museu era visto pelos colecionadores como um espaço seguro e importante para depositarem suas coleções. Para compreender o início da atividade de Morse, Fenollosa, Bigelow e Okakura, é preciso entender um pouco acerca do colecionismo.

Conforme Célia Oliveira (2017, p. 171) afirma é preciso desvencilhar o ato de colecionar da mera acumulação. A autora discorre que o trabalho do colecionador é algo que perdura e cresce ao longo do tempo de trabalho, trazendo a coleção como resultado dessa ação. Oliveira ainda aponta que o colecionismo seria uma grande obsessão, que ocupa por completo a vida do colecionador, que com o intuito de completá-la ou aumentá-la, esquece de outras atividades e trabalhos, se debruçando integralmente ao colecionismo. De acordo com a autora a atividade do colecionador pode acabar gerando problemas pessoais envolvendo dinheiro, visto que não é uma atividade barata (OLIVEIRA, 2017, p. 172).

William McIntosh e Brandon Scheimchel<sup>38</sup> (2004, p. 86) identificaram oito etapas que, embora possam alternar-se consoante o *modus operandi* de cada colecionador, vão ao encontro da lógica desse processo. Assim a primeira etapa corresponde à formação do objetivo, mais concretamente, a decisão de colecionar algo. A etapa seguinte é considerada por muitos colecionadores como sendo a mais entusiasmante, pois envolve o desafio da busca, da localização dos objetos e do desenrolar das negociações que dão lugar à aquisição. O sucesso na aquisição dos objetos pretendidos proporciona uma sensação de grande valorização pessoal e aumenta a autoestima do colecionador. A reação à aquisição constitui um dos momentos que compõem este processo e que os colecionadores gostam bastante de partilhar. A penúltima etapa abrange a manipulação dos objetos, que

<sup>37</sup> No original: “collectors traditionally have turned their hoards over to museums, and museums have often caught the raging collecting fever”. (ALEXANDER, 2008, p. 9).

<sup>38</sup> McINTOSH, William D.; SCHEICHEL, Brandon. Collectors and collecting: a social psychological perspective. **Leisure Sciences: An Interdisciplinary Journal**, London, v. 26, n. 1, p. 85-97, Ago. 2004.

podem necessitar de trabalhos de restauro ou de um local específico para poderem ser exibidos, e a sua catalogação. Finalmente, a última etapa consiste na repetição de todo o processo ou regresso a determinadas fases anteriores. (OLIVEIRA, 2017, p. 173).

Susan Pearce (1994, p. 159) aborda que em um determinado ponto o colecionador irá reconhecer sua coleção como uma coleção de fato, atribuindo valor e reconhecendo-a como uma parte importante de sua identidade. “Colecionar é muito complexo e muito humano para ser tratada resumidamente por meio de definições” (PEARCE, 1994, p. 159, tradução nossa).<sup>39</sup> Blom (2003, p. 39) nos recorda que a atividade de colecionar foi uma grande febre, impulsionando até mesmo quem não possuía recurso financeiro para bancar tal atividade, porém, havia pessoas que levavam a atividade muito a sério. De acordo com o autor esses colecionadores se debruçavam em estudos sobre suas coleções, formulando catálogos e enciclopédias, a fim de documentar e compreender a fundo o que tinham. A função de um catálogo, para Blom, era de preservar a coleção, para que ela não se perca:

Um catálogo não é um apêndice de uma grande coleção, é o seu apogeu. Quadros, livros, caixas de rapé de ouro e outras coisas preciosas podem um dia voltar ao mundo, por necessidade, avidez ou ignorância, sem que levem com elas qualquer registro visível de seu antigo proprietário, ao passo que um catálogo de certa forma garantirá a sobrevivência da coleção como conjunto, como organismo e como personalidade (BLOM, 2003, p. 244).

Entretanto, um colecionador não somente acumula, mas também se desfaz de seus objetos. É o que Philipp Blom, em seu livro **Ter ou manter**, nos apresenta. O autor discorre que grandes colecionadores prestaram o papel de patrocinadores a instituições, por meio de suas doações (BLOOM, 2003, p. 219-220). E como afirma Susan Stewart (1994, p. 256, tradução nossa) o museu é o centro da coleção “é o museu, em sua representatividade, que se esforça pela autenticidade e para o encerramento de todo espaço e temporalidade dentro do contexto em questão”.<sup>40</sup>

Para Walter Benjamin, o colecionismo atua como recordação prática e os próprios colecionadores são “pessoas com instinto tátil” (1963, p. 241) e todo

---

<sup>39</sup> No original: “But collecting is too complex and too human an activity to be dealt with summarily by way of definitions”. (PEARCE, 1994, p. 159).

<sup>40</sup> No original: “It is the museum, in its representativeness, which strives for authenticity and for closure of all space and temporality within the context at hand”. (STEWART, 1994, p. 256).

objeto adquirido possui o mundo em si mesmo, pois para o colecionador ele importa não somente devido a sua raridade, mas também pela sua história e passado. Phillip Bloom aborda que mediante os objetos, “o colecionador pode continuar a viver depois que sua própria vida termina; e a coleção torna-se um baluarte contra a mortalidade” (BLOM, 2003, p. 177). Assim como Walter Benjamin, Bloom sinaliza o caráter histórico que cada objeto carrega e a importância disso para o colecionador.

Cada coleção é um teatro da memória, uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que as evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação. O mundo além do que podemos focar está dentro de nós e através delas, e por intermédio da comunhão com a coleção é possível comungar com ele e se tornar parte dele. (BLOOM, 2003, p. 219).

Em **O sistema de objetos** Jean Baudrillard discorre por um capítulo a temática das coleções e colecionadores. Para o autor o sistema da coleção existe, pois o indivíduo, colecionador, tenta reconstituir o mundo. O autor também afirma que “o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção” (BAUDRILLARD, 1993, p. 94).

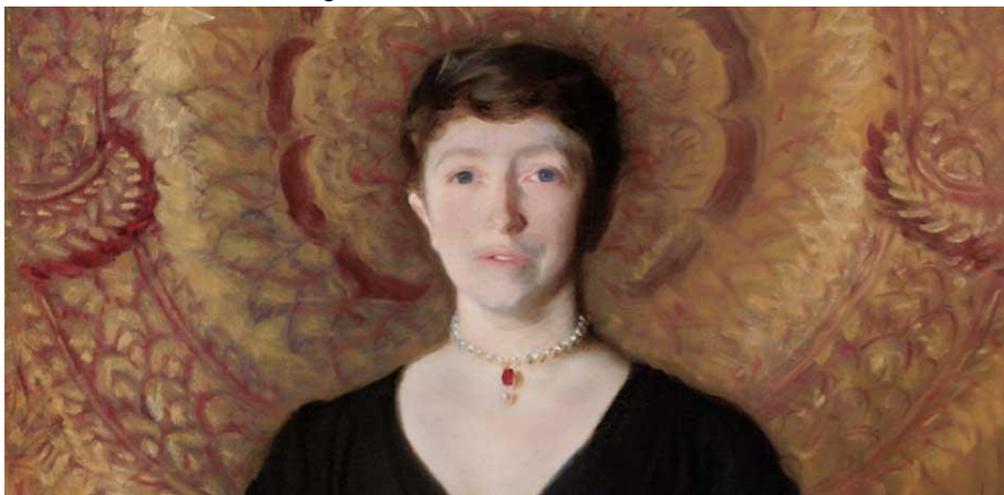
Primeiro é preciso constatar que o conceito de coleção se distingue do de acumulação. O estado inferior é o da acumulação de materiais: amontoamento de velhos papéis, armazenamento de alimento — a meio caminho entre a introjeção oral e a retenção anal — depois a acumulação serial de objetos idênticos. A coleção emerge para a cultura: visa objetos diferenciados que têm freqüentemente valor de troca, que são também "objetos" de conservação, de comércio, de ritual social, de exibição, — talvez mesmo fonte de benefícios. Estes objetos são acompanhados de projetos. Sem cessar de se remeterem uns aos outros, incluem neste jogo uma exterioridade social de relações humanas (BAUDRILLARD, 1993, p. 111).

Tendo em mente estes estudos, pode-se concluir que Edward Morse, Ernest Fenollosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo prestam esse papel de patrocinadores ao Museu de Belas Artes de Boston. A importância deles já tinha sido atestada pela própria instituição em dezembro de 1905, quando Paul Chalfin publicou um artigo na revista **The Burlington Magazine for Connoisseurs** com a seguinte declaração sobre o trabalho em andamento:

Em Boston nós tínhamos o nosso Sr. William Hamilton e o nosso Mazo nas pessoas do Dr. W. S. Bigelow e Sr. Ernest Francisco Fenollosa. Ultimamente, posso me aventurar a dizer, nós formamos uma ideia de uma coleção oriental séria. Nós já começamos a organizar as

aquisições, e colocamos um fundo por trás de nossos agentes como fizeram os antigos entusiastas por arte grega e romana. É possível que, como eles, pouco resulte desses primeiros esforços, mas o ponto importante é que a fase fortuita de coleta no Japão e na China terminou, que o comerciante como intermediário foi finalmente repudiado aqui, e que as aquisições pelos agentes da coleção serão no futuro feitas na própria fonte, e com a exclusividade mais cuidadosamente fundamentada. (CHALFIN, 1905, p. 220, tradução nossa).<sup>41</sup>

Figura 7 - Isabella Stewart Gardner



Fonte: <https://www.gardnermuseum.org>

Os três estadunidenses, juntamente com o japonês Okakura Kakuzo, foram de extrema importância para a constituição da coleção japonesa do Museu de Belas Artes de Boston. Enquanto essa coleção se formava, conforme as palavras de Chaffin, já havia apostas e esperanças de grandes conquistas por meio dos colecionadores. As histórias e relacionamentos de Edward Morse, Ernest Fenolosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo se entrelaçaram durante os anos, possibilitando que os quatro desempenhassem papéis de extrema importância para a propagação do Japonismo no Ocidente. É interessante citar, rapidamente, a colecionadora Isabella Stewart Gardner (Figura 7), fundadora do Museu Isabella Stewart Gardner (Figura 8), anteriormente conhecido como

---

<sup>41</sup> No original: “In Boston we have had our Sir William Hamilton and our Mazo in the persons of Dr. W. S. Bigelow and Mr. Ernest Francisco Fenolosa. Of late, I may venture to say, we have formed an idea of a serious Oriental collection. We have already started organized acquisition, and placed a fund behind our agents as did the early enthusiasts for Greek and Roman art. It is quite possible that, as with them, little may come of these first efforts, but the important point is that the fortuitous stage of collecting in Japan and China has come to a close, that the Merchant as intermediary has at last been repudiated here, and that the acquisitions by the agents of the collection will in the future be made at the source itself, and with the most carefully reasoned exclusiveness”. (CHALFIN, 1905, p. 220).

Fenway Court, que fazia parte do mesmo grupo social de Edward Morse, Ernest Fenollosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo. Isabella Gardner era próxima de todos e foi bastante influenciada por eles a adentrar o mundo do colecionismo, visto que possuía dinheiro suficiente para adquirir obras únicas, as quais os quatro colecionadores não poderiam comprar. Portanto, além de encherem o Museu de Belas Artes de Boston com obras japonesas, os quatro também foram responsáveis por influenciar outros membros da burguesia a se tornarem colecionadores. E no caso de Isabella Gardner, essa influência ocasiona a criação de mais uma instituição museal extremamente influente em Boston (CHONG, 2009, p. 23). A seguir, aborda-se a história desses quatro personagens.

Figura 8 – Museu Isabella Stewart Gardner (pátio)



Fonte: <https://www.gardnermuseum.org>

### 3.1 Edward Morse (1838-1925)

Figura 9 – Edward Morse



Fonte: <https://www.wisconsinhistory.org>

Edward Morse (Figura 9), um biólogo marinho renomado, foi o primeiro a chegar ao Japão, em 1877. O seu interesse em braquiópodes<sup>42</sup> levou-o a descobrir que diversos animais poderiam ser achados no litoral japonês e em 1876 planejou uma viagem de três meses para investigar essa espécie: “Eu vim ao Japão com minhas dragas<sup>43</sup> e microscópios para estudar um grupo de animais, os braquiópodes, dos quais existem muitas espécies nos mares japoneses” (MORSE, 1915, p. 138, tradução nossa).<sup>44</sup> Sua pesquisa no Japão rendeu-lhe um contrato de dois anos como professor de zoologia na Universidade Imperial de Tóquio, contudo ele permaneceu no país até 1880.

---

<sup>42</sup> Os braquiópodes se assemelham aos moluscos e são exclusivamente marinhos. Disponível em:

<https://biomania.com.br/artigo/braquiopodes#:~:text=Braqui%C3%B3podes%20s%C3%A3o%20animais%20que%20apresentam,concha%20calc%C3%A1ria%20com%20duas%20valvas>. Acesso em: 15 fev. 2021.

<sup>43</sup> Equipamento responsável pela remoção de solo, rochas e lodos dos fundos dos rios ou dos portos. Disponível em: <https://ambscience.com/dragagem-o-que-e-como-funciona/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

<sup>44</sup> No original: “I had come to Japan with my dredges and microscopes to study a group of animals, the Brachiopods, of which there are many species in the Japanese seas”. (MORSE, 1915, p. 138).

Desde sua chegada Morse manteve anotações em seu diário, que foi publicado em dois volumes em 1915, intitulado **Japan Day by Bay**. Em dois anos ele se transformou em um colecionador, convertendo-se também à religião budista (SHOEMAKER, 2017, p. 24-25). Em seu diário ele descreveu seu primeiro contato com o Japão:

Estava escuro quando ancoramos em Yokohama. Um barco japonês do hotel veio e nós entramos. O barco era longo e desajeitado, arrastado de lado por três japoneses, suas únicas roupas consistiam em uma tanga: eles eram baixos, mas imensamente fortes, pois carregavam facilmente nas costas os pesados baús e outros pacotes. Como eles trabalharam vigorosamente, levando-nos por três quilômetros até a costa! Eles faziam uma série de grunhidos peculiares, mantendo o tempo uns com os outros com sons como *hei cha, hei hei cha*, e entram variando o canto, como se fosse um, colocando tanta energia nos grunhidos quanto colocavam no remo. O barulho que eles faziam parecia como um cansado escapamento de motor complexo. Senti uma verdadeira simpatia por eles ao ver a intensa energia que davam a cada remada, e eles nunca desistiram em todos os três quilômetros. Finalmente o barco atracou e pulei na costa do Japão, animado o suficiente para gritar, o que fiz levemente. Ao chegar, você sente uma curiosa exaltação de realização. Os funcionários da alfândega desceram calmamente para inspecionar nossa bagagem, pequenos japoneses de cabelos pretos estranhamente expostos sob seus gorros de uniforme branco puro. Fomos embora no escuro, seguindo uma rua que passava pela orla. O hotel ficou um tanto perturbado com nossa chegada tardia, e alguns criados japoneses se apressaram para preparar nossos quartos. Fomos para cama entusiasmados com a novidade de nossa situação e tão ansiosos para ver a luz da manhã que, como meninos antecipando os prazeres de uma manhã de quatro de julho, quase não dormimos. (MORSE, 1915, p. 1-2, tradução nossa).<sup>45</sup>

Morse conduziu a primeira escavação arqueológica na história do Japão, fazendo com que as autoridades o enxergassem como uma fonte de

---

<sup>45</sup> No original: "It was dark when we dropped anchor at Yokohama. A Japanese boat belonging to the hotel came alongside and into this a number of us got. The boat was a long, clumsy affair sculled from the side by three Japanese, their only clothing consisting of a loin-cloth: litte short fellows they were, but immensely strong, for they easily brought down on their Naked backs the heavy trunks and other packages. How vigorously they worked sculling us two miles to the shore! And such a peculiar series of grunts they made, keeping time with each other with sounds like *hei hei cha, hei hei cha*, and then varying the chanty, if it were one, putting quite as much energy into the grunts as they did into the sculling. The noise they made sounded like the exhaust of some compound and wheezy engine. I felt a real sympathy for them in seeing the intense energy they gave to each stroke, ad they never let up in the entire two miles (...). Finally the boat grounded, and I jumped out on the shores of Japan tickled enough to yell, which I mildly did. In landing you feel a curious exaltation of accomplishment. The customs officers came sedately down to inspect our baggage, little Japanese fellows with their black hair showing strangely under their uniform caps of purê White. Away we went in the dark, following a street that led by the shore. The hotel was somewhat disturbed by our late arrival, and a few Japanese servants scurried about preparing our rooms. We went to bed excited by the novelty of our situation and so eager to see the morning light that, like boys anticipating the pleasures of a Fourth of July morning, we hardly slept a wink". (MORSE, 1915, p. 1-2).

conhecimento vindo do Ocidente. Devido ao respeito que Morse adquiriu das autoridades japonesas, ele recebeu o convite para fundar um departamento de zoologia na Universidade Imperial de Tóquio (LEE, 2000, p. 7):

Eu estabeleci uma estação em Eroshima, uma vila de pescadores e uma área de resort, dezessete milhas ao sul de Yokohama. Eu estava lá há apenas alguns dias quando um jovem japonês veio até mim e me convidou para dar uma palestra para os alunos da Universidade Imperial de Tóquio. Ao afirmar que não sabia falar uma palavra em japonês, ele respondeu que todos os alunos da Universidade deveriam entender e falar inglês antes de entrar. Percebendo que eu não o reconhecia, ele recordou do fato de eu ter dado uma palestra em um curso público na Universidade de Michigan, e que eu passei a noite na casa do Dr. Palmer, e que eu não lembrava de um estudante japonês que vivia com eles? Eu lembrei que era ele, agora um professor de Economia Política. Ele queria que eu desse a mesma palestra com ilustrações num quadro negro. Foi uma experiência nova para mim, com um grande salão cheio de alunos com roupas esvoaçantes, o *hakama* com saia, ou melhor saia com saia, um cruzamento entre um par de calças e uma anágua. Parecia que eu estava dando uma aula para uma classe de meninas. Essa palestra me levou a ser convidado a assumir o cargo de professor de zoologia na Universidade Imperial por dois anos. (MORSE, 1915, p. 138-139, tradução nossa).<sup>46</sup>

Em 1878, durante uma caminhada, Morse reparou pela primeira vez nas cerâmicas japonesas e logo após deu-se conta que existia um culto à cerâmica e que uma boa peça poderia ser verificada através de uma marcação. Apesar de não compreender o idioma, Morse acabou tendo muita facilidade em reconhecer as marcas, apaixonando-se pelo colecionar cerâmicas e catalogá-las meticulosamente (LEE, 2000, p. 8). E ao conhecer Ninagawa Noritane, um comerciante, passou a compreender ainda mais a arte da cerâmica japonesa, transformando-o em seu mentor no assunto (SHOEMAKER, 2017, p. 25). De acordo com Beatrice Shoemaker tudo mudou para Morse em 1878 devido ao achado e a escavação de uma *kitchen midden*<sup>47</sup>. Os fragmentos encontrados

---

<sup>46</sup> No original: "I established a station at Eroshima, a fishing village and place of resort, seventeen miles South of Yokohama. I had been there only a few days when a young Japanese came to me and invited me to give a lecture before the students of the Imperial University at Tokyo. On stating that I could not speak a word of Japanese, he replied that all the students of the University had to understand and speak English before entering. Noticing that I did not recognize him, he recalled the fact that I had lectured in a public course at the University of Michigan, that I had spent the night at Dr. Palmer's, and did I not remember a Japanese student who lived with them? I recalled the fact, and this was the man, now Professor of Political Economy. He wanted me to give the same lecture with blackboard illustrations. It was a novel experience for me with a large hall full of students with flowing clothing, the skirted, or rather split-skirted *hakama*, a cross between a pair of trousers and a petticoat. It seemed as if I were lecturing before a class of girls. This lecture led to my being invited to take the professorship of zoology in the Imperial University for two years". (MORSE, 1915, p. 138-139).

<sup>47</sup> Conhecido como sambaqui, formação calcária de origem humana, são sítios arqueológicos. Disponível em: <https://www.ecycle.com.br/8663-sambaqui.html>. Acesso em: 23 jan. 2021.

foram investidos na criação de um museu arqueológico e de um instituto na Universidade de Tóquio. Esse feito coloca Morse em contato com grandes colecionadores, ganhando bastante respeito no meio e em 1878 ele escreve que iria começar a colecionar cerâmica (HOWARD, 1935, p. 15). Sobre esse achado, Morse relata em seu diário:

Nesse meio tempo, disse a meus alunos o que deveríamos encontrar – cerâmica antiga feita à mão. Fósseis e possivelmente alguns instrumentos de pedra bruta, e, em seguida, dei um breve relato da descoberta de Steenstrup de montes de conchas ao longo do báltico e também dos montes de conchas na Nova Inglaterra e Flórida. Quando finalmente chegamos ao local, começamos imediatamente a recolher notáveis fragmentos de cerâmica antiga e os alunos insistiram que eu devia ter estado lá antes. Fiquei muito alegre e os alunos compartilharam meu entusiasmo. Cavamos com as mãos e examinamos os detritos que rolaram e encontramos uma grande coleção de formas únicas de cerâmica, três fósseis e uma curiosa tábua de argila cozida. Como sempre houve um grande interesse quanto ao caráter dos aborígenes do país, e como esse assunto nunca foi estudado, é considerada uma descoberta importante. Vou preparar um artigo geral para o *“Popular Science Monthly”* e, em seguida, trabalhar com mais cuidado algumas memórias. (MORSE, 1915, p. 289, tradução nossa).<sup>48</sup>

Ele retornou por cinco meses aos Estados Unidos, em 1878, para algumas palestras e voltou ao Japão no mesmo ano, regressando mais uma vez aos Estados Unidos em 1880, já totalmente encantado pelo Japão. No período em que ficou em seu país natal Morse deu diversas palestras sobre o Japão e sobre tudo que aprendeu e viu de interessante (HOWARD, 1935, p. 15). Shoemaker (2017, p. 26) relata que Morse alimentou os debates e conversas com a estética japonesa e foi um dos jurados de cerâmica nas exposições de Chicago e Buffalo em 1893 e 1901, ajudando e prestando consultoria a colecionadores ao redor da Europa e Estados Unidos. Chong (2009, p. 14) revela que o casal Jack Gardner e Isabella Stewart Gardner convidaram Morse para dar uma série de palestras em sua casa, que o auxiliou, anos mais tarde, a conseguir convites para dar mais

---

<sup>48</sup> No original: “In the meantime I told my students what we should find – ancient hand-made pottery. Worked bones and possibly a few crude stone implement, and then gave a brief account of Steenstrup’s Discovery of shell heaps along the Baltic and also the shell heaps in New England and Florida. When we finally reached the place, we began immediately to pick up remarkable fragments of ancient pottery and the students insisted that I must have been there before. I was quite frantic with delight and the students shared in my enthusiasm. We dug with our hands and examined the detritos that had rolled down and got a large collection of unique forms of pottery, three worked bonés, and a curious baked-clay tablet. As there has always been a great interest as to the character of the aborígenes of the country, and as this subject has never before been studied, it is considered na importante discovery. I shall prepare a general paper for the *“Popular Science Monthly”*, and then more carefully work up some memoir”. (MORSE, 1915, p. 289).

palestras em locais mais importantes. O autor discorre que todas as palestras proferidas por Morse nos Estados Unidos impactaram imediatamente todos que as ouviram. Os Gardner, assim como William Bigelow, após ouvirem as palestras de Morse sobre o Japão combinaram viagens ao país (CHONG, 2009, p. 14). Em seu diário Morse escreveu o seguinte sobre seu interesse em colecionar cerâmicas japonesas:

É curioso como lentamente e inconscientemente cresce a apreciação do pitoresco e estranho trabalho manual japonês... Mas quando alguém vê sua cerâmica, por exemplo, de forma irregular, propositalmente amassada, com desenhos esboçados, tão diferente de qualquer cerâmica que um Ocidental está acostumado, ele se pergunta o que há para admirar no trabalho... deixe que ele comece a coletar, e se ele for um colecionador nato, ficará obcecado com os potes de chá e outras formas de cerâmica (MORSE, 1915, p. 104, tradução nossa).<sup>49</sup>

Para Morse a cerâmica nativa continha o Japão antigo e estaria em grande risco de extinção (SHOEMAKER, 2017, p. 37), era importante não somente para o Japão, mas tinha um papel importante na exportação e fabricação para uso doméstico. Essa cerâmica era extremamente barata, em consequência da redução da prática do chá na época. Em 1882, Edward Morse, juntamente com Ernest Fenollosa e William Bigelow, organizou uma viagem pelo Japão para coletarem diversos objetos, entretanto, eles se prepararam para coletar coisas diferentes. Morse cuidaria das cerâmicas, Fenollosa se debruçaria nas pinturas e Bigelow em espadas e laca japonesa (MORSE, 1915, p. 239). De acordo com o próprio Morse, “teremos nas proximidades de Boston de longe a maior coleção de arte japonesa do mundo” (MORSE, 1915, p. 239, tradução nossa).<sup>50</sup> Porém, somente para Morse a viagem não rendeu tantos frutos, pois as cerâmicas estavam novamente sendo utilizadas, visto que o culto da cerimônia do chá retornara e outros utensílios também voltaram a ser utilizados pela população japonesa. Além de tudo isso, a Inglaterra e França também começaram a colecionar, dificultando ainda mais a vida de Morse

---

<sup>49</sup> No original: “It is curious how slowly and unconsciously one grows to the appreciation of the quaint and odd in Japanese handwork... But when one sees their pottery, for example, irregular in shape, purposely dented in with sketchy designs, so unlike any pottery an Occidental is accustomed to, he wonders what there is to admire in the work... let him begin to collect, however, and if he is a natural-born collector he will become wild over the tea-jars and other forms of pottery”. (MORSE, 1915, p. 104).

<sup>50</sup> No original: “we shall have in the vicinity of Boston by far the greatest collection of Japanese art in the world”. (MORSE, 1915, p. 239).

(SHOEMAKER, 2017, p. 37). Contudo, não significou que a viagem não rendeu boas aquisições para Morse:

Logo após sua chegada ao Japão, ele adquiriu 127 cerâmicas de Ninagawa. Durante sua estadia de quatro meses, Morse adquiriu 2.900 cerâmicas. Para o Museu de Peabody, ele adquiriu cerâmicas do fim do Período Edo, brinquedos, têxteis, artefatos *Ainu*, maquetes arquitetônicas e letreiros. Para sua própria coleção, ele pretendia completar sua seleção enciclopédica de todas as gerações de cerâmica. Ele se orgulhava de sua experiência, e de sua crescente habilidade em descobrir joias escondidas (SHOEMAKER, 2017, p. 38, tradução nossa).<sup>51</sup>

A paixão de Morse pelo colecionar trouxe-lhe dificuldades financeiras, contudo, sua prioridade sempre foi manter a coleção destinando sempre todos os fundos para coletar, conservar e expor suas cerâmicas. Sua coleção se destacava devido ao trabalho árduo de classificar toda a coleção historicamente, para conseguir a posse de exemplares de cada período e estilo. E apesar do interesse de outras instituições estadunidenses na compra de sua coleção, Morse queria que ela ficasse no Museu de Belas Artes de Boston. E assim foi feito e sua coleção de mais de 5 mil peças<sup>52</sup> foi vendida para o Museu de Belas Artes de Boston em 1892. É importante pontuar que apesar de colecionar diversos objetos japoneses e os levar para o Ocidente, Morse levantou uma questão que deixou Okakura intrigado: eles estavam sendo vendidos como água para estrangeiros e Morse achava extremamente triste deixá-los sair do país desse modo. Okakura, sendo japonês, compreendeu a fala de Morse, reconheceu-lhe a importância e levou essa pauta ao governo do Japão (BROOKS, 1961, p. 109).

Em 1892, Morse ganhou uma proposta para trabalhar no Museu de Belas Artes de Boston cuidando e elaborando um catálogo de sua própria coleção pelo resto da vida (LEE, 2000, p. 10). Durante os anos como responsável por sua

---

<sup>51</sup> No original: "Immediately upon arrival in Japan, he purchased 127 ceramics from Ninagawa. Over the course of this 4-month stay, Morse acquired 2,900 ceramics. For the Peabody Museum, he acquired a.o. Nara to late Edo pottery, toys, textiles, *Ainu* artefacts, architectural models and shop signs. For his own collection, he aimed at completing his encyclopaedic selection from all the generations of all the main potteries. He took pride in his expertise, and in his growing skill at unearthing hidden gems". (SHOEMAKER, 2017, p. 38).

<sup>52</sup> DONATIONS in 1892. **Annual Report**, Boston, v. 17, p. 43-49, December 1892. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43477997>. Acesso em: 26 jan. 2021.

coleção de cerâmica japonesa no Museu, Morse publicou um relatório anual de seu trabalho. No primeiro relatório<sup>53</sup> relatou o seguinte:

A maior parte do tempo foi gasta em completar um manuscrito da coleção. Será, de certa forma, um breve resumo do catálogo maior, embora com certas revisões e correções. Apenas algumas das assinaturas mais proeminentes serão fornecidas. Uma lista impressa foi feita da coleção duplicada de cerâmica japonesa, que agora contém 716 exemplares, representando o trabalho de 218 oleiros, cobrindo 39 províncias. Com a remoção da coleção duplicada, um amplo espaço foi disponibilizado para a redistribuição e classificação dos objetos que se acumularam desde a publicação do grande catálogo. Trinta e cinco objetos foram adicionados à coleção principal durante o ano, dos quais o Dr. Denman W. Ross deu trinta. (MORSE, 1904, v. 29, p. 70, tradução nossa).<sup>54</sup>

Morse faleceu em 20 de dezembro de 1916, após um derrame que o deixou inconsciente por quatro dias. Edward Morse sempre será lembrado por seu trabalho e pesquisa na zoologia e na história da arte japonesa, e por ter aconselhado e influenciado inúmeros colecionadores a adquirir peças japonesas. Ele impulsionou a elite de Boston a apreciar o Japão e junto com Bigelow e Fenollosa transformou Boston em um grande centro de salvaguarda da arte japonesa (SHOEMAKER, 2017, p. 39-46).

---

<sup>53</sup> Não sabemos se antes desta data Edward Morse já havia publicado algo a respeito do trabalho feito em sua coleção de cerâmica dentro do Museu. O relatório citado é o primeiro e mais antigo disponível para consulta.

<sup>54</sup> No original: "The greater part of the time has been given to completing a handbook of the collection. It will, in a way, be a brief abstract of the larger catalogue, though with certain revisions and corrections, A few only of the more prominent signatures will be given. A printed list has been made of the duplicate collection of Japanese pottery, which now contains 716 examples, representing the work of 218 potters, covering 39 provinces. By the removal of the duplicate collection, ample room has been made available for the re-distribution and classification of the objects which have accumulated since the publication of the large catalogue. Thirty-five objects have been added to the main collection during the year, of which Dr. Denman W. Ross has given thirty". (MORSE, 1904, v. 29, p. 70).

### 3.2 Ernest Fenollosa (1853 - 1908)

Figura 10 – Ernest Fenollosa



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/>

Ernest Fenollosa (Figura 10) se relacionou com o Museu de Belas Artes de Boston já em 1877, quando passou a ter aulas de desenho. Durante esse mesmo período Edward Morse recomendou-o à Universidade Imperial de Tóquio, para lecionar filosofia (LEE, 2000, p. 12). Fenollosa chegou ao Japão em agosto de 1878 e logo em sua chegada ficou completamente interessado e impressionado pela arte japonesa (LAINEZ, MELENDO, 2004, p. 76). Tanto Lee quanto Lainez e Melendo concordam que Fenollosa chegou ao Japão em uma época em que o próprio japonês rejeitava sua cultura, abraçando o Ocidente e sendo influenciado por ele. Os autores relatam que artefatos e obras de arte que hoje em dia valeriam uma fortuna estavam sendo vendidos por centavos, principalmente objetos budistas, devido à abolição do Budismo como religião nacional. Lainez e Melendo (2004, p. 77) ainda citam uma coincidência, pois enquanto o país renegava o Budismo, Fenollosa acabou se interessando e posteriormente se convertendo a essa religião após inúmeras visitas aos templos budistas. O contrato de dois anos de Fenollosa como professor na Universidade Imperial de Tóquio foi renovado em 1880, 1882 e 1884, portanto, Fenollosa ficou no país por doze anos (CHISOLM, 1963, p. 41). Conforme aponta Lawrence Chisolm (1963, p. 45) a relação e o interesse de Fenollosa pela arte japonesa e a possibilidade de começar a estudar este tópico foi por causa, principalmente, de seus alunos. Seu principal aluno e amigo era Okakura Kakuzo. A amizade

entre os dois foi muito proveitosa, pois Fenollosa não entendia japonês e Okakura o auxiliava como intérprete durante conversas e nas traduções e Fenollosa ajudava Okakura com a língua inglesa. Ambos não se interessavam por arte japonesa num primeiro momento, sendo que o próprio Fenollosa era defensor da superioridade da arte ocidental sobre a oriental e a Okakura importava mais a política que a arte. Contudo, ambos mudaram de opinião no decorrer de suas expedições a templos budistas, e em decorrência do contato com obras e esculturas religiosas (VALDRIGUE, 2016, p. 20-22).

Sua iniciação no campo do colecionismo ocorreu por ocasião do trabalho para complementar a coleção de cerâmica de seu colega Edward Morse, contudo, Fenollosa ainda não possuía conhecimento suficiente para distinguir obras falsas ou simples cópias. Quem o alertou disso foi Kaketo Kaneko. Então, ele apresenta a Fenollosa a coleção de seu antigo mestre, Marquês Kuroda. Devido a sua curiosidade, Fenollosa começou a viajar pelo Japão à procura de obras de arte, visitando vários templos para aprender e examinar pinturas (LEE, 2000, p. 14), recebendo ajuda de seus alunos, Nagao Ariga e Okakura Kakuzo, para investigar e aprender mais sobre as pinturas (CHISOLM, 1963, p. 49). Como vimos anteriormente no Capítulo 1, a primeira escola de artes do Japão, *Kôbu Bijutsu Gakkô*, foi inaugurada em 1876 e causou bastante polêmica por renegar técnicas japonesas de ensino de arte, focando apenas em ensinar técnicas ocidentais (OKANO, 2010, p. 371). Fenollosa, juntamente com seu aluno Okakura Kakuzo, fizeram muitas críticas em relação ao estilo de ensino da escola:

Ele abriu a reunião com um discurso destemido e inflamado no qual deplorou o sistema predominante de ensino de desenho a lápis no estilo americano nas escolas públicas japonesas, e o estudo da pintura a óleo e da escultura moderna em mármore com instrutores italianos. Seu discurso impetuoso resultou em um novo despertar de orgulho nacional e interesse na arte japonesa. Os japoneses começaram a chamá-lo de “O *Bodhisattva*<sup>55</sup> da arte” (LAINEZ, MELENDO, 2004, p. 77, tradução nossa).<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> “Para os budistas, indivíduo que, tendo alcançado o estado de perfeição (o estado de Buda), adia a superação final do sofrimento humano (nirvana), a fim de aprofundar a sua compaixão por todos os seres”. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2003 - 2021. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bodhisattva>. Acesso em: 10 fev. 2021.

<sup>56</sup> No original: “He opened a meeting with a fearless and inflammatory discourse in which he deplored the prevailing system of teaching American-style pencil drawing in Japanese public schools, and the study of oil-painting and moderns marble sculpture under Italian instructors. His fiery speech resulted in a reawakening of national pride and interest in Japanese Art. The Japanese started calling him ‘The Bodhisattva of Art’.” (LAINEZ, MELENDO, 2004, p. 77).

Em 1886, Fenollosa e Okakura foram enviados à Europa para fazer relatórios sobre o ensino de arte europeu: “Mas, aparentemente, eles não ficaram muito impressionados com o que viram no Ocidente e, no retorno ao Japão, reforçaram os ideais de reviver a verdadeira arte japonesa” (LAINEZ e MELENDO, 2000, p. 77, tradução nossa).<sup>57</sup> Após as críticas, a primeira escola de artes do Japão fechou as portas, dando espaço para que Okakura Kakuzo fundasse a Academia de Belas Artes de Tóquio em 1887, com supervisão de Fenollosa (OKANO, 2010, p. 386-387). Até então Fenollosa, que comprava tudo que podia, visto que as oportunidades eram imensas, já havia adquirido grandes pinturas raras (LEE, 2000, p. 14). Ainda não havia nenhuma lei definindo os tesouros nacionais e proibindo a compra e exportação dessas obras de arte (LEE, 2000, p. 15). Fenollosa, comprador desses tesouros, também defendia essa valorização e proteção da arte japonesa, tornando sua posição muito ambígua. (CHISOLM, 1963, p. 65). Em 1884 ele escreveu o seguinte para Edward Morse:

Algumas pessoas aqui já estão dizendo que a minha coleção deve ser mantida no Japão para os japoneses. Eu comprei secretamente vários dos maiores tesouros. Os japoneses não sabem que eu os tenho. Eu gostaria de poder vê-los todos em segurança para sempre no Museu de Belas Artes de Boston. E, no entanto, se o Imperador ou o *Mombusho* quiserem comprar minha coleção, não seria um dever para com a humanidade, considerando todas as coisas, deixá-los ficar com ela? (CHISOLM, 1963, p. 65, tradução nossa).<sup>58</sup>

O governo japonês não demonstrou interesse na aquisição da coleção de Fenollosa e, em 1886, ele a vendeu para Charles Goddard Weld, com a condição de que a coleção ficaria no Museu de Belas Artes de Boston (CHISOLM, 1963, p. 65). Ainda que o Japão proporcionasse a ele uma vida extremamente confortável, Fenollosa não planejava radicar-se nesse país, pois o governo já estava substituindo professores ocidentais por japoneses. Portanto, seu plano era voltar aos Estados Unidos em 1886 para realizar palestras (CHISOLM, 1963,

---

<sup>57</sup> No original: “But apparently they were not very impressed by what they saw in the West and, on their return to Japan, reinforced the ideals of reviving true Japanese Art”. (LAINEZ, MELENDO, 2000, p. 77).

<sup>58</sup> No original: “Already people here are saying that my collection must be kept here in Japan for the Japanese. I have bought a number of the very greatest treasures secretly. The Japanese as yet don’t know that I have them. I wish I could see them all safely housed forever in the Boston Art Museum. And yet if the Emperor or the *Mombusho* should want to buy my collection, wouldn’t it be my duty to humanity, all things considered, to let them have it?” (CHISOLM, 1963, p. 65).

p. 64). Fenollosa retornou um ano depois ao Japão, em 1887, para acompanhar a nova Academia de Belas Artes de Tóquio e em 1890 regressa novamente aos Estados Unidos, após aceitar a proposta para trabalhar como curador no novo departamento de arte oriental do Museu de Belas Artes de Boston (LAINEZ, MELENDO, 2004, p. 78). Nesse momento, os estrangeiros já não eram muito bem aceitos no Japão e, ainda que Fenollosa na prática se comportasse como um japonês nacionalista, no fim de tudo ele sempre seria um estrangeiro (CHISOLM, 1963, p. 83). Apesar de amar o país e ter contribuído muito, foram doze longos anos longe de casa, e a proposta de emprego no Museu de Belas Artes de Boston era uma ótima oportunidade, pois poderia cuidar e se debruçar nos estudos de sua própria coleção (CHISOLM, 1963, p. 85).

Na véspera de sua partida para Boston, o jovem americano foi nomeado na alta corte e condecorado pelo Imperador Meiji com a Ordem do Espelho Sagrado. Fenollosa mais tarde lembrou a grande previsão das palavras de despedida do Imperador: “Pedimos agora que você ensine o significado da arte japonesa para o Ocidente, como você já ensinou aos japoneses”. (CHISOLM, 1963, p. 86, tradução nossa).<sup>59</sup>

Chisolm (1963, p. 46) explica que as condições oferecidas pelo Japão a Fenollosa deu a ele um papel de liderança na luta para restaurar a tradição da arte japonesa, papel tão relevante que nenhum outro estrangeiro teve em qualquer época. Seguindo a fala do Imperador, Fenollosa chegou a Boston com a missão de alertar o Ocidente para a importância da arte japonesa, contudo, em sua chegada no ano de 1890, o interesse de Boston no Japão já estava estabelecido (CHISOLM, 1963, p. 46).

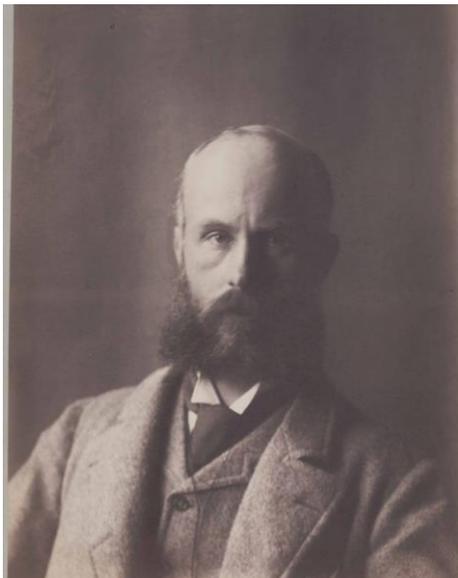
Durante seus anos em Boston como curador do Museu de Belas Artes, Fenollosa deu diversas palestras sobre o Japão e, em 1893, seu trabalho catalogando peças do Departamento de Arte Oriental estava praticamente completo (LAINEZ, MELENDO, 2004, p. 78). Em setembro de 1908, Fenollosa sofreu um ataque cardíaco e faleceu. Suas cinzas foram levadas ao Japão, a seu pedido (CHISOLM, 1963, p. 211).

---

<sup>59</sup> No original: “On the eve of his departure for Boston the young American was given high court rank and decorated by the Emperor Meiji with the Order of the Sacred Mirror. Fenollosa later recalled the high prediction of the Emperor’s parting words: “We request you now to teach the significance of Japanese art to the West as you have already taught it to the Japanese” (CHISOLM, 1963, p. 86).

### 3.3 William Bigelow (1850 - 1926)

Figura 11 – William Bigelow



Fonte:

<https://cdm.bostonathenaeum.org>

William Sturgis Bigelow (Figura 11) chegou ao Japão quatro anos depois de Ernest Fenollosa, contudo, seu interesse pela arte japonesa iniciou-se em Paris, quando conheceu Sam Bing, um negociador e vendedor de arte (DEFALQUE, 2005, p. 1). Bigelow realmente se apaixonou pelo país ao assistir uma palestra de Edward Morse em Boston no final de 1881 (LEE, 2000, p. 18). Em 1882, Bigelow convidou Morse para planejarem uma viagem pelo Japão no mesmo ano, sendo recebidos na chegada ao país por Fenollosa e Okakura (DEFALQUE, 2005, p. 4). Em 1883, Bigelow recepcionou os amigos Jack e Isabella Gardner, que também eram pacientes de seu pai, Henry Bigelow, um cirurgião renomado em Boston. Bigelow aproveitou para apresentá-los a Fenollosa, que já estava no Japão havia algum tempo lecionando na Universidade Imperial de Tóquio (CHONG, 2009, p. 16).

Devido ao alto padrão de vida, Bigelow começou imediatamente a adquirir artefatos e obras de arte japoneses e ao invés de meses, ficou no Japão sete anos (OKANO, 2015, p. 8). Bigelow comprou uma casa em Tóquio, adotou completamente o estilo de vida japonês e passou seus anos cruzando o país desenhando o que via e tirando fotografias (DEFALQUE, 2005, p. 4). Diferentemente da coleção de Fenollosa composta por pinturas, e da coleção de Morse formada por cerâmicas, Bigelow não focou somente em uma coisa ou

estilo, colecionando esculturas, espadas, tecidos e laca, além de ser extremamente fascinado pela religião budista (LEE, 2000, p. 18). De volta a Boston em 1891 ele foi eleito para ocupar o cargo de um dos curadores do Museu de Belas Artes de Boston.

Jennifer Harris (2012, p. 107) afirma que o trabalho de colecionador de Bigelow foi esquecido diante do prestígio alcançado por Morse e Fenollosa, contudo ele foi uma peça importante para a promoção e valorização da arte japonesa no Ocidente. Harris também narra que a primeira ocasião em que objetos japoneses foram apresentados como arte em um museu público<sup>60</sup> ocidental ocorreu devido a Bigelow, em 1881, quando ele exibiu no Museu de Belas Artes de Boston, espadas e lacas compradas em Paris. Bigelow herdou uma fortuna imensa depois da morte de seu pai em 1890 e ao voltar a Boston, no mesmo ano, Bigelow se juntou à “American Oriental Society, Asiatic Society of Japan, Boston Historical Society” e ao “Boston Music Hall” (DEFALQUE, 2005, p. 5).

A fortuna de Bigelow possibilitou-lhe tornar-se um grande colecionador e ajudar seus colegas a adquirirem obras caras. Até 1921 ele já havia doado todas as suas aquisições ao Museu de Belas Artes de Boston, sendo 36.000 objetos e 40.000 xilogravuras, além de financiar diversas aquisições de arte japonesa feitas pelo Museu de Belas Artes de Boston. Ademais, Bigelow foi responsável pela contratação de Fenollosa e Okakura no Museu de Belas Artes de Boston (DEFALQUE, 2005, p. 6). Bigelow morreu em outubro de 1926 e seu corpo foi cremado e dividido, uma parte das cinzas ficou nos Estados Unidos e a outra parte foi para o Japão, ficando ao lado de seu colega de profissão e religião, Ernest Fenollosa (DEFALQUE, 2005, p. 7).

---

<sup>60</sup> Não é objetivo deste trabalho discutir o que seria uma instituição pública nos Estados Unidos, mas em publicação do ICOM, no verbete “público”, informa-se que: “No direito anglo-americano, é menos a noção de serviço público e mais a de *public trust* (confiança pública) que prevalece, o que se dá em virtude de princípios que exigem um compromisso muito estrito por parte dos *trustees* que o museu, geralmente organizado de maneira privada – sob o estatuto de *non-profit organisation*, cujo conselho administrativo é o *board of trustees* –, destina suas atividades a um certo público. O museu, particularmente nos Estados Unidos, refere-se menos à noção de ‘público’ e mais à de ‘comunidade’, sendo este último termo empregado em seu sentido mais amplo [...]” (DEVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013, p. 86). Para quem se interessar por políticas públicas, existe o texto de Isaura Botelho, Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva** [online], [São Paulo], v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>. Acesso: 14 maio 2021.

### 3.4 Okakura Kakuzo (1863 - 1913)

Figura 12 – Okakura Kakuzo



Fonte: <https://business.nikkei.com/>

Okakura Kakuzo (Figura 12) nasceu no Japão e construiu sua carreira como crítico de arte e intelectual, sendo conhecido por publicar grandes livros como **Ásia é única** e **O livro do chá**. Conforme discorre Yoshiko Okamoto (2006, p. 3) e conforme vimos anteriormente ao apresentar a história de Fenollosa, Okakura manteve uma longa relação com os Estados Unidos, em função da proximidade com Fenollosa, de quem foi amigo, aluno, parceiro de várias missões e auxiliar na compreensão da língua japonesa.

Em 1886, Okakura Kakuzo foi nomeado para o cargo de Secretário do Ministro da Educação, com a incumbência de cuidar de questões sobre música. Nesse mesmo ano, aceitou o convite do governo japonês para compor a equipe encarregada de fazer uma visita de campo ao Ocidente para estudar a arte ocidental e seu ensino (BIGELOW, LODGE, 1930, p. 534-535):

Como preparação para a instituição da Escola de Belas-Artes de Tóquio, o governo japonês envia Fenollosa, Okakura e equipe para a Europa (Itália e França) e para os EUA, em 1886, por um período de um ano, com o objetivo de pesquisar as manifestações artísticas e o ensino de arte desses países” (VALDRIGUE, 2016, p. 25).

Durante a viagem, Okakura demonstrava orgulho em ser japonês, utilizando suas vestimentas típicas o tempo inteiro, ainda que os ocidentais estranhassem, achando curioso e diferente (VALDRIGUE, 2016, p. 25).

Devido a este trabalho no Ocidente, Okakura recebeu um grande reconhecimento por parte do governo, que o nomeou diretor da Escola Imperial de Arte em Tóquio (BIGELOW, LODGE, 1930, p. 534-535). Okakura já havia trabalhado na primeira escola de artes do Japão da Era Meiji, quando os costumes e tradições japoneses foram desvalorizados na medida em que se buscava a modernização do país e a influência da cultura e técnicas do Ocidente. Bigelow e Lodge explicam que, devido à insistência do país em inserir apenas técnicas e conhecimentos ocidentais na base curricular da Escola, Okakura se viu obrigado a pedir demissão, pois não achava correto entender a arte ocidental superior à oriental (1930, p. 534-535). Depois da saída de Okakura, a Escola acabou fechando as portas e, já em 1887, o Ministério da Educação japonês anunciou a fundação da Escola de Belas Artes de Tóquio, que, destoando da linha de ensino da primeira, procurou reintroduzir o ensino de arte japonesa em seu currículo, tendo Okakura como um de seus gestores (VALDRIGUE, 2016, p. 26).

Tudo parecia estar dando certo para Okakura, mas em 1898 ele foi demitido dos cargos de diretor do Museu Imperial e da Escola de Belas Artes devido a seus hábitos que, para o governo japonês e a sociedade, não poderiam ser de um educador:

[...] na época, ele tinha hábitos que não condiziam absolutamente com a posição de um educador, ainda mais de um diretor de Escola. Ele passou a se entregar à boemia, ficando até altas horas nas ruas, se entregando às bebidas e à libertinagem. (VALDRIGUE, 2016, p. 31).

Okakura, apesar dos empecilhos, se juntou a alguns dos alunos, que apreciavam seu trabalho e o apoiavam, e fundou a Academia de Belas Artes do Japão:

A Academia tinha dois grandes objetivos: divulgar o conceito de inovação aliado à tradição por meio de eventos públicos – exposições, palestras sobre tópicos específicos, participação de seus membros em exposições de outras instituições e a busca por formas de o público em geral entrar em contato com obras de arte consideradas elevadas (ou seja, as produzidas dentro da Academia); e trabalhar em prol da preservação da herança cultural japonesa, por meio do redescobrimto de técnicas do passado, aplicadas no presente (VALDRIGUE, 2016, p. 31).

Além de seu trabalho no governo japonês, e posteriormente na Academia, Okakura se dedicou à escrita, publicando alguns livros extremamente relevantes

para a compreensão da arte japonesa. Uma de suas publicações, **O despertar do Japão**, de 1904, exprime a opinião e irritação de Okakura com a tendência do Ocidente considerar que o desenvolvimento do Japão era uma conquista unicamente ocidental:

Parece ser a impressão geral entre os estrangeiros que foi o Ocidente que, com o toque de uma varinha mágica, de repente nos despertou de um sono de séculos. A verdadeira causa do despertar, entretanto, veio de dentro. Nossa consciência nacional já havia começado a se agitar quando, no ano de 1853, o Comodoro Perry chegou em nossas costas e esperou apenas por esse evento para inaugurar um movimento universal em direção à renacionalização. (OKAKURA, 1904, p. 70, tradução nossa).<sup>61</sup>

Okakura (1904, p. 6) com essa fala, não ignorava o papel do Ocidente na propagação do Japão, visto que citava que o Japão devia ser grato a tudo que o Ocidente lhe ensinou, mas sem se esquecer que o Japão era a fonte de tudo, de suas tradições, costumes e vestimentas. Okakura reconhece a importância da relação do Ocidente com o Japão, e o Oriente num geral, pois foram diversas as mudanças no país, revolucionando o Japão:

A tremenda mudança que ocorreu em nossa vida política, e as vantagens materiais que ganhamos com o contato com o estrangeiro, revolucionaram tão completamente o sentimento da nação em relação ao Ocidente que se tornou quase impossível para nós conceber o que foi que despertou o antagonismo de nossos avós. Pelo contrário, ficamos tão ansiosos para nos identificar com a civilização europeia ao invés da asiática que nossos vizinhos continentais nos consideraram renegados – até mesmo como uma personificação do próprio desastre branco (OKAKURA, 1904, p. 100-101, tradução nossa).<sup>62</sup>

Okakura também reforçava que o contato com a cultura Ocidental obrigou o Japão a olhar para si, eventualmente trazendo novamente ideias e tradições japonesas que foram deixadas de lado. Afirmava ainda que, apesar de alguns pensarem que ao abraçar o mundo moderno o Japão se perdeu, na realidade o

---

<sup>61</sup> No original: "It seems to be the general impression among foreigners that it was the West who, with the touch of a magic wand, suddenly roused us from the sleep of centuries. The real cause of our awakening, however, came from within. Our national consciousness had already begun to stir when, in the year of 1853, Commodore Perry reached our shores, and had waited but for that event to inaugurate a universal movement toward renationalization". (OKAKURA, 1904, p.70).

<sup>62</sup> No original: "The tremendous change which has since come over our political life, and the material advantages we have gained by foreign contact, have so completely revolutionized nation sentiment in regard to the West that it has become almost impossible for us to conceive what was that so aroused the antagonism of our grandfathers. On the contrary, we have become so eager to identify ourselves with European civilization instead of Asiatic that our continental neighbors regard us as renegades – even as an embodiment of the White Disaster itself" (OKAKURA, 1904, p. 100-101).

Japão foi capaz de aprender sem violar ou esquecer suas tradições: “Quem olha além da superfície das coisas pode ver, apesar de seu traje moderno, que o coração do Velho Japão ainda bate fortemente” (OKAKURA, 1904, p. 191-192, tradução nossa).<sup>63</sup>

Okamoto (2006, p. 3) relata que Okakura tinha uma ligação antiga com os Estados Unidos, devido a sua relação com Fenollosa e suas viagens aos Estados Unidos em 1886 e 1887. Em relação à atuação de Okakura no Museu de Belas Artes de Boston, Valdrigue (2016, p. 45) expõe que Okakura planejava ir aos Estados Unidos pelos seguintes motivos:

- 1) conseguir negociar obras feitas por artistas de seu meio que não estavam sendo bem recebidas pelo público japonês, para poder levantar fundos para o restabelecimento da Academia de Belas Artes do Japão;
- 2) a pedido de Bigelow (membro honorário da Academia, que desde o início contribuiu financeiramente com ela), ele vai para pesquisar e organizar o acervo do departamento de Arte Oriental do Museu de Belas Artes de Boston, que era, na época, o maior do mundo fora do Japão. Anteriormente, quem fazia esse papel no museu de Boston era Fenollosa, mas era desejo da instituição que Okakura passasse a fazê-lo (VALDRIGUE, 2016, p. 45).

Logo após chegar aos Estados Unidos para trabalhar no Museu de Belas Artes de Boston, Okakura foi apresentado a Isabella Gardner, em 1903. Os dois criaram uma relação muito forte e conforme aponta Chong (2009, p. 31), apesar de Bigelow ser um amigo em comum entre os dois, foi John La Farge quem os apresentou. Rhodes (2010, p. 90) também relata que a amizade entre Okakura Kakuzo e Isabella Gardner era extremamente forte ao ponto de Okakura passar uma grande parte de seu tempo no Museu Isabella Stewart Gardner com a própria Isabella. O autor também afirma que Isabella Gardner cedeu o espaço de seu Museu diversas vezes para que Okakura Kakuzo realizasse a tradicional cerimônia do chá, até mesmo uma sala do Museu de Isabella Gardner foi inteiramente dedicada a Okakura Kakuzo, a Sala Chinesa. De acordo com Rhodes (2010, p. 90) nesta sala Isabella Gardner colocou seis esculturas budistas e mais alguns elementos que ela coletou entre 1901 e 1903. Porém, essa sala dedicada a Okakura Kakuzo não estava aberta ao público, Isabella

---

<sup>63</sup> No original: “One who looks beneath the surface of things can see, in spite of her modern garb, that the heart of Old Japan is still beating strongly” (OKAKURA, 1904, p. 191-192).

Gardner utilizava o espaço para meditar e para manter a memória de Okakura viva:

Gardner claramente ficou encantada com a identidade própria de Okakura como um representante da cultura japonesa. Ele e seus colegas preferiam utilizar roupas japonesas, para a aprovação de Gardner. Okakura começou a instruí-la nas artes da Ásia. Em janeiro de 1905 ele presidiu uma cerimônia do chá realizada a luz de velas no Museu Gardner. Gardner ficou fascinada e comovida por essa familiaridade com a cultura japonesa. Vinte anos antes, Sturgis Bigelow a levava a uma cerimônia do chá em Tóquio. Bigelow foi um dos convidados da cerimônia no Museu e ficou emocionado com o evento (CHONG, 2009, p. 31, tradução nossa).<sup>64</sup>

Bigelow e Lodge (1930, p. 536) apontam que o trabalho feito por Okakura foi essencial para o crescimento do Museu de Belas Artes de Boston, visto que, com a ajuda de grandes especialistas no Japão a catalogação de toda a coleção foi feita com propriedade. Os autores ainda relatam que um catálogo foi feito sobre a coleção, minuciosamente, constando detalhes sobre tamanho, atribuição. Além de todas as informações extremamente detalhadas também havia um espaço em branco, para que qualquer especialista no assunto ou algum visitante pudesse deixar um comentário (BIGELOW, LODGE, 1930, p. 537). Portanto, após alguns anos auxiliando e aconselhando o Museu de Belas Artes de Boston, Okakura aceitou tornar-se diretor, em 1910, de Artes Chinesas e Japonesas do museu (VALDRIGUE, 2016, p. 46).

---

<sup>64</sup> No original: "Gardner clearly delighted in Okakura's self-fashioned identity as a representative of Japanese culture. He and his colleagues favored Japanese dress, to Gardner's approval. Okakura began to instruct her in the arts of Asia. In January 1905, he presided over a Japanese tea ceremony held by candlelight at the Gardner Museum. Gardner was enthralled and moved by this reacquaintance with Japanese culture. Twenty years earlier, Sturgis Bigelow had taken her to a tea ceremony in Tokyo (p. 136). Bigelow was one of the guests at the museum ceremony and he too was touched by the event". (CHONG, 2009, p. 31).

Okakura viajou muito a pedido do museu para adquirir mais obras de artes, contudo, devido a sua idade, ele sentia muita dificuldade em fazer esse tipo de trabalho. Após uma viagem à Índia seu estado de saúde se agravou e, em setembro de 1913, Okakura sofreu um ataque do coração e faleceu (VALDRIGUE, 2016, p. 57).

Figura 13 – Edward Morse, Okakura Kakuzo, Ernest Fenollosa e William Bigelow (da esquerda à direita)



Fonte: <https://www.roningallery.com/>

Conforme abordado por Tara Rodman (2013, p. 495), Boston possuía seu próprio polo japonista, composto por Edward Morse, Ernest Fenollosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo. A autora afirma que os quatro (Figura 13) foram responsáveis por “fazer a cidade o centro do Japonismo nos Estados Unidos”<sup>65</sup> e que devido ao trabalho deles a cidade acabou por ganhar importância internacional. E ao conhecermos as histórias de Morse, Fenollosa, Bigelow e Okakura com o Japão e como se inicia o processo da coleção de cada um e suas respectivas relações com o Museu de Belas Artes de Boston podemos concluir de fato sobre a importância de cada um deles. Eles prestaram um papel de

---

<sup>65</sup> No original: “made the city the center of Japonisme in the United States”. (RODMAN, 2013, p. 495).

grande influência dentro do Museu de Belas Artes de Boston e a história e relacionamento de todos com o Japão foi de extrema relevância para a composição do acervo do Museu. Acervo esse que serviu e ainda serve para a propagação da história e cultura do Japão no Ocidente. Sem estes personagens e suas atividades o Museu de Belas Artes de Boston não seria o mesmo.

## CAPÍTULO 4 - O PAPEL DO MUSEU DE BELAS ARTES DE BOSTON NA PROPAGAÇÃO E SALVAGUARDA DA ARTE JAPONESA

O Museu de Belas Artes de Boston tinha uma grande preocupação com a função educativa, que foi importante para a propagação do acervo do Museu (ver Capítulo 2), incluindo a coleção de arte japonesa, a maior da instituição. Edward Morse, Ernest Fenollosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo foram os responsáveis em trazer artefatos e obras de arte japoneses ao Museu, seja por meio de doações ou empréstimos. E todos eles não somente depositaram no Museu suas coleções raras e valiosas, mas também contribuíram para a salvaguarda e pesquisa das coleções, em parceria com a instituição, contribuindo dessa forma, para transformar Boston no centro do Japonismo nos Estados Unidos (ver Capítulo 3). Para compreender o papel do Museu na propagação do Japão por meio de seu acervo será fundamental a análise dos documentos publicados pela instituição entre 1890 e 1940.<sup>66</sup>

O Departamento de Arte Japonesa foi criado automaticamente pelo Museu após a contratação de Edward Morse e Ernest Fenollosa. Ambos prestaram serviços e contribuíram bastante com o crescimento do departamento e seu acervo. Fenollosa passou todo o seu tempo catalogando e organizando exposições de arte japonesa que, de acordo com Lee, “foram sem dúvida as mais importantes feitas na época” (2000, p. 25). Morse, logo após depositar sua coleção de cerâmica japonesa dentro do Museu, passou a trabalhar regularmente na instituição (LEE, 2005, p. 26). Seu trabalho foi direcionado principalmente a escrever o primeiro catálogo do Museu, o **Catálogo da coleção Morse de cerâmica japonesa**, que foi publicado pela instituição. Após a saída de Fenollosa do cargo (abril de 1896), o Museu passou um bom tempo sem aumentar sua coleção japonesa (LEE, 2000, p. 27). Essa situação mudou após Okakura Kakuzo aceitar o cargo no Museu, retomando assim as atividades de propagação da arte japonesa e de novas compras para o acervo. Para Lee (2000, p. 27), a maior conquista de Okakura Kakuzo em seu cargo no Museu foi

---

<sup>66</sup> O período engloba desde a inauguração do primeiro edifício, a mudança de prédio até a morte de todos os colecionadores abordados neste trabalho, Edward Morse, Ernest Fenollosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo.

o de introduzir ainda mais a arte japonesa no Ocidente. No **Boletim** do Museu, publicado em janeiro de 1905, Okakura escreveu o seguinte:

A arte japonesa e chinesa precisa ser interpretada de dentro, como a arte europeia, e suas produções não devem ser tratadas como curiosidades ou fantasia, exceto pelo desatento. Eu espero que o Museu, através da publicação de um catálogo e através de palestras sobre a coleção, consiga oferecer instalações completas no futuro para os amantes e estudantes de arte no geral, para formar uma concepção mais profunda do que é o Leste (OKAKURA, 1905, v. 3, p. 5, tradução nossa).<sup>67</sup>

Apesar do Museu já possuir um acervo significativo de objetos japoneses foi durante a curadoria de Okakura que mais três coleções importantes foram inseridas. São elas a coleção do Dr. Ross, com mais de 1800 retratos, quase 100 pinturas e diversas armas japonesas, que entrou no Museu em 1906, e as coleções de Charles Goddard Weld<sup>68</sup> e William Bigelow. As coleções de Weld e Bigelow já estavam abrigadas no Museu desde 1890, mas só se tornaram parte da coleção permanente do Museu em 1911. Na época, o departamento possuía objetos de praticamente todos os períodos e estilos da arte japonesa (LEE, 2000, p. 30-31). O Museu de Belas Artes de Boston, após a saída de Okakura, contratou mais especialistas em arte japonesa, que foram apresentados pelo próprio Okakura. O intuito do Museu era manter especialistas em arte japonesa, chinesa e coreana para continuar o trabalho de propagar e documentar sua crescente coleção (LEE, 2000, p. 34). O Museu já possuía a percepção de que sua coleção japonesa era extremamente valiosa, única e majestosa. Em 1890, o Museu afirma que:

Nenhum museu público oferece uma exibição tão extraordinária de arte japonesa como a que se encontra na Sala Japonesa e no corredor adjacente, a qual devemos ao Dr. William Sturgis Bigelow e ao Dr. Charles Weld. [...] No corredor está pendurado uma pequena porção da Coleção Fenollosa de Pinturas Japonesas, emprestada ao museu pelo Dr. Weld; combinando uma série histórica completa de trabalhos originais, ilustrando todas as escolas e quase todos os mestres da arte pictórica japonesa. Inclui também um número considerável de originais chineses e alguns coreanos, o suficiente para ilustrar a origem continental de grande parte da arte japonesa. [...] Aqui também está a Coleção Morse de Cerâmica Japonesa. Ao reunir a coleção o Sr. Morse

<sup>67</sup> No original: "Japanese and Chinese art require to be interpreted from within like European art, and their productions are to be treated neither as curiosities nor phantasie, except by the inattentive. I hope that the Museum, through the publication of a catalogue and through lectures on the collection, will afford full facilities in the future to the lovers and students of art in general, for forming a deeper conception of that of the East". (OKAKURA, 1905, v. 3, p. 5, tradução nossa).

<sup>68</sup> A coleção de Weld é na realidade a coleção de Ernest Fenollosa. Foi vendida a Charles Weld sob condição de que toda a coleção fosse mantida dentro do Museu de Belas Artes de Boston. Ela é chamada de Coleção Weld-Fenollosa.

se esforçou por obter espécimes de todas as províncias, nas quais a cerâmica foi feita, incluindo trabalhos de todas as eras; e, ainda, para proteger todo tipo de objeto feito em cerâmica (WHITEHILL, 1970, p. 126, tradução nossa).<sup>69</sup>

O Museu serviu também como modelo para as instituições fundadas depois de sua criação. Outra característica é que antes mesmo da inauguração do edifício a instituição já começara a organizar exposições (WALLACH, 2010, p. 4). Na edição do **Museum of Fine Arts Bulletin** de fevereiro de 1909, volume 7, número 37, foi relatado que, em 1891, palestras e cursos foram propostos pelo presidente do Museu e que logo após outras instituições estadunidenses adotaram idêntica prática. Além de todas estas práticas influenciadoras, a instituição acabou por trazer atividades inéditas à época:

E não bastava apenas mostrar os objetos. Guias abrangentes e baratos foram feitos, boletins sobre o crescimento do Museu foram compilados anualmente, palestras foram planejadas, uma extensa biblioteca foi formada e várias escolas de arte foram estabelecidas. Como Edward Greenleaf, escritor no **The Art Review**, insistiu, as coleções não eram apenas exibidas, mas “elucidadas, comparadas, ilustradas.” A maioria dessas atividades, tão comuns atualmente, foram criadas pelo Museu de Boston (HARRIS, 1962, p. 556, tradução nossa).<sup>70</sup>

No texto “O trabalho educacional do Museu. Precedentes e perspectivas” inserido no **Museum of Fine Arts Bulletin** de junho de 1906, foram citados alguns tópicos que seriam essenciais para que o Museu conseguisse cumprir seu papel educativo para com a sociedade. Um deles eram os ingressos gratuitos para professores e estudantes, que por vários anos ajudaram o Museu a expandir seu público. Outro tópico era o de promover palestras a partir de

---

<sup>69</sup> No original: “No public museum offers so extraordinary a display of Japanese art as is found in the Japanese room and the corridor adjoining, for which we are indebted to Dr. William Strugis Bigelow and Dr. Charles Weld. (...) In the corridor is hung a small portion of the Fenollosa Collection of Japanese paintings, lent to the museum by Dr. Weld; it combines a complete historical series of original works, illustrating all the schools, and nearly all the leading masters of Japanese pictorial art. It includes also a considerable number of Chinese originals, and a few Korean, sufficient to illustrate the continental origin of much in Japanese art. (...) Here, too, is the Morse Collection of Japanese pottery. In bringing the collection together, Mr. Morse has endeavored to secure specimens of every province in which pottery has been made, including work of every age; and, further, to secure every kind of object made in pottery” (WHITEHILL, 1970, p. 126).

<sup>70</sup> No original: “And it was not enough merely to put the objects on show. Comprehensive and inexpensive guides to the collections were issued, bulletins on the Museum’s growth were compiled annually, lecture tours were planned, an extensive library was formed and various art schools established. As Edward Greenleaf, writing in *The Art Review*, insisted, the collections were not only to be exhibited but “elucidated, compared, Illustrated.” Many of these activities, so common today, were innovated by the Boston Museum”. (HARRIS, 1962, p. 556).

objetos do acervo do Museu e instruir os guias do Museu a oferecerem visitas guiadas específicas. Devido ao número de departamentos, os chefes de cada departamento instruíam diversos guias que podiam assim acompanhar e esclarecer as dúvidas dos visitantes.

O Museu empenha-se de várias formas em ajudar os seus visitantes com orientações amigáveis, palestras e discussões formais e informais: não forçando atenção daqueles que não se importam com tais coisas, mas gratuitamente em serviço daqueles que desejam (THE USE..., 1915, p. 37, tradução nossa).<sup>71</sup>

Um fato interessante acerca das atividades educativas do Museu foi a preocupação de existirem dentro da instituição salas de estudo e galerias de estudo. Para melhor debater sobre escolas e universidades utilizarem o Museu foi criado um comitê em março de 1906. No **Boletim** do Museu de agosto de 1906 foi esclarecido que o propósito do comitê era de despertar o interesse pela arte nas escolas e universidades através das coleções do Museu. De acordo com informações do **Boletim**, de junho de 1906, a ideia da instituição para o novo edifício, que ainda não tinha sido inaugurado, era que cada departamento possuísse uma sala de aula e uma biblioteca própria. Além de alocarem em salas próximas os objetos, do departamento em questão, que não estivessem presentes em nenhuma exposição. O intuito era possibilitar que o acervo estivesse à disposição dos estudantes, seriam galerias secundárias. Essa ideia foi realmente colocada em prática com a abertura do novo edifício em 1909 e confirmamos essa informação através do **Boletim** do Museu publicado em abril de 1910 no artigo “Coleções Reservadas Abertas ao Público”:

A Exibição do Departamento de Arte Chinesa e Japonesa está aberta aos estudantes e visitantes para verificação de retratos japoneses, livros chineses e japoneses, e a extensão da exibição de cerâmica chinesa. A sala é no andar principal no fim do Corredor Japonês à esquerda. Por agendamento, visitantes também examinam no estúdio qualquer pintura japonesa ou chinesa que eles desejarem ver (RESERVE..., 1910, p. 15, tradução nossa).<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> No original: “The Museum strives in many ways to help its visitors with friendly guidance, lectures, and formal and informal discussions: not forced upon the attention of those who care not for such things, but freely at the service of those who desire them”. (THE USE..., 1915, p. 37).

<sup>72</sup> No original: “The Exhibition Store of the Department of Chinese and Japanese Art is now open to students and visitors for the examination of Japanese prints, Chinese and Japanese books, and the extension of the exhibition of Chinese pottery. The room is on the main floor at the end of the Japanese Corridor to the left. By appointment, visitors may also examine in the Study any Japanese or Chinese paintings which they may wish to see”. (RESERVE..., 1910, p. 15).

O Museu mantém essa prática e segue disponibilizando seu acervo completo para consulta de estudantes e professores. Inclusive, conforme relatado no Boletim de junho de 1915 o Museu era completamente acessível, as galerias e salas podiam ser utilizadas por escolas e professores, os corredores recebiam clubes e organizações que debatiam e levantavam discussões sobre o acervo. Além disso, o Museu criou uma forma de propagar ainda mais o seu acervo nas escolas, ao disponibilizar um material próprio para uso em sala de aula, que era composto por objetos do acervo que ilustravam períodos históricos, curiosidades sobre a vida de um determinado povo, mitologia e diversos outros assuntos. Esse conteúdo era distribuído gratuitamente para escolas de Boston e região (THE USE..., 1915, p. 37). Sobre o uso do acervo pelos estudantes e escolas o Museu informava:

As Coleções do Museu estão sendo constantemente utilizadas por estudantes de belas e aplicadas artes. Especialmente isso é verdade para os alunos da Escola do Museu. É exigido trabalho de desenho e pesquisa dentro do Museu. Os alunos desenharam a partir de moldes de esculturas clássicas e renascentistas e, em seus trabalhos avançados, têm o privilégio de desenhar a partir de originais gregos e copiá-los; no Departamento de Gravuras eles fazem xilogravuras e gravuras, e os pequenos objetos de arte fornecem aos estudantes de design um campo inesgotável de pesquisa. Vasos gregos e cerâmicas orientais, tecidos de todas as eras e climas, biombos japoneses, joias orientais, prata europeia e colonial. Madeira entalhada e móveis de todos os períodos, - esses eles estudam cuidadosamente em cursos planejados (THE USE..., 1915, p. 37, tradução nossa).<sup>73</sup>

Desde sua abertura o Museu deixou claro seu comprometimento com a educação e a intenção de utilizar seu acervo para aproximar a população à arte. Desde 1895 professores e estudantes já não pagavam entrada, e em 1907 visitas guiadas eram oferecidas às escolas. O Museu inclusive passou a oferecer transporte às escolas para viabilizar e facilitar as visitas dos alunos (CHILDREN'S..., 1923, p. 43). As atividades educativas promovidas pela instituição eram diversas e pode-se concluir que o Museu investia massivamente

---

<sup>73</sup> No original: "The Collections of the Museum are constantly used by students of the fine and applied arts. Especially is this true of the pupils in the School of the Museum. Drawing and research work in the Museum is demanded. The students draw from casts of Classic and Renaissance sculpture, and in their advanced work have the privilege of drawing from Greek originals and copied; in the Department of Prints they make wood-cuts and etchings, and the objects of minor art furnish the students of design with an inexhaustible field of research. Greek vases and Oriental ceramics, textiles of every age and clime, Japanese screens, Eastern jewelry, European and Colonial silver, carved wood and furniture of all periods, - these they study in carefully planned courses". (THE USE..., 1915, v. 13, p. 37).

na propagação do seu acervo. Um exemplo envolvendo objetos japoneses ocorreu em 1917, quando o Museu promoveu uma palestra em Pittsburgh feita por Kojiro Tomita. Ele era assistente do departamento de arte chinesa e japonesa do Museu na época e palestrou sobre a vida de uma criança no Japão. Pode-se perceber que essa atividade era direcionada ao público infantil e o sucesso foi tão grande que a palestra foi repetida. Ambos os dias totalizaram uma audiência de 1.200 pessoas. Kojiro Tomita palestrou com vestes japonesas e ilustrava sua fala com objetos do acervo do Museu. Diversos museus dos Estados Unidos solicitaram ao Museu de Belas Artes de Boston que levasse Kojiro Tomita para palestrar. No volume 17, número 103, de outubro de 1919, do **Museum of Fine Arts Bulletin** constava o seguinte sobre essa atividade promovida pela instituição:

A juventude do público garante que a maioria dos ouvintes de “Child Life in Japan”, nunca mais, enquanto viverem, pensem nos japoneses como os seres estranhos que costumavam imaginar. A impressão causada por um japonês nativo explicando em inglês coisas de origem japonesa não é algo que as crianças esquecem facilmente. Alguns jovens americanos estão começando a compreender o Japão e, por mais que seu número possa ser incompleto como pode ser sua compreensão, esse resultado não é inútil, pois o bem-estar futuro de ambos os países depende da compreensão de cada um. [...] Na questão importantíssima da disseminação entre as crianças dos Estados Unidos, de ideias corretas sobre nosso vizinho do outro lado do Pacífico, o esforço mal começou. Os inquestionáveis frutos desse método devem garantir que seu uso seja extenso e contínuo (WHAT..., 1919, p. 54, tradução nossa).<sup>74</sup>

O Museu de Belas Artes de Boston não era somente referência em ações educativas inovadoras, mas também, na representação do Japão no Ocidente. Ao organizarem exposições sobre o Japão, o Museu se preocupava em ambientar as exposições reconstituindo o ambiente em que a coleção se encaixava. Martha Marandino (2008, p. 11) discorre que uma forma de reconstituir o ambiente foi através de dioramas, que facilitavam a compreensão

---

<sup>74</sup> No original: “The Youth of the audiences makes it certain that most of the hearers of “Child Life in Japan” will never again as long as they live think of the Japanese as quite the queer beings that they used to imagine them. The impression made by a native Japanese explaining in English things of Japanese origin is not one which children would easily forget. A few young Americans are making a beginning in the understanding of Japan, and, small as their number may be and incomplete as may be their comprehension, this result is no nugatory matter, for the future welfare of both countries hangs upon a understanding of each by coming generations in the other. (...) In the all-important matter of the spread of correcter ideas about our neighbor across the Pacific among the children of the United States, the effort has hardly begun. The unquestionable fruitfulness of the method should ensure its continued and extended use”. (WHAT..., 1919, p. 54).

da exposição. Sobre o assunto, Lee (2000, p. 4) informa que as galerias de arte asiática foram planejadas para representar as circunstâncias originais de cada objeto. Portanto, os objetos eram colocados em ordem cronológica e as galerias eram decoradas com madeira natural e telas deslizantes que sugeriam a origem dos objetos. Um fato interessante que Shimizu Yoshiaki traz em sua publicação no **Boletim de Arte**, publicado em março de 2001, é de que os museus que abrigavam coleções japonesas não estavam preparados para conservar e preservar esse acervo, com exceção do Metropolitan e do Museu de Belas Artes de Boston. Okakura Kakuzo assinala a importância da coleção de obras japonesas em um artigo do **Museum of Fine Arts Bulletin** de janeiro de 1905:

A importância da coleção de pinturas japonesas e chinesas do museu tem sido reconhecida há anos pelos estudantes de arte oriental. Pessoalmente eu tive oportunidades no passado de conhecer alguns de seus grandes tesouros, mas foi ao examiná-la em março que comecei a perceber lugar proeminente entre as coleções orientais pelo mundo. Eu agora não hesito em dizer que em questão de tamanho é única, e em questão de qualidade é apenas inferior aos Museus Imperiais de Nara e Kioto; enquanto as escolas de pintura Tokugawa é incomparável a qualquer lugar (OKAKURA, 1905, p. 5, tradução nossa).<sup>75</sup>

Pode-se afirmar que a formação dessa coleção somente foi viável devido ao trabalho árduo e dedicado dos colecionadores Ernest Fenollosa, Edward Morse, William Bigelow e Okakura Kakuzo, que viajaram por anos ao Japão, tendo contato com o país, as pessoas, os costumes, as tradições e a religião (HARRIS, 2012, p. 101). Além de colecionarem, os quatro colaboraram na valorização da arte japonesa, ministrando palestras e ajudando artistas japoneses financeiramente (OKANO, 2015, p. 6). A motivação desses colecionadores era formar uma coleção, ainda que as aquisições e coleções fossem feitas individualmente, que representasse o Japão numa instituição fora do país (OKANO, 2015, p. 1). Para Rodman (2013, p. 495) os quatro transformaram Boston na cidade central do Japonismo nos Estados Unidos. Um grande reconhecimento pelo trabalho árduo da instituição na propagação de seu

---

<sup>75</sup> No original: "The importance of the collection of Japanese and Chinese paintings in the Museum has been recognized for many years by students of Oriental art. Personally I have had opportunities in the past to know certain of its great treasures, but it is only upon examining it since last March that I begin to realize its preeminent place among the Oriental collections in the world. I do not now hesitate to say that in point of size it is unique, and that in quality it can only be inferior to the Imperial Museums of Nara and Kioto; while for the schools of Tokugawa painting it is unrivalled anywhere". (OKAKURA, 1905, p. 5).

acervo veio em 1978, quando o governo japonês doou uma quantia para a renovação que estava sendo feita na galeria (LEE, 2000, p. 4).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação do Ocidente com o Japão pós reabertura dos portos em 1854 resultou numa explosão de coleções de artefatos e obras de arte japoneses e também num enorme interesse dos ocidentais pelo Japão. O intercâmbio entre Estados Unidos e o Japão deu origem à maior coleção de arte japonesa no Ocidente, que integra o acervo do Museu de Belas Artes de Boston.

O presente trabalho analisou a importância do Museu de Belas Artes de Boston na salvaguarda e propagação da arte japonesa no Ocidente, recuperando sua função educativa associada à propagação de seu acervo. A formação da coleção de objetos oriundos do Japão foi fruto das atividades colecionistas de Edward Morse, Ernest Fenollosa, William Bigelow e Okakura Kakuzo, que doaram suas coleções e tornaram-se funcionários da instituição.

O circuito de Boston da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX foi extremamente influenciado pelas palestras proferidas por essas quatro personalidades, que trouxeram o Japão para os Estados Unidos numa época de grande assimetria, onde o próprio Japão renegava suas culturas e tradições, com o intuito de se modernizar. Tudo que o Japão desvalorizava os estrangeiros drenaram para o Ocidente, e tiveram a oportunidade de conhecer o outro em seu próprio país, e depois levar, mostrar e apreciar a riqueza desse outro dentro de seu território e cultura. Morse, Fenollosa, Bigelow e Okakura prestaram um papel de grande influência dentro do Museu de Belas Artes de Boston e a história e relacionamento de todos com o Japão foi de extrema relevância para a composição do acervo do Museu. Acervo esse que serviu e ainda serve para a propagação do Japão no Ocidente. Sem estes personagens e suas atividades o Museu de Belas Artes de Boston não seria o mesmo.

Constata-se que, devido às ações educativas revolucionárias propostas pelo Museu, seu acervo acabou sendo muito bem utilizado e divulgado, não apenas através de exposições, mas estando acessível ao público quando desejado. O Museu de Belas Artes de Boston continua sendo uma instituição de prestígio, responsável por salvaguardar e divulgar seu acervo e contribuir para o conhecimento e preservação da história e cultura do Japão no Ocidente. O museu é a porta de entrada, é a ponte. Sem a instituição, as coleções e estudos

de Fenollosa, Morse, Bigelow e Okakura não teriam sentido integral, já que ficariam encerrados em âmbito privado, talvez correndo o risco de desagregação e extravio. O museu atua como porta de entrada para abrigar esses objetos tão importantes que representam a história, a cultura e a tradição japonesa, apesar de estarem nos Estados Unidos. Sem o museu não haveria sentido em coletar, além do prazer pessoal de colecionamento, e sem os colecionadores o museu não teria conquistado seu espaço e se tornado tão influente. Num período em que o próprio Japão renegava sua cultura esses colecionadores enxergaram seu potencial e com a ajuda de Okakura conseguiram resgatar e valorizar as tradições do povo japonês.

Durante um período em que a mania de coletar “coisas do Japão” explodiu, Fenollosa, Morse, Bigelow e Okakura conseguiram enxergar para além de uma moda, compreendendo o país, conhecendo sua cultura e tradições, aprendendo seu idioma, valorizando seus artistas e os apoiando financeiramente. A coleção presente no Museu de Belas Artes de Boston não é apenas um agrupamento aleatório de objetos japoneses. Cada objeto adquirido por esses colecionadores possui uma história. História essa que eles fizeram questão de aprender e valorizar. A importância desta coleção não é somente devido ao seu número estrondoso de objetos, mas sim por seu cuidado e especificidade e também pela história de sua coleta e estudo. Os colecionadores procuraram aprender a história do país para poder refleti-la fidedignamente em uma instituição estrangeira, mostrando a Boston, e futuramente ao mundo, as belezas, histórias, tradições e costumes do Japão. Conclui-se, dessa forma, que para Fenollosa, Morse, Bigelow e mesmo para Okakura, não era apenas o ato compulsivo de colecionar, não era somente a moda, era principalmente paixão, admiração e respeito pelo Japão e sua cultura, história, arte, religião e tradição.

Ao expor as histórias de Morse, Fenollosa, Bigelow e Okakura e suas estadias no Japão, Estados Unidos e Europa, ao acompanhar o processo de formação de suas coleções e as relações deles com o Museu de Belas Artes de Boston, o papel de cada um foi ganhando relevância, podendo-se considerá-los japonistas na acepção de Chae Ryung Kim, personagens privilegiados que puderam participar como colecionadores e críticos, manter o fascínio pela arte japonesa, estudar e divulgar o estilo artístico japonês no Ocidente, colaborando para transformar o resultado de seu trabalho de resgate dos costumes e

tradições do Japão numa “fonte de inspiração cultural e artística para o Ocidente” (KIM, 2012, p. 9, tradução nossa)<sup>76</sup> Pode-se reputar Okakura, embora japonês de origem, japonista numa certa medida já que participou desse movimento de valorização da cultura de seu país, auxiliou na recuperação, aprendizado e divulgação das técnicas e estilos japoneses, inicialmente no Japão e, por fim, nos Estados Unidos, onde cooperou eficazmente para consolidar uma das maiores coleções de arte do Japão no exterior, graças às quais as lacunas culturais provocadas pela modernização da Era Meiji não se perderam de vez, mas, em definitivo, mudaram de endereço.

Ainda ficou um questionamento: por que Boston? Almeja-se que mais pesquisas se aprofundem no tema, compreendendo como se iniciou a relação de Boston com o Japão, num período em que a discriminação contra estrangeiros, especialmente asiáticos, era crescente nos Estados Unidos. Outro aspecto que merece estudos mais aprofundados é o das atividades educativas desenvolvidas pelo Museu ao longo dos anos para a propagação de seu acervo e de sua coleção japonesa. Ademais, visitas de campo seriam desejáveis para verificar como as atividades educativas elaboradas para explorar a coleção impactam o público e de que forma o Museu continua a propagar a história e cultura japonesa no Ocidente.

---

<sup>76</sup> Ver texto original na Nota de Rodapé no Capítulo 1, p. 25.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Edward. What is a Museum? *In*: ALEXANDER, Mary; ALEXANDER, Edward. **Museums in Motion: an Introduction to the History and Functions of Museums**. Nashville: American Association for State and Local History, 1979, p. 5-15. (American Association for State and Local History Book Series).

BAUDRILLARD, Jean. O sistema marginal. *In*: \_\_\_\_\_. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.93-114.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. *In*: \_\_\_\_\_. **Passagens**. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Chain Féres Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Ed. UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 237-246.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. *In*: \_\_\_\_\_. **Rua de mão única: obras escolhidas**. Volume 2. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 227-235.

BLAU, Judith R. The Disjunctive History of US Museums, 1869-1980. **Social Forces**, Oxford University Press, v. 70, n. 1, p. 87-105, Sept. 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2580063?seq=1>. Acesso em: 16 out. 2020.

BLOM, Philip. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003. 151p.

BOXER, C.R. **The Christian Century in Japan 1544-1650**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1967. 570p.

BRIMMER, Martin; RICHARDS, Henry. Annual Report. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 1, p. 12-16, Dec. 1876. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43477812>. Acesso em: 26 jan. 2021.

BROOKS, Van Wyck. Ernest Fenollosa and Japan. **Proceedings of the American Philosophical Society**, Philadelphia, v. 106, n. 2, p. 106-110, Apr. 1962. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/985376?seq=1>. Acesso em: 16 jan. 2021.

CARVALHO, Daniela. *Nambanji*: Sobre os portugueses no Japão. **Antropológicas**, João Pessoa, n.4, p. 131-149, 2000. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/924>. Acesso em: 16 jan. 2021.

CHAFLIN, Paul. Japanese Art in Boston. **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Londres, v. 8, n.33, p. 220-222, Dec. 1905. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/856579>>. Acesso em: 16 out. 2020.

CHARACTERS Portraits of Japanese Actors. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 3, n. 6, p. 43, Dec. 1905. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423260>. Acesso em: 20 mar. 2021.

CHILDREN'S Study and Recreation at the Museum. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 21, n. 125, p. 43, Jun. 1923. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4169864>. Acesso em: 26 jan. 2021.

CHISOLM, Lawrence W. **Fenollosa: the Far East and American Culture**. Yale: Yale University Press, 1963. 336p.

CHONG, Alan. Introduction: Journeys East. *In*: CHONG, Alan; MURAI, Noriko. **Journeys East: Isabella Stewart Gardner and Asia**. Boston: Periscope Pub, 2009, p. 14-50.

COMMITTEE on the Utilization of the Museum by Schools and Colleges. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 4, n. 21, p. 27-28, Ago. 1906. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423296>. Acesso em: 20 mar. 2021.

CONSTANCE, J. S. Chen. Merchant of Asianness: Japanese Art Dealers in the United States in the Early Twentieth Century. **Journal of American Studies**, Cambridge, v. 44, n. 1, p. 19-46, Feb. 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40648687>. Acesso em: 16 out. 2020.

DEFALQUE, Ray J. "Samurai Bill", the Third Bigelow. **Bulletin of Anesthesia History**. Alabama: Wood Library-Museum of Anesthesiology, v. 23, n.3, p. 4-8, Jul. 2005. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/journal/bulletin-of-anesthesia-history/vol/23/issue/3>. Acesso em: 16 out. 2020.

DEPARTMENT of Chinese and Japanese Art. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 7, n. 40/42, p. 56-58, Dec. 1909. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423440>. Acesso em: 20 mar. 2021.

DONATIONS in 1892. **Annual Report**, Boston, v. 17, p. 43-49, Dec. 1892. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43477997>. Acesso em: 26 jan. 2021.

FAIRBANKS, Arthur. The New Museum. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 7, n. 40-42, p. 43-45, Dec. 1909. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4423434>. Acesso em: 15 fev. 2021.

FENOLLOSA, Ernest F. **Epochs of Chinese and Japanese Art, an Outline History of East Asiatic Design**. Nova Iorque: Frederick A. Stokes, 1912. v. 1. 411p.

FISCHER, Felice. Meiji Painting from the Fenollosa Collection. **Philadelphia Museum of Art Bulletin**, Philadelphia, v. 88, n. 375, p. 1-24, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3795365>. Acesso em: 15 fev. 2021.

GILMAN, Ives Benjamin. The Museum Past, Present, and Future. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 5, n. 27, p. 42-47, Jun. 1907. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423348>. Acesso em: 16 out. 2020.

GRÉVILLE, E. Durand. Private Picture-Galleries of the United States. Primeiro artigo. **The Connoisseur**, Reino Unido, v. 2, n. 2 p. 86-99, Dec. 1887. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25581146>. Acesso em: 16 jan. 2021.

GRÉVILLE, E. Durand. Private Picture-Galleries of the United States. Segundo artigo. **The Connoisseur**, Reino Unido, v. 2, n. 3 p. 137-142, Mar. 1888. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25581160>. Acesso em: 16 jan. 2021.

HARRIS, Jennifer. **The Formation of the Japanese Art Collection at the Art Gallery of South Australia 1904-1940: Tangible Evidence of Bunmei Kaika**. 2012. Adelaide. 649p. Tese (Doutorado em Filosofia – História da Arte) – Departamento de História, Faculdade de Humanidades e Ciências Sociais, Universidade de Adelaide, Adelaide, 2012.

HARRIS, Neil. The Gilded Age Revisited: Boston and the Museum Movement. **American Quarterly**, Massachusetts, v. 14, n. 4, p. 545-566, 1962. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/2710131>. Acesso em: 29 out. 2020.

HIRAYAMA, Hina. The Founding Vision for the Museum, 1870. *In*: \_\_\_\_\_. **“With Éclat” - The Boston Athenaeum and the Origin of the Museum of Fine Arts Boston**. Boston, Massachusetts: The Boston Athenaeum, 2013. p. 77-95.

HOWARD, Leland Ossian. Biographical Memoir of Edward Sylvester Morse, 1838-1925. **National Academy of Sciences**. [S.]: Literaty Licensing, 2013, v. 17, n.1, p. 34, 2 mar. 2013.

KIM, Chae Ryung. **East Meets West: Japonisme in the Discourse of Colonialism in the Development of Modern Art**. 2012. 80p. Dissertação (Mestre em Artes) – Universidade de Buffalo, Universidade Estadual de Nova Iorque, Nova Iorque, 2012.

KUNIYOSHI, Celina. **Imagens do Japão: uma utopia de viajantes**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. 159p.

LAINÉZ, José María Cabeza. MELENDO, José Manuel Almodóvar. Ernest Francisco Fenollosa and the Quest for Japan: Findings of a Life Devoted to the Science of Art. **Bulletin of Portuguese–Japanese Studies**, Portugal, n. 4, p. 75-99, dez. 2004. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36100904>. Acesso em: 16 out. 2020.

LEE, Hong-Eun. **The History of Asiatic Department: Boston Museum of Fine Arts, Focused on the Far Eastern Arts**. 2000. 53p. Dissertação (Mestre em Profissões de Museu) – Universidade Seton Hall, Nova Jersey, 2000.

LEVIN, Gail. Japanese Culture Influence in America: the Boston-New York Exchange. **Source: Notes in the History of Art**. Nova Iorque, v. 31, n. 3, p.

13-22, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/sou.31.3.23208590>. Acesso em: 16 out. 2020.

MARQUES, Inês Patrícia da Silva Matos Serras. **O espaço português no Japão** – presença, evolução e futuro da língua portuguesa no estado nipónico. 2017. 82p. Dissertação (Mestrado em Português como Segunda Língua Estrangeira) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2017.

MARANDINO, Martha. (org). **Educação em museus: a mediação em foco**. São Paulo: Geenf, 2008. 38p.

MORSE, Edward. **Japan Day by Day: 1877, 1878-79, 1882-83**. Boston/Nova Iorque: Houghton Mifflin, 1917. v. 1. 491p.

MORSE, Edward. **Japan Day by Day: 1877, 1878-79, 1882-83**. Boston/Nova Iorque: Houghton Mifflin, 1917. v. 2. 477p.

MORSE, Edward. Report of the Keeper of Japanese Pottery. **Annual Report**, Boston, v. 29, p. 70, 1904. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43478076>. Acesso em: 26 jan. 2021.

MUSEUM OF FINE ARTS BULLETIN. Boston, v. 1, n. 1, p. 1, Mar. 1903. Disponível em: [www.jstor.org/stable/4423142](http://www.jstor.org/stable/4423142). Acesso em: 26 jan. 2021.

MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: About the MFA. Disponível em: <https://www.mfa.org/about>. Acesso em: 19 jan. 2021.

MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: Art of Asia. Disponível em: <https://www.mfa.org/collections/asia>. Acesso em: 15 jan. 2021

MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: Mission Statement: Adopted by the Board of Trustees, February 28, 1991. Disponível em: <https://www.mfa.org/about/mission-statement>. Acesso em: 15 fev. 2021.

MUSEUM of Fine Arts Boston, 2021: School of Fine Arts. Disponível em: <https://smfa.tufts.edu/>. Acesso em: 19 fev. 2021.

OKAKURA, Kakuzo. **The awakening of Japan**. Nova Iorque: The Century, 1905. 252p.

OKAKURA, Kakuzo. Japanese and Chinese Paintings in the Museum. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 3, n. 1, p. 5-6, Jan. 1905. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423230>. Acesso em: 26 jan. 2021.

OKAMOTO, Yoshiko. Okakura Kakuzo's Cultural Appeal in America. *In*: \_\_\_\_\_. **Trans-Pacific Relations: in the Late 19th and Early 20th Centuries: Culture, Commerce, and Religion**. Japão: Society for Culture Interaction in East Asia, 2006, p. 283-297.

OKANO, Michiko. Colecionismos: entre Japão e Ocidente. *In: JORNADAS DE HISTÓRIA DA ARTE: COLEÇÕES, ARQUIVOS E NARRATIVAS*, 8., 2015, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: Urutau, 2015. p. 61-72.

OKANO, Michiko. Fronteira e diálogo na arte japonesa. *In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE: HISTÓRIA DA ARTE E SUAS FRONTEIRAS*, 6., 2010, Campinas. **Anais eletrônicos** [...] Campinas: Centro de História da Arte e Arqueologia, 2010. p. 370-380.

OKANO, Michiko. Japão e Ocidente: mobilidade, apropriação e releitura. *In: ENCONTRO NACIONAL ANPAP*, 22., 2013. Belém. **Anais eletrônicos** [...] Belém: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013. p. 3865-3879.

OLIVEIRA, Célia. Coleções e colecionadores: as práticas de colecionar, motivações e simbologias. **Museologia e Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 6, n. 12, p. 169-179, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/museologia.v6i12>. Acesso em: 16 mar. 2021.

ONO, Ayako. **Japonisme in Britain: a Source of Inspiration: J. McN. Whistler, Mortimer Menpes, George Henry, E.A. Hornel and Nineteenth Century Japan**. 2001. 358p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de História da Arte, Universidade de Glasgow, Glasgow, 2001.

PEARCE, Susan. **Interpreting Objects and Collections**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1994. 356p.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. **Educação museal entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª sessão de assistência ao ensino de história natural do museu nacional**. 2010. 180p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

PERKINS, Charles C. American Art Museums. **The North American Review**, Iowa, v.111, n. 228, p.1-29, Jul. 1870. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25109553>. Acesso em: 20 fev. 2021.

PERKINS, Charles C. Report of the Committee on the Museum. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 1, p. 7-11, Dec. 1876. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43612837>. Acesso em: 26 jan. 2021.

PIMENTA, Pedro Augusto. **Jesuítas no Japão: o discurso sobre os percalços da cristianização**. 2013. 156p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

RHODES, Gretchen Stein. **Method and Madness at the Isabella Stewart Gardner Museum**. 2010. 165p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade do Estado de Louisiana, Louisiana, 2010.

RESERVE collections open to the public. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 8, n. 44, p. 15, abr. 1910. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423466>. Acesso em: 26 jan. 2021.

ROCHA, Helena Maria dos Santos de Resende. **O Oriente no Ocidente: o Japão na cultura portuguesa do século XVI – a visão de Luís Frois nas cartas de Évora**. 2014. 277p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2013.

RODMAN, Tara. A Modernist Audience: the Kawakami Troupe, Matsuki bunkio, and Boston Japonisme. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 65, n. 4, p. 489-505, 2013. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24580423>. Acesso em: 06 out. 2020.

SERAFIM, Cristina Seuanes; MIRANDA, Susana Münch. Trocas comerciais. In: \_\_\_\_\_. **História dos portugueses no Extremo Oriente**. Lisboa: Fundação Oriente, 1998. v. 1. p. 219-245.

SHOEMAKER, Beatrice B. Remorseless: Edward Sylvester Morse and Changing Tastes in Japanese Ceramics. **Andon**, Países Baixos, n. 104, p. 22-48, Nov. 2017. Disponível em: <https://www.societyforjapaneseart.org/andon-archive/andon-104>. Acesso em: 16 out. 2020.

THE EDUCATIONAL work of the museum. Retrospect and prospect. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 4, n. 20, p. 18-19, Jun. 1906. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423283>. Acesso em: 20 mar. 2021.

THE HISTORY of instruction at the museum. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 7, n. 37, p. 1-4, Feb. 1909. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423416>. Acesso em: 20 mar. 2021.

THE NEW Museum Building. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 1, n. 4, p. 15, Sept. 1903. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423160>. Acesso em: 15 fev. 2021.

THE USE of the Museum. **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 13, n. 77, p. 37-44, Jun. 1915. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4423664>. Acesso em: 26 jan. 2021.

TOMÁS, David Almazán. La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo. **Artigrama**, Espanha, n. 18, p. 83-106, 2003. Disponível em: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/18/2monografico/02.pdf>. Acesso em: 16 out. 2020.

TOMITA, Kojiro. Japanese Art at Boston. **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Reino Unido, v. 69, n. 403, p. 154-165, Oct. 1936. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/866520>>. Acesso em: 16 out. 2020.

VALDRIGUE, Amadeus. **Kakuzo Okakura e a busca da essência da arte japonesa – influência e continuidade em Mokichi Okada**. 2016. 192p.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

WALLACH, Alan. The Birth of the American Art Museum. *In*: BECKERT, Sven; ROSENBAUM, Julia B. **The American Bourgeoisie**: Distinction and Identity in the Nineteenth Century. Nova Iorque: Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History, 2010, p. 247-256.

WHAT a museum can tell children about Japan? **Museum of Fine Arts Bulletin**, Boston, v. 17, n. 103, p. 54, Oct. 1919. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4169712>. Acesso em: 26 jan. 2021.