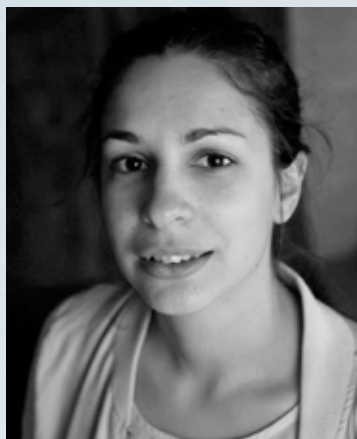


# “Mulher que faz isso ninguém acreditava”: o papel da mulher na cerâmica no Japão

## Liliana Morais



Liliana Morais é doutora em Sociologia pela Universidade Metropolitana de Tóquio (2019) e Professora Associada Especialmente Nomeada no Departamento de Cultura Contemporânea da Universidade Rikkyo, em Tóquio. Entre 2011 e 2012, integrou um projeto de pesquisa sobre artesanato nipo-brasileiro na Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e, em 2013, atuou como curadora da exposição *Do Japão ao Brasil: A Viagem da Cerâmica Oriental*, apresentada na Caixa Cultural de Salvador. Em 2016, publicou o livro *Cerâmica em Cunha: 40 anos de forno noborigama no Brasil*, com o apoio do Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha. Sua pesquisa explora a relação entre arte, artesanato e sociedade, com ênfase nos processos de migração e trocas culturais entre o Japão e o Ocidente. Além da sua atuação acadêmica, é colaboradora da revista *Garland Magazine* e membro da diretoria da *Knowledge House for Craft*, uma associação dedicada à criação e preservação de conhecimentos artesanais.

E-mail: [lilianagpmorais@gmail.com](mailto:lilianagpmorais@gmail.com)

## Resumo

O artigo explora o papel da mulher na cerâmica no Japão, abordando o panorama histórico e a situação atual, marcados por exclusão, discriminação e superação. Após destacar as contribuições e os desafios enfrentados pelas mulheres no campo do artesanato japonês, tradicionalmente organizado em linhas patriarcais, narramos a experiência vivida por mulheres que optaram pela migração em busca de novas oportunidades, maior liberdade artística e aprendizado técnico: ceramistas japonesas no Brasil e ceramistas ocidentais no Japão. Apesar das diferenças em suas trajetórias, elas compartilham uma conexão com a cerâmica, a vivência migratória, e barreiras impostas por serem mulheres.

## Palavras-chave

Papéis de gênero, Discriminação de gênero, Cerâmica, Artesanato, Imigração.

# “Mulher que faz isso ninguém acreditava”: o papel da mulher na cerâmica no Japão

*Por Liliانا Morais*

## 1. Introdução: a cerâmica e o feminino

Um dos objetos de arte mais antigos do mundo são estatuetas de figuras femininas feitas em cerâmica e outros materiais, conhecidas como Vênus, possivelmente criadas por mulheres como autorretratos. Apesar da íntima conexão entre a cerâmica e o feminino, o papel da mulher como criadora e fabricante de objetos funcionais e artísticos ao longo da história tem sido marginalizado ou até completamente excluído, refletindo a sua posição subalterna em diversas áreas da cultura e sociedade, um cenário que perdura até aos dias de hoje em várias formas.

Além de barreiras estruturais, institucionais e políticas que limitaram o acesso das mulheres à educação e à independência econômica, a própria disciplina da história da arte também tem sistematicamente negligenciado a contribuição feminina na produção de objetos considerados criativos (Nochlin, 1988). Isso se deve, em parte, aos próprios conceitos de arte e de artista que começaram a se consolidar a partir do Renascimento Europeu e que vieram associar ambos a ideias de individualismo e autonomia, desvinculando a arte de estruturas colaborativas, necessidades funcionais, espaços domésticos e, portanto, da vida cotidiana. Esse processo resultou também na exclusão de expressões artísticas utilitárias, como a cerâmica, do campo das belas-artes, relegando-as ao domínio considerado inferior do artesanato, especialmente a partir da era moderna.

Não obstante, a manipulação e cozimento de argila para a produção de cerâmica é uma atividade ubíqua a quase todas as sociedades humanas desde o início da agricultura por volta de 10,000 AEC (antes da Era Comum). A sua presença no registro arqueológico revela a sua função não apenas como objeto simbólico e ritualístico, como se pensa ser o caso das figuras conhecidas como Vênus, mas também como objeto de uso cotidiano, essencial na preparação, consumo e armazenamento de alimentos. Como elemento fundamental da cultura material de sociedades humanas, a cerâmica constitui uma ferramenta especialmente útil para investigar normas, valores e comportamentos culturais, incluindo aqueles associados a discriminação, expectativas e papéis de gênero.

Com base em comparações etnográficas com sociedades tradicionais contemporâneas ao redor do mundo, acredita-se que as primeiras cerâmicas tenham sido produzidas majoritariamente por mulheres. Modeladas à mão com o auxílio de ferramentas rudimentares, essas peças eram queimadas em temperaturas baixas em fogueiras a céu aberto ou em buracos escavados no solo. No Brasil, práticas similares podem ser observadas atualmente entre diversos grupos indígenas, assim como na tradição das paneleiras, exemplificando a importância contínua das mulheres na preservação e transmissão dessas técnicas.

## 2. As mulheres na arte e cerâmica do Japão

A cerâmica japonesa é considerada uma das mais antigas do mundo, com registros que remontam pelo menos a 14 mil AEC. Assim como em outras civilizações, acredita-se que as primeiras cerâmicas, conhecidas como Jōmon (o que significa “padrão de corda”), tenham sido moldadas manualmente por mulheres. No entanto, a introdução de novas tecnologias, como a roda de oleiro, vindas da Ásia continental a partir do século V, transformou a cerâmica em uma atividade predominantemente masculina, que passou a ser organizada em oficinas e queimada em fornos complexos capazes de atingir altas temperaturas de até 1200 graus Célsius. Com isto, a mulher foi relegada a um papel subalterno, passando a desempenhar tarefas secundárias ou servis nas oficinas profissionais dominadas por homens.

O estatuto inferior imposto à mulher acentuou-se com as mudanças políticas decorrentes da ascensão da classe militar no século XII, que levaram ao desenvolvimento do sistema familiar *ie* (literalmente “casa”, “família” ou “linhagem”) em linhas patriarcais. Nesse modelo, o patriarca assumia o papel de líder e guardião do nome da família, seus conhecimentos e propriedades, incluindo ofícios familiares de artes e artesanato como a cerâmica, levando à exclusão das mulheres de posições formais de mestre (*iemoto*) e aprendiz.

Enquanto na Europa medieval as mulheres participavam ativamente dos ofícios artesanais, trabalhando lado-a-lado com os homens em oficinas familiares e, ocasionalmente, ascendendo ao papel de mestres, no Japão, doutrinas como o Xintoísmo, o Budismo e o Confucionismo reforçaram a subordinação feminina. De acordo com Wakakuwa (1995), uma das razões pelas quais o Japão teve historicamente menos mulheres artistas que a Europa Ocidental se deve à influência mais profunda do poder patriarcal em diversos aspectos da sociedade japonesa. O Confucionismo, em particular, estabelecia uma rígida ordem hierárquica que subordinava filhas aos pais, esposas aos maridos e mães aos filhos. Essa estrutura perpetuou papéis de gênero rígidos que confinavam as mulheres ao espaço doméstico e a atividades artísticas relacionadas à



sua função como mães e esposas, como a produção de têxteis (McDowell, 1999).

Apesar dessas restrições, algumas mulheres conseguiram destacar-se como artesãs e artistas ao longo da história do Japão, dedicando-se a artes como a pintura, caligrafia e decoração de têxteis. No período Heian (795-1185), quando as mulheres aristocratas usufruíram de relativa autonomia, elas desempenharam papéis ativos na cultura de elite, produzindo obras populares de literatura e poesia, servindo como pintoras profissionais na corte e cumprindo papéis importantes na política. De facto, até ao período Nara (710-794), várias mulheres ocuparam posições de poder, incluindo o turno imperial.

No período Edo (1603-1868), apesar do seu estatuto inferior, várias mulheres destacaram-se como artistas. Por um lado, a prosperidade econômica e a estabilidade política proporcionaram maior acesso à educação, até mesmo para mulheres das classes inferiores. Por outro lado, mulheres da alta classe samurai, embora levassem vidas restritas, recebiam formação em caligrafia, poesia e pintura, muitas vezes desenvolvendo essas habilidades como passatempos de lazer. Entre as mulheres artistas conhecidas desse período estão: a poetisa, ceramista e calígrafa Otagaki Rengetsu; a pintora literata, calígrafa e poetisa Ike Gyokuran; e a gravadora Katsushika Oi, filha do desenhador de ukiyo-e Katsushika Hokusai, renomada pelos seus retratos de mulheres bonitas (*bijinga*) (Fister, 1990).

Embora enfrentassem dificuldades para adquirir treinamento formal, muitas mulheres conseguiram desenvolver suas habilidades artísticas e artesanais de forma autodidata ou através da sua participação periférica em oficinas familiares. Em áreas como a cerâmica, as mulheres executavam desde tarefas minuciosas, como a pintura em esmalte, que exigiam um alto nível de minúcia que supostamente só as mulheres conseguiam alcançar, até atividades pesadas, como o preparo e o transporte do barro ou a operação manual do torno de oleiro. Esse último aspecto é ilustrado em uma cena do filme de Kenji Mizoguchi, “Contos da Lua Vaga” (*Ugetsu Monogatari*, 1953), ambientado no final do século XVI.

Portanto, mesmo sem reconhecimento oficial como membros das oficinas, as mulheres constituíram uma parte significativa e importante da força de trabalho artesanal no Japão (Guth, 2021). Apesar disso, as suas contribuições permaneceram largamente desconhecidas ou ignoradas até recentemente.

### 3. A abertura do Japão: novas oportunidades, velhos obstáculos

A Restauração Meiji, em 1868, marcou o fim do sistema feudal e a introdução em larga escala de ideias modernas ocidentais no Japão. Essa transformação trouxe mudanças

significativas nos sistemas políticos e sociais, abrindo novos caminhos para a expressão e a educação das mulheres. Contudo, grande parte do século XX foi marcada pelo ideal de *ryōsai kenbo* (“boa esposa, mãe sábia”), promovido oficialmente pelo Estado japonês de modo a reforçar o papel feminino como dona de casa e mãe. E embora o movimento feminista tenha emergido no Japão nos anos 1870 com o objetivo de trazer as mulheres para esfera pública, foi apenas na sua terceira onda, após a Segunda Guerra Mundial, que as mulheres finalmente conquistaram o direito ao voto e o acesso à educação superior sem restrições (Kuninobu, 1984).

A partir da década de 1950, o ingresso de mulheres nas universidades de artes cresceu exponencialmente, oferecendo uma alternativa ao sistema patriarcal do *iemoto*. Paralelamente, artes tradicionais historicamente praticadas exclusivamente por homens de classes elevadas, como a cerimônia do chá (*chanoyu*) e o arranjo de flores (*ikebana*), tornaram-se populares entre as mulheres como formas de cultivar ideais de feminilidade, acrescentando-se às suas habilidades como dona de casa e constituindo-se como uma das poucas profissões acessíveis às mulheres nas décadas de 1950 e 1960. E embora 90% dos praticantes da cerimônia do chá atualmente sejam mulheres, as posições hierárquicas mais elevadas continuam majoritariamente ocupadas por homens (Kato, 2004). Apesar disso, em décadas recentes algumas mulheres têm sido promovidas aos títulos de *iemoto* (mestre). Entre elas estão Kasumi Teshigahara, a primeira mulher a herdar o título de *iemoto* da escola Sogetsu de *ikebana* em 1979 e Fuyuko Kobori, que ascendeu como mestre da tradicional escola de chá Kobori Enshu em 2024, a primeira mulher em uma longa linhagem de 17 gerações.

O crescimento do ensino artístico universitário também impulsionou o desenvolvimento da cerâmica escultórica e conceitual separada da lógica hierárquica e patriarcal dominante nos sistemas de produção tradicional em oficinas familiares hereditárias. A popularização de pequenos fornos a gás e elétricos para uso individual também facilitou a expansão da cerâmica para além das linhagens tradicionais, abrindo o campo para uma maior participação feminina a partir da década de 1960.

No entanto, a discriminação contra mulheres persistiu no período do pós-guerra, tanto em organizações artesanais tradicionais quanto em associações de arte progressistas, que continuaram a ser dominados por valores patriarcais e rígidas hierarquias de senioridade, dificultando a ascensão das mulheres a posições de autoridade e liderança. Segundo Yoshimoto (2005), embora as mulheres artistas pudessem ser reconhecidas por seus méritos, elas enfrentavam um escrutínio muito mais rigoroso do que seus colegas homens, já que estavam na base da hierarquia social. Em resposta a essas barreiras, a ceramista Asuka Tsuboi fundou, em 1957, o primeiro círculo de mulheres artistas de cerâmica no Japão, a Jōryū Tōgei (Associação Feminina de Arte Cerâmica), abrindo espaço para uma maior participação das mulheres no campo da cerâmica ao oferecer oportunidades para exporem o seu trabalho publicamente (Todate, 2009).



Nas últimas décadas, muitas mulheres têm conquistado espaço e ganho renome no campo da cerâmica. Apesar disso, até hoje nenhuma mulher ceramista foi nomeada Tesouro Nacional Vivo (*ningen kokuhō*), título concedido pelo Ministério da Educação, Cultura, Desporto, Ciência e Tecnologia do Japão a indivíduos ou grupos que representam o mais alto nível de excelência em áreas como teatro, música e artesanato. Em 2019, dos 74 artesãos nomeados como Tesouro Nacional Vivo, apenas 8 eram mulheres e a maioria foi nomeada pela sua contribuição em áreas tradicionalmente associadas ao sexo feminino, como a confecção de têxteis, bonecas e leques.

Diante dessas limitações, desde a abertura do Japão no final do século XIX e especialmente a partir da década de 1960, muitas mulheres japonesas buscaram maior liberdade e igualdade de oportunidades no exterior. A lista de artistas japonesas que construíram suas carreiras no Ocidente é extensa e inclui nomes internacionalmente conhecidos como Yayoi Kusama e Yoko Ono (Kelsky, 2001).

No Brasil, as ceramistas Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki são dois exemplos de mulheres de origem japonesa que experienciaram em primeira mão as dificuldades que as artistas do sexo feminino enfrentaram no campo da cerâmica no Japão e que escolheram a imigração em busca de mais oportunidades e liberdade artística. Em seus estúdios no interior do estado de São Paulo, elas construíram fornos a lenha *noborigama*, uma tradição japonesa predominantemente masculina que remonta ao século XVI, desafiando expectativas e papéis de gênero vigentes no Japão.

## 4. Duas mulheres japonesas no Brasil: Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki

O relato das trajetórias de vida das ceramistas Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki foram o foco central de vários artigos da minha autoria em outros espaços (Morais, 2012, 2014, 2016, 2025). Assim, limitar-me-ei aqui a algumas observações de ambas as trajetórias à luz do que foi discutido até agora: os desafios impostos por rígidas normas de gênero e hierarquias patriarcais a ambas as mulheres e as formas como elas os enfrentaram, negociaram e superaram, cada uma da sua forma.

Ainda que as duas mulheres tenham traçado trajetórias distintas e únicas, o que as une é a paixão pela cerâmica e um espírito aventureiro que possibilitou a imigração para o Brasil numa época na qual pouco se conhecia sobre o país no Japão e que viagens transoceânicas envolviam custos, riscos e determinação considerável. Para ambas, a vinda para o Brasil significou deixar para trás as vidas que haviam construído no Japão e começar “do zero” num país do qual pouco ou nada conheciam sobre a língua ou cultura.

Outro aspeto que une as duas trajetórias, que representam duas gerações e classes diferentes (Shoko nasceu em Tóquio em 1929 no seio de uma família de origem samurai; Mieko nasceu no interior da província de Mie em 1946 entre uma família camponesa), é o contexto sócio-cultural no qual ambas nasceram e cresceram. Este foi, como vimos, marcado por rígidos papéis de gênero que levou ao confinamento das mulheres ao espaço doméstico e a limitação das suas expectativas profissionais, incluindo na área da cerâmica.

Apesar disso, ambas as mulheres receberam formação formal, Shoko na área da cerâmica (ao se tornar discípula do ceramista Toko Karasugi) e Mieko inicialmente na área de enfermagem. Não obstante, isso não as livrou de experienciarem em primeira mão a discriminação sistêmica que acometeu as mulheres no Japão do pós-guerra. De fato, a entrada no aprendizado formal em cerâmica não foi fácil para Shoko, que experienciou resistência inicial de mestres ceramistas em aceitá-la como aprendiz, situação que ela descreve do seguinte modo:

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, ceramista tal, ou pintor. Não tinha aluna... O discípulo daquela pessoa continuava o nome. Era outro modelo (...). 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 me recusou como aprendiz] achou um absurdo uma mulher que queria ser discípulo.<sup>1</sup>

Quanto a Mieko, após largar a carreira de enfermagem para se juntar ao marido nas primeiras explorações deste na cerâmica na aldeia de Koishiwara, no sul do Japão, a artista experienciou na sua vida privada o peso das expectativas de gênero ao ser relegada ao papel de dona de casa.<sup>2</sup> Foi apenas após a decisão do casal de imigrar para o Brasil para estabelecer uma ateliê coletivo, impulsionada pelo encontro com um casal de artistas portugueses em Koishiwara, que Mieko começou a enveredar pela cerâmica:

Nem [usava] torno. Nem me interessava também. Fazia mais coisa tipo placa esculpida. Tipo caixas, sabe? Maciço, (..) tudo com esculpido, cortado.<sup>3</sup>

Para Mieko, a ida para o Brasil não significou uma ruptura imediata com as rígidas expectativas e papéis de gênero que lhe tinham sido impostas no Japão. De fato, nos

<sup>1</sup> Entrevista com Shoko Suzuki realizada em 11 de Novembro de 2011.

<sup>2</sup> Entrevista com Mieko Ukeseki realizada em 22 de Fevereiro de 2011.

<sup>3</sup> Entrevista com Mieko Ukeseki realizada em 7 de Agosto de 2023.

seus primeiros anos no Ateliê do Antigo Matadouro em Cunha<sup>4</sup>, apesar de marcados por um espírito experimental e coletivista, típico da contracultura da década de 1970, Mieko devotou-se maioritariamente a tarefas domésticas, ao cuidado da filha e a tarefas auxiliares, tendo poucas oportunidades para se dedicar à criação de cerâmica propriamente dita:

Mulher [no Ateliê do Antigo Matadouro] era eu e Rubi [Imanishi] só. Ficava mais na cozinha ou então fazendo alguma coisa que não precisava força. Só ficava lá com chapéu de palha no sol, socando o barro com um pirão.<sup>5</sup>

Foi somente após a sua separação e saída do ateliê coletivo que Mieko conseguiu mergulhar na cerâmica de forma consistente, trabalhando no torno de oleiro para produzir peças utilitárias, que eram queimadas a altas temperaturas no forno *noborigama* dos irmãos ceramistas Vicente e Antônio Cordeiro, também ex-membros do Ateliê do Antigo Matadouro.

No caso de Shoko, após o seu casamento com o pintor Yukio Suzuki e o estabelecimento de um pequeno ateliê em Tóquio, enquanto o marido sonhava em se mudar para França, a ceramista ansiava por um país “novo” onde pudesse “começar do zero”, livre das rígidas tradições que a restringiam no Japão. Nesse sentido, a imigração do casal para o Brasil demonstra o papel decisivo que as ansiedades e as expectativas da ceramista tiveram no destino da vida e futuro do casal.

Graças ao aprendizado formal que havia recebido no Japão, Shoko conseguiu estabelecer sua carreira como ceramista no Brasil relativamente rápido. Logo após a chegada ao país em 1962, o casal alugou uma casa de pau-a-pique em Mauá, onde Shoko começou a explorar vários tipos de argilas e esmaltes para a produção de cerâmica. Em 1964, o casal comprou um terreno em Cotia e iniciou a construção da casa ao mesmo tempo que Shoko se dedicou à construção de um forno *noborigama* com materiais reciclados. E em 1967, um total de 800 pessoas da comunidade artística Nikkei visitaram o seu ateliê para a primeira abertura oficial do seu forno. Começava assim, oficialmente, a sua longa carreira como uma das artistas de cerâmica mais renomadas do Brasil, marcada por uma exposição individual no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1975. Apesar de ter regressado ao Japão diversas vezes para expor suas obras em galerias e museus no país, Shoko nunca sentiu vontade de retornar definitivamente:

Estou muito feliz de estar aqui no Brasil, de terminar aqui, estou muito contente (...). Aqui tem verdadeira paz. Pessoas afetuosas, pacientes (...). Eu aprendi como

<sup>4</sup> Cunha é uma pequena cidade rural no interior do estado de São Paulo onde o casal Ukeseki, juntamente com outros cinco artistas portugueses e brasileiros, estabeleceram um ateliê coletivo de cerâmica que ficou conhecido como Ateliê do Antigo Matadouro.

<sup>5</sup> Entrevista com Mieko Ukeseki realizada em 7 de Agosto de 2023.



pessoa, espiritualmente.<sup>6</sup>

Após muita luta e mudanças que culminaram na construção de um forno *noborigama* na cidade de Cunha em 1982, mesmo antes da construção da sua casa, Mieko Ukeseki estabeleceu a sua carreira profissional como ceramista independente, produzindo objetos utilitários e escultóricos que expôs em espaços como Paço Imperial do Rio de Janeiro (1993), SESC Pompeia (2012) e Caixa Cultural de Salvador (2013). Entretanto, nos primeiros anos vivendo sozinha na pequena cidade rural, Mieko enfrentou a estranheza de alguns locais por adotar comportamentos considerados “fora do padrão” para uma mulher da época:

No início foi esquisito. Me olhavam assim: “Como assim, uma mulher ceramista?” (...) Na época, mulher não andava de carro aqui (...), ainda mais mulher sozinha. Então, eu ouvia fofoca: “Essa mulher parece homem” [risos]. Que nem homem, trabalha... que nem homem.<sup>7</sup>

Apesar disso, Mieko sente uma forte identificação com Cunha, participando tão ativamente da vida política da região ao ponto de ter fundado e presidido às duas instituições dedicadas à promoção da cerâmica e do artesanato rural mais importantes da cidade, a Casa do Artesão e o Instituto Cultural de Cerâmica de Cunha, evidências da profundidade da sua integração e superação das barreiras de gênero: das dificuldades:

[Estou aqui há] quase cinquenta anos, sinto-me como cidadã Cunhense (...). Estou muito contente de ter escolhido ficar aqui mesmo. Teve fase muito frágil, até pensei: “será que volto para o Japão?”, coisa assim... Mas sempre: “não, não”. Não é tão fácil lá também.<sup>8</sup>

## 5. Mulheres ceramistas estrangeiras no Japão: oportunidades e dificuldades

Como vimos anteriormente, a Restauração Meiji de 1868 trouxe ao Japão ideias, instituições e tecnologias modernas, fomentando a rápida industrialização e urbanização do país. Isso gerou mudanças no estilo de vida, preferências estéticas e padrões de consumo dos japoneses, levando ao gradual declínio do artesanato tradicional no país, que se intensificou no pós-guerra e, especialmente, durante a chamada “década perdida” de recessão econômica e decréscimo demográfico que tem se arrastado desde os anos 1990.

<sup>6</sup> Entrevista com Shoko Suzuki realizada em 2 de Outubro de 2011.

<sup>7</sup> Entrevista com Mieko Ukeseki realizada em 23 de Agosto de 2023.

<sup>8</sup> Entrevista com Mieko Ukeseki realizada em 23 de Agosto de 2023.

Segundo a Associação para a Promoção da Indústria do Artesanato Tradicional, o número de artesãos caiu de 288 mil em 1979 para 62 mil em 2016 e a maioria deles são homens em idade avançada. Essa situação também reflete a geral falta de interesse dos jovens japoneses em seguir uma carreira artesanal, apesar da proliferação de escolas técnicas por todo o país, incluindo em áreas rurais. Até mesmo famílias de longa tradição artesanal enfrentam dificuldades em encontrar sucessores, uma vez que a maioria dos filhos e netos deixam as zonas rurais em busca de carreiras de colarinho branco nas metrópoles.

Enquanto os jovens japoneses têm conseguido se libertar de expectativas sociais, como a de suceder como mestres de negócios familiares, desde os anos 1960, artistas estrangeiros têm vindo ao Japão para aprender e trabalhar em diversas artes tradicionais e ofícios artesanais. Para muitos, essa busca resulta da desvalorização do aprendizado prático em universidades de arte no Ocidente, onde se privilegiam ideias individualistas de originalidade e criatividade desenvolvidas durante o Renascimento ao detrimento da excelência técnica.

Como já escrevi em outra série de ensaios (Morais, 2022), entre 2013 e 2019 entrevistei 40 artistas estrangeiros que vieram para o Japão entre 1965 e 2015 para aprender ou trabalhar com cerâmica. Desses, 15 eram mulheres, sendo que nove chegaram no país após 2005. Suas experiências revelam a persistência de expectativas e papéis de gênero, mesmo em relação a mulheres não japonesas, em décadas recentes.

Historicamente, era comum aprendizes em áreas de artesanato no Japão viverem com seus mestres durante o período de formação (*uchi-deshi*), que poderia durar de três a dez anos. Essa prática ainda se mantém em alguns ateliês e significa que os aprendizes fazem parte da unidade familiar durante esse período, dependendo do mestre para sustento e criação de rede sociais e profissionais. Como a maioria dos mestres ceramistas no Japão são homens, ainda há resistência em aceitar mulheres como aprendizes e, quando aceites, é esperado que se dediquem tarefas domésticas como cuidar da limpeza ou preparar refeições. Barreiras linguísticas e culturais significam que mal-entendidos e tensões são parte integrante do processo de aprendizado. Aprendizes estrangeiros de ambos os sexos relataram ter experienciado conflitos de personalidade, frustrações, decepções e até casos de exploração, abuso emocional e assédio sexual.

No contexto de aprendizados tradicionais, é comum aprendizes homens realizarem tarefas servis fisicamente exigentes, como cortar lenha ou alimentar o forno durante a queima. Por serem vistas como fisicamente frágeis, mulheres têm sido frequentemente excluídas da queima a lenha de alta temperatura, uma técnica central na cerâmica japonesa. Esse cenário é relatado pela ceramista canadense Tracey Glass, que veio para o Japão no início dos anos 1980 para aprender cerâmica:

Fui para Bizen [uma região tradicional de produção de cerâmica no Japão] pensando em me tornar aprendiz (...). Disse “estou interessada em forno a lenha”, e eles responderam: “*Onna no ko da kara muzukashii*” – “será difícil porque você é mulher” (...). Isso foi um obstáculo.<sup>9</sup>

Diante dessas dificuldades, Tracey uniu-se a uma colega ceramista de origem coreana para criar um estúdio conjunto na zona rural de Quioto, onde construíram um forno a lenha. Por serem mulheres praticando uma técnica tradicionalmente masculina – e, ainda mais, estrangeiras –, elas ganharam grande visibilidade na mídia local.

Tal como Tracey Glass no Japão e as ceramistas Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki no Brasil, nas últimas décadas, mulheres de várias partes do mundo têm começado a desafiar a exclusividade masculina na queima a lenha de alta temperatura. Em um post de blog agora apagado, a historiadora de arte e curadora canadense Mary Ann Steggles escreveu sobre a necessidade de reavaliar pressupostos masculinos que ainda dominam esse mundo, refletidos em crenças como “quanto maior o forno e mais longa e suja a queima, melhor” (Steggles, 2018). A isso se acrescenta a prevalência do torno de oleiro e a desvalorização de técnicas de moldagem manuais, tradicionalmente praticadas por mulheres.

Diante dessas barreiras, algumas mulheres estrangeiras entrevistadas optaram por programas universitários de arte e por se focar na produção de cerâmica escultórica e conceitual. No entanto, essa alternativa também não está isenta do domínio patriarcal. A experiência de Tracey Glass no contexto de um instituto de pesquisa em cerâmica nos anos 1980 exemplifica como até instituições mais progressistas perpetuaram discriminações e papéis tradicionais de gênero:

Mesmo em meu instituto, que era bastante liberal, com artistas de diferentes idades, ainda esperavam que as mulheres servissem chá quando recebíamos visitas (...). Uma vez, disse um dos rapazes: “Estamos todos no mesmo nível; por que você não vai buscar o chá?”. E ele foi. Essa é a diferença, porque não se trata de uma empresa; ele também era artista e não se ofendeu.<sup>10</sup>

Mesmo após concluírem sua formação e estabelecerem uma carreira na cerâmica, as mulheres ainda enfrentam mais desafios que os homens:

Se você for ambiciosa e quiser crescer no mundo da cerâmica no Japão, terá mais dificuldades como mulher. Muitos dos ceramistas mais renomados ou bem-sucedidos não aceitam aprendizes mulheres. Esse é, tradicionalmente, um mundo masculino. Hoje, cada vez mais mulheres conseguem se formar em escolas de arte com especialização em cerâmica e abrir seus próprios ateliês. Se conseguirem

<sup>9</sup> Entrevista com Tracey Glass realizada em 21 de Novembro de 2017.

<sup>10</sup> Entrevista com Tracey Glass realizada em 21 de Novembro de 2017.



estabelecer as conexões necessárias para vender seu trabalho, têm chances de sucesso.<sup>11</sup>

A ceramista portuguesa, Kristina Mar, que vive no Japão desde 1993, observou que os obstáculos enfrentados pelas mulheres no campo da cerâmica refletem a visão dominante da sociedade japonesa, que ainda atribui às mulheres a principal responsabilidade pelas tarefas domésticas e pela criação dos filhos. Isso limita suas possibilidades de desenvolver uma carreira em tempo integral:

Há mais homens que mulheres trabalhando em áreas que não sejam ligadas a atividades domésticas em todo o mundo. Mais especificamente aqui, por ser uma sociedade baseada no núcleo familiar, a mulher é que sustenta esse núcleo no Japão. Por isso é muito difícil se dedicar a uma profissão a tempo inteiro.<sup>12</sup>

## 6. Conclusão

Embora a participação feminina na força de trabalho japonesa tenha aumentado nas últimas décadas, com 73,3% das mulheres em idade laboral empregadas em 2023, mais de metade (53,1%) estão em empregos irregulares (com contratos temporários ou em empregos a tempo parcial), contrastando com 22,6% dos homens (Asahi Shimbun, 2024). Ademais, a diferença salarial entre gêneros é a quarta maior entre os 38 países que fazem parte da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico, sendo a diferença no tempo gasto com cuidados não remunerados e trabalho doméstico entre homens e mulheres japoneses também uma das mais altas entre esses países (OCDE, 2024).

Neste contexto, apesar do drástico declínio do número de artesãos tradicionais (*dentō kōgeikal*), o número de mulheres que se dedica à produção e venda de produtos artesanais no Japão tem crescido exponencialmente nas últimas duas décadas, suportado pela expansão de feiras regionais que conectam diretamente consumidor e produtor, assim como sites na internet para venda e compra de objetos feitos à mão por autores individuais, geralmente amadores com pequenos negócios baseados em casa. O mais popular destes é o site *miine*, no qual, dentre os 500 mil vendedores cadastrados em 2015, 90% eram mulheres com idades entre 20 e 40 anos (Kida, 2020).

Entretanto, longe de refletir uma dissolução das barreiras de gênero, esta situação resulta de uma profunda divisão histórica e cultural no seio do artesanato japonês, representada pela existência de dois termos para se referir a objetos feitos à mão, difundidos desde a era Meiji (1868-1912): *kōgei* e *shugei*. Enquanto *kōgei* denota uma

<sup>11</sup> Questionário escrito respondido por Doris Watanabe recebido em 31 de Janeiro de 2014.

<sup>12</sup> Questionário escrito respondido por Kristina Mar recebido em 21 de Janeiro de 2014.

atividade profissional altamente qualificada e especializada, geralmente associada ao artesanato tradicional (*dentō kōgei*) e predominantemente masculina, *shugei* remete a trabalhos manuais, geralmente na área dos têxteis e outras áreas relacionadas ao trabalho doméstico, tradicionalmente realizadas por mulheres de classe média e alta como passatempo (Yamasaki, 2012).

A crescente popularidade do *shugei* como uma opção viável de trabalho para uma nova geração de mulheres japonesas mostra como estas têm vindo a negociar as normas e expectativas de gênero profundamente enraizadas na sociedade com a necessidade de exercer sua criatividade, desenvolver uma carreira e conseguir independência financeira. Ao mesmo tempo, o fenômeno reflete o rápido empobrecimento da classe média japonesa, em que o ideal de uma família de renda única tem se tornado cada vez mais inalcançável. Nesse contexto, espera-se que as mulheres contribuam igualmente para a economia doméstica ao mesmo tempo que continuam assumindo a maior parte das responsabilidades com as tarefas domésticas e a criação dos filhos.



## Referências

Asahi Shimbun. “Analysis: Fewer women in workforce as regular employees”. *The Asahi Shimbun*, 20 dez. 2024. Disponível em: <https://www.asahi.com/ajw/articles/15558205>. Acesso em: 23 jan. 2025.

Fister, Patricia. “Women Artists in Traditional Japan”. In Weidner, Marsha. *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 1990.

Guth, Christine M. E. *Craft Culture in Early Modern Japan: Materials, Makers, and Mastery*. Oakland: University of California Press, 2021.

Kato, Etsuko. *The Tea Ceremony and Women’s Empowerment in Modern Japan: Bodies Re-presenting the Past*. London & New York: Routledge Curzon, 2004.

Kelsky, Karen. *Women on the Verge: Japanese Women, Western Dreams*. Durham & London: Duke University Press, 2001.

Kida, Takuya. “Shōhinka suru shugei: “shugei” kara “handomeido” e”. In Ueba, Yōko; Yamasaki, Akiko. *Gendai shugeikō: monodzukuri no imi wo toinaosu*. Tokyo: Filmart, 2020.

Kuninobu, Junko Wada. “The Development of Feminism in Modern Japan”. *Feminist Issues*, vol. 4, p. 3-21, 1984.

Morais, Liliana. “Suzuki Shoko: relato da trajetória de vida de uma mulher ceramista entre o Brasil e o Japão”. *Estudos Japoneses*, vol. 33, pp. 117-130, 2012.

Morais, Liliana Granja Pereira de. *Duas mulheres ceramistas entre o Japão e o Brasil: indentidade, cultura e representação*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Morais, Liliana Granja Pereira de. *Cerâmica em Cunha: 40 anos de forno noborigama no Brasil*. Cunha: Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha, 2016.

Morais, Liliana. “Estrangeiros no Japão: Aprendendo, trabalhando e vivendo com cerâmica em áreas rurais do país”. *II Série Especial de Ensaios*. Fundação Japão em São Paulo, 8 de Março de 2022 (online).

Morais, Liliana. “Craft as a tool for individual and collective empowerment: a Japanese woman ceramicist in a rural Brazilian town”. In Wood, D. *The Politics of Global*



*Craft*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2025 (no prelo).

Nochlin, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” In *Women, Art, and Power and Other Essays*, 145–178. New York: Harper & Row, 1988.

McDowell, Jennifer. “Japanese Women and their connection to the craft movement and craft production in Japan”. *Lambda Alpha Journal*, vol. 29, p. 12-28, 1999.

Organização Para A Cooperação E Desenvolvimento Econômico (OCDE). “OECD Employment Outlook 2024 - Country Notes: Japan”. *OECD Employment Outlook 2024*. Paris: OCDE, 2024. Disponível em: [https://www.oecd.org/en/publications/oecd-employment-outlook-2024-country-notes\\_d6c84475-en/japan\\_ba997ec7-en.html](https://www.oecd.org/en/publications/oecd-employment-outlook-2024-country-notes_d6c84475-en/japan_ba997ec7-en.html). Acesso em: 23 jan. 2025.

Steggles, Mary Ann. “Viagra Wood Firing: Mine is the biggest and the dirtiest and I fire the longest.” Marry Ann Steggles, 2018: <https://maryannsteggles.com/tag/women-wood-firers/> (Acesso em 10 de setembro de 2018).

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.

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.

Yamasaki, Akiko. “Handicrafts and Gender in Modern Japan”. *The Journal of Modern Craft*, vol. 5, n. 3, pp. 259-274, 2012.

Yoshimoto, Midori. *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press, 2005.