UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

LILIANA GRANJA PEREIRA DE MORAIS

**DUAS MULHERES CERAMISTAS
ENTRE O JAPÃO E O BRASIL:
IDENTIDADE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO**

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2014

LILIANA GRANJA PEREIRA DE MORAIS

DUAS MULHERES CERAMISTAS ENTRE O JAPÃO E O BRASIL:
IDENTIDADE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de
Língua, Literatura e Cultura Japonesa do
Departamento de Letras Orientais da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Mestre em
Letras.

Área de Concentração:
Cultura Japonesa

Orientador: Prof. Doutor Koichi Mori
De acordo

São Paulo
2014

LILIANA GRANJA PEREIRA DE MORAIS

DUAS MULHERES CERAMISTAS ENTRE O JAPÃO E O BRASIL:
IDENTIDADE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de
Língua, Literatura e Cultura Japonesa do
Departamento de Letras Orientais da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Mestre em
Letras.

Área de Concentração:
Cultura Japonesa

Orientador: Prof. Doutor Koichi Mori
De acordo

São Paulo

2014

Autorizo a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

MD Morais, Liliana Granja Pereira de
Duas mulheres ceramistas entre o Japão e o
Brasil: identidade, cultura e representação / Liliana
Granja Pereira de Moraes ; orientador Koichi Mori. -
São Paulo, 2014.
186 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. identidade cultural. 2. imigração japonesa. 3.
cerâmica. 4. mulheres. 5. relato de vida. I. Mori,
Koichi, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Koichi Mori, por me ter dado a oportunidade de desenvolver esta pesquisa, por todos os questionamentos, críticas, sugestões e conselhos, pelo constante apoio, paciência e atenção. Obrigada por ter acreditado em mim e ter apostado no meu trabalho.

Ao meu pai, que revisou incansavelmente este texto e me deu várias sugestões de leituras e possibilidades de caminhos a seguir. À minha mãe, pelo carinho e apoio incondicional. A todos os meus companheiros, amigos, amigas e colegas, dos vários cantos do mundo, que acompanharam o processo de elaboração desta pesquisa desde 2010.

Às ceramistas Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki, que me permitiram entrar em suas vidas, partilhando comigo vários capítulos da sua história. À Professora Michiko Okano, que me impulsionou desde o começo, quando eu ainda pouco sabia sobre a cultura japonesa. Obrigada por me ter dado a oportunidade de trabalharmos juntas e de crescer como pesquisadora. À Professora Yumi Garcia dos Santos, por toda a orientação, pelas dicas e sugestões e por todos os momentos de troca e inspiração. À Professora Rose Satiko Gitirana Hikiji, pela participação na banca de qualificação e pelas sugestões e críticas valiosas.

À Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, pela oportunidade de realizar a pesquisa sobre artesanato nipo-brasileiro sob a coordenação e convite da Professora Michiko Okano. À Fundação Japão que, por me aceitar no curso de língua japonesa para especialistas no Centro de Línguas de Kansai, me possibilitou realizar uma viagem de pesquisa às províncias de Mie e Fukuoka, onde sucedeu parte importante da história de vida da ceramista Mieko Ukeseki. Ambas foram viagens inspiradoras e acrescentaram elementos preciosos a este trabalho.

Finalmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro, ao departamento de Letras Orientais, a todos os professores do Centro de Estudos Japoneses da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e à Universidade de São Paulo pela oportunidade de desenvolver esta dissertação de mestrado.

A vida não é o que cada um viveu,
mas a que recorda e como recorda para contá-la.

Gabriel Garcia Márquez

RESUMO

MORAIS, LILIANA G. P. **Duas mulheres ceramistas entre o Japão e o Brasil: identidade, cultura e representação**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Ao apresentar o relato da trajetória de vida de duas mulheres ceramistas japonesas, Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki, inserindo-o em seu contexto histórico e sociocultural, este trabalho tem como objetivo apresentar as construções históricas, representações culturais, experiências pessoais e subjetividades envolvidas na construção da sua identidade. A partir da análise do discurso e da prática destas ceramistas, recolhidos a partir dos preceitos definidos por Daniel Bertaux (1997) como *récits de vie* (“relatos de vida”), pretende-se compreender os processos pessoais envolvidos na construção da identidade cultural das duas ceramistas, marcados pela vivência transcultural decorrente da imigração para o estado de São Paulo, Brasil, nas décadas de 1960 e 1970 respectivamente. A história da cerâmica japonesa toma aqui papel relevante para a construção das imagens de “japonesidade”, traduzidas no discurso e na prática das ceramistas. Contudo, é na apropriação e reinterpretação destas representações em diálogo com suas subjetividades e experiências pessoais que a identidade cultural é recriada. Ao lançar luz sobre o relato pessoal da trajetória de vida de duas ceramistas japonesas no Brasil, esta pesquisa pretende também contribuir para iluminar vários aspectos da história, sociedade e cultura do Japão e do Brasil do último século, em especial, a situação das mulheres na cerâmica nipônica, a imigração de artesãos e artistas japoneses para o Brasil, os processos de construção da identidade cultural japonesa através do artesanato e da cerâmica e os processos pessoais envolvidos na criação de uma identidade nipo-brasileira.

Palavras-chave: identidade cultural, imigração japonesa, cerâmica, mulheres, relato de vida.

ABSTRACT

MORAIS, LILIANA G. P. **Two women ceramists between Japan and Brazil: identity, culture and representation.** 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

By presenting the life-story account of two Japanese women potters, Shoko Suzuki and Mieko Ukeseki, inserting it in its historical and sociocultural context, this work aims to present the historical constructions, cultural representations, personal experiences and subjectivities involved in the construction of their identity. From their discourse and practice analysis, collected from the precepts defined by Daniel Bertaux (1997) as *récits de vie* ("life story accounts"), we intend to understand the personal processes involved in the construction of their cultural identity, marked by the transcultural experience due to the immigration to Brazil in the 1960s and 1970s respectively. The history of Japanese ceramics takes here an important part for the construction of images of "Japaneseness", which are translated in the discourse and practice of these potters. However, it is in the appropriation and reinterpretation of these representations in dialogue with their personal experiences and subjectivities that cultural identity is recreated. By shedding light on the personal account of the life stories of two Japanese women potters in Brazil, this research also aims to contribute to illuminate various aspects of the history, society and culture of Japan and Brazil in the last century, in particular, the situation of women in Japanese ceramics, the immigration of Japanese artists and craftsmen to Brazil, the processes involved in the construction of a Japanese cultural identity through craft and pottery and the creation of a Japanese-Brazilian identity.

Keywords: cultural identity, Japanese immigration, pottery, women studies, life story accounts.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
I. A Presença Feminina na História da Cerâmica Japonesa.....	15
a. Da pré-história ao início da era moderna.....	15
b. Da Restauração Meiji à Segunda Grande Guerra.....	21
c. Do pós-guerra aos dias de hoje.....	27
II. A cerâmica no contexto da imigração japonesa para o Brasil.....	37
a. Visão panorâmica: a cerâmica no Brasil.....	37
b. O significado da ausência.....	38
c. A época do pós guerra.....	41
O estabelecimento de empresas.....	43
A imigração de técnicos e artesãos especializados.....	44
A chegada de artistas nipônicos.....	47
d. Motivos que propiciaram a demanda por cerâmica japonesa no estado de São Paulo no pós-guerra.....	52
III. Relato da trajetória vida de duas ceramistas japonesas.....	58
a. Shoko Suzuki.....	58
<i>Não quero falar sobre infância, como guerra.....</i>	58
<i>Mulher que faz isso, ninguém acreditava.....</i>	65
<i>Onde posso ir?.....</i>	70
<i>Eu acho que tinha alguma razão para eu vir para cá.....</i>	73
b. Mieko Ukeseki.....	89
Infância tranqüila.....	89
Mais dona de casa que ceramista.....	90
<i>Koishiwara-yaki.....</i>	92

<i>Vamos para o Brasil</i>	95
A epopeia de Cunha.....	97
Dissolução do grupo inicial.....	102
Retorno a Cunha.....	106
O maior polo de <i>noborigama</i> da América do Sul.....	115
 IV. Análise das trajetórias.....	 122
 V. Desconstrução da “cultura japonesa”.....	 134
 Conclusão.....	 169
 Referências.....	 177

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta o relato da trajetória de vida de duas mulheres ceramistas japonesas, Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki, inserindo-o em seu contexto histórico e sociocultural, marcado pela imigração para o estado de São Paulo, Brasil, nas décadas de 1960 e 1970 respectivamente. O objetivo é perceber os processos envolvidos na construção da identidade cultural das duas ceramistas, marcados por construções históricas, representações culturais, experiências pessoais e subjetividades. Deste modo, empreendi uma tentativa de compreender de que modo o discurso e a prática destas ceramistas são, em parte, fruto desses processos, nos quais se incluem a vivência transnacional e multicultural. Para isso, optei por dividir o trabalho em cinco capítulos: os dois primeiros contextuais, o terceiro e o quarto centrado nas trajetórias e o quinto interpretativo.

No primeiro capítulo, relato brevemente a história da cerâmica japonesa, desde a pré-história até aos nossos dias, focalizando-me no período moderno e contemporâneo (final do século 19 até a atualidade) e enfatizando especialmente a questão feminina. Deste modo, procuro frisar o papel pioneiro das duas ceramistas estudadas ao apresentar o mundo da cerâmica japonesa como um domínio tradicionalmente masculino. Neste sentido, importa realçar o diálogo sobre os conceitos de “arte” e “artesanato” entre o Japão e o Ocidente impulsionado com a Restauração Meiji em 1868 e o impacto das negociações entre esses conceitos no desenvolvimento do mundo da arte japonesa. Assim, destacaram-se alguns movimentos *avant-garde* e movimentos artísticos feministas, que contribuíram para a elevação da cerâmica ao nível de arte, abrindo a sua participação a artistas mulheres.

No segundo capítulo, trato da história da imigração japonesa para o Brasil, com especial enfoque na imigração de artesãos e artistas no período após a Segunda Grande Guerra, entre os quais se inserem as duas ceramistas. Assim, procurei mostrar o papel dos ceramistas japoneses no desenvolvimento da cerâmica como arte no Brasil, através da introdução de técnicas e conceitos vistos como tradicionais. Além disso, procurei abordar os motivos do sucesso da cerâmica de origem japonesa no país, que se insere em um contexto mais

amplo, marcado por aspirações de ordem social e cultural com raízes no pensamento orientalista.

No terceiro e quarto capítulos são apresentados os relatos da trajetória de vida de Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki, recolhidos e analisados a partir dos preceitos definidos por Daniel Bertaux (1997) como *récits de vie* (em português, “relatos de vida”). Esta metodologia caracteriza-se pela realização de entrevistas qualitativas semi-diretivas, analisadas segundo uma perspectiva etnossociológica que assume a subjetividade do relato de modo a compreender um determinado fenômeno social. Neste caso, o fenômeno a ser compreendido é o processo pessoal de construção da identidade cultural das duas ceramistas. Para isso, optou-se por transcrever, ao longo do texto, grande parte do relato pessoal das próprias artistas.

No último capítulo intitulado “Desconstrução da cultura japonesa”, veremos de que modo a cerâmica tem funcionado como dispositivo para a constituição da identidade cultural japonesa ao longo do tempo. Assim, empreendeu-se uma genealogia das imagens de “japonesidade” construídas, principalmente a partir do final do século 19, no diálogo entre Oriente e Ocidente. O objetivo foi mostrar como as representações da cultura japonesa, refletidas nas representações da cerâmica e dos ceramistas japoneses, têm origem na seletividade de traços da cultura dominante e são marcadas por relações de poder. Ademais, essas construções, nascidas da elite japonesa, têm sido endossadas pelos estudiosos ocidentais desde o final do século 19 até aos nossos dias. Assim, o imaginário orientalista ocidental não só continua presente na atualidade como tem marcado, como veremos, as auto-representações dos japoneses e, assim, o discurso e a prática destas ceramistas. Deste modo, apesar das mulheres terem sido sempre um sujeito marginal ao longo da história japonesa (e não só), elas também têm reproduzido, até certa medida, o discurso da cultura dominante, predominantemente masculina. Contudo, é na apropriação e reinterpretação destas realidades em diálogo com as subjetividades e as experiências pessoais de cada ceramista, que a identidade cultural é construída em um ciclo infinito de ressignificação.

A história desta pesquisa tem vindo a ser forjada desde 2010 e, por isso, foi marcada por diferentes abordagens teóricas às quais fui sendo apresentada.

Contudo, na versão final deste trabalho, procurei fugir da visão tradicional e estática da cultura japonesa transmitida nas chamadas teorias da singularidade japonesa, abordadas no último capítulo, que a vêem como um sistema atemporal de comportamentos, hábitos e tradições. Esta visão ainda é, em certa medida, apoiada por vários estudiosos japoneses e brasileiros e tem presença constante nos festivais e eventos relacionados com a cultura japonesa no Brasil, que frequentemente enfocam traços culturais considerados singulares e tradicionais. Ao invés, empreendi uma tentativa de interpretar a cultura japonesa como um processo fluído, em constante mutação, produzido historicamente e que, por sua vez, constrói e reconstrói identidades, em um constante diálogo com as experiências e subjetividades de cada indivíduo.

Assim, desde 2010 tenho vindo a preparar este projeto de pesquisa, buscando dados sobre a cerâmica japonesa no Brasil e entrevistando vários artesãos e artistas. Neste sentido, é de destacar a importância da pesquisa efetuada sob a coordenação da professora Michiko Okano acerca do artesanato (*kōgei*) nipo-brasileiro, durante a qual tive a oportunidade de efetuar entrevistas a mais de trinta artistas japoneses e brasileiros. Dentre eles, quinze eram ceramistas, sendo cinco japoneses, cinco nipo-brasileiros e cinco não descendentes. Foi, efetivamente, no âmbito desta pesquisa que tive a oportunidade de entrevistar, pela primeira vez, as duas ceramistas cuja trajetória é apresentada neste trabalho. Além de me ter introduzido ao campo do artesanato japonês no Brasil, esta colaboração foi crucial para a compreensão dos processos envolvidos na construção da identidade cultural de artistas e artesãos japoneses e descendentes residentes no Brasil e permitiu-me a recolha de vários dados presentes neste trabalho.

Igualmente, não posso deixar de realçar o papel do curso extracurricular intitulado *Japão Contemporâneo: relações de família, casamento e gênero*, ministrado pela professora Yumi Garcia dos Santos na Universidade de São Paulo, que me incitou a entrar no campo dos estudos de gênero e a utilizar uma metodologia sociológica para a abordagem desta temática. Assim, em um primeiro momento, o recorte inicial da pesquisa era a cerâmica japonesa no Brasil, com uma abordagem centrada na trajetória de ceramistas japoneses e nipo-brasileiros. Em um segundo momento, inspirada pelos contatos com a Professora Yumi Garcia dos Santos, o objeto de estudo foi novamente

delimitado para focar-se apenas em ceramistas mulheres, tanto japonesas quanto nipo-descendentes. Finalmente, já após a qualificação, no final de 2012, por motivos de tempo, profundidade e foco, decidi restringir um pouco mais a abordagem, dedicando-me à análise da trajetória de mulheres ceramistas japonesas residentes no Brasil. Neste sentido, pelo seu papel pioneiro, tratando-se das duas primeiras mulheres ceramistas japonesas a terem imigrado para o país, a pesquisa acabou por se centrar na vida de Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki.

Portanto, este trabalho tem vindo a ser realizado, aprofundado e melhorado desde 2010, em função das várias pesquisas paralelas efetuadas e do contato com vários professores, colegas, artistas e outros profissionais e amigos que têm cruzado o meu caminho, além de largamente incrementado por três viagens ao Japão, realizadas entre 2013 e 2014. Foi no âmbito destas que tive a oportunidade de recolher vários dados sobre a cultura japonesa em geral e sobre a cerâmica em particular: sua história no país, a presença feminina, o fascínio que exerce sobre estrangeiros, sua importância artística e cultural e sua diversidade. De fato, foi durante estas visitas que tive a ventura de conhecer vários polos tradicionais de cerâmica do país e visitar os locais que marcaram a trajetória de vida das minhas entrevistadas: Tokyo e Yokohama, onde Shoko Suzuki nasceu e cresceu; Mashiko, polo da cerâmica popular e onde o Tesouro Vivo Shoji Hamada, que inspirou ambas as ceramistas, se estabeleceu; interior prefeitura de Mie, onde nasceu e cresceu Mieko Ukeseki; e o pequeno polo de cerâmica Koishiwara, na prefeitura de Fukuoka, onde Mieko se juntou ao marido para aprender a arte do barro, como veremos no capítulo 3.

Finalmente, importa destacar que este trabalho, apesar de inserido no departamento de *Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, possui, em grande medida, pretensões antropológicas e sociológicas, amparadas pela orientação do professor Koichi Mori e pelas observações da banca de qualificação constituída pelas professoras Yumi Garcia dos Santos e Rose Satiko Hikiji. Assim, embora o cenário da pesquisa seja a arte e as artistas de cerâmica japonesa, o trabalho não pretende constituir-se como uma análise estética, mas antes, essencialmente histórica e cultural, áreas essas que constituem a base da minha formação acadêmica e pessoal. Isto porque, como defende o

antropólogo Clifford Geertz, “um artista trabalha com signos que se estendem além da arte que pratica. Ele opera em um contexto onde os instrumentos da sua arte, linguagem, têm um estatuto elevado e peculiar” (GEERTZ, 1976, *passim*). Visto isto, para Geertz a teoria da arte deve ser, antes de mais, uma teoria da cultura, e eu partilho aqui a mesma abordagem. Ademais, e como defende também Michel Marra (1999, p. 1), a aplicação da noção de estética ao Japão pré-moderno (especialmente quando se fala de ideais estéticos zen-budistas ou da estética *wabi-sabi*) tende a produzir um discurso hegemônico que contribui para a reprodução de imagens estereotipadas sobre o Japão. Assim, despida de ferramentas da teoria da arte, da estética ou da semiótica, resta apenas apelar para a história e para a teoria da cultura, seja na área da antropologia, sociologia ou nos chamados estudos culturais.

Para concluir, importa mencionar que esta pesquisa, ao lançar luz sobre o relato pessoal da trajetória de vida de duas ceramistas japonesas no Brasil, pretende também contribuir para iluminar vários aspetos da história, sociedade e cultura do Japão e do Brasil do último século, em especial, a situação das mulheres na cerâmica nipônica, a imigração de artesãos e artistas japoneses para o Brasil, os processos de construção da identidade cultural japonesa através do artesanato e da cerâmica e os processos pessoais envolvidos na construção da identidade dos ceramistas *nikkei*.

I. A presença feminina na história da cerâmica japonesa

a. DA PRÉ-HISTÓRIA AO INÍCIO DA ERA MODERNA

A cerâmica tem sido, desde os primórdios da civilização humana, um importante artefato de uso cotidiano e ritualístico. O hábito do cozimento de argila para a fabricação de objetos surgiu com a descoberta do fogo na pré-história e, resultou em um primeiro momento, na criação de estatuetas de figuras humanas de uso religioso a partir de 29.000 a.C. Com a sedentarização e o estabelecimento da agricultura por volta de 5.000 a.C., a cerâmica começou a ser usada também como recipiente para armazenamento e consumo de alimentos.

A cerâmica japonesa é considerada como uma das mais antigas do mundo. Os primeiros objetos em cerâmica surgiram no arquipélago no período Jōmon (13.000-300 a.C.), momento de transição entre a caça e a agricultura. Nesta época, no Japão como no resto do mundo, grande parte da cerâmica era produzida manualmente, através da sobreposição de tiras de argila, devido à inexistência do torno de oleiro. Testemunhos da arqueologia e da etnologia sugerem que a maioria da cerâmica manual primitiva era executada por mulheres no âmbito doméstico. O cozimento era obtido, inicialmente, a temperaturas baixas que variavam entre os 600°C e 900°C em um simples buraco escavado no solo.

No período Yayoi (300 a.C.-300), acontecem grandes mudanças culturais no Japão, advindas da introdução da rizicultura a partir da China e da Coreia. A cerâmica deste período apresenta grandes contrastes com a do período anterior, devido a suas formas simples e delicadas e decoração sóbria.

Estatueta de argila (*dōgu*) do período Jōmon final.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/>

A introdução do torno de oleiro no período Kofun (300-593) organizou a produção de cerâmica em oficinas e, com isto, a atividade adquiriu um caráter masculino. Neste período assiste-se então ao desenvolvimento de dois estilos diferentes: o estilo Haji, elaborado manualmente mostrando uma continuidade técnica e formal com o período anterior; e o estilo Sue, produzido em torno de oleiro com recurso ao grés¹, material plástico mais resistente que permitia a queima em alta temperatura em fornos tipo *anagama*², introduzidos a partir da Coreia. Estes dois estilos continuariam sendo produzidos até ao período Heian (794-1185) e teriam sido as mulheres as responsáveis por criar as peças modeladas à mão do estilo Haji, enquanto os homens produziram o estilo Sue no torno de oleiro (TODATE, 2009, p. 18).

O período Asuka (593–710) caracterizou-se pela utilização de vidrado³ na cerâmica, de influência coreana, obtido por meio da adição de chumbo e de cobre, que possibilitou uma coloração verde. Já na era Nara (710–794), desenvolveu-se a cerâmica *sansai*, revestida por uma superfície em vidrado tricolor, inspirada na cerâmica chinesa *Tang sancai*, cuja distribuição se limitava à aristocracia, corte e líderes religiosos japoneses.

No período Heian (794–1192), a porcelana branca e o *celadon* da China foram introduzidos em larga escala no Japão. Ao mesmo tempo, as produções regionais nipônicas aumentaram e uma maior variedade de tipos de cerâmica começou a ser manufaturada. Dentre eles, a produção de vidrados diversificou-se com a aplicação de cinzas vegetais, que se caracterizou por uma maior funcionalidade em resposta a uma maior demanda. O chumbo e o cobre introduzidos no período Asuka continuaram sendo utilizados essencialmente em cerimônias e rituais.

Na era Kamakura (1192–1333), observou-se a expansão de fornos especializados na produção de cerâmica vidrada, usada pela classe guerreira, nobre e religiosa, apesar da cerâmica sem vidrado ter sido popular no uso

¹ Tipo de massa cerâmica queimada em altas temperaturas, de composição semelhante à das rochas, tornando-se mais impermeável, opaca, densa e refratária que a cerâmica de baixa temperatura (barro cozido).

² Tipo de forno a lenha introduzido no Japão no século 5 pela China e Coreia. O *anagama* consiste em uma câmara de queima com uma fornalha numa extremidade e uma chaminé na outra. Sua peculiaridade é a produção de esmaltes naturais através das cinzas de lenha em suspensão. A queima pode ser feita tanto em atmosfera oxidante quanto redutora, isto é, respectivamente com ou sem a presença de oxigênio e dura cerca de 30 horas, a uma temperatura de até 1400°C.

³ Camada vítrea resultante de uma mistura de substância minerais que, aplicada por fusão, adere às superfícies de cerâmica, metal ou vidro.

cotidiano das populações agrárias até o período Edo (1603–1868). Nas eras Kamakura e Muromachi (1336-1573), ocorreram grandes mudanças na estrutura política e social japonesa, decorridas da ascensão da classe militar dos samurais e da expansão do zen-budismo, que propiciaram também o florescimento das artes zen, dentre elas a cerimônia do chá, que muito contribuiu para o desenvolvimento da cerâmica. Foi nesses dois períodos que surgiram os chamados “seis antigos fornos do Japão”: Seto, Tokoname, Echizen, Shigaraki, Tamba e Bizen.

Seto, na prefeitura de Aichi, foi a primeira região do Japão a manufaturar, de forma contínua, cerâmicas com vidrado de cinzas vegetais. A criação do pólo de cerâmica de Seto é usualmente atribuída a Kato Shirozaemon Kagemasa, que teria acompanhado o famoso monge zen Dogen para o sul da China e estudado a arte da cerâmica. No entanto, no final do período Muromachi e início do período Momoyama (1573–1603), devido às guerras civis, muitos ceramistas de Seto mudaram-se para a província de Mino, onde continuaram a produção de

peças esmaltadas. Nesta época assistiu-se à introdução de um novo tipo de forno no Japão, o *noborigama*⁴, na decorrência das campanhas de Hideyoshi Toyotomi na Coreia na década de 1590, que resultou no estabelecimento de ceramistas coreanos em várias regiões do Japão.

Plano de um forno *noborigama*.

Fonte: <http://ceramica.name>

Foi então no período Momoyama que os mestres do chá começaram a preferir as cerâmicas coreanas, mais simples, às chinesas. Foi também nesta época que a região de Kyoto ressurgiu como um centro cultural e artístico, apesar da inexistência de uma tradição cerâmica local. Aí se desenvolveu um

⁴ Tipo de forno a lenha construído em declive aproveitando a inclinação do terreno. É composto de uma fornalha com duas bocas e várias câmaras de queima, geralmente entre três e cinco, cada uma em um nível, interligadas entre si e na última das quais há uma chaminé. A temperatura média atingida é de 1350°C e a queima dura cerca de 25 horas.

novo estilo de cerâmica, o *raku* que, pela sua leveza, alta qualidade, simplicidade e rusticidade, foi especialmente apreciado na cerimônia do chá.

Segundo a tradição, o *raku* teve origem no encontro entre o famoso mestre de chá Sen no Rikyû, que estava à época desenvolvendo um novo estilo de cerimônia conhecido como *wabicha*, e um fabricante de azulejos de descendência coreana de nome Chojiro. O *raku* consiste em queimar a peça de cerâmica em baixas temperaturas e, enquanto ela ainda está incandescente, colocá-la em contato com serragem e folhas. Atualmente, é uma das técnicas de cerâmica de origem japonesa mais utilizada fora do Japão e, no final da década de 1950, recebeu inclusive uma versão americana, graças ao ceramista estadunidense Paul Soldner.

Como vimos, a partir do período Asuka a porcelana chinesa começou a ser levada para o Japão. No entanto, foi apenas em 1616, já na era Edo que a porcelana começou a ser efetivamente manufaturada no arquipélago nipônico, graças ao estabelecimento de ceramistas coreanos na cidade de Arita, prefeitura de Saga. No final do período Edo, a matéria-prima para fabricação da porcelana foi comercializada em diversas áreas do Japão, reativando os antigos fornos e criando novos polos comerciais, o que resultou em um maior deslocamento de ceramistas.

Devido aos conflitos civis ocorridos durante a mudança de poder na China em 1644, a exportação de cerâmica chinesa caiu drasticamente por força do fechamento do comércio externo entre 1656 e 1684. Consequentemente, em 1647, a Companhia Holandesa das Índias Orientais começou a procurar porcelana no Japão, fomentando o seu desenvolvimento na região de Arita, cuja exportação continuou oficialmente até meados do século 18, quando começou a ser produzida na Europa.

Vimos que, a partir da introdução do torno de oleiro por volta do século 4 e a consequente organização da produção cerâmica em oficinas, a história da cerâmica no Japão se tornou um domínio essencialmente masculino. Além do torno de oleiro, também a força física necessária para trabalhar com os tradicionais fornos a lenha *anagama* e *noborigama* dificultava a participação das mulheres, havendo inclusive superstições que as impediam de tocarem nos fornos. Por isso, durante muitos séculos, as mulheres japonesas foram limitadas a tarefas insignificantes e servis e excluídas do processo criativo.

Contudo, isto não aconteceu apenas no campo da cerâmica do Japão. Existe uma história internacional de privação das mulheres da oportunidade de se tornarem artistas por seu próprio direito, e no Japão não foi diferente.

No entanto, segundo Midori Wakakuwa (1995), o Japão teve menos mulheres artistas que a Europa Ocidental devido à influência mais penetrante do poder patriarcal em muitos aspectos da sociedade japonesa. Ao contrário, no Ocidente, o nascimento do pensamento humanista contribuiu para o desenvolvimento da ideia de igualdade entre seres humanos, incluindo as mulheres. Entretanto, no Japão, antes da Reforma Meiji de 1868 não houve nenhuma força de compensação contra o persistente sistema patriarcal e sua ideologia, pois uma rígida estrutura feudal era fundamentalmente sustentada por ele (WAKAKUWA, 1995, p. 62). Ademais, também os movimentos religiosos japoneses, como o xintoísmo e, especialmente, na era Edo, o confucionismo, que prescrevia como base moral uma ordem hierárquica (governante e súditos, pai e filhos, marido e mulher), funcionando como uma prescrição organizacional da ordem masculina na sociedade, contribuíram significativamente para o desenvolvimento e a manutenção de papéis de gênero diferenciados (MCDOWELL, 1999; WAKAKUWA, 1995).

Assim, ao longo da história do Japão, poucas mulheres conseguiram libertar-se de suas obrigações sociais como esposas e mães para se dedicarem plenamente a atividades artísticas. E mesmo quando conseguiam participar da cadeia de produção artesanal, era comum exercerem apenas atividades não criativas.

Historicamente e contemporaneamente, a família, que é uma extensão da comunidade, toma o primeiro lugar nas obrigações femininas e ignora outras buscas individuais como as artes. Dentro dos ofícios tradicionais e das comunidades de produção artesanal, o papel das mulheres ainda reflete a ideia de harmonia comunitária através do trabalho cooperativo. A maioria dos produtos artesanais não podem ser produzidos por um indivíduo só e, muitas vezes, são necessários diferentes estágios para que o produto final seja realizado. Logo, são as mulheres que preenchem o nicho no movimento artesanal ao processarem o

barro, laquearem o papel ou tecerem os tecidos para a produção de quimonos. (MCDOWELL, 1999, p. 12, tradução minha)

Assim, até a era Edo, a maioria dos artistas profissionais eram homens, pois era suposto as mulheres cumprirem certos deveres familiares e domésticos antes das atividades de lazer. No entanto, havia algumas atividades de caráter artístico nas quais a participação feminina era socialmente aceita. Uma delas foi a poesia *waka*, que se tornou a forma escrita mais apropriada para as mulheres no século 17 e na qual algumas obtiveram certo reconhecimento (MCDOWELL, 1999, p. 16-17). Uma delas foi Otagaki Rengetsu (1791-1875), monja budista de Kyoto e membro da elite *samurai*, que se dedicou à inscrição de poemas da sua autoria em peças de cerâmica também criadas por ela. Depois de se ter casado duas vezes, Rengetsu tornou-se monja e recorreu à cerâmica como forma de sobrevivência. Autodidata, produziu manualmente utensílios para chá de estilo chinês, onde inscrevia seus poemas em caligrafia. Seu trabalho foi altamente elogiado dentro dos círculos literários no Japão, mas seu sucesso deveu-se mais aos *waka* que ela inscrevia nas peças do que à cerâmica em si. Segundo Jennifer McDowell (1999, p. 17), até hoje, a cerâmica não é considerada algo que as mulheres façam no Japão ao nível de mestre.

Garrafa de sakê de Otagaki Rengetsu.

Fonte: <http://www.bachmanneckenstein.com/>

Outra ceramista desta época que surge como uma exceção no mundo masculino da cerâmica japonesa é Tsuna Hattori, que criou peças de cerâmica de exportação para colecionadores estrangeiros em Tokyo no final do século 19. Usando barro vermelho de terracota, produziu estatuetas e recipientes em forma de mão, assinando seu nome como Kōren (CORT, 2007⁵ *apud* TODATE,

⁵ CORT, Louise Allison. *Women in the Realm of Clay*. In *Soaring Voices – Contemporary Japanese Women Ceramists*. The Shigaraki Ceramic Park, 2007, p. 68-73.

2009, p. 11). Contudo, exemplos históricos de mulheres ceramistas antes da década de 1950 são extremamente raros.

Assim, o papel feminino no mundo da cerâmica japonesa era, até poucas décadas atrás, o de ajudante. Desde a esmaltação até ao empacotamento, as mulheres apoiavam a liderança dos seus pais, sogros, maridos ou filhos na produção cerâmica. Isto porque, tal como no resto da sociedade japonesa, o sistema tradicional de organização da produção de cerâmica em oficinas obedecia a uma lógica patriarcal, em que a aprendizagem era feita de mestre para discípulo ou de pai para filho.

As mulheres constituem, então, o trabalho geralmente não visto por detrás do processo artesanal. Ainda hoje, em muitas comunidades tradicionais de cerâmica, são as mulheres que processam o barro em todas as fases até ele estar pronto para ser torneado. Aos homens compete-lhes completar o estágio final da produção, criando os *designs* característicos do produto artesanal (MCDOWELL, 1999, p. 22). No entanto, existem alguns ofícios que têm sido, tradicionalmente, associados ao gênero feminino, como a tecelagem e a produção de leques, pois são atividades transferidas diretamente das tarefas domésticas e que requerem destreza e um toque delicado que, supostamente, só as mulheres conseguem alcançar (*ibid.*, p. 18).

Portanto, historicamente, as mulheres tiveram pouco acesso ao mundo da arte japonesa ou foram expostas e aceites apenas em certos tipos de arte adequados a elas, que tinham a ver com as obrigações domésticas femininas (MCDOWELL, 1999, p. 12). Pois, como escreve Midori Yoshimoto (2006, p. 2), a sociedade japonesa permitia poucas alternativas ao papel tradicional da mulher como *ryô sai kenbo* (boas esposas e mães sábias).

b. DA RESTAURAÇÃO MEIJI À SEGUNDA GRANDE GUERRA

Com a restauração Meiji em 1868, o Japão abriu as portas ao mundo ocidental e os sistemas governamentais e sociais se alteraram em favor das mulheres (MCDOWELL, 1999, p. 17). A abolição do sistema feudal significou a dissolução da classe *samurai* e estabeleceu igualdades básicas legais para

todas as pessoas. No entanto, este processo teve dois aspectos contraditórios, enumerados por Midori Wakakuwa (1995):

[...] um, a modernização, representada pela destruição do sistema feudal e o estabelecimento de uma burocracia moderna e um sistema econômico capitalista no qual a burguesia ganhou poder; e, ao mesmo tempo, um movimento de retrocesso, representado pela restauração do sistema imperial e do imperialismo. O sistema imperial, chefiado por um “deus” masculino hereditário, que herdara um poder mítico desde tempos antigos, era mantido como símbolo da ideologia patriarcal. A revolução Meiji, portanto, não significou a destruição do consagrado sistema de gênero do Japão. (*idem*, p. 62, tradução minha).

Apesar da modernização do Japão durante e depois da era Meiji ter implicado a introdução de novas técnicas de cerâmica, muitas oficinas localizadas nas regiões tradicionais dos antigos fornos continuaram produzindo cerâmicas feitas à mão. No entanto, mesmo neste modo de produção artesanal, as mulheres eram restringidas a trabalhos servis. Em Bizen, um dos mais famosos e antigos fornos do Japão, renomado pela sua cerâmica de estilo rústico queimada a alta-temperatura, há evidências da existência de jovens mulheres ceramistas chamadas *hideshi* (literalmente “princesas aprendizes”), que participavam na produção de cerâmica torneada durante a era Taishō (1912-1926) (TODATE, 2009, p. 18).

Usando faixas vermelhas e um quimono com o padrão *kasuri*, as *hideshi* ajudavam o ceramista homem cantando músicas sobre o torno de oleiro enquanto empurravam gentilmente o torno com suas mãos. (FUJIWARA, 1974-75⁶ *apud* TODATE, 2009, p. 18, tradução minha)

⁶ FUJIWARA, Kei, *Karâ Nihon no Yakimono*, vol. 7: *Bizen*, Kyoto: Tankôsha Publishing Co., Ltd., 1974-75, p. 127.

Esta descrição pitoresca lembra uma cena do famoso filme de Kenji Mizoguchi de 1953, “Contos da Lua Vaga” (*Ugetsu Monogatari*), passado no final do século 16, que conta a história de um casal de camponeses, o ceramista Genjurō e sua esposa Miyagi. Numa das cenas,

Cena de *Contos da Lua Vaga* de Kenji Mizoguchi (1953)

que mostra Genjurō torneando suas peças para depois vendê-las na aldeia vizinha, vemos sua esposa preparando o barro e rodando o torno de oleiro para o marido.

Entretanto, ainda na era Taishō, uma hierarquia masculina conservadora restringia a criatividade das mulheres na cerâmica. Contudo, além do sistema patriarcal de artesanato⁷ tradicional, começou a assistir-se à emergência de artistas independentes como resultado do liberalismo da chamada Democracia Taishō (TODATE, 2009, p. 18). No entanto, nessa época, a maioria das exposições ainda colocava a cerâmica e outras artes aplicadas numa categoria inferior às belas-artes, onde se inseriam a pintura e a escultura.

De fato, apesar de certos estilos de cerâmica japonesa, em particular aqueles relacionadas com a cerimônia do chá, serem vistos como “artísticos” desde a época feudal, a aceitação da cerâmica como arte é um fenômeno relativamente recente. Aliás, tal como na Europa no início do século 19, também no Japão da primeira metade do período Meiji não só a distinção entre arte e artesanato era turva, como também era difícil diferenciar artesanato (*kōgei*) de indústria (*kōgyō*). Foi só com o desenvolvimento da indústria moderna no Japão que foi surgindo uma gradual autonomia entre os dois

⁷ A palavra “artesanato” foi usada ao longo do trabalho como o equivalente português das palavras ou expressões anglo-saxônicas *craft*, *handicraft*, *craftsmanship* e *arts and crafts*. Da mesma forma, a palavra “artesão” aparece aqui como tradução de *craftsman*. A conotação negativa na nossa língua coloca, muitas vezes, o artesanato em um estatuto inferior ao da arte e o associa, por vezes, a atividades manuais de caráter pouco “artístico” executadas quase como *hobby* por pessoas de baixa renda como complemento econômico. Entretanto, o uso da palavra artesanato neste trabalho não pretende refletir essa conotação.

conceitos, ao passo que a distinção entre arte (*bijutsu*) e artesanato (*kōgei*) seguiu essencialmente o precedente europeu (MOERAN, 1997, p. 13). Foi em grande parte devido à participação nas Exposições Internacionais que tiveram lugar na Europa e nos Estados Unidos no final do século 19, que a palavra “arte” (*bijutsu*) surgiu no Japão como um conceito independente de “artesanato” (*kōgei*). O sucesso frequente dos ceramistas japoneses nestas exposições influenciou a organização do mundo da arte e o desenvolvimento da cerâmica como forma de arte no Japão. A historiadora Yuko Kikuchi (2004) reflete sobre esse processo de divisão entre as belas artes e o artesanato no Ocidente:

Na história ocidental da cultura visual, a separação intelectual entre “belas-artes” e “artesanato” ocorreu durante o Renascimento, enquanto uma mais significativa polarização das suas diferenças pode ser detectada no século 19 [...]. “Arte” representa uma atividade mental, estética, original, individual e livre, enquanto “artesanato” representa uma atividade física, funcional, tradicional, repetitiva e condicionada. Isto resultou em um relegar do estatuto de “artesanato” a um estatuto mais baixo que o de “belas-artes” e, como consequência, o “artesanato” tem sofrido um preconceito até ao presente. (*idem*, p. 238-239, tradução minha)

Entretanto, o recém-criado mundo de arte japonesa não abraçou o artesanato de cujo sucesso internacional resultou sua formação (MOERAN, 1997, p. 14). Como consequência, os artesãos japoneses não puderam enviar suas contribuições artísticas ao Ministério da Educação (*Buten*) ou às Exposições de Arte Imperial (*Teiten*) e foram, durante muito tempo, confinados às primeiras exposições de artesanato realizadas pelo Ministério do Comércio e Agricultura (*op. cit.*). A sua exclusão destas exposições era resultado de uma recusa oficial das qualidades “artísticas” do artesanato japonês.

De modo a desafiar esta noção da época, segundo a qual os ceramistas não eram artistas, um ceramista de Kyoto, Issō Yagi (1895-1974), fundou o grupo *Sekidōkai* em 1920, como alternativa ao rígido sistema hierárquico dos salões de arte. Em seu manifesto, os membros escreveram que o objetivo do grupo era expressar a eterna beleza da natureza através da arte da cerâmica (WINTHER-TAMAKI, 1999, p. 127). Outros exemplos de ceramistas que

contribuíram para elevar a cerâmica ao nível de arte foram o Tesouro Nacional Vivo Kenkichi Tomimoto (1886-1863) e Yaichi Kusuke (1897-1984), que criaram obras combinando técnicas artesanais com a individualidade artística.

Os conceitos de expressão pessoal individual e artística eram originalmente valores ocidentais e o trabalho artesanal foi frequentemente visto como algo separado da criatividade artística. Em outras palavras, o que era visto como principal agente da criatividade artística era o caráter distintivo de uma ideia mais que a individualidade do artista. Mas, no Japão, os artistas descobriram sua própria individualidade ao buscar, dominar e melhorar as suas técnicas criativas e seus materiais. A expressão tanto da criatividade artística quanto da individualidade tornar-se-ia o tema mais importante para os artistas das eras Taishō e Showa (1926-1989) e os artistas japoneses de cerâmica forjariam uma harmonia entre técnica e conceito para criar trabalhos expressando valores “individualistas”. (TODATE, 2009, p. 19)

Foi na transição da Era Taishō para a Era Showa (1926–1989) que surgiu o movimento *mingei* de preservação das artes tradicionais japonesas, liderado por Soetsu Yanagi, que procurava a valorização dos produtos executados manualmente por artesãos anônimos. O movimento deu origem à criação do *Nihon Mingeikan* (Museu das Artes Folclóricas do Japão), dedicado à exposição de objetos populares usados por pessoas comuns, além de objetos artesanais criados por artistas individuais, como os ceramistas Shoji Hamada (1890–1966) e Kanjiro Kawai (1894–1978).

Hamada e Kawai, além de participarem do movimento *mingei*, foram importantes figuras no estabelecimento da *studio pottery* (cerâmica de estúdio ou cerâmica de autor) no Japão, juntamente com Kenkichi Tomimoto e o conceituado ceramista inglês Bernard Leach (1887–1979). Este tipo de organização do trabalho distingue-se da produção tradicional local por consistir, geralmente, em apenas um artista ou um pequeno grupo produzindo peças únicas e em pequenas quantidades, em seu ateliê ou estúdio. O movimento de cerâmica de estúdio buscava dar maior ênfase à individualidade artística do que à reprodutibilidade técnica e à continuidade da tradição.

Segundo Kenji Kaneko (2007), o estabelecimento da cerâmica de estúdio no Japão percorreu um caminho diverso do Ocidente, especialmente na Inglaterra, onde surgiram inicialmente os *studio crafts*. Os ceramistas ingleses, formados nas escolas de belas-artes, adotaram os materiais da indústria manual, mas não estabeleceram um diálogo com os

Prato de cerâmica de Shoji Hamada.

Fonte: <http://www.yufuku.net>

artesãos populares, praticamente extintos. Desenvolveram seu trabalho em estúdios isolados das regiões tradicionais de produção artesanal, como, por exemplo, Bernard Leach em St. Ives, onde não havia uma história de produção de cerâmica. Essa situação é representativa do que acontecia em toda a Inglaterra, onde a inexistência de artesãos populares dificultava o aprendizado das técnicas tradicionais. Assim, Leach usou como referência grupos de artistas e artesãos japoneses que trouxe para St. Ives, tais como Shoji Hamada e Tsurunosuke Matsubayashi, da 39ª geração da família Uji de ceramistas da região de Asaki.

Sendo assim, o início da era Showa assistiu à emergência de várias exposições de artesanato, que surgiram como novas oportunidades para os artistas de cerâmica apresentar suas obras. A Academia Japonesa de Arte, fundada em 1907, introduziu finalmente a seção de “artes e artesanato” na sua renomada Exposição Imperial de Artes (*Teiten*) em 1927 e, no mesmo ano, a Sociedade Nacional de Pintura (*Kokuga Sōsaku Kyōkai*) também passou a incluir o setor de artesanato. Como resultado, a maior visibilidade dada ao trabalho de artistas de cerâmica, fomentada pela crescente qualidade da crítica de arte, elevou a cerâmica tanto em termos de estatura quanto de interesse nacional (TODATE, 2009, p. 19). Foi então através da apresentação das suas obras em exposições que os ceramistas passaram a ser aceitos como artistas. E foi também ao venderem seu trabalho e ganhando prêmios que, mais tarde, alguns deles puderam ser designados como Tesouros Nacionais (*ningen*

kokuhō). Contudo, este movimento continuou sendo essencialmente um mundo masculino e as mulheres foram excluídas do seu epicentro (*op. cit.*).

c. DO PÓS-GUERRA AOS DIAS DE HOJE

Foi só após o término da Segunda Grande Guerra que as mulheres receberam direito ao voto no Japão e sua entrada foi permitida nas universidades. A proliferação da educação artística possibilitou o desenvolvimento da cerâmica contemporânea, separada da lógica patriarcal e hierárquica tradicional, o que permitiu que várias mulheres ceramistas se viessem a destacar, principalmente a partir da década de 1960. Deste modo, visto que a maioria das mulheres não podia treinar no sistema tradicional de aprendizagem, elas entraram nas escolas de arte, onde foram expostas a uma grande variedade de movimentos artísticos contemporâneos tanto do Japão quanto do Ocidente (MORSE, 2009, p. 9).

A exclusão do sistema tradicional de oficina tem significado que as ceramistas mulheres geralmente não têm laços fortes com uma determinada tradição de cerâmica. Logo, a maioria abandonou as cerâmicas para a cerimônia do chá, que têm dominado a produção de cerâmica japonesa por artistas homens desde o século 16 até ao presente. A maioria não usa o torno ou forno a lenha. Enquanto algumas artistas mulheres continuam a produzir peças que são ligadas à funcionalidade, criando vasos e pratos, a maioria abandonou as formas tradicionais para produzir peças que são insistentemente esculturais. (*idem*, tradução minha)

De fato, os utensílios de chá são, ainda, o principal mercado para a cerâmica no Japão. Apesar da produção de cerâmica para cerimônia do chá continuar dominada pelos homens e permanecer conservadora em termos de forma e estilo, a maioria dos praticantes da atividade hoje são mulheres (*ibid.*, p. 13). De fato, duas das principais artes japonesas relacionadas à cerâmica, o *ikebana* (arranjo de flores) e o *chadō* (cerimônia do chá) têm hoje grande popularidade entre o público feminino.

As artes tradicionais como o *chadō* são formas populares das mulheres passarem seu tempo livre, pois estas artes afirmam visões tradicionais das mulheres como cuidadoras e como apoio dos outros na sociedade. Ao mesmo tempo, elas permitem às mulheres a busca de objetivos pessoais de expressão própria, talento artístico e desenvolvimento de habilidades gerenciais. Estes objetivos pessoais podem ser definidos como egoístas e opostos às normas comunitárias de sacrifício e abnegação das mulheres, mas a sua busca através das artes tradicionais é consideravelmente aceitável. O estudo e a prática das artes tradicionais permitem às mulheres fazer o que a sociedade espera delas, assim como exibir suas habilidades pessoais e buscar amizades e atividades que, de outra forma, poderiam colocá-las em conflito com seus papéis na sociedade. (MORI, 1996, p. 117, tradução minha)

Deste modo, as artes tradicionais têm atraído especialmente as mulheres de classe média, ao servirem como oportunidades educacionais e de auto-melhoramento em seus papéis de esposa, mãe e anfitriã (MORI, 1996, p. 120). As mulheres são encorajadas a dedicar-se a estas artes como *hobby* de modo a aprender práticas culturais japonesas e passá-las às suas filhas, garantindo o cumprimento do seu papel de gênero socialmente definido.

A sociedade japonesa privilegia papéis sociais e suas obrigações antes de objetivos e interesses profissionais. É esperado das mulheres cumprir os papéis sociais de esposa e mãe antes de perseguir seus interesses pessoais e, quando o fazem, esses interesses devem melhorar habilidades necessárias a esses papéis sociais ou providenciar uma base para o seu cumprimento. (MORI, 1996, p. 122, tradução minha)

Nos seus 500 anos de história, o *chadō* tem sido uma atividade para homens, da qual as mulheres não podiam participar publicamente, ensinar ou receber certificação até 1894 (MORI, 1996, p. 128). E, apesar de hoje 90% dos praticantes serem do sexo feminino, todas as posições hierárquicas mais elevadas ainda pertencem aos homens.

Uma situação semelhante acontece no campo da cerâmica. Apesar de nas últimas décadas as mulheres terem vindo ganhando espaço no âmbito da chamada cerâmica de estúdio, até hoje nenhuma mulher ceramista foi nomeada como Tesouro Nacional Vivo (*ningen kokuho*). Este título, criado em 1950, é atribuído a possuidores de técnicas consideradas como Importantes Propriedades Culturais Intangíveis. No total, dos cerca de setenta indivíduos considerados hoje Tesouro Vivo Nacional do Japão, onze são mulheres e nenhuma é ceramista. A maioria dedica-se a áreas consideradas tradicionalmente femininas, como a produção de têxteis e bonecas. Ademais, a atribuição do título de Tesouro Vivo Nacional tem origem em uma série de medidas de preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural que surgiu, em parte, como reação ao incêndio do tempo Hōryūji em Kyoto em 1949. Assim, ao invés de valorizar a inovação artística, o título coloca ênfase na tradição através da valorização do artesanato e de técnicas vistas como tradicionais, onde a participação feminina é, ainda hoje, incipiente. De fato, foi apenas em 1962 que uma ceramista de pleno direito emergiu no tradicional núcleo de cerâmica de Bizen: Michiko Morioka, aprendiz do Tesouro Nacional Vivo Toyo Kaneshige (1898-1967).

E mesmo na Exposição de Artes e Artesanato Tradicionais do Japão (*Nihon Dentō Kōgeiten*), criada em 1953, demorou quase dez anos para que fosse possível a participação ativa de ceramistas mulheres. Isto mostra como a discriminação ao sexo feminino estava presente não só no mundo das sociedades de artesanato tradicionais, mais também nos níveis organizacionais de associações relativamente progressistas (TODATE, 2009, p. 19). Isto porque, o mundo da arte japonesa era, ainda nas décadas de 1960 e 1970, controlado por valores patriarcais, por uma estrita ordem de senioridade e pelas políticas das várias associações de artistas geralmente conhecidas como *bijutsu dantai* ou *kai* (YOSHIMOTO, 2005, p. 11). Assim, apesar de as mulheres também poderem ser reconhecidas pelas suas realizações, elas estavam na base da hierarquia social e, portanto, para elas o escrutínio era muito mais rigoroso. Era muito difícil para as mulheres sem os contatos certos conseguirem uma posição nas associações de artistas dominadas pelos homens (*op. cit.*).

Em 1969, Ryōji Kuroda, proprietário de uma das primeiras galerias de cerâmica contemporânea em Tokyo, publicou um guia ilustrado de três volumes sobre cerâmica contemporânea japonesa: *Gendai Tōgei Zukan*. O livro inclui fotografias de obras dos mais renomados artistas de cerâmica do país, no qual apenas seis mulheres foram incluídas, mostrando o pouco reconhecimento que as artistas mulheres tiveram mesmo no final da década de 1960 (MORSE, 2009, p. 12). Das seis ceramistas, quatro produziam cerâmica para a cerimônia do chá. Isso expõe claramente como, ainda no final dos anos 1960, a autoridade japonesa de cerâmica favorecia o trabalho tradicional mesmo quando era para reconhecer o trabalho de artistas mulheres (*op. cit.*).

Apesar da presença feminina na cerâmica japonesa ter crescido enormemente nos últimos 50 anos, ainda existem poucos autores que se dedicam à discussão deste tema. De fato, segundo Mostow, Bryson e Graybill (2003), o papel da mulher japonesa não foi um assunto de grande interesse para os historiadores de arte japoneses até a década de 1980. Uma das poucas autoras que se dedica a escrever sobre a história da presença feminina no campo da cerâmica no Japão é a curadora e historiadora de arte japonesa Kakuzo Todate, que em 2009 organizou uma exposição acompanhada do livro *Touch Fire: Japanese Ceramics by Women Artists*. Nele, Todate defende a existência de três eras modernas na história da arte cerâmica no Japão:

A primeira era estende-se desde o final do período Edo (1615-1868) até ao início do Meiji, quando a importação de novas tecnologias e indústrias encorajou a modernização da cerâmica. Durante a segunda era, que vai desde o período Taishō até ao Showa, o ceramista foi sendo crescentemente reconhecido como artista individual. A terceira era foi caracterizada pela emergência do *objet d'art* ou o objeto de cerâmica não-funcional, que finalmente se desenvolveu em direção à autonomia escultural. Esta moda foi associada ao advento do feminismo e à entrada de artistas mulheres no campo da cerâmica. (TODATE, 2009, p. 20, tradução minha)

Foi durante o terceiro estágio que surgiram dois grupos de cerâmica *avant-garde* que introduziram o conceito de *objet d'art* no mundo da cerâmica

japonesa, contribuindo para a admissão do objeto de cerâmica não-funcional. Foram eles o grupo *Shikōkai* em 1947 e o *Sōdeisha* em 1948. O primeiro, fundado pelo ceramista Sango Uno (1922-1980), foi menor e menos influente que o segundo e tentou elevar a arte cerâmica ao conceito ocidental de belas-artes. Já o *Sōdeisha*, que teve como principal fundador o inovador ceramista Kazuo Yagi (1918-1979), foi o primeiro grupo a contestar abertamente o conceito de funcionalidade na cerâmica japonesa, o que, em última instância, contribuiu para abrir este mundo à participação de artistas mulheres devido ao seu distanciamento da tradição e, portanto, do hierárquico sistema patriarcal.

Como vimos, durante muitos séculos, a manufatura de recipientes caracterizou a produção cerâmica no Japão. Foi apenas nos primeiros anos do pós-guerra que o conceito de *objet d'art* começou a aparecer, em grande parte graças à contribuição do fundador do grupo *Sōdeisha*, Kazuo Yagi. Filho do ceramista Issao Yagi, que em 1920 fundara o grupo *Sekidōkai* como reação à hierarquia que colocava a cerâmica em um patamar inferior às belas-artes, Kazuo Yagi fez o que seu pai não ousara pensar: levar o objeto de cerâmica para além do recipiente (WINTHER-TAMAKI, 1999, p. 129). Com o objetivo de arrancar a cerâmica do seu caráter puramente utilitário, Yagi criou o grupo *Sōdeisha* e dedicou-se a uma nova expressão de cerâmica não-funcional. Opondo-se a um dos modelos dominantes da tradição de cerâmica japonesa, o gosto cultivado no meio da cerimônia do chá pelos utensílios rústicos, como os antigos estilos Shino e Bizen, o trabalho do grupo *Sōdeisha* tomou a forma de cerâmicas escultóricas abstratas (*op. cit.*). Ao pararem de trabalhar com base nos modelos da história da cerâmica japonesa e ao recusarem-se a submeter suas obras ao conservador sistema de salões de arte, o grupo rompeu com os cânones e instituições do mundo da cerâmica do Japão e libertou-se dessas amarras para explorar algo além (*op. cit.*).

Cerâmica-escultura de Kazuo Yagi

Fonte: <http://toku-art.seesaa.net/>

Influenciado pelos modernistas europeus, Yagi elaborou peças que desafiavam o paradigma utilitário dominante na produção cerâmica no Japão, ao mesmo tempo que se apropriava dos seus materiais para alcançar uma nova expressão. Em 1950, quatro trabalhos seus receberam menção de honra numa exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Contudo, enquanto Yagi dispensou o recipiente que tinha sido, até ao momento, o *sine qua non* do mundo da cerâmica, seus objetos de cerâmica não-funcional conservam um resíduo significativo do recipiente, nomeadamente seu material físico, o barro cozido, e as qualidades estéticas associadas a esse material. (WINTHER-TAMAKI, 1999, p. 134, tradução minha)

Em 1951, o *Sōdeisha* inaugurou uma exposição anual, coletiva e independente que não usava a distinção hierárquica entre escultura e cerâmica ainda presente nos salões de artes do Japão. Ao longo das décadas seguintes, Kazuo Yagi realizou exposições individuais no país e ganhou vários prêmios internacionais.

Ao ampliar o conceito de cerâmica para além da produção de recipientes, que parecia estar se tornando obsoleta, já que a cerâmica estava se transformando cada vez mais em um objeto para ser apreciado visualmente numa exposição ao invés de algo para tocado e usado (WINTHER-TAMAKI, 1999, p. 123), a admissão do objeto de cerâmica não-funcional permitiu sua diversificação e modernização, abrindo espaço para a presença de artistas-ceramistas mulheres, desvinculadas do modelo de cerâmica tradicional. Ao mesmo tempo, aproximou a cerâmica do seu princípio primordial, presente no caráter escultórico das primeiras estatuetas de figuras humanas e animais de uso votivo da pré-história.

Foi então que, em 1957, o primeiro círculo de mulheres artistas de cerâmica do Japão, a *Jōryū Tōgei* (Associação Feminina de Arte Cerâmica), introduziu o conceito de feminismo na cerâmica japonesa, demonstrando uma preocupação por questões essencialmente relacionadas com o estatuto social da mulher e seu ambiente (TODATE, 2009, p. 15). Nessa época, existia já

desde 1946 o pequeno círculo de onze pintoras conhecido como *Jōryū Gaka Kyōkai* (Associação de Pintoras Mulheres).

A *Jōryū Tōgei* foi fundada em Kyoto em 1957 pela ceramista Asuka Tsuboi. Nascida em 1932 em Osaka, Tsuboi foi uma das primeiras mulheres a desafiar veementemente a hierarquia masculina, construindo um espaço para mulheres artistas-ceramistas que antes não existia no Japão (NICOLL, AOYAMA, TODATE, MORSE, 1999, p. 108). Depois de se graduar pelo colégio liberal *Jiyū Gakuen* em 1953, Tsuboi tornou-se aprendiz do renomado Tesouro Nacional Vivo de Kyoto, Kenkichi Tomimoto, que a encorajou a tornar-se uma artista de pleno direito. Foi com Tomimoto que Tsuboi aprendeu a forjar uma carreira de artista independente.

Vaso de cerâmica de Asuka Tsuboi.

Fonte: <http://www.smith.edu>

“Era uma época em que as mulheres ainda só podiam realizar tarefas insignificantes como esmaltação, mas o mestre Tomimoto dizia-me para aprender tudo, desde amassar o barro até à formação”, lembra Tsuboi. Em Kyoto, naquela época, as mulheres podiam realizar apenas tarefas servis, como pintura em esmalte ou preparação do cobalto. Mas, para muitas jovens ceramistas ambiciosas, seria Tomimoto, educado nas lições humanistas da era Taishō e no modernismo ocidental, que se tornaria o primeiro feminista na história da arte cerâmica do Japão. (TODATE, 2009, p. 21, tradução minha)

O papel da associação *Joryū Tōgei* foi fundamental não só por proporcionar uma plataforma onde as mulheres podiam participar como artistas de próprio direito, como também ao dar-lhes a oportunidade de apresentar seu trabalho publicamente (AOYAMA in TODATE, 2009, p. 108). Tal como o grupo *Sōdeisha*, também as integrantes da *Joryū Tōgei* estavam essencialmente interessadas nas formas abstratas e esculturais. É de notar a relevância da

cidade de Kyoto no surgimento de ambos os grupos que, apesar dos seus antigos laços com a tradição, tem sido um ambiente propício para fomentar alguns dos movimentos de arte mais revolucionários do Japão (*op. cit.*).

Ao contrário do *Sōdeisha*, que se desfez como grupo em 1998, a associação *Joryū Tōgei* continua ativa até aos dias de hoje, realizando anualmente competições de cerâmica em Kyoto. Asuka Tsuboi afastou-se da tradição e das formas convencionais, mas busca inspiração nos têxteis tradicionais japoneses e na beleza da natureza (AOYAMA in TODATE, 2009, p. 108).

Ainda nas décadas seguintes ao pós-guerra foram sendo criados, em todo o Japão, enclaves rurais que funcionam como comunidades artísticas onde os ceramistas podem viver e trabalhar juntos e que têm ajudado a fomentar a carreira de várias artistas mulheres. Além disso, outros desenvolvimentos tecnológicos, como a introdução de fornos alimentados a gás ou a eletricidade, a popularização do torno elétrico e a invenção de máquinas para amassar o barro, têm ajudado a reduzir as incapacidades físicas e econômicas impostas às ceramistas mulheres, possibilitando-lhes sustentar suas atividades (TODATE, 2009, p. 22). Também as condições socioeconômicas do Japão hoje contribuem para suportar melhor as artistas do sexo feminino (*op. cit.*).

Segundo Kazuko Todate (2009), um dos fatores mais importantes para o sucesso das mulheres ceramistas no Japão do pós-guerra foi o crescimento e maturação das instituições acadêmicas. Dentre as instituições de educação superior que ensinam cerâmica, a Universidade de Artes da Cidade de Kyoto abriu suas portas às mulheres em 1945, enquanto a Universidade de Artes de Tokyo permitiu a entrada de mulheres em 1952. Assim, enquanto o antigo sistema de aprendizagem centrado na transmissão patrilinear tem contribuído para a continuidade das tradições e técnicas de cerâmica ao longo de gerações, hoje também as instituições acadêmicas exercem, em larga medida, esse papel. Ademais, as duas principais organizações de ceramistas hoje em atividade, responsáveis pelas exposições *Nitten* e *Dentō Kōgeiten* criadas em 1946 e 1953 respectivamente, são ainda constituídas por uma estrutura hierárquica extremamente rígida, herdada das exposições oficiais controladas pelo estado e juradas do Ministério da Educação (*Buten*) e de Arte Imperial

(*Teiten*) do início do século 20. A hierarquia interna destas organizações continua sendo baseada no sistema *iemoto* de mestre e aprendiz e na estrutura de sociedade vertical (*tate shakai*)⁸ (MOERAN, 1997, p. 233).

Ademais, a própria estrutura da família japonesa era baseada no sistema *ie*, que enfatizava as relações verticais entre pais e filhos e colocava o poder masculino no topo da hierarquia doméstica (MORRIS-SUZUKI, 1997, p. 114). A estrutura *ie*, que teve origem no padrão de família da classe *samurai* durante o xogunato Tokugawa, foi imposta às pessoas comuns como sistema oficial de organização familiar com a introdução do sistema de registro familiar em 1871 e o Código Civil de 1898, já no período Meiji.

Contudo, a maioria das estudantes de arte no Japão hoje é do sexo feminino e é cada vez mais comum ver mulheres ceramistas sendo premiadas em importantes competições. No entanto, apesar do atual sucesso de muitas ceramistas mulheres no Japão, Kazuko Todate (2009, p. 15) aponta para o fato de sua taxa de retenção ser desanimadoramente baixa. Segundo a autora, não é raro as mulheres retirarem-se do campo da cerâmica após receberem grandes prêmios durante ou depois da universidade. Muitas têm parado de trabalhar mesmo depois de apresentarem trabalhos excepcionais como projeto de graduação e mesmo tendo sido elogiadas e admiradas por críticos e colecionadores. Esta situação pode dever-se ao fato de, no Japão ainda hoje, ser comum as mulheres abandonarem suas carreiras após o casamento e, especialmente, o nascimento dos filhos.

No entanto, é necessário tempo para um artista desenvolver seu estilo, aprimorar a sua técnica e aprofundar sua expressão, especialmente na área da cerâmica e do artesanato. Isto porque, diferentemente das belas-artes, que podem existir apenas como conceito, um dos pré-requisitos da cerâmica é a continuidade da produtividade. Por este motivo, Kazuko Todate (2009, p. 15) acredita que o futuro da cerâmica japonesa está em risco.

⁸ A teoria do Japão como sociedade vertical (*tate shakai*), desenvolvida pela antropóloga japonesa Chie Nakane no seu livro *Japanese Society* (1970), consiste na concepção de que as relações humanas são baseadas no espaço compartilhado pelos indivíduos, mais do que nos seus atributos ou qualificações. Isto é, ao contrário da sociedade horizontal, que é baseada nos atributos comuns do indivíduo, tais como nome, família, gênero, carreira acadêmica, etc., na sociedade vertical japonesa são os espaços à qual as pessoas pertencem, como a casa (*ie*), aldeia (*mura*), empresa (*kaisha*) ou país (*kuni*), que determinam sua identificação. Por exemplo, quando um japonês se apresenta socialmente, ele privilegia o nome da sua empresa (espaço) ao tipo de trabalho que executa (atributo).

Apesar do manifesto aumento da presença feminina na cerâmica japonesa nos últimos 60 anos, a sociedade japonesa ainda está longe de permitir uma igualdade de gêneros, mesmo no campo das artes. É por este motivo que, nas últimas décadas, muitas artistas saíram do país em busca de maior liberdade e iguais oportunidades. De fato, o número de artistas japonesas que forjam suas carreiras no Ocidente é notável e inclui a renomada pintora *avant-garde* Yayoi Kusama (KELSKY, 2001, p. 109).

No Brasil, as artistas de cerâmica cuja trajetória de vida será discutida adiante, Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki, são mais um exemplo de mulheres que escolheram a imigração em busca de maior liberdade artística, desafiaram o sistema hierárquico patriarcal da cerâmica tradicional japonesa, dissolveram as fronteiras entre a cerâmica e a arte e entre escultura e utilitário e se tornam duas das primeiras artistas-ceramistas mulheres de pleno direito também no Brasil.

II. A cerâmica no contexto da imigração japonesa para o Brasil

a. VISÃO PANORÂMICA: A CERÂMICA NO BRASIL

Há cerca de 2000 anos, a cerâmica já era fabricada por populações indígenas que ocupavam o atual território brasileiro. A cerâmica indígena brasileira era elaborada a partir da técnica de modelagem manual, devido ao desconhecimento do torno de oleiro, introduzido depois da conquista portuguesa. Segundo o arqueólogo francês André Prous (1991), o forno também não era conhecido e as cerâmicas eram queimadas em

fogueiras simples, cobrindo-se os potes com lenha, o que gerava uma atmosfera redutora, isto é, a ausência de oxigênio na queima.

Com a conquista portuguesa deu-se a introdução do torno, dos fornos e das olarias, o que concentrou a mão de obra em determinados locais. No entanto, o uso do torno fixou-se especialmente no litoral, permanecendo as práticas manuais indígenas no interior do país.

No Período Colonial e Imperial, o Brasil conheceu um desenvolvimento da produção artesanal de cerâmica como material de construção, empregada em um primeiro momento pelos jesuítas para a edificação de colégios e conventos. A partir de meados do século 16, o seu uso foi intensificado nas cidades. Mas foi a partir do século 19 que, segundo Julio Cesar Bellingieri (2005), a cerâmica se organizou como indústria, com o surgimento de olarias, que produziam manualmente, e fábricas de louça de barro, que produziam em série.

Observa-se, assim, que o estabelecimento da produção contínua e organizada de cerâmica no Brasil partiu do desenvolvimento da indústria,

Tipo de forno simples escavado no solo, conhecido como *pit kiln*.

Fonte: <http://seco.glendale.edu/~rkibler/kilns.html>

distanciando-se da produção artesanal, popular e regional. Essa situação é claramente distinta do Japão, onde o desenvolvimento da produção organizada e em grande escala parte precisamente da produção artesanal de cada região.

Foi a partir da década de 1910 que começaram a surgir no Brasil empresas da chamada “cerâmica branca” (fábricas de louça de pó de pedra), produtoras de louça de mesa, faiança e porcelana. Até então, a maioria da cerâmica de alta temperatura era de importação europeia, devido à inexistência de mão de obra especializada. Em 1928, existiam no Estado de São Paulo nove empresas de louça branca, que funcionavam graças à presença de mão de obra especializada da imigração europeia. Bellingieri (2005) afirma ainda que a quase totalidade das empresas de cerâmica foi fundada por imigrantes portugueses e italianos e seus descendentes.

No entanto, existem poucas informações acerca de empresas de cerâmica fundadas por imigrantes japoneses. De fato, a produção de cerâmica por imigrantes nipônicos no Brasil tem seu grande desenvolvimento com o término da Segunda Grande Guerra, momento em que se assistiu a importantes transformações socioeconômicas no Estado de São Paulo. Estas transformações inserem-se num contexto mais amplo de urbanização e industrialização nos âmbitos nacional e internacional e pautam-se pela tomada de um novo rumo para a imigração nipônica, que fora suspensa devido à eclosão da guerra e que é retomada oficialmente em 1963.

Para compreendermos o aumento da produção de cerâmica japonesa no pós-guerra é imprescindível compreender o contexto social e econômico do período anterior e, conseqüentemente, as razões pelas quais não existiu então uma produção significativa.

b. O SIGNIFICADO DA AUSÊNCIA

O processo de imigração japonesa antes da Segunda Grande Guerra é geralmente dividido em duas fases: a primeira, de 1908 a 1924, denominada “fase experimental”; e a segunda, de 1925 a 1941, que seria a “fase de maior intensidade” (ROCHA NOGUEIRA, 1984, p. 113). Essas duas fases constituem uma primeira etapa caracterizada “por uma imigração tipicamente agrícola,

marcada por uma primeira fase experimental em que o imigrante [...] veio subsidiado pelo governo paulista para servir como força de trabalho para a lavoura de café” (*op. cit.*).

Nesta primeira fase, os imigrantes japoneses eram encaminhados pelo governo de São Paulo para as fazendas, onde ficavam sob o comando dos administradores locais. Estes possuíam, obviamente, uma cultura muito diferente da deles. Essa diferença de cultura material e de costumes, acrescentada à diferença linguística, trouxe graves problemas sociais, que não cabem tratar aqui. Importa apenas mencionar que os imigrantes tiveram então que se adaptar a um modo de viver, isto é, de habitar, de se alimentar e de se vestir, inteiramente diverso.

No entanto, os imigrantes viam esse novo estilo de vida como algo provisório, já que o objetivo do estabelecimento no Brasil era o de trabalhar por alguns anos até juntar dinheiro suficiente para retornar ao Japão. Handa (1971) “menciona a desorganização causada pelo novo modo de vida e a preocupação em voltar ao Japão como os fatores da perda do senso estético no cotidiano dos japoneses” (TOMIMATSU, 2008, p. 309). Ele assinala, inclusive, a questão da cerâmica ao tratar sobre a mudança dos hábitos alimentares: “Tradicionalmente, os pratos japoneses são servidos como regalo à vista [...]. Aqui, porém, infelizmente, não se dispunha de utensílios indispensáveis à comida japonesa”. Essa dificuldade de obtenção dos utensílios de mesa japoneses teria sido “uma das causas do gradual desaparecimento da comida japonesa nas populações rurais” (HANDA, 1971, p. 221).

Não obstante, sabemos que muitos imigrantes trouxeram, para além de seus documentos e vestimentas, utensílios domésticos entre sua bagagem. Arlinda Rocha Nogueira (1984, p. 128), ao descrever algumas das recomendações feitas pelas companhias de imigração quanto aos itens a serem carregados, menciona “recipientes para as refeições, ou seja, pratos de alumínio, facas, colheres e panelas”. Podemos, então, perguntar: será que alguns dos imigrantes conseguiram trazer seus serviços de mesa em cerâmica ou porcelana? Tendo em conta a dificuldade de armazenamento e proteção deste tipo de materiais é provável que não.

Segundo Handa (1971), nesta primeira fase, entre 1908 e 1924, a vida dos imigrantes nipônicos no Brasil caracterizou-se por uma indiferença em relação à estética e ao conforto. Esta se justifica, por um lado, pela intenção de voltar em breve para o Japão, adotando o *modus vivendi* brasileiro provisoriamente, mas também devido às condições precárias e à desorganização presentes em suas vidas. Daí a inexistência de dados que comprovem uma produção significativa de cerâmica nesta época. Pelos mesmos motivos, explica-se também a inexistência de manifestações artísticas relevantes até a década de 1930.

É apenas na segunda fase de imigração, que engloba o período entre 1925 e 1941, “que começam as primeiras manifestações de atividades artísticas no seio da comunidade japonesa” (TOMIMATSU, 2008, p. 309). Isto explica-se pelo fato de ser nesta época que se observa, de forma mais constante e expressiva, o começo do processo de ascensão social e integração urbana dos imigrantes japoneses. Interrompido pelo eclodir da guerra, terá seu ponto alto nas décadas subsequentes ao seu término. Ruth Cardoso (1998, p. 53) aponta de forma clara todos os fatores que estiveram implicados neste processo e que permitiram aos imigrantes passar rapidamente de “simples trabalhadores agrícolas a pequenos e médios proprietários rurais e urbanos”.

É então na década de 1930, no contexto da crescente urbanização do Estado de São Paulo, que se situam cronologicamente alguns acontecimentos expressivos do desenvolvimento de uma comunidade artística nipo-brasileira. Vale a pena citar o *I Salão Paulista de Belas-Artes*, realizado em 1933, e a criação do Grupo *Seibi* por jovens pintores *nikkeis* em 1935, ambos contando com a participação de Tomoo Handa. Não obstante, registra-se ainda uma ausência da cerâmica dentro destas manifestações artísticas *nikkei*, que pode ser explicada, por um lado, pelo maior destaque dado à pintura dentro da comunidade nipo-brasileira nesta época mas, por outro, pela falta de destaque que a própria cerâmica tinha no meio artístico em geral.

No que diz respeito à cerâmica utilitária e à porcelana, sabe-se apenas, pela Fundação Pró-Memória São Caetano do Sul, que o primeiro grupo de japoneses a instalar-se em São Caetano foi a família Toyoda, que, em 1928, montou uma fábrica de cerâmica e porcelana, a *S. Toyoda e Companhia Limitada*, mantida em atividade até 1981. Além disso, também é

Fábrica de cerâmica S. Toyoda e Companhia Limitada, São Caetano do Sul, s/d.

Fonte: <http://www.fpm.org.br/>

possível que as famílias japonesas de maior estatuto social importassem do Japão suas peças para serviço de mesa e cerimônia do chá. Handa (1971, p. 222) afirma que esta se limitava à cidade e se circunscrevia ao círculo da alta sociedade, tendo sido uma das manifestações do senso estético que, segundo ele, permaneceu “imutável”, isto é, conservada fiel ao modelo japonês. No entanto, ele afirma também que “o *tcha-no-yu* [cerimônia do chá] só floresceu no após guerra” (HANDA, 1971, p. 222). Podemos então concluir que a produção de cerâmica por imigrantes japonesas nesta época foi pouco significativa.

Com o eclodir da Segunda Guerra Mundial assiste-se à interrupção da vinda de imigrantes japoneses para o Brasil e do comércio entre os dois países. Cessam também as atividades artísticas organizadas pela comunidade *nikkei*.

c. A ÉPOCA DO PÓS-GUERRA

O período após o eclodir da Segunda Guerra Mundial é geralmente dividido em três fases no que diz respeito à imigração japonesa: uma primeira fase de 1942 a 1952, “marcada pela interrupção do movimento imigratório Japão-Brasil em razão da Segunda Guerra” e da crise que a precedeu, cujo término é marcado pelo reatar das relações diplomáticas entre o Brasil e o Japão; uma segunda fase, entre 1953 e 1962, na qual “foi reiniciado o

movimento emigratório Japão-Brasil”, ainda que este seja apenas oficializado em 1963, quando se dá início a terceira e última fase “caracterizada pela transferência de empresas japonesas e [...] pelo estabelecimento de um novo relacionamento entre os dois países” (ROCHA NOGUEIRA, 1984, p. 115). Estes dois primeiros momentos distinguem-se pela retomada da imigração nipônica sob um novo rumo, que só pode ser entendido à luz das transformações socioeconômicas ocorridas a nível nacional e internacional.

Célia Sakurai (2008) descreve de forma clara o contexto e fatores que levaram à tomada desse novo rumo para a imigração nipônica.

Os imigrantes japoneses que vêm depois da guerra encaixam-se dentro de um contexto em que as relações entre o Brasil e o Japão tomam novos rumos. A meta é o desenvolvimento brasileiro e a necessidade de abrir frentes para a realização deste objetivo. O Japão possui capital, tecnologia e recursos humanos. É dentro dessa equação que se pode entender a maneira como ocorreu a imigração dos japoneses no pós-guerra. (SAKURAI, 2008, p. 189)

Basicamente, o que ocorreu internacionalmente nesta época foi então uma conjugação das necessidades econômicas dos países devastados pela guerra, no caso o Japão, com as dos países que procuravam desenvolver-se em termos econômicos e industriais, como era o caso do Brasil. A imigração é caracterizada agora por uma “racionalidade planejada” (SAKURAI, 2008, p. 195) de forma a responder aos interesses dos países envolvidos. Por um lado, o Brasil necessitava de mão de obra especializada, devido à crescente industrialização e expansão do mercado interno, nomeadamente urbano. Por outro, a transferência de empresas estrangeiras permitiria o crescimento através da diversificação das exportações, recorrendo a investimentos diretos e ao financiamento japonês. Da parte do Japão assiste-se ao surgimento de uma nova crise demográfica após o final da guerra, mas também ao objetivo de rivalizar comercialmente com os Estados Unidos. Assim, a emigração para o Brasil seria vantajosa não só como saída para a crise de superpopulação, mas também para a conquista de um novo mercado abastecedor de matérias-primas, que possibilitaria “o barateamento da produção de alguns artigos” (*ibid.*, p. 219) e, em última instância, abalar a posição norte-americana no comércio

internacional (*ibid.*, p. 217-220). O Estado de São Paulo seria o principal palco das transformações socioeconômicas ocorridas no país nesta fase.

Assim, o desenvolvimento urbano que começa a observar-se na cidade de São Paulo a partir da década de 1930, fruto do crescente êxodo rural, e que se intensifica no pós-guerra, terá seu ponto alto na década de 1970. É nesta época que se assiste à mudança do centro financeiro para o espigão paulista e à consequente transferência de *nikkeis* para os grandes centros urbanos deste Estado (HARADA, 2008, p. 170).

É dentro deste contexto que assistimos à transferência para o Estado de São Paulo de dois grupos imigratórios que permitiriam a realização dos objetivos de crescimento econômico e expansão industrial dos dois países. Foram eles empresas japonesas e imigrantes especializados, como trabalhadores qualificados, técnicos industriais e artesãos preparados para abrir suas próprias oficinas (SAKURAI, 2008, p. 195). É então sob esta conjuntura que a produção de cerâmica por japoneses e nipo-descendentes assiste a seu grande desenvolvimento no país.

O estabelecimento de empresas

A transferência de empresas estrangeiras para o Brasil insere-se no momento da chamada *Pax Americana*, que pressupõe a hegemonia econômica dos Estados Unidos.

As empresas japonesas vêm junto com multinacionais de outras origens, especialmente norte-americanas para, de certa forma, concorrer com estas num cenário econômico internacional (SAKURAI, 2008, p. 217).

Assim, juntamente com as empresas, chegam ao Brasil o capital japonês e uma tecnologia industrial e gerencial (ROCHA NOGUEIRA, 1984, p. 115). Segundo a autora, antes de 1973 transferem-se para o Brasil cerca de quatrocentas empresas japonesas, trazendo consigo “técnicos altamente capacitados” (*op. cit.*).

Harada (2008, p. 178) menciona as principais indústrias que aportaram seus investimentos no Brasil na década de 1950. Elas inserem-se nos setores de construção naval, dos têxteis, da mecânica e da automobilística. E, em 1986, as maiores empresas japonesas no Brasil pertenciam ao setor metalúrgico e têxtil (SAKURAI, 2008, p. 238).

São escassas, dispersas e confusas, no entanto, as informações que se referem a empresas japonesas de cerâmica. Sakurai e Harada mencionam uma mesma empresa que teria surgido a partir de iniciativas *nikkeis*: a Cerâmica Guiyotoku, em Suzano (HARADA, 2008, p. 179), indicada como um dos maiores empreendimentos dos imigrantes em 1986 (SAKURAI, 2008, p. 239).

De acordo com Handa (1987, p. 775), a vinda de empresas japonesas no pós-guerra teria sido iniciada pelas empresas Doi e Astoria, ambas no ramo de porcelana. Handa coloca ainda uma nota de rodapé indicando a fonte da informação: o *São Paulo Shinbun* (1956). Infelizmente a publicação refere apenas a empresa Doi, que se teria estabelecido no país em 1953, especializando-se na importação de equipamentos de cerâmica do Japão.

Suzuki Masatake⁹, membro da Câmara de Comércio Brasil-Japão nos anos 70, e atual membro do Centro de Estudos Brasileiros, assegurou a inexistência dessas duas empresas no período em que ocupou o cargo. Suzuki chamou ainda a atenção para o fato de nem todas as empresas japonesas estabelecidas no Brasil nessa época terem sido bem-sucedidas, ocorrendo alguns casos de regresso ao Japão. Talvez tenha sido esse o fim de Doi e Astoria.

A imigração de artesãos e técnicos especializados

A conjuntura socioeconômica que determinou a tomada de um novo rumo para a imigração nipônica, como vimos, trouxe para o Brasil empresas japonesas, mas também mão de obra especializada. Esta vinha majoritariamente destinada às ocupações urbanas com o objetivo de preencher

⁹ Em entrevista realizada em abril de 2010.

postos dentro do mercado interno brasileiro e, em última instância, contribuir para a concretização do propósito de desenvolvimento industrial do país, aliviando ainda a crise demográfica no Japão (SAKURAI, 2008, p. 189-239).

Dentro desta mão de obra qualificada encontravam-se técnicos especializados e artesãos preparados para abrir suas próprias oficinas. De fato, em 1953 aportaram em Santos vinte técnicos de porcelana, que teriam sido destacados para trabalhar na empresa de porcelanas Doi em São Caetano, mas que teria declarado falência alguns anos depois. Dois desses técnicos, Yasuichi Kojima e Yozo Mizuno, fundaram depois suas fábricas de porcelana na cidade de Mauá, a Porcelana Mizuno e a Fábrica de Porcelanas Kojima, em 1956 e 1960 respectivamente, que continuam em atividade até aos dias de hoje.

Importa relevar a precocidade da vinda dos vinte técnicos para o Brasil. É justamente em 1953 que chega o primeiro navio com a primeira leva de 51 imigrantes do pós-guerra, convocados por parentes. “Daí em diante, muitas levadas chegam sem registro oficial” (SAKURAI, 2008, p. 217). Foi esse o caso do Santos-Maru, no qual Kojima e Mizuno aportaram ao Brasil a partir do porto de Kobe nesse mesmo ano.

Yasuichi Kojima, natal da cidade de Tajimi, na província de Gifu, de forte tradição cerâmica ¹⁰, justifica a sua vinda para o Brasil nas seguintes palavras: *depois da guerra, a vida no Japão estava difícil* ¹¹. Assim, ele atravessou o Atlântico na esperança de abrir aqui sua própria oficina de cerâmica. Em 1956, com a indenização recebida da falência da fábrica Doi, adquiriu um terreno de 6000 m² em Mauá, Estado de São Paulo, onde começou a construir o que viria a se tornar a Fábrica de Porcelanas Kojima. Em 1959, juntaram-se a ele os restantes membros da família, entre eles seu pai Juho Kojima, um reconhecido ceramista, à época recentemente aposentado do Instituto do Patrimônio Cultural do Japão. Foi então a partir de 1959 que a família Kojima acelerou a instalação da fábrica, utilizando materiais obtidos na região: tijolos

¹⁰ A cidade de Tajimi é conhecida pela produção de cerâmicas Mino, como o estilo Oribe e Seto. A cada três anos a cidade é anfitriã do Festival Internacional de Cerâmicas Mino.

¹¹ Declaração obtida através de uma entrevista realizada por mim através do telefone a Yasuichi Kojima, em março de 2010.

refratários quebrados do pátio de uma indústria local, tijolos comuns das olarias vizinhas e argila das sobras de uma fábrica de bonecas. A primeira fornada aconteceu entre 7 e 9 de Abril de 1960, constituída na sua totalidade por peças fabricadas com a ajuda de um torno manual trazido por Juho Kojima do Japão. Só mais tarde a

Fábrica de Porcelanas Kojima, Mauá, s/d.

Fonte: <http://www.mauamemoria.com.br/>

família passou a usar um torno elétrico, gerando um aumento significativo na produção.

A Fábrica de Porcelanas Kojima existe até hoje em Mauá, onde se localiza também, desde 1937, a fábrica das famosas porcelanas Schmidt. Yasuichi e seus filhos continuam atualmente produzindo porcelanas que seguem as técnicas e a tradição trazidas do Japão ¹² por Juho Kojima, falecido em 1992.

O caso da Fábrica de Porcelanas Kojima reflete as modificações socioeconômicas ocorridas no seio da comunidade *nikkei* e da sociedade paulistana em geral. Estas modificações permitiram, a partir dos anos 1960, a demanda e o consumo deste tipo de produtos, que terá seu auge na década de 1980. Quando perguntado acerca dos compradores dos produtos da fábrica, Kojima respondeu:

Nós vendíamos para lojas de São Paulo. Naquela época não tinha ninguém que fizesse cerâmica como a gente, então nós vendíamos muito, até para outros Estados. Às vezes vinha um ônibus cheio de gente do Espírito Santo e outros lugares para comprar as nossas cerâmicas (Yasuichi Kojima¹³)

¹² A tradição das cerâmicas Kojima é denominada Mino e constitui-se por vários estilos, sendo os mais conhecidos Oribe e Seto. As cerâmicas Mino surgiram no século 16 na província de Gifu e caracterizam-se por suas cores vibrantes.

¹³ Declaração obtida através de entrevista realizada pelo telefone em março de 2010.

A chegada de artistas nipônicos

Para além da transferência de empresas e mão de obra especializada, a época do pós-guerra foi também marcada pela chegada ao Brasil de um contingente de artistas nipônicos, que aqui fixaram residência (TOMIMATSU, 2008, p. 312). Foi também a partir da década de 1950 que a produção de cerâmica começou a extrapolar o ambiente industrial e a dialogar com a criação artística, reaproximando-se da produção artesanal, situação para a qual em muito contribuíram os imigrantes japoneses.

Não obstante a participação de nipo-brasileiros na comunidade artística brasileira ter sido relevante a partir da década de 1930, impulsionada pela formação do Grupo Seibi em 1935, a cerâmica esteve praticamente ausente das atividades artísticas até este período. No entanto, apesar da maioria dos ceramistas japoneses terem imigrado para o Estado de São Paulo a partir da década de 1950, conhecem-se alguns imigrantes do pré-guerra que desenvolveram atividades de cerâmica de forma totalmente autodidata, como o Mestre Sakai em Embu das Artes e Toshiko Ishii em Belo Horizonte.

Tadakiyo Sakai, chegado ao Brasil em 1928 com a família e falecido em 1981, dedicou-se à lavoura em Embu das Artes por vinte e três anos. Foi por influência do escultor e pintor embuense Cássio M'boy que, a partir de 1950, começou a dedicar-se à escultura em terracota e hoje é considerado um dos maiores escultores de terracota do Brasil. Sakai produziu obras híbridas de referências da cultura japonesa com elementos indígenas, católicos e caboclos brasileiros e ficou conhecido por Mestre Sakai pela sua dedicação ao ensino das artes.

Toshiko Ishii veio para o Brasil com o marido na década de 1920 e estabeleceu-se em Minas Gerais, numa fazenda a 47 km de Belo Horizonte. Apesar de ter sempre se dedicado a várias atividades artísticas, como o desenho, o *ikebana* ou a boneca japonesa, Ishii começou a dedicar-se à cerâmica já com 70 anos, quando encontrou argila na região da sua fazenda. Não obstante, desenvolveu o seu trabalho durante 26 anos, até seu falecimento em 2007, inspirada pela tradição dos seis antigos fornos do Japão medieval.

Mas foi especialmente na década de 1950 que o meio artístico paulistano explodiu e instituíram-se várias mostras importantes contando com a presença de artistas da comunidade japonesa.

Na década de 1950, o meio artístico paulistano entra em plena erupção, instituindo-se várias mostras importantes: o Salão Paulista de Arte Moderna; o Salão Nacional de Arte Moderna e, simultaneamente, a realização da Bienal de São Paulo, da qual participaram treze artistas da comunidade japonesa. Este movimento impulsionou os artistas *nikkei* a organizarem mostras como a I Exposição da Colônia pelo Grupo Seibi, em 1952, que teve sequência nos anos seguintes. (...) nos anos 1970, o número de participantes da Exposição Colônia ultrapassava cem artistas. (...) em 1972, a Exposição Colônia cede lugar para o Salão Bunkyo. (TOMIMATSU, 2008, p. 312-313)

Foi apenas no final da década de 1960 e, especialmente, na década de 1970, que a cerâmica começou a ganhar relevância como expressão artística contemporânea e que os ceramistas nipo-brasileiros começaram a surgir em tal cenário. Para isso, em muito contribuíram várias mostras que se organizaram no seio da comunidade japonesa, com especial destaque para a *Exposição de Arte Kogoei*, na qual a cerâmica sempre esteve presente desde a primeira edição em 1968. Esta ainda acontece anualmente na Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa sob o nome *Exposição de Arte em Craft Brasil-Japão* desde 1996 e, a partir de 2008, como *Grande Salão de Arte Bunkyo*, em conjunto com as artes plásticas e arte contemporânea.

Dentre a primeira leva de artistas japoneses que chegaram ao Brasil no pós-guerra é Shoko Suzuki quem merece maior destaque dentro da cerâmica pelo seu papel pioneiro. Ela foi a ceramista que mais participou da *Exposição de Arte Kogoei*, desde a primeira em 1968 até a mais recente edição da *Grande Exposição de Arte Bunkyo* em 2011. O relato da sua trajetória de vida será abordado no terceiro capítulo deste trabalho.

Já na primeira metade da década de 1970 observa-se a entrada de uma leva de ceramistas japoneses para o Brasil que fixam residência em várias cidades do Estado de São Paulo. Entre eles destacam-se Kenjiro Ikoma em

1973, Akinori Nakatani em 1974 e Shugo Izumi em 1975. No mesmo ano, chega também ao Brasil a ceramista Mieko Ukeseki, uma das responsáveis pela criação do grupo de ceramistas de Cunha e cujo relato de vida será apresentado no capítulo 3.

Kenjiro Ikoma, natural da província de Mie, especializou-se em eletrotécnica no Japão e veio para o Brasil em 1973 para trabalhar na empresa Siemens, mas rapidamente largou a firma para aprender cerâmica com o professor Masumi Tsuchimoto em 1975. Instalou seu ateliê em Itapeverica em 1982, onde construiu o primeiro dos poucos fornos *anagama* do Brasil.

Akinori Nakatani estudou Educação Artística em Kyoto e, em 1970, com o desejo de sair do Japão, alistou-se no Corpo de Voluntários e partiu para El Salvador, onde ficou por dois anos lecionando cerâmica. Depois de dois meses viajando pela América Latina, decidiu fixar-se no Brasil em 1974, estabelecendo seu ateliê em Mogi das Cruzes a partir de 1978, onde queima suas peças em forno *noborigama*. Em 1984, idealizou, coordenou e organizou a *Mostra Aberta de Cerâmica-Arte* em São Paulo, realizada anualmente até 1989, mostrando-se um importante aglutinador da comunidade ceramista brasileira e divulgador desta arte no Brasil.

Shugo Izumi, natural da cidade de Saga, veio para o Brasil em 1975 para trabalhar como agrônomo em Suzano. Devido a problemas de saúde e sozinho no país, recolheu-se em Cunha, onde morava o casal de ceramistas japoneses Toshiyuki e Mieko Ukeseki. Com Toshiyuki aprendeu a fazer cerâmica e, seis meses depois, estabeleceu seu ateliê em Atibaia, onde produz até hoje peças elaboradas com argilas locais e queimadas em forno *noborigama*.

É importante refletir acerca dos motivos que trouxeram estes artistas para o Brasil. Ao contrário do que aconteceu com os imigrantes que vieram como mão de obra especializada para ocupar cargos específicos em empresas japonesas ou brasileiras, grande parte destes artistas veio para o Brasil por sua conta e risco, sem interferência das companhias de imigração e com um único objetivo em vista: o de fazer cerâmica. Não vieram para preencher um posto de trabalho preestabelecido, nem com um local para residência predeterminado e, por isso, é muitas vezes apontado seu espírito “aventureiro”. Segundo

Masatake Suzuki ¹⁴, os artistas japoneses vislumbravam no “Novo Mundo” um lugar desafiante pelo qual alimentavam esperança e certo romantismo. A escolha pelo Brasil mostrou-se a mais interessante e promissora, por ser o país estrangeiro mais familiar que, pela presença da comunidade *nikkei*, permitia uma maior proximidade à terra natal, ao mesmo tempo em que possibilitava uma exploração e desbravamento em termos artísticos impossíveis de alcançar no Japão. Suzuki Masatake acredita também que a maioria dos artistas que vieram ficaram satisfeitos com o Brasil, pois conseguiram realizar a sua esperança de fazer arte sem a onipresença de modelos rígidos, mas também devido à atmosfera do país e ao temperamento dos brasileiros.

Para além dos artistas que imigraram para o Brasil, começaram a surgir também nas décadas de 1970 e 1980 artistas de segunda e terceira geração e ainda brasileiros não descendentes que fazem cerâmica segundo técnicas e inspiração japonesas.

Megumi Yuasa foi um dos primeiros artistas nipo-brasileiros de segunda geração a destacar-se no campo da escultura em cerâmica a partir da década de 1970. Autodidata, sem aprendizado formal em cerâmica ou nas artes plásticas, expôs na Bienal Internacional de São Paulo em 1975 e 1977. Yuasa tem peças nos acervos do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna (MAM), Museu de Arte Contemporânea (MAC) e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em 1976, a cidade de São Paulo assistiu também à abertura de uma galeria especializada em cerâmica, a Toki Arte, fundada pelas sócias Eunice Yokota, Tomoe Yokota e Naomi Ikeda. Em funcionamento na região do Pacaembu durante 20 anos, colaborou na divulgação de grande parte dos artistas de cerâmica atuantes nos dias de hoje. Além da divulgação dos artistas por meio da organização de exposições, a Galeria Toki Arte dedicou-se também à comercialização de artigos em cerâmica deixados em consignação. Segundo Naomi Ikeda ¹⁵, uma parte das vendas era feita para restaurantes e os seus frequentadores incluíam tanto nipo-brasileiros quanto brasileiros não-descendentes.

¹⁴ Informação obtida em entrevista realizada a Masatake Suzuki em abril de 2010.

¹⁵ Informação obtida em entrevista realizada a Naomi Ikeda em novembro de 2011.

Outra artista de destaque que iniciou sua carreira na década de 1970 e cuja obra permeia os caminhos da cerâmica, da arte contemporânea e do *design* foi Kimi Nii. Formada em Desenho Industrial (1972) pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Kimi Nii nasceu em Hiroshima em 1947, mas mudou-se com a família para São Paulo quando tinha nove anos. Sua obra destaca-se pelo estreito diálogo que empreende com o *design* contemporâneo, influenciada pelos movimentos artísticos concretismo, Bauhaus e minimalismo. Além de objetos utilitários, ela também produz esculturas e instalações em cerâmica.

O final da década de 1970 e o começo da década de 1980 foram então marcados por uma forte expansão e crescimento da cerâmica artística, devido à abertura de galerias e à multiplicação de mostras coletivas, com destaque para a *Mostra Aberta de Cerâmica-Arte*, realizada entre 1984 e 1989, e a 1ª *Mostra de Cerâmica Contemporânea*, na Fundação Mokiti Okada em 1986.

Nas décadas de 1990 e 2000, a cerâmica continuou a crescer e a consolidar-se como arte. A partir de 1997, assistiu-se a um aumento da participação de artistas brasileiros na *Exposição de Arte Craft* da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa. Em 1998, a exposição contava com a presença de 31 artistas de cerâmica, 21 dos quais brasileiros não descendentes. É interessante reparar que dos 21 ceramistas brasileiros que participaram da edição de 1998, 19 são do sexo feminino. Assim, enquanto a primeira geração de ceramistas japoneses foi dominada por homens, posteriormente, com o surgimento de artistas de segunda geração e brasileiros, a cerâmica passa a ter maior participação feminina.

Foi também na década de 1990 que duas ceramistas brasileiras, mulheres e nipo-descendentes iniciaram suas carreiras: Hideko Honma, que aprendeu cerâmica no Japão e Ivone Shirahata, que aprendeu cerâmica no Brasil como discípula da veterana Shoko Suzuki.

Assim, desde o final da década de 1970 tem se assistido em São Paulo ao surgimento de novos ceramistas que trabalham com técnicas japonesas e com queima em alta temperatura, embora a grande maioria use forno a gás ao invés de a lenha. Muitos destes novos ceramistas são formados nas faculdades de artes plásticas e montam seus ateliês num estilo de trabalho equivalente ao *studio pottery*, difundido por Bernard Leach no Ocidente. Exposições e mostras

de cerâmica acontecem hoje, de modo contínuo, em vários lugares do país, com foco na cerâmica artística, popular ou no *design* e muitas delas apresentam peças com influência da estética ou técnica japonesa.

d. MOTIVOS QUE PROPICIARAM A DEMANDA POR CERÂMICA JAPONESA NO ESTADO DE SÃO PAULO NO PÓS-GUERRA

O período que precede o término da Segunda Grande Guerra não foi apenas marcado por um novo rumo para a imigração nipônica. Ele caracterizou-se também por importantes mudanças dentro da comunidade *nikkei* já estabelecida no Brasil, que vinham se processando desde a década de 1930 e que se manifestaram mais significativamente neste período.

Como foi referido anteriormente, a década de 1930 foi marcada por um movimento da comunidade nipônica em direção aos centros urbanos, decorrente do processo de urbanização que atingiu as principais cidades do Estado de São Paulo. Este movimento explica-se, em parte, pela busca de novas oportunidades de educação e emprego e foi possível devido ao crescente processo de ascensão social alcançado pelos imigrantes japoneses e seus descendentes. Assim, a passagem de agricultores para proprietários de terras e, depois, para comerciantes e trabalhadores industriais e comerciais é especialmente expressiva neste período.

Há um trajeto típico destes imigrantes que começam sua vida no Brasil como colonos em alguma fazenda de café, passam em seguida a trabalhar como arrendatários, o que lhes dá condições para virem a ser proprietários de pequenos lotes de terra. Só mais tarde é que se transferem para a zona urbana. (CARDOSO, 1998, p. 55)

É graças ao seu sucesso econômico como proprietários rurais que os imigrantes criam condições para o abandono da agricultura, dando-se então o interesse pela vida urbana (CARDOSO, 1998, p. 59). Este movimento de êxodo rural e urbanização foi acentuado no período do pós-guerra, momento em que

se assistiu a um forte desenvolvimento industrial no Estado de São Paulo e em que se observa o maior número de deslocamentos para a capital, em busca de ascensão profissional.

O novo padrão de desenvolvimento adotado pós-1956 – industrialização pesada – contribuiu para um enorme avanço no processo de industrialização no país: o êxodo rural na década de 1950 foi de cerca de 7 milhões de pessoas [...]. Entre 1970 e 1980 estima-se a migração rural-urbana em torno de 15,6 milhões de brasileiros (BERQUÓ, 2001, p. 23-24)

“O grande motivo [que traz estes imigrantes à cidade] é sempre a educação dos filhos e, secundariamente, o conforto da vida urbana”. (CARDOSO, 1998, p. 67). É dentro desta necessidade e busca pelo conforto, possibilitado pela ascensão social e o aumento do poder de compra destes imigrantes e seus descendentes, que se insere o processo de crescente demanda por produtos especificamente japoneses, como alimentos e utensílios em cerâmica. Essa procura ocorre não só dentro a comunidade *nikkei* aqui estabelecida desde o período anterior à guerra, mas também entre os novos imigrantes que vêm para trabalhar como mão de obra qualificada e empresários japoneses de estatuto social mais elevado. Estes últimos, não almejando uma integração dentro da sociedade brasileira, procuram reproduzir a vida que levavam no Japão e, portanto, também eles se incluíram, em um primeiro momento, dentre os principais consumidores destes produtos especializados.

Neste sentido, a expansão dos restaurantes japoneses no Estado de São Paulo no período do pós-guerra decorreu também desta conjuntura. Assim, na década de 1970, os restaurantes japoneses acompanharam o movimento da comunidade *nikkei* em direção às cidades e, a partir da década de 1980, começaram a alcançar também o público brasileiro não descendente.

Até aos anos 70, a ampliação da fronteira geográfica dos restaurantes japoneses era, acima de tudo, um movimento que tinha como alvo principal os *nikkeis*. Entretanto, o surgimento dos restaurantes japoneses em uma nova área geográfica – a dos

negócios – passou a ter um papel importante para a segunda fase da moda da comida japonesa em São Paulo. (MORI, 2003, p. 11)

Esta expansão da culinária japonesa implicou então um aumento da demanda por produtos adequados à sua contenção, ou seja, recipientes em cerâmica. A venda para os restaurantes era um dos principais destinos da produção de cerâmica de alguns ceramistas entrevistados. De fato, Kimi Nii e Akinori Nakatani ¹⁶ afirmam que, nos anos 1970, para além de galerias e lojas de arte, era a venda para os restaurantes a mais proveitosa. Assim, ao mesmo tempo em que os homens de negócios, majoritariamente empresários japoneses imigrados no pós-guerra, procuravam a culinária nipônica, eles demandavam também os produtos em cerâmica que caracterizavam o seu consumo no Japão. Nakatani ¹⁷ explica que esses empresários japoneses foram, durante a década de 1980, os principais compradores das suas peças.

Ademais, a procura da culinária japonesa por brasileiros não-*nikkei* na década de 1980 insere-se em um movimento de valorização da cultura japonesa, motivado em grande parte pela afirmação do Japão como forte potência econômica.

Quando o Japão se tornou uma forte potência econômica na década de 1980, o país tornou-se um destino mais frequente para estudantes, turistas, intelectuais e trabalhadores transnacionais brasileiros. O conhecimento sobre sua cultura e língua tornou-se um moeda tão altamente valorizada que as atitudes em relação aos descendentes de japoneses no Brasil se tornaram mais positivas, contrastando fortemente com a forma como eles eram visto anteriormente. (ROCHA, 2006, p. 77)

Neste sentido, a culinária nipônica deixou de ser considerada como algo estranho e distante para se transformar em um produto cultural estereotipado e consumido, além de um marcador de distinção social. Isto porque o que conhecemos por culinária japonesa no Brasil é apenas um fragmento da grande variedade de pratos nacionais e regionais que podemos encontrar no

¹⁶ Informações obtidas em entrevistas realizadas aos artistas em agosto e novembro de 2010 respectivamente.

¹⁷ Declaração obtida através de uma entrevista realizada a Akinori Nakatani em novembro de 2010.

Japão. Ademais, mesmo o arroz e o *shoyu*, só recentemente começaram a ser consumidos cotidianamente pelo cidadão comum no Japão (CWIERTKA, 2008, p. 418). Pratos que hoje consideramos representar a culinária tradicional japonesa, como *sushi*, *tempura* e *soba*, são, na realidade, descendentes da comida rápida de rua do final do século 18 e início do século 19 (*ibid.*, p. 419).

Como vimos então, a relação entre a culinária e cerâmica japonesa é essencial para a expansão desta última no Brasil. A ênfase na qualidade estética da preparação e apresentação da comida japonesa é um dos fatores que confere relevância a esta relação, pois um elemento não pode ser desvinculado do outro. De fato, a harmonia entre comida, utensílios, configuração e estação em que a comida é servida, é uma das características da culinária nipônica, que podemos observar nos restaurantes japoneses mais dispendiosos do Brasil.

Neste sentido, a imagem da cultura japonesa está estreitamente relacionada à aspiração por modernidade e cosmopolitismo da elite brasileira ao ser considerada como um produto de "alta-cultura" e símbolo de refinamento (ROCHA, 2006). Segundo Koichi Mori (2003, p. 7) até a década de 1970, a culinária japonesa era "um cultural set "consumido" somente dentro da comunidade *nikkei*". No entanto, a partir da década de 1980, "ela também começa a ser apreciada pelos brasileiros não-*nikkeis*, principalmente os de classe média e alta" (*ibid.*).

Ademais, o gosto por produtos manuais japoneses, associado aos conceitos de perfeição e individualidade, pode também ser relacionado com a ideia de "consumo conspícuo" de Veblen¹⁸, como argumenta o antropólogo Brian Moeran (1990).

Os produtos feitos à máquina servem geralmente seu propósito extremamente bem; eles são funcionais, eficientes e baratos. Mas o seu preço baixo torna-os acessíveis a todos na sociedade. Logo, seu consumo não é – usando os termos de Veblen – "conspícuo" mas "comum". Os produtos manuais, por outro lado, não são produzidos com tanta eficiência; não podem competir em qualidade ou preço com produtos feitos com máquinas. No

¹⁸ VEBLEN, Thorstein, *The Theory of Leisure Class*, Allen and Unwin, 1925, p. 13-14.

entanto, precisamente por isto, eles são vistos como mais úteis ao propósito de respeitabilidade pecuniária; logo, as marcas do trabalho manual tornam-se honoríficas, e os bens que exibem essas marcas tomam um lugar mais alto que o produto feito à máquina correspondente (MOERAN, 1990, p. 223, tradução minha).

De fato, ao longo da pesquisa observou-se que os compradores dos produtos dos ceramistas nipo-brasileiros entrevistados são majoritariamente artistas, intelectuais e profissionais liberais, isto é, tal como os consumidores da culinária japonesa, a classe média e alta brasileira.

Ademais, este imaginário estereotipado e exótico do Japão no Brasil e no mundo, que retrata o Japão como uma "terra de cultura" (GOLSTEIN-GIDONI, 2005, p. 160), é, por um lado, fortemente influenciado pela construção moderna de uma cultura nacional pelo próprio Japão e hoje oficialmente promovida e exportada na estrutura dos contatos internacionais e, por outro, pelo discurso orientalista europeu, como veremos no último capítulo. De fato, foram as ideias orientalistas europeias do Oriente exótico, ao invés da comunidade japonesa local, que mediarão, em um primeiro momento, os conceitos da elite brasileira sobre o Japão (ROCHA, 2006).

Ao invés de ver as comunidades de imigrantes japoneses no Brasil como uma fonte do Oriente exótico, os artistas e intelectuais brasileiros - e eventualmente o público em geral, foram inspirados indiretamente pelas ideias do orientalismo originárias de centros culturais no Ocidente, como França, Inglaterra e Estados Unidos ou diretamente através de pressupostos sobre a "autenticidade" do próprio Japão [...]. Enquanto a elite cultural brasileira era arrastada para as fantasias de sabedoria perdida nas eras clássicas japonesas antigas, eles não viam os imigrantes no Brasil como portadores legítimos dessa herança. (ROCHA, 2006, p. 63, tradução minha)

Este fascínio da elite brasileira pelo que vem de fora apontado por Cristiana Rocha (2006), insere-se no processo de globalização cultural no qual a cultura do outro, assim como a diferença cultural, se tornou, no mundo

contemporâneo globalizado, uma mercadoria altamente vendável (GOLDSTEIN-GIDONI, 2005, p. 156). Neste sentido, no Brasil como no mundo, a cultura japonesa e, com ela a culinária e a cerâmica nipônicas, tornou-se não apenas um produto cultural global, mas também um poderoso capital simbólico, comercializado e consumido sob essa etiqueta estereotipada.

Contudo, a atração pelo Oriente em geral e pelo Japão em particular, além de um importante capital simbólico, gerador de prestígio e marcador de diferença social, não pode ser desvinculada da busca por experiências de vida radicalmente diferentes, que funciona como forma de escape do cotidiano. A apropriação da cultura japonesa no campo das artes advém da sensação de deslocamento que o exótico e o estranho proporcionam, pois é através desse mesmo deslocamento que se faz a construção do sujeito.

O espelho do Oriente transforma-se em uma espécie de espelho mágico. Mais do que sua capacidade para fixar identidades – inclusive a de quem nele procura a imagem de si mesmo como figura inversa simétrica do outro – ressalta-se sua capacidade de alterar as formas. O espelho do Oriente também se apresenta como um “vazio criador”, um remoinho onde se desmancham até mesmo as imagens do orientalismo (DAWSEY, 2012, p. 2)

Tal como o espelho mágico do Oriente, foi também a busca por esse “vazio criador” que atraiu muitos artistas japoneses para o Brasil, impelidos por fantasias românticas dos trópicos, por um espírito curioso e aventureiro e pela procura de maior liberdade artística no Hemisfério Sul. Para eles, o espelho do Ocidente fixou, como veremos, suas identidades como ceramistas japoneses no Brasil. De modo a compreender os processos pessoais envolvidos nessa construção, apresenta-se no capítulo seguinte o relato da trajetória de duas dessas artistas que imigraram para o país nas décadas de 1960 e 1970, Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki respectivamente. Sua trajetória é, como veremos, fortemente marcada pelo contexto histórico e social abordado nestes dois últimos capítulos.

III. Relato da trajetória vida de duas ceramistas japonesas

a. SHOKO SUZUKI

Não quero falar sobre infância, como guerra

Shoko Suzuki nasceu em Tokyo no dia 26 de abril de 1929, sob o nome de Shoko Akiko Oshima, única filha de uma família aristocrática descendente do clã de uma antiga classe guerreira de *samurai*. Como última descendente da família Oshima, integrante do clã Miyoshi, Shoko Suzuki doou ao Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo, no dia 7 de novembro de 2011, todos os documentos históricos referentes à história da família que lhe pertenciam por herança, o mais antigo datado de 1600: um mapa estratégico da famosa Batalha de Sekigahara¹⁹. No documento da respectiva doação, ela escreve:

A possibilidade de doar os documentos ao Acervo do Palácio dos Bandeirantes trouxe-me grande alívio, pois tenho a certeza que parte desta história ocorrida no Japão, poderá ser preservada e aproveitada pelas gerações de brasileiros e japoneses que vivem no Brasil.

A casa onde Shoko cresceu era frequentada por médicos, devido ao seu pai ser funcionário público no Instituto de Medicina do Japão, o que impulsionou na jovem o desejo de explorar o campo da medicina quando crescesse. Sua mãe faleceu quando tinha oito anos de idade e sobre ela, Shoko apenas mencionou:

Minha mãe era pessoa, assim, que gostava da tradição. Até morrer, aquele cabelo, que era bem antigo, ela usava cabelo assim.

¹⁹ Famoso conflito da história japonesa ocorrido em outubro de 1600 que estabeleceu a hegemonia da família Tokugawa, dando início ao último xogunato do Japão.

Shoko foi então criada pela madrastra, com quem não trocava muito afeto. Estas duas importantes presenças femininas na sua infância foram ambas donas de casa (*shufu*), refletindo o papel tradicional de *ryōsai kenbo* (boas esposas e mães sábias) que era esperado das mulheres japonesas naquela época, principalmente as de classe mais alta. Logo, como a mulher japonesa da época devia evitar o trabalho fora de casa, dedicando-se ao marido e às atividades domésticas, a educação das meninas era também voltada para que elas exercessem essa função. A hierarquia familiar, dominada pelos valores patriarcais do sistema *ie*, colocava a mulher sob a tutela do homem, tornando o casamento em algo que servia mais ao interesse familiar que individual. Shoko, durante a entrevista, falou:

Não conhecia quase ninguém que trabalhasse fora. Naquela época, desprezava-se mulher que trabalhava fora [...]. Depois eu conheci algumas, como elas lutavam [...]. Quando ficava viúva, mulher podia costurar quimono. Tinha outras profissões também, como professora de *koto*²⁰. Sempre tinha. Mas as pessoas não consideravam aquilo profissão. Era *hobby* [...]. Quando fazem 18 anos, por aí, as meninas vão na casa dos amigos dos pais e preparam esse dia [de casamento], aprendendo a cozinhar, costurar, não sei, alguma coisa assim. Meu pai falava também: “quando você ficar grande...”, que tinha amigo muito bom. Dizia: “aquela casa você fica junto antes de casar”. Nossa, graças a deus que acabou antes!

Shoko cresceu na cidade de Yokohama, perto de Tokyo, durante o início da Era Showa (1926-1945), período em que se assistiu ao aumento do nacionalismo, militarismo e totalitarismo no Japão. Essa época foi marcada pela continuação da modernização e ocidentalização iniciada com a Reforma Meiji (1868-1912), mas também pela crise econômica decorrente da Grande Depressão americana de 1929. As contínuas agressões contra a China e outros países do Sudeste Asiático por parte do Japão levaram ao desencadear da Segunda Guerra Sino-Japonesa em 1937, que culminaria na entrada do Japão na Segunda Guerra Mundial em 1941, após o ataque a Pearl Harbor.

²⁰ Instrumento de cordas tradicional japonês.

Shoko Suzuki com cerca de três anos de idade (c. 1932).

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Shoko Suzuki em 1937 com os tios no primeiro dia de escola.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Foi nesta turbulenta conjuntura que Shoko Suzuki viveu sua infância e adolescência. Por isso, naquela época, a jovem Shoko preferia viver no mundo dos sonhos, influenciada pelo conto *Ginga Tetsudo no Yoru* (Noite da Estrada Galáctica), do poeta e autor infantil Kenji Miyazawa (1896-1933), budista, vegetariano e ativista social. Este conta a história de um menino que sonha em viajar no espaço e, ao lê-lo, Shoko imaginava-se também ela se aventurando pela galáxia. O conto marcou-a para toda a vida e dele surgiria, muito mais tarde, uma série de esculturas em cerâmica intitulada *Cosmos*.

[...] também em Miyazawa Kenji, na história sobre o menino que estava olhando o céu. Mas não era realidade. Era sonho dentro de sonho. Sempre isso. Quando criança, minha vida era assim. Guerra era brutalidade, mas não tinha jeito de fugir, era a vida de todos. Então, fiquei muito revoltada com esses assuntos que aconteceram. Por isso que eu não queria muito pensar naquela época, queria deixar para lá.

Quando a entrevistei no dia 11 de novembro de 2011, após vários contatos, Shoko recusou-se inicialmente a falar sobre a sua vida no Japão, principalmente sobre a infância e a guerra. Seu desejo era começar do zero em outro país, deixando para trás todos os acontecimentos do passado, como se a memória fosse algo possível de apagar.

Isso na verdade eu não quero falar muito. Sabe por quê? Acho que você compreende... [...] Eu não quero falar detalhadamente sobre infância, como guerra... Eu queria sair do Japão só, nada de história, vir para cá... assim... colocar meu pé aqui onde está e zero. Acho que você entende...

No entanto, ao longo da entrevista, Shoko acabou por relatar vários episódios da sua infância no período da guerra. Quando lhe perguntei sobre seu interesse por cerâmica, contou algo que lhe sucedeu após sua casa ter sido destruída por um bombardeio americano no dia 29 de maio de 1944, um ano antes de terminar a Segunda Guerra Mundial. Shoko tinha 15 anos.

Era de dia, já sabia que ia acontecer, porque onde eu morava, em Yokohama, do lado de Tokyo, toda a noite vinha aquele monte de aviões, passando em cima da casa. Depois, de lá, começou fogo, em outra cidade. Mas um dia, acho, pensava: próxima é minha. Essa vez era de manhã, não lembro, 10 horas, acho que por aí. Começou aquele aviso, sirenes. Já logo, logo, veio aquele barulho de avião, atirando e vai embora... Daí, casa pegou fogo de repente... cidade inteira, não só minha casa...

Aí, ficou fogo, tudo era fogo, mas eu peguei edredom bem grosso, me cobri e fugi da casa. Era tudo fogo, mas felizmente não aconteceu nada de queima. Daí, tinha que correr até onde não está atingindo. Ali tinha muitos desabrigados, era um bairro, já não estava atingindo mais, tinha muitas pessoas andando também. Uma senhora, dona da casa, me deu chão para dormir. Não tinha nem chão, estava muita gente. Eu dormi esse dia no chão dessa casa, na entrada da casa, não tinha lugar. Daí, depois, com minha madrastra, precisamos ver como que está a casa.

No dia seguinte [...] caminhando, caminhando, ainda estava muita fumaça. E, quando passei, um senhor de idade estava

cavoucando no fundo, alguma coisa. Quando eu passei, eu me arrepiei muito! Era alguma coisa. Mas quando vi era alguma coisinha assim [fez pequeno gesto com a mão]. Então, eu não vi se era cerâmica. Mas alguma coisa, depois, me parece, era cerâmica... eu senti vida [...]. Quando eu penso naquela cena me arrepia e penso na vida. Isso sempre ficou comigo. Aí vocês [pesquisadores] sempre me perguntam por que eu gostei de cerâmica. E eu comecei a perguntar: “por quê será?”. Era natureza.

Cidade de Yokohama após ataques aéreos americanos, s/d.

Fonte: http://www.thedonhansensstory.com/lyle/war_stories_6.htm

Shoko associa esse episódio, em que viu nos destroços do bombardeio um resquício de vida em um objeto que pensou ser uma cerâmica, ao início do seu interesse por essa expressão artística. Esta situação remete para a teoria freudiana de sublimação, na qual a arte é vista como um mecanismo de solução dos próprios conflitos psíquicos. A desilusão com a essência do ser humano perante a brutalidade da guerra e a experiência da completa destruição da sua casa impulsionou em Shoko o desejo de sair do Japão, mas também uma vontade de explorar o cerne do espírito humano, traduzido na relação com a cerâmica. Esta, por implicar o uso e a transformação da argila, é por ela associada à *força da terra*, que lhe remete para a natureza e para a imagem feminina e acolhedora da “grande mãe”.

Sobre meu trabalho, eu tenho que falar, infelizmente, de guerra... porque, também é um motivo que [me fez querer] aprofundar a

situação de como é humano e dúvida sobre a vida. [...] [Quando era jovem] eu gostava de passar em antiquários. Olhava e via muitas coisas boas. [...] Em muitas ocasiões encontrei cerâmica. E uma vez assisti a queima de cerâmica. Senti alguma coisa da grandeza da mãe. Eu senti tão forte aquela curva da cerâmica, tão suave, me tocou muito. [...]

Esta personificação da terra e do barro como fonte de vida e força criadora é constante no discurso da ceramista e traduz-se numa entrega às forças da natureza, traduzidas na matéria argila, que conduz a artista no processo de criação das peças.

Eu às vezes não posso responder: como é fazer, [processo] criativo, o que estou sentindo... Às vezes penso: o que estou sentindo? Muito difícil [...].

Barro está vivo [...]. A argila que me deixa conduzir [...]. Força da terra, alguma coisa existe [...].

A cerâmica me deu muita vida, ensinou tanta coisa, no dia a dia.

Esse processo em que a ceramista se deixa ser conduzida pela matéria remete para a ideia do fazer cerâmica como meditação através do esvaziamento da mente de qualquer intelectualização e está presente na fala de Shoko. Ademais, uma das características plásticas mais representativas do trabalho da artista é um pontilhado ínfimo realizado com a ponta do pincel de cerâmica. Para ela, esse pontilhado significa algo que nunca tem fim, que sempre tem um caminho, algo associado ao infinito e, mais uma vez, à noção de cosmos. A sua elaboração, por se tratar de um processo minucioso e repetitivo, proporciona-lhe também uma sensação de tranquilidade e bem-estar que associa à meditação.

Paciência não precisa, muito gostoso fazer isso [...]. Fazia com simples cabo de bambu [...]. Cabo tão bonito, tão simples [...]. Todos ceramistas antigos usavam esse cabo de bambu para pincel. Assim eu descobri que vou fazer pontilhado vida inteira,

mesmo jeito, caminhando [...], sem parar, sem fim. [...] Eu gosto muito desse trabalho. [...] Repetindo sempre, fazendo até agora.

Em um catálogo, publicado em 2012, sobre a *Exposição de Arte Kougei* da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, Shoko expõe de forma clara o sentimento que a cerâmica lhe proporciona e a sua relação com os horrores da guerra.

No Brasil, ainda hoje, muitas pessoas me perguntam: Por quê começou a fazer cerâmica? Acho que as experiências e sofrimentos durante a Segunda Guerra Mundial me levaram a pensar sobre o sentido da vida, entre outros motivos. Desde aquela época, passei a experimentar uma sensação muito especial ao estar envolvida com as cerâmicas, algo como amor, harmonia, delicadeza e de vida em si. Com as cerâmicas, sinto como se estivesse protegida por um profundo carinho materno e, ainda, tomada por um misterioso sentimento de que isso é duradouro. (SUZUKI in KAWAKAMI, 2012, p. 18).

Podemos então ver os efeitos da Segunda Grande Guerra no pensamento da jovem Shoko, que diz ter ficado *revoltada* com a situação do ser humano. A experiência da guerra moldou sua trajetória como artista, assim como a de muitos outros que a vivenciaram. Depois da total destruição da casa onde morava em 1944, o pai de Shoko perdeu tudo, vindo a falecer logo após a derrota do Japão e o anúncio público de rendição do Imperador à nação em 1945, que ela recorda de forma peculiar.

Quando eu ouvi aquele anúncio de imperador eu trabalhava na fábrica, porque todos os estudantes tinham que trabalhar na fábrica para fazer peças de avião. Porque precisava tantas peças? Estudantes de Japão inteiro fazendo peças. Me dava raiva. Durante dois anos trabalhei. Um dia eu ouvi o anúncio. Naquele momento que soube que Japão perdeu, eu percebi alguma coisa de novo, mudança incrível no mundo. Todo o mundo chorava, até homem que trabalhava junto na fábrica, até operário, todos. Eu não [...]. Era triste perder guerra, mas me parece que Japão

aprendeu muita coisa, abriu os olhos, até demais às vezes. Não sei. Para mim, aquilo ajudou muito. Tinha muita dificuldade, muitas coisas estavam faltando. [...]

Como consequência da derrota na guerra o país sofreu a ocupação militar norte-americana até 28 de abril de 1952, que implicou a desmilitarização do Japão e contribuiu para a difusão de valores e padrões de comportamento americanos e, com eles, a democratização do país. Em 1946, foi elaborada uma nova constituição, que estabeleceu o voto feminino e a igualdade de direitos entre os sexos. Para Shoko, a ocupação americana e a perda do pai implicaram ter que se mudar para a fazenda da madrasta e começar a trabalhar para ajudar o seu sustento.

Enfim, aconteceram muitas coisas. Tive que ir na fazenda da minha madrasta, onde ela nasceu. Porque não tinha mais casa, tudo queimado. Daí depois da guerra tive outras dificuldades...

Mulher que faz isso, ninguém acreditava

Apesar da democratização e maior igualdade de direitos de gênero, o período pós-ocupação assistiu à massificação das donas casas, impulsionada pela ampliação da divisão sexual do trabalho que vinha se observando desde períodos anteriores. Esta situação deveu-se, em parte, ao rápido crescimento urbano, que estimulou a expansão da família nuclear, consolidando o papel masculino como provedor e a mulher como a responsável pelas tarefas domésticas e educação dos filhos. O ideal de dona de casa proliferou-se lado a lado com o culto à maternidade.

Entretanto, Shoko Suzuki, com 20 e poucos anos, vivia sua vida à margem desse ideal. Na década de 1950, Shoko trabalhava ao mesmo tempo em que continuava seus estudos sem muitos resultados. Ela queria fazer alguma coisa com as mãos.

Depois da guerra tive que trabalhar, porque pai faleceu sem nada. Trabalhei com meu tio, como *office boy*, escreve, faz anotações

[...]. Tinha que ganhar dinheiro, tinha que estudar um pouco mais, mas logo, logo, fiquei cansada, não quis continuar a estudar [...]. Eu não quis. Eu queria fazer alguma coisa com a mão.

Naquela época, já tinha interesse por *coisas antigas* e seu pai sempre gostara de cerâmica e possuía vários objetos de arte em casa. Assim, começou a frequentar ateliês de vários artistas, entre eles o renomado ceramista e Tesouro Nacional Vivo do Japão Shoji Hamada (1894-1978), um dos integrantes do movimento *mingei*.

Shoko Suzuki em visita ao estúdio de Shoji Hamada em Mashiko em 1989.

Fonte: Arquivo pessoal da artista

Eu gostava de passar em antiquários. Mas olhava e via muitas coisas boas. Naquela época tinha coisa muito boa. Muitas ocasiões encontrei cerâmica. [...]. Naquela época, de repente, eu queria fazer esse trabalho, se pudesse fazer escultura de mãe, beleza do mundo, se pudesse fazer com barro. Daí, um dia, acho que vou ser ceramista. Comecei a procurar.

No entanto, foi muito difícil encontrar um mestre que quisesse ensinar-lhe a “arte do barro”. Para além da dificuldade em tornar-se discípula de um mestre devido ao sistema rígido e exigente, acrescentava-se mais um relevante impedimento: ser mulher.

Naquela época, para professor escolher aluno era muito difícil. Não era qualquer um pagar e pronto. Eles escolhem. Daí, vida inteira, aluno é discípulo daquele professor tal, daquele ceramista tal, ou pintor. Não tinha aluna... O discípulo daquela pessoa continuava nome. Era outro modelo naquela época [...]. Daí eu consegui meu professor, me aceitou, outro nunca aceitou, porque mulher não faz isso. Mulher que faz isso, ninguém acreditava. Não tinha mulher que fazia cerâmica. Conhecia só três que faziam cerâmica naquela época. Ele [o mestre que recusou como aluna] achou um absurdo uma mulher que queria ser discípulo.

Shoko Suzuki tinha o fato de ser jovem e mulher como principais impedimentos para se tornar discípula de um mestre ceramista. Ela conta como foi extremamente difícil entrar nesse mundo hierárquico e patriarcal e como recebeu várias recusas para ser ensinada, além de olhares de estranheza e desprezo da família. No entanto, em 1952, conseguiu finalmente tornar-se discípula de Toko Karasugi, um reconhecido ceramista da época, à frente do seu tempo e que se tornou seu mestre durante dez anos.

Durante os primeiros tempos como aprendiz de cerâmica, Shoko teve que trabalhar arduamente para conseguir reconhecimento entre seus pares. Por volta de 1953, por indicação de seu mestre, ela tornou-se membro da associação de artistas de cerâmica, a *Totokai*, cujo presidente era Hazan Itaya (1872-1963), um famoso ceramista japonês, conhecido pelo seu trabalho delicado em porcelana e suas afinidades com a *art nouveau*. Lá, ela era a única mulher em um grupo com mais de 40 ceramistas homens.

Toko Karasugi era muito livre. Ele me colocou em grupo de ceramistas muito importantes, alguns que já tinham recebido prêmio do imperador e do ministério. De mulher, era só eu, no meio de quarenta e tantos homens, só eu. Eles me aceitavam como amigos, mas só em encontro sobre cerâmica. Mas era outro mundo. Naquela época todo o mundo era muito rígido. Eles me respeitavam, foram sempre educados, porque eu fui escolhida por professor. Mas meus parentes achavam um horror [...]. No começo era muito difícil, não tinha ceramista mulher. Queima com esse sistema era trabalho de homem. Porque era um trabalho

pesado, mexer com lenha, fogo... Não tinha forno elétrico, agora muitas mulheres fazem trabalho muito bonito. Daí eu sempre queria liberdade.

Enquanto fez parte da associação *Totokai*, Shoko participou de várias edições do salão de artes realizado na galeria da famosa loja de departamento Mitsukoshi. Brian Moeran (1997, p. 228) realça a importância das exposições para a aceitação dos ceramistas como artistas de pleno direito no Japão, frisando o papel das lojas de departamento neste processo, lugar onde muitos ceramistas exibem e vendem seu trabalho, acrescentado ao valor apreciativo da cerâmica o valor de troca e mercadoria (*ibid.*, p. 237). O autor menciona ainda a loja de departamento Mitsukoshi como estando no topo da escala de prestígio, juntamente com a conhecida Isetan.

Uma das primeiras peças feita por Shoko Suzuki no Japão.

Fonte: Arquivo pessoal da artista

Naquela época participava de salão muito importante. Já estava melhorando um pouco a situação.

No entanto, importa lembrar que o mundo da cerâmica e da arte japonesa era, naquela época, dominado por uma rígida hierarquia controlada por valores patriarcais e de senioridade, na qual as mulheres estavam na base. Ademais, como vimos no primeiro capítulo, era muito difícil para as mulheres sem os contatos certos conseguirem uma posição nas associações de artistas dominadas pelos homens e, neste sentido, a legitimação do estatuto de Shoko pelo seu mestre mostrou-se de grande relevância para a sua aceitação nesse espaço. A excepcionalidade da sua presença nas exposições da associação *Totokai* implicou certamente uma superação pessoal e enfrentamento da ordem estabelecida por parte da artista.

Ainda em 1955, Shoko mostrou seus primeiros trabalhos na exposição *Jovens ceramistas*, na Galeria Ando, em Tokyo e, entre 1956 e 1961, participou, duas vezes por ano, do salão *Totoh*, realizado em vários espaços, galerias e museus da capital japonesa. Entretanto, em 1958, uma de suas obras foi selecionada para uma exposição coletiva sobre arte japonesa no Museu de Hetjens, em Dusseldorf, na Alemanha.

Naquela época era quase impossível fazer exposição fora. Era outro tempo.

Foi também da década de 1950 que Shoko conheceu, na escola de inglês que frequentava, seu marido e companheiro para a vida, o pintor Yukio Suzuki.

Ele começou a fazer cerâmica também. Ele é pintor, mas depois que me conheceu ele também teve influencia minha. Ele fazia coisas muito bonitas, mas não é ceramista [...]. Meu marido era artista mesmo, mas eu não sou. Muitos me chamam de artista. Não me precisam me chamar de artista, não me importo.

Em 1962, no ano em que se mudou para o Brasil, Shoko participou de uma exposição na Galeria Yoseido, em Tokyo, intitulada *Quatro mulheres ceramistas*. Apesar de não termos falado sobre isso durante as entrevistas, Sumaya Mattar Moraes descreve, em sua tese de doutorado, como Shoko Suzuki se uniu a duas novas amigas ceramistas que também passavam pelas mesmas dificuldades em se afirmar como artistas por serem mulheres (Moraes, 2007, p. 47). Ela cita uma entrevista com Shoko:

[...] Então, nós três. Eu chamava Shoko, ela chama Tioko, a outra Mioko, mas nós tiramos tudo o *ko*. *Ko* era nome de mulher. Os homens gozavam, não acreditavam. Essa letra de *ko* que atrapalhava nós. Então, vamos ficar igual ao nome de homem: Sho, Tio, Mio [...] (SUZUKI in MORAES, 2007, p. 47).

Onde posso ir?

No final da década de 1950 e início de 1960, com ateliê individual em Tokyo e já casada com Yukio Suzuki, Shoko não estava completamente satisfeita com sua situação e sonhava em deixar o Japão e recomeçar sua vida do zero em outro país.

Desde mocinha, depois que comecei trabalho, sempre pensei: Onde posso trabalhar com cerâmica? Não é Japão, mas outro lugar do mundo, mas eu não sei onde. Como passei por tanta coisa por causa da guerra, eu tinha muita dúvida do valor humano: por quê? Esse sentimento tomou muitas formas, até fiquei revoltada [...]. Eu sempre quis liberdade. Onde posso ir? No começo era tão difícil, ninguém comprava, mas aparecia alguma pessoa e apoiava [...].

Apesar da constante superação das barreiras de gênero lhe permitirem uma relativa ascensão na carreira de ceramista, a instável vida de artista ainda causava ao casal algumas dificuldades financeiras, que foram atenuadas pelo fortuito aparecimento, no ateliê de Shoko, de um empresário e admirador do seu trabalho.

Um dia, um empresário disse que eu posso trabalhar com calma, não precisa preocupar nada de dinheiro, que me apoiava. Ele chamou amigos, todos empresários: agora você pode trabalhar. Cada fornada, nós vamos comprar uma peça. Daí, justo naquela época, era 61, eu vi uma reportagem sobre Brasil na NHK.

Curiosamente, foi nessa mesma época, que Shoko assistiu a um programa de televisão na NHK sobre o Brasil e se “apaixonou”.

Daí justo naquela época, era 1961, eu vi uma reportagem sobre Brasil na NHK. Era quase fim de 61. Daí mostrou agricultura dos imigrantes, até Liberdade, Amazonas, aqueles bichos todos, né? No fim, mostrou Brasília, as construções de Niemayer. Quando vi aquilo, eu fiquei... naquele momento... decidi naquele momento:

aqui que eu tenho que ir! Parece que fogo né, amor à primeira vista.

Foi esse amor platônico e à primeira vista de Shoko pelo Brasil que decidiu o destino do jovem casal de artistas, que já sonhava em sair do Japão e se estabelecer em outro país, apesar das dificuldades da época.

Com americano começou libertação. Quando vim para cá, não podia vir para países exteriores [...]. Não tínhamos dinheiro também. Na época não podíamos ir como quiser [...]. Eu nem sabia bem o que era imigração! [...] Meu marido, que era pintor, queria ir na França [...]. Ele queria ir, porque pintor sempre ia para França [...]. Mas pintor era diferente, queria aquela vida tão romântica, né. Sonho era diferente [...]. Eu não queria ir na França, de jeito nenhum! Eu queria lugar cru, novo mesmo, de não ter nada, nada, que possa andar descalço [...]. Pintor, coitadinho, tem sonho diferente [...]. Mas ele estava junto, tinha que ir. Naquele dia eu que decidi: eu quero ir [...]. Aí eu falei, quando olhei: eu vou aí! Ele ficou assustado, mas topou [...].

É de notar aqui o papel crucial e assertivo de Shoko na definição do destino do casal, contrariando os valores patriarcais da época que colocavam o homem como chefe do núcleo familiar e, portanto, principal tomador de decisões. Assim, o constante enfrentamento da ordem estabelecida feita por Shoko, observado na busca por oportunidades iguais e por seu próprio espaço no mundo como mulher independente e livre, deu-se não apenas no campo profissional e artístico, mas também no âmbito privado e familiar.

No dia seguinte à projeção do programa da NHK na televisão, Shoko já começou a tratar dos documentos para a venda da casa e do ateliê com a ideia de construir uma nova vida no Brasil.

Eu queria começar do zero e não ter nada, queria me testar, vida é minha, só. Então eu posso. Daí, no dia seguinte eu fui falar com meu amigo. Eu lembrei que ele talvez me ajudasse. Eu fui falar com ele: “eu queria ir para o Brasil”. Ficou tão assustado [risos]: “para quê?” né? “Eu queria trabalhar lá, queria estudar sozinha lá”.

Queria pisar o pé ali no zero. Então ele entendeu bem e quando documento ficasse pronto diz me chamava. Daí forno já desmontei tudo, ateliê tudo.

O dinheiro obtido com a venda da casa e do ateliê foi guardado para a construção de um ateliê e um novo forno no Brasil. Como não era muito, Shoko decidiu que não podia *gastar nada noutra coisa* e disse para o amigo que tratou dos papéis da imigração:

“Eu quero ir na terceira classe no navio e não precisa me dar nada, comida todo o dia, pode ser uma vez por dois dias”. Mas eu queria ir para o Brasil. Ele ficou tão assustado! Ele fez papel de imigração. Eu não sabia que ia na imigração. Eu fiquei tão assustada! Nossa! Ele ficou mais assustado ainda [...]. Ele disse que não precisa preocupar: “vocês podem ir sem pagar nada!”. O que é que é imigração? Nossa! Que bom! [risos).

Assim, em 1962, com 32 anos de idade, Shoko e o marido deixaram o Japão no dia 30 de março, a bordo do navio *Argentina-Maru*. Em 11 de maio, chegaram ao porto de Santos e pisaram pela primeira vez em terras brasileiras. Mais uma vez, a sensação de pisar em solo brasileiro, remeteu-lhe à imagem da “grande mãe”.

Sinto saudades daquela época, de pisar em Santos com o pé. Do Japão não tenho. Tenho bons amigos [...], mas eu não preocupava nada, deixei tudo lá.

Shoko Suzuki no porto de Kobe com uma amiga em 1962, momentos antes de embarcar para o Brasil.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Eu acho que tinha alguma razão para eu vir para cá

Assim, tal como muitos outros artistas da época, impulsionados pelo desejo de maior liberdade e por uma visão romântica da vida nos trópicos, Shoko e Yukio Suzuki chegaram ao Brasil com o espírito aventureiro típico de quem deixa o seu país em busca de algo novo e diferente.

Eu adoro música latino-americana, não sei porquê, era tão alegre!
[...] Eu acho que tinha alguma razão para eu vir para cá.

Após a chegada ao Brasil, o casal alugou uma casa de pau-a-pique em uma mata chamada Sertãozinho, em Mauá, onde já se estabelecera, em 1960, a fábrica de porcelanas Mizuno. Com a ajuda do senhor Mizuno, Shoko conseguiu conselhos e o apoio necessário para iniciar seu trabalho em cerâmica.

Aluguei uma casinha de caboclo, bem pequenininha, pau-a-pique que fala, né? Ali que comecei, descalça. Eu andava sem nada, sozinha. Não tinha ninguém, só caboclos [...]. Caboclos sempre andam descalços e eu também queria começar assim [...]. Eu andava, até ateliê de pau-a-pique, seis quilômetros todo o dia, descalça, ninguém tá passando.... No caminho tinha botequim. Quando eu passo, todo o mundo “bom dia, bom dia”, tira chapéu...
[...] É tesouro que eu passei.

Foi nesse primeiro ateliê construído a pau-a-pique que Shoko instalou seu torno manual (*te-rokuro*) e começou a explorar vários tipos de argilas e esmaltes feitos a partir de cinzas de origem vegetal, que se tornariam sua “marca” como ceramista. A opção pelo torno manual, mais difícil de manejar, relaciona-se menos com uma vontade de preservar a tradição japonesa e mais com uma escolha estética e expressiva, pois ele possibilita mais facilmente o ato de parar e acelerar o movimento durante a execução das peças. Ademais, *para fazer essas formas tem que ser essa velocidade de cada momento*, além de permitir o contato com outro elemento natural, a madeira.

Primeiro eu aprendi torno manual e elétrico. Mas manual achei adequado para meu sentimento.

No entanto, atualmente, devido à idade avançada, que lhe trouxe sérios problemas de coluna, Shoko está “proibida” de modelar no torno manual, o que não a impede de continuar fazendo seu trabalho em cerâmica *pouco a pouco*. Quanto à argila, feita através da mistura de barro bruto com caulim, quartzo e feldspato, foi sempre recolhida

Shoko Suzuki trabalhando no torno manual, c. 1960.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

localmente e elaborada pela própria Shoko. No entanto, pelos mesmos motivos apontados acima, hoje ela já compra o barro pronto.

Daí levando balde, comecei a catar, cavoucando. Barro tem diferença, mas não é tanto [...]. Agora não me importa muito, sabe por quê? Quero usar qualquer coisa que exista aqui porque preciso ver outras coisas. É época que preciso parar essa pesquisa. Mudou muito, não tem mais aquele [barro]... [Antigamente], trazia caminhão inteiro, daí colocava no forno, batia, peneirava, misturava com outros elementos e fazia meu barro. Agora acabou. Mas acabou tempo certo, eu fiquei velhinha, já não tem mais aquela força, então eu vou usar pronto.

Quanto ao esmalte, ele continua sendo preparado manualmente pela artista a partir de folhas e arbustos recolhidos do seu próprio quintal, que queima no forno a lenha e elabora a partir das cinzas.

Esmalte ainda estou fazendo. Toda folha que cai eu queimo, essa cinza eu faço, tudo daqui, quintal da casa. Aqui tem folha de pinho e tronco de pinho [...]. Até grama eu queimei, samambaia... Dá para fazer tudo.

Esmalte de cinzas vegetais em fase de preparação. Foto de Felipe Costa.

A aplicação do esmalte de cinzas de vegetais na superfície das peças queimadas no forno a lenha proporciona efeitos inesperados, fruto do acaso advindo da ação das forças da natureza. Esses efeitos acidentais e, até certa medida, incontroláveis, que se traduzem nas diferentes colorações do revestimento vítreo das peças, são grandemente apreciadas pelos críticos de cerâmica e pelo público. Muito elogiadas são também suas experimentações com plantas de origem brasileira.

Precisa ter característica brasileira, não adianta a mesma coisa do Japão aqui. [...] Eu queria usar só coisa do Brasil. [...] Aqui tem terra muito rica, cultura muito rica também.

Em 1964, o casal Suzuki comprou um terreno em Cotia e iniciou a construção de sua casa. Ao mesmo tempo, Shoko começou a construir com

suas próprias mãos um forno a lenha tradicional japonês, um *noborigama*, bem diferente daquele que tinha no seu ateliê no Japão.

Eu ia construir [meu próprio forno no Japão]. Mas meu professor chamou amigos também, que vieram me ajudar a construir. Num dia e pouco ficou pronto. [...] Mas eu pensei: quando eu fizer segundo forno noutro país, novo mundo, eu vou fazer um por um comigo, sozinha. [...]

Apesar do *noborigama* ser comumente utilizado no Japão pelos ceramistas mais tradicionais, nas cidades, pelo fato de ser queimado a lenha e ocupar muito espaço, era difícil manter essa tradição. No entanto, o acaso mais uma vez tomou conta da vida de Shoko, levando-a à construção desse forno a lenha tradicional japonês.

Eu não ia fazer forno *noborigama* no Brasil. Mas meu amigo me deu projeto dele. No Japão, era tradição, tradição muito rigoroso. Ele era aluno de pessoa muito importante no Japão. Daí, ele me deu esse projeto, me disse: "leva esse, talvez te ajude". Eu já sabia como funciona esse forno [...]. Daí, quando eu comprei esse terreno, era inclinado: aqui é bom fazer *noborigama*, então vou fazer aquele que amigo me deu. Ele disse assim... geralmente isso era muito segredo, naquela época, ceramista com pouco nome conserva segredo, então ele disse: "esse forno eu vou dar, porque você vai para o fim do mundo, esse é só para você!" Então eu lembrei e pensei: vou usar esse aqui. Tamanho do forno é pequenino e inclinação [do terreno] é exatamente para aquele forno.

Noborigama de Shoko após a construção em 1965, batizado de *Saigama*.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Forno *noborigama* de Shoko Suzuki em 2012.

Foto de Felipe Costa.

Shoko e Yukio Suzuki em Cotia após a construção do forno em 1965.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Shoko Suzuki em frente ao seu forno em 2012.

Foto de Felipe Costa.

Além da inclinação do terreno, o fato de Cotia ser praticamente uma “terra de ninguém” no início da década de 1960, foi mais um fator favorável à sua construção.

Aqui era tudo mato, não tinha nada [...]. Minha casa foi primeira. Antes era campo. Nada, nada, nada.

Também por esse motivo, a à época inóspita região de Cotia tornou-se o local favorável para encontros com estudantes e outros artistas depois que irrompeu o golpe militar de 1964, que instalaria a ditadura no país durante 11 anos.

Quem foi muito influenciado foi Suzuki. Suzuki não falava muito, ficava no cantinho olhando [...]. Durante época da ditadura, como aqui não tinha nada, muito estudante vinha aqui [...]. Foi muito bonito. Suzuki foi muito influenciado, o trabalho dele.

No final de 1965, ano em que terminou a construção do forno com tijolos usados e toras de madeira doadas pelos amigos, Shoko batizou-o de *Saigama*, que significa “colorir”, como era costume no Japão.

Ceramista antigo colocava muito nome no forno, como se fosse vivo. Como se fosse gente. Até forno tinha essa tradição no Japão.

Em 1967, depois de quatro tentativas de queima fracassadas e trabalhando praticamente dia e noite, Shoko conseguir finalmente os resultados desejados e mostrou seu trabalho pela primeira vez no Brasil em uma exibição em seu ateliê, que juntou cerca de 800 pessoas da comunidade artística *nikkei* graças à boa vontade e aos contatos de uma professora de *ikebana*. É de notar, aliás, a importância dos laços de solidariedade no seio da comunidade *nikkei* no Brasil, que contribuíram para o sucesso de muitos artistas de origem japonesa.

Daí eu conheci uma professora de *ikebana* [...], eles ajudaram muito [...]. Daí quando deu para fazer cerâmica, primeira queima não deu certo [...]. Daí, na quarta queima, consegui fazer aquilo que eu queria [...]. Trabalhei quase 18 horas por dia [...]. Daí eu queria fazer primeira fornada [...]. Aí a *Sensei* falou que não precisa preocupar com nada, “nós arranjamos, chamamos

peças”, era só eu trabalhar. Daí vieram 800 pessoas. Aqui carro nem passava, só caminhão da feira de madrugada [...].

Peças biscoitadas e prontas para serem esmaltadas após a primeira queima de *noborigama* em 1965.

Fonte: Arquivo pessoal da artista

Uma das primeiras peças feita por Shoko no Brasil.

Fonte: Arquivo pessoal da artista

As primeiras peças de Shoko, feitas depois de quatro tentativas de queima, foram realizadas em simultâneo com a construção da casa que, à época da abertura da fornada, continuava ainda em execução.

Quando deu certo o forno, eu fiz primeira exposição no meu quintal. Veio muita gente. Só japoneses, 800. Aqui não tinha nada, nada, nada, nada. Minha casa estava no meio da construção. Perdi dinheiro que trouxe do Japão [...]. Daí tinha que parar, não tinha janela, não tinha nada, mas mudei para cá. Comecei a trabalhar sem nada, sem luz, sem vidro, nada, nada. Mas fiquei muito contente de poder fazer isso. Esse que eu queria fazer! Eu queria começar do zero, queria ver até onde eu posso fazer.

Assim, tal como outros ceramistas japoneses que se estabeleceram no Brasil, Shoko construiu o forno antes da casa. Isto porque dele dependia sua vida, pois era o principal instrumento de trabalho que permitia seu sustento.

Para mim forno era mais importante [...]. Forno é igual a vida da gente, para ceramistas sérios. Por isso que antes trabalho, primeiro, depois moradia.

Apesar do marido, Yukio Suzuki, a ter ajudado no processo de construção do forno, Shoko afirma que a grande parte do trabalho coube-lhe, de fato, a ela.

[Yukio] ajudou, mas na verdade, todo o mundo fala que ele ajudou muito, muito, mas não é muito. Ele não quis mais aquele barro. Eu gostava daquele barro, ficar melecada, todo o dia, tão gostoso [...]. Ele ajudava no dia da fornada. Isso que é interessante. Até morrer, ele nunca se queixou desse dia, dia da queima de forno. Alguma coisa de sagrado existe, essa coisa de fogo, terra, água. [...] Mesmo se no dia antes ele estava se queixando de alguma coisa, no outro dia ele era outra pessoa. Até eu terminar trabalho, ele nunca... Me perguntava: “acha que faz isso? o que eu posso fazer?” Muda a personalidade. [...]. Ele ficava junto [...]. Eu também não queria ajudante. Marido, [minha filha] Sakurako também fazia. Família é outra coisa, força é diferente, união.

Atualmente, Shoko já não está utilizando o *Saigama* para queimar suas peças, devido à força física que a idade já não lhe permite ter. Ao invés, usa um pequeno forno elétrico, mais simples e prático.

Eu não posso queimar mais [em *noborigama*], porque tenho muito problema, eu vou parar, já parei esse ano [2011]. Já está na hora de me perdoar.

A primeira abertura pública da fornada realizada em 1967 deu então início à ascendente carreira de Shoko como reconhecida artista de cerâmica. No ano seguinte, já começou a participar da *Exposição de Arte Kougei* realizada anualmente na Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa.

Uma vez eu recebi uma senhora chamada Sada Yazima. Ela disse que precisa fazer exposição, aqui tem alguns artistas da área do *kōgei* que precisa juntar, tem que fazer. Daí eu falei que eu

participei tanto no Japão, eu vim para cá porque eu não queria mais participar de nada. Eu não quero. Mas ela insistia tanto. Daí, mudei de ideia. Se for assim, com pessoas importantes, eu vou participar. Só que eu vou colocar melhor obra do ano nessa exposição, isso eu queria. Mas eu não posso participar do movimento, cuidar dessas coisas, não é meu jeito. Eu só fico no meu cantinho, trabalhando, trabalhando [risos] [...]. Eu não queria porque lá [no Japão] participei muito, mas pessoa era tão tradicional, nunca mais. Me livre de tudo, agora outra vez tem que entrar? [risos] [...] Mas acho que foi bom ter participado [...].

Assim, apesar das tentativas de se afastar das amarras da tradição japonesa, Shoko acabou entrando na comunidade artística *nikkei* e se envolvendo na divulgação dessa mesma tradição no Brasil. Contudo, ela sempre evitou fechar-se na “colônia”, que considerava ter uma visão um pouco antiquada e tradicional da cultura nipônica, aproveitando todas as oportunidades para abrir a exposição ao público e artistas brasileiros. Deste modo, na edição de 1997, que recebeu a visita do Imperador do Japão, Shoko sugeriu a mudança do título da exposição de artesanato tradicional japonês da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa para *Exposição de Arte Craft*, que considerava um termo mais universal que arte *kōgei*, especificamente japonês.

Shoko Suzuki na abertura da sua exposição na Galeria Ipanema, Rio de Janeiro, em 1971.

Fonte: Arquivo pessoal da artista

Kōgei no Japão, essa palavra, é alto nível de artesanato [...]. Na época da vinda no imperador [...], naquela época eu estava pensando: precisa mudar para futuro, não pode ser assim. Daí fica diminuindo né, vai embora. Tem que ter pessoas novas. Apareciam muitos ceramistas novos [...]. Eles têm que aparecer, precisamos mostrar o que tem no Brasil de coisa boa, não é só

aquele grupo pequenininho, tradicional. Parece que é último *samurai* né [risos]. Tem que abrir. Daí naquela época eu que dei ideia, “senão fizer assim, eu não fico mais nessa exposição, eu vou sair” [...]. Daí todo o mundo concordou e deu nome de *craft*. Eu lembrei daquela palavra de William Morris. Ele estava preocupando com alto nível de trabalho de mão. *Craft* é assim [...]. *Craft* para mim parece muito internacional, mais do que *kōgei*, *kōgei* é japonês. [...] Nós viemos aqui, não é para ser, divulgar, japoneses. Precisamos entrar nessa cultura brasileira [...]. Tem que ser internacional, universal.

A mudança do nome de *Exposição de Arte Kōgei* para *Exposição de Arte Craft* impulsionou uma crescente participação de brasileiros, assim como de europeus.

Agora está mudando muito, está tanta gente. Mas eu acho que mundo muda né? Quando fui no Museu de Craft de Nova Iorque, eu fui duas vezes, eu percebi diferença também. *Craft* agora é assim, pode ser isso. Bom trabalho, mas não é como aquele bem rígido não. Como William Morris falou: técnica alta tem que ser valorizada. Aquele nível, isso que é verdadeiro *craft*. Mas agora mudou muito.

Ademais, a abertura da exposição para o público brasileiro coincidiu com um aumento de artistas de cerâmica que, segundo Shoko, não ocorreu apenas no Brasil, mas no mundo inteiro, em grande parte graças à introdução de novas tecnologias para produção cerâmica que facilitaram a vida a muitos ceramistas, entre elas o forno elétrico e a gás.

Foi no âmbito da abertura da primeira *Exposição de Arte Craft* da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa em 1997 que Shoko Suzuki conheceu pessoalmente o Imperador Akihito e a Imperatriz Michiko do Japão, que estavam em visita oficial ao país.

Imperador me falou: “muito obrigada”, em japonês. Eu fiquei tão assustada! Eu nunca pensei trabalhar para minha pátria. Imperador está me agradecendo para quê? Nunca fiquei tão

assustada como naquele momento [...]. Depois eu pensei, como ele é grande como pessoa, me agradecendo, uma ceramista como eu, daquele jeito tão carinhoso. Então mudei muito meu ponto de vista sobre japoneses [...]. Eu estava muito revoltada, como passei por guerra também, injusto, valor humano. Com 17 ou 18 anos era muito revoltada. Depois brasileiros me deram muitos ensinamentos. Estou muito feliz, porque depois comecei a conhecer muita gente boa [...]. Muitas informações boas também [...].

A partir de 1968, além de participar em exposições coletivas, Shoko realizou também várias exposições individuais em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Belo Horizonte. Em 1975, com 46 anos de idade, apresentou suas obras no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em uma mostra individual que ocupou todo o segundo andar do museu, constituindo-se como um dos pontos mais altos da sua carreira.

Capa do catálogo da exposição no MASP de 1975.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Daí em 75, o professor Pietro Bardi lá do MASP me convidou a fazer exposição individual lá. Era tão grande, mas enchi tudo ali, foi muito bom para mim.

Em 1984, conheceu finalmente as construções de Niemayer em Brasília, quando realizou uma exposição na Fundação Cultural do Distrito Federal sob o apoio da Galeria Toki Arte.

Shoko com uma amiga em Brasília em 1984.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Depois que vim [para o Brasil] pela primeira vez, queria ver Brasília. Aí subi na torre e chorei tanto! Eu não sou de chorar, mas chorei tanto [...]. Isso que deixou minha vida completamente virada. Então, emoção tão grande.

Em 1989, voltou pela primeira vez ao Japão depois da sua vinda para o Brasil, em que visitou o antigo ateliê e forno do famoso Tesouro Nacional da cerâmica Shoji Hamada, a cujas queimas costumava assistir quando ainda era aspirante a ceramista na década de 1950. Em

1995, no âmbito dos Cem Anos do Tratado de Amizade Brasil-Japão, realizou uma exposição coletiva em conjunto com outros artistas *nikkei*, todos pintores, sendo ela a única ceramista.

Finalmente, em 2003, em comemoração aos seus 50 anos como ceramista, apresentou o conjunto da sua obra no Museu da Casa Brasileira. Foi nessa ocasião que conheceu a jovem ceramista Ivone Shirahata, que se tornaria sua discípula.

Se desmontar aquele [*noborigama*] não existe mais, tem que ter [...]. Eu tenho que passar para alguém para não acabar. Mas não é todo o mundo que tem aquela paciência para que, treinando, chegar lá. Sempre Ivone estava nas exposições, então convidei ela para aprender.

A ceramista Ivone Shirahata, discípula de Shoko Suzuki, em seu ateliê em Cotia

Fonte: <http://www.guiaregistro.com/>

Na época, com 74 anos e com uma carreira já de meio século, Shoko sentiu a necessidade de passar o seu conhecimento para as gerações mais jovens. A eminência da desativação do seu forno *noborigama* devido à sua idade avançada trouxe um desejo de deixar um registro físico da sua

Com a filha no ateliê em Cotia na década de 1980.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

história no Brasil. Assim, entre 2004 e 2006, Shoko ensinou a Ivone Shirahata as técnicas tradicionais japonesas pelas quais se tornou conhecida no Brasil: modelagem em torno manual (*te-rokuro*), queima em forno a lenha *noborigama* e esmaltação da superfície das peças de cerâmica com vidrados de cinzas vegetais. E, em 2006, usando o mesmo projeto arquitetônico que lhe fora dado por um amigo ceramista no Japão quatro décadas antes, Shoko e Ivone iniciaram a construção do terceiro *kama*²¹.

Quando eu vi Ivone, senti alguma coisa espiritual, que tenho que deixar essa técnica de torno manual para alguém. Alguém tem que saber [...]. Mas minha filha é diferente, vocação é diferente [...]. Para mim não adianta, segunda geração, terceira geração, para quê manter a mesma coisa, para mim vou terminar eu mesma [...]. Estou leve, agora estou muito leve que passei para ela. [...] Aqui posso dizer eu fiz terceiro *kama*. É muito importante mostrar, continuar.

Numa retrospectiva sobre a sua vida e vinda para o Brasil, Shoko afirma:

Estou muito feliz de estar aqui no Brasil, de terminar aqui, estou muito contente [...]. Aqui tem verdadeira paz. Pessoa tão paciente. Afetuoso, paciente [...]. Eu acho que tudo influencia, clima da terra [...], energia do Brasil [...]. Eu aprendi como pessoa, espiritualmente.

²¹ *Kama* significa “forno de cerâmica” em japonês.

Trabalhando em seu ateliê na década de 1980. Foto de Nelson Kon.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Shoko preparando as peças para queimar, c. 1970. Foto de Felipe Costa (à direita).

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Detalhe de peça de Shoko Suzuki. Foto de Felipe Costa.

Prato da série "Paisagem". Foto de Felipe Costa.

Peças da série "Cosmos". Foto de Felipe Costa.

Pontilhado feito com ponta de pincel de bambu. Foto de Felipe Costa.

Peças biscuitadas, prontas para serem esmaltadas. Foto de Felipe Costa.

Torno manual do ateliê de Shoko Suzuki, 2012. Foto de Felipe Costa.

Peças da série "Cosmos".
Foto de Felipe Costa.

Armário com peças de várias proveniências, incluindo um prato de Shoji Hamada (canto superior esquerdo). Foto de Felipe Costa.

Eu e Shoko Suzuki em sua casa/
ateliê setembro de 2012.
Foto de Felipe Costa.

b. MIEKO UKESEKI

Infância tranquila

Mieko Shimomura nasceu no dia 9 de setembro de 1946 na localidade de Ago, antigo distrito de Shima, no sudeste da prefeitura de Mie. Situada na área de Kansai, Japão Central, entre as cidades de Nagoya, Osaka e Kyoto, a prefeitura de Mie enfrenta o Oceano Pacífico, que lhe confere a sua costa característica. Durante nossas conversas, Mieko lembrou várias vezes com nostalgia as paisagens naturais da sua região natal.

Prefeitura de Mie, Japão.

Fonte: Wikipédia.

Eu nasci no interior da província de Mie, muito perto do mar, onde nasce o sol no oceano. Bem no interior. Tem muitas ilhas. Tipo Paraty, só que mar aberto.

Apesar de ser uma área essencialmente rural e uma das regiões mais pobres do arquipélago nipônico, de onde saíram vários emigrantes em direção ao Brasil, a prefeitura de Mie, especialmente sua região centro-sul, é um importante destino turístico doméstico, famosa pelos frutos do mar, fazendas de pérolas e um complexo de santuários xintoístas do século 3. É na atual cidade de

Baía de Ago, agosto de 2013. Foto minha.

Shima, parte do parque nacional de Ise-Shima, que se localiza a também famosa baía de Ago, onde Mieko nasceu e viveu até aos seus 18 anos. A baía é conhecida pelo cultivo de pérolas, inventado aqui em 1893 por Kokichi Mikimoto e, tradicionalmente, feito por grupos de mulheres.

Mieko vem de uma família de tradição budista e xintoísta. Seu avô materno, um carpinteiro, faleceu quando ela tinha 8 anos, tendo sido criada pela avó materna, que trabalhava no campo da sua propriedade.

Infância foi tranquila, no interior de província de Mie, com uma família que é meu avô, que morreu muito cedo para mim [...] e minha avó [...]. Minha família não tem nada a ver com a cerâmica. Uma família comum, classe média, trabalha, mais ruralista [...]. Meu avô era artesão, marceneiro [...]. Eu fui criada com avô mesmo, só. Cresci junto com o caçulo dela. A mesma idade, mesmo mês que nasceu. Por isso fui criada igual a mãe. Porque minha mãe era a primeira filha dela, mais velha. [...] Estudou junto, tudo, como fosse gémeos.

Com 18 anos e por indicação da família, Mieko decidiu seguir a carreira de enfermeira e mudou-se para a agitada cidade de Nagoya. Após se formar em enfermagem, conseguiu seu primeiro emprego em uma escola, como professora na área administrativa.

Depois dos 18 anos, eu me formei em enfermeira, primeira profissão, porque foi indicação da minha família e eu também achava legal.

Mais dona de casa que ceramista

Eu comecei a fazer cerâmica mesmo depois do primeiro casamento. Eu tinha 26 anos.

No final dos anos 1960, em Kyoto, Mieko conheceu Toshiyuki Ukeseki, um enfermeiro apaixonado pelas artes, como a fotografia e a cerâmica, às quais se dedicava nos tempos livres. Foi na época em que casaram que Toshiyuki decidiu largar a carreira de enfermagem para se dedicar totalmente à cerâmica. Assim, mudou-se para Fukuoka, sua terra natal, onde o irmão já trabalhava também como ceramista profissional. Em 1971, Mieko decidiu, então, acompanhar o marido na nova empreitada e largou também o trabalho para se juntar a ele em Koishiwara,

Mieko e Toshiyuki na década de 1970.

Fonte: Alberto Cidraes, arquivo pessoal.

pequeno polo de cerâmica tradicional na província de Fukuoka. Nos primeiros anos, ajudou-o nas incursões pelo barro, investigando novas possibilidades de argilas e esmaltes, mas mais como dona de casa do que ceramista.

Aí, a gente morando no meio do núcleo de cerâmica, mudamos completamente de vida. Fomos lá no interior, em Koishiwara, onde tem um local tradicional, como Cunha assim [...]. E começamos a aprender, pesquisar [...]. Encerrei carreira de enfermeira e convivi com ele, com esse trabalho de cerâmica. Mas mais, assim, como dona de casa do que como ceramista.

Em 1973, pouco tempo depois de se mudar para a região, nasceu sua primeira filha, colocando-a ainda mais na posição tradicionalmente esperada da mulher japonesa: dona de casa e mãe. Apesar da década de 1970 ter sido marcada por importantes movimentos feministas de liberação das mulheres, os enraizados valores patriarcais continuavam ainda a restringir muitas delas às tarefas domésticas e de educação dos filhos e com Mieko não foi diferente.

Nossa intenção era mergulhar para valer. Só que não por minha vontade. Mais pelo meu marido, que estava apaixonado e tudo. Eu, devido ao casamento, e logo depois engravidei também, nasceu minha filha, então eu mesma acabei acompanhando ele. Fazia alguma coisa, mas muito, muito pouco. Mais acompanhava o meu marido a fazer peça, queimar, aquele dia a dia de ceramistas, bem no interior.

Koishiwara, Toho, Fukuoka, Japão.

Fonte: Google Maps.

Paisagem do trem a caminho de Koishiwara, agosto de 2013. Foto minha.

Koishiwara-yaki

Durante os quatro anos que ficou em Koishiwara, Mieko teve contato com vários mestres que seguiam a tradição de cerâmica do local, *Koishiwara-yaki*, e que se preocupavam em passá-la adiante segundo uma lógica familiar patriarcal. Mieko afirma que os mestres da região tinham também aprendizes e estagiários de outras regiões do Japão e até estrangeiros.

Normalmente tem geração que segue. Geração de família que segue, filho herda, neto herda, aquela coisa. Então tem família que tem ateliê, tem mestre, filhos e sempre tinha estagiários. Moram no local, moram juntos. Formação de ceramistas era feito assim no Japão. [...] Não tinha nada dessa coisa de formação e tal. Quem tiver interesse, só fazer contato com mestre, se mestre

aceita, aí existe várias regras. Aí eles recebem toda infra-estrutura, trabalha junto, acorda, trabalha, o dia todo. Às vezes tinha estrangeiros no meio, ficavam dois, três anos. Recebe toda a orientação, trabalha junto na verdade.

Segundo a tradição, o polo de cerâmica de Koishiwara foi fundado por ceramistas coreanos que imigraram para a região de Kyūshū no século 16, na decorrência das campanhas de invasão da Coreia lideradas por Toyotomi Hideyoshi.

O estilo Koishiwara era produzido a partir do uso de fornos cooperativos. No entanto, a “beleza da praticidade” da cerâmica Koishiwara foi redescoberta durante o movimento de arte popular com o rápido crescimento econômico do Japão nos anos 1960 e os fornos cooperativos foram desaparecendo naturalmente. Em 1975, o estilo Koishiwara foi oficialmente designado como cerâmica popular tradicional pelo Ministério do Comércio Internacional e Indústria²².

Ateliê de cerâmica em Koishiwara, agosto de 2013. Foto minha.

Maquete de forno *noborigama*. Museu de Cerâmica de Koishiwara. Foto minha.

Mieko afirma que a grande maioria dos moradores da aldeia tinha uma relação com a atividade cerâmica, havendo alguns que se dedicavam também

²² Texto da brochura turística da vila tradicional de cerâmica Tohoko, Koishiwara.

à agricultura. Na época, Koishiwara tinha *cerca de sete ou oito mestres* de cerâmica, quase todos homens. Hoje, com cerca de 50 ateliês abertos, apesar do crescimento da presença de ceramistas mulheres na região, a maioria continuam sendo homens.

Maiores são homens que seguem essa tradição de Koishiwara. Chama Koishiwara-yaki. No Japão, cada região onde tem esse nome tem significado, apresenta barro do local. Barro, o que ele invade da cerâmica, diferencia muito cores, texturas. E também, de há longos tempos, criou um tipo de técnicas [...]. Isso que é tradicional. E sempre faz uma coisa tipo assim: princípio é uso [...]. Só que não é industrial, é tudo assinado. [...] Tanta região assim, mas ela tem uma comunicação com o Japão inteiro. [...] Uma riqueza da região que mostra.

Mieko lembra que, na época, a aldeia de Koishiwara fazia fronteira com uma região conhecida pelo estilo de cerâmica Takatori, com tradição em utensílios para a cerimônia do chá, cujo mestre era uma mulher. Todos os finais de semana elas se encontravam para praticar cerimônia do chá e *trocar ideia*.

Ela era mestra, era uma mulher, uma senhora, já era de bem idade, eu lembro. Nós estávamos vizinhos da casa dela [...]. Era a última pessoa que seguiu [a tradição de Takatori-yaki].

Ao perguntar-lhe sobre as dificuldades de trabalhar com cerâmica sendo mulher, Mieko respondeu que, na sua época, conheceu algumas mulheres que começavam a se destacar na atividade nas regiões ao redor de Koishiwara.

Na minha época, algumas mulheres se destacaram. Começa a mostrar que mulher tem essa capacidade.

Apesar de se terem estabelecido numa região antiga de produção cerâmica, o objetivo de Toshiyuki e Mieko não era aprender as técnicas tradicionais com os mestres locais, seguindo suas orientações, mas sim explorar novas possibilidades técnicas e artísticas individualmente.

Não gosto também desses mestres tradicionais, fica seguindo, fazendo a mesma coisa que seus pais fez [...]. No meio daquele núcleo a gente era meio visto com desconfiança por aqueles mestres. Nosso objetivo era fazer pesquisa independente do tipo de cerâmica do local.

Mieko conta como ela e Toshiyuki tinham uma visão mais aberta que os restantes ceramistas da região. Eles visitavam outros núcleos tradicionais e se inspiravam em outras técnicas e estilos para realizar um trabalho diferente e pessoal.

A gente tinha uma visão mais assim frentista, olhava mais para o futuro. Porque o que a gente queria era descobrir alguma coisa que outros não fazem. Não gosto de copiar. [...] Eles [os outros mestre] olhavam-nos, assim, com um pouco de estranhamento.

Vamos para o Brasil

Ficamos uns dois, três anos. Um dia Alberto visitou lá nosso ateliê. Nós tínhamos ateliê e vivíamos só com isso. Vivíamos só com isso porque a cerâmica envolve muito tempo, toma a vida toda, não dá para fazer duas coisas.

No final de 1972, chegou em Koishiwara Alberto Cidraes, um jovem arquiteto português que aproveitava os últimos meses de bolsa de pós-graduação no Japão para aprender mais sobre a queima de cerâmica em forno a lenha, processo tradicional da região e sobre o qual se tinha interessado durante os seus dois anos de estada no país. Assim, Cidraes e sua esposa Maria Estrela alugaram uma casa vizinha à do casal Toshiyuki e do convívio diário desenvolveu-se uma amizade da qual surgiu a ideia de criar um coletivo de ceramistas no Brasil.

Desde chegada, a gente deu um encontro fantástico, acabou criando uma amizade grande, porque ele estava com esposa dele junto [...]. Ele estava procurando um lugar para trabalhar, alguém que deixasse desenvolver cerâmica [...]. Aí Toshiyuki gostou e se quisera trabalhar aqui, convidou. Então ele mudou para lá, morava vizinho, fazia peças na casa alugada e levava para queimar e a gente conviveu no dia a dia durante uns dois meses [...].

Então um pouco antes de ir embora combinamos. Ele não ia voltar para Portugal. Já estava decidido a ir para o Brasil [...]. Aí então queria que a gente fosse também, juntar grupo e fazer cerâmica lá no Brasil. E a gente não tinha a menor ideia do Brasil, o que tem a ver com Brasil, não sabia de nada. Nem sabia que tinha tanto *nihonjin*. Ninguém ensina nada na história, muito estranho. Não sabia que existia emigração. A única coisa que lembrava do Brasil era Amazônia [...].

Aí combinamos. Ele tem que ir embora. Ele vai primeiro com a Maria Estrela e ele espera lá. Aí a gente preparou para vir para Brasil, melhor maneira não era turismo, era fazer imigração. E essa burocracia demorou dois anos [...]. A gente pensamos: fica dois anos só. A gente ainda era jovem, não conhecia, nunca saiu fora do país, então vamos lá, conhecer e tal.

Em julho de 1973 Cidraes chegou ao Brasil e o casal Toshiyuki começou a tratar do processo burocrático para a emigração, que levou dois anos para completar. No meio-tempo, Cidraes foi para Salvador, onde formou o grupo Takê, dedicado à criação de peças em bambu, com Gilberto Jardineiro e os irmãos Vicente e Antônio Cordeiro, que conhecera em São Paulo.

Grupo Takê em Cacha-prego, Bahía, 1974.

Fonte: Alberto Cidraes, arquivo pessoal

Até lá a gente ficou troca de cartas, ele ia mandado informação. Juntaram grupo deles, *hippies*, e foram lá morar na Bahia [...]. Viviam *hippie* na beira do mar, catando coisa que vinha do mar, fazendo instrumentos, tudo o que podia artesanal [...]. Quando a gente avisou que ia vir, eles voltaram para São Paulo.

Mieko e Toshiyuki chegaram então ao Brasil em 1975 e estabeleceram-se temporariamente em São Paulo, onde conheceram logo dois outros ceramistas *nikkei*, Shoko Suzuki e Megumi Yuasa. A ideia era procurar um lugar adequado para a instalação de um ateliê coletivo fora da cidade. Era o período da ditadura militar no Brasil e o ambiente em São Paulo era hostil, principalmente para os artistas. O objetivo: criar um ateliê comunitário de cerâmica experimental, num local afastado dos grandes centros urbanos, que permitisse uma maior proximidade com a natureza e um ambiente de convívio mais libertário. Era um projeto subversivo e transgressor para o contexto político do Brasil na época, mas que se inseria no movimento *hippie* de contracultura que, apesar da ditadura, ganhou força no país a partir da década de 1970. O grupo decidiu então começar a busca no Vale do Paraíba, região montanhosa entre as capitais dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, mas afastada de grandes centros urbanos e com recursos naturais em abundância.

Ficamos um mês hospedados em casa de amigos. Esse mês saíamos todo o dia procurar lugar: onde vamos? [...] Quem queria fazer cerâmica experimental já estava esperando, então não perder tempo. Todo o dia saía de carro [...], procurar lugar, no estado de São Paulo, de preferência no interior, bem tranquilo, onde tivesse um material mais fácil, onde tem barro... Estava bem claro que era para forno a lenha, coisa mais primitiva possível.

A epopeia de Cunha

No outono de 1975, o grupo formado por Alberto Cidraes e sua esposa Maria Estrela, os irmãos Vicente e Antônio Cordeiro, o casal Ukeseki com sua filha de dois anos e a recém-formada pintora japonesa Rubi Imanishi,

chegaram à pequena cidade de Cunha, região abundante em barro, eucalipto e rochas, ideais para a obtenção de argila, fabricação de esmaltes e a construção de um forno a lenha. Foi-lhes então oferecido pelo prefeito e sua esposa um antigo matadouro desativado, onde poderiam instalar um ateliê coletivo sem quaisquer custos.

Localização de Cunha, São Paulo, Brasil.

Fonte: Google Maps.

Cunha, São Paulo, maio de 2013. Foto minha.

Então, por exemplo, chegou aqui não tinha nada, prefeito emprestou um galpão vazio, ninguém gostava, ninguém nunca ia interessar [...]. Grupo de sete pessoas conviveram naquele galpão. Fora do galpão tinha uns cinco chiqueiros de porcos que transformou em ateliê de cada um. Só tinha galpão, aí a gente vai buscando barro através de vizinho, Luís Toledo, pessoa daqui [...]. Tudo experimental, nada foi planejado, mas a gente queria trabalhar junto com cerâmica [...]. Hoje, se lembrando como aquela época nasceu, era uma coisa muito forte, porque não tinha nada, a cidade era um deserto. E aquele lugar, Casa do Artesão hoje, Matadouro que chamava, ali ninguém gostava de chegar perto, porque ali era onde matava porco, durante anos e anos [...]. Estava cheio de lixos da prefeitura [...], entulho, abandono total.

Antes do estabelecimento do grupo em Cunha, existia já na região uma antiga tradição de cerâmica popular de baixa temperatura. Eram olarias em que se fabricavam as tradicionais telhas moldadas sobre as coxas e os potes e panelas das chamadas paneleiras, feitas à mão, em uma tradição remanescente da cultura indígena, utilizadas no cotidiano da vida rural. Quando o grupo de

Pote de barro da paneleira Dona Dita.

Fonte: Memorial de Cerâmica de Cunha

Cidraes e Ukeseki chegou a Cunha, o trabalho das paneleiras encontrava-se já em vias de extinção, restando apenas duas em atividade: Annúncia dos Santos, falecida em 1992, e Benedita Maria da Conceição, mais conhecida como Dona Dita, que faleceu em 2011.

Logo que chegou aqui, prefeito ajeitou galpão, começou a morar aqui, primeiro foi procurar olaria [...]. Tinha muita olaria de tijolo, que é cerâmica também [...]. Aí que é bom sinal, onde tem barro tem para olaria, pois o que realmente eles não usam serve para a gente. Isso aí foi uma boa referência. Depois descobriu que tem paneleira, nós fomos visitar, Dona Núncia, que já faleceu há muito tempo, que já era bem idade, já estava parando de produzir [...]. Ela era uma senhora solteira e viveu a vida inteira fazendo cerâmica. Mas a gente ficou bem encantando. Tinha contato de conversa, visita. Ninguém dava atenção, ninguém incentivava, daí foi extinção.

Deste modo, o grupo recém-instalado procurou estabelecer um diálogo com a tradição artesanal local, visitando as “paneleiras” e absorvendo seus conhecimentos sobre a matéria-prima local.

Aqui também tem verdadeiro trabalho artesanal. Não era assinado, família inteira dedica [...]. A cultura sempre vive nessas regiões, quanto mais isolada, existe uma cultura muito conservada. Cunha também tem essa característica. Então a gente admirava, incentivava a continuar, mas aos poucos, com a falta de comprador, foi sumindo, foi parando, ninguém quis levar adiante [...]. Eu acredito que a gente substituiu as paneleiras, continua sendo técnica de cerâmica, só que com influência japonesa.

Foi então em setembro de 1975, após a instalação no antigo matadouro de Cunha, que o grupo deu início à construção do tradicional forno japonês a lenha, o *noborigama*, sob as orientações de Toshiyuki. Apesar de, em Koishiwara, o casal Ukeseki nunca ter construído um *noborigama* devido à falta de espaço e dinheiro, em Cunha o ambiente e as condições disponíveis propiciavam essa empreitada.

Quando veio para cá e realmente decidiu ficar em Cunha [...], tinha tudo para fazer *noborigama*. Por quê? Tinha espaço, material em abundância e cidade que tinha um ambiente em geral, natureza, combinava muito bem.

O grupo trabalhou e viveu em conjunto no ateliê durante três meses, sem água ou luz elétrica, enquanto construíam o forno e criavam suas primeiras peças.

A gente não tinha luz elétrica, então vivia com lanterna, com velas, chuveiro frio, toda aquela vida [...]. Então no início aquele entusiasmo de até a construção do forno foi uma coisa assim, grupo trabalhou braçalmente [...]. A gente que tinha que pegar tijolo, pega enxadão, cada chuva que caía, vinha tromba de água vermelha, era tudo terra até à cidade, não tinha rua, calçamento. Não subia nem camionete [...]. Esse espírito de todo mundo junto, um dando força para o outro, mesmo que sem saber como é que faz... Tive que fazer pela necessidade, pelo entusiasmo, fui fazendo [...]. Mulher era eu e a Rubi só. Resto era tudo homem. A gente cuidava mais da cozinha e tal. Mas construção do forno todo o mundo ajudou. Cada câmara do forno era dois que construiu. A

gente deu tarefa: aqui vocês, aqui vocês. Não tinha nenhum ajudante.

Construção do primeiro *naborigama* de Cunha no Antigo Matadouro, 1975.

Fonte: Alberto Cidraes, arquivo pessoal.

O município de Cunha, hoje com cerca de 20 mil habitantes, era na época uma pequena localidade no interior do estado de São Paulo, palco da batalha da Revolução Constitucionalista em 1932 e convertida em estância climática em 1948. Na época em que o grupo de ceramistas ali se estabeleceu, a região era ainda pouco desenvolvida e certamente afastada das últimas tendências culturais que inundavam já as grandes cidades. Mieko lembra que, apesar de ser um lugar seguro para o desenvolvimento de projetos subversivos em plena ditadura, para os habitantes locais, aquele grupo de jovens estrangeiros e barbudos, gerava um misto de curiosidade e estranhamento.

Povo daqui olhava, eles não chegavam perto. “Olha lá aquela gente, tudo cabeludo” - era tudo cabeludos, veste roupa esquisita. Quando ia na cidade, povo perguntava de onde vinha [...] mas nunca chegava lá no Matadouro. Ali havia era uma assombração [risos]. Para eles: “Que gente estranha no matadouro. Como que

pode? Um monte de gente morando todo mundo junto? Homens cabeludos com estrangeiros, tudo misturado”. Mas aos poucos foi aproximando, fazendo amizade [...]. Tinha festa todo o fim de semana. Todo fim de semana dobrava número de pessoas. Tinha gente que vinha ficar um pouco, dorme na sala, acampado. Cada um arrumava seu lugar de dormir. Todo o fim de semana vinha alguma visita, jovens, alguns que vinham com frequência, tocava música, comia junto, essas relações. Numa pequena cidade que não tem esse costume. Por isso que povo daqui olhava esquisito. Cada estrangeiro que passava, chinês, coreano, francês... Foi período mais bacana, mais alegre, de entusiasmo.

Dissolução do grupo inicial

Após a primeira queima coletiva, efetuada em dezembro de 1975 e constituída pela produção individual de cada ceramista, deu-se uma dispersão do grupo inicial: Cidraes, convidado a lecionar no colegial, partiu com a sua esposa para Portugal, e os irmãos Cordeiro decidiram montar seu próprio ateliê e mudaram-se para Teresópolis, onde construíram outro *noborigama*.

Ateliê do Antigo Matadouro depois da primeira queima do grupo inicial em dezembro de 1975.

Fonte: Alberto Cidraes, arquivo pessoal.

Nessa época, grupo de sete pessoas morava junto dentro de galpão, dividia espaço para cada um. Acordava junto, comia junto, trabalhava junto. Cada um elaborando pela orientação de Toshiyuki e tudo o mais [...]. Só que logo depois de primeira queima grupo começa a querer sair, quer ter seu lugar, então fica só nós [...]. Quando fez primeira queima já tinha acabado dinheiro e isso também fez divisão.

Apesar do projeto comunitário, experimental e subversivo, o principal fator que dividiu o grupo foi o monetário. Isto porque, para a construção do forno e a compra dos equipamentos para o ateliê, além de comida e outras necessidades básicas, o grupo abriu uma conta comum com o dinheiro de todos e abriu uma sociedade. Contudo, depois da primeira queima, o dinheiro acabou e o projeto utópico, que focava mais na vivência comunitária e na experimentação artística do que na venda das peças, não equacionou a importância do dinheiro para garantir a sobrevivência.

Toda essa colaboração de todos, no final dinheiro tava acabando. Acaba rápido, né? Tudo tinha que comprar [...]. Aí nessa altura que começou, os dois irmãos saíram primeiro. Queriam sair porque, também porque ninguém pensou, ninguém preocupou em vender peça. Daí começou a procurar as lojas na Liberdade. [...] Aí saíram os dois e nessa altura Alberto também saiu, foi embora para Portugal [...]. Nessa época ficou eu, Toshiyuki e Rubi, ela ficou meio estagiária aqui.

Assim, no começo de 1976, apenas o casal Ukeseki permaneceu no ateliê, ainda sem água ou luz elétrica. Foi nessa conjuntura que receberam o primeiro aprendiz local, Luiz Toledo, que montaria seu próprio ateliê na cidade quatro anos mais tarde, incorporando no seu trabalho a cultura da cerâmica local que fizera parte da sua infância e os ensinamentos de Toshiyuki.

Daí a gente convidou Luiz Toledo, tem chiqueiro sobrando, pode montar seu torno.

Ainda em 1976, os Ukeseki receberam a visita do amigo Shugo Izumi. Natural da cidade de Saga no Japão, Izumi viera para o Brasil em 1975 para trabalhar como agrônomo em Suzano. Devido a uma intoxicação com os produtos químicos usados no plantio de flores e sozinho no país, recolheu-se em Cunha, onde aprendeu a fazer cerâmica com Toshiyuki. Seis meses depois, estabeleceu seu ateliê em Atibaia, onde produz até hoje peças elaboradas com argilas locais e queimadas em forno *noborigama*. Foi nessa época também que a última integrante do grupo inicial, Rubi Imanishi, regressou para São Paulo.

A época em que os Ukeseki ficaram sozinhos no ateliê foi marcada por grandes dificuldades financeiras. Foi neste contexto que decidiram recorrer ao ceramista Megumi Yuasa, que haviam conhecido em São Paulo logo após a chegada ao Brasil. Em seu auxílio, Yuasa convidou a comunidade artística japonesa da capital paulistana a assistir à segunda abertura de fornada em Cunha,

Conta gotas para tinta nanquim, uma das primeiras peças feitas por Mieko Ukeseki no ateliê do Antigo Matadouro, 1976.

Fonte: Memorial de Cerâmica de Cunha.

realizada em abril de 1976. Com isto, muitos renomados artistas da época, como Tomie e Ricardo Othake, dirigiram-se a Cunha para assistir à segunda queima, que contou com a visita de mais de cem artistas *nikkei* da capital. Com o dinheiro arrecadado, acrescentado à construção de uma peça de cerâmica para o novo edifício do Estadão, encomenda conseguida por Toshiyuki graças ao contato que Yuasa tinha no jornal, os Ukeseki puderam juntar dinheiro suficiente para instalar luz e água no ateliê e comprar um caminhão. Com este, puderam levar as peças para as lojas da Liberdade, em São Paulo, e foi nessa época também que começaram a fazer exposições em várias cidades vizinhas.

Conseguiu levar para Rio, para São Paulo. A questão comercial também é uma coisa muito importante. Ninguém vinha comprar aqui, então a gente que tinha que levar a próxima cidade grande [...]. A gente sempre leva o nome da cidade, onde foi feito. Daí com o tempo a gente começa a receber visitantes.

No final de 1976, Alberto Cidraes retornou a Cunha e integrou-se novamente no ateliê do Matadouro, divulgando o trabalho feito ali por meio de exposições fora da cidade. Em 1977, foi a vez de Mieko deixar a cidade. Recém-separada do marido, mudou-se para Teresópolis, no estado do Rio de Janeiro, onde dividiu ateliê com Vicente Cordeiro, ex-integrante do grupo inicial e com quem teve um segundo filho. Em 1978, Toshiyuki partiu para o Japão,

levando a filha do casal e deixando Cunha definitivamente. Voltaria apenas 32 anos depois, em 2011, através de um programa organizado pelo Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha em parceria e financiamento da Fundação Japão.

Eu fui no ateliê de Vicco em Teresópolis. Uma das poucas pessoas que conhecia. Como eu tive crise com marido eu fui. Fui embora. Depois daí Toshiyuki também voltou para Japão, a gente separou mesmo, ele voltou [...]. Marido levou embora [minha filha]. Mas tive outro filho depois. Meu filho era pequeno. Por isso eu também fiz questão de ficar aqui. Tinha recém-nascido filho e não ia voltar para Japão.

Entre 1977 e 1981, Mieko morou e desenvolveu o seu trabalho no Estado do Rio de Janeiro juntamente com Vicente Cordeiro e seu filho recém-nascido. Foi nesse período que realizou uma exposição no SESC Teresópolis (1978) e que viajou com Vicco para Salvador para construir o primeiro *noborigama* da região, a pedido da ceramista baiana Grace Gradin. Em 2013, Mieko regressou a Salvador pela segunda vez, para a inauguração da exposição *Do Japão ao Brasil: a viagem da cerâmica oriental*, realizada na Caixa Cultural, onde teve a oportunidade de rever Grace e o *noborigama* que ajudou a construir três décadas antes. Em 1981, Mieko separou-se novamente, organizou uma exposição em Petrópolis para angariar dinheiro e voltou para Cunha.

Em Teresópolis por volta de 1978-79.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Separei do marido, não tinha nenhuma pessoa de família, só tinha alguns amigos, então o que é que eu podia fazer? E não queria

voltar para o Japão. Eu não queria voltar. Poderia fazer a maior força possível para ver se tentava ficar. Mas o que é que servia? Não servia para nada para ganhar dinheiro, para comer. Não adianta depender de outra pessoa também. Então, o pouco que sabia, o pouco que aprendi no Japão, mais a convivência desse um ano, dois anos no Matadouro, foi muito forte em relação à aprendizagem. Porque vi todo o processo rápido, com todos botando mão. Isso foi fundamental. Tanto é que todos os envolvidos, logo que saíram dali construíram ateliê. Seguiu.

Retorno a Cunha

Foi fase mais difícil, pesada, tive várias dúvidas e tal, mas arrisquei. Mais difícil: não tinha onde ir buscar fonte de sobrevivência, porque não tinha comida para comprar. Amigos são amigos, não dá para ficar encostado. Tinha filho e tal. Então eu planejei. Teve algumas lojas, amigos que trabalhavam no Rio, eles deram uma ajuda muito grande.

Em 1981, Mieko saiu de Teresópolis e começou a procurar um lugar para se instalar. Nessa época, recorreu aos contatos que tinha no seio da comunidade *nikkei*, como a ceramista e *designer* Kimi Nii, que viera para o Brasil em 1956, com nove anos de idade, e o ceramista Akinori Nakatani, que se estabeleceu em São Paulo em 1974.

Mieko e Kimi Nii em 1981.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Na época, quase que pensei em fazer sociedade com Kimi Nii [...]. Eu não estava querendo voltar em Cunha mas passei alguns dias com ela [...]. Aí, nessa altura eu resolvi ir lá no Nakatani. Ateliê de Nakatani estava vazio, família toda e ele foi para o Japão, ia ficar dois ou três anos. [...] Então casa dele estava vazia lá. Aí consegui conversar com ele se podia morar lá. Não definitivamente, mas só para quebrar galho. Aí morei lá um pouco. Mas não durou. Dois meses, aí deu problema e resolvi que realmente tinha que voltar para Cunha.

Em 1981, Mieko voltou então a Cunha e ficou dois meses morando e trabalhando no ateliê do antigo Matadouro, onde restava apenas Alberto Cidraes e sua esposa, que partiriam por dois meses para Portugal. Alberto fez então uma proposta a Mieko: ela ficaria cuidando do seu ateliê em Cunha enquanto o casal estivesse viajando e, em troca, ela poderia usar o espaço e o forno para trabalhar.

Na época Cidraes estava sozinho aqui, ceramista aqui só ele [...]. Aí por acaso eu peguei carona dele e vim para cá, vim para Cunha. Depois de retorno, a primeira vez. [...] Um período que ele estava querendo ir para Portugal, uns dois, três meses [...] e estava precisando que alguém ficasse no lugar. Aí então, apesar de eu não queria mais voltar para Cunha, mas... Por que é que não fica aqui? Para eles facilita: “esses dois meses você pode trabalhar à vontade, usar o ateliê, o forno e tudo” [...]. Olha, teve tanta coisa passada que era barra pesada, não era uma prioridade, mas também era muito limitado, não tinha família nenhuma, poucos amigos que tinha, era só cerâmica... Então falava com a Kimi, depois falei com o Cidraes [...] Bom, então pelo menos eu vou ficar, experimentar, até que eles cheguem de Portugal. [...] Aí morei lá, trabalhei dois meses. Quando eles chegaram, já tinha combinado: “se você quiser ficar seria ótimo, mas você teria que arrumar algum lugar para morar”. Claro! Tinha filho.

Quando regressaram, Mieko mudou-se com o filho para uma casa alugada na cidade e continuou desenvolvendo o seu trabalho no Matadouro até 1982.

Foi uma fase extremamente depressiva, recém saiu, separou, não tinha rumo e também ao mesmo tempo preocupado, o que faria com filho pequeno... E também, meu ex-marido tinha levado minha filha à força e tal.... Com essas dúvidas e cheia de coisas na cabeça eu estava maluca mesmo, maluca, não sabia mais o que faria melhor. Mas essa solução eu consegui aceitar. Eu vou ficar aqui, não tem outro lugar, é único lugar, entendeu? Eu vou fazer qualquer coisa para sobreviver. Não tem outro. Será que eu volto para Japão, será que ia dar certo? Não ia dar certo. Já sabia.

Se voltar para Japão, não ia dar certo. Só vai dar uma confusão, com relação com Toshiyuki, com minha filha e isso tudo. E não tinha um tostão para voltar derrotada lá. Tem essa coisa. E não tinha nada para pedir. Minha família também, quando saí do Japão eles cobraram muito isso. Eles não concordaram com vinda para Brasil, não ia ajudar nada. De repente, veio para cá, deu mal, volta para lá, eu vou defender quê? Não tinha nada. Não tinha que ir nada. Eu vou começar de zero aqui. Vou botar tudo no lixo e aí vou partir de novo, toda a vida nova.

Nessa época de grande dificuldade, Mieko decidiu colocar o foco no trabalho para não perder a sanidade. Começou tudo do zero, sozinha, com pouco ou quase nenhum dinheiro, filho pequeno e apenas uma carta na manga: fazer cerâmica.

No Ateliê do Antigo Matadouro em 1982.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Então tem que trabalhar. Botei trabalho na frente... Até que eu fiquei doente. Cada crise que aparecia, com uma dor, sabe, tem dia que não conseguia nem levantar da cama. Só eu e ele, eu e meu filho. Sabe aquela coisa de insegurança? Ainda não falava português direito... Meu filho tinha três para quatro anos. Tudo bem, acho que vou ter que assumir, tomar coragem e vou pegar trabalho. Aí comecei a trabalhar, trabalhar, trabalhar. Aproveitei esses dois meses, fiz uma queima.

Curiosamente, foi precisamente nessa época que apareceu uma amiga arquiteta interessada no seu trabalho e que lhe propôs um adiantamento de dinheiro em troca de futuras peças.

Nessa época, tinha uma encomenda grande no Rio de Janeiro, que queria exclusividade. Um escritório de arquitetura [...]. Essa dona, arquiteta, que é muito amiga, ela estava preocupada também, ela conhece o Vicco e tudo: “por que é que você não

tenta comprar alguma coisa?” “Pois é, mas estou sem grana”. “Faz o seguinte: a gente pode adiantar algum dinheiro, aí você vai passando o trabalho”. Ótimo! Aí me animou! Então eu vou ter que pensar onde eu vou querer morar. Matadouro não era coisa definitiva. [...] Aí primeira, segunda fornada que vendi, comprei esse lote.

Assim, em 1982, Mieko conseguiu trocar suas peças pela compra de um terreno em Cunha. Além de ser uma cidade pequena, a região onde Mieko comprou o terreno, hoje conhecida pela proliferação de ateliês de vários artistas, não tinha praticamente nada.

Aqui era um pasto, recém-aberto, recém-loteado. Tudo bem. Achei ótimo. Gostei do lugar apesar de tudo distante, não tinha nem uma casa aqui vizinha. Mas aí comecei a animar, começa a planejar. Aí começa a trabalhar de dia, de noite, de dia, de noite...

Nesse terreno construiu sua casa e ateliê, mas, antes de tudo, um forno *noborigama*, instrumento essencial ao seu trabalho, sobrevivência e independência.

Primeiro construí forno. Construí forno *noborigama* lá, do jeito que eu queria e pensando que queria fazer muitas peças e peças grandes também [...]. Logo em seguida, construí galpão do lado. Essa casa só depois que casei com o Mário. Então foi assim, adaptando. Tinha necessidade muito grande de trabalhar para sobreviver [...]. Sabia que queria tudo aqui. Casa, ateliê, tudo aqui.

Um ano depois da instalação do forno no terreno, Mieko fez a primeira queima, sem água ou luz.

Em menos de um ano depois fiz primeira queima aqui. Não tinha nada, não tinha luz, não tinha água, trouxe tudo. Queimei biscoito²³ aqui, primeira queima no escuro, com lanterna [...]. Aí

²³ Por biscoito denominam-se as peças de cerâmica que foram queimadas uma vez antes da colocação do esmalte ou outro revestimento, depois da qual vão ao forno uma segunda vez.

gostei. [...] Aí contratei pedreiro e mandei fazer um galpão grande, bem simples [...]. Só quero lugar coberto, galpão grande, que dá para trabalhar e dormir e comer no mesmo lugar. Fez, rápido. Aí mudou, mudou para cá, eu e meu filho [...]. Fiquei um tempão morando lá, do lado do forno.

Primeira queima de Mieko no seu novo ateliê em 1983.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Durante dois anos Mieko morou sozinha com o filho no terreno que é atualmente sua casa e ateliê, trabalhando de dia e de noite. Era o início da década de 1980 e a cerâmica começava a ganhar espaço como arte, assistindo-se a uma proliferação de ceramistas, galerias exposições e fornecedores. Assim, nessa época, devido ao incremento do trabalho, Mieko começou a comprar argila pronta ao invés de recolhê-la e prepará-la localmente.

Naquela época só usava argila daqui. Mas depois de voltar eu comecei a comprar de fora, porque eu não tinha lugar para preparar também. Nessa época já tinha fornecedor também, olha só que rápido, no Brasil antes não tinha nada disso. Logo depois de desenvolvimento de Matadouro, São Paulo começou a aparecer ceramistas, Rio não tinha ninguém. Começou a fazer exposição, começou a falar de cerâmica.

Um dos locais que permitia a divulgação de novos ceramistas era a *Exposição de Arte Kougei*, realizada pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, na qual Mieko apresentou uma obra em 1982. Nessa década, Mieko expôs em diversas mostras de cerâmica, como a *Mostra Aberta de Cerâmica-Arte*, entre 1984 e 1987, organizada e coordenada pelo ceramista japonês Akinori Nakatani e a *Mostra de Cerâmica Contemporânea*, em 1986 e 1987, realizada na Fundação Mokiti Okada. Em 1986, Mieko participou também da *Mostra de Arte Nipo-Brasileira*, realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e mostrou seu trabalho em exposições individuais na Galeria de Arte do Centro de Cultura Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, em 1982, e na Galeria Toki-Arte, um dos principais locais de divulgação e venda de obras em cerâmica em São Paulo, em 1989.

Peças da exposição no Centro de Cultura Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, em 1982.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Em 1984 conheceu Mário Konishi, que havia sido transferido para trabalhar na nova agência do Banco do Brasil aberta em Cunha. Os dois casaram-se em 1986 e no ano de 1990, Mário, que se havia formado em artes, decidiu sair do banco para se dedicar totalmente à cerâmica juntamente com Mieko.

Aí nessa época que conheci Mário. Mário estava construindo casa ali, abriu o Banco do Brasil aqui, ele transferiu, tinha amigo, blá blá blá. Aí a gente decidiu casar. Daí, eu continuava trabalhando aqui,

entregando peça no Rio, vendendo, fazendo exposição... Uma fase que é mais concentrada no trabalho, essa década de 80. Até à hora que percebi que já estava tudo aí. Eu casei com Mário, meu filho estava gostando, já estava estudando, tudo engrenando, tudo normalizando. Aí continuou um tempo dessa vida [...]. Aí, final da década de 80, teve uma mudança do governo, inflação muito forte [...]. Mário estava louco para sair do Banco e fazer cerâmica, porque ele tinha formado em arte, queria fazer escultura, aí caiu fora [...]. Então a gente começou a andar vida, casal que realmente vive dia-a-dia da cerâmica, eu e ele.

Em 1986, viajou pela primeira vez para o Japão desde a sua vinda para o Brasil nove anos antes.

Eu peguei minha filha, fui para minha terra, fiquei uns três meses lá. Levei meu filho também, queria que se encontrassem, ele tinha uns 6 e a minha filha tinha 12 anos [...]. Foi muito bom encontro, emocionei muito.

Em 1987, participou do projeto *Arte Litoral Norte*, um movimento artístico coordenado pelos artistas plásticos Antônio Carelli e Sandra Mendes, que incluiu a realização de exposições, debates, publicações e vídeos. Mieko afirma que do convívio com Carelli nasceram muitos debates e discussões que influenciaram sua postura em relação à cerâmica como arte.

[...] forma de olhar, trabalhar, conceito sobre trabalho, de cerâmica como arte... Eu fazia mais utilitário para sobreviver. Ele falou que não pode ser assim, porque cerâmica pode ser como arte. Discutimos muito, fizemos muitos seminários, debates e discussões durante os quinze anos em que me relacionei [...]. No Japão tem conceito de arte daquele jeito. Uma cumbuca pode ser arte. Aí que levantou muita discussão. Porque aqui fala que isso é utilitários, igual à indústria. É difícil, porque é uma filosofia que japonês tem em cima da cerâmica tradicional, aqui não tem. Inclusive trabalho de índio, aquilo não é bem utilitário, é uma arte também. Por quê? Filosofia do índio. Quem faz, não é isso? Mas entre dois países, tem diferente modo de ver, modo de crítica,

valorização. Aqui nunca ninguém valorizou. Ninguém deu valor para trabalho do índio. Belíssima arte [...]. Aquilo não deixa de ser utilitário e não deixa de ser arte. Essas discussões abriram polêmica, um monte de coisa, mas fez bem.

Mieko pousando junto ao retrato de Sandro Carelli em 1991.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Em 1988, no local onde funcionava o antigo matadouro, foi criada a Casa do Artesão, que expõe obras dos ceramistas da cidade, incluindo os trabalhos das “paneleiras”. Mieko foi sua fundadora e presidente até 1990.

Eu tinha tanta curiosidade de artesanato rural. Mas pessoal do rural vivia isoladamente, longe, não vinha na cidade. Eu queria fazer um local que artesãos e artistas se reunissem.

Na década de 1990, inspirada pelos debates com Carelli, Mieko começou então a dedicar-se mais ao desenvolvimento de objetos escultóricos, além dos utilitários. Nessa década, participou da exposição *A nova presença da cerâmica* realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro em 1993 e, ainda, do projeto *Arte no Metrô São Paulo*, instalando uma obra pública no Memorial Armênia em 1995. Em 1997, apresentou mais uma vez trabalho na *Exposição*

Arte Craft, antiga *Exposição de Arte Kougei* da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, edição que contou com a presença do príncipe do Japão. Ainda no mesmo ano, realizou novamente uma exposição individual na Galeria Toki Arte, onde expôs sua instalação com sementes, um dos temas recorrentes na sua obra escultórica.

Depois da década de 90, começou a mudar muito, comecei a fazer esses objetos ornamentais, através de observação. Aí comecei a entrar nas sementes [...]. Achei interessante semente, tanto a palavra, quanto o significado, quanto também a abundância de semente que a gente tem no meio da vida flutuando, que enxerga, visível, invisível, o que for [...]. A terra, por exemplo, fértil! Já tem semente. Comecei a descobrir, assim no meio do barro, por exemplo... Você sabe que a gente faz barro, depois deixa um ano barro ensacado, brota! Nasce plantas! Como? [...] Como que vem sementes? A gente bate numa romba, faz peneira, decanta e empacota, tudo fechado. Como que pode nascer? Nasce samambaia. Quer dizer que a terra já tem semente, invisível. Então comecei a investigar. Ao mesmo tempo também, semente me atraiu bastante, tanto no significado quanto de vida com a terra, nesse meio da natureza, que é fértil, renova, renovação, geração, é tudo significa. Aí pegou minha cabeça.

Exposição “Sementes em Progressão” na Galeria Toki-Arte, 1995.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Peça escultórica de 1989.

Foto de Salvador Rose.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

O maior polo de concentração de *noborigama* da América do Sul

A partir de meados da década de 1980, a cidade de Cunha começou a crescer como pólo de turismo rural, graças à abertura de pousadas e restaurantes por várias pessoas vindas de fora. Em 1985, o casal de ceramistas Gilberto Jardineiro e Kimiko Suenaga veio do Japão e estabeleceu ateliê em Cunha. A eles deve-se a introdução da abertura de forno em 1988, que contribuiu para trazer interessados em cerâmica à pequena cidade, poupando os ceramistas de se deslocarem para venderem suas peças em lojas e galerias de São Paulo ou Rio de Janeiro. Com o sucesso do evento, o casal introduziu a prática seis vezes ao ano, convidando amigos, turistas e interessados em cerâmica a participar da comemoração existente até hoje, que inclui a retirada das peças recém-queimadas do forno, acompanhada da exposição, comercialização e explicação do processo de produção. Assim, o fluxo inverteu-se, fazendo os interessados deslocarem-se aos produtores.

Em 1986, Alberto Cidraes mudou-se novamente para Portugal, onde fundou o departamento de cerâmica do Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co) em Almada em 1987, que dirigiu por três anos e onde construiu um forno *noborigama*. Em 1990, Mieko chegou a convidar os alunos portugueses de Alberto para um intercâmbio artístico em seu ateliê em Cunha, mas poucos meses depois Alberto conseguiu uma bolsa e partiu para o Japão. Retornaria a Cunha apenas em 2002.

Outro evento que contribuiu para trazer visitantes de fora à cidade foi a criação do Festival de Inverno em 1993. Todos estes projetos contribuíram para a consolidação da cidade como centro de cerâmica regional e como atração turística, semelhante às aldeias de ceramistas do Japão.

A partir dos anos 90, diversos outros ateliês de cerâmica instalaram-se na cidade e, hoje, existem cerca de vinte abertos à visita. Cunha acolhe também cinco dos cerca de vinte fornos *noborigama* que existem hoje no país, constituindo-se como o maior polo de concentração de *noborigama* da América do Sul.

Nos últimos dez anos multiplicou o número de ceramistas aqui. Maioria são iniciantes. Não sabem nem direito, nem ateliê têm.

Mas essas pessoas não vivem disso, já têm aposentadoria, vêm aqui, não tem o que fazer, vão fazer cerâmica. Quem vive realmente com cerâmica como única fonte são poucos. Quem começa com nada vai ser muito difícil [...]. Tem alguns que estão fechando ateliê e indo embora para fazer outra coisa [...]. Cerâmica não faz de uma hora para a outra. Tem a ver com integridade, com vida de dia a dia. A gente não está fazendo de lazer.

Foi no final da década de 1990 que Mieko Ukeseki sentiu a necessidade de escrever a história da cerâmica de Cunha desde a chegada dos primeiros ceramistas, motivada pelo falecimento de vários ex-integrantes do grupo inicial. O livro, que previa ser lançado em comemoração aos 25 anos da sua chegada na cidade, acabou sendo publicado apenas no ano 2005, comemorando os 30 anos do estabelecimento do antigo matadouro em Cunha.

Eu nunca tive preocupação dessas coisas. Último tempo talvez porque estou ficando velha, estou conseguindo ver um pouquinho mais pra frente. Então, eu consegui passar todos os obstáculos, com muita dificuldade, mas eu sinto feliz porque consegui conquistar aquele período que não tinha o mínimo de certeza se vivia ou não vivia. Passou essas décadas. Quando pára assim, poxa, estou com idade, já devia estar aposentada se estivesse no Japão. Mas aqui eu não vou ter aposentadoria coisa alguma [risos]. Mas fisicamente sente um pouco mais, não é a mesma coisa. Mentalmente está cheio de coisa a fazer, vontade de fazer, mas às vezes corpo não acompanha. Então, essas coisas que eu sinto que antes não tinha sentido. Idade faz com que comece devagar [...]. Em 2005 eu fiquei com muita vontade de escrever documento, fazia 30 anos, queria registrar a história do Matadouro. Aí pedi a ajuda de um monte de amigos, para fazer compra antecipada para pagar gráfica. Olha, rolei para fazer esse livro. Queria documentar de algum jeito, porque história vai esquecendo, se não registrar vai esquecendo. Então eu contei com Cidraes. Fiz todo o boneco, só que não sabia onde arranjar dinheiro para imprimir isso. Então fiz uma pré-venda. Rapidinho consegui

pagar gráfica e quase metade já estava vendido. Isso foi primeiro trabalho, antes de cerâmica, de registro sobre essa história.

Foi também por volta dessa época que Mieko visitou o parque de cerâmica de Shiragaki no Japão, que a inspirou a elaborar um projeto semelhante para Cunha. Deste modo, por sua iniciativa pessoal e apoio da Secretaria de Estado da Cultura, pelo Proac, foi criado o Memorial da Cerâmica de Cunha, por meio do qual foi desenvolvido um projeto de identificação e catalogação do acervo de cerca de 200 peças em cerâmica, produzidas pelos ceramistas pioneiros na cidade e pelas paneleiras, concluído em 2010. Apesar da totalidade do acervo já poder ser consultada no *website* do museu virtual, o projeto final, que inclui a construção do espaço para o memorial, ainda não foi alcançado.

Em 2009, eu resolvi fazer um resgate histórico das peças [do grupo inicial do Antigo Matadouro em Cunha]. Nos últimos anos morreram colegas, que viviam só com cerâmica, deixaram ateliê, família, deixaram obras. E ninguém sabia o que fazer. Algumas pessoas começaram a querer me dar [...]. O Vicco também deixou centenas de obras ao ar livre, sem cuidar e família queria fazer alguma coisa, não sabia o que fazer. Como é que eu vou fazer? Nessa época comentei isso com minha amiga, que me ajudou a montar projeto contando com patrocínios. Juntar todas as obras, catalogar tudo. Então entrei na Secretaria de Cultura do Estado, que tem o PROAC e tem um benefício com ICMS. Eu escolhi pesquisa e documentação e fiz projeto, mandei e foi aprovado. Pensando buscar peças, recolher tudo e de repente percebi que tudo eram colegas do Matadouro e percebi que daqueles todos ficou só eu e Cidraes. Podia montar Museu! [...]

Apesar da ideia inicial da catalogação das peças ter sido feita com a visão futura da construção de um museu em que pudessem ser armazenadas e expostas, as negociações com a prefeitura sobre a doação de um terreno e os pedidos de financiamento têm-se arrastado nos últimos anos. O projeto do museu já tem inclusive um projeto arquitetônico, que inclui salas de exposição e ateliês para a realização de oficinas.

Faz dois anos que estou negociando com prefeitura para construção de Museu. Mas prefeitura não tem boa vontade política ou atenção ou interesse maior. Esse projeto é muito sério, olha o tempo que investi, já tem todo o prédio detalhado, museu e oficina [...]. Eu cansei, agora estou assim, num desânimo total. Imagina todo o tempo olhando lá pra frente e de repente fica sem perspectiva. Poxa, fiz tudo para sair e ainda não consegui. Então obra está aqui guardadinha.

Como consequência da publicação do livro e da documentação e criação do acervo do futuro memorial, foi fundado o Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha (ICCC) em 2009. Esta instituição, sem fins lucrativos, surgiu novamente da iniciativa pessoal de Mieko e tem como objetivo constituir-se como o local físico do museu, que exibirá o acervo completo e promoverá o crescimento e a difusão da cerâmica na região pela realização de oficinas e o intercâmbio entre ceramistas do Brasil e do Japão. Apesar de o instituto ainda não ter o espaço físico para exibição das peças, a sua criação possibilitou o acesso da população local à cerâmica, por meio de ações educativas e culturais, que incluem oficinas de cerâmica para promover o intercâmbio entre os jovens e os artistas da cidade.

Livro “30 Anos de Cerâmica em Cunha”. Foto de Alberto Cidraes.

Fonte: <http://cidraes.com/>

Tem instituto cultural da cerâmica. Tem escola, estamos dando aulas para alunos do ensino colegial, 14 a 18 anos e gratuito. Um curso de cerâmica. Isso foi parceria com o Governo de São Paulo, que ajudou infra-estrutura e compra de equipamento. Prefeitura emprestou prédio. Só que tem contrapartida, cobrança: instituto tem que dar aula de graça.

Atualmente, vários ceramistas de Cunha ministram aulas voluntárias e gratuitas na oficina-escola do ICCC para os alunos da rede pública que cursam o colegial na região e que, depois do curso, podem tornar-se estagiários dos ceramistas da cidade.

No ano 2000, Mieko exibiu suas obras em duas exposições coletivas: *Cerâmica Brasileira – Construção de Uma Linguagem*, realizada na Cultura Inglesa em São Paulo e a *Exposição Objeto Brasil – Design nos 500 Anos*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 2003, apresentou suas obras no Club Athletico Paulistano juntamente Cidraes e em 2010 participou da exposição coletiva realizada no SESC Pompeia dedicada ao núcleo de cerâmica de Cunha, intitulada *Arte de Cunha: terra, mãos, fogo e arte*. Em 2013, exibiu o conjunto da sua obra novamente com Cidraes na exposição *Do Japão ao Brasil: a viagem da cerâmica oriental*, na Caixa Cultural de Salvador.

Atualmente, devido à idade, utiliza cada vez menos o forno *noborigama*, que tem vindo a substituir gradualmente por um pequeno forno a gás, especialmente para a primeira queima de biscoito.

Hoje eu estou sentido [dificuldade] talvez pela idade, porque *noborigama*, queimar usando *noborigama*, está sendo muito pesado. Então tenho feito queima no *noborigama* muito pouco. Esse ano fez só uma queima. Eu tinha construído há uns três anos atrás um forno a gás pequeno, adaptando, por causa disso também. Isso ajuda um pouco, porque fisicamente já é difícil de acompanhar, ritmo que eu estava. Isso vem diminuindo bem devagar, natural eu acho. Então eu me sinto limitada. Então não quero forçar mais. Vou deixar mais natural possível para ver se fazer menos cerâmica e mais conteúdo, pensar. Porque, de repente, a gente percebe ao longo de tempo, aquela coisa de tem que viver de cerâmica, então tem que fazer todo o tipo de coisa que é para dia a dia, de coisa para vender, coisa para exposição, entendeu, tudo isso vem correndo, de repente percebeu que não precisava mais disso. Eu acho que como eu comecei fazendo sozinha porque gostava, eu que escolhi essa profissão, também porque não tinha outro jeito, era o único caminho que eu achava que daria certo comigo e deu certo. Me beneficiou muito ao longo de vida, de luta no dia a dia.

Forno *noborigama* de Mieko Ukeseki em 1983 e 2013.

Fonte: Arquivo pessoal da artista

Vaso de cerâmica, 1986.

Fonte: Arquivo pessoal da artista

Escultura abstrata em cerâmica, 1989.

Fonte: Arquivo pessoal da artista

Peças da exposição “Do Japão ao Brasil: a viagem da cerâmica oriental”, na Caixa Cultural de Salvador, maio de 2013. Fotos minhas.

Ateliê de Mieko Ukeseki em Cunha. Fotos de Michiko Okano.

No ateliê do Antigo Matadouro em 1982.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

No seu ateliê individual em 1997.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Mieko e Mário Konishi em 1992.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Mieko em seu ateliê em 1986.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Junto ao forno *noborigama* em seu ateliê, 2013.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Mieko Ukeseki

Fonte: Globo Rural

IV. Análise das trajetórias

No último capítulo apresentamos o relato pessoal da trajetória de vida das ceramistas Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki, recolhidos e analisados a partir dos preceitos definidos por Daniel Bertaux (1997). Como foi mencionado na introdução deste trabalho, o “relato de vida” (no original, *récits de vie*) é uma metodologia etnossociológica caracterizada pela realização de entrevistas qualitativas semidiretivas, na qual o pesquisador adota o papel de condutor da conversação. O objetivo é recolher um relato centrado na narração pessoal dos acontecimentos, assumindo seu caráter subjetividade e retrospectivo.

Para isso foram efetuadas várias entrevistas com as ceramistas, cada uma com a duração de várias horas, nas quais recorri ao uso do gravador e de anotações para o registro da fala das artistas, transcritas selectivamente ao longo do capítulo anterior. A proposta não era fazer um retrato completo da vida das artistas de modo a entender o indivíduo como um todo, mas antes centrar no aspecto que me propus a discutir neste trabalho: sua identidade cultural como mulheres ceramistas japonesas no Brasil. Pois, como afirma Claude Dubar (2005):

Todas as identidades são denominações relativas a uma época histórica e a um tipo de contexto social. Assim, todas as identidades são construções sociais e de linguagem acompanhadas, em maior ou menor grau, por racionalizações e reinterpretações que às vezes as fazem passar por “essências” intemporais. Do mesmo modo, (...) a identidade “cultural” de um grupo qualquer nunca é nem “natural” nem “dada” *a priori*, mas construída por ações individuais e coletivas. Todas as identidades, coletivas e pessoais, são assim consideradas em processos históricos e contextos simbólicos (*idem*, p. XXI).

Neste sentido, procurei, em um primeiro plano, direccionar as questões para a discussão da experiência como mulheres ceramistas em um Japão ainda largamente dominado por valores patriarcais, de modo a compreender as motivações da sua emigração para o Brasil das décadas de 1960 e 1970. Em um segundo plano, procurei focar na sua prática como ceramistas japonesas

residentes no Brasil, de modo a investigar os processos técnicos e visões culturais que definiam e distinguiram seu trabalho no país. O objetivo era abordar a realidade discursiva, de modo a construir uma representação das ceramistas na sua dimensão feminina, imigrante, ceramista e japonesa. Neste sentido, sua experiência e discurso foram então colocados ao serviço da compreensão do processo construção de sua identidade cultural, em diálogo com o contexto histórico e sociocultural e com a experiência transcultural. Transcrevendo novamente as palavras de Dubar (2005):

Existem, assim, dois eixos de identificação de uma pessoa considerada ator social. Um eixo “sincrônico”, ligado a um contexto de ação e a uma definição de situação, em um espaço dado, culturalmente marcado, e um eixo “diacrônico”, ligado a uma trajetória subjetiva e a uma interpretação da história pessoal, socialmente construída. É na articulação desses dois eixos que intervêm as maneiras como cada um se define, simultaneamente como ator de um sistema determinado e produto de uma trajetória específica. (*idem*, p. XX)

As entrevistas foram efetuadas entre meados de 2011 e final de 2013, processo ao longo do qual me fui deparando com várias dificuldades. A primeira relacionou-se com a construção de uma relação de confiança com as artistas, de modo a adentrar alguns aspectos mais pessoais da sua trajetória. Neste sentido, a maior dificuldade foi aprofundar-me no plano das relações intersubjetivas, especialmente do campo familiar, no qual acabei conseguindo informações de caráter mais superficial. No caso de Shoko Suzuki, na primeira entrevista deparei-me imediatamente com a recusa da artista em relatar sua história de vida no Japão, o que seria um impedimento enorme para a minha pesquisa. No entanto, ao longo da entrevista, fui ganhando confiança e direcionando as questões de modo a obter os dados desejados. Entretanto, importa mencionar que a exposição do relato pessoal da trajetória apresentando no capítulo anterior teve o aval de ambas as ceramistas.

Assim, do exame do relato pessoal das ceramistas e suas trajetórias, observam-se vários pontos em comum em sua prática e discurso. Neste capítulo, serão então apresentadas várias temáticas recorrentes em ambas as

falas, analisadas em diálogo com o contexto histórico e social abordado na primeira parte.

Por serem ambas mulheres ceramistas japonesas, que imigraram para o Brasil nas décadas de 1960 e 1970 impelidas por um espírito de aventura, a história de vida de Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki muitas vezes dialoga e se cruza. A experiência de ser mulher com aspirações artísticas num Japão ainda, em grande medida, dominado por valores tradicionais e uma hierarquia patriarcal, marcou especialmente a vida de Shoko, mas também se observa, em um âmbito mais pessoal e privado, na vida de Mieko, especialmente na sua relação com o primeiro marido. O papel de acompanhante dos projetos pessoais deste, mais como dona de casa do que como ceramista de pleno direito, marcou o início da sua trajetória na cerâmica no Japão. No Brasil, a vontade de tomar rédeas da própria vida levou-a ao fim do casamento e à separação forçada da filha. Já na trajetória de Shoko observa-se uma superação constante da ordem estabelecida, tanto no campo profissional ainda no Japão, quanto no âmbito pessoal, ao tomar o papel decisivo no destino do casal com sua vinda para o Brasil.

No Japão, à época da vinda das duas ceramistas para o Brasil, apesar dos primeiros imigrantes japoneses terem começado a chegar ao país muitas décadas antes, pouco se conhecia desta realidade. De fato, ainda hoje, poucos japoneses sabem que o Brasil alberga a maior comunidade de japoneses fora do Japão. Além do mais, as duas ceramistas tomaram a iniciativa de imigrar para o país sem quase ou nenhum conhecimento sobre a realidade brasileira, além de uma fantasia exótica e romântica que era alimentada, por exemplo, por músicas como “Aquarela do Brasil” de Carmen Miranda, que Shoko lembra de ouvir na rádio quando era criança.

Passava na rádio algumas vezes. Eu achei tão bonito! Aí eu já guardei [...]. Eu gosto daquela música muito tropical [...]. Desde pequena [...] eu ficava tão contente por ouvir aquela música! Mais que música tradicional japonesa. Eu acho muito bonito, mas não entra. Mais latino-americano, até mexicano e tudo, eu me sentia, não sei, coisa muito carinhosa. (Shoko Suzuki)

Já adulta, o programa da televisão da NHK deu a conhecer a Shoko imagens da floresta amazônica, dos japoneses na Liberdade e da arquitetura de Niemeyer em Brasília, esta última que a tocou ao ponto de se tornar o pretexto da vinda para o país. Já para Mieko, a ideia do Brasil remetia-lhe à imagem da Amazônia e, quando chegou, disse ter se surpreendido com a quantidade de imigrantes japoneses no país. E, além de ambas terem decidido partir rumo a um país desconhecido por pouco mais que o mero acaso, arriscando-se numa viagem de navio com a duração de várias semanas, à época da sua chegada nenhuma delas sabia a língua e apenas Mieko tinha um contato no país, o português Alberto Cidraes. Portanto, quando se fala do seu espírito aventureiro importa contextualizar essa realidade.

A vontade de começar do zero em outro lugar do mundo presente no discurso de Shoko, aliada à visão da possibilidade de decidir livremente para onde ir, mesmo que para um país distante e desconhecido, parece-me extraordinária para a época, especialmente para uma mulher. Hoje em dia ouvimos falar bastante de desprendimento e conhecemos vários exemplos de pessoas de espírito livre que deixam sua família e terra natal para se aventurarem em outras paragens, por vezes exóticas, para viajar, trabalhar ou simplesmente viver experiências alternativas, muitas vezes só com uma mochila nas costas ou uma mala na mão. No entanto, se ainda hoje isso é considerado relativamente ousado, para aquela época deveria ser algo pioneiro e absolutamente transgressor.

Entretanto, Harumi Befu (2000) fala-nos de um novo tipo de emigrante que começou a deixar o Japão nas décadas de 1960 e 1970 e no qual certamente as duas ceramistas se inserem. Segundo o autor, estas pessoas não saem por serem pobres ou por que querem tornar-se ricas no estrangeiro, mas por um sem número de razões que podem incluir a insatisfação com sua vida no país, a discriminação no local de trabalho, especialmente para as mulheres, ou o duro tratamento dado pela sociedade japonesa a indivíduos considerados marginais (*ibid.*, p. 34). Ou ainda, saem não por algum motivo forte para estabelecerem sua vida noutro lugar do mundo, mas mais por uma curiosidade por lugares exóticos ou por simples tédio com sua vida no Japão, fruto de um espírito aventureiro e da disposição por correr riscos e enfrentar o desconhecido (*op. cit.*). Ademais, apesar da maioria deste tipo de emigrantes

viver uma vida modesta no estrangeiro, eles parecem estar satisfeitos com seu rendimento, pois não buscam riqueza ou dinheiro mas antes uma vida que lhes traga satisfação. Este é, com certeza, o caso das duas ceramistas cuja trajetória acompanhamos nos últimos capítulos.

Ademais, não podemos esquecer que os anos de 1960 e 1970 foram marcados pelo surgimento de vários movimentos subversivos que implicaram, por vezes, uma partida à aventura e uma busca por experiências alternativas, especialmente o movimento *hippie* de contracultura, que surgiu nos Estados Unidos em meados da década de 1960 e se espalhou por outros países, como o Brasil e o Japão, a partir de 1965. Este não parece ter sido o caso específico de Shoko, mas influenciou certamente a trajetória de Mieko nos primeiros anos de vivência alternativa, experimental e comunitária no ateliê do Antigo Matadouro em Cunha.

De fato, os laços comunitários parecem ter sido também cruciais no desenvolvimento dos projetos de ambas as ceramistas no Brasil. Tanto para Shoko quanto para Mieko, o apoio da comunidade nipo-brasileira na abertura da primeira queima foi essencial para a projeção da sua carreira como artistas no Estado de São Paulo. A relação com outros ceramistas de origem japonesa e a participação em projetos coletivos no seio da comunidade artística *nikkei* são também comuns à trajetória de ambas as artistas, apesar de Shoko parecer ter trilhado um caminho mais individual e solitário, devido à sua personalidade mais introspectiva, como refere no relato da sua trajetória. Este recolhimento do mundo que procurava para a elaboração do seu trabalho foi-lhe possível atingir também graças às características do Brasil.

Vocês deixam-nos trabalhar sossegado. No Japão, se começou a sair nome, muita gente vem em cima. Às vezes críticos queriam saber, não é só perguntar, às vezes magoa pessoa. Então nesse ponto eu acho que passei boa época. (Shoko Suzuki)

Sua trajetória mais pessoal e isolada observa-se também no momento que sentiu a necessidade de garantir a continuidade da sua memória no Brasil. Assim, enquanto Shoko escolheu uma discípula, a *sansei* Ivone Shirahata, que acabou se tornando também grande companheira e importante suporte na sua

vida do dia a dia na fase da velhice, Mieko focou-se mais na divulgação pública do papel pioneiro do grupo inicial do Antigo Matadouro e na preservação da memória coletiva para futuras gerações no Brasil. Seu trabalho como agitadora cultural, elaborando e dirigindo projetos com outros artistas e profissionais, negociando com órgãos do governo e intermediando a realização de atividades e ações educativas, tem sido decisivo na projeção do pequeno polo de cerâmica de Cunha a nível nacional e até internacional, além de valorizar a história local através da participação ativa da comunidade. Sua trajetória de vida no Brasil está, portanto, grandemente interligada com a história da cidade Cunha, da qual já faz certamente parte.

Ademais, em alguns dos momentos mais turbulentos de suas carreiras, marcados especialmente por dificuldades financeiras, ambas as artistas contaram com o eventual apoio de mecenas, que lhes adiantaram dinheiro em troca de trabalho. Foi assim com Shoko pouco antes de vir para o Brasil, quando um empresário surgiu em seu ateliê e adiantou a compra de peças de futuras fornadas ou quando Mieko conseguiu o terreno para instalação de sua casa e ateliê também em troca de futuros trabalhos. Importa então destacar a importância do mecenato no incentivo e impulsionamento do trabalho de muitos artistas ainda hoje.

Outro elemento comum à trajetória de Shoko e Mieko é o fato de ambas terem construído seus fornos e ateliês antes das próprias casas, pois deles dependia sua sobrevivência. Pelo mesmo motivo, ambas estabeleceram-se em regiões quase inóspitas, no interior do país, afastadas dos grandes centros urbanos, mas que permitiam uma grande proximidade com a natureza, da qual dependiam para realizar o seu trabalho. Mas a vivência no interior não começou apenas no Brasil. Shoko lembra com nostalgia a fazenda da sua madrastra, onde passou grande parte da sua infância e adolescência e Mieko descreve constantemente em seu discurso as paisagens da sua terra natal, onde a montanha se junta com o mar, e que eu tive o privilégio de visitar em Agosto de 2013.

Fazenda de minha madrastra tinha muitas coisas. Eu corria nas plantações, me divertia, todo o mundo me recebia muito bem. Foi maravilhoso. [...] Com minhas primas tirava melancia da plantação,

trazia e quebrava na fonte. Essas coisas eu tenho muita saudade.
(Shoko Suzuki)

Eu sempre gostei do interior, nunca gostei de cidade agitada. Eu nasci e fui criada no interior, tranquilo. Aí fui para cidade grande para estudar. (Mieko Ukeseki)

Além das lembranças da infância, a vontade de construir um forno a lenha e de preparar argilas e esmaltes a partir do uso de matéria-prima local também implicou o estabelecimento das duas ceramistas no interior. Como vimos, a região de Cotia, onde Shoko instalou sua casa e ateliê, era, na época, praticamente mato, quase desabitada e com os poucos acessos, constituindo-se apenas por uma estrada de terra batida. Simultaneamente, na década de 1970, Cunha era uma pequena e desconhecida cidade do interior do Estado de São Paulo, dominada por fazendas e roças e cujos habitantes se dedicavam essencialmente à agricultura. No entanto, apesar do isolamento que residir nessas regiões implicava, tanto Shoko quanto Mieko contribuíram para a atração e movimento de pessoas a esses locais. A proximidade com a natureza, além de permitir facilmente o recurso aos materiais por ela providenciados, constituiu-se também como uma importante fonte de inspiração para as artistas.

Toda a arte tem muito a ver com a natureza, não só cerâmica.
Arte sem natureza não sei o que é que é. (Mieko Ukeseki)

Outro ponto em comum entre as duas ceramistas é o fato de ambas produzirem tanto objetos utilitários, como vasos ou peças para serviço de chá e de mesa, quanto objetos ornamentais, de caráter escultórico. Apesar de o primeiro garantir a sobrevivência como ceramistas no dia a dia e o segundo permitir um maior arrojo tanto em termos de forma quanto de expressão, um elemento não pode ser desvinculado do outro.

Fazer utilitário também é muito importante para desenvolvimento da mão das pessoas. Quando faz coisa grande, essa experiência dos pequenos ajuda muito [...]. E também me sustentava, ajudava

[...]. Para eu posso continuar a trabalhar, não é só para ganhar.
(Shoko Suzuki)

Eu comecei por copos utilitários e aos poucos fui aprendendo a observar, comunicar, descobrindo no meio do caminho, na verdade. (Mieko Ukeseki)

A produção de utilitários, por vezes desvalorizada pelo seu caráter repetitivo e menos criativo, aparece para as artistas como parte essencial no desenvolvimento futuro do ceramista. A importância da repetição relaciona-se não só com o aprimoramento da técnica, mas também, como afirmou Shoko durante as entrevistas, do jeito de ser do objeto e do próprio artista, além de funcionar como atividade meditativa. Ademais, ambos os objetos são assinados: Shoko utiliza a mesma assinatura para os dois tipos de trabalho, enquanto Mieko usa um pequeno símbolo para as peças mais pequenas e uma assinatura completa para peças grandes, independente de serem utilitárias ou ornamentais.

A importância dos utilitários relaciona-se também com a relevância dada ao uso e funcionalidade dos objetos. Ambas as ceramistas consideram importante que suas peças entrem no dia a dia das pessoas através do estímulo de várias sensações, não só a visão, mas o toque e até o olfato. Tocar as pessoas, num sentido mais abrangente, é também o objetivo de Shoko.

Eu queria que meus objetos entrassem no mundo da pessoa, conversa. Tem que praticar muito para chegar nesse ponto [...]. Eu tinha dúvida comigo mesma. Será que eu poderia fazer esse tipo de trabalho que tenha sentido, que chama pessoa, que quer abraçar? (Shoko Suzuki)

Quanto ao processo técnico utilizado pelas artistas, é praticamente o mesmo daquele usado no Japão e constitui-se pelos seguintes estágios: recolha local da argila e sua preparação, modelagem no torno, primeira queima de biscoito em forno a lenha ou a gás, preparação do esmalte através de cinzas vegetais, esmaltação da peça e segunda queima em forno a lenha de alta temperatura. O torno ou roda de oleiro utilizado pode ser elétrico ou

manual e, dentro deste, existem pelo menos três subtipos: o chamado torno de pé, em que a tração da roda é feita com o pé; torno manual simples, em que a tração da roda é feita com a própria mão; e o chamado torno manual tradicional japonês, que usa uma vara de madeira para ativar a tração do torno a partir de um pequeno buraco feito na superfície da roda. Em relação à última queima, ela é feita pelas artistas em forno *noborigama*, o que dura geralmente cerca de 30 horas. Já o processo completo implica no total seis meses de trabalho.

Técnica é totalmente o que aprendi no Japão. Base. Na verdade não é só técnica, tem que conhecer barro, construção de forno. Não é só fazer peça. É o processo todo que no Japão faz. (Mieko Ukeseki)

Contudo, à exceção da queima em alta temperatura e da aplicação de esmalte de cinzas vegetais, ambas heranças orientais, este processo é relativamente universal e comum a qualquer ceramista tradicional, isto é, que viva em proximidade com a natureza e dependa dela para realizar o seu trabalho. Entretanto, a recolha local da argila e sua preparação através da adição de minerais, a modelagem em torno tradicional japonês, a preparação do esmalte de cinzas vegetais a partir de plantas e rochas da região e a queima de alta temperatura em forno *noborigama* são comuns à maioria dos ceramistas japoneses residentes no Brasil, assim como aos ceramistas residentes em regiões tradicionais de produção de cerâmica no Japão.

A proximidade com a natureza também é, como vimos, comum a estes ceramistas e relaciona-se com uma preocupação em usar a matéria-prima local, o que não acontece com muitos dos ceramistas residentes em áreas urbanas, que preferem utilizar argilas e esmaltes prontos. Não obstante, a recolha de argila local parece relacionar-se também, no caso das duas ceramistas estudadas, com a inexistência de fornecedores durante os seus primeiros anos de carreira no Brasil. De fato, em anos mais recentes, ambas passaram a utilizar argila pronta, que pode ou não ser recolhida por fornecedores especializados na própria região.

Além do mais, a queima em alta temperatura em forno a lenha é também uma herança dos imigrantes japoneses no Brasil que, como vimos no capítulo

II, praticamente não existia no país antes da sua chegada. No entanto, apesar de hoje em dia a queima em alta temperatura já poder ser obtida através de uso de fornos elétricos ou a gás, mais compactos e práticos e que, por não libertarem fumaça tóxica, são utilizados pela maioria dos ceramistas urbanos, os ceramistas japoneses residentes no Brasil ainda preferem utilizar o complicado e poluente forno a lenha. Isto porque só ele permite a ocorrência de acasos dentro do forno, fruto da ação das forças da natureza traduzida no contato das cinzas soltas no processo de queima da lenha com o esmalte e nas diferentes temperaturas que atingem desigualmente as peças em função da sua localização dentro do forno. O resultado é a criação de efeitos inesperados na superfície das peças que são, até certa medida, incontrolláveis pelo ceramista e que refletem a entrega da finalização do processo de produção cerâmica às forças da natureza. Esta entrega do ceramista japonês às forças da natureza observar-se-ia também no ato de esvaziar a mente de qualquer pensamento abstrato, como na meditação, deixando o material barro conduzir as mãos do artista.

De fato, a relação com a natureza é geralmente apontada como uma característica dos ceramistas nipônicos, inclusive daqueles que se estabeleceram no Brasil. A quase totalidade dos ceramistas japoneses de primeira geração que trabalham no Brasil possuem seu ateliê no interior, em regiões afastadas de grandes centros urbanos, como Atibaia (no caso de Shugo Izumi), Itapeverica da Serra (no caso de Kenjiro Ikoma) e Mogi das Cruzes (no caso de Akinori Nakatani). Todos eles possuem também fornos tradicionais japoneses queimados a lenha, como *anagama* e *noborigama*, e recorrem da matéria-prima local para produzir suas argilas e esmaltes. Esta situação é semelhante à de muitos ceramistas japoneses, especialmente aqueles que trabalham com técnicas ou estilos tradicionais, cujas regiões de origem são normalmente no interior, longe das grandes cidades, como é o caso da aldeia de Koishiwara, onde Mieko Ukeseki começou a trilhar seu caminho na arte da cerâmica.

Ademais, esta intrínseca relação com a natureza seria um dos motivos pelos quais o artesanato tradicional teria uma história de maior valorização no Japão do que no Ocidente. A própria Mieko argumenta nesse sentido.

No Japão, na época que estávamos lá, era muito difícil fazer cerâmica, tinha muita gente fazendo. Difícil vender por que tem de mais. A maioria das pessoas conhece o valor da cerâmica, tem o olho treinado, tem aceitação, não é igual aqui. Tinha muitos mestres, até Tesouro Nacional. Aqui não tem essa cultura de cerâmica. Bom, a gente conseguiu conquistar ao longo de tempo, criar várias clientelas. Hoje, em comparação àquela época, tem tanta gente que conheço. Já dá mais valor. (Mieko Ukeseki)

De fato, os movimentos de preservação de artes tradicionais, como o movimento *Arts & Crafts* criado na Inglaterra do final do século 19 por William Morris e o movimento *mingei* fundado no Japão em 1929 por Yanagi Soetsu, procuraram enaltecer a beleza dos objetos produzidos manualmente por artesãos anônimos feitos para serem usados no cotidiano das pessoas comuns.

Eu nasci, criada, até formei lá [no Japão], vim para cá já grande. Dentro do conhecimento da minha vida no Japão que a gente conhecia pela história sobre *mingei* [...]. *Mingei* é povo que faz, tudo que povo cria artesanalmente, manualmente, em casa [...] o que seja que tem em material natural. Começa pelo uso. Fazer uma coisa para uso. Mas já que vai fazer, faz um toque especial. Qual é toque especial? Cada pessoa é diferente, acaba sendo expressão pessoal. Então tem muito a ver com cultura japonesa, com todo o objeto de utilidade ele é quase praticamente único, antes de entrar esse industrialismo [...]. Qualquer coisa que a gente coloca a mão em qualquer material tem uma linguagem expressiva [...]. Isso aqui que é *mingei*. [...] Objeto feito por pessoa que usa em dia a dia. Tem muito a ver com vida. E também ao mesmo tempo tem uma arte, expressão de quem fez [...]. Me marcou muito quando eu comecei a entrar na cerâmica. (Mieko Ukeseki)

Muitos acham que artesanato é arte menor, mas tem que alcançar o nível da arte. Essa era a preocupação de [William] Morris [...]. Bom trabalho é o que chega no espírito da gente, mesmo sendo utilitário. (Shoko Suzuki)

O movimento *mingei* teve, como veremos no capítulo seguinte, grande repercussão no Japão do pós-guerra e contribuiu, em grande medida, para a construção de uma imagem do ceramista japonês, no Japão e no Brasil. Esta associa-o frequentemente, e como vimos, ao uso de técnicas tradicionais, à proximidade com a natureza e entrega do processo de produção cerâmica às forças naturais, à preferência pelo pensamento não abstrato, à prevalência da técnica sobre a criatividade ou à importância atribuída ao processo e ao uso e funcionalidade de um objeto. A seguir veremos então como essas representações são fruto de processos históricos, sociais e políticos específicos, constantemente negociados no processo de construção da cultura japonesa no período moderno.

V. Desconstrução da cultura japonesa

A “invenção da cultura” enquanto construção de hábitos, costumes e tradições compartilhados por uma mesma comunidade não é uma ideia recente. Platão já advertia, em algumas interpretações de seu mito da caverna na *República VII*, para o perigo de enxergarmos apenas os simulacros incutidos por todo um sistema de “formadores de opinião”. Estes, ao transmitirem suas interpretações artificiais da realidade, constroem a identidade e definem os modelos de comportamento de um determinado povo, etnia ou nação. Fazendo com que essa construção pareça natural, eles criam também a base para o nascimento do sentimento patriótico e de pertencimento a um grupo social.

A cultura nacional é composta de instituições, símbolos e representações sociais. Segundo Hall (2006, p. 50), ela é “um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. Ela produz sentidos sobre “a nação”, com os quais nos podemos identificar, logo ela constrói identidades (*ibid.*, p. 51).

A cultura nacional é então disseminada pelo menos de duas formas: como conteúdo cultural que inclui costumes, uso de linguagem e crenças, e como discurso, “uma forma de falar que molda nossa consciência” (Calhoun, 1997²⁴ *apud* TAI, 2003, p. 6, tradução minha)

Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido aos modos como a “inglesidade” (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. [...] A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*. (HALL, 2006, p. 48-49).

²⁴ CALHOUN, Craig. *Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 3.

A nação, longe de ser um reflexo de uma uniformidade étnica e cultural, é, portanto, uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1983²⁵ *apud* TAI, 2003, p. 5), construída politicamente em geral por meio da manipulação de elites, que podem inventar tradições, símbolos, história e cultura para inculcar a consciência nacional nas pessoas comuns (TAI, 2003, p. 6).

A ideia de tradição como um conjunto de características que são passadas de geração em geração implica um processo de constante reinterpretação, reestruturação e entrelaçamento (MORRIS-SUZUKI, 1997, p. 6). Ela funciona como um conjunto de “recursos simbólicos” (como língua, ideias, imagens e atributos físicos) que definem a identidade de um indivíduo ou uma nação através da interação com o “outro” (*ibid.*, p. 38). De fato, as formas particulares como estas tradições são combinadas e desenvolvidas dependem não só do contexto político e social de cada nação, mas ainda da sua relação com o resto do mundo. Logo, “muitas vezes, ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (HOBBSBAWM, 1983, p. 9).

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regra tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (*idem*)

O processo de imaginação da comunidade nacional é feito ao longo do espaço e do tempo e através dele certos povos e eventos são definidos como pertencendo ao “nosso” passado enquanto outros são excluídos (MORRIS-SUZUKI, 1997, p. 33). Alguns valores e práticas preexistentes são selecionados e modificados, usualmente da cultura dominante, enquanto outros são depreciados ou dispensados (TAI, 2003, p. 6).

Assim, o processo de construção nacional baseia-se geralmente na relação do “eu” com o “outro”, isto é, no estabelecimento de fronteiras e na

²⁵ ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.

seleção de certos valores e práticas que definem "nossa" cultura em oposição à do "outro" e, por este motivo, está frequentemente entrelaçado com processos de expansão colonial.

Fronteiras simbólicas mantêm as categorias "puras", proporcionando às culturas seu significado único e identidade [...]. O argumento aqui é que o "outro" é fundamental para a constituição do "eu" (HALL, 1997, p. 236-237, tradução minha).

De fato, como afirma Edward Said (2007, p. 13-14), o próprio Oriente "ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste". No caso específico do Japão, esse elemento de contraste foi, em um primeiro momento, a China e, só mais tarde, o Ocidente.

Ao contrário de alguns países continentais com fronteiras que mudam constantemente, o Japão aparenta ser uma "nação natural" prontamente definida. No entanto, as suas fronteiras são invenções recentes e, em alguns lugares, ainda são disputadas (MORRIS-SUZUKI, 1997, p. 5). Um exemplo disso é atual controvérsia com relação à posse das chamadas ilhas Takeshima, localizadas no Mar do Japão e cuja soberania ainda é disputada pela Coreia do Sul e pelo Japão. Ademais, a atual configuração geográfica do país tem origem nas políticas de assimilação dos povos *ainu* em Hokkaido a partir de 1869 e da assimilação das ilhas Ryūkyū ao território nipônico em 1879.

Portanto, a construção da identidade nacional está geralmente associada ao processo de constituição das nações modernas nos séculos 18 e 19, e no Japão não foi diferente. Foi no período Meiji (1868-1912), quando os portos se abriram às nações estrangeiras dando início a um conjunto de reformas de modernização do país, que surgiu o desafio de definir uma identidade coletiva para o estado japonês recém-criado. No período anterior, as noções de identidade focavam-se essencialmente nas lealdades ao senhor local e tinham um caráter essencialmente regional, portanto a questão "o que significa ser japonês?" nunca surgira de forma tão veemente até aquele momento.

Por volta do final do século 18 e início do século 19, foi iniciado um processo pelo qual as antigas lealdades ao senhor ou ao monarca foram substituídas pela lealdade à nação. A nação tornou-se então um objeto emocionalmente carregado e o nacionalismo surgiu como uma ideologia centrada no sentimento de pertença de uma comunidade particular e no desejo subsequente de vê-la florescer e desenvolver. O estado-nação foi criado como uma instituição política com uma base territorial que utilizou a doutrina do nacionalismo em seus momentos fundacionais para gerar uma cultura comum e um senso de pertença entre seus membros. (GUIBERNAU, REX, 1997, p. 5, tradução minha)

A construção da identidade japonesa deu-se, nesta época, como uma necessidade de gerar um sentimento de pertença na população que compunha o novo estado japonês, mas ainda como uma necessidade de afirmação do país perante as nações ocidentais e outras partes da Ásia, onde começava a exercer poder colonial. Neste processo, especificidades culturais de certas regiões e classes sociais foram ignoradas, enquanto as de outras, geralmente da classe dominante, foram adotadas como "cultura nacional".

No entanto, vários autores (BORGEN, 1998; NOSCO, 2005) defendem que sentimentos nacionalistas sobre o Japão fizeram desde cedo parte da cultura literária do país e que, neles, a "identidade japonesa" surge geralmente como contraponto à dominação cultural da China. Robert Borgen (1998) estuda um desses exemplos por meio dos diários do monge budista Jōjin (1011-1081), que viajou para a China em uma peregrinação pelos locais sagrados. O autor defende a existência de sentimentos nacionalistas nos escritos do monge, apesar de confessar a problemática do uso deste termo nessa época.

Um elemento chave está realmente faltando no nacionalismo de Jōjin. Tanto na Europa como no Japão modernos, o nacionalismo era, ou pelo menos era suposto ser, um sentimento compartilhado por todos os membros de um estado-nação. Jōjin dificilmente era um japonês típico representativo de sua época. (BORGEN, 1998, p.12-13, tradução minha).

Foi muito mais tarde, durante a era Tokugawa (1603-1868), que surgiram tentativas de definir a cultura japonesa em oposição à chinesa. Segundo Peter Nosco (2005, p. 6), este período assistiu a uma explosão do interesse pelo passado do Japão, que se traduziu na proliferação de escritos históricos sobre o país, caracterizados pela prevalência de uma noção de continuidade. Dentre eles destacam-se os escritos de Motoori Norinaga (1730-1801), que fizeram parte de um movimento literário conhecido como estudos nativistas (*kokugaku*) e que, em suma, procuraram restabelecer a cultura japonesa da forma como ela era antes da influência dos modelos de pensamento e comportamento chineses. A partir da leitura dos mais antigos textos japoneses, como o *Kojiki* (712), Norinaga identificou aquilo que chamou de um antigo modo japonês (*kodō*), distinto do modo chinês e caracterizado pela preponderância dos princípios naturais xintoístas, criados não pelos humanos (como o confucionismo chinês), mas pelas próprias divindades (NOSCO, 2005, p. 13). Ademais, ao construir o mito do povo Yamato²⁶, cujos ancestrais eram a deusa solar Amaterasu e cujos descendentes incluíam, antes e acima de tudo, a linhagem imperial, a escola *kokugaku* não só colocou o imperador, ao invés do xogun, no centro da política nacional como deu origem ao mito do monoetnicismo do Japão. Este mito, presente até aos dias de hoje, ignora a existência de múltiplos grupos étnicos presentes dentro do território japonês, colocando o povo Yamato no topo da hierarquia étnica dentro do país.

Nosco (2005) considera estes textos importantes marcos na construção de uma noção de identidade coletiva no Japão, que incluiu um novo entendimento da "japonesidade" ao distanciar-se dos princípios culturais chineses através de um retorno às raízes étnicas primitivas. O movimento *kokugaku* culminou, mais tarde, na criação da escola de restauração xintoísta *Fukko* e influenciou o movimento *Sonnō jōi* (literalmente, "reverenciar o Imperador, expulsar os bárbaros") que, em última instância, levou à queda do regime Tokugawa e à subsequente Reforma Meiji (1868). Esta estabeleceu a escola *kokugaku* como a ideologia fundacional do Japão baseada no monoetnicismo centrado no Imperador e no xintoísmo como culto oficial.

²⁶ Grupo étnico dominante nativo da ilha central do Japão, que se distingue de minorias como os *ainu* ou os *okinawanos*, incorporados posteriormente ao território japonês.

Com o colapso do xogunato Tokugawa e a consequente abertura dos portos às nações estrangeiras, a preponderância do modelo chinês foi substituída pela do Ocidente, perante o qual o Japão procurou afirmar-se como estado-nação moderno. Como parte desta estratégia, o governo Meiji preocupou-se em participar das exposições universais realizadas na Europa e nos Estados Unidos, por se constituírem como ocasiões propícias para mostrar ao mundo as invenções e desenvolvimentos tecnológicos de cada país.

O final do século 19 foi também marcado pela visita de vários estudiosos europeus e americanos ao Japão, que escreveram sobre os hábitos e costumes de sua população, contribuindo para a construção de uma imagem exotista e estereotipada do país. Dentre eles destacam-se Ernest Fenollosa (1853-1908) e Lafcadio Hearn (1850-1904), que contribuíram para o surgimento de uma noção de superioridade da arte japonesa perante a ocidental.

Ernest Fenollosa, residente no Japão entre 1878-1890 e 1897-1900, é considerado por Kojin Karatani (1998, p. 158) o "inventor" da arte japonesa, visto ter sido um dos principais responsáveis por ressuscitá-la no Japão e promovê-la perante o mundo, reinventando-a sob os padrões estéticos ocidentais. Em uma de suas primeiras palestras, promovida pela associação nacionalista *Ryuchi-kai* para a proteção e promoção das propriedades culturais e arte japonesas, Fenollosa elogiou a excelência da arte e estética nipônicas em uma época em que a atenção dos japoneses se virava para o Ocidente. Desapontado com as tendências da arte europeia contemporânea e nostálgico da antiguidade clássica, Fenollosa sublinhou a superioridade da pintura japonesa, contribuindo para o renascimento do estilo conhecido como *nihonga*, como aponta Tetsuhiro Kato (1999).

A defesa apaixonada de Fenollosa da arte tradicional japonesa incitou tanto a mentalidade nacionalista da audiência que adquiriu grande poder de influência. Consequentemente, o seu argumento determinou as tendências básicas do pensamento artístico japonês dos anos vindouros [...]. Esta palestra, especialmente a segunda parte, foi certamente agradável também aos líderes políticos japoneses contemporâneos. Ensinar que a pintura tradicional japonesa como "arte" não é inferior às pinturas a óleo

ocidentais não apenas sarava a alma de uma nação sofrendo de complexos de inferioridade mas também despertou a consciência e orgulho nacionais nos japoneses [...]. Fenollosa é ainda hoje popularmente respeitado como um herói nacional (*idem*, tradução minha).

Já Lafcadio Hearn, que viveu no Japão entre 1890 e 1904, numa época em que o país se esforçava por absorver as ideologias industriais e imperialistas do Ocidente, interessou-se, ao invés, pelo que os japoneses tentavam descartar. Apaixonado pelas tradições e pela mentalidade nipônicas, que tentou compreender através do folclore, Hearn, tal como Fenollosa, frisou a superioridade da arte japonesa em relação à ocidental.

Eu acredito que sua arte é muito mais avançada que a nossa, assim como a arte da Grécia antiga era superior àquela dos primeiros artistas europeus [...]. Nós somos bárbaros! Eu não apenas penso estas coisas: eu estou tão certo delas como da morte. Eu apenas desejo poder reencarnar em qualquer pequeno bebê japonês, para poder ver e sentir o mundo de forma tão bela como o cérebro japonês o faz. (HEARN in BISLAND²⁷, 1906 *apud* PULVERS, 2000, tradução minha).

Foi no seio desta conjuntura que o Japão participou da Exposição Universal de Viena, realizada em 1873 sob o mote *Kulture und Education* (Cultura e Educação). Nela, a palavra *kōgei* surgiu pela primeira vez como tradução da palavra inglesa *craft* (em português, artesanato), distinguindo-se do conceito ocidental de belas-artes (*bijutsu*). A apresentação de obras de alta qualidade técnica na categoria de artesanato garantiu ao Japão a admiração do Ocidente e a cerâmica foi a que mais se destacou. Desde a década de 1860, a gravura japonesa *ukiyo-e* já suscitava grande fascinação por parte dos artistas europeus, dando origem ao movimento conhecido como *japonismo* que exerceu grande influência sobre os impressionistas. Como o *ukiyo-e*, o artesanato tradicional também ganhou grande fama no Ocidente graças à sua

²⁷ BISLAND, Elizabeth. *The Life and Letters of Lafcadio Hearn*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1906.

repercussão nas Exposições Internacionais e dele nasceu o movimento de *art nouveau*.

Entre 1862 e 1910, os japoneses participaram em três das cerca de sete dúzias de exposições universais realizadas e a cerâmica foi um dos artesanatos que apresentou com mais frequência, especialmente por que era visto pelo governo Meiji como de vital importância para o mercado nacional de exportações (MOERAN, 1997, p. 13). Ao longo do final da segunda metade do século 19 até a primeira metade do século 20, o governo japonês apoiou o artesanato como um dos produtos mais comerciáveis para aumentar a receita do comércio internacional e continuou a apoiar o *design* industrial que substituiu o artesanato tradicional depois da Segunda Grande Guerra (KIKUCHI, 2004, p. 85).

Segundo Brian Moeran (1997, p. 13), o frequente sucesso dos ceramistas nestas exposições teve dois efeitos a longo prazo na organização da arte e aceitação da cerâmica como tal: a criação de museus e outras instituições artísticas, o que garantiu o estabelecimento de um “mundo de arte” no Japão a partir de 1880, de contornos ocidentalizantes; e o desenvolvimento de um maior interesse dos ceramistas pelas suas próprias tradições artesanais.

Na história da arte moderna japonesa, a cerâmica parece ser uma forma de arte que, em grande parte, tem estado ligada ao conceito de “tradição”. Suspeito que os japoneses tenham feito tanto da sua arte da cerâmica precisamente por que a cerâmica [...] não tinha sido vista como uma forma de arte até muito recentemente no Ocidente. Eles então lhe atribuíram uma série de qualidades que serviram para marcar a diferença com as artes ocidentais e, logo, distintamente “japonesa” (MOERAN, 1990, p. 213, tradução minha).

Por outro lado, a Europa, que em meados do século 18 procurava inspiração no seu próprio passado medieval, viu no Japão artistas incrivelmente habilidosos sob a influência de um naturalismo livre e informal. Isso satisfez o medievalismo e o primitivismo romântico, que idealizava a vida camponesa, dominantes na época (MOERAN, 1997; KIKUCHI, 2004).

Com isto, o trabalho artesanal foi adotado como símbolo da nação recém-criada, algo que, enfim, o Japão tinha de superior às nações ocidentais. Neste sentido, entre 1890 e 1944, o Ministério da Casa Imperial implementou medidas de proteção das técnicas tradicionais, com a nomeação de artesãos da Corte Imperial e que se refletiram em um esforço dos artesãos por incorporar elementos da técnica tradicional no seu trabalho, retomando técnicas e estilos praticamente extintos. Nessa época, a preservação de propriedades culturais no Japão estava também, em certos aspectos, à frente de vários países da Europa e Estados Unidos (EDWARDS, 2008, p. 38). A preocupação com a preservação e reconstrução de templos e santuários teve início em 1871 com o Plano de Preservação de Antiguidades e Propriedades Antigas e foram motivados não só por uma preocupação com a destruição de propriedades culturais ou por mero interesse acadêmico, mas também pela agenda ideológica do estado (INADA, 1986 *apud* EDWARDS, 2008, p. 44).

O final do século 19 foi marcado pelo eclodir da primeira Guerra Sino-Japonesa (1894) e pela união do nacionalismo ao imperialismo, inicialmente apoiada por uma concepção do Japão como nação multiétnica, de modo a justificar a anexação de outros territórios asiáticos sob a bandeira japonesa. Entre a Primeira Guerra Mundial e o início da década de 1930, o conceito de "cultura" (*bunka*), até então considerado uma importação ocidental, começou a despertar interesse na consciência nacional e em debates acadêmicos, delineando o surgimento das teorias da singularidade japonesa do pós-guerra (MORRIS-SUZUKI, 1995, p. 763).

Ao longo do início do século 20, houve uma ambivalência essencial que surgiu da necessidade dos intelectuais japoneses de, por um lado, definirem a singularidade japonesa, como única grande potência asiática e, por outro, de identificar os elementos em comum que justificavam a reivindicação de impor seu regime aos outros e criar um império na Ásia. (*ibid.*, p. 170, tradução minha)

Este cenário, caracterizado pela necessidade de afirmação do Japão perante o Ocidente e por uma ideologia que foi se aproximando do nacionalismo, implicou em uma revalorização de práticas artesanais

praticamente obsoletas, que foram reinventadas e consideradas tradicionais, numa clara tentativa de manter uma continuidade com o passado que caracteriza as políticas nacionalistas. Edmund De Wall (2002, p. 190) fornece o exemplo extremo de como a ideologia do Terceiro Reich na Alemanha de 1933 a 1945 se preocupou em apoiar e promover o artesanato *volkisch* como forma de exaltar a identidade nacional.

Ademais, De Wall (2002, p. 188-189) afirma também que a defesa da cultura nacional por meio da promoção do artesanato tradicional do país tem sido um forte componente da história cultural recente tanto do Japão quanto da Inglaterra. De fato, o movimento *Arts & Crafts*, que se afirmou como uma reação à mecanização imposta pela Revolução Industrial e o consequente aniquilamento da figura do artesão, surgiu na Inglaterra entre 1860 e 1885, na mesma época em que a arte japonesa começava a influenciar os impressionistas europeus. Assim, os românticos começaram a elogiar os ofícios artesanais do passado no momento em que estes ficaram obsoletos pela reprodução mecânica (KARATANI, 1998, p. 152).

No entanto, diferentemente do Ocidente, que conheceu praticamente a extinção do artesanato tradicional após a Revolução Industrial, no Japão, devido à industrialização tardia, a manufatura tradicional nunca chegou a ser abolida. Deste modo, o Ocidente encontrou no Japão um vislumbre de seu passado perdido e exaltou essa nostalgia por meio do movimento estético, representado por John Ruskin e William Morris na Inglaterra.

Michel Marra (1999, *passim*) associa a “descoberta” das artes tradicionais japonesas pelos ocidentais com um sentimento de descontentamento com a modernidade da própria cultura ocidental, manifesta nas consequências da Revolução Industrial. Assim, os ocidentais buscaram no Japão formas de superar essa modernidade, tornando o sujeito japonês cada vez mais um produto desta. Segundo o autor, a estética teve, neste processo, um papel central. Assim, não só os ocidentais descobriram o século 19 japonês durante o final da segunda metade do seu próprio século 19, exatamente quando tentavam sair dele, mas o próprio Japão também descobriu o século 19 europeu depois do seu século 19 ter terminado (*ibid.*, p. 276).

A tentativa de definir o Japão pelo contraste entre o materialismo ocidental e a estética e a espiritualidade asiáticas teve seu ponto alto com os

estudos de dois famosos pensadores nipônicos, Kakuzo Okakura (1862-1913) e Soetsu Yanagi (1889-1961), que se aliaram ao nacionalismo cultural. O culto à tradição e a busca de uma continuidade com o passado através da sua manipulação, baseada na crença de que os japoneses partilhavam uma descendência comum, desembocou na criação do mito da estética tradicional.

Okakura herdou a noção ocidental de arte durante seu período como assistente do americano Ernest Fenollosa e a aplicou à arte japonesa (KARATANI, 1998, p. 155). Influenciado pelo idealismo do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Okakura é considerado o pai fundador do “mito do espiritualismo asiático” (MARRA, 1999, p. 65-71). Segundo o autor (*ibid.*, p. 65), “a imagem do Japão como um lugar de espiritualidade oriental, distinta da materialidade ocidental, deve muito à adaptação japonesa da filosofia de Hegel” (tradução minha).

Mas, segundo Karatani (1998, p. 155), foi apenas devido ao fato do trabalho artesanal ser o único produto japonês apreciado e exportado para o Ocidente que Okakura pôde sublinhar a superioridade da arte japonesa e a tentativa de representar o Japão por meio dela. De fato, em sua obra *O Livro do Chá*, Okakura procura definir a identidade japonesa por meio da cerimônia do chá, que considera um dos símbolos mais representativos da cultura estética japonesa, ao mesmo tempo em que enfatiza a superioridade da cultura japonesa com base nos preceitos estéticos do zen-budismo e na harmonia com a natureza (MARRO, 2011). Tanto *O Livro do Chá* quanto a famosa obra de Inazo Nitobe *Bushido: a Ética dos Samurais e a Alma do Japão* foram ambos lançados em inglês, em 1906 e 1900 respectivamente, com o claro objetivo de atingir o público ocidental.

Soetsu Yanagi fundou, em 1929, o movimento *mingei*, praticamente uma tradução japonesa do movimento britânico *Arts & Crafts*, que procurava a valorização do artesão tradicional como reação à rápida industrialização e urbanização do Japão. A palavra *mingei* pode ser traduzida em inglês como *folk art* e em português como “arte popular”. Assim, através deste movimento, Yanagi enalteceu a beleza inerente aos objetos produzidos manualmente por artesãos anônimos feitos para serem usados no cotidiano das pessoas comuns.

A filosofia *mingei* foi fortemente influenciada pelas ideias de William Morris, trazidas para o Japão por dois ceramistas que mais tarde se tornariam amigos

de Yanagi, o japonês Kenkichi Tomimoto e o inglês Bernard Leach. Segundo Moeran (1997, p. 24), a conexão entre natureza e beleza é apenas um dos paralelos entre as teorias estéticas de Morris e Yanagi. De fato, ambos estavam preocupados com as consequências que a mudança de um sistema baseado na cooperação para um sistema baseado no capitalismo teria no artesanato, o que os levou a olhar para as guildas medievais como exemplos perfeitos de artesãos trabalhando juntos. Ademais, enquanto ambos defendiam que a arte deveria estar disponível para as massas, Morris estava mais preocupado com a arte popular como expressão de problemas sociais, ao passo que Yanagi preferiu dar ênfase ao espírito do indivíduo, focando a atenção na beleza e no papel cultural do *mingei* (*ibid.*, p. 37-40).

Contudo, Yanagi reivindicou repetidamente a originalidade e independência de quaisquer precedentes da sua teoria *mingei*. O *mingei* foi então construído como uma tradição autêntica e, ao mesmo tempo, reposicionado no contexto moderno de modo a criar novos valores estéticos. Ele também adquiriu valor comercial e tornou-se objeto de desejo numa cultura de massa comoditizada (KIKUCHI, 2004, p. 76).

Yanagi definiu então a noção de beleza no contexto da moralidade e aplicou conceitos budistas à estética do artesanato, influenciada pelos filósofos japoneses Kitarō Nishida e Daisetsu Suzuki, conhecidos mundialmente pela sua interpretação moderna do budismo (KIKUCHI, 2004, p. 6). De fato, uma das principais diferenças com as ideias de Ruskin e de Morris é a introdução dos conceitos de não-mente, de intuição e de percepção direta, advindos do pensamento budista. Estes conceitos refletem-se no processo de esvaziar a mente que muitas vezes define a prática dos ceramistas nipônicos.

Também o atual crítico de arte Kenji Kaneko (2007, p. 10-11) defende que os japoneses concebem novas ideias a partir do material e por meio das relações estabelecidas a partir dele e não por vias conceituais como no Ocidente. Assim, enquanto para a maioria dos ocidentais a forma nasce a partir da criatividade individual, para o ceramista japonês ela brota da sua relação intrínseca com a matéria, que não é mais que um fragmento da natureza. Segundo o autor (*op. cit.*), a obra surgiria então a partir de um estado de "não-mente" (*mushin*), um estado de meditação caracterizada pela ausência de

pensamento para que tudo se torne natural, simples, sem nenhuma ideia premeditada, que vem dos conceitos do zen-budismo.

O movimento *mingei* foi idealizado não apenas como movimento estético, mas como algo fundamental à existência humana, com aspectos éticos e religiosos (MOERAN, 1997, p. 29). Yanagi estava preocupado com a atitude espiritual do homem moderno e escolheu expressar sua visão da espiritualidade através do *mingei*. De fato, ele estava mais preocupado com a forma como os objetos de arte popular eram feitos do que com os objetos em si. Enquanto eles fossem feitos de acordo com certas regras definidas por ele, estariam naturalmente de acordo com o seu conceito de beleza (*ibid.*, p. 30).

Por isso, Faulkner (2003) vê o movimento *mingei* como “um instrumento de reforma social e artística que olhava o passado como um modelo para o presente” (tradução minha). Ao procurar no passado uma identificação estética, o discurso de Yanagi aproximou-se do nacionalismo. A beleza dos objetos feitos pelo trabalho coletivo de artesãos anônimos com técnicas simples e estilos tradicionais, que moravam em comunidades rurais em harmonia com a natureza, foi exaltada por Yanagi e apontada como modelo social e artístico (FAULKNER, 2003). O trabalho destes artesãos foi apresentado em oposição à lógica capitalista e individualista e à produção massificada e foi relacionada aos preceitos originais do budismo. Deste modo, Yanagi procurou um modo de vida e produção peculiarmente japoneses, em uma necessidade de afirmação da identidade cultural do país perante a preponderância do modelo ocidental.

Entretanto, Moeran (1997) propõe que a filosofia *mingei* é um tipo de estética moral que tende a surgir em todas as sociedades em vias de industrialização que experimentam uma rápida urbanização e uma mudança da produção manual para os métodos mecanizados de massa. Além do mais, ao promover a estética *mingei*, Yanagi reforçou os estereótipos do Japão alimentados por uma visão orientalista europeia que via os japoneses como pessoas simples, inocentes, primitivas, que vivem em harmonia com a natureza gentil e criadora (EVETT, 1982 *apud* MOERAN, 1997, p. 223).

Ademais, Michel Marra (1999, p. 1-2) adverte-nos para as implicações políticas do uso da categoria estética no Japão. Como produto da modernidade, nascida na Europa do século 18 como um ramo da filosofia, pela mão do filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), “a aplicação da categoria

estética ao Japão é um ato claro de hegemonia hermenêutica” (*ibid.*, p. 2), resultante do processo de domesticação que o Ocidente tende a impor aos textos não ocidentais.

Sempre que falamos de “gosto japonês” ou de “senso estético japonês”, estamos transformando o particular em universal e ao aplicarmos a noção de estética ao Japão pré-moderno, estamos na realidade referindo-nos a uma construção relativamente moderna chamada “estética”, cuja larga popularidade no Japão está diretamente relacionada com a sua habilidade de produzir imagens daquilo a que chamamos Japão (*ibid.*, p.1, tradução minha).

Segundo o autor, a expressão “estética japonesa” refere-se assim a um processo de negociação filosófica entre pensadores japoneses e práticas de significação ocidentais na criação e desenvolvimento de imagens do Japão (MARRA, 1999, p. 2). De fato, foi no processo de hibridização de ideias ocidentais e orientais, especialmente o movimento britânico *Arts & Crafts* em um primeiro estágio e, depois da Segunda Guerra, conceitos do zen-budismo e da cerimônia do chá, que Yanagi encontrou um sentido de identidade cultural oriental (KIKUCHI, 2004).

A fundação da teoria *mingei* está profundamente enraizada no quadro das ideias modernas ocidentais, incluindo filosofia e religião, primitivismo, medievalismo e ideias de “arte do povo”. A visão de Yanagi foi nutrida pelas modas dessas ideias e adquiriu novos vocabulários estéticos assim como novas perspectivas de olhar a arte japonesa e a estética do chá. O orientalismo, que envolve a construção ocidental do Oriente, foi integrado no discurso estético moderno, particularmente evidente no primitivismo, no medievalismo e no que o moderno construiu como “pré-moderno”. No discurso estético moderno, o Oriente é uma crítica moderna do Ocidente moderno e é idealizado como uma entidade orgânica que sugere um valor alternativo ao Ocidente [...]. A originalidade de Yanagi é reconhecida na hibridização e apropriação das idéias ocidentais no contexto japonês e, em

particular, na forma como Yanagi absorveu e apropriou o orientalismo para encontrar o seu discurso estético sobre a modernidade no Japão. Este hibridismo no estágio fundador da teoria *mingei* não desvaloriza a teoria e o movimento a ela associado. A originalidade existe, não nas ideias que formam a teoria *mingei*, mas na forma como Yanagi criou seu hibridismo e o aplicou à arte japonesa. (*idem*, p. 42, tradução minha).

Ademais, a apropriação de Yanagi do orientalismo pela teoria *mingei* faz parte do processo de construção de uma identidade cultural nacional japonesa, que se conformou à imagem que aquele projetou (*ibid.*, p. 43).

O “orientalismo Oriental” é criado por Yanagi num mecanismo de representação. O Ocidente fez o Oriente como o outro de modo a criar a sua identidade. O Japão fez o resto do Oriente como o outro para criar a sua identidade entre o Ocidente e o Oriente e, finalmente, o Japão central fez os povos periféricos japoneses como o outro dentro do Japão (*ibid.*, p. 195, tradução minha).

Na década de 1930, Yanagi viajou pelo interior do país em busca de objetos cotidianos feitos anonimamente em integração com a natureza, encorajando artesãos a continuar o seu trabalho quase como um “trabalho de evangelização”. De fato, Moeran (1990, p. 223) escreve que “a destruição da natureza, que acompanhou a urbanização e a industrialização, deu lugar a uma teoria estética que se foca na natureza e no campo como epítome da ‘beleza’”.

No Japão, no entanto, a nostalgia de um retorno à natureza vinda da urbanização pode ser vista não só no artesanato moderno [...], mas também na pintura e na poesia praticada por uma aristocracia urbanizada durante os períodos Nara (647-794) e Heian (794-1185). Também pode ser encontrada na filosofia estética do zen-budismo, que se desenvolveu com a construção de cidades-castelo no século 16, enfatizando a simplicidade e a tranquilidade durante um dos períodos mais extravagantes e turbulentos da história do Japão (*idem*, tradução minha).

Ademais, para Tessa Morris Suzuki (1997, p. 35) as visões da natureza são centrais para as construções da identidade nacional moderna e, no Japão, o conceito de *shinzeisei*, por se traduzir em um senso de natureza único aos japoneses, tem tomado um papel crucial na definição da cultura japonesa (*op. cit.*). No entanto, segundo a autora (1997, p. 37), este senso de natureza expresso na arte japonesa tem pouco a ver com um interesse prático pela sua preservação e relaciona-se muito mais com o seu uso como fonte de metáforas espirituais e valores filosóficos, adquirindo o papel de símbolo da identidade cultural nipônica.

A proximidade dos japoneses com a natureza é muitas vezes associada aos conceitos zen-budistas, que se traduziriam numa procura de integração e harmonia com o meio natural envolvente. O físico Hideki Yukawa (1962), vencedor do Prêmio Nobel em 1949, enfatiza a importância da relação entre o povo japonês e o mundo natural que o rodeia. Yukawa (1962) escreveu que a excelência dos japoneses em técnicas artísticas advém da sua preferência por coisas tangíveis ao invés de um modo abstrato de pensar, que teria a ver com o zen-budismo. Segundo ele, esse fato dever-se-ia à relação do homem japonês com a natureza, caracterizada não por uma atitude aventureira de confronto, conquista e domínio, como no Ocidente, mas pela adoção de um comportamento passivo e contemplativo, que culminaria na procura da união e na manutenção da estabilidade existente.

Essa especificidade da cultura japonesa pode ser atribuída às suas condições naturais, seu isolamento geográfico e seu clima temperado. Os japoneses escaparam de invasões externas e penúria em grande escala. [...] O modo de viver ocidental e oriental caracterizam-se, grosso modo, pelo triunfo sobre as condições naturais e pela adaptação às mesmas, respectivamente. Por outras palavras, essas atitudes são de hostilidade e reconciliação com a natureza. Mas, no Japão, não existia alienação entre homem e natureza. A existência física do homem no Japão tem sido relativamente fácil pois um pequeno compromisso da parte do homem bastou para a sua adaptação às condições físicas. (*idem*, p. 55, tradução minha)

Também o famoso escritor Junichiro Tanizaki, em sua obra *Em Louvor da Sombra* (2007), argumenta no mesmo sentido.

Creio que nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a resignar com a situação em que nos encontramos. [...] Mas os ocidentais, progressistas, nunca se cansam de melhorar as suas próprias condições. (TANIZAKI, 2007, p. 48)

Hideki Yukawa (1962) defende então que a relação do homem com a natureza teria criado, no Ocidente, um ambiente propício para o desenvolvimento da ciência, consequência de um modo racional de pensar, enquanto no Japão, essa tendência de conciliação e convivência proporcionou o desenvolvimento das artes e do artesanato, como a cerâmica. Nesta última, as forças da natureza participam ativamente da produção da obra e os acasos advindos da sua participação, como a irregularidade da forma, da textura e da coloração dos esmaltes, que proporcionam uma estética mais natural, simples e rústica, são altamente apreciados no Japão.

As décadas de 1920 e 1930 assistiram também à proliferação de escavações arqueológicas em regiões tradicionais de produção cerâmica, o que, aliado ao sucesso do *Livro do Chá* e à expansão do movimento *mingei*, levou a um ressurgimento da cerâmica usada na cerimônia do chá durante o período Momoyama (1568-1615). Esta tornou-se um poderoso símbolo da cultura tradicional japonesa e foi considerada um dos pontos mais altos no passado do Japão. A preocupação pelas tradições decorrente da modernização iniciada com a reforma Meiji levou a um renascimento da cerimônia do chá entre muitas antigas e famosas famílias aristocráticas, a qual tinha sido mais ou menos esquecida durante as primeiras décadas da modernização do Japão (MOERAN, 1997, p. 14). O próprio Yanagi foi inspirado por essa nova estética criada pelos mestres japoneses da cerimônia do chá no período Momoyama por influência dos ideais zen-budistas, que exaltava a “simplicidade da forma, tranquilidade da superfície, suave sobriedade das cores, beleza casta da figura” (KIKUCHI, 2004, p. 41, tradução minha) O *mingei* representa a beleza simples, natural, caseira e mundana que está na base da

estética do chá e que se associa aos conceitos estéticos de *sabi* (pátina do tempo, rusticidade), *wabi* (sobriedade, beleza austera) e *shibui* (austero, controlado, contido).

Como vimos no primeiro capítulo, a nova estética dos mestres do chá no período Momoyama levou à valorização das peças coreanas, que se adequavam aos ideais estéticos zen-budistas por serem mais simples e rústicas que as chinesas, usadas até então. Ademais, algumas técnicas de cerâmica consideradas tradicionais no Japão foram de fato inovações chinesas introduzidas a partir da Coreia em vários momentos da história do país, como os fornos a lenha *anagama* e *noborigama*, os vidrados de cinzas vegetais e a porcelana. O próprio Yanagi começou a interessar-se pelo artesanato popular depois de uma visita à Coreia, que o inspirou na elaboração da sua teoria *mingei*. No entanto, apesar da clara influência coreana, estes conceitos e técnicas são usados para denominar uma estética especificamente japonesa.

No final dos anos 1920 e 1930, ceramistas interessados no aspecto técnico dos utensílios para a cerimônia do chá começaram a investigar alguns dos mais famosos antigos fornos japoneses e, como resultado, começaram a dedicar-se à reprodução de técnicas que haviam descoberto nestes recipientes. Ademais, muitas regiões hoje consideradas antigos polos de cerâmica tradicional, tais como as que deram nome aos estilos Mino, Karatsu, Bizen e Mashiko, foram descobertas pelos ceramistas Toyozo Akakawa, Muan Nakazato, Toyo Kaneshige e Shoji Hamada, respectivamente, na década de 1930 (MOERAN, 1990, 1997).

Assim, incentivados pelo clima nacionalista da época, muitos artistas procuraram estabelecer uma continuidade artesanal com o passado por meio de seu trabalho artístico. Essa operação da arte sobre o passado, de forte significado ideológico, remete para o conceito de *revival* abordado por Julio Plaza no texto introdutório de sua obra *Tradução Intersemiótica* (2003).

Operar sobre o passado, além de um problema de valor, constitui-se também numa operação ideológica através da qual podemos confirmar a produção do presente ou encobrir essa realidade. Se, no primeiro caso, se favorece um encontro dialético com o passado para preparar o futuro, no segundo, trata-se de distanciar

esse futuro indefinidamente. No primeiro caso, os valores da história constituem-se num modelo para a ação, já no segundo, trata-se de um fantasma a ser evocado como nostalgia, moda ou revival. (PLAZA, 2003, p. 6)

O conceito de nostalgia é também essencial para compreender alguns aspetos da cultura japonesa. Moeran (1997: 15) defende que, em alguns aspetos, o sentimento de nostalgia (*natsukashisa*) é um traço cultural peculiarmente japonês. Ele afirma que, desde tempos muito antigos, a literatura japonesa tem refletido a preocupação das pessoas com a passagem do tempo – resumida talvez na sensação de *mono no aware* ou a “tristeza das coisas”. No entanto, esta nostalgia pela comunidade pode também ser encontrada no pensamento europeu do século 19. De fato, em qualquer sociedade que passa pelo tipo de mudanças radicais que foram induzidas pela Revolução Industrial no norte da Europa, as pessoas têm maior probabilidade ver o ideal de comunidade como um elemento reestruturador da ordem social (NISBET, 1970 *apud* MOERAN, 1997, p. 17).

Ainda nas décadas de 1920 a 1940, observou-se o surgimento dos estudos folclóricos no Japão, cuja fundação se deve a Kunio Yanagita (1875-1962). As teorias etnográficas de Yanagita sofreram várias alterações ao longo de sua carreira, mas basicamente caracterizaram-se pela passagem da teoria da nação mista para a teoria da nação homogênea (OGUMA, 2002, p. 175). Assim, enquanto a teoria inicial do final da década de 1920 e início de 1930 enfatizava a diversidade de formas sociais do Japão rural, na década de 1930 e início da de 1940, Yanagita deslocou sua atenção das peculiaridades locais para os problemas da cultura japonesa (*nihon bunka*) como um todo homogêneo baseado na tradição do cultivo de arroz.

Yanagita falhou ao não perceber que a cultura nativa, que tentou usar como base para uma nova definição de “japonês”, era fluida, continuaria diferente de região para região, e seria inútil na unificação de uma “nação insular” que tinha uma população maior que qualquer país ocidental. (OGUMA, 2002, p. 198, tradução minha).

Confrontado com esta contradição, Yanagita concentrou-se no único fator regional comum a todo o arquipélago – o arroz, que é ainda hoje um poderoso símbolo da identidade cultural japonesa.

O esquema de uma nação insular com um folclore homogêneo baseado no cultivo de arroz teve uma influência decisiva nas auto-imagens posteriores do Japão. Esta dualidade de exclusividade e paz tornar-se-iam características fundamentais do mito pós-guerra da nação homogênea (OGUMA, 2002, p. 202, tradução minha).

Assim, apesar do estudo de Yanagita das tradições locais refletir um esforço em inserir a vida cotidiana das pessoas comuns nas narrativas militares e políticas da história do Japão, sua concepção de pessoas comuns como um todo homogêneo ignorou as diferenças locais em favor de uma concepção orgânica do estado-nação japonês, alimentado pelo contexto político e social da época.

Uma das características comuns a Yanagita e Yanagi é, aliás, seu foco nas pessoas comuns. Ambos tiveram o mérito de tirar a arte e a história do pedestal das elites dominantes, aristocracia, guerreiros e governantes com nome e focar nas pessoas anônimas. Ademais, eles procuraram a valorização da cultura regional, saindo dos centros urbanos.

Por volta de 1960, as ideias de Soetsu Yanagi já haviam se tornado conhecidas praticamente por todos os japoneses. Isso gerou uma enorme demanda por produtos populares artesanais, denominada como *boom mingei*, que coincidiu com um período fervente de americanização no Japão e a consequente nostalgia pela tradição japonesa em geral e pelo interior rural (MOERAN, 1997, p. 211). Segundo Schnell (2008, p. 201), a percepção da identidade japonesa está, em grande parte, enraizada nas tradições agrárias das áreas rurais, levando à idealização do Japão rural como símbolo.

O *boom mingei* continuou até cerca de meados dos anos 1970 e dele beneficiaram particularmente, em termos financeiros, os ceramistas. Ademais, com toda a publicidade em volta da arte popular, novos fornos foram abertos por todo o lugar e antigos núcleos de cerâmica como Koishiwara, Tamba e Mashiko expandiram-se rapidamente (MOERAN, 1997, p. 27-28) O *boom*

mingei teve especial repercussão nas áreas urbanas com o aumento da demanda implicando a profusão de exposições e mostras de cerâmica. No entanto, o entusiasmo pelo artesanato manual também foi satisfeito com o desenvolvimento da indústria do turismo doméstico, que encorajou os japoneses urbanos e suburbanos a viajar para locais remotos do Japão e a descobrir aspetos tradicionais de sua cultura antes que se perdessem para sempre. Isto levou a muitas peregrinações a longínquos núcleos de cerâmica como Tamba, Fujina, Koishiwara e Onta (MOERAN, 1997, p. 140). Martinez (2008, p. 188) relaciona a importância do turismo doméstico com a relação dos japoneses com a natureza, influenciada pelo xintoísmo como prática cultural. Ademais, ele distingue o discurso sobre a experiência estética da natureza, característico das elites urbanas desde tempos antigos, da experiência pragmática de lidar com a natureza, realidade dos habitantes das áreas rurais. A natureza seria então vista distintamente por essas elites como um lugar para visitar (*op. cit.*).

O movimento *mingei* deu origem à criação do *Nihon Mingeikan* (Museu das Artes Folclóricas do Japão) e propôs a adoção de sua noção de beleza por artistas contemporâneos, dentre os quais se destaca Shoji Hamada. Além de participar do movimento *mingei*, Hamada foi, como vimos no primeiro capítulo, uma importante figura no estabelecimento da cerâmica de estúdio (*studio pottery*) no Japão, juntamente com Kanjiro Kawai e Kenkichi Tomimoto, inspirado no modelo de trabalho criado pelo ceramista inglês Bernard Leach. Este, por sua vez, devido à sua relação com Yanagi e Hamada, teria o importante papel de difusor dos ideais estéticos do movimento *mingei* no Ocidente.

Yuko Kikuchi (2004, p. 205-206) escreve que a teoria *mingei* alcançou o seu clímax no Japão pós-guerra quando Yanagi a apresentou como uma estética budista oriental. Isso mistificou e orientalizou grandemente a identidade do artesanato e permaneceu o fator que sustenta a filosofia moderna dos *studio crafts* tanto no Japão quanto na Inglaterra, onde a *tradição Leach* foi estabelecida como uma versão britânica da teoria *mingei* (*op. cit.*). A *tradição Leach* foi a principal fundadora do movimento de cerâmica de estúdio britânica do século 20 e tem influenciado ceramistas ao redor do mundo até aos dias de hoje. De fato, foi através de um dos principais livros escritos por

Bernard Leach, intitulado *A Potter's Book* e considerado até hoje como a “bíblia” dos ceramistas, que as teorias estéticas orientais do *mingei* se disseminaram no Ocidente.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o popularizado estilo *mingei* foi integrado em movimentos nacionalistas de *design* no Japão e disseminado mundialmente como um produto exportado e um modelo de “*good design*” (KIKUCHI, 2004, p. 197-198). Por outro lado, Yanagi disseminou sua teoria ao organizar palestras por toda a Europa e EUA com Hamada e Leach, pregando a estética budista à maneira dos missionários. O significado do termo *mingei* transformou-se num rótulo mais geral que representa o *design* simples, nem demasiado técnico nem demasiado decorativo, que ainda é onipresente no campo do artesanato (*ibid.*, p. 245).

Com a reconstituição do Japão no pós-guerra, a ideologia da superioridade japonesa foi resgatada e transformada no contexto da reafirmação da identidade nacional perante a derrota do país na Segunda Guerra e a consequente ocupação americana (1945-1951). Assim, a imagem belicosa e de superioridade do povo japonês foi substituída pelo foco na sua singularidade que se apoiava agora na visão do Japão como estado monoétnico.

A derrota do Japão na Segunda Grande Guerra implicou a renúncia do imperador das suas pretensões de poder divino e assistiu a uma perda de sentido da história nacional pelas pessoas (EDWARDS, 2008, p. 45). No entanto, não demorou muito para que novas imagens poderosas preenchessem esse vazio a partir da ideia do cultivo de arroz como símbolo unificador da nação, dando sequência aos estudos de Kunio Yanagita. De fato, a sua densa pesquisa sobre as práticas populares japonesas providenciou os ingredientes necessários para a construção das teorias da singularidade japonesa para muitos dos seus escritores (BEFU, 2001, p. 17). Ademais, a imagem de uma comunidade agrícola harmoniosa no Japão antigo, que já vinha das teorias do pré-guerra, ganhou especial poder no pós-guerra como “antídoto” da imagem militarista do Japão.

Segundo Ernani Oda (2010), a reconstituição do Japão no pós-guerra passou por dois momentos: um primeiro de superação, que apontava os aspectos negativos da tradição japonesa e a necessidade do país se

modernizar, demonstrando “uma certa noção de inferioridade e atraso da cultura japonesa” (ODA, 2007: 108); e um segundo, de resgate das teorias da singularidade japonesa, despertado pelo extraordinário crescimento econômico que o Japão passou a mostrar durante as décadas de 1950 e 1960, representado pelas teorias *nihonjinron*, que procuravam “identificar novamente uma essência imutável e única à cultura japonesa” (ODA, 2011: 109).

O *nihonjinron*, literalmente “teorias sobre os japoneses”, é um gênero literário que pretende estabelecer a singularidade do Japão ao diferenciá-lo de outras culturas, numa tentativa de identificar a essência da cultura japonesa. Por não se tratar de uma literatura acadêmica mas para consumo popular, ela reflete a ideia de que os homens e mulheres japoneses comuns têm sobre sua identidade cultural.

Segundo Harumi Befu (2001), o que define o *nihonjinron* é o fato de suas afirmações e generalizações terem a ver com a natureza da cultura japonesa em geral, da sociedade em geral e do caráter nacional em geral. Assim, neste gênero literário, pouca atenção é dada às variações internas, sejam elas em termos de região, classe, gênero, ambientes rurais ou urbanos ou outro tipo de critérios, o que, como consequência, se traduz na abundância de generalizações amplas de um Japão essencializado (BEFU, 2001, p. 4). O *nihonjinron* ignora a extensa evidência etnográfica da diversidade do Japão por região, gênero, profissão, identidade étnica e classe social (GOODMAN, 2008, p. 67).

De modo a demonstrar as qualidades únicas da cultura japonesa, as teorias *nihonjinron* utilizam argumentos que recorrem à história, ao ambiente, à estrutura da comunidade rural, linguagem, psicologia, estética e literatura na afirmação da identidade dos japoneses. Ao enumerar um conjunto de características que supostamente separa os japoneses de outros grupos nacionais ou étnicos, a caracterização cultural do *nihonjinron*, ou de qualquer grupo étnico, é necessariamente seletiva (BEFU, 2001, p. 5).

A seletividade envolve uma decisão consciente e é afetada por um número de fatores externos ao *nihonjinron* propriamente dito. Por exemplo, os traços selecionados fazem-se em função das culturas com que o Japão está sendo contrastado ou que traços culturais

os japoneses desejam enfatizar no contraste com as culturas sendo comparadas com o Japão. Por exemplo, um dos traços considerados como unicamente japoneses e amplamente propagado é a suposta orientação de grupo dos japoneses, discutida tão frequentemente na literatura *nihonjinron* precisamente por contrastar convenientemente com o individualismo do Ocidente (*idem*, tradução minha).

No entanto, segundo o autor (*ibid.*, p. 6), a nação com que o Japão deve ser comparada e contrastada não é escolhida aleatoriamente, mas ditada pelo interesse nacional, como a competição econômica ou a rivalidade militar. Nos tempos modernos, os escritores de *nihonjinron* têm frequentemente comparado o Japão com a civilização Ocidental, especialmente a Europa, depois da reforma Meiji, e os Estados Unidos, na época do pós-guerra. No entanto, como vimos, antes da reforma Meiji, a referência do Japão para a definição da sua identidade cultural foi, durante muitos séculos, a China. De fato, a origem do *nihonjinron* está no pensamento da escola *kokugaku* do final do século 18 e início do século 19, mas o pico da literatura *nihonjinron* deu-se na época do pós-guerra, essencialmente entre os anos 1960 e 1980.

O *nihonjinron*, de uma maneira ou outra, tornou-se parte da ideologia oficial desde a Restauração Meiji até ao final da Segunda Guerra [...]. O governo usou todos os meios necessários para propagar esta visão de mundo, incluindo instituições militares e educacionais e a mídia. Este esforço atingiu o seu cume durante a guerra do pacífico. E a visão inflada de que o Japão era superior ao resto do mundo permaneceu até explodir em Agosto de 1945 (*ibid.*, p. 135, tradução minha).

Nas duas primeiras décadas a seguir ao pós-guerra, o *nihonjinron* tomou uma forma auto-depreciativa que se traduziu na crítica dos valores e instituições tradicionais que perderam a guerra. A instituição imperial, com a sua fundação mítica e ideologia e simbolismo nacional, usadas para a guerra e que constituiu o cerne do *nihonjinron*, perdeu seu estatuto venerável e reverenciando (BEFU, 2001, p. 135). As virtudes tradicionais japonesas foram vistas como vícios e o Ocidente foi novamente visto como modelo e ideal. Foi

só no final da década de 1960 que o balanço começou a melhorar e os japoneses começaram a olhar-se sob uma luz mais positiva.

À medida que a economia do pós-guerra começou a decolar e entrar num estágio de rápido crescimento nos anos 1960, os japoneses recuperaram lentamente a autoconfiança. Também o *nihonjinron* começou a dar uma volta e a retratar o Japão numa luz mais favorável. As mesmas instituições sociais e os mesmos valores culturais que eram objeto de condenação nos anos imediatamente seguintes à Segunda Guerra foram agora vistos como tendo valência positiva (BEFU, 2001, p. 139, tradução minha)

O rápido desenvolvimento econômico do país levou a que os japoneses recuperassem lentamente e comesçassem a vê-lo com um resultado das singulares instituições sociais japonesas, dos valores culturais e personalidade. Assim, a grande maioria da literatura *nihonjinron* dos anos 1970 começou a discutir as características únicas do Japão como sua força e base do sucesso econômico global do país. Algumas das monografias que se tornaram *best-sellers* nesta época, como as dos autores Chie Nakane, Takeo Doi, Tetsuro Watsuji e Daizetsu Suzuki, incluem-se na literatura *nihonjinron*.

Publicada em 1935, a obra *Fūdo* ("Clima", 1935) de Tetsuro Watsuji (1889-1960), seria a base das teorias da singularidade japonesa do pós-guerra. Nela, o autor classificou os povos do mundo de acordo com as condições climáticas de cada região. Tal como Yanagita, Watsuji localizou a singularidade japonesa na agricultura de arroz irrigado, na arquitetura e nas relações intersubjetivas, apresentando pela primeira vez uma imagem monoétnica do Japão (TAI, 2003, p. 12).

De fato, os argumentos do *nihonjinron* partem do pressuposto que o povo japonês é uma "raça" homogênea e possui uma cultura igualmente homogênea. Eles também implicam uma equivalência de território, raça, língua e cultura e incluem uma hierarquia racial, que se traduz no sentimento de inferioridade do Japão para com o Ocidente, mas superioridade em relação à África e resto da Ásia (BEFU, 2001, p. 75).

Muitos escritos *nihonjinron* destacam a relação intrínseca entre a geografia e a vida cultural dos japoneses. Seu senso de natureza criaria, como vimos, uma estética peculiar, traduzida, como já referimos, nos conceitos de *iki* (estilo refinado), *wabi* (sobriedade, beleza austera), *sabi* (pátina do tempo, rusticidade) e *mono no aware* (tristeza das coisas). Segundo Michel Marra (1999, p. 155), estas categorias estéticas japonesas, que vêm do vocabulário da poética japonesa clássica ou pré-moderna, foram apropriadas pelos estetas japoneses de modo a providenciar novas leituras à luz da filosofia contemporânea.

Além da ecologia, as teorias da singularidade japonesa focam-se também na estrutura social dos japoneses, enfatizando a mentalidade de grupo que se refletiria, por exemplo, na relação entre mestre e discípulos nas artes e artesanato tradicionais (BEFU, 2001, p. 20).

No entanto, Harumi Befu (*ibid.*, p. 66) lembra que alguns dos traços supostamente únicos dos japoneses são compartilhados com seus vizinhos coreanos e chineses, sobre quem os japoneses sabem surpreendentemente muito pouco. Ademais, no discurso produzido pelo *nihonjinron*, o Japão é “tão único que se torna incompreensível para a compreensão dos Outros” (IGARASHI, 2011, p. 186). A sua compreensão requer supostamente um entendimento que não é racional ou lógico, mas intuitivo, que só os nativos conseguem atingir (BEFU, 2001, p. 67). Neste sentido, a estrutura e o uso da língua foram apresentados como unicamente japoneses e extremamente difíceis de dominar por estrangeiros (TAI, 2003, p. 13). Ao contrário de outros casos de etnicidade, que se centram na reflexão sobre a diferença do “outro”, no caso do *nihonjinron*, não é a diferença do outro, mas a “nossa” que é enfatizada (GOLDSTEIN-GIDONI, 2005, p. 159). O *nihonjinron* é formulado a partir da comparação do Japão com outras culturas de modo a chegar ao que é presumivelmente único ao Japão.

Esta ideia de auto-definição a partir do “outro” remete-nos para a metáfora do jogo de espelhos. Nela, a construção do sujeito é feita a partir do seu próprio deslocamento, ao mesmo tempo em que a construção do “outro” é feita à imagem de nós próprios, como um reflexo no espelho. Neste processo, a realidade transforma-se em mera representação e “o que sobra é uma sombra,

uma silhueta, um reflexo, uma imagem, um fantasma, um signo, um traço resultante do jogo de luz e sombra” (MARRA, 1999, p. 242, tradução minha).

Harumi Befu (2001, p. 12-14) defende ainda que *nihonjinron* é um tipo de discurso sobre a identidade nacional comum a outras culturas, que deve ser entendido à luz da invenção ou construção das tradições. Ele reflete um processo que pode ser visto em todos os estados-nação, que é o uso da história para construir e legitimar um sentimento de cultura comum e partilhada (GOODMAN, 2008, p. 69). Logo, deve ser visto como um fenômeno ou sistema cultural, um modelo popular cultural ideologicamente hegemônico, uma expressão da visão do mundo das pessoas comuns e ainda um sistema de conhecimento (BEFU, 2001).

Precisamos distinguir entre o que Lévi-Strauss chama de modelos “conscientes” e “inconscientes” (Lévi-Strauss, 1953: 526-527). O *nihonjinron* formulado pelos escritores como tema é um modelo consciente. Por outro lado, os modelos mantidos pelos japoneses comuns que podem pensar sobre o assunto ocasionalmente e que não são capazes de articular o seu pensamento são inconscientes ou semiconscientes no sentido em que estes japoneses não são capazes de descrever todas ou sequer a maioria das facetas do *nihonjinron* (*idem*, p. 77)

Assim, o perigo do discurso *nihonjinron* consiste em suas obras circularem amplamente entre o público em geral, que aprende e reproduz esse discurso. Isto porque “o poder não pode ser capturado pensando exclusivamente em termos de força ou coerção: o poder também seduz, solicita, induz, ganha consentimento” (HALL, 1997, p. 261). Eika Tai (2003) escreve sobre a disseminação das publicações *nihonjinron* entre os japoneses:

No final dos anos 70, os livros *nihonjinron* já tinham circulado largamente como bens de consumo e atraído uma ampla gama de leitores, com direito a uma secção especial nas livrarias [...]. Ou seja, ao adquirirem sentimentos nacionais, os consumidores de *nihonjinron* aprendem formas de falar sobre *nihonjin* (japoneses) e *nihon-bunka* (cultura japonesa), usando idiomas culturais

amplamente fornecidos neste discurso (*idem*, p. 14, tradução minha)

Befu (2001, p. 78-80) defende ainda que, como modelo descritivo que caracteriza um estado ideal e desejável, o *nihonjinron* funciona ainda como imperativo moral. Não se comportar como prescrito é incomum e estranho e é visto como não-japonês e contra os padrões normativos da sociedade. Assim, o *nihonjinron* pode ser visto como uma descrição de comportamento que se torna num modelo prescritivo de comportamento que, por sua vez, serve de fonte para a identidade nacional e cultural japonesa. Neste processo, ele transforma-se em ideologia. Pois, enquanto os intelectuais escrevem sobre o *nihonjinron* como prescrição de comportamento, o governo transforma-o numa ideologia hegemônica e o estabelecimento corporativo coloca-o em prática (*op. cit.*).

O discurso da singularidade japonesa dá então como garantida a visão holística de cultura da antropologia clássica e perpetua a dominância cultural da elite econômica e intelectual masculina sob os outros japoneses, moldando seus valores e comportamento (TAI, 2003, p.14-15), enquanto ignora as práticas e hábitos culturais de outros grupos considerados "marginais", como as mulheres.

Apesar de haverem diferenças culturais de classe social, gênero e ocupações na sociedade japonesa, apenas certos tipos de crenças e práticas são marcadas e disseminadas como cultura japonesa no *nihonjinron*. Intelectuais, burocratas e a elite de homens de negócios que produzem e consomem o *nihonjinron*, têm mais poder para difundir ideias do que mulheres, pessoas com menos educação, operários, entre outros. A cultura japonesa de que eles falam é possivelmente a cultura familiar ou ideal para eles, enquanto outras práticas são consideradas marginais, insignificantes ou até menos japonesas. Assim, aqueles japoneses que não querem conformar-se a esse modelo de comportamento circunscrito pelo *nihonjinron* podem dizer “eu não sou muito Japonês” (*ibid.*, p. 16, tradução minha).

No entanto, Tai (2003) acredita que este caráter rígido e homogêneo que caracteriza as noções de identidade e cultura japonesa tem vindo a ser desconstruído a partir do final dos anos 1980, graças à afirmação das identidades culturais dos *ainu*, okinawanos e residentes permanentes como coreanos e chineses, além do fluxo contínuo de populações de várias partes do mundo, como os decasségus brasileiros, contribuindo para a mudança do cenário étnico da sociedade nipônica. A historiadora Tessa Morris-Suzuki (1997) aborda também esse processo de abertura do Japão que ocorreu na década de 1990:

No dia primeiro de janeiro de 1994, o *Asahi Shimbun* (um dos principais jornais nacionais) saudou o novo ano com um suplemento especial intitulado "Japão Multinacional" (*Takokusei Nippon*). O suplemento tratava do rápido crescimento da imigração que, dizia, transformara o distrito de entretenimento de Tokyo, Shinjuku, na "encruzilhada da Ásia". Por volta da metade da década de 1990, o Japão tinha mais de um milhão de residentes estrangeiros oficialmente registrados, sem incluir os estimados 300.000 trabalhadores estrangeiros "ilegais" - muitos do sudeste asiático, Coreia, Irão e o subcontinente indiano - empregados sem visto de trabalho ou direitos de residência. (*idem*, p. 175)

Este momento coincidiu com o momento de estagnação da economia japonesa após atingir o auge de sua lógica de crescimento na década de 1980. Segundo Ernani Oda (2011), foi neste contexto que novos autores sob a influência do pós-estruturalismo e pós-modernismo começaram a "propor a desconstrução da própria ideia de cultura japonesa, negando a existência de qualquer característica essencial e denunciando as relações de poder por trás desse tipo de discurso" (ODA, 2011, p. 110).

Contudo, Oda (2011) argumenta que esta tendência de desconstrução da imagem homogeneizada e essencialista da cultura japonesa perdeu novamente lugar a partir da década de 1990 em função de uma nova conjuntura decorrente de vários acontecimentos que sucederam a nível nacional e internacional: o fim da guerra fria e o consequente surgimento de um novo

cenário mundial; o estouro da bolha especulativa, que deu início a uma era de recessão; e o terremoto de Kobe e os ataques de gás sarin no metrô de Tokyo, ambos no ano de 1995, que "só serviram para aumentar o ambiente de instabilidade e incerteza na sociedade japonesa" (ODA, 2011, p. 110). Neste sentido, o autor defende que a solução para esse momento de insegurança tem sido novamente o regate das tradições culturais e do orgulho nacional, que se reflete nas tendências conservadoras e nacionalistas que têm dominado o país nas últimas duas décadas (*op. cit.*).

De fato, a construção da identidade nacional japonesa continua sendo feita até aos dias de hoje. Como qualquer outra identidade nacional, ela está em constante atualização e constitui-se como um campo de disputa onde se embatem interesses divergentes e, muitas vezes, opostos.

Uma das controvérsias mais recentes neste sentido tem sido a problemática relacionada com os livros de história, levantada pelo movimento conservador conhecido como Sociedade Japonesa para a Reforma dos Livros Didáticos de História (*Atarashii Rekishi Kyokasho o Tsukuru Kai*). Este grupo, formado em 1996, foi responsável pela publicação do Novo Livro Didático de História (*Atarashii Rekishi Kyokasho*), que promovia uma visão nacionalista da história do Japão. O livro foi aprovado pelo Ministério do Japão em 2001 para o uso como manual escolar oficial, gerando uma enorme controvérsia não apenas dentro do Japão como nas vizinhas China e Coreia, devido à diminuição ou omissão de fatos relacionados com a agressão militar japonesa no período das duas guerras Sino-Japonesas (1894-1895 e 1937-1945), da anexação da Coreia pelo Japão em 1910 e da Segunda Guerra Mundial.

Segundo Harumi Befu (2001, p. 140), a atual literatura *nihonjinron* é muito semelhante à sua versão pré-guerra, tirando duas diferenças essenciais: a total ausência de menção ao imperador e à instituição imperial e o nível de envolvimento estatal. No entanto, apesar de não existir abertamente uma supressão estatal de visões contrárias, como a que era feita pela polícia secreta durante a Segunda Guerra, as forças de coação continuam a existir de forma mais sutil e indireta (*op. cit.*), como se viu no exemplo dos livros de história.

De fato, a ideologia hegemônica do *nihonjinron* ainda é mantida e suportada pelo estado de muitas e variadas formas. Uma delas é, por exemplo,

o título de Tesouro Nacional Vivo que, por ser atribuído no campo das artes e artesanato tradicionais, indica a aprovação estatal dos valores estéticos tradicionais japoneses incorporados no *nihonjinron*, como *yūgen* (graça misteriosa), *wabi* (sobriedade, beleza austera) e *sabi* (patina do tempo, rusticidade).

Ademais, o governo japonês tomou para si a tarefa de promover e propagar o *nihonjinron* oficial no exterior. Esta disseminação internacional deve ser vista como uma parte integral do fenômeno *nihonjinron*, pois é em grande parte devido à internacionalização e globalização do Japão que o *nihonjinron* se tornou um assunto quente entre os japoneses (BEFU, 2001, p. 82).

Goldstein-Gidoni (2005, p. 157) argumenta que o conceito de cultura japonesa promovida pelos eventos culturais relacionados com o Japão no estrangeiro é fortemente influenciado pela forma como a cultura japonesa é apresentada pelos japoneses tanto no Japão como na estrutura dos contatos internacionais organizados.

O que é exposto como “cultura japonesa” é geralmente uma cultura “tradicional” endossada oficialmente (Guichard-Anguis, 2001). É uma cultura intencionalmente construída para ser exibida e que tem muito pouco a ver com a sociedade japonesa contemporânea urbana (Iwabuchi, 1999:178-9). Esta imagem de cultura japonesa está estreitamente associada à visão essencialista e idealizada do Japão que emergiu no país no pós-guerra, como é manifestada, por exemplo, no *Nihonjinron* (*idem*, tradução minha).

Neste sentido, a imagem cultural estereotipada que enfatiza o conhecimento artesanal tradicional é hoje largamente consumida no Japão e no estrangeiro. Não é por acaso que as autoridades japonesas se envolveram intensamente na proteção da cultura tradicional no período do pós-guerra, com o estabelecimento do sistema de lei para a proteção das propriedades culturais em 1950, da qual faz parte o título de Tesouro Nacional Vivo. A grande preocupação no Japão pós-guerra com a construção de uma cultura japonesa unificada aliou-se à reprodução de uma tradição japonesa genuína (*ibid.*, p. 159).

Este nacionalismo espelhado na vontade de um retorno às tradições pode ser observado no uso da cultura japonesa estereotipada como um produto a ser comercializado e consumido. Ademais, como produto objetificado, ela insere-se em um mercado global sob a etiqueta de "cultura japonesa".

Como todo o objeto de consumo, esta noção de cultura japonesa está claramente inserida em um mercado global. Ela deve, portanto, ser atraente não somente ao consumidor interno no Japão, mas também a outros países, cuja aprovação passa a ser determinante para o *status* e o valor dessa "cultura japonesa". (ODA, 2011, p. 112).

Deste modo, como Goldstein-Gidoni argumenta (2005), esse produto cultural etiquetado de "cultura japonesa" é primeiramente produzido no Japão, direcionado principalmente ao consumo local, e só depois viaja para a arena global. Portanto, o interesse do governo japonês em promover o entendimento intercultural tem acabado, porém, no nacionalismo cultural (YOSHINO, 1999²⁸ *apud* GOLDSTEIN-GIDONI, 2005, p. 174) que reproduz o discurso estereotipado e essencialista sobre a cultura japonesa que se reflete, por exemplo, na imagem que é construída da cerâmica e do modo de vida dos ceramistas nipônicos. De fato, a imagem do Japão como "uma Meca dos ceramistas" (FAULKNER, 2003), um lugar onde eles têm o estatuto de artistas e são recompensados pelo seu mérito, é fruto de uma conjuntura específica.

A institucionalização governamental do artesanato tradicional e de outras práticas artísticas durante a década de 1950 foi uma resposta, podemos afirmar, ao tumulto que sucedeu à derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial. A americanização da cultura era uma preocupação, assim como havia uma necessidade de forjar um sentimento de união cultural para auxiliar o processo de recuperação nacional. Também havia preocupações acerca do declínio da produção artesanal tradicional em face da contínua industrialização e urbanização. As condições eram similares em

²⁸ YOSHINO, Kosaku. "Rethinking Theories of Nationalism: Japan Nationalism in a Marketplace Perspective", in YOSHINO, K. (ed.), *Consuming Ethnicity and Nationalism*, Surrey: Curzon Press, 1999, p. 8-28.

natureza, ainda que mais urgente e imediatas, àquelas às quais Yanagi, Okakura e sua geração responderam de diferentes formas. Portanto, ainda que houvesse uma rejeição consciente das ideologias nacionalistas do pré-guerra e dos excessos que delas resultou, a subjacente busca pela essência da japonesidade continuou basicamente a mesma (FAULKNER, 2003).

Como vimos anteriormente, a cerâmica da cerimônia do chá produzida no período Momoyama (1568-1615) tornou-se não apenas um poderoso símbolo da cultura japonesa, mas até uma metonímia desta (*idem*). Isto porque o próprio *chanoyu*, em grande parte graças aos estudos de Kakuzo Okakura, foi-se transformando em uma metáfora da identidade cultural do Japão, um paradigma da "alma japonesa" ou, ainda, uma representação ideal desta (ROCHA, 1996). Ademais, tanto o chá quanto o arroz, este último símbolo maior da cultura japonesa e elemento essencial na formulação das teorias *ninhonjinron* de Kunio Yanagita e Tetsuro Watsuji, são consumidos no mesmo tipo de utensílio de cerâmica, a tigela *chawan*.

Juntamente com as terapias orientais, a meditação ou as artes marciais, também as artes que floresceram com a expansão do zen-budismo no Japão, como o arranjo de flores ou a cerimônia do chá e a cerâmica nela utilizada, chegaram ao Ocidente da segunda metade do século 20 como símbolos da cultura japonesa, contribuindo para a construção de um estereótipo do Japão como "país zen". Esta imagem estereotipada é, ainda hoje, reproduzida como uma predisposição estética única ao povo japonês pelos próprios japoneses e, por isso, é-lhe atribuído o nível de alta-cultura.

Ademais, as representações essencialistas que analisamos ao longo do texto refletem-se na visão que é construída do ceramista nipônico no Brasil. Isto porque, como afirma Goldstein-Gidoni (2005, p. 160), a "'cultura japonesa' tornou-se não apenas um produto objetificado mas também um produto que pode ser separado da sua localização geográfica original e comercializado no mercado cultural global". Assim, prolongando a imagem do Japão como misterioso, diferente e exótico, amplamente difundida no Ocidente desde as feiras internacionais do século 19, continua-se promovendo uma imagem

distinta do Japão no mundo globalizado, que expõe a “cultura japonesa” como “espetáculo” (GOLSTEIN-GIDONI, 2005, *passim*).

Edmund De Wall (2002) critica também os festivais internacionais de cerâmica que, com suas demonstrações coloridas de peças da Nigéria, Colômbia ou Coreia, remetem para as exposições universais do século 19. Assim, também no caso específico da cerâmica, o preconceito orientalista de que nos fala Edward Said (2007) ainda está presente na imagem que é construída do "outro" não-ocidental, inclusive o japonês.

A partir destes exemplos podemos observar como as imagens da cerâmica e do ceramista nipônico ainda são hoje profundamente marcadas por um forte exotismo do imaginário zen e pelo discurso romântico orientalista, que associa a cultura tradicional japonesa a ideias de refinamento e a um forte naturalismo. Essas visões do Japão tanto por japoneses quanto por estrangeiros confirmam parcialmente a forma como o Japão, tal como o Oriente, é interpretado e representado.

Em qualquer sociedade não-totalitária, certas formas culturais predominam sobre as outras; a forma desta liderança cultural é o que Gramsci identificou como hegemonia, um conceito indispensável para o entendimento da vida cultural no Ocidente industrial. É esta hegemonia, ou o resultado deste processo de hegemonia cultural, que confere ao Orientalismo sua durabilidade e força... (HALL, 1997, p. 261, tradução minha)

Assim, em um primeiro momento, o Ocidente criou uma imagem do Japão como projeção da sua própria imagem, o que resultou numa visão orientalista do Oriente. Em um segundo estágio, o Japão apropriou-se dessa imagem e transformou-a em seu próprio reflexo no espelho, processo que alguns autores denominam como auto-orientalismo (MOERAN, 1997) ou orientalismo oriental (KIKUCHI, 2004). Em um terceiro momento, o Ocidente absorveu essa auto-representação orientalista do Japão num processo que Yuko Kikuchi (2004) chama de Orientalismo Reverso, mostrando como o orientalismo, tal como a própria cultura, não é estático. Ao invés, ele está sempre em movimento, em constante processo de modificação.

Assim, os japoneses transformaram-se de simples sujeito do discurso hegemônico europeu em seus próprios autores. Hoje eles mesmos participam e manipulam ativamente os constantes desenvolvimentos, recuos, tangentes, reviravoltas e mudanças das práticas orientalistas, convertendo-os geralmente neste processo em auto-imaginários ocidentalistas (CARRIER, 1995 *apud* MOERAN, 1997, p. 225). Um exemplo disto é a transformação do conceito inglês *Arts & Crafts* nos ideais *mingei* japoneses, que influenciaram artesãos na Europa e Estados Unidos, mostrando assim como o primitivismo cultural ou histórico pode se tornar transcultural ou pancrônico (MOERAN, 1997, p. 225), isto é, capaz de atravessar diferentes lugares e tempos.

No entanto, é neste processo constante de tradução, atualização e reinterpretção das tradições e da cultura que elas se transformam de invenção e construção em algo original e único. Ademais, nenhuma tradição cultural poderá alguma vez ser totalmente pura, pois não existe uma tradição cultural autêntica ou uma interação não-hegemônica entre diferentes tradições, (MOERAN, 1997, p. 226). Assim, também a total independência estética é virtualmente impossível. Não obstante, importa tomar em conta as políticas que rodeiam os campos discursivos e esse foi o principal objetivo deste capítulo: empreender uma genealogia das imagens da cultura japonesa e os processos históricos, sociais e políticos envolvidos nessas construções. Isto porque, como afirma Yuko Kikuchi:

O compromisso ideológico para rejeitar o neo-tradicionalismo e o essencialismo tem que ser rigorosamente perseguido de forma a libertar-nos das manipulações culturais que violam a abertura do discurso artístico (KIKUCHI, 2004, p. 246).

CONCLUSÃO

Ao longo do capítulo anterior vimos como a construção da identidade cultural japonesa no período moderno contribuiu para a propagação de uma imagem do Japão centrada nos ideais zen-budistas, na cerimônia do chá, na estética *wabi-sabi*, na harmonia com a natureza, na organização vertical da sociedade, nos valores patriarcais e em outros aspetos generalistas que ignoram a diversidade do povo japonês. Estas imagens estereotipadas, que se refletem também na representação que é construída da cerâmica e dos ceramistas japoneses, são, em grande parte, um produto da tradição da elite *samurai*, classe dominante antes da Restauração Meiji de 1868, e não tinham nada a ver com a maioria da população comum do Japão até a era moderna (SCHNELL, 2008, p. 204). De fato, o processo de democratização da sociedade impulsionado pela Reforma Meiji foi denominado pela socióloga japonesa Chizuko Ueno (1987, p. 78-79) de “samuraização” das pessoas comuns. Estas representações foram então endossadas pelos estudiosos europeus no final do século 19, contribuindo para a construção de um discurso de caráter exótico e orientalista, que foi novamente apropriado e reinterpretado pelos próprios japoneses e, mais tarde, disseminado através da mídia, do sistema de educação estatal e das teorias da singularidade japonesa, de modo a criar um sentimento de pertença nacional.

Deste modo, o caráter cultural japonês, que se reflete no discurso e na prática dos ceramistas *nikkei*, seria uma herança aprendida no seio da sociedade nipônica, por meio de um processo que o sociólogo Pierre Bordieu (1997) denominou de *habitus*, um sistema pré-consciente de disposições adquiridas por meio do inculcamento, especialmente durante a infância, que gera a prática cotidiana. Assim, segundo a teoria da prática de Bordieu, a prática cultural, na qual se incluem os costumes e as tradições, tem uma natureza pré-consciente e apresenta uma estreita relação com o poder político, constituindo-se como uma forma inconsciente de manutenção da cultura dominante, historicamente produzida. Pois, como nos diz também Marshall Sahlins (2004, p. 52), “o poder vem de baixo, investe-se nas estruturas e clivagens da vida cotidiana e encontra-se onipresente nos regimes cotidianos

de saber e verdade”. Contudo, Sahlins alerta-nos também para a problemática de reduzir a ação do sujeito e a construção da sua identidade a relações de poder e dominação, que equivalem à “morte do sujeito” (*ibid.*, p. 85). Deste modo, importa ter em conta as subjetividades e experiências de cada indivíduo, como veremos adiante.

Dentre os costumes e tradições mantidas pela maioria dos ceramistas nipônicos que imigraram para o Brasil, destaca-se o seu processo de produção cerâmica, que inclui: a utilização de matéria-prima local, o uso de esmaltes de cinzas vegetais, a modelagem em torno manual e a queima de alta temperatura em forno a lenha (no caso das duas ceramistas entrevistadas, em *noborigama*). A participação das forças da natureza, traduzida na relação com a matéria e na valorização dos acasos decorrentes do contato das cinzas com o esmalte no interior do forno, assim como a relevância atribuída ao uso cotidiano dos recipientes e a importância da repetição, são alguns dos conceitos mencionados pela maioria dos ceramistas nipônicos e nipo-descendentes residentes no Brasil²⁹. Assim, tal como muitos dos ceramistas japoneses que imigraram para o país nas décadas de 1960 e 1970, Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki trouxeram para o Brasil um processo tradicional de fazer cerâmica e um senso estético considerado como peculiarmente nipônico.

Técnica é totalmente o que aprendi no Japão. Base. Na verdade não é só técnica, tem que conhecer barro, construção de forno. Não é só fazer peça. É o processo todo que no Japão faz. (Mieko Ukeseki)

No caso de Shoko Suzuki, apesar da sua vinda para o país estar relacionada com uma busca de maior liberdade artística ao escapar do peso da tradição japonesa, ela acabou por apropriar-se dessa mesma tradição e preocupou-se em divulgá-la ao público brasileiro e ensiná-la às gerações mais jovens.

²⁹ Informações obtidas a partir de entrevistas realizadas a onze ceramistas japoneses e nipo-descendentes residentes no Brasil no âmbito de uma pesquisa sobre artesanato nipo-brasileiro realizada sob a coordenação da Professora Michiko Okano a pedido da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa.

Eu não pensei [em manter a tradição japonesa de cerâmica], mas está comigo, parece que a raiz está aqui, que não posso fugir, está sempre atrás de mim. Mas no começo eu penso que queria jogar tudo e começar de novo, mas é difícil, aprendi que sangue é coisa boa. Agora estou muito agradecida. (Shoko Suzuki)

É como se estes ceramistas tivessem encontrado no Brasil o lugar ideal para pôr em prática, no seu processo de fazer cerâmica, a tradição japonesa, mas em plena liberdade criativa. De fato, quando questionadas sobre se a sua obra teria seguido o mesmo caminho caso tivessem permanecido no Japão, Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki responderam respectivamente: *impossível* (entre risos) e algo como “não, por que a cerâmica evolui em função da experiência de vida”.

Esta situação do Brasil como espaço de concretização de um trabalho considerado tradicional sem os constrangimentos da sociedade nipônica, lembrou-me o exemplo de Ernani Oda (2011) sobre a minissérie de televisão japonesa intitulada *Haru to Natsu*. Produzida em 2005 pela NHK, ela conta a trajetória de duas irmãs japonesas que são forçadas a se separar devido à vinda de uma para o Brasil com a família, enquanto a outra é obrigada a permanecer sozinha no Japão.

É marcante o modo pelo qual os japoneses no Brasil são retratados como mantendo um espírito nobre e uma grande lealdade ao imperador e às tradições japonesas. Em contraste, os japoneses no Japão tornam-se cada vez mais frios e cínicos sob a sombra da presença norte-americana. O final mostra o reencontro das duas irmãs, que decidem ir juntas para o Brasil, onde permanece a “verdadeira” cultura japonesa, ou seja, aquela que continua orgulhosa de si e não precisa prestar contas a ninguém. A sociedade brasileira é idealizada e apropriada assim como um local onde as demandas do neonacionalismo japonês podem vir a ser reconhecidas e legitimadas (ODA, 2001, p. 114).

Sem a conclusão dramática imaginada por Oda, a idealização do Brasil como espaço privilegiado para a continuidade da cultura japonesa tradicional é visível em várias declarações das ceramistas estudadas, como por exemplo, no

fato de no Japão, devido à intensa urbanização, já não haver as condições adequadas para a construção do tradicional forno a lenha *noborigama*, pela ausência de espaço e recursos naturais. Ao contrário, no Brasil, a abundante riqueza natural e o tamanho imenso do país permitiram e até estimularam o desejo por esse tipo de forno.

No entanto, este processo de manutenção da tradição japonesa no Brasil é um processo inconsciente, um legado cultural adquirido por sua vivência no Japão. Transcrevendo as palavras de Katia Canton (2009, p. 57), podemos ver como, de fato, “o tempo da memória, afinal, não é apenas o tempo que já passou, mas o tempo que nos pertence”. Ou, como escreve Julio Plaza (2003, p. 2), “o passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente”.

Na verdade eu nunca, assim, penso fazer peça pensando que ia ser japonês ou não. Nunca, nem sei. Eu quero fazer aquilo que tenho na memória. (Mieko Ukeseki)

Contudo, a memória não existe fora dos limites da história. Ela conota o que é pessoal e emocional na relação individual com o passado e “narrativas históricas construídas socialmente definem, amiúde, o feitiço das memórias individuais” (IGARASHI, 2011, p. 30). Assim, esta identidade cultural japonesa, historicamente construída, politicamente marcada e que implicou na invenção de tradições, está presente no discurso e na prática das ceramistas entrevistadas e reproduz os simulacros incutidos pelo sistema de “formadores de opinião”, usando a metáfora do mito da caverna de Platão. O modo japonês de pensar e agir está presente na relação destas ceramistas com o processo de fazer cerâmica e no seu senso estético, mas não deve ser analisado como algo primordial e inerente a todos os japoneses, até por que, como afirmou a própria Mieko Ukeseki, o Japão não é um país étnica ou culturalmente homogêneo.

Japão tem também regiões diferentes, muito diferentes de costumes, até idiomas, Japão tem um negócio muito forte aí. (Mieko Ukeseki)

De fato, como um projeto conceptual contínuo, uma tradição não é apenas um fruto de cuidadosa preservação ou pura invenção. Ela é “uma forma de reconciliar o passado com o presente através da mediação de símbolos carregados de valor” (SCHNELL, 2008, p. 202). Como conjuntos de características que são passadas de geração em geração, as tradições estão em constante processo de reinterpretação, reestruturação e entrelaçamento (MORRIS-SUZUKI, 1997, p. 6). E é nesse processo de apropriação das representações do Japão pelos próprios japoneses, que as tradições culturais são novamente apropriadas e reinterpretadas à luz da experiência e trajetória pessoal de cada indivíduo. Deste modo, apesar do processo de fazer cerâmica de Shoko e Mieko ter origem na tradição nipônica, é na apropriação e reinterpretação dessa tradição através do diálogo com a trajetória singular e experiências de cada ceramista, que seu trabalho adquire uma expressão pessoal e única, transformando-se de simulacro em realidade.

A interpretação da palavra arte para mim seria expressão. Uma linguagem que só eu posso dar. É uma coisa que vem de dentro.
(Mieko Ukeseki)

Depois que vim para cá não consegui [manter a mesma expressão] (...). Isso é clima do Brasil. (Shoko Suzuki)

De fato, como vimos, o processo de construção da cultura japonesa está sempre em movimento e segue ocorrendo até aos dias de hoje, através de uma negociação contínua das auto-representações dos japoneses com o imaginário orientalista do ocidente, em um ciclo infinito de resignificação. Essas imagens são, portanto, feitas de fragmentos e mudam constantemente. Assim, o que é original é continuamente simulado, copiado, transferido, transformado, tornado novamente simulacro a ser traduzido e tornado numa cultura híbrida novamente original (KIKUCHI, 2004). Este hibridismo cultural, fruto da crioulização constante de elementos exógenos em constante deslocamento graças aos fluxos transnacionais, é considerado pelos teóricos pós-colonialistas como um terceiro espaço continuamente hibridizado e à espera de ser criado e construído, livre de identificação essencial e de um

sistema de dominação (*op. cit.*). Ademais, o cruzamento constante de fronteiras que faz parte da sociedade atual em época de fluxo de informação global, descarta a necessidade de migração para que as ideias, modas e valores se movimentem de um lugar para o outro (MORRIS-SUZUKI, 1997, p. 7).

No entanto, é de destacar a importância do fenômeno migratório no reforço de processos culturais nos quais se incluem a cerâmica japonesa como arte. Enquanto fruto da sensibilidade do indivíduo ela não pode, como vimos, ser desvinculada da sociedade na qual se formou. Clifford Geertz (1976, p. 1478) defende que estudar arte é explorar a sensibilidade, que é essencialmente uma formação coletiva, cuja fundação é tão ampla e profunda quanto a existência social. A arte materializa uma forma de experienciar e suas competências não são, por exemplo, fruto da sensibilidade retinal, mas advêm antes da experiência de vida numa sociedade com a qual se partilham outras experiências e hábitos (GEERTZ, 1976, *passim*), como também nos apontou Pierre Bordieu (1997).

“Arte”, diz meu dicionário [...], é “uma produção ou arranjo consciente de cores, formas, movimentos, sons ou outros elementos que afetam o senso de beleza”, uma forma de colocar o assunto que parece sugerir que os homens nascem com o poder de apreciar, assim como nascem com o poder de entender piadas [...]. Eu não acredito que isso seja verdade [...]; mas, antes, acredito que esse “senso de beleza” [...] é, tal como os objetos e dispositivos que o “afetam”, um artefato cultural. O artista trabalha com as capacidades da sua audiência de ver, ouvir ou tocar, por vezes até cheirar ou saborear. E, apesar de alguns elementos dessas capacidades serem de fato inatos – normalmente não ajuda se a pessoa for daltônica – eles são gerados pela experiência de viver no meio de certos tipos de coisas a se olhar, ouvir, manusear, pensar, lidar ou reagir [...]. A arte e o equipamento para compreendê-la são feitos do mesmo material (GEERTZ, 1976, p. 1497).

Assim, para Geertz (1976, *passim*), a arte é uma linguagem, uma estrutura, um sistema, um ato, um símbolo, um padrão de sentimento. Logo, ela deve ser inserida no contexto de outras expressões humanas e no padrão

de experiências que ela sustém coletivamente. Da mesma forma, o “senso estético”, longe de ser algo universal, é um saber local, uma faculdade adquirida na vivência no seio de uma sociedade particular. Logo, a proliferação do senso estético japonês no Brasil, traduzido no uso de certos conceitos e técnicas especificamente japonesas, que advêm, como vimos, de um processo histórico, social e político de seleção de certos traços culturais, insere-se no fenômeno de internacionalização da cultura japonesa que tem como um dos principais sujeitos o imigrante japonês. O saber técnico adquirido no Japão é introduzido no Brasil, que o incorpora e adapta através da sua digestão e deglutição antropofágica. E as mulheres tomam aqui um papel relevante como sujeitos dessa incorporação, pois são elas que dominam hoje, também em termos estatísticos, o campo da cerâmica de inspiração japonesa no Brasil.

Na pré-história, de acordo com teorias baseadas em comparações etnográficas, as mulheres teriam sido o sujeito principal de transmissão de diferentes técnicas artesanais de uma tribo para outra devido à sua movimentação por motivos de matrimônio. Hoje, no mundo contemporâneo, elas parecem manter esse papel de transformação do estranho em familiar. A trajetória pessoal de Shoko e Mieko, como mulheres que escolheram a imigração em busca de maior liberdade artística, que desafiaram o sistema hierárquico patriarcal da cerâmica tradicional japonesa e que ultrapassaram as fronteiras entre a cerâmica e a arte e entre a escultura e o utilitário, encontra hoje ecos na história cultural do Brasil.

Assim, é no diálogo da trajetória pessoal, marcada pela vivência transcultural e pela experiência migratória, com a apropriação pessoal da tradição e cultura japonesa em função da sensibilidade artística e expressão pessoal de cada ceramista, que a identidade adquire um caráter híbrido e se desloca para um terceiro espaço, um interstício entre o Japão e o Brasil.

Eu sei que eu sou japonesa, mas não estou preocupada com isso [...]. Eu tenho 65 anos. Já estou há mais tempo aqui que no Japão. Já sou brasileira [risos]. (Mieko Ukeseki)

Quando eu voltei [para o Japão], ela [antiga amiga ceramista] falou assim: Porque você saiu correndo para o Brasil? Parecia que

pegou fogo no rabo [risos]. E eu assim: Acho que me apaixonei, né? Daí ela começou a falar do meu trabalho e disse: “Você não é mais japonesa”. Eu fiquei tão feliz, assim [risos]. Eu queria ficar no meio [...]. Eu queria aprender pisando no chão, sozinha absorvendo. (Shoko Suzuki)

Deste modo, além de uma construção social fruto de agendas políticas e de relações de poder constantemente reexaminadas na relação com o “outro”, a identidade cultural, ao invés de algo inato e imutável, é também múltipla e dinâmica, fruto de um processo criativo contínuo, único a cada indivíduo. A situação de estar no meio de duas culturas, coloca estas ceramistas não em um espaço vazio, em que não podem ser nem uma coisa nem outra, mas em um lugar de múltiplas possibilidades, na qual ambas as identidades, japonesa e brasileira, são realidades simultâneas, situacionais e simbólicas. Pois, tal como afirma Stuart Hall (2006, *passim*), a descentralização do sujeito no mundo contemporâneo resultou em “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas”, dando lugar a *novas* identidades, híbridas, múltiplas, efêmeras e impermanentes, que parecem “flutuar livremente”.

O Brasil constitui-se, então, para estas ceramistas, como o “vazio criador”, o espelho mágico do Ocidente, que lhes permite recriar infinitamente sua própria cultura e identidade. Deste modo, a tradição japonesa por elas apropriada, ao invés de manter-se incólume e estática, recebe uma tradução pessoal, transcultural e nipo-brasileira, constituindo-se como algo fluido, em constante mutação e historicamente marcado, como o são todos os processos culturais.

REFERÊNCIAS

1. Referências bibliográficas

ALEXANDER, Victoria D. **Sociology of the Arts: exploring fine and popular forms**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

BECKER, Howard. *The Epistemology of Qualitative Research*. In JESSOR, R.; COLBY, A.; SHWEDER, R. A. **Ethnography and Human Development: Context and Meaning in Social Inquiry**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.

BECKER, Howard. *The Life History and the Scientific Mosaic*. In WEINBERG, Darin. **Qualitative Research Methods**. Oxford: Blackwell Publishers, 2006.

BEFU, Harumi. *Globalization as Human Dispersal*. In EADES, J. S.; GILL, T.; BEFU, H. **Globalization and Social Change in Contemporary Japan**. Melbourne: Trans Pacific Press, 2000.

BEFU, Harumi. **Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of *Nihonjinron***. Melbourne: Trans Pacific Press, 2001.

BELLINGIERI, Julio Cesar. *As origens da indústria em São Paulo*. **Cerâmica Industrial**, n. 10, 2005.

BERQUÓ, Elza. *Evolução Demográfica*. In SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio (org.) **Brasil: um século de transformações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERTAUX, Daniel. **Les Récits de Vie**. Paris: Éditions Nathan, 1997.

- BORGEN, Robert. *Japanese Nationalism Ancient and Modern*. In **Annual Report of the Institute for International Studies**. Meiji Gakuin University, n. 1, dez. 1998, pp. 49-59.
- BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática**. Lisboa: Celta, 2006.
- CANTON, Kátia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARDOSO, Ruth. **Estrutura Familiar e Mobilidade Social. Estudo dos Japoneses no Estado de São Paulo**. São Paulo: Primus Comunicação, 1995.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Marcia Yumi (org.) **Imigrantes Japoneses no Brasil: Trajetória, Imaginário e Memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- CARVALHO, Daniela de. **Migrants and Identity in Japan and Brazil: The Nikkeijin**. London/ New York: Routledge, 2003.
- CASTEL, Coralie. *Des «nippologies» dans lês musées. Design et identité japonais à Paris*. **Cipango: cahiers d'études japonaises**, 16, pp. 121-147.
- CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- CHERRIER, Pauline. *Japanese Immigrants in Brazil and Brazilian Dekasseguis in Japan: Continuity of the Migration's Imaginary vs. Reality*. In MITA, C.; QUERO, H. C.; LITVIN, A.; HAINO, S. **Sociedade Japonesa e Migrantes Brasileiros: Novos Caminhos na Formação de Uma Rede de Pesquisadores**. Tóquio: Centro de Estudos Lusófonos, Universidade de Sofia, 2008.

- CHIBA, Kaeko. **Japanese Women, Class and the Tea Ceremony**. London and New York: Routledge, 2011.
- CLAMMER, John. **Japan and Its Others: Globalization, Difference and the Critique of Modernity**. Melbourne: Trans Pacific Press, 2001.
- Colônia Sengo Jûneshi* [**A História da colônia nos dez anos do pós-guerra**]. São Paulo: Empresa Jornalística São Paulo Shinbun S.A., 1956.
- CRUGER, Annelise; Crueger, Wulf; Itô, Saeko. **Modern Japanese Ceramics: Pathways of Innovation & Tradition**. New York: Lark Books, 2006.
- CWIERTKA, Katarzyna. *Culinary Culture and the Making of a National Cuisine*. In ROBERTSON, Jennifer (ed.). **A Companion to the Anthropology of Japan**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- DAWSEY, John C. *Como Captar ventos de alegria* (prefácio). In CASTRO, R. C. de A. **Flor ao vento, ser em cena**. Brasília: UnB, 2012.
- DE WALL, Edmund. *Altogether elsewhere: the figuring of ethnicity*. In GREENHALGH, P. **The Persistence of Craft: The Applied Arts Today**. London: A & C Black Publishers Ltd., 2002.
- DUBAR, Claude. **A Socialização: construção das identidades sociais e profissionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ECCLESTON, Bernard. **State and Society in Post-War Japan**. Oxford: Polity Press, 1989.
- EDWARDS, Walter. *Japanese Archaeology and Cultural Properties Management: Prewar ideology and Postwar Legacies*. In ROBERTSON, Jennifer (ed.). **A Companion to the Anthropology of Japan**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

Estudos de Mercado SEBRAE/ESPM 2008. **Cerâmica vermelha**. Relatório Completo.

Estudos de Mercado SEBRAE/ESPM 2008. **Produtos em cerâmica para decoração e utilitários**. Relatório Completo.

FAULKNER, Rupert. **Japanese Studio Crafts, Tradition and the Avant-Garde**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1995.

FAULKNER, Rupert. *Cultural Identity and Japanese Studio Ceramics*. In **Quiet Beauty: Fifty Centuries of Japanese Folk Ceramics from the Montgomery Collection**. Virginia: Art Services International, 2003.

GEERTZ, Clifford. *Art as a Cultural System*. **MLN**, vol. 91, n. 6, *Comparative Literature*, pp. 1473-1499, 1976.

GIDDENS, Anthony. **O Mundo na Era na Globalização**. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

GOLDSTEIN-GIDONI, Ofra. *The Production and Consumption of 'Japanese Culture' in the Global Market*. **Journal of Consumer Culture**, n. 5, p. 155-179, 2005.

GOODMAN, Roger. *Making Majority Culture*. In ROBERTSON, Jennifer (ed.). **A Companion to the Anthropology of Japan**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

GUIBERNAUD, Montserrat; REX, John. **The Ethnicity Reader: Nationalism, Multiculturalism and Migration**. London: Polity, 1997.

HALL, Stuart (ed.). **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage Publications Inc., 1997.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A 2006 (11ª edição).

HANDA, Tomoo. *Senso Estético na vida dos imigrantes*. Comunicação apresentada no Simpósio **O Japonês em São Paulo e no Brasil**, São Paulo, 1971, p. 220-36.

HANDA, Tomoo. **O Imigrante Japonês. História de sua vida no Brasil**. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.

HANDA, Tomoo; LOURENÇO, Maria Cecília França; SUZUKI, Teiiti. **Vida e Arte dos Japoneses no Brasil**. São Paulo: Banco América do Sul e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1988.

HARADA, Kiyoshi (org.) **O Nikkei no Brasil**. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

HISAMATSU, Shin'ichi. **Zen and Fine Arts**. Tokyo: Kodansha International, 1971.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da Memória: narrativas do pós-guerra na cultura japonesa**. São Paulo: Annablume, 2011.

KANEKO, Kenji. Modern Craft, Kōgei, and Mingei: Learning From Edmund de Waal's Study of Bernard Leach. In WAAL, Edmund de. **Berunarudo Richi Saikō: Sutajio Potari to Tōgei no Gendai** (Repensando Bernard Leach: cerâmica de estúdio e cerâmica contemporânea). Tokyo: Shibunkaku Publishing Co., 2007.

KARATANI, Kojin. *Uses of Aesthetics: After Orientalism*. **Boundary 2**, vol. 25, n. 2, p. 145-160, 1998.

KATO, Tetsuhiro. *E. F. Fenollosa and the Importation of Aesthetics into Japan*. **Aesthetics Review**, p. 13-22, 1999.

KATO, Etsuko. **The Tea Ceremony and Women's Empowerment in Modern Japan: Bodies Re-presenting the Past**. London/ New York: Routledge Curzon, 2004.

KAWAKAMI, Hisako (coord.). **Raízes da Arte Kugei no Brasil**. São Paulo: Fundação Kunito Miyasaka, 2012.

KELSKY, Karen. **Women on the Vrege: Japanese Women, Western Dreams**. Durham and London: Duke University Press, 2001.

KIKUCHI, Yuko. **Japanese Modernization and *Mingei* Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism**. London/ New York: Routledge Curzon, 2004.

Kugei, o aprimoramento da Arte e do Artista. Em **O Guia da Cultura Japonesa**. Fundação Japão/ Assessoria Cultural do Consulado Geral do Japão. São Paulo: Editora JBC.

LESSER, Jeffrey. **A negociação da identidade nacional – Imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil**. Editora Unesp: São Paulo, 2001.

LESSER, Jeffrey (ed.). **Searching for Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism**. Durham and London: Duke University Press, 2003.

LIE, John. **Multiethnic Japan**. Cambridge/ London: Harvard University Press, 2001.

- MARRA, Michel. **Modern Japanese Aesthetics: A reader**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.
- MARRO, Nicolas. *The Construction of a Modern Japanese Identity: A Comparision of “Bushido” and “The Book of Tea”*. **The Monitor: Journal of International Studies**, vol 17, issue 1, 2011.
- MARTINEZ, D. P. *On the “Nature” of Japanese Culture, or, Is There a Japanese Sense of Nature?* In ROBERTSON, Jennifer (ed.). **A Companion to the Anthropology of Japan**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- MCDOWELL, Jennifer. *Japanese Women and their connection to the craft movement and craft production in Japan*. **Lambda Alpha Journal**, Wichita State University, Kansas, vol. 29, p. 12-28, 1999.
- MIKAMI, Tsugio. **The Art of Japanese Ceramics**. New York/ Tokyo: Weatherhill/ Heibonsha, 1976 (3ª ed.).
- MOERAN, Brian. Japanese Ceramic and the Discourse of Tradition. **Journal of Design History**, vol. 3, n. 4, pp. 213-225, 1990.
- MOERAN, Brian. **Folk Art Potters of Japan: Beyond and Anthropology of Aethetics**. Surrey: Curzon Press, 1997.
- MORAES, Sumaya Mattar. **Descobrir as texturas da essência da terra: formação inicial e práxis criadora do professor de arte**. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA-USP, 2007.
- MORAIS, Liliana. *A cerâmica japonesa no Brasil: contexto histórico e modificações socioeconômicas que permitiram sua produção e demanda no Estado de São Paulo no pós-guerra*. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 30, p. 33-48, 2010.

MORI, Barbara Lynne Rowland Mori. *The Traditional Arts as Leisure Activities for Contemporary Women*. In IMAMURA. A. E. **Re-Imaging Japanese Women**. Berkley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1996.

MORI, Koichi. *As Condições de Aceitação da Culinária Japonesa na Cidade de São Paulo – Porque os Brasileiros Começaram a Apreciar a Culinária Japonesa?* **Estudos Japoneses**, n. 23, pp. 7-22, 2003.

MORRIS-SUZUKI, Tessa. *The Invention and Reinvention of “Japanese Culture”*. **The Journal of Asian Studies**, vol. 54, n. 3, pp. 759-780, 1995.

MORRIS-SUZUKI, Tessa. **Re-inventing Japan: Time, Space, Nation**. New York: Sharp, 1997.

MORSE, Samuel C. *Introduction: Three Massachusetts Collections*. In NICOLL, J.; WAHEI, A.; TODATE, K.; MORSE, S. C. **Touch Fire: Contemporary Japanese Ceramics by Women Artists**. Northampton, MA: Smith College Museum of Art, 2009.

MOSTOW, Joshua S.; BRYSON, Norman; GRAYBILL, Maribeth. **Gender and Power in the Japanese Visual Field**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.

MURPHY-SHIGEMATSU, Stephen. *Multiethnic Japan and the Monoethnic Myth*. **MELUS**, vol.18, n. 4, *Asian Perspectives*, pp. 63-80, 1993.

NAKANO, Katsuko. **Terra, fogo, homem**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.

NICOLL, Jessica; AOYAMA, Wahei; TODATE, Kakuzo; MORSE, Samuel C. **Touch Fire: Contemporary Japanese Ceramics by Women Artists**. Northampton, MA: Smith College Museum of Art, 2009.

- NOSCO, Peter. The Place of China in the Construction of Japan's Early Modern Worldview. In **International Conference on the Development of Worldviews in Early Modern East Asia**, August 5-6 2005, Taipei, 2005
- OCHIAI, Emiko. *The Ie (Family) in Global Perspective*. In ROBERTSON, Jennifer (ed.). **A Companion to the Anthropology of Japan**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- ODA, Ernani. *Interpretações da "Cultura Japonesa" e seus Reflexos no Brasil*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 26, n. 75, p. 103-117, 2011.
- OGUMA, Eiji. **A Genealogy of 'Japanese' Self-images**. Melbourne: Trans Pacific Press, 2002.
- OHNO, Massao (dir.) *Forma e Função*. **Em Centenário da Imigração Japonesa no Brasil**. São Paulo: Editora Escala, 2008, p. 142-149.
- ORTIZ, Renato. **O Próximo e o Distante**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 2000.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PROUS, André. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- PULVERS, Rogers. *Lafcadio Hearn: interpreter of two disparate worlds*. **The Japan Times**, 19 jan., 2000.
- ROCHA, Cristina. **A Cerimônia do Chá no Japão e sua Reapropriação no Brasil: Uma Metáfora da Identidade Cultural do Japonês**. Dissertação de Mestrado, São Paulo, Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1996.

- ROCHA, Cristina. **Zen in Brazil: The Quest for Cosmopolitan Modernity.** Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.
- ROCHA NOGUEIRA, Arlinda. **Imigração Japonesa na História Contemporânea do Brasil.** Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1984.
- SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio (org.) **Brasil: um século de transformações.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SAHLINS, Marshall. **Esperando Foucault, ainda.** São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- SAID, Edward. **Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAITO, Hiroshi. **A Presença Japonesa no Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- SAITO, Hiroshi; MAEYAMA, Takashi. **Assimilação e integração dos japoneses no Brasil.** Rio de Janeiro, Vozes/Edusp, 1973.
- SAKURAI, Célia. *A Imigração dos Japoneses para o Brasil no Pós-Guerra (1950-1980).* Em **Cem Anos da Imigração Japonesa: História, memória e arte.** São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- SCHELL, Scott. *The Rural Imaginary: Landscape, Village, Tradition.* In ROBERTSON, Jennifer (ed.). **A Companion to the Anthropology of Japan.** Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- SHIMAMURA, Takanori. *Cultural Diversity and Folklore Studies in Japan: A Multiculturalist Approach.* **Asian Folklore Studies**, vol. 62, n. 2, *Topics in Japanese Folklore Studies*, pp. 195-244, 2003.
- SOETSU, Yanagi. **The Unkown Craftsman: a Japanese Insight into Beauty.** Kondasha International LTD., 1972.

- TAGAI, Hideo. **Japanese Ceramics**. Osaka: Hoikusha Publishing Co., 1986.
- TAI, Eika. *Rethinking Culture, National Culture and Japanese Culture*. **Japanese Language and Literature**, n. 37, p. 1-26, 2003.
- TAKAMASA, Saito. História da Cerâmica Japonesa. In **Obras Primas da Cerâmica Japonesa**. Lisboa: Museu Nacional Soares dos Reis, 2007.
- TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TODATE, KAZUKO. *The History of Japanese Women in Ceramics*. In NICOLL, J.; WAHEI, A.; TODATE, K.; MORESE, S. C. **Touch Fire: Contemporary Japanese Ceramics by Women Artists**. Northampton, MA: Smith College Museum of Art, 2009.
- TOMIMATSU, Maria Fusako. *A Arte dos Nipo-Brasileiros*. Em **Cem Anos da Imigração Japonesa: História, memória e arte**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- UENO, Chizuko. *The Position of Japanese Women Reconsidered*. **Current Anthropology**, vol. 28, n. 4, supplement: *An Anthropological Profile of Japan*, pp. S75-S84, 1987.
- UKESEKI, Mieko; CIDRAES, Alberto (coord.) **30 anos de cerâmica em Cunha**. São Paulo: Estância Climática de Cunha, 2005.
- VIEIRA, Francisca Isabel Schurig. **O Japonês na Frente de Expansão Paulista**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora e Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- V.V.A.A. **Uma epopeia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil**. Comissão de Elaboração da História dos 80 Anos da Imigração Japonesa

no Brasil. São Paulo: Hucitec/Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992.

WAKAKUWA, Midori. *Three Women Artists of the Meiji Period (1868-1912): reconsidering Their Significance from a Feminist Perspective*. In FUJIMURA-FANSELOW, K.; KAMEDA, A. **Japanese Women: New Feminist Perspectives on the Past, Present and Future**. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 1995.

WINTHER-TEMAKI, Bert. Yagi Kazuo: *The Admission of the Nonfunctional Object into the Japanese Pottery World*. **Journal of Design History**, vol. 12, n. 2, pp. 123-141, 1999.

YOSHIMOTO, Midori. **Into Performance: Japanese Women Artists in New York**. New Brunswick/ New Jersey/ London: Rutgers University Press, 2005.

YUASA, Megumi. **A poética de Toshiko Ishii**. Belo Horizonte: Lemos de Sá Galeria de Arte, 2004.

YUKAWA, Hideki. *Modern Trend of Western Civilization and Cultural Peculiarities in Japan*. In **Philosophy and Culture, East and West**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1962.

2. Referências Web

Chikugo Town Walk Guide, Tour of Koishiwara Potteries. Fukuoka, Japão. Disponível em: <<http://www.crossroadfukuoka.jp/chikugo/en/contents/toho/36>>. Acesso em: 2 jun. 2014

ENCICLOPÉDIA Itaú das Artes Visuais. São Paulo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm> Acesso em: 12 mar. 2012.

E-Yakimono – Japanese Pottery Information Center. Kyoto. Disponível em:
<<http://www.e-yakimono.net/guide/html/mino.html>>. Acesso em: 12 mar.
2012.

Fundação Pró-Memória São Caetano do Sul. São Caetano do Sul.
Disponível em: <<http://www.fpm.org.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Instituto Cultural de Cerâmica de Cunha. Cunha. Disponível em:
<<http://icccunha.org/>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Memorial da Cerâmica de Cunha. São Paulo. Disponível em:
<<http://mecc.art.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Porcelana Mizuno. Mauá. Disponível em:
<<http://www.porcelanamizuno.com.br/historia.htm>> Acesso em: 12 mar.
2012.

Site da Granja: Skoko Suzuki. Cotia. Disponível em:
<<http://www.granjaviana.com.br/artes/shoko/>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

3. Outras

DVD 50 Anos da Família Kojima no Brasil, 2009.

DVD Shoko: Expressão do Cosmos, 2009.