

8.00.00.00-2 LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES

8.03.00.00-6 ARTES

A INFLUÊNCIA DA ARTE JAPONESA NA REPRESENTAÇÃO DA ESPACIALIDADE IMPRESSIONISTA

MARIA APARECIDA CORDEIRO KATSURAYAMA

Curso de Arte: História, Crítica e Curadoria – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes

SÔNIA RÉGIS BARRETO

Departamento de Arte – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes

RESUMO: ESTE ARTIGO ENFOCA A INFLUÊNCIA DA ARTE JAPONESA NA REPRESENTAÇÃO IMPRESSIONISTA A PARTIR DA ABERTURA DOS PORTOS DO JAPÃO AO MUNDO OCIDENTAL, EM 1854. NESSA ÉPOCA, ESPECIALMENTE NA FRANÇA, A ARTE REALISTA ESTAVA SENDO QUESTIONADA E O CONTATO COM NOVOS VALORES ESTÉTICOS FOI DETERMINANTE PARA O DESENVOLVIMENTO DE UMA NOVA LINGUAGEM. MEDIANTE PESQUISA BIBLIOGRÁFICA E VISITAS A EXPOSIÇÕES, A PESQUISA APRESENTA UMA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA QUE PERMITE CONSTATAR A INCLUSÃO DA SUBJETIVIDADE DO OLHAR DO ARTISTA NA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA.

Palavras-Chave: Japonismo, Ukiyo-e, Impressionismo.

Introdução

A gravura japonesa influenciou a nova concepção espacial da pintura no Impressionismo, apresentando novos conceitos, tais como a falta de perspectiva central, os enquadramentos inusitados e a irrelevância na representação de figura e fundo. Essa concepção diferenciada do espaço proporcionou um novo direcionamento para a realização impressionista em direção à subjetivação representativa do espaço. A pesquisa teve como objetivo principal demonstrar essas influências, especialmente da gravura japonesa Ukiyo-e, uma vez que toda a representação espacial observada nas estampas japonesas era concebida de maneira significativa, registrando um flagrante da consciência apreendido pelo gesto rápido e definitivo do artista.

A pesquisa está inserida no projeto da professora Sônia Régis Barreto, "A subjetivação do espaço na arte", cabendo ao autor o desenvolvimento dos aspectos relacionados à espacialidade das representações artísticas japonesas no contexto impressionista do século XIX.

O conceito do Impressionismo traz com ele a subjetividade, já que, como arte puramente visual e perceptiva, buscava representar a experiência de cada artista com

o que era realmente visto. A sensação visual introduziu na pintura uma nova maneira individualista de ver o não permanente, o efêmero. Para conquistar essa representação, os impressionistas pesquisaram novas técnicas, novos métodos de execução, que foram sendo ajustados a esse campo de sensação.

A estampa Ukiyo-e, que retratava com grande expressividade o cotidiano do homem cidadão, recebia o nome de “pintura do mundo flutuante”. Tratava-se de xilografias populares, gravadas em madeira e impressas em grande escala, que representavam o efêmero, o transitório da vida, e ilustravam as histórias populares no Japão. O mundo que flui é também o movimento rápido e preciso do pincel deslizando sobre o papel, registrando o efêmero do cotidiano. Esta arte de representação de entretenimentos de cidadãos contribuiu muito com a pesquisa impressionista.

1. Desenvolvimento

1.1. O contexto impressionista

O Impressionismo é um movimento influenciado por vários aspectos culturais e artísticos que o antecederam. Esse percurso teve início no século XVIII, com a cultura do Iluminismo. Pelo uso da razão, o homem percebeu a natureza não como um modelo universal, imutável, mas como um estímulo ao qual cada indivíduo reage de acordo com suas percepções. O pensamento do Iluminismo, que influenciou o movimento Impressionista, não considera a natureza apenas como uma forma a ser representada ou imitada; a natureza é percebida pelo homem com os sentidos, apreendida pela razão e modificada pela ação do ser humano.

Segundo Argan (1992:12), já na metade do século XVIII o termo “romântico” era empregado como equivalente de pitoresco e referido à jardinagem, isto é, a uma arte que não imitava nem representava, mas sim, em consonância com as teses iluministas, operava diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-a como ambiente de vida.

O estilo romântico, surgido como uma reação à corrente dominante da pintura na época, o Neoclassicismo, abrangia motivações amplas e correspondia a uma importante modificação da mentalidade artística. Os artistas românticos procuraram se libertar das

convenções acadêmicas em favor da livre expressão da personalidade de cada um, com a valorização dos sentimentos e da imaginação. Paralelamente a essas revoluções do pensamento, novas tecnologias propiciaram o rápido desenvolvimento do sistema industrial, alterando sensivelmente a organização econômica e social da época.

A indústria capitalista, com o seu sentido de transitoriedade, estimulou também variações contínuas das tendências artísticas, como mencionado por Hauser (1998: 896): “A tecnologia introduziu um dinamismo sem precedentes em toda a atitude perante a vida – e é sobretudo essa nova sensação de velocidade e mudança que encontra expressão no Impressionismo”.

A formação da estética impressionista também está vinculada de modo direto ao realismo de Gustave Courbet (1818-1877). A determinação de Courbet de representar o mundo tal como ele o via implicava uma certa subjetividade interpretativa, estimulando outros artistas a rejeitar o convencionalismo e a seguir apenas sua própria consciência artística.

Os realistas não renunciaram à perspectiva linear, às sombras negras, aos tons sombrios, nem adotaram a fragmentação da pincelada e a mistura ótica dos tons, mas abriram espaço para os passos que seriam dados mais tarde pelos impressionistas, seus sucessores.

1.2. O Impressionismo

O movimento impressionista, formado em Paris entre 1860 e 1870, rompeu de forma decisiva as ligações com o passado, abrindo caminho para a pesquisa artística moderna. Maurice Serullaz (1989:7) define o Impressionismo como um “sistema de pintura que consiste em traduzir pura e simplesmente a impressão tal qual foi percebida materialmente”. Para Serullaz, o artista impressionista é o “pintor que se propõe a representar os objetos de acordo com as suas impressões pessoais, sem se preocupar com regras geralmente estabelecidas”.

O Impressionismo reage às impressões externas, descrevendo a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões intensas, mas sempre efêmeras, da vida na cidade. Através de uma certa informalidade técnica, esse movimento parecia revelar uma visão da natureza que era ao mesmo tempo imediata e individual. Essa fidelidade à impressão individual e subjetiva passou a ser vista como uma inovação na proposta dos artistas impressionistas.

Os impressionistas optaram por expor juntos, sob a mesma bandeira, tendo como adversários os defensores da arte oficial – o que já era motivo para associá-los. Incentivavam entre si o desenvolvimento de um estilo totalmente pessoal, que representasse o que era, por essência, passageiro. Ocupavam-se apenas da sensação visual, evitando a “poeticidade” do tema, a emoção e a comoção românticas.

Os principais temas do Impressionismo pertencem ao perceptivo. A idéia do “ver” era especialmente importante para eles, tendo por concepção uma arte comprometida com o objeto percebido de modo direto. Os impressionistas compreenderam que, embora toda visão humana fosse dirigida pelo mesmo processo e sistema orgânico, os indivíduos diferem quanto às condições e aos objetos selecionados. Diferem ainda mais em suas representações daquilo que vêem, subjetivando cada vez mais o espaço pictórico.

Sendo o Impressionismo uma das formas mais diretas do realismo, os temas desses jovens pintores deviam ser obrigatoriamente extraídos da modernidade, que Baudelaire (1821-1867) já preconizava através de sua continuada defesa da autonomia da arte.

Essa modernidade refletia duas novidades da época: a fotografia e o Japonismo.

A fotografia, uma técnica de criação recente, buscava também fixar a imagem da modernidade ao apreender o efêmero, o fugidio. Ela revelou aos artistas aspectos desconhecidos, tais como ângulos inéditos, planos diferenciados e efeitos da luz em suas diversas tonalidades ao longo do dia. O diálogo com a fotografia propiciou ao pintor impressionista a observação do mundo de forma diferente, fazendo-o rever seu posicionamento ante o objeto ou a paisagem.

O Japonismo, por seu turno, trazia uma representação pictórica totalmente nova em relação a qualquer modelo europeu, o que despertou um grande interesse por parte dos artistas. Dentro do objetivo da pesquisa, o Japonismo será o ponto de partida para demonstrar a ligação inseparável das gravuras Ukiyo-e com a nova representação espacial dos impressionistas.

1.3. O Japonismo

No período chamado Tokugawa ou Edo (1603-1867), o Japão manteve-se praticamente isolado do Ocidente. O conhecimento dos ocidentais acerca dos japoneses baseava-se em alguns episódios isolados, como as lendárias viagens de

Marco Polo (1254-1324), as tentativas de introdução do cristianismo pelos portugueses nos séculos XVI e XVII, além de algumas relações comerciais e intelectuais entre holandeses e nipônicos durante o Shogunato Tokugawa. O intercâmbio comercial com a Holanda era tolerado pelo Japão por sua neutralidade religiosa.

Em meados da segunda metade do século XVIII, artigos de porcelana e laca, em grande quantidade, foram introduzidos na Europa pelos holandeses e eram objeto de desejo dos colecionadores europeus. Esses produtos atraíam sobretudo por seus efeitos decorativos e pela excelência de seus materiais e técnicas utilizadas. Finalmente, depois de mais de dois séculos de reclusão, em 1854 o Japão foi forçado a assinar um acordo comercial com a Europa e os Estados Unidos, abrindo suas portas para os estrangeiros.

A abertura dos portos japoneses ao comércio exterior propiciou um contato cultural e artístico com o Ocidente, gerando um grande entusiasmo pela arte japonesa na Europa. A descoberta de novos valores estéticos sugeriu, então, uma nova área de estudos: o Japonismo. Dentre todas as espécies de obras japonesas que chegaram à Europa, uma em particular chamou a atenção dos artistas na França e despertou grande entusiasmo: a gravura Ukiyo-e.

Nessas gravuras transbordantes de cor os artistas europeus descobriram uma tradição pictórica que prescindia de todo o ilusionismo acadêmico que conheciam. Tratava-se de xilografias populares japonesas, gravuras em madeira que registravam a vida, a moda e os entretenimentos dos japoneses urbanos nos séculos XVII, XVIII e começo do XIX. As pinturas Ukiyo-e mostravam uma sociedade desconhecida no mundo ocidental.

A palavra “japonismo” foi cunhada, em 1872, pelo autor e colecionador francês Philippe Burty (1830-1890), para designar um novo campo de estudos artísticos, históricos e etnográficos recebidos da arte japonesa.

1.4. A Gravura *Ukiyo-e*

Ukiyo-e é uma arte popular de representação de entretenimentos dos cidadãos do período Edo, no Japão (1603-1868). São estampas que mostram um “mundo flutuante”: mulheres e rapazes das áreas de prazeres, atores de kabuki, usos e costumes das cidades, cenas de entretenimentos e vistas famosas. O coração dessa existência estava nas pequenas coisas agradáveis da vida cotidiana, possíveis em um

território onde as barreiras sociais eram flexibilizadas, em que os últimos de uma rígida hierarquia social passaram a ser os primeiros, imortalizados nas estampas multicores que representavam um mundo fugaz e efêmero. As xilogravuras desenvolveram-se como uma apropriação cultural e estavam extremamente unidas à vida dos cidadãos japoneses.

Ukiyo-e pode ser traduzido por estampa xilográfica. A estampa é a cópia ou o produto final do trabalho da gravura, que é a matriz que foi desenhada, gravada e entalhada na madeira. Esta arte é o produto do trabalho de três personagens que trabalham em sincronia para obtenção de uma obra de qualidade: o pintor-desenhista, o entalhador e o impressor.

O domínio do pincel, oriundo da escola pictórica chinesa, constituía a base da pintura e da caligrafia no Japão. O gravador retinha com minuciosidade a pegada do pincel sobre a prancha de madeira. O estudante aprendia, através de instruções rigorosas, o repertório do desenho e a destreza da pincelada mediante exercício constante, da mesma forma que aprendia o vocabulário, a gramática ou a pronúncia do idioma, até que o discurso começasse a fluir. É importante registrar que, através dos ideogramas, os estudantes conheciam e percebiam as coisas concretamente, definidas pelos traços principais que os caracterizavam. As linhas eram traçadas de uma só vez. O artista começava a pintar só quando dominava a visão e os detalhes do mundo exterior.

Os professores de arte das academias ocidentais iniciavam o aluno no estudo da natureza baseando-se em esquemas clássicos, que pretendiam captar o mundo à base de luzes e sombras, como se fora um corpo no espaço, tendo como fundamento o desenho de imitação.

No Oriente, ao contrário, o olho e a mão foram adestrados à custa de cópia de modelos que concentravam com exatidão a experiência pictórica dos séculos. Entretanto, as regras não tinham como meta a imitação externa das figuras, e sim captar o sentimento que anima a pincelada, cujo movimento organicamente controlado devia coincidir com o modelo. O olhar não só comprova a forma das linhas que se desenham pra criar uma flor, uma onda, ou uma prega na mão, mas também, e com o mesmo cuidado, os espaços intermediários ou, melhor dizendo, o vazio entre eles.

A pintura japonesa originou-se da tradicional pintura chinesa e absorveu os fundamentos estéticos e filosóficos de sua arte. Um dos fatores determinantes da

estreita relação cultural com a China foi a religião, desde o xintoísmo até o budismo, que chegou ao Japão no século VI. Juntamente com os fundamentos filosóficos da dualidade do *Yin-Yang* e com a idéia do sopro divino vital, que regem todas as coisas do Universo, o vazio sempre foi o tema primordial do pensamento estético chinês. Nesse contexto, a pintura não aceita reproduzir apenas o aspecto externo das coisas, mas busca compreender e fixar suas linhas internas e as relações ocultas que mantêm entre si. Na pintura chinesa, a pincelada atua como vínculo entre o homem e o espírito, e, embasada na noção de vazio, manifesta todas as suas virtudes.

Michiko Okano (2007:202) nos esclarece algumas diferenças entre a espacialidade ocidental e a oriental:

No Ocidente a espacialidade se vê preponderantemente marcada pela perspectiva, que é a expressão de relações ideais criadas pela representação, uma tradução ideológica do antropocentrismo renascentista, quando o espaço e o tempo passam a comunicar um mundo ordenado e controlado pela razão humana. A perspectiva é uma submissão da figura em coerência com o esquema geométrico, através do eixo de visão centralizado e único do observador e o espaço “vazio” intermediário é simplesmente desconsiderado na sua representação. A espacialidade oriental (Espacialidade Ma) pressupõe uma montagem, onde atua como uma zona intervalar de intermediação entre dois elementos. A existência da espacialidade Ma pressupõe divisão e intermediação, como também relação e conexão, onde a noção de fronteira se torna uma constante. O espaço “vazio” do espaço Ma se refere à sua fisicalidade, à visualidade (como a coisa aparece aos olhos da mente).

As gravuras *Ukiyo-e* trouxeram novas formas de representar o mundo, muito diferentes daquelas com que os pintores ocidentais estavam acostumados no mundo acadêmico. Era o encontro de duas culturas, apresentando uma nova concepção plástica caracterizada também por assimetria, ausência de profundidade, leveza dos aguados na impressão, cores chapadas e vibrantes, que marcaram de forma significativa a arte pictórica européia.

1.5. Principais influências observadas

O Japonismo foi mais do que uma novidade para os impressionistas. Um novo modo de olhar foi absorvido pelos artistas, que encontraram, então, nas gravuras *Ukiyo-e* respostas fundamentais para suas pesquisas sobre as novas maneiras de representar.

As emoções causadas por essa escola popular das xilogravuras japonesas geraram uma grande revolução entre os pintores ocidentais e provocaram um excitante novo direcionamento para artistas como James Abbott McNeil Whistler (1834-1903), Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926), Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) e Mary Cassat (1844-1926), entre outros.

Os pintores europeus aprenderam com os mestres japoneses do Ukiyo-e que os objetos mostrados apenas parcialmente podiam ser mais importantes que aqueles que estavam completamente visíveis na cena. A apresentação parcial de objetos que eram familiares ao observador sugeria imediatividade e efemeridade ao evento retratado. Da mesma forma, a composição cortada, que remete a um enquadramento fotográfico, expressava a idéia de representação de um momento fugaz, subjetivado pelo olhar do artista.

As cores utilizadas na gravura japonesa são: preto, branco, azul, verde, vermelho e amarelo. São cores chapadas, sem a utilização de sombras, e as diversas tonalidades são obtidas pela sobreposição de cores durante a impressão. Contrastes cromáticos também são alcançados com o encontro de cores não complementares

Ann Dumas, em seu texto para o catálogo da exposição “The Real Van Gogh: The Artist and his Letters” (Royal Academy of Arts, Londres, 2010), cita a gravura japonesa como importante estímulo recebido por Van Gogh para rejeitar a paleta escura dos seus primeiros trabalhos e abraçar definitivamente o colorido exuberante em suas pinturas.

Através da pesquisa foram constatadas as influências recebidas dos artistas japoneses pelos impressionistas, de duas maneiras:

(a) Um primeiro momento de encantamento dominou os artistas impressionistas, levando-os a citar, em suas composições, elementos derivados da arte japonesa, tendo sido incorporados nas pinturas de vários artistas europeus objetos como quimonos, leques e outros motivos da arte japonesa;

(b) Em um segundo momento, de maior importância e intensidade, é possível presenciar uma resignificação do que era apreendido, com adaptações ao contexto de cada artista; e se pode observar que a relação com a arte japonesa está presente na concepção artística, ou seja, no processo de criação. A percepção do artista interage com as novas imagens e, através de um processo de transformação,

incorpora esses recursos criativos, utilizando-os, de maneira subjetiva, na construção de seus trabalhos.

No caso dos impressionistas, esses elementos foram recriados na representação de cenários, fundamentados nas técnicas japonesas selecionadas, e incorporados ao contexto francês. Observando o processo criativo desses artistas, verificamos que, graças às influências japonesas, foram introduzidas na espacialidade da obra modificações importantes, como a composição cortada, a descentralização da figura, a perspectiva linear, os contrastes cromáticos, a sintetização da forma, o enquadramento diferenciado, etc..

A “composição cortada” é uma técnica japonesa utilizada pelos impressionistas, proporcionando dinamismo ao objeto retratado. Nessa técnica, objetos de significado conhecido são representados apenas parcialmente, deixando a complementação por conta da imaginação do observador. Esse fator, um pouco mais tarde, as teorias da percepção vão comprovar como uma característica da representação de formas: tendemos a fechar as formas incompletas, a completá-las.

A descentralização da figura é outro importante fundamento das gravuras japonesas e está relacionada com a espacialidade MA, que pressupõe uma zona intervalar de intermediação entre os elementos da cena. Ao remover grande parte da composição ou do objeto retratado para um dos lados, cria-se um espaço disponível, abrindo perspectivas para o horizonte.

Uma das características mais importantes da pintura acadêmica ocidental do século XIX era o espaço marcado pela perspectiva central, de foco único. As composições japonesas, ao contrário, sempre utilizaram outros pontos de vista, que proporcionaram aos impressionistas novas maneiras de interpretar o espaço. A ilusão de profundidade para os artistas japoneses era dada por vários recursos, utilizados separadamente ou de forma simultânea.

A divisão do espaço pictórico através de linhas diagonais era uma das formas de criar a ilusão de profundidade e distanciamento. Essas linhas podem cruzar o espaço da direita para a esquerda, da esquerda para a direita ou, ainda, nas duas direções, o que proporciona maior dramaticidade à cena.

As gravuras Ukiyo-e são elaboradas da mesma maneira que se “lê” um texto na escrita oriental *kanji*, ou seja, da direita para a esquerda e de cima para baixo; desta forma eram feitos também os tradicionais rolos de pintura e painéis. Por esta razão, nas gravuras Ukiyo-e não existe um ponto de fuga, e sim uma proposta para a leitura contínua da obra, parte por parte, criando uma perspectiva não centrada, com vários pontos de vista. O espectador tem uma visão diferente, mas óticamente correta de cada ponto da pintura. Esses pontos de vista podem ser de cima para baixo, de baixo para cima ou pelos cortes em diagonal, como vimos anteriormente. Em muitas composições, a linha do horizonte é eliminada ou deslocada, criando uma nova perspectiva que altera a percepção de espaço do espectador.

Os contrastes alcançados pelo encontro de cores não complementares eram utilizados com intensidade nas estampas japonesas e influenciou fortemente a representação dos efeitos cromáticos da luz na pintura impressionista e na pós-impressionista.

Em 1888, Van Gogh foi para Arles, no sul da França, onde a luz e o brilho das cores da natureza lhe proporcionaram uma nova experiência, que ele relacionou com as cores encontradas na pintura japonesa. Em março de 1888, escreveu para Theo: “Eu sinto que estou no Japão”. O interesse de Van Gogh pelas pinturas japonesas superava a apreciação estética de suas cores. O artista alimentava uma visão utópica do Japão como um paraíso de cores e beleza, que ele reconheceu em Arles. Van Gogh e seu irmão Theo colecionaram cerca de 350 gravuras japonesas.

A arte japonesa é marcada pela simplificação de suas formas, procurando sempre mostrar o que realmente importa, ou seja, a expressão dos objetos. Katsushika Hokusai (1760-1849) sistematizou essa tradição oriental em uma série de estudos de movimentos e expressões, que recebeu o nome de Mangá.

A palavra Mangá é o resultado da união dos ideogramas Man (humor) e Gá (grafismo), semelhante à “caricatura”, que seria sua tradução literal para o português. São milhares de imagens compreendidas em quinze volumes, a primeira publicada em 1812, quando o artista tinha 52 anos. Seu trabalho começou a circular na Europa logo depois da abertura dos portos do Japão ao mundo ocidental. Nas Exposições Universais de Londres, em 1862, e de Paris, em 1867, as estampas de Hokusai causaram grande impacto.

As gravuras Ukiyo-e ofereceram aos pintores impressionistas uma importante reflexão sobre os costumes correspondentes na sociedade parisiense, que, como a sociedade japonesa do período Edo, vivia um período de fascínio com as novas possibilidades de lazer e prazer, acessíveis a uma nova classe social emergente.

Pintores como Utagawa Hiroshige (1797-1858) – que, em sua série “Cem vistas famosas de Edo” evocava a vida urbana e a paisagem da cidade de Edo – confirmavam a visão de muitos artistas ocidentais da época, que também estavam preocupados com a experiência urbana moderna e seus arredores.

2. Considerações Finais

Uma nova maneira de ver, compreender e representar o mundo foi construída pelos pintores impressionistas. Nessa construção, eles não partiram do princípio de uma concepção pré-determinada do espaço pictórico, mas sim buscavam libertar a percepção visual de qualquer preconceito ou convencionalismo.

As informações selecionadas e organizadas nesta pesquisa demonstram que as estampas Ukiyo-e exerceram grande influência na concretização da proposta impressionista. Estes artistas viram na arte japonesa uma tradição que, não contaminada pelas convenções acadêmicas ocidentais, oferecia novos instrumentos para uma representação subjetiva do espaço pictórico.

As estampas japonesas apontavam para a comprovação de que um novo caminho era possível, longe da artificialidade das sombras obtidas no ateliê e do ilusionismo da perspectiva de ponto único. Observamos ainda que os artistas japoneses conseguiam captar, através da cor e da gestualidade, a essência da percepção visual.

Se nos dias de hoje nos parece natural aceitar a subjetividade do olhar na representação pictórica, sabemos que no século XIX, por causa das convenções acadêmicas, as inovações propostas pelos impressionistas eram questionadas não só pelos salões oficiais, mas também pela sociedade. Podemos imaginar, então, o estímulo recebido pelos pintores impressionistas ao conhecerem uma estética tão inovadora, em que a mediação com a natureza era feita pelos olhos do artista. As novidades trazidas

pelas estampas japonesas, além de inspiradoras, ajudaram a observar até que ponto as convenções européias ainda persistiam entre os próprios impressionistas.

A visualização de uma experiência em que a natureza perde sua condição de imutabilidade contribuiu para que cada artista passasse a utilizar seu próprio filtro de visão e, sob o domínio da impressão, utilizasse a percepção de como a luz age sobre a superfície para assim apreender, sem nenhum tipo de modelo ou preconceito, os reflexos que produz na tela.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Corotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO. **The Real Van Gogh: the artist and his letters**. Londres: The Royal Academy of Arts, 2010.

FAHR-BECKER, Gabriele. **Grabados japoneses**. Köln:Taschen, 1993.

LAMBOURNE, Lionel. **Japonisme Cultural Crossings between Japan and the West**. London/New York: Phaidon Press, 2005.

SERULLAZ, Maurice. **O Impressionismo**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

SHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo**. Trad. Pierre Ruprecht. São Paulo: L & PM Pocket, 2007.

WICHMANN, Siegfried. **Japonisme: the Japanese Influence on Western Art since 1958**. New York: Thames & Hudson, 2007.