

Estrangeiros no Japão: Aprendendo, trabalhando e vivendo com cerâmica em áreas rurais do país

Liliana Morais



Liliana Morais é graduada em Arqueologia e História pela Universidade de Lisboa (2007), mestre em Letras - Japonês pela Universidade de São Paulo (2014) e doutora em Sociologia pela Universidade Metropolitana de Tóquio (2019). Atualmente é professora adjunta em várias universidades no Japão. Entre 2011 e 2012, participou de um projeto de pesquisa sobre artesanato nipo-brasileiro na Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e, em 2013, foi curadora da exposição Do Japão ao Brasil: A Viagem da Cerâmica Oriental, inaugurada 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. Pesquisa temas sobre a relação entre arte e sociedade, com foco em migração e trocas culturais entre o Japão e o Ocidente, baseada em métodos de pesquisa qualitativa, como trabalho de campo etnográfico, observação participativa e entrevistas.

E-mail: lilianagpmorais@gmail.com

Resumo

O meu ensaio centra-se na trajetória de estrangeiros que foram para o Japão entre 1965 e 2015 para estudar ou trabalhar com cerâmica em várias regiões rurais de produção artesanal do país. Os resultados são baseados em pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e entrevistas com quarenta ceramistas ocidentais. A partir da análise dos seus relatos e processos de produção de cerâmica, podemos compreender vários aspectos da história, cultura e sociedade do Japão e suas interações com o Ocidente. Ao mesmo tempo que as trajetórias, estilo de vida e visões do mundo destes artistas iluminam a diversidade da experiência humana, especialmente na relação estabelecida com práticas e objetos culturalmente marcados como a cerâmica japonesa, elas também evocam a sua universalidade, refletida na procura de novas oportunidades, aspirações e dignidade através da prática independente de artesanato.

Palavras-chave

cerâmica, artesanato, imigração, mobilidade, cosmopolitismo.



Introdução

O meu ensaio centra-se na trajetória de estrangeiros que foram para o Japão entre 1965 e 2015 para estudar ou trabalhar com cerâmica em áreas rurais do país. Como arqueóloga de formação, a cerâmica é um material que me é muito familiar, pois está presente em praticamente qualquer povoamento humano desde a invenção da agricultura há cerca de dez mil anos.

Uma das razões é o fato da argila ser um dos materiais mais comuns na face da terra (apenas desertos e algumas cordilheiras não a possuem). Além de altamente versátil, devido à sua maleabilidade, a argila torna-se dura e resistente quando queimada acima de 600°C. Por isso, muitas civilizações da história usaram barro cozido para a produção de potes, panelas e outros objetos para o armazenamento, preparo e consumo de alimentos, mas também na fabricação de telhas e tijolos para construção, urnas funerárias, pesos de tear, lamparinas, instrumentos musicais e objetos de uso ritualístico, como as famosas estatuetas de Vênus do período Paleolítico, entre muitos outros.

Podemos então dizer que a cerâmica desempenha um papel central na memória coletiva da humanidade, mas também na memória pessoal de muitos de nós (quem não se lembra de brincar com a argila quando criança?). Como uma categoria de objetos emblemática das nossas semelhanças e diferenças, especialmente pela sua relação com os atos de comer, beber e a sociabilidade em volta destes, a cerâmica materializa valores, significados, relações e pensamentos da sociedade em que foi feita, usada, descartada e, por vezes, redescoberta.

O meu interesse pela cerâmica japonesa começou, curiosamente, no Brasil, para onde imigrantes japoneses levaram suas tradições alimentares. A partir dos anos 1970, a expansão de estabelecimentos de culinária japonesa pelos principais centros urbanos do país gerou a necessidade de produção de recipientes adequados ao serviço de alimentos como misoshiro ou sashimi e bebidas como sake. No meu mestrado examinei a trajetória de duas mulheres ceramistas japonesas que imigraram para o Brasil no pós-guerra, Shoko Suzuki e Mieko Ukeseki, analisando seus relatos de vida na intersecção com questões de gênero e identidade.

Em 2013, tive a oportunidade de visitar o Japão pela primeira vez no contexto de uma bolsa de pesquisa de curta duração no Instituto para o Estudo da Cultura Folclórica Japonesa da Universidade de Kanagawa, onde me debrucei sobre artistas que traçaram o caminho inverso: brasileiros e outros estrangeiros que foram para o Japão para estudar ou trabalhar com cerâmica, atraídos pela sua rica história, diversidade regional e o apreço que essa arte desfruta no país.

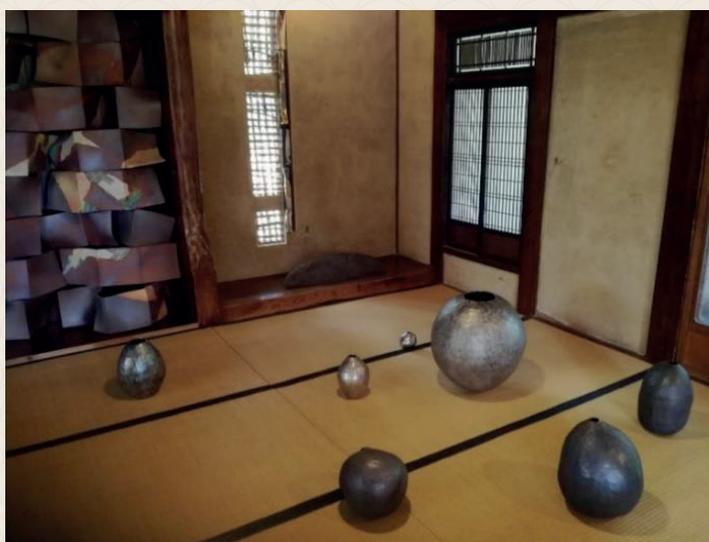
A pesquisa que procurarei apresentar neste ensaio é um resumo da tese de doutorado que desenvolvi entre 2015 e 2019 na Universidade Metropolitana de Tóquio. Os resultados são baseados em pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e entrevistas com quarenta ceramistas ocidentais que se estabeleceram em várias regiões do Japão entre 1965 e 2015. A partir da análise dos seus relatos, podemos compreender vários aspectos da história, cultura e sociedade do Japão e suas interações com o Ocidente. Ao mesmo tempo que as trajetórias destes artistas iluminam a diversidade da experiência humana, especialmente na relação estabelecida com práticas e objetos culturalmente marcados como a cerâmica japonesa, elas também evocam a sua universalidade, refletida na procura de novas oportunidades, aspirações e dignidade através da prática independente de artesanato.

Japão artesanal

Atraídos por imagens do Japão como um repositório de cultura e tradições milenares, artistas e intelectuais no Ocidente têm, desde meados do século XIX, olhado para o Oriente como um antídoto para os males trazidos pela modernidade e como catalisador para sua autorreinvenção. A percepção do Japão como antítese do Ocidente vai além da geografia, estendendo-se às artes, cultura e costumes, disposição já enfatizada nos primeiros escritos ocidentais sobre o país. O título do tratado do missionário jesuíta Luís Fróis, um dos primeiros europeus a pisar em terras nipônicas – Tratado das Contradições e Diferenças de Costumes entre a Europa e o Japão (1585) – é emblemático da visão orientalista europeia que tem posicionado o Oriente como seu contrário.¹

A posição do Japão como “Outro” inverso do Ocidente também é visível em discursos sobre sua arte, como na respectiva entrada do ensaio-glossário Things Japanese do japonólogo britânico Basil Hall Chamberlain (1890):

Antes das ideias japonesas se tornarem conhecidas na Europa, as pessoas lá consideravam essencial ter os padrões em pratos, almofadas e o que não fosse, dispostos com precisão geométrica (...). Os artesãos-artistas japoneses nos mostraram que esta simetria mecânica não significa beleza. Eles nos ensinaram o encanto da irregularidade; e se o mundo lhes deve tão só esta única lição, o Japão ainda pode se orgulhar do que alcançou [tradução da autora].²



Ubusuna House, uma habitação rural com 100 anos transformada em galeria e restaurante no contexto do projeto Echigo-Tsumari Art Field, em Tokamachi, prefeitura de Niigata. Foto da autora.

O caráter supostamente único do artesanato japonês está frequentemente presente em panfletos turísticos, produções televisivas, materiais promocionais do governo e discurso popular no Japão e no exterior. Em 2017, como parte da política de promoção das Indústrias Criativas, o Ministério da Economia, Comércio e Indústria do Japão lançou um folheto intitulado Wonder Nippon! com o objetivo de transmitir as sensibilidades e os valores tradicionais japoneses, tais como naturalidade, simplicidade e anonimato, para o resto do mundo, ressaltando o seu impacto na produção artesanal e no design contemporâneo do país.³ No ano seguinte, fotografias de artesãos foram exibidas no aeroporto de Narita, na passagem do avião para o hall de chegada, como a primeira visão apresentada aos visitantes internacionais.

Um olhar mais atento revelará a forte conexão simbólica entre artesanato e um sentimento de identidade cultural japonesa, particularmente na forma como o país é apresentado ao resto do mundo. O artesanato tem sido praticamente um sinônimo de Japão desde o período Meiji (1868-1912), quando o governo patrocinou especialistas para produzirem obras a serem exibidas nas Exposições Universais numa tentativa de aumentar as exportações e o poder atrativo do país no cenário internacional. No período do pós-guerra, o artesanato continuou a desempenhar um papel importante na transformação da imagem do Japão como inimigo dos Estados Unidos para paraíso primitivista e espiritual.⁴ Ademais, o movimento japonês de artesanato popular (mingei), liderado e disseminado por Sōetsu Yanagi, Shōji Hamada e Bernard Leach a partir dos anos 1950, contribuiu para a auto-orientalização do artesanato japonês ao enfatizar as suas características singulares.⁵ Aliado à maior acessibilidade de viagens internacionais, à expansão de programas de intercâmbios universitários e ao surgimento de movimentos de contracultura, como o movimento hippie, que estimulou um espírito de aventura e experimentação e olhou para o Oriente como refúgio espiritual, o movimento mingei contribuiu para atrair jovens ocidentais, em busca de novas experiências através da cultura do “Outro”, a viajarem para o Japão.



À esquerda, Museu de Artesanato Popular (mingei) em Tottori. À direita, ateliê-museu do ceramista Shōji Hamada em Mashiko. Fotos da autora.

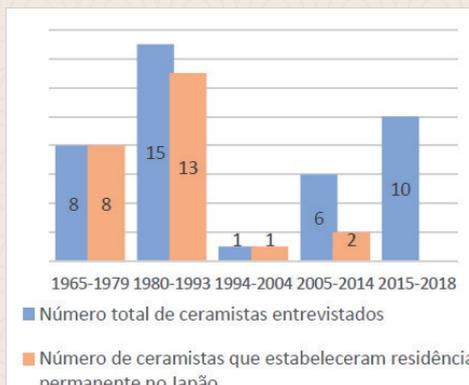
Dentre os quarenta entrevistados, mais da metade foram para o Japão motivados por um interesse ou oportunidade de praticar cerâmica. Trinta e dois já tinham tido algum contato com a técnica nos seus países de origem e, dentre desses, muitos já eram familiarizados com a cerâmica japonesa na universidade, através de docentes japoneses, estudiosos ocidentais, ou livros disponíveis na biblioteca, como *A Potter's Book* (1940) de Bernard Leach ou *The Unknown Craftsman* (1972) de Sōetsu Yanagi. A relação entre a espiritualidade japonesa, especialmente o zen budismo, e o artesanato também foi mencionada por vários entrevistados como uma das razões que inicialmente despertou seu interesse no país.

Além daqueles que foram ao Japão estritamente para praticar cerâmica (24 dos entrevistados), outras razões para a entrada no país incluem: intercâmbio universitário (7); turismo (7); estudo de outras artes ou práticas japonesas, como zen, cerimônia do chá, sumie ou karate (4); ensino de inglês ou outra oportunidade profissional (4); e razões pessoais, como casamento com um cidadão japonês (2). A maioria entrou no país com visto de turista, de estudante, de atividades artísticas e, mais recentemente, de atividades culturais e de férias-trabalho.

Originários da América do Norte (19), Europa (11), América do Sul (8), África (1) e Oceânia (1) (Fig. 1), a maioria chegou ao Japão entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990, durante o período da bolha econômica e do fluxo crescente de trabalhadores estrangeiros no país (Fig. 2). Muitos possuem formação universitária, principalmente na área das artes e das humanidades (26) e hoje são casados com cidadãos japoneses (24). Do total de quarenta entrevistados, treze já não residem no Japão.



Fig. 1 (em cima): Nacionalidades dos ceramistas entrevistados durante a pesquisa.
Fig. 2 (à direita): Ceramistas entrevistados por data de chegada.



Embora alguns entrevistados tenham ido com um período definido de estadia, muitos acabaram ficando e estabelecendo residência permanente no país. Enquanto algumas trajetórias foram dominadas por sentimento de aventura e curiosidade, outras refletem uma busca por autorrealização através da prática da cerâmica em regiões tradicionais de produção artesanal. No entanto, para muitos dos entrevistados, seu percurso foi marcado pelo acaso, pela espontaneidade e pela improvisação. O fato de a maioria ter chegado ao país ainda jovem (entre vinte e trinta anos) reflete a não-linearidade das suas trajetórias, exemplificando a diluição das fronteiras entre mobilidade internacional e migração.⁶ Além disso, o fato de muitos já terem interesse por cerâmica e outros elementos da cultura japonesa antes da sua chegada ao país demonstra o papel de representações culturais, imaginários sociais e o anseio pela cultura do "Outro" nos fluxos migratórios contemporâneos. Assim, eles podem ser descritos como migrantes culturais⁷ ou migrantes do estilo de vida.⁸

A maioria dos entrevistados estabeleceu-se na prefeitura de Tochigi, nos arredores da cidade de Mashiko, onde o ceramista Shōji Hamada montou seu ateliê nos anos de 1920, demonstrando o impacto do movimento mingei em atrair artistas e outros indivíduos criativos para o país. Outras regiões tradicionais de produção de cerâmica, como os chamados seis antigos fornos do Japão⁹, Kyōto e a ilha de Kyūshū (especialmente as regiões de Karatsu, Arita e Hasami), também receberam ceramistas estrangeiros como aprendizes, atraídos pela sua longa história de produção artesanal e relação com a cerimônia do chá. Guiados por motivos pessoais ou pela oportunidade de estudar com um mestre ceramista residente na região, outros entrevistados estabeleceram-se em áreas rurais onde a produção de cerâmica não é historicamente tão notória, tais como Nagano, Gunma, Miyagi, Shimane, Kōchi e Shizuoka (Fig. 3).

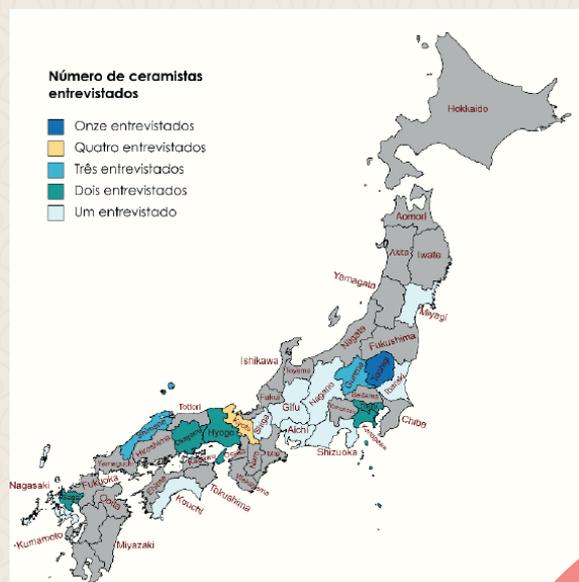


Fig. 3: Localização dos ceramistas entrevistados na época da entrevista. Mapa criado com mapchart.net

Aprendendo cerâmica no Japão

No período do pós-guerra, vários ceramistas japoneses começaram a receber aprendizes estrangeiros, como foi o caso de Tatsuzō Shimaoka, discípulo de Shōji Hamada, na região de Mashiko. Enquanto a maioria dos estrangeiros apreciou a oportunidade de aprender cerâmica com um mestre japonês em um ambiente mais ou menos tradicional, alguns acharam a experiência decepcionante. Habitados à atmosfera de criatividade e experimentação das universidades de arte, alguns aprendizes estrangeiros sentiram-se frustrados por ter de realizar tarefas triviais e repetitivas como capinar o jardim ou cortar lenha, proações típicas do processo tradicional de aprendizado artesanal japonês.¹⁰ O norte-americano John Wells, hoje ceramista na cidade de Bizen, em Okayama, no Japão, relatou sua experiência como aprendiz de um mestre de renome nessa região entre 1982 e 1985:

A ideia tradicional é que o estudante, o artista, tenha um bom caráter (...). Como você constrói um bom caráter? Através do sofrimento (...). Assim, trabalhávamos todos os dias sem férias. Começávamos por volta das 6:30 da manhã e o mestre vinha por volta das 9:00 (...). E depois almoçávamos por cerca de dez minutos sentados na roda de oleiro, preparados para girá-la quando o mestre aparecesse. Trabalhávamos até escurecer e eu limpava o ateliê antes de sair. Durante um ano, não pude tocar no torno e, depois de um ano, podia fazer cerâmica só à noite. No verão (...), trabalhávamos até às 20:00 ou 20:30. (...) Eu comia alguma coisa e depois voltava para o ateliê e praticava até à meia-noite. E depois ia dormir e levantava-me na manhã seguinte para fazer tudo de novo. Foi um período muito difícil.¹¹

Para as mulheres, aprender com um mestre ceramista, geralmente homem, também podia ser um desafio (até hoje, entre 79 ceramistas nomeados como Tesouro Nacional Vivo¹², não existe nenhuma mulher). A canadense Tracey Glass, que chegou ao Japão em 1979 para estudar budismo em um mosteiro em Nara, interessou-se pela cerâmica japonesa devido à sua relação com a cultura culinária do país, característica compartilhada por vários outros entrevistados. Depois de viajar como mochileira pela Ásia, ela estudou cerâmica com vários mestres ceramistas e também em um instituto de pesquisa de cerâmica na prefeitura de Hyōgo. Ela disse:

Mesmo no meu instituto, onde eram bastante liberais, com artistas de diferentes idades, ainda esperavam que as mulheres fossem buscar o chá quando havia visitas. Eu estava interessada em forno a lenha (...). E então fui para Bizen pensando em me tornar aprendiz, mas decidi que não era para mim, pois o ambiente era muito rígido (...). Eu disse "estou interessada em forno a lenha" e eles responderam onna-no-ko da kara muzukashii, "será difícil porque você é mulher".¹³

Outras mulheres passaram por desafios semelhantes ao tentarem encontrar um mestre disposto a ensiná-las, apontando a exigência física da queima a lenha¹⁴ como a razão de sua recusa ou ceticismo em recebê-las como aprendizes. Independentemente do gênero, vários entrevistados relataram ter experienciado ansiedade e desorientação devido à falta de comunicação verbal direta de seus mestres ou frustração por terem que desempenhar tarefas mundanas e até servis mesmo quando já tinham conhecimentos práticos de cerâmica. Especialmente para aqueles que saíram de seus países para viver e trabalhar na casa-ateliê de um mestre ceramista, a vida podia tornar-se uma constante negociação entre imagens idealizadas do Japão e suas experiências cotidianas. Estas foram, por vezes, marcadas pelo que poderia ser percebido como exploração laboral e, para as mulheres, discriminação de gênero. Assim, para alguns, a realidade nem sempre correspondeu às expectativas e a maioria dos entrevistados representa aqueles que persistiram e conseguiram dar um novo significado às experiências vividas no local.

O fascínio da cerâmica japonesa

Muito do atual discurso sobre a cerâmica japonesa e outras artes tradicionais, como a cerimônia do chá (sadō) ou o arranjo de flores (kadō), que incorporam objetos de cerâmica em sua performance, enfatiza a relação com a espiritualidade japonesa, embora, por vezes, de forma ahistórica e acrítica. Um exemplo é o conceito de wabi-sabi, hoje um termo em voga entre artistas e designers ao redor do mundo. A palavra refere-se a um tipo de beleza imperfeita, assimétrica e rústica cuja apreciação está enraizada na estetização do zen pelos mestres do chá no século XVI. Entretanto, o seu entendimento como uma sensibilidade tipicamente japonesa é bastante recente e, na realidade, wabi-sabi tinha pouco a ver com as práticas, gostos e preferências da maioria dos japoneses até à era moderna.¹⁵



À esquerda: Tigela de chá (chawan) e jarra de água (mizusashi) para a cerimônia do chá do ceramista norte-americano John Dix, queimados em forno anagama, em Tamba-Sasayama, prefeitura de Hyōgo.
À direita: Queima de raku, tradicionalmente associada à cerimônia do chá, no ateliê do ceramista Rikio Hashimoto, em Misato, prefeitura de Shimane. Fotos da autora.

Igualmente, a justaposição entre arte japonesa e os princípios espirituais do budismo e taoísmo são, em grande parte, o resultado de suas reinterpretações modernas às mãos de intelectuais como Kakuzō Okakura, Daisetsu Suzuki, Shin'nichi Hisamatsu e Sōetsu Yanagi. Na primeira metade do século XX, esses autores enfatizaram a ligação entre espiritualidade e uma noção japonesa de beleza em publicações destinadas ao público ocidental, impactando imagens do Japão no exterior. Deste modo, o desenvolvimento de uma retórica sobre estética, espiritualidade e artesanato japoneses na era moderna não pode ser dissociado de um olhar ocidental sob o Japão e a reação consciente do Japão a esse olhar.

Não obstante, a conexão entre zen, palavra japonesa para meditação, e cerâmica está presente nos relatos de vários entrevistados. Douglas Black, norte-americano que chegou ao Japão em 1990 para estudar cerâmica com um mestre na prefeitura de Mie, referiu-se ao seu trabalho como semelhante à prática contemplativa ao permitir alcançar um estado de profundo foco e imersão. Andrew Vlock, também originário dos Estados Unidos, descobriu a cerâmica através do interesse pela meditação, pois estava aliada à ideia de focar no momento presente através do esforço repetitivo.

A palavra japonesa mushin (não-mente) refere-se ao processo de esvaziar a mente de qualquer pensamento lógico e intelectualizado. O conceito começou a ser utilizado em relação às artes no período medieval, mas só foi sistematizado como uma atitude mental de desapego artístico necessário tanto para a criação quanto para a fruição da beleza em relação ao esteticismo zen na época moderna, especialmente às mãos do teórico budista Daisetsu Suzuki.¹⁶ Por outro lado, Sōetsu Yanagi, líder do movimento mingei, aplicou o conceito de não-mente à moralidade ao definir a verdadeira beleza como aquela que nasce da renúncia do ego, podendo conduzir o praticante à iluminação espiritual (satori).¹⁷

Embora a cerâmica não seja oficialmente designada como um "caminho" taoísta, identificável pelo sufixo dō, como sadō (caminho do chá) ou em shodō (caminho da escrita), ela é frequentemente tratada como um caminho para a transformação do ser.¹⁸ Dō ou tao refere-se ao fundamento metafísico que sustenta todas as disciplinas de estudo, isto é, uma filosofia e uma ética, mas também pode se referir a uma habilidade e uma técnica.¹⁹ Assim, o aperfeiçoamento de uma habilidade ao nível máximo poderia levar à verdade transcendental: a união entre homem e natureza e entre corpo e mente, sincronizando o ser com a ordem natural do universo.

Em décadas recentes, concepções não-ocidentais da integração entre corpo e mente, assim como abordagens não-dualistas da relação entre homem e natureza refletidas no xintoísmo e outras crenças animistas²⁰, têm sido incorporadas em teorias antropológicas que exploram a questão da materialidade ao questionar as fronteiras entre objeto e sujeito, humanos e não-humanos, artesão e suas ferramentas e materiais. Nesta linha de pensamento, o antropólogo Tim Ingold vê o fazer como um processo no qual o criador é meramente um participante em um mundo de materiais ativos. O autor caracteriza o processo do fazer como uma relação incorporada com algo fora de nós mesmos, para além dos limites do corpo humano e, portanto, limitada não só pelo próprio corpo, mas também pelos materiais e pelo ambiente em que o corpo trabalha.²¹ A ideia de unir forças com o material e deixar a natureza participar da produção da obra é onipresente no relato dos entrevistados:

Quando você trabalha com o universo, você está apenas emprestando essas forças, trabalhando com essas forças (...). Portanto, do meu ponto de vista, a cerâmica tem muito em comum com a agricultura.²²

Gravidade, momentum e força centrípeta, assim como as propriedades inerentes ao próprio barro [são todas forças em ação]. Levei anos para entender que meu papel como ceramista era esperar que o barro se alinhasse às forças em ação sobre ele e o guiasse na forma da minha imaginação.²³

Antes de ir para o Japão, eu sempre comprava argila de uma fábrica (...). E então eu vim para cá e comecei a trabalhar com este barro local. A princípio foi muito estressante, porque continha muita areia e eu gostava muito de superfícies uniformes (...). Mas a coisa mais importante que eu aprendi é que a argila me ensinará a compreendê-la e a deixá-la se formar.²⁴



À esquerda: Forno a lenha estilo tangama de Tracey Glass com oferendas de sake e arroz para os deuses, em Ayabe, prefeitura de Kyōto. À direita: John Wells com seu forno a lenha estilo anagama, em Bizen, prefeitura de Okayama. Fotos da autora.

Artesanato, saber com o corpo e a vida boa

Para entender a atração dos entrevistados pelo ethos da cerâmica japonesa é necessário olhar para a história e hierarquias das artes nascida da modernidade europeia, a qual separou artista e artesão, ou seja, aquele que pensa livre e criativamente, e aquele que produz algo limitado pelas suas ferramentas, materiais e local. Partindo de uma crítica à falsa separação entre fazer e pensar que remonta à divisão da Grécia Clássica entre artes liberais²⁵ como ocupações intelectuais e, portanto, adequadas aos homens livres (ou elites), e artes servis²⁶ e que serviu de base para o estatuto menor que o artesanato (cerâmica, têxteis, vidro, etc.) assumiu em relação às belas-arts (pintura, escultura e arquitetura) a partir do Renascimento, o sociólogo Richard Sennett define a habilidade artesanal como um impulso humano básico de fazer um trabalho bem feito por si só. ²⁷ Influenciado pelas ideias de John Ruskin e William Morris, líderes do movimento britânico Artes e Ofícios da segunda metade do século XIX, o sociólogo vê o artesanato como uma fonte universal de dignidade, orgulho, satisfação e expressão criativa. No entanto, este modo de trabalho intenso, demorado e altamente especializado tem sido desvalorizado na sociedade ocidental, especialmente no atual modelo capitalista neoliberal que prioriza o imediatismo, a eficiência, a flexibilidade e a inovação.²⁸

Argumentando que todas as habilidades começam como práticas corporais, o autor enfatiza a importância da repetição, ritmo e rotina no desenvolvimento de qualquer tipo de ofício, desde a cerâmica até a programação de computadores.²⁹ A interação entre conhecimento tácito (know-how) e consciência explícita, visível em um alto nível de habilidade, seria refletida em uma união entre corpo e mente, ou seja, quando o fazer e o pensar se tornam um só. Assim, a sensação de estar tão imerso em algo que o corpo se move sem consciência direta, como expressado no conceito budista de não-mente (mushin), será familiar a qualquer pessoa que domine uma habilidade corporal, desde fazer cerâmica até dirigir um carro. Esta experiência humana básica é sintetizada no conceito de fluxo, um estado mental de concentração que estimula a criatividade, autorrealização e prazer.³⁰



À esquerda: A brasileira Kazue Morita a praticar na roda de oleiro, em Misato, prefeitura de Shimane. À direita: O norte-americano Douglas Black trabalhando manualmente em seu ateliê em Motegi, prefeitura de Tochigi. Fotos da autora.



Este tipo de saber incorporado também tem sido desvalorizado no ensino artístico universitário que favorece estruturas conceituais para a expressão individual. De fato, esta situação foi uma das razões que incentivou vários entrevistados a ir aprender cerâmica no Japão. Em especial, os ceramistas da geração mais jovem mencionaram sua frustração com a falta de aprendizado técnico nos cursos superiores de arte e design dos seus países de origem. Ao priorizar teoria e conceito em detrimento do desenvolvimento de habilidades, a educação artística universitária privilegia o "pensar sobre o fazer" ao invés de "pensar através do fazer", mostrando mais uma vez as hierarquias de conhecimento ocidentais. Outros entrevistados referiram a perspectiva de serem reconhecidos e justamente compensados pelo seu trabalho como uma das vantagens em trabalhar com cerâmica no Japão:

Na Alemanha, quase não há interesse público ou apreço pelos artesãos. É por isso que a maioria dos ceramistas se autodenomina designer ou artista.³¹

Na Inglaterra (...) se você escolhe ser ceramista, você está um pouco fora do centro (...). Mas, no Japão, a cerâmica é uma parte central da cultura e você como ceramista é uma pessoa respeitada.³²

O consumidor japonês compra mais cerâmica que o norte-americano. Eu sinto que é quase impossível ser ceramista e sobreviver economicamente nos Estados Unidos.³³

Em um estudo sobre as percepções da vida boa em várias culturas, o antropólogo Edward Fischer observa como o respeito dos outros é crucial para o bem-estar subjetivo, destacando o papel das profissões na autorrealização através da formação de um sentimento de identidade e pertencimento.³⁴ E, enquanto as condições materiais e econômicas são indispensáveis na visão de bem-estar da maioria das pessoas independentemente da cultura, outros aspectos imateriais que definem a vida boa incluem aspiração, oportunidade e dignidade.

Da mesma forma, concebendo o ser humano como um animal cultural e espiritual, o sociólogo John Clammer vê o lazer, a beleza e a expressão criativa como necessidades humanas básicas, enfatizando o seu papel em visões de crescimento mais solidárias, ecologicamente responsáveis, poéticas e holísticas.³⁵ O autor apela para uma democratização da estética, isto é, a percepção da beleza através dos sentidos, para além do entendimento ocidental e elitista do que constitui ou não arte, destacando a sua importância em atividades mundanas além das formas artísticas convencionais. A relação entre o prazer estético, em suas dimensões cotidianas, corporais, materiais e multissensoriais, e o bem-estar aparece nos relatos de vários entrevistados:

Eu gosto de comer, por isso me apaixonei pela forma como as coisas são apresentadas no Japão, isso demonstra muito mais apreço e gratidão. As pessoas estão simultaneamente apreciando o recipiente e o que ele contém. Portanto, é uma experiência de prazer muito mais saudável.³⁶

Se você usa [cerâmica] na vida cotidiana, isso é algo que enriquece sua vida. E isso traz as pessoas para a conversa. A qualidade de vida se torna maior a um nível filosófico.³⁷

Outra diferença é que os japoneses gostam muito de tocar nos recipientes. Nós temos alças [nas xícaras]. Eles têm um contato muito próximo com o material.³⁸



À esquerda: Almoço caseiro por Euan Craig servido em suas cerâmicas, em Minakami, prefeitura de Gunma. À direita: Cerâmicas do norte-americano Gary Moller na sua casa e ateliê em Shiga, prefeitura de Shigaraki. Fotos da autora.

Entre particularismo e universalismo

No começo do texto, aponte o anseio pela cultura do “Outro” e as trajetórias históricas do artesanato no Japão como pano de fundo para alguns dos motivos que atraíram os ceramistas entrevistados para o Japão. No entanto, embora a escolha de ir praticar cerâmica no país tenha sido informada por representações e imaginários socioculturais, a decisão de permanecer revela suas aspirações em termos de estilo de vida, traduzidas em uma busca por visões subjetivas da vida boa através da prática autônoma do artesanato no seio da natureza.

Muitos dos entrevistados optam por trabalhar com matérias-primas locais e queimar suas peças em fornos a lenha, o que resulta não só em cerâmicas com uma estética característica, mas também lhes permite participar de todo o processo de produção. Devido a estas escolhas, seus estilos de vida estão ligados à ruralidade e a ideias associadas à vida rural, como simplicidade, sustentabilidade e autossuficiência. De fato, a chegada da primeira geração de entrevistados no final dos anos 1960 coincide com a expansão de vários movimentos socioculturais que encorajaram uma reconexão com um estilo de vida mais simples e desacelerado fora dos grandes centros urbanos, através do engajamento com modos de trabalho independentes e autônomos que muitas vezes incluíam a produção manual artesanal.³⁹ Além disso, este movimento de retorno à natureza, iniciado nos anos 1960 e 1970, foi influenciado por filosofias não-ocidentais que refletiam visões animistas e não-dualistas da relação entre o ser humano e o meio ambiente, surgindo como um modelo alternativo para uma coexistência harmoniosa no planeta.



À esquerda: Euan Craig alimentando o fogão a lenha em sua casa-ateliê em Minakami, prefeitura de Gunma. À direita: Redondezas do ateliê de Douglas Black em Motegi. Fotos da autora.

Existem, sem dúvida, características que distinguem a cerâmica japonesa de outras tradições artísticas e culturais, resultantes, por um lado, de desenvolvimentos tecnológicos, como fornos a lenha de alta temperatura introduzidos a partir da China e da Coreia e, por outro, da influência das estruturas religiosas do xintoísmo, budismo, taoísmo e zen e suas reinterpretações modernas. Apesar da diversidade dos entrevistados em termos de idade, sexo, nacionalidade, história de vida, estilo de vida e processo de produção de cerâmica, muitos revelam em seus discursos e práticas uma constante negociação de valores culturalmente específicos, como o ethos da cerâmica japonesa, com outros valores e práticas não-ocidentais e aspirações universais, negociação essa exemplificada nas citações abaixo.

A queima a lenha é uma experiência purificante. Você já esteve em uma Tenda do Suor? É uma cerimônia de purificação ameríndia (...). A queima a lenha é análoga no sentido de que você está tão perto do fogo, mantendo o forno vivo (...). Portanto, há uma conexão entre o fogo e todo o trabalho que foi feito. Você está no controle e não está totalmente no controle. É mais como uma colaboração.⁴⁰

Mingei [filosofia do artesanato popular japonês] é sobre o estilo de vida humano, sobre seres humanos serem humanos e não parte do complexo industrial. É sobre a importância dos objetos feitos à mão na vida cotidiana. ⁴¹

Penso que há uma necessidade real do mingei agora e não apenas como proteção da tradição, mas como algo que tem a ver com a compreensão do ser humano como parte do mundo natural.⁴²

Esta coexistência de múltiplas perspectivas através do sincretismo e do hibridismo, isto é, o cruzamento e miscigenação de elementos de várias culturas, revela o cosmopolitismo destes ceramistas. Derivado da palavra grega antiga para "cidadão do mundo", cosmopolitismo refere-se à ideia de que, independentemente do país, etnia ou cultura, todos habitamos o cosmos, denotando um sentimento de identificação para além de fronteiras nacionais.⁴³ O posicionamento e visões de mundo dos entrevistados nos remetem também ao conceito de planetaridade cunhado pela teórica indiana Gayatri Spivak, o qual enfatiza a consciência ecológica, a diversidade cultural e a multiplicidade.⁴⁴ Planetaridade refere-se a um sentimento de pertencimento alicerçado na ideia de que de todos os seres humanos e não humanos que compartilham domicílio no planeta Terra, em sua forma natural transnacional, são interdependentes e interconectados.

Ao fazer uma ponte entre o local e o global, conciliando sensibilidades cultivadas localmente, como a estética e os processos da cerâmica japonesa, com aspirações humanas universais, tais como a beleza, o respeito, a autonomia e a dignidade, as posições destes ceramistas subvertem atitudes orientalistas que colocam o Japão como "Outro" exótico e singular. Pelo contrário, elas destacam a convergência da experiência humana em toda a sua diversidade.

Agradecimentos

Gostaria de expressar a minha gratidão a todos os ceramistas entrevistados, sem os quais esta pesquisa não teria sido possível. Agradeço também a Karina Takiguti pela revisão deste artigo.

Referências

- 1 Said, Edward. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- 2 Chamberlain, Basil Hall. *Japanese Things: Being Notes on Various Subjects Connected with Japan*. Tuttle Books, 1978 (1890).
- 3 Ministry of Economy Trade and Industry. *Wonder Nippon!*. Tokyo, 2017. Disponível em: <http://www.meti.go.jp/press/2016/03/20170308001/20170308001-1.pdf>. Acesso em 18 de out. 2017.
- 4 Jones, Meghan. "Hamada Shōji, Kitaōji Rosanjin, and the Reception of Japanese Pottery in the Early Cold War United States". *Design and Culture*, 9:2, 2017, p. 187-205.
- 5 Kikuchi, Yuko. *Japanese Modernization and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*. London & New York: Routledge Curzon, 2004.
- 6 Favell, Adrian. *Immigration, Integration and Mobility: New Agendas in Migration Studies: Essays 1998-2014*. European Consortium for Political Research Press, 2014.
- 7 Fujita, Yuiko. *Cultural Migrants from Japan: Youth, Media, and Migration in New York and London*. Lexington Books, 2009.
- 8 Benson, Michaela; O'Reilly, Karen. "Migration and the search for a better way of life: a critical exploration of lifestyle migration". *The Sociological Review*, 2009, 57:4, p. 608-625.
- 9 A nomenclatura "seis antigos fornos do Japão" refere-se às regiões de Seto e Tokoname (prefeitura de Aichi), Shigaraki (prefeitura de Shiga), Tamba (prefeitura de Hyogo), Bizen (prefeitura de Okayama) e Echizen (prefeitura de Fukui), que têm produzido cerâmica desde o século XII. No século XVI, devido a guerra civil, ceramistas da região de Seto mudaram-se para a antiga província de Mino, hoje prefeitura de Gifu, dando origem aos estilos Shino e Oribe apreciados na cerimônia do chá.
- 10 Singleton, John. "Japanese Folkcraft Pottery Apprenticeship: Cultural Patterns of an Educational Institution". In Coy, Michael William. *Apprenticeship: From Theory to Method and Back Again*. State University of New York Press, 1989.
- 11 Entrevista com John Wells em fevereiro de 2017, traduzido do inglês.
- 12 Título concedido pelo Ministério da Educação, Cultura, Esporte, Ciência e Tecnologia do Japão a indivíduos ou grupos considerados como possuidores de bens culturais importantes e intangíveis. Beneficiários do título recebem apoio do governo para dar continuidade a técnicas tradicionais através do treinamento de sucessores e documentação.
- 13 Entrevista com Tracey Glass em novembro de 2017, traduzido do inglês.
- 14 No Japão, a queima de argila em altas temperaturas (acima de 1.250°C) é feita em fornos especializados como o anagama (literalmente, forno de buraco) e noborigama (forno em declive), introduzidos no Japão a partir da China e da Coreia nos séculos V e XVI respectivamente.
- 15 Marra, Michel. *Modern Japanese Aesthetics: A reader*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.
- 16 Odin, Steve. *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*. University of Hawaii Press, 2001, p. 153.
- 17 Kikuchi, 2004.
- 18 Carter, Robert E. *The Japanese Arts and Self-Cultivation*. New York: Suny Press, 2008.
- 19 Miura, Kunio. "Onmyōdō divination techniques and Daoism". In Richey, Jeffrey L. *Daoism in Japan: Chinese traditions and their influence of Japanese religious culture*. London & New York: Routledge, 2015, p. 89-90.
- 20 O animismo é um sistema de crenças que vê todos os elementos da natureza como possuidores de alma ou espírito, isto é, com vontades, desejos, emoções, sentimentos e inteligência. Com origem nos primórdios da humanidade, o animismo é parte integrante de várias religiões, como o xintoísmo.

Referências

- 21 Ingold, Tim. Making: Anthropology, archaeology, art and architecture. London & New York: Routledge, 2013, p. 21-22.
- 22 Entrevista com Gary Moler em fevereiro de 2017, traduzido do inglês.
- 23 Euan Craig, TEDxTsukuba, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YeW_BWTgiCQ&t=1s. Acesso em 23 de mar. 2018. Traduzido do inglês.
- 24 Entrevista com Timi Lantos em novembro de 2016, traduzido do inglês.
- 25 Gramática, retórica, dialética, música, aritmética, geometria e astronomia.
- 26 Organizadas em uma categoria separada a partir do século IX, que incluía alfaiataria e tecelagem, ferraria e metalurgia, guerra e caça, cozinha, comércio, agricultura e arquitetura. De acordo com Heslop (1997), até ao século XII, pintura e escultura, assim como cerâmica, vidro e outras atividades hoje incluídas no campo do artesanato ou artes decorativas, pertenciam à categoria de artes menores.
- 27 Sennett, Richard. The Craftsman. New Haven & London: Yale University Press, 2008.
- 28 Sennett, Richard. The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism. New York: W. W. Norton & Company, 2000.
- 29 Sennett, 2008.
- 30 Csikszentmihalyi, Mihaly. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York: Harper & Row, 1990.
- 31 Entrevista com Mirjam Watajima em julho de 2018, traduzido do inglês.
- 32 Entrevista com Richard Truckle em fevereiro de 2017, traduzido do inglês.
- 33 Entrevista com Derek Larsen em abril de 2017, traduzido do inglês.
- 34 Fischer, Edward F. The Good Life: Aspiration, Dignity, and the Anthropology of Wellbeing. Stanford University Press, 2014, p. 7.
- 35 Clammer, John. Culture, Development and Social Theory: Towards an Integrated Social Development. London and New York: Zed Books, 2012.
- 36 Entrevista com Douglas Black em dezembro de 2015, traduzido do inglês.
- 37 Entrevista com Gary Moler em fevereiro de 2017, traduzido do inglês.
- 38 Entrevista com Timi Lantos em novembro de 2016, traduzido do inglês.
- 39 Auther, Elissa; Lerner, Adam (ed.). West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965–1977. University of Minnesota Press, 2011.
- 40 Entrevista com Suzanne Wang em julho de 2017, traduzido do inglês.
- 41 Entrevista com Euan Craig em fevereiro de 2016, traduzido do inglês.
- 42 Entrevista com Euan Craig em janeiro de 2017, traduzido do inglês.
- 43 Beck, Ulrich. "The cosmopolitan condition". Theory, Culture & Society, 2007, 24(7-8), p. 286-290.
- 44 Spivak, Gayatri Chakravorty. Death of a Discipline. New York: Columbia University Press, 2008.