



UNICAMP

Cloves Marcão

A Cerâmica Contemporânea de Akiko Fujita:
seu desenvolvimento no Brasil e no Japão.

Campinas
2014



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Cloves Marcão

A Cerâmica Contemporânea de Akiko Fujita:
seu desenvolvimento no Brasil e no Japão.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Marco Antônio Alves do Valle.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Cloves Marcão, e orientado pelo Prof. Dr. Marco Antônio Alves do Valle.

Campinas
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

M333c Marcão, Cloves, 1974-
A cerâmica contemporânea de Akiko Fujita
: seu desenvolvimento no Brasil e no Japão / Cloves Marcão. – Campinas, SP :
[s.n.], 2014.

Orientador: Marco Antonio Alves do Valle.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Cerâmica. 2. Escultura. I. Valle, Marco Antonio Alves do, 1954-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A cerâmica contemporânea de Akiko Fujita : seu desenvolvimento no Brasil e no Japão.

Palavras-chave em inglês:

Ceramic

Sculpture

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Marco Antonio Alves do Valle [Orientador]

Lucia Helena Reily

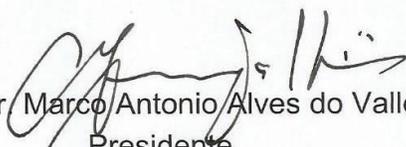
Zandra Coelho de Miranda

Data de defesa: 31-01-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pelo
Mestrando Cloves Marcão - RA 059817 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Presidente


Profa. Dra. Lucia Helena Reily
Titular


Profa. Dra. Zandra Coelho de Miranda
Titular

Resumo

O objetivo deste projeto é estudar o trabalho de Akiko Fujita, dentro do contexto da cerâmica contemporânea, abordando os conceitos que a colocam dentro deste contexto de contemporaneidade, discutindo também as mudanças que ocorreram e deram as características desta prática ceramista contemporânea. Estudar o uso que a artista faz da cerâmica para o desenvolvimento de suas obras tridimensionais. Pretende-se identificar quais suas inspirações para o desenvolvimento do trabalho, técnicas usadas, materiais. E, sobretudo qual importância que o seu trabalho trouxe para o cenário artístico brasileiro durante sua estadia no país. Abordamos também as dificuldades enfrentadas pela artista durante sua estadia, tanto pela incompreensão de seu trabalho, como também pela nossa pouca tradição neste tipo de trabalho.

Estudamos sua relação com o público, sua contribuição para os que tiveram contato com ela, não apenas dando enfoque as suas obras, mas também com suas preocupações sobre a disseminação do conhecimento, bem como o papel social do artista.

Esta pesquisa seguiu a abordagem analítica dos estudos bibliográficos, e para tal realizou a consulta de estudos abrangentes e de outros mais específicos, consultados em livros, artigos e periódicos científicos que trataram das temáticas que foram analisadas. Permitindo, desta forma, discutir questões estéticas e conceituais. Tal análise foi pautada nos estudos conceituais dos artistas e movimentos artísticos abordados, e seus traços característicos, considerando a cerâmica contemporânea e a escultura. Também nos baseamos em entrevistas com as pessoas que tiveram contato com a artista durante sua estada no país.

Com esta pesquisa pude entrar em contato com outras formas de se pensar e fazer arte, estabelecendo conhecimento de outra teoria filosófica que ajudou a entender o meu próprio envolvimento com o suporte artístico abordado.

Palavras chave: cerâmica, escultura, cerâmica contemporânea.

Abstract

The objective of this project is to study the work of Akiko Fujita, within the context of contemporary ceramics. Address the concepts that lay within this contemporary context, also discussing the changes that have occurred and have the characteristics of contemporary ceramist practice. The use that the artist makes pottery for the development of its three-dimensional works. What are your inspirations for the development work, techniques used, materials. And above all what importance that his work brought to the Brazilian art scene during his stay in the country. We also analyze the difficulties faced by the artist during his stay, either by misunderstanding of his work, but also for our little tradition in this type of work.

His relationship with the public, their contribution to those who had contact with her, not only focusing their works, but also with their concerns about the spread of knowledge and the social role of the artist.

This research followed the analytical approach of bibliographical studies, and the consultations for such comprehensive studies and other more specific interest in books, articles and scientific journals that addressed the issues that were analyzed. Thereby enabling discuss aesthetic and conceptual issues. This analysis was based on studies of conceptual artists addressed, and their characteristic traits, considering the contemporary ceramics and sculpture. Also we rely on reports with people who had contact with the artist during his stay in the country.

With this research we can get in touch with other ways of thinking and making art, by contacting another philosophical theory and that helped understand my own involvement with the artistic support addressed.

Keywords: ceramic, sculpture, contemporary ceramics.

Sumário

1- O início do trabalho de Akiko Fujita, e a Cerâmica Contemporânea japonesa.....	19
1.1- Os Trabalhos iniciais de Akiko Fujita no Japão.....	19
1.2- O trabalho de Akiko Fujita e a cerâmica contemporânea Japonesa.....	35
1.3- O trabalho de Akiko Fujita como educadora no Japão.....	47
2 - Motivações de Akiko Fujita para que se concretizasse sua vinda e permanência no Brasil.....	53
2.1 - Universidade e ensino: Ensino empregado na cerâmica e o trabalho coletivo.....	57
2.2 - Mercado de arte, exposições.....	61
2.3 - Obras Públicas, performances e polêmicas.....	71
2.4 - Técnicas empregadas na realização e queima das obras.....	87
3 - A cerâmica brasileira e as contribuições japonesas, Akiko Fujita e outros artistas japoneses ou de origem japonesa.....	97
4- Retorno ao Japão e trabalhos desenvolvidos no período.....	109
5- Considerações finais.....	127
Referências Bibliográficas.....	131

Dedico este trabalho a memória de meu pai Aggeu Marcão, que me ensinou o verdadeiro valor das coisas. E também a minha mãe Maria Soledade, pelo apoio em todos os momentos.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Marco Antônio Alves do Valle, pelas contribuições que ajudaram na elaboração deste projeto.

Ao Instituto de Artes, e a todo corpo docente, que contribuíram em todos os aspectos para que esse trabalho fosse realizado.

A todos os meus amigos, que me ajudaram, e entenderam minhas ausências, durante o período da realização deste trabalho.

Ao suporte oferecido pelos meus familiares, a mim, durante este período.

A todas as pessoas que contribuíram de forma direta ou indireta para a realização. A todos que disponibilizaram seu tempo prestando seus depoimentos que ajudaram de forma definitiva para a realização do trabalho.

A todas as pessoas que ajudaram minha trajetória de aprendizado da prática ceramista, e que ajudaram meu desenvolvimento dentro deste suporte artístico tão significativo. Com especial destaque para Cristina Rocha, que com paciência, me introduziu ao mundo das técnicas e artistas, principalmente ao mundo da cerâmica japonesa.

“O homem Zen budista é um artista na medida em que, como o escultor usa formões para retirar para fora uma forma profundamente enterrada em uma massa de matéria inerte, o homem Zen Budista transforma a sua própria vida em uma obra de criação”.

Fundamentos do Zen Budismo.

1 - O início do trabalho de Akiko Fujita e a Cerâmica Contemporânea Japonesa.

1.1- Os Trabalhos iniciais de Akiko Fujita no Japão.

Akiko Fujita nasce em Mitaka que faz parte de Tóquio, em 1930¹, filha de um engenheiro mecânico, que ministrava aulas na Universidade de Tóquio. Ela era a filha do meio de três irmãs.

Ao final da guerra ela tinha quinze anos e esta fase foi de tremenda dificuldade para a família, pois a confusão, a derrota e o caos estavam espalhados por todos os cantos do país. Durante o período da guerra a família se viu obrigada a se refugiar em Hiratsuka um distrito da Prefeitura de Kanagawa.

Três fases serão bem marcantes na vida da artista, e que ficaram evidentes não apenas nas obras que realizou, mas também no envolvimento educacional que teve: o período anterior à guerra, a guerra, e o pós-guerra. A destruição da guerra fará com que ela se volte ao sentido de construção e reconstrução, dela própria, de seu país e suas estruturas.

A imagem de pessoas sem rumo, dentre os escombros, tentando salvar ou encontrar algo que pudesse servir de abrigo, ou para a construção de um abrigo, ficará evidente em seus monumentos, principalmente em *Idenawa*.

A guerra também trouxe consequências para a sua família. O pai trabalhou de forma a quase chegar à exaustão, ficou doente e morreu pouco tempo depois. Faltava dinheiro, comida e todos os recursos e facilidades com os quais estavam acostumados.

A irmã mais velha, sua grande fonte de inspiração e criatividade também teve que trabalhar de forma constante para prover às condições de sobrevivência da família, e mesmo trabalhando tanto, durante a noite escrevia seus poemas.

¹ Há uma divergência na data de nascimento da artista, em algumas publicações aparecem 1930 e em outras 1934, durante a entrevista realizada com as pessoas que tiveram contato com a artista durante sua estadia no país, Aroldo relatou que isso foi recorrente, mas afirmou que a data correta é mesmo 1930, por possuir cópias de documentos com a data correta. Aroldo foi ajudante da artista durante a sua estadia aqui, e hoje é o responsável por cuidar do ateliê que Akiko utilizou em Campinas.

Esta força e determinação de seu pai e sua irmã ficaram marcadas em diversas citações da artista e vão moldar seu modo de trabalho e pensamento.

“Duas cenas permanecem vivas em minha memória: uma é a imagem de imediatamente após a guerra, quando japoneses sem lar procuravam entre escombros materiais com os quais pudessem construir um abrigo. As cabanas resultantes tinham um estilo e proviam descanso a muitas pessoas. A outra memória é em torno de um filme que mostrava cidades subterrâneas, construídas por norte-vietnamitas para se protegerem dos bombardeios. A urgência, a energia, as pessoas e os espaços interligados por estas memórias, me inspiraram e deram certo poder de criação. Eu acho que somente os seres humanos são dotados de habilidade no uso da força criativa como um meio de proteger a vida”².

O lado sensível da artista sempre foi muito evidente e durante a infância esta irmã que era poetisa e de uma criatividade impar, deixaria grande influencia sobre ela. Esta influencia determinaria a escolha em ser artista e seu envolvimento com a educação. Esta ligação com a poesia será outra constante na vida e também na obra da artista. Akiko escreverá poemas durante sua vida, e participará de concursos de poesia.

“Nunca vou esquecê-la.”³

Citamos estes períodos relacionados à guerra, pois a partir deles é que serão moldados a forma de trabalho, a filosofia educacional e sua dedicação ao trabalho, e a crença de uma transformação das pessoas através da arte que ela produziria.

Termina seu curso primário em 1946, em Souzem e em 1951 completou o ginásio em Hiewa Gakuen.

² Catálogo da exposição individual de Akiko Fujita na Galeria São Paulo / SP – por Ignácio de Loyola Brandão – Abril de 1985, sem página.

³ Idem, 1985.

Neste mesmo ano entra para a Universidade de Yokohama, fazendo os cursos básicos de pintura e escultura, desenho a carvão, História da Arte e Educação Artística.

Logo após este período dedicou-se ao ensino de arte para crianças, fato que sempre destacou. Seu desejo em ensinar crianças e que as mesmas estivessem envolvidas em seus processos. Até mesmo na criação das suas obras públicas, as crianças eram sempre bem vindas. No *Monumento a Campinas* houve visitas de escolas públicas ao local da obra para apreciação da realização.

A primeira escola em que ensinou foi erguida pela própria artista com a ajuda da comunidade, seria seu primeiro exemplo de trabalhos coletivos, reunindo força de trabalho entre pessoas da população.

Trava-se de uma escola que serviria ao uso de todos. Esta escola não é o seu instituto, mas uma escola pública, o instituto seria fundado futuramente e foi nela que ela retomou sua atividade como professora após o seu retorno do Brasil.

Segundo Brandão⁴, nesta primeira experiência, o esforço comunitário da construção influenciou a artista a deixar o ateliê, onde muitas vezes o artista fica isolado durante sua produção.

As obras públicas de Akiko surgiram desse esforço das pessoas, dessa reunião em torno de um objetivo.

A ideia da artista, em todos os trabalhos públicos que realizou, era a de fazer do monumento um movimento de arte.

Pretendeu a reunião em torno de algo que possa despertar nas pessoas não apenas a realização de uma obra, mas fazer com que essa obra despertasse nas pessoas envolvidas de alguma maneira, o senso perceptivo para as demais expressões artísticas. Promoveu um envolvimento com o outro, com a terra, com o trabalho coletivo. A figura humana que dialoga com o ambiente em torno do monumento. A obra para ela não é apenas uma questão de autoria, ou uma simples realização artística oriunda de um indivíduo, mas sim um presente da

⁴ Idem, 1985.

artista a terra, junto com este conagraçamento entre as pessoas que estão reunidas neste esforço de realização⁵.

Completo sua formação em 1955, recebendo o título de Doutora em educação.

No início de sua produção, suas obras não tinham o caráter grandioso e público que evidenciamos hoje. Eram pequenas figuras isoladas, que foram ao longo do tempo somadas a outras, formando grupos.

Mesmo no livro editado sobre Akiko, não há referencias visuais a essas pequenas esculturas de pessoas.

Alguns fatos e fases são desconsiderados, o que aparenta ser uma escolha da própria artista, que prefere dar ênfase a suas obras públicas e sempre à força das próprias obras e sua vontade de realização, e principalmente suas fontes de inspiração.

Consegui a visualização dessas pequenas esculturas em um site⁶ que faz referência à artista, mas não foi possível captar nenhuma imagem que pudesse ser aproveitada no trabalho, devido à baixa resolução das fotografias.

Mas eram realmente pequenas figuras humanas em diversas posições, de tamanhos variados, mas nada semelhante às dimensões dos trabalhos desenvolvidos na sequência.

“Meu trabalho tem início em 1953, com a execução de esculturas que representavam as pessoas que me cercavam. Ocorreu depois uma mudança na proposta de trabalho. Das figuras isoladas passei a representar multidões.

“Foi em 1966 e 1967, quando estava fazendo Rekitei I, que iniciei minha própria busca por um espaço para viver apropriado aos seres humanos. Desde então, os interiores das minhas esculturas ficaram mais complexos. Havia vários buracos e pequenos quartos. A escala também mudou, passando das antigas miniaturas para um objeto maior, o suficiente para abrigar as pessoas.

⁵ Idem, 1985.

⁶ <http://artpaz.net/artst/fujita/>

“Meu interesse começou a se dirigir ao meio que cerca os homens. E foi em 1967 que apresentei um trabalho, onde essa ideia foi concretizada sob a forma de paisagem. A partir desta época, as minhas obras passaram a ser desenvolvidas ao ar livre.”⁷.

Podemos observar nas imagens 1 e 2, o início dessa produção grandiosa e com este sentido de abrigo ao qual a artista se referiu.

Existe antes da realização de *Tenjiku* a citação de *Rekitei*, que seria seu primeiro monumento, mas não há qualquer menção do mesmo, nem nos textos e nem por imagens.

Não conseguimos determinar se foi por não haver registro da obra, se foi por uma escolha da artista. Fato é que muitos detalhes da vida e da obra não foram abordados, ou simplesmente não citados.

A primeira obra que aparece documentada em seu livro, com o intuito de realização de escultura pública foi *Tenjiku*.

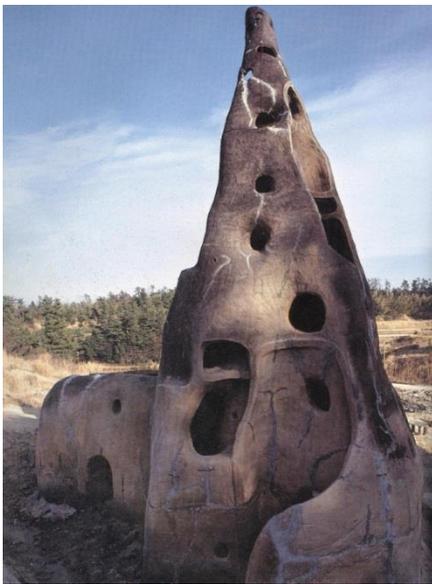


Figura 1 - *Tenjiku* – 1975, Tokoname.
7,00 d x 6,00 m.

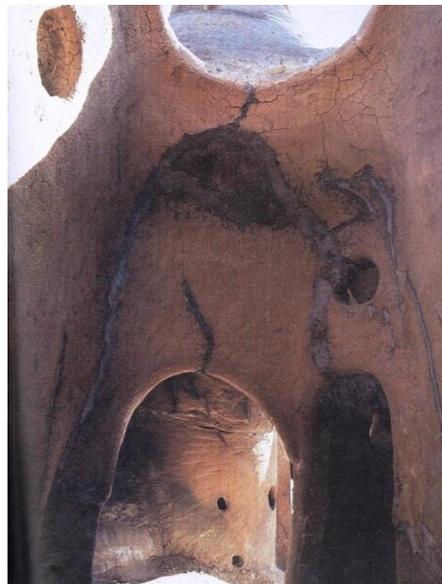


Figura 2 - Detalhe do interior de *Tenjiku*.

⁷ Catálogo da exposição individual de Akiko Fujita na Galeria São Paulo / SP – por Ignácio de Loyola Brandão – Abril de 1985, sem página.

Chama a atenção em especial essa obra devido a sua localização: a cidade de Tokoname, um distrito de Prefeitura de Aichi, esta cidade é considerada um dos seis grandes centros produtores de cerâmica japonesa⁸. Sua produção cerâmica remonta a 1.100 D.C, quando surgiram os primeiros fornos.

Esta produção é baseada em objetos de uso cotidiano, grandes potes e também na cerâmica arquitetônica.

Ainda nos dias de hoje Tokoname é um importante centro de produção e conta com uma gama de grandes ceramistas que desenvolvem lá seus trabalhos. A cerâmica está tão fortemente ligada às tradições da cidade que por toda parte há monumentos e construções ligadas à produção da mesma. Muitas dessas construções são realizadas utilizando-se peças de cerâmica como vasos e peças que são utilizadas em saneamento básico, como uma das principais atrações turísticas da cidade conhecido como Pottery Patch.



Figura 3 - Tokoname - Pottery Patch.



Figura 4 - Tokoname - Pottery Patch.

Esta atração passa por diversos monumentos, fornos antigos e ateliês de produção de cerâmica da cidade.

Na referida cidade, também podem ser visitados dois importantes museus da cidade, ambos dedicados à cerâmica.

Fica claro, não apenas a influência da cerâmica japonesa no trabalho da artista, como também esta doação do trabalho a um lugar público, a construção de

⁸ Os outros centros são: Seto, Echizen, Shigaraki, Suzu e Bizen. CRUEGER, Anneliese, CRUEGER, Wulf, ITÔ, Saeko. 2004, p. 14.

uma obra com destinada à apreciação de todos, de forma arquitetônica como podemos visualizar nas imagens 3 e 4.

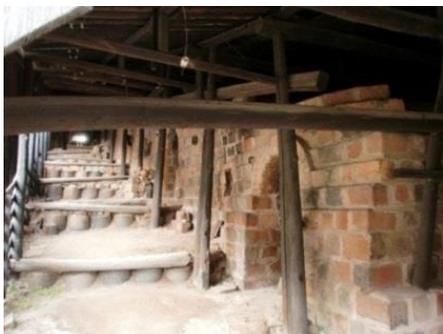


Figura 5 - Forno Noborigama Tradicional.



Figura 6 - Torres dos fornos.



Figura 7 - Tokoname City Folklore Museum.

Baseada na tradição local e questões pessoais, a artista tem o desejo de construir abrigos, e este abrigo tem forma de monumento, que é doado ao local. Há referências claras do desejo da artista nessa realização feita em conjunto com o auxílio de jovens da cidade de Tokoname.

Ainda sobre *Tenjiku* podemos notar esta forma de realização da paisagem em obra, obra paisagem, obra refúgio.

Wilson Coutinho⁹ no catálogo da exposição da Galeria São Paulo, é citado pelo autor do catálogo, descrevendo as obras iniciais da artista como “esculturas que jorram da natureza”, concordamos que há uma realização neste sentido de transformar a paisagem em obra, mas este sentido mais forte de formas orgânicas

⁹ Crítico de Arte.

e naturais aparecerá com maior intensidade no trabalho da artista durante sua estada no Brasil. Como podemos observar na figura 8, obra de 1985, realizada no país.

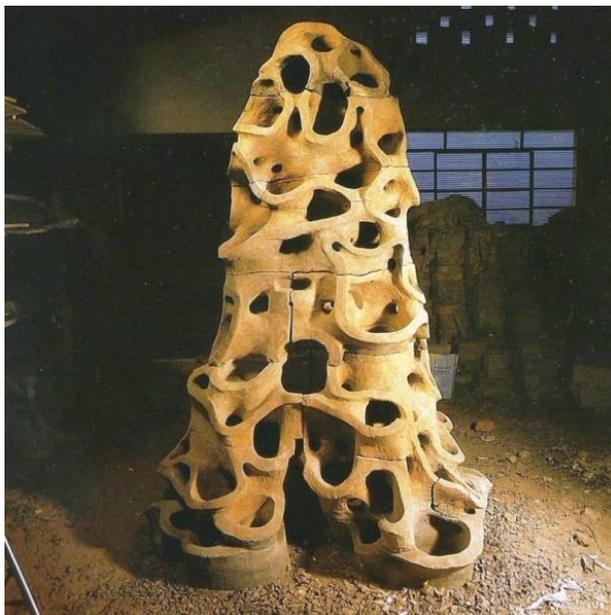


Figura 8 - *Castelo do Passarinho* – 1985. Escultura em Argila. 2.00 x 1.00 m.

Em *Tenjiku* a construção ainda está mais ligada com o sentido de refugio. Como citou o autor, o fato de ela ter vivido a experiência, ou passado por ela, uma parte do tempo nesses abrigos da guerra; dentro da terra fez surgir em Akiko este sentimento de necessidade da proteção. Estar dentro desta terra, no apertado espaço do abrigo, era como a sensação de voltar ao útero, numa escala monumental. E apesar de possuir algumas semelhanças em relação à *Idenawa*, possuindo espaços para que as pessoas entrem neles, em *Idenawa*¹⁰ a ideia de fortaleza ou refugio fica muito mais aparente.

Em *Idenawa* a característica do trabalho nos remete ao esforço de se construir estruturas de uma cidadela, de uma arquitetura ancestral, que pode ao mesmo tempo ser vista como uma forma de ruína ou uma fortaleza.

Esta será sua obra de maior porte, e que ainda resiste à passagem do tempo e permanece em pé.

¹⁰ O segundo monumento construído pela artista, e também sua maior realização.

Em 1983, foi feita uma cerimônia de comemoração pelo aniversário da obra. Diferentemente do que ocorreu no Brasil, todas as suas esculturas públicas existentes no Japão foram preservadas.

Idenawa foi realizado em um campo próximo a residência da escultora, na cidade de Hiratsuka. Consumiu 150 toneladas de argila e exigiu uma força de trabalho descomunal com a participação de 4.000 estudantes, levando dois anos para sua realização, começou em 1976 e foi finalizada em 1977.

Foi realizado em etapas, primeiramente com a construção dos alicerces, que foram então queimados.



Figura 9 e 10 – Construção dos alicerces de *Idenawa*.



Figura 11 – 1ª Queima dos alicerces.

Após isso seguiu-se a construção do restante das paredes, que são encaixada nos alicerces, e nova queima para finalização da obra. Esta paralização foi por conta da grandiosidade e pelo inverno rigoroso nesta região.

Passado este período a construção foi finalizada, e realizada a segunda queima definitiva.

Sempre realizada da mesma seqüência de procedimentos em todos os monumentos públicos que a artista irá realizar no Japão e em outros países onde desenvolveu seu trabalho, inclusive no Brasil.

O monumento é coberto com madeira e folhas de zinco e o processo de queima dura várias horas e até mesmo dias.



Figura 12 e 13 – Queima final de *Idenawa*.



Figura 14 – Queima final de *Idenawa*.



Figura 15 - Queima final de *Idenawa*.

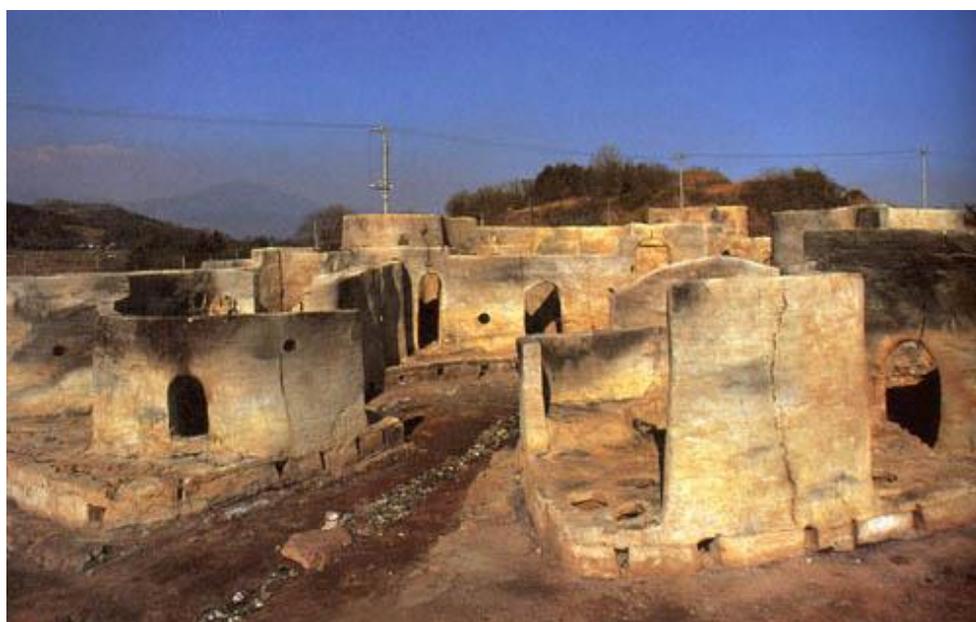


Figura 16 - “*Idenawa*” 6,00 h × 15,00 m (Prefeitura de Kanagawa), 1976.



Figura 17 e 18 – “*Idenawa*” outro ângulo e vista aérea do monumento.

Em algumas fotos internas podemos visualizar quartos e estruturas que lembram móveis e chegam a se assemelhar a uma residência.

Após a sua realização, o monumento se tornou exatamente o que a artista propôs que fosse, um local de abrigo e de realizações de eventos culturais.

Ele serve até os dias de hoje para eventos musicais, de dança e para programas educacionais.

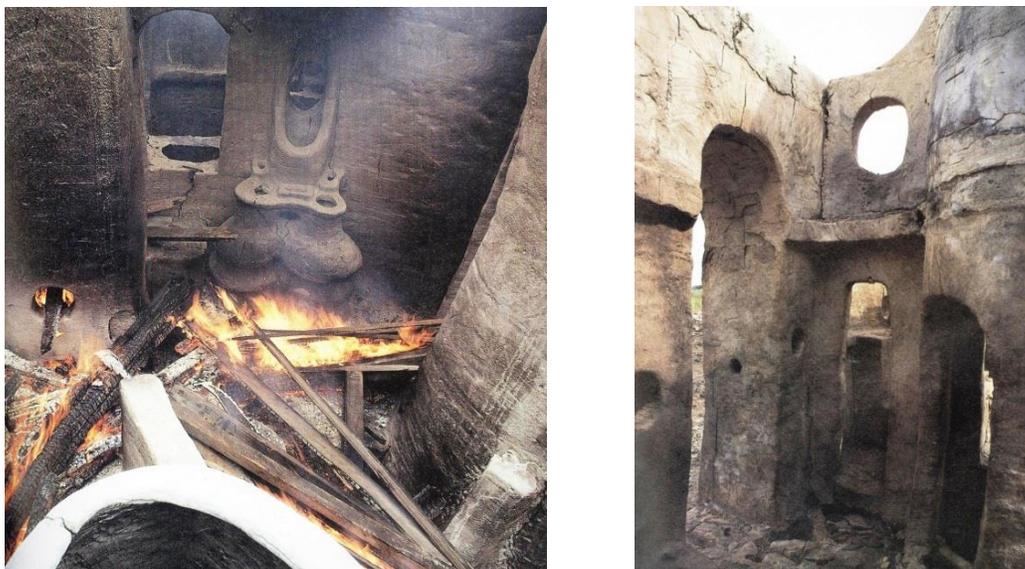


Figura 19 e 20 - Detalhe interno de *Idenawa*.

Em dois vídeos disponíveis em um site¹¹ está registrada uma exposição realizada em *Idenawa*, em que o próprio monumento serve de galeria para a

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=QZVaDXryuBg>

exposição de outra artista. Existe hoje uma associação denominada “Amor a Idenawa” que cuida e comemora seus aniversários.



Figura 21 – *Idenawa*.

Nas fotos abaixo está registrado a comemoração que ocorreu em 1983, período em que a artista já residia no país, e em visita ao Japão participou do evento.



Figura 22 e 23 - Fotos da limpeza para comemoração do aniversário de *Idenawa*.

<http://www.youtube.com/watch?v=QZVaDXryuBg>

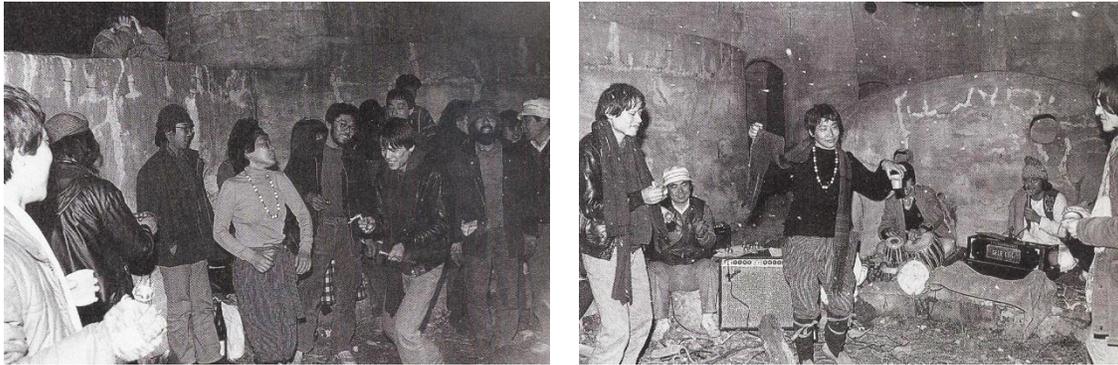


Figura 24 e 25 - Akiko Fujita na comemoração do aniversário de *Idenawa*, 1983.

Depois da realização deste monumento a própria Akiko reconheceu que seria difícil a realização de outra obra de tal magnitude, devido ao custo, a questão de espaço e também pelo tempo que se toma para a realização de algo com tamanhas proporções.

Em uma entrevista Akiko admitiu que em sua vida poderia construir apenas três ou quatro monumentos como *Idenawa*¹².

Mas mesmo com estas dificuldades descritas, a artista tinha planos de construir monumentos semelhantes no Brasil que tomariam essas dimensões.

Ainda sobre as concepções dos monumentos, a artista indica tratar-se de metáforas para suas relações pessoais no ponto em que se refere aos monumentos como labirintos, fazendo relação desses labirintos com as pessoas. As relações pessoais que possuem essas reentrâncias onde podemos nos embrenhar e nos perdermos.

Referencias a relações humanas, aliás, aparecem com frequência em diversos textos e citações da artista, e pelo que pudemos observar nos relatos das pessoas que entrevistamos, essas relações pessoais aparecem justamente por uma dificuldade da artista em manter ou estabelecer determinados relacionamentos.

Apesar de sua vocação educacional e da sua maneira em interagir com pessoas para a realização de suas obras, no âmbito particular as dificuldades foram muitas. Akiko é dona de uma personalidade firme e bem forte, e isso

¹² Catálogo Raízes de Barro – Arte - Sistema Financeiro América do Sul, 1985, sem página.

causava uma dificuldade com as pessoas que a cercavam. Então podemos notar que essas referências a labirintos têm o sentido de metáforas para essas intrincadas relações que ele viveu, principalmente no Brasil.

Há outro ponto que não poderíamos deixar de citar como traço característico da produção da artista e a relação com a matéria terra.

“Estou sobre a terra, que envolve inúmeros acontecimentos que eu tenho visto, bem como toda a história da existência humana. Sim a terra contém tudo. Ela não tem fim e será sempre ativa. Todas as criaturas se originaram dela e para ela retornaram. Dessa forma eu desejo que minha existência tenha raízes no chão para poder expressar minha própria vida. Essa é a razão dos meus trabalhos sobre a terra; o único caminho a provar minha existência é através dessa ação criadora.”¹³.

Para ela a terra contém tudo. Ela não terá fim e sempre terá algum tipo de atividade. Tudo que sobre ela vive, tem seu nascimento e sua matéria cedida pela terra. Então utilizar a terra é o meio natural da artista de fazer reverência a esta fonte criadora de vida. Sua vida e sua arte têm suas raízes fincadas no mesmo chão onde tudo começa.

A terra é infinita, entretanto, a obra de arte não desfruta da mesma infinidade, sua vida é determinada por certo período de duração.

Ela nem mesmo busca esta infinidade, e o fim de sua obra não é de forma alguma um evento ruim, ou traumático.

“Como todas as coisas que são finitas, meus trabalhos de argila voltarão para a terra. Mas é sobre a terra que eu desejo produzir meus trabalhos, que podem existir como habitações e como parques.”¹⁴.

Como qualquer outro organismo o trabalho voltará a sua origem, a terra, porém carregado de novos significados.

¹³ Idem, 1985.

¹⁴ Idem, 1985.

“Quanto ao barro, há vários motivos que me levaram à escolha desse material. Primeiro, porque ele me dá muita liberdade para corrigir erros, enganos, ou modificar concepções. Em pedra ou madeira não há essa vantagem.”¹⁵.

A troca entre a artista e a matéria terra fechará seu ciclo, a artista que usa essa terra que a tudo proporciona à vida, tem de volta a obra da artista que realizou sua ação criadora através dessa matéria.

“Outra coisa que acho fascinante no barro é que ele precisa ser “revivido”, alimentado diariamente. Se não cuidar, seca. Há muita semelhança com cuidar de crianças, ou mesmo cuidar de plantas. O barro precisa do calor do sol e outros cuidados. É uma grande fonte de prazer conviver com o barro diariamente. Acredito que esse seja um dos sentimentos dos agricultores.”¹⁶.

Associações culturais com a cerâmica não são exclusividade do Japão, mas em nenhum outro local do mundo irá alcançar um nível tão elevado de complexidade, especificidade e entrelaçamento social. Este tipo de tradição é especialmente forte, porque a tradição ceramista é pensada pelos artistas japoneses para envolver a questão nacionalista, com detalhes da identidade japonesa como o amor à natureza e a dedicação pelo trabalho¹⁷, e ao mesmo tempo ser fonte para as expressões pessoais do artista, pontos característicos e bem evidentes no trabalho de Akiko Fujita.

¹⁵ Idem, 1985.

¹⁶ Idem, 1985.

¹⁷ RICHARD, Wilson L. 2011. p. 171.

1.2 - O trabalho de Akiko Fujita e a cerâmica contemporânea Japonesa.

O trabalho de Akiko Fujita está relacionado e influenciado, pela mudança ocorrida no panorama artístico japonês do pós-guerra. A cerâmica japonesa do pós-guerra sofreu uma ruptura radical. Uma geração de ceramistas japoneses deste período se viu diante de uma nova condição. Como voltar à produção artística depois dos eventos que ocorreram durante a segunda grande guerra?

Para esta nova geração de ceramistas era impossível e até mesmo impensável a produção nos moldes anteriores a guerra. Tanto a produção como as exposições em salões que expunham os trabalhos, perderam seu sentido.

O Japão estava em ruínas. Cidades deixaram de funcionar, faltavam materiais, e locais para a produção e queima.

E havia ainda o fato de o próprio país estar ocupado por forças estrangeiras. Não apenas estes fatos citados. Mas o mais importante foi a confrontação com uma situação muito crítica na maneira de se produzir a arte cerâmica, que foi sempre a recusa e hostilidade dos conceitos modernos do ocidente, e a clara separação entre escultura e cerâmica¹⁸.

Com o fim da guerra, houve revisão desses conceitos. Era um tempo de recomeço e de volta aos princípios básicos. Esta formulação de novas diretrizes fez com que surgissem novos grupos interessados nestas discussões e nesta nova forma de produção.

Discutir questões de produção pós-segunda guerra mundial pode parecer longe da abordagem da cerâmica contemporânea, mas foram justamente estes novos grupos e mudanças nas concepções na maneira de se produzir, que criaram os moldes para os artistas, dentre eles Akiko Fujita poderem desenvolver os seus trabalhos atualmente.

Dentre os grupos que surgiram, dois em particular, tiveram papel de destaque.

¹⁸ WALL, Edmund. 2003. p. 109.

Shiko-kai, que foi criado em 1947 e o grupo Sodeisha, criado em 1948. Tais grupos que lançaram muitos desses novos conceitos de recomeço na produção cerâmica japonesa.

O manifesto destes dois grupos estava baseado no conceito de uma nova era. O grupo Shiko-kai propôs que seus integrantes fossem:

“Um harmonioso grupo de jovens artistas ceramistas nascidos de campos devastados. E desde que nasceram e foram trazidos pela terra que é o coração do planeta, eles iriam representar os significados da mesma”¹⁹.

Já o grupo Sodeisha, teve na figura de Kazuo Yagi o principal elaborador dos novos conceitos desta produção, juntamente com mais quatro amigos. Para este grupo isso estaria baseado em dois princípios fundamentais:

1) A não submissão de seus trabalhos aos salões de cerâmica, e iniciar suas próprias exposições. Sem divisões de categorias, pois assim se livrariam de gêneros de classificações que os mesmos achavam desnecessárias.

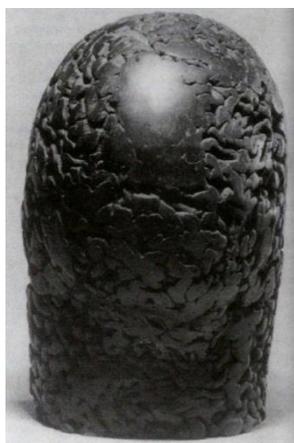


Fig. 26 - Kazuo Yagi, *shozo (Portrait)*, 19 cm x 23 cm, 1964.



Fig. 27- Kazuo Yagi, *Zamsa no Sampo*, 26 cm x 26,5 cm x 14,5 cm, 1954.

2) A recusa ao uso de formas canônicas tradicionais, pois estas formas eram as mais aceitas e até mesmo exigidas pelos críticos e curadores dos salões de exposições nacionais.

¹⁹ WALL, Edmund. 2003. p. 109.

Ate mesmo a escolha do nome “*Sodei*”, que faz referência a um verme que habita a terra, foi feito de maneira a evidenciar a estreita relação com a matéria, no caso a argila.

Estes jovens grupos estavam retornando para o elemento argila, sendo envolvido por ele, desta maneira queriam expressar o sentimento que as velhas gerações de ceramistas tinham escondido e camuflado. Assim, basicamente retiraram da produção o uso de esmaltes e engobes, que pudessem justamente apagar, ou de alguma maneira esconder as características dessa matéria, ou o próprio contato do ceramista com a mesma. Isso refletiria a paixão, quase fenomenológica, de identificação do ceramista com argila. Este novo método privilegiou a intervenção pessoal do artista, e as características de queima e a não utilização de produtos, como esmaltes, valorizando as características rústicas. E ainda o uso menos irrestrito da cerâmica, não apenas para confecção de utilitários, mas também sendo utilizada para a produção de esculturas.

Este processo de rever os conceitos da cerâmica não ficou restrito ou basicamente não começou no Japão, foi um processo que ocorreu em várias partes do mundo e teve um destaque principalmente na Europa. E teve como princípios a desmistificação, ou a reavaliação dos processos de produção e comercialização desses produtos, que irão influenciar a cerâmica japonesa.

A primeira questão foi em relação ao papel e as características dos produtores de cerâmica. O produtor de cerâmica raramente é uma simples imagem de um ser solitário, usualmente feminino e rural, torneador de objetos utilitários como a primeira impressão poderia sugerir. Alguns ceramistas do começo do século XX fizeram peças, designers, esmaltes, decorações e queimas que não se assemelham a descrição acima.

Outra foi em torno do conhecimento que uma pessoa teria que ter para desenvolver um trabalho em cerâmica. A ideia de que uma pessoa possa possuir todas as habilidades necessárias para se produzir cerâmica começa logo no início do Século XX como um radical empecilho à popularização do uso da argila como um suporte artístico.

Esta imagem de autossuficiência envolve referências históricas ou as formas mais autênticas de produção tradicional ceramista.

A produção artística deste século XX desmitificou algumas dessas ideias de conhecimento elevado de todos os recursos que se julgavam necessários a esta produção.

Esta produção se caracterizou por uma série de troca de conhecimentos, técnicas e demais recursos necessários.

A troca ocorreu entre o ceramista e a indústria, entre artistas que usavam outros suportes e os ceramistas tradicionais. Estas mediações ocorreram graças ao intermédio de galerias de arte, pelos estados, e pelas academias de ensino e também pelas relações de amizade desses produtores.

Os intercâmbios entre estes setores revelaram a implícita hierarquia dos valores agregados a diferentes elementos do design, ou decorativos, ou da manufatura de um objeto cerâmico além de outras importantes relações como a relação do ceramista e o aprendiz, do ceramista e do oleiro. A aproximação dos setores descritos contribuiu para que os processos possam ser menos elaborados e pudessem ficar ao alcance de todos na medida em que o conhecimento foi difundido entre os integrantes destes setores produtores de cerâmica.

Esta cerâmica feita no começo deste século XX serviu para ilustrar vitrines, coleções, para o uso doméstico, para os espaços dos museus e galerias, para o interior e exterior dos espaços, para uso em performances e instalações de arte, tornando a produção deste século um vasto campo de possibilidades.

Outras questões que impediam o uso, ou consideração, da argila como suporte artístico também foram levantadas e abolidas. Questões como, por exemplo, que papel a cerâmica poderia desempenhar no plano da figura? Quanto o espaço doméstico com seus objetos utilitários mudou o significado da cerâmica. Ser ou não utilitário e decorativo tiraria o significado como objeto de arte?

A sensação de posse de um desses objetos e esta sensação de posse também tirou a sensação de ser um objeto artístico? Todas essas especulações e debates em torno da arte e da cerâmica são recorrentes, são questões discutidas

por diferentes gerações de artistas. Poderia a cerâmica ser conduzida como apenas uma disciplina, ou um conjunto delas, quando da sua aplicação?

Outra questão também abordada durante este período, complexa e de fundamental importância, é a relação entre a cerâmica e a escultura.

A escultura em cerâmica é possível e poderia ser considerada como tal?

Questões como a modelagem em argila, versus esculpir em pedra, ou em madeira irão emergir. Por possuir qualidades de modelagem plástica e de caracterização matéria maior que os demais materiais artísticos, discutia-se a sua utilização como suporte escultórico.

Não seria mais prático modelar ou dar forma a um material tão fácil e maleável quanto à argila, ao invés da pedra bruta? Emergem questões sobre a especificação que só este material tem; como a própria característica em ser maleável, os aspectos da queima e a preservação através desses aspectos de maleabilidade presentes apenas na argila. Surgiram artistas que defenderam a primazia da argila como material escultórico alegando que muitos artistas se tornaram indiferentes a este material, usando-a apenas para se fazer um molde, descartado logo após este uso.

Mas sem dúvida a produção realizada por Picasso contribuiu de forma significativa para desmistificar os aspectos que acabamos de descrever, como também causou uma reação na produção cerâmica japonesa, que se voltou a determinados aspectos da história de seu país para esta nova produção, como reação a práticas modernas praticadas no exterior.

Em 1946 Picasso²⁰ desenvolveu outra atividade artística pela qual até então não havia se interessado. Em visita a uma região da Espanha, Picasso foi até uma exposição na cidade de Vellaruis, com produtos da região, sobretudo, e em especial, a obra de cerca de vinte oleiros desta localidade, embora este contato não fosse nenhuma revelação para o mesmo, pois aquela matéria já havia sido observada pelo mesmo. Entretanto não tinha se dedicado a este conhecimento. Abriu-se para o artista uma terceira via de possibilidades artísticas, e no campo da escultura cerâmica, além da pintura, escultura em madeira e colagem. Os

²⁰ RAMIÉ, Georges. 1984. p. 07.

processos de construção desses trabalhos resultam não apenas de uma modelagem por acréscimos sucessivos, mas também por justaposições de fragmentos previamente realizados pelo torno do oleiro, em que as trocas citadas acima ocorreram gerando fonte de uma grande produção devido a este procedimento.

Nessas obras, a argila, não parece desempenhar uma função plástica determinante, mas permitiu o mesmo imediatismo que apresenta na sua pintura Picasso²¹ estava interessado em observar se esta matéria respirava, se o sopro passava. Se através desta massa que modela ou molda, a sua mão seria capaz de verdadeiramente gerar, sublimar e dar alma a estas novas formas.

Esta busca imprime elementos do passado, do presente e do futuro. Lança seres imaginários, misturam-se elementos, sonho e realidade, logico e irracional. E esta obra uniu-se a obra esculpida que Picasso realizou nos materiais mais universais, mas que primam em guardar, neste caso, a primitiva integridade da cerâmica.

Manteve, sobretudo, o interesse em diferentes peças, mesmo que considerados utilitários, como os pratos e demais utensílios de uso cotidiano corriqueiros. Valorizando-os sem desconsiderá-los como objetos artísticos.

Dentre estes objetos podemos destacar os serviços de pratos, os vasos que evidenciam seu interesse pelos utensílios.

Podemos também verificar outra importante ação de Picasso: a troca entre o artista e o oleiro, que tornea objetos e formas que seriam mais tarde modificadas pelo artista, dando novos significados a estas peças. Como podemos observar em *Condor e Head*.

A produção de Picasso foi fonte de inspiração para o trabalho de vários artistas que assimilaram alguns de seus conceitos em seus trabalhos. Ou de forma contrária influenciará artistas a produzirem trabalhos que diferem da sua produção²².

²¹ RAMIÉ, Georges. 1984, p. 21.

²² Ted. Koplos and Yvonne G. J. M Joris. 1998. p. 123.



Figura 28 - *Condor*, 1947. 39 cm x 15 cm x 41, cm.



Figura 29 - *Head*, 1948, h. 30 cm.

Yagi²³ ficou impressionado com os trabalhos realizados por Pablo Picasso e outros artistas, em cerâmica. E a reação a esta produção, não apenas de Picasso, como de outros artistas, foi a de que é possível fazer uma produção japonesa utilizando conceitos modernos em junção aos elementos que estava tentando valorizar, aliados a esta nova produção de elementos tradicionais da cultura japonesa.

A partir das análises desses trabalhos, foi possível estabelecer a construção de uma modernidade ocidental baseada na cultura oriental, adotando até mesmo a palavra francesa “*objet*” para fazer a descrição desses novos tipos de objetos de cerâmica. Na busca por esta modernidade com elementos tradicionais, eles se voltaram para um período arcaico japonês denominado *Jomon*²⁴.

Outro artista Osamu Suzuki, que foi também formador do grupo Sodeisha, adotou nomes típicos deste período como “*deizo*” (imagem de argila) e “*dogu*” (figura de argila). Todas essas iniciativas deixaram evidente a intenção de fazer conexões com elementos da cerâmica moderna com um profundo significado em relação aos que foram usados por Pablo Picasso.

²³ WALL, Edmund. 2003, p. 111.

²⁴ Considerada a primeira civilização japonesa 10.000-300 a.C. STANLEY-BAKER, Joan. 2000. p. 14.

O Japão não exportou apenas as estampas que contribuíram na arte dos impressionistas com a cromotipia japonesa, no início do século XX, a cerâmica japonesa também se tornou muito mais conhecida. A cerâmica oriental como um todo, mas principalmente a japonesa, em virtude de seus processos de produção, esmaltação e queima, que foram difundida e conhecida em vários países, influenciando vários artistas.

Por sua vez os próprios japoneses receberam algumas influências. Nesta época eram recorrentes as trocas entre artistas japonesas e artistas europeus e americanos. Mas quando falamos aqui nessas influências devemos deixar claro que havia um senso de mudança. Mas os próprios artistas desta geração queriam criar uma renovação com bases em preceitos japoneses que os diferenciasssem dos antigos ícones da cerâmica tradicional japonesa. E os grupos citados que foram os que conseguiram criar estas bases. Da mesma maneira que os artistas da vanguarda europeia descobriram as máscaras africanas no início do Modernismo, os integrantes do grupo foram buscar referências nas pequenas figuras de terracota do período *Jomom*²⁵.



Figura 30 - Dogu figurine. Figura típica do período *Jomom*.

²⁵ Idem, 2000 p. 16.

Outro formador do grupo foi Isamu Noguchi, filho de americano com uma japonesa, após o término da guerra se estabeleceu no Japão. Ele foi aprendiz de Brancusi e havia estudado na Europa.



Figura 31 - Isamu Noguchi, *Policeman*, 34 cm x 22.2 cm x 13 cm. 1950.

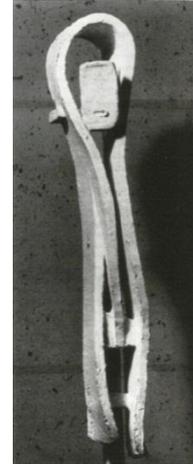


Figura 32 - Isamu Noguchi, *Mrs. White*, 1952, 100 h cm x 81, 28 cm.

Trouxe uma grande contribuição para as concepções que o grupo introduzia, principalmente no campo da escultura. Com estas contribuições importantes estariam estabelecidos os moldes da nova forma de produção artística em cerâmica, ainda evidente nos trabalhos desenvolvidos por artistas japoneses contemporâneos.



Figura 33 - Junpie Sugie, *Action*, 1965, 43 h cm x 43,18.



Figura 34 - Junkichi Kumakura, *Frozen Flames*, 1956, 81.5 h cm x 81, 28 cm.

Devemos ressaltar que apesar de todas as mudanças que citamos na produção ceramista do Japão ainda se mantêm esta nova forma, aliada à produção tradicional dos antigos mestres ceramistas japoneses. Convivem em harmonia tanto artistas contemporâneos, como produtores de peças tradicionais, como as do ritual do chá. Ambas as produções são extremamente relevantes e valorizadas no país.



Figura 35 - Tadayasu Sarayama.
Red form, 2005.



Figura 36 - Tadayasu Sarayama.
Cross over in blue, 1989.

O resultado deste período de intercambio entre os artistas do pós-guerra irá trazer uma utilização da cerâmica não apenas como suporte escultórico, mas também a utilização da argila para a realização de instalações e *Site-specific*²⁶ que podemos observar na produção japonesa atual. Esta produção atual é considerada por Earle²⁷ como uma grande gama de formas, cores, esmaltes, utilização de texturas e tamanhos, e principalmente funções. A argila será material recorrente aos artistas que fazem esculturas, instalações, dentre estes artistas podemos destacar o trabalho de Satoru Hoshino que possui uma significativa produção neste sentido. Suas obras podem se utilizar tanto da argila em estado

²⁶ O termo sítio específico (*site specific*) faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada.

²⁷ EARLE, Joe. 2005, p. 06.

bruto como queimado com uma técnica especial que dá o tom característico como podemos observar nas imagens abaixo.



Figura 37 – Satoru Hoshino. *Temporary Style*. 200 x 400 x 400 cm. Clay, wire, iron. 1983.



Figura 38 – Satoru Hoshino. *Ancient woodland*. Smoke firing. 430x300x150 cm. 1983.

Outro traço bem marcante a produção atual japonesa é a integração que essas obras desempenham com o espaço em que são colocadas. No Japão há uma grande quantidade de museus e parques destinados a receber as produções cerâmicas, pois são pensadas para isso, exatamente para esses locais onde serão instaladas. Então o conceito de arte pública que vemos tão bem evidenciado no trabalho de Akiko, parte dessa tradição em se alocar essas obras. Isso também está ligada a filosofia Zen Budista e ao amor a natureza, que será complementada com a obra realizada neste ambiente.

Também podemos notar uma clara influência da *Land Art*²⁸ nos trabalhos realizados nesses espaços públicos, bem como de outras expressões artísticas oriundas de trocas feitas entre artistas japoneses e artistas não japoneses.

Principalmente artistas americanos do movimento *Expressionismo Abstrato*, às trocas entre esses dois centros de produção cerâmica, americano e japonês, será bem intensa. Esses artistas estavam interessados em aspectos da filosofia

²⁸ A "arte da terra" inaugura uma nova relação com o ambiente natural, sendo muitas vezes designada como ramo da *environment art* [arte do ambiente]. Não mais paisagem a ser captada e representada, nem manancial de forças e instintos passível de expressão plástica, a natureza agora é o *locus* onde a arte finca raízes.

japonesa que pudessem auxiliar no processo de manipulação que eles faziam da argila.



Figura 39 - Nobuho Nagasawa.
Earthwork Process 7.
288 h x 192 d cm, 1987.



Figura 40 - Nobuho Nagasawa
Kiva, 204 h x 516 d cm, 1988.

Muitos ceramistas japoneses ministraram cursos, ou lecionam em universidades americanas. Como um todo, processos de integração, ou de renovação da produção cerâmica que assimilaram novos conceitos aconteceram em diversas partes do mundo, buscando incorporar os antigos significados aliados aos processos de produção contemporânea²⁹.

²⁹ DEL VECCHIO, Mark. 2001. p. 117.

1.3 - O trabalho de Akiko Fujita como educadora no Japão.

Como adiantamos no primeiro tópico deste trabalho, a artista se propôs desde cedo ao ensino, fato que acompanham toda sua trajetória, quer como professora nas escolas onde lecionou, quer como palestrante em diferentes locais do mundo onde ministrou muitas palestras sobre seu trabalho e sobre cerâmica³⁰. Mesmo antes da sua formação como Doutora, Akiko desenvolveu a atividade³¹ de professora.

Não há registro no material que dispomos sobre a artista quanto aos locais exatos, mas por suas declarações, deu aulas em diversos lugares, a primeira sendo a escola pública, que mencionamos que foi construída em um mutirão.

Depois destas diversas passagens, criou sua própria escola que tinha o nome de Naminoko Art School, em Hiratsuka, que se destinava ao ensino de crianças de 2 a 18 anos, e educação especial em arte para crianças com necessidades especiais.

Segundo Brandão³² a professora Akiko foi uma participante no processo de renovação da educação japonesa que estava em curso nesta época, tendo seguido as orientações de seu mestre que foi Toshio Ozeki.

Não nos aprofundaremos muito nestas questões sobre quais os seus fundamentos filosóficos educacionais, pois este não é o intuito deste trabalho.

Abordamos este tema para evidenciar como ela reunia as pessoas a sua volta, na congregação que eram as realizações de suas obras.

Além disso, a própria artista ira sempre destacou em vários momentos a importância da educação.

A abordagem que achamos relevante sobre Akiko como educadora e que ajudou na elaboração deste trabalho é de como ela própria via a educação, a arte

³⁰ Landscape of fire: Works of Akiko Fujita. Rarco Co. Ltda. Japão, 1986. Sem página.

³¹ Dedicou-se a 20 anos de licenciatura antes da sua vinda ao Brasil, onde também desempenhou esta função como professora universitária fundadora do Curso de Educação Artística do Instituto de Artes na Universidade Estadual de Campinas, sendo sua primeira professora de cerâmica. Portanto, Akiko foi uma das fundadoras da arte de uma universidade pública no Brasil.

³² Catálogo da exposição individual de Akiko Fujita na Galeria São Paulo / SP – por Ignácio de Loyola Brandão – abril de 1985, sem página.

integrada e este processo para o melhor desenvolvimento das crianças e também dos adultos. E de como isso vai se refletir na participação das pessoas que participaram destas realizações. Um dos seus ajudantes mais próximos chegou a deixar o curso de Engenharia que cursava na Unicamp³³, para futuramente cursar Pedagogia e se dedicar a educação, tudo isso por a influência de Akiko.

Este Instituto fundado antes de vinda ao Brasil ainda hoje oferece cursos, segundo informações do site³⁴ que contem as dados da artista. Foi neste espaço que ela retomou seu percurso como professora logo após retornar ao seu país, agora oferecendo cursos a todo tipo de aluno e não apenas aos que apresentam necessidades especiais.



Figura 41 e 42 - Instituto em *Hiratsuka*.

As atribuições são divididas entre ela e mais dois outros profissionais, segundo informações do próprio site. Ali também há reportagem em japonês sobre o trabalho desenvolvido por ela e algumas declarações dela sobre como ela encara o processo de formação de uma criança. Segundo informações publicadas na revista *Parentalidade Orgânica*³⁵ ela acredita que na formação da criança devemos expandir não apenas a capacidade intelectual da criança, como também como trabalhar com o corpo. Por isso os cursos do instituto oferecem a

³³ Aroldo Dias Lacerda, que cuida do ateliê deixado pela artista no Brasil, e todas as suas obras que foram realizadas no período, possui procuração legal da artista para desempenhar a função de zelar pelo local.

³⁴ <http://artpaz.net/naminoko/index.html>

³⁵ Em tradução livre.

possibilidade de várias formas de trabalhar a criatividade, por meio dança, modelagem, pintura, dentre outros.



Figura 43 e 44 - Detalhes de uma publicação que mostra as atividades do Instituto.



Figura 45 e 46 - Detalhes de uma publicação que mostra as diferentes atividades do Instituto.

E acredita que tal processo valoriza o caminho, a interação, e o ser criativo, e não apenas o resultado final de uma atividade qualquer. Através deste processo possibilita-se a liberação da sua mente, o que vai ajudar na sua capacidade e desenvolvimento intelectual.

Os encartes disponíveis destacam as crianças desenvolvendo vários tipos de atividades que se pretende que contribuam neste desenvolvimento.



Figura 47 - Detalhes de uma publicação que mostra as diferentes atividades do Instituto.

O que podemos notar neste modo de trabalho é que há sempre a junção da produção artística de Akiko e o método de educadora que descrevemos anteriormente, em que as pessoas envolvidas em seus projetos e os estudantes vivenciam a experiência, que desenvolve a criatividade e a percepção. O ateliê também oferece cursos para os pais, para que eles também possam vivenciar as mesmas experiências e compartilhá-las com seus filhos, ajudando-os neste processo.

Em várias entrevistas que a artista concedeu a diversos meios de comunicação³⁶ do Brasil, a artista deixou isso claro. Ela parecia considerar que a realização das obras em comunidade era um processo educacional. Procurava levar crianças, mesmo que durante algumas horas, para ver o processo de construção de suas obras, como ocorreu no monumento realizado em Campinas, transformando o ambiente dessas obras em espaço de experimentação. Mesmo quando acontecia o ritual de finalização, lá estavam várias outras formas de arte, poesia, música, dança.



Figura 48 - Crianças do Instituto brincam em *Idenawa*.

³⁶ O estado de São Paulo, 23/08/1985.

Um depoimento de uma arquiteta³⁷ que esteve presente em todos os trabalhos públicos, que chamou minha atenção, ela descreve como era o ambiente durante a realização de *Flores da Terra*, na Praça do Relógio da USP, o mesmo procedimento ocorreu na Unicamp. Akiko conseguiu reunir em um mesmo espaço, pessoas de diferentes formações, de diferentes estratos sociais e com diferentes interesses, todos compenetrados e na mesma sintonia na realização de algo comum. E todos sofreram um processo de transformação após esta participação no evento.

Podemos supor que o envolvimento dessas pessoas na realização dessas obras proporcionavam as mesmas experiências que são propostas pela artista no curso que oferece em sua escola.

³⁷ Maria Letícia Silveira Achcar, O estado de São Paulo, 23/08/1985.

2 - Motivações de Akiko Fujita para que se concretizasse sua vinda e permanência no Brasil.

A vinda de Akiko Fujita ao Brasil ocorreu de maneira não programada, muito mais ao acaso, do que algo planejado. Durante o ano de 1982 foi realizado no Japão um Congresso sobre Nutrição. A irmã mais nova da artista também tinha se dedicado à vida acadêmica, e sua área de atuação era justamente a área de nutrição. Logo naquele ano ela participou deste congresso realizado em seu país, onde também havia um grupo de brasileiros, alguns oriundos da Unicamp. Durante a realização do evento a irmã de Akiko acabou se tornando amiga desse grupo de brasileiros. Houve uma aproximação entre eles, e realizaram outras atividades fora do congresso. Inclusive realizando passeios na cidade aonde o evento ocorria.

Em um desses passeios Akiko acompanhou sua irmã e entrou em contato com essas pessoas. A identificação entre ela e o grupo também ocorreu de forma rápida, e foi através dos relatos destes participantes que ela tomou conhecimento do Brasil e da sua cultura. Ficou encantada com a possibilidade da extensão territorial e da maneira como as pessoas eram receptivas e abertas. A vinda de Akiko assemelha-se a de Shoko Suzuki, ambas procuram um local em que possam ter um reconhecimento melhor dos seus trabalhos.

Esse contato não bastaria para a vinda ao país, e uma mudança tão brusca entre culturas tão diferentes. Aconteceu que Akiko estabeleceu um relacionamento amoroso com uma das pessoas que integrava o grupo. Preferimos não nos aprofundarmos nesse aspecto, pois julgamos não determinante para o tema da pesquisa. Outro ponto que podemos destacar que possa ter sido determinante para a vinda foi à necessidade de espaço e uma busca maior por reconhecimento por parte de Akiko em relação ao seu trabalho. Sabemos que o Japão é um país altamente povoado e que sofre com falta de espaços. Os espaços são poucos e muito valorizados. Construir monumentos num país como o Japão ficava cada vez mais difícil para ela.

Tenjiku por exemplo foi construída a beira de charco, e isso para a artista soava como uma não valorização de seu trabalho.

Então a possibilidade de ir a um país em que espaço não seria problema representava como uma possibilidade de maior reconhecimento e possibilidade de realizações para ela. Há menções em muitas reportagens que ela concedeu aos jornais sobre a vinda ter sido motivo pela música de Egberto Gismonti. Há declarações entusiasmadas do apreço que a artista nutre pelo compositor brasileiro, de como colecionava seus discos. Mas nunca se falou de como foi este contato, de como ela conheceu sua música. Então tendemos a crer que sua vinda foi mesmo pelos motivos acima citados.

“Eu deixei o Japão, onde trabalhei durante 30 anos, e escolhi o Brasil como novo centro de produção. E um dos motivos desta opção é o limite de obras. O Brasil é um país enorme, abundante em solo, além de possuir uma natureza belíssima”³⁸.

Akiko sabia também que a tradição do tipo de trabalho que ela realizava era pequena no Brasil, e sendo ela uma artista realizadora de um trabalho diferenciado, poderia alcançar maior sucesso aqui do que em seu país, com milhares de outros artistas buscando um lugar ao sol, e aonde há uma clara dificuldade de mulheres ceramistas alcançarem um sucesso maior que os homens, devido à estrutura social japonesa.

O mesmo problema foi enfrentado por Shoko Suzuki, que também veio para o Brasil e relata esta diferença e dificuldade³⁹.

“No Japão há muito preconceito em relação a mulheres desenvolverem o trabalho de ceramista.”⁴⁰

Não houve muitas dúvidas, empacotou todas as suas coisas e mandou por navio. Realmente, ela trouxe os seus pertences do Japão, de roupas a utensílios domésticos. Veio de avião passando pelos Estados Unidos da América, e se estabeleceu definitivamente no Brasil após isso.

³⁸ Catálogo Raízes de Barro – Arte - Sistema Financeiro América do Sul. 1985, sem página.

³⁹ Shoko Suzuki, cerâmica e tradição, vídeo.

⁴⁰ Citação de Shoko Suzuki no vídeo.

Esta atitude e relatos que tivemos das pessoas que entrevistamos demonstram uma vontade inicial de permanecer no Brasil por tempo indefinido. Quando chegou ao país ela se encantou com a paisagem, e com a grandiosidade do horizonte. Mas sem dúvida o que mais causou impacto será a natureza exuberante do país. Logo nos seus primeiros passeios ela encontrou uma grande Figueira Branca. E tais elementos dessa natureza exuberante se refletiram em suas obras. Inclusive os nomes dados aos seus trabalhos revelaram uma mudança em relação aos trabalhos feitos no Japão.

Enquanto lá se tinha a ideia construtiva de abrigos e metáforas para relações humanas, aqui seus trabalhos se voltarão para uma referência maior à terra e à natureza, da qual sua ligação não pode ser dissociada. A amplitude do horizonte despertou instantaneamente o desejo de realizar uma obra que se sobressaia neste cenário. Uma obra de grandes proporções que surgisse da terra como uma raiz, como uma coluna vertebral exposta revelando seu amor e contato profundo com esta terra, que se parece com as raízes da Figueira Branca que tanto a emocionou quando da sua chegada.

“Quando cheguei aqui no Brasil, uma das primeiras coisas que encontrei que me comoveu, foi uma figueira branca, que tinha raízes enormes aflorando à superfície. Em meu primeiro encontro com esta árvore, senti lágrimas nos olhos. Se Deus existe, foi ele que me trouxe até o Brasil, para ver esta árvore e esta natureza. Durante algum tempo, em companhia de várias amigas, nos reuníamos, sentávamo-nos nas raízes dessa figueira, líamos poemas e dançávamos.”⁴¹.

A figueira branca foi uma fonte de referência para a artista, e suas obras do período brasileiro tiveram uma forte relação com a forma de raiz exposta que esta figueira tinha. Foi tema de uma das exposições realizada pela artista, com o mesmo nome, e com uma música composta por Egberto Gismonti⁴².

⁴¹ Catálogo Raízes de Barro – Arte - Sistema Financeiro América do Sul, 1985.

⁴² Catálogo da exposição individual de Akiko Fujita na Galeria São Paulo / SP – por Ignácio de Loyola Brandão – abril de 1985, e também no site oficial do cantor onde há a referência da composição da música para a exposição com o mesmo nome.



Figura 49 - Akiko e a figueira branca.

Este desejo inicial seguiu a artista até a realização dos dois monumentos públicos que irá realizar. *Casa das Andorinhas*, ou *Monumento a Campinas* na Unicamp, e o *Monumento das Flores*, na Praça do Relógio na USP.

O primeiro compromisso de trabalho de Akiko Fujita no Brasil foi um projeto na FAAP, conseguido por intermédio dos contatos do grupo de brasileiros que ele conheceu no Japão.

Após o término deste compromisso, a artista integrou o corpo docente do curso de Educação Artística do recém-inaugurado Instituto de Artes da Unicamp. O contrato de trabalho era válido por dois anos. Morou próximo a Unicamp, e construirá um ateliê no Vale das Graças, onde realizou seus trabalhos e também ministrou aulas de cerâmica.

O convite a participar como professora e artista convidada a colocou como uma das fundadoras do ensino das Artes Cerâmicas na Universidade.

2.1 - Universidade e ensino: Ensino empregado na cerâmica e o trabalho coletivo.

O trabalho de Akiko na Universidade foi muito conturbado e passou por diversas fases conflituosas, entre a artista e a direção, entre a artista e os alunos. Na sua fase inicial, o Instituto seguia uma linha de formação acadêmica tradicional, e o comportamento e as práticas artísticas de Akiko causaram estranhamento e deram origem a conflitos⁴³.

Ela tinha todos os requisitos para desenvolver sua função de ceramista. Não se trata de uma questão técnica, mas da imagem que se esperava de uma japonesa ceramista, contida, e trabalhando em seu ateliê a modelar potes e utensílios, constatamos que muitos fatos ocorridos com a artista derivam de seu comportamento, que em muitos momentos era visto como não condizente com o de um membro do corpo docente de uma universidade do porte da Unicamp. Ficou claro que o comportamento, os projetos, e as divergências entre questões de metodologias pedagógicas levaram a embates, em muitos momentos, foi necessária a intervenção de outros integrantes do Instituto para acalmar os ânimos entre a artista e a direção⁴⁴. De comportamento arredo a artista também contribuiu em muito para isso, pois quando algo não a interessava muito ela alegava não ter entendido muito bem o português e seguia fazendo o que bem a interessava⁴⁵.

Uma das questões entre a direção e a artista foi em torno da compra de um forno elétrico para queima das peças e outros equipamentos para o ensino da prática da cerâmica. Akiko estava interessada em desenvolver seus conceitos de práticas ao ar livre, algo ligado ao seu próprio trabalho. Mas que não teve a concordância da direção do Instituto, que naquele momento comparava os equipamentos para o curso.

Quanto aos alunos, a falta de relacionamento se evidenciou na realização das obras públicas, pois apenas um deles vai participou ativamente do projeto. Na

⁴³ Baseado nas entrevistas de Aroldo, e Geraldo Porto. Geraldo Porto foi amigo e trabalhou com Akiko no Instituto de Artes.

⁴⁴ Direção do Instituto de Artes durante este período a cargo de Bernardo Caro.

⁴⁵ Baseado na entrevista de Geraldo Porto.

opinião dela, os alunos estavam preocupados com questões de autoria do trabalho: se o nome iria aparecer em conjunto com o da artista. Devemos levar em conta a nossa pouca ou nenhuma tradição em trabalhos dessa natureza, muito menos artistas com características como a de Akiko.

As aulas na universidade, ou a metodologia aplicada no ensino, seguiu o padrão normal de aprendizagem de ensino cerâmico, que vem de uma adaptação do tradicional método japonês de ensino cerâmico⁴⁶. No Japão o aluno passa por um processo extenso de aprendizagem, e que não começa necessariamente com a manipulação da argila para a realização de peças. Muitos aprendizes começam o aprendizado observando, ajudando a amassar a argila, limpar o ateliê. E principalmente observando o ritmo do mestre, da produção das peças e do ateliê.

O método de ensino é sempre não verbal, em raras ocasiões iremos observar um mestre dizendo ao seu aprendiz o que ele deva fazer. É um método físico e intuitivo. Esse processo de passar por todas as etapas é muito importante para os japoneses, e só após esse período o aluno começará a fazer peças tradicionais e básicas. Chegando muitas vezes a produzir centenas delas até serem consideradas com uma boa técnica pelo mestre.

A adaptação ocidental foi a de se começar o ensino através das técnicas mais básicas e também da repetição das formas simples, com uma produção que dê subsídios ao aluno a partir deste conhecimento básico ir se desenvolvendo através do tempo⁴⁷.

Claro que o tempo de aprendizado nessa adaptação foi reduzido, e não se passa por todos os processos de um ateliê como o que ocorre no Japão, partindo das técnicas mais simples⁴⁸, até adquirir conhecimentos maior que proporcione a produção de peças utilitárias.

Não apenas nos cursos em ateliês e cursos que ensinam cerâmica, mas até mesmo em qualquer livro básico sobre técnica cerâmica, o principio é sempre

⁴⁶ RICHARD, Wilson L. 2011, p. 172.

⁴⁷ Idem, p. 172.

⁴⁸ Rolinho, técnica do belisco, placas.

pelos métodos descritos. Todos os livros⁴⁹ consultados para a realização deste trabalho, as etapas de aprendizado seguem o mesmo padrão.

Após o contato com as técnicas iniciais, o aluno poderia pensar em buscar outras práticas, e aprender técnicas mais complexas como tornear e utilizar a argila para desenvolvimento de esculturas.

Entretanto não havia uma preocupação na utilização da cerâmica para a criação de esculturas no curso oferecido na Unicamp. Esta matéria era ensinada em outra disciplina. O modelo pensado para a prática cerâmica estava direcionada para a produção utilitária. Que proporcionando uma introdução bem básica à produção cerâmica, como ainda é aplicada até os dias de hoje no curso de Artes Visuais da universidade.

No trabalho coletivo a artista também usou os mesmos princípios, procurando dar mais ênfase ao envolvimento com a própria realização, do que sobrecarregar os participantes com muitas informações. O que importava para a artista era o envolvimento, dos alunos e o que este envolvimento iria despertar nas pessoas, quer fosse um senso criativo ou apenas o prazer de se envolver em uma atividade agradável.

O trabalho era livre, seguindo poucas regras estabelecidas apenas o programado e detalhado no planejamento do monumento.

Havia muitos momentos de conversa coletiva para se discutir os rumos do trabalho e as dificuldades encontradas.

Esses momentos eram sempre regados a chá, e serviam de aproximação entre todos os participantes, e à troca das experiências e sentimentos.

Quando Akiko foi recrutar, ou convidar as pessoas, para o trabalho coletivo em suas obras, ela simplesmente passava os filmes das realizações anteriores realizadas no Japão, para que todos os interessados fossem se familiarizando com os procedimentos. Explicava sumariamente a forma de se trabalhar e as concepções de seu trabalho e significados. Depois disso era basicamente colocar

⁴⁹ FRIGOLA, Maria Dolors i. 2002, p. 28. e CHAVARRIA, Joaquim. 2004, p. 13.

a mão no trabalho e ir descobrindo com erros e acertos, a melhor forma de trabalhar.

Mesmo quando o intuito não era a realização de uma obra pública, ela estava disposta a compartilhar seu método de trabalho.

Ofereceu curso em um ateliê⁵⁰ de São Paulo onde mostrava seu método de trabalho. O curso tinha a abordagem de estimular o processo criativo nas pessoas⁵¹. Juntamente com Hirae Sugishita ministrou curso sobre o tema “como fazer para criar e desenvolver a forma como arte plástica.”.

Também fez algumas apresentações dos filmes citados com o objetivo de mostrar às pessoas processos de criação diferentes, tornar seu conhecimento disponível as outras pessoas⁵².

Após a finalização de seu contrato com a universidade, não houve um interesse renová-lo por um período de igual duração, ou até mesmo a efetivação da artista no posto de professora de cerâmica. Pelo que podemos observar nos relatos isso partiu tanto da direção quanto da própria artista, que estava mais interessada em se dedicar com mais afinco aos seus próprios projetos, e com a possibilidade de que esses projetos fossem em outros locais, outros países.

⁵⁰ Ateliê Hirae Sugishita.

⁵¹ Akiko Fujita e Hirae Sugishita. O Estado de São Paulo. 25/05/1984, p. 15.

⁵² Apresentação dos filmes sobre o trabalho de Akiko no Japão. O Estado de São Paulo, 01/09/1984. p. 16.

2.2 - Mercado de arte, exposições.

Nos quase quatros anos em que esteve no país a artista produziu uma considerável quantidade de trabalhos, e de maneira efetiva conseguiu uma boa inserção no mercado de Arte brasileiro.

Desde sua chegada ela já despontava como uma grande artista e tinha uma gama de apreciadores de seu trabalho. Em todas as reportagens que saíram nos meios de comunicação do país, desfrutava desse prestígio, sendo reconhecida como uma das artistas japoneses de vanguarda.

Há uma grande quantidade de informações em artigos e notícias nos jornais da época, que demonstram o apreço pelo seu trabalho, até em notas para informar que a artista iria apresentar os seus famosos filmes sobre as construções dos monumentos públicos realizados no Japão⁵³, o que para aquela época, num recém-formado mercado brasileiro, podemos considerar uma vitória da artista, ainda mais considerando o suporte cerâmico, que não demonstra uma tradição de utilização. A primeira exposição realizada pela artista no país foi uma mostra no Museu de Arte Brasileira da FAAP⁵⁴.

Realizou importantes exposições, na Galeria São Paulo, na Pinacoteca, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e no Museu de Arte de São Paulo. Teve mostras em outras galerias em diferentes cidades, como São Paulo, Rio de Janeiro, Campinas e cidades na região de Campinas.

Mas algumas exposições se destacam nessa trajetória da artista pelo país, principalmente pelo fato de a artista não se adequar a um molde tradicional de exposição. Uma dessas exposições é a realizada no MAM e no MASP.

Arquitetura da terra. (MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro 03 de Maio a 04 de Junho de 1984) (MASP- Museu de Arte de São Paulo- 08 de Agosto a 09 de Setembro de 1984). Nada mais natural do que a artista ser convidada a participar desta exposição em se tratando da utilização da terra para a construção de moradias e abrigos, já que seu trabalho tem este diálogo com métodos construtivos.

⁵³ Apresentação dos filmes sobre o trabalho de Akiko no Japão. O Estado de São Paulo, 01/09/1984.

⁵⁴ 1ª Mostra no Museu de Arte Brasileira da FAAP. O Estado de São Paulo. 10/05/1983, p. 18.

Ela participou apenas como artista convidada. Nesta mesma exposição havia dois outros artistas expondo seu trabalho Jacques Buchholtz⁵⁵, um francês e a brasileira Celeida Tostes⁵⁶.



Figura. 50 - Jacques Buchholtz
Rocher-village, Grès
H. 50 cm, 1983.



Figura. 51 - Jacques Buchholtz
Ville orientale, Grès émaillé
H. 96 cm; L. 84 cm. 1980.



Figura 52. Celeida Tostes - **Guardiões** [*Astrologia Interna do Cotidiano*]
Mista, aprisionamento de lixo urbano e sucata, 325 x 50 cm d, 1985.
Coleção Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵⁵ Jacques Buchholtz (1943-1998)

⁵⁶ Tostes, Celeida (1929 - 1995)



Fig.53 - **Guardião**, 1984 – 1985, solo, cimento e argila. 150 cm

Os trabalhos destes dois artistas estão também relacionados aos temas da exposição.

A exposição trazia a discussão sobre a desconsideração do uso da terra e as técnicas construtivas que a utilizam⁵⁷, abordando como a industrialização dos materiais de construção e a evolução das técnicas construtivas desvinculou a construção com materiais locais, e como esta construção dos espaços urbanos na sociedade moderna se transformou numa indústria como as outras, regida pelas mesmas leis de produção e a desconsideração da terra e das tradições nas construções.

Havia no contexto dessa exposição o questionamento de tais práticas, principalmente face à crise econômica daquele período.

Ela questionava sobre como países com forte tradição na utilização desses recursos, perderam este vínculo, mostrando que em face da crise, a utilização da terra poderia ser uma solução aos problemas de habitação.

A terra em estado cru não é apenas um novo material construtivo a se juntar ao mundo dos catálogos de materiais; a construção em terra deve ser relacionada dentro do amplo repertório de técnicas construtivas. É na dimensão social e antropológica do próprio material, a terra, que reside o seu poder realizador de intenções da coletividade, na construção da sua moradia que se

⁵⁷ Dethier, Jean. Arquitetura de terra – de 03 maio a 4 de junho- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Serviço de Publicações em Língua Portuguesa da Embaixada da França. 1984, sem página.

localiza o espaço a ser explorado, principalmente para o Brasil que possui uma rica tradição de construção e técnicas utilizando a terra, como taipa de pilão, o adobe, e a taipa de sopapo, ou pau-a-pique.

Akiko exprimiu nessa exposição os conceitos empregados nas suas obras, tanto em relação ao contato e relação com a terra, quanto à necessidade do trabalho coletivo para a realização de suas obras. Em função disso Akiko chegou a falar sobre a não valorização dessas técnicas de baixo custo, num país pobre e carente de moradias. “Arquitetura da terra” foi uma exposição que passou por diversos países como: Alemanha, Itália, Marrocos e Brasil⁵⁸.

Outra exposição que podemos considerar de grande destaque da artista foi a da Galeria São Paulo, onde expôs 42 peças na exposição. Dentre essas está o conjunto de 20 peças moduláveis intituladas *Cidades* que dava nome à exposição.

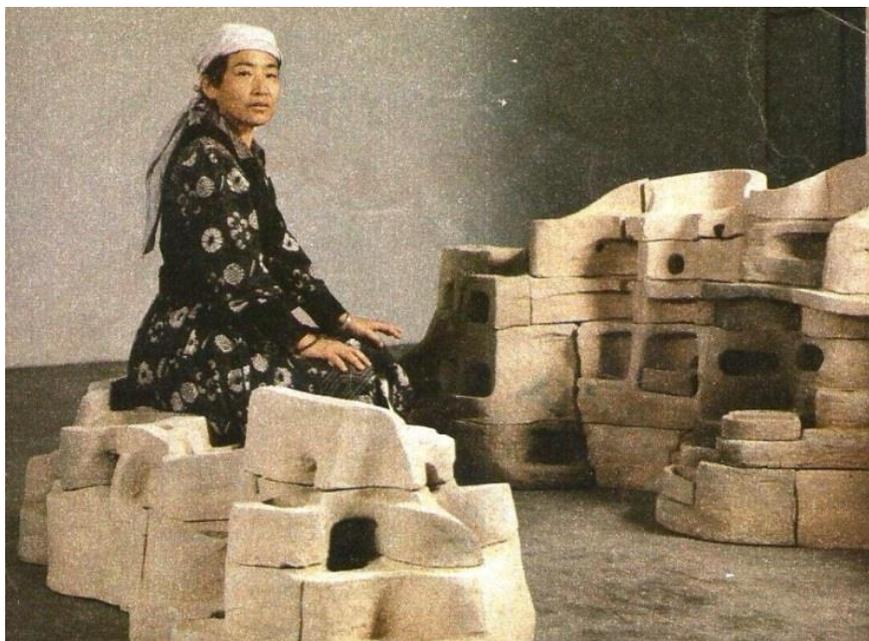


Figura. 54 - Akiko sobre peça exposta na Galeria São Paulo.

Esse conjunto de peças tinha dimensões variadas, algumas cerca de 1 metro comprimento e 60 e 70 de altura. Outras peças tinham até 15 metros de extensão e alturas variadas, com a altura máxima nunca excedendo os 3 metros. Eram justapostos horizontalmente ou montados como um quebra-cabeça.

⁵⁸ Idem, 1984.

Este era um tipo diferente de trabalho proposto pela artista, pois deixava o conceito de monumento e obras públicas em espaços abertos para a realização de peças que pudessem ganhar outro tipo de espaço.

Notadamente a artista precisou desenvolver este tipo de trabalho para não ficar restrita apenas aos trabalhos construídos *in loco*.

Todas as obras expostas nesta exposição estavam à venda com preços entre CR\$750,00 a CR\$12.000.000,00 milhões de Cruzeiros.

Foram modelados de forma a ter este encaixe perfeito, dando a sensação de unidade e conjunto.

O tema básico e sempre presente do labirinto, foi chamado por ela de “a melhor metáfora para as relações humanas”.

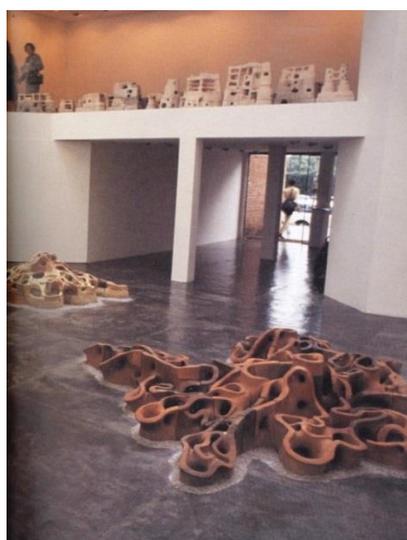


Figura 55 e 56 - Trabalhos exposto na Galeria São Paulo.

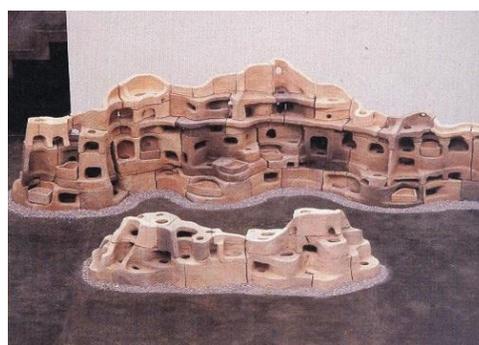


Figura 57 e 58 - Trabalhos exposto na Galeria São Paulo.

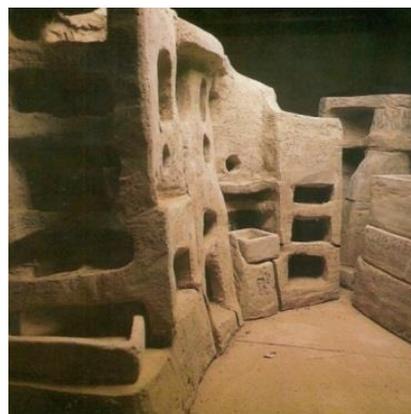


Figura 59 e 60 - Trabalhos exposto na Galeria São Paulo.

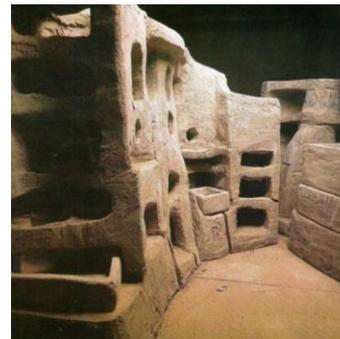
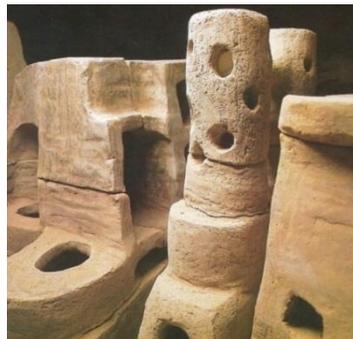
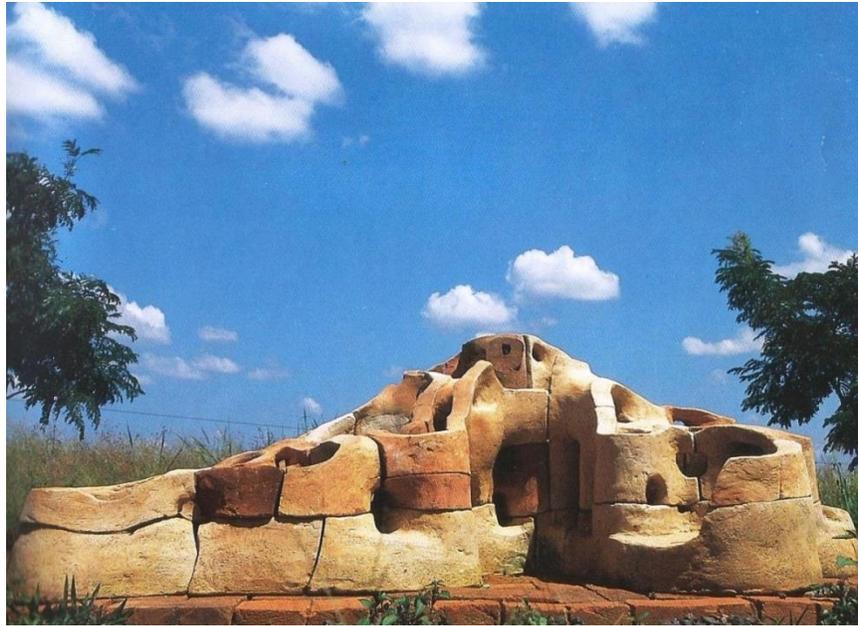


Figura 61, 62 e 63 - Trabalhos exposto na Galeria São Paulo.

As outras peças que integravam a mostra são pequenas réplicas de trabalho que seriam construídos; podemos notar semelhança com os monumentos públicos.

Essa exposição trouxe reconhecimento ainda maior ao trabalho da artista, mantendo seu nome sempre presente na mídia e no circuito artístico. Além das exposições a que nos referimos, Akiko conseguiu vender uma grande quantidade dessas peças montáveis para diversos clientes, e entregava cada uma pessoalmente no seu famoso fusca azul. Aroldo conta que eram recorrentes as viagens a São Paulo para fazer as entregas das peças, que em geral eram montadas em jardins dos clientes.



[Figura 64 - Casa da Raposa – 1984. Escultura em argila – 2.00 x 1.00 m.](#)

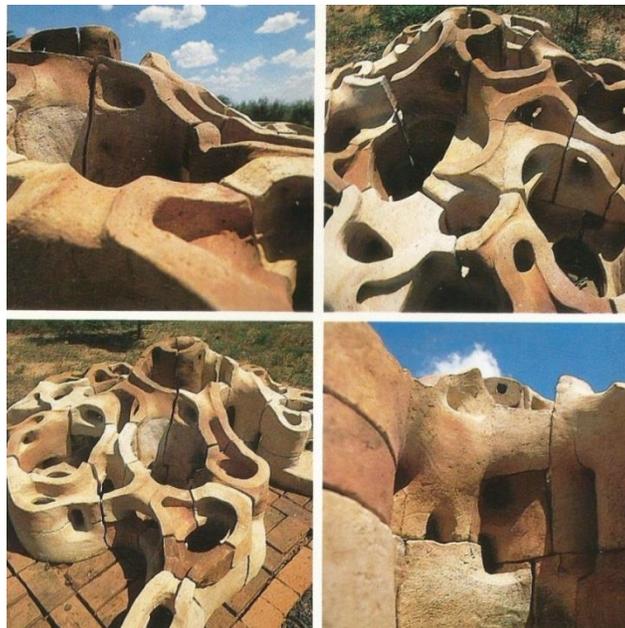


Figura 65 - Detalhes da Casa da Raposa.

Não houve registros dos nomes desses clientes, nem do número de quantas peças vendidas pela artista, nem tampouco registros fotográficos ou desenhos das peças construídas para esse tipo de função. Tudo indica que essas

peças se assemelham as da imagem 64, que foram instaladas no jardim de sua propriedade no Vale das Garças, local do seu ateliê.

Ela recebeu críticas por ter feito tal procedimento, pois isso no entendimento da crítica descaracterizava seu trabalho⁵⁹, tal opinião já demonstra uma incompreensão à necessidade de sobrevivência da artista, que necessitava comercializar seus trabalhos, não podendo depender apenas de seus monumentos e muito menos de seu trabalho como professora de artes na Unicamp, que tinha tempo determinado para acabar.

Akiko também se dedicou a exposições com outros artistas, principalmente os da comunidade japoneses e de descendentes⁶⁰.

As últimas exposições dos trabalhos de Akiko Fujita no país foram realizadas quando ela já havia retornado ao Japão, uma na Unicamp e outra em Piracicaba, mas só temos o material disponível da mostra em Piracicaba. Aroldo que possui uma procuração da artista, junto com Silvana Maria da Rocha Silva e a Prefeitura do município de Piracicaba, montou uma exposição em Piracicaba com os trabalhos que ainda permanecem no ateliê da artista.

A intenção era manter viva a lembrança da artista e de certa maneira chamar atenção para seu trabalho durante sua estadia no Brasil. A exposição ocorreu no *hall* de entrada do Teatro Municipal de Piracicaba, entre os dias 21 de Maio a 05 de Junho de 1988.

Na entrevista realizada com Aroldo, ele nos relatou a dificuldade da realização, pois mesmo com o apoio da prefeitura da cidade, os recursos foram escassos.

O transporte das peças foi uma etapa complicada e complexa, devido à possibilidade de quebra de algumas delas. Tais trabalhos como o de Akiko necessitam serem transportados com muito cuidado.

⁵⁹ Leirner, Sheila. O Estado de São Paulo, 18/05/1985, p. 19.

⁶⁰ Exposição das obras de 6 artistas japoneses, Akiko Fujita, Hiraie Sugishita, Hissao Obara, Megumi Yuasa, Richard Hideaki e Yutaka Toyota. Galeria do Centro Cultural de São Paulo. O Estado de São Paulo. 15/04/1984, p. 30. E Exposição do 78º Aniversário da Imigração Japonesa no Brasil. Exposição no MASP. O Estado de São Paulo. 27/07/1986 p. 17.



Figura 66 - Folder da ultima exposição do trabalho de Akiko no Brasil.

Depois dessa exposição, não houve mais nenhuma possibilidade de exposição em nenhum outro local. Os trabalhos continuam guardados a espera de uma definição da artista sobre seu destino⁶¹.

⁶¹ Caso haja o interesse de alguma instituição há a possibilidade de comercialização desses trabalhos, pois Aroldo possui a autorização para venda das peças.

2.3 - Obras Públicas, performances e polêmicas.

Desde sua chegada ao país, o intuito da artista sempre foi à realização de obras que se assemelhassem às produzidas no Japão. Akiko desejava deixar seu registro pelo país. Mas com o passar do tempo a artista foi percebendo que isso seria uma tarefa difícil de realizar, quer pela incompreensão de seu trabalho, quer pela falta de incentivo de todos os setores para obter financiamento necessário para tais realizações.

“A obra (*Monumento das Flores*) está orçada em CR\$ 20.000.00 Milhões de Cruzeiros, e como acontece com a escultura do Japão, poderia transformar-se num espaço para a arte, com aulas de dança, artes plásticas e shows de música.”⁶².

Neste período a artista já cogitava a possibilidade de desistir da sua permanência no país, pois havia outros convites de diversas partes do mundo.

“Recebi convites importantes. Representei o Brasil nos Estados Unidos onde, em Sant Louis, o filme *Idenawa* foi aplaudido de pé e muitas pessoas choravam, emocionadas. Agora fui convidada por Nova York com tudo pago, para fazer um projeto livre, sem me preocupar com as despesas. E a cidade de Mérida, na Colômbia que está criando o Museu Regional Francisco Navaez também insiste que eu compareça a um encontro internacional de ceramistas. Seu diretor assistiu a meu filme sobre o Japão e me convidou.”⁶³.

O encantamento inicial e o entusiasmo com a possibilidade de desenvolvimentos de muitos trabalhos nesta terra de horizonte enorme estavam prestes a terminar. Mas o que ela não imaginava é que coisas piores estavam por acontecer antes, durante e depois das realizações de suas obras públicas, fatos que demonstrariam um total desrespeito pela artista e o seu trabalho.

⁶² O Estado de São Paulo. 05/08/1984, p. 33.

⁶³ História de vandalismo na Cidade Universitária. O Estado de São Paulo, 05/01/1986, p. 27.

Após um longo período de tentativas, finalmente ela consegue a permissão da diretora do Departamento de Artes Plásticas da USP Regina Silveira⁶⁴, e conseguiu recursos financeiros para a realização de um monumento na Praça do Relógio na USP⁶⁵. Os recursos vieram de empresas para a realização da obra⁶⁶.

Akiko estava feliz, pois afinal seu grande sonho iria se realizar⁶⁷.

“Ao deitar a semente na terra desta praça confio na flor que um dia se abrirá e nas raízes que um dia crescerão.”⁶⁸.

E desejava que no final da obra pudesse trazer um de seus grandes amigos e fonte de inspiração Egberto Gismonti.

“Meu sonho agora é conseguir trazer Egberto Gismonti de quem sou admiradora. Desde o Japão coleciono seus discos. Gostaria que ele participasse da festa final.”⁶⁹.

Não apenas ela, mas todos diretamente envolvidos com este projeto estavam felizes e faziam todo o possível para o projeto realmente se concretizasse.

Houve a publicação nessa mesma reportagem do jornal, sobre o feito que seria realizado por ela.

A obra consumiria 60 toneladas de argila, teria 150 metros quadrados e altura de 3 metros de altura. Milton Suzume Nakamura foi o administrador do projeto enquanto Maria Leticia, que esteve sempre junto a artista, deixou todos os

⁶⁴ História de vandalismo na Cidade Universitária. O Estado de São Paulo, 05/01/1986, p. 27.

⁶⁵ Kruse, Olney. Um hino de amor. Feito de fogo e barro. O Estado de São Paulo, 23/08/1985.

⁶⁶ A Polyenka (Indústria têxtil) dará uma verba em dinheiro, A Fugui Filmes doará o material necessário para o registro visual da obra e a Ibar (Indústria Brasileira de Artigos Refratários) fornecerá a argila e o chamote e o Banco América do Sul, que é dirigido por japoneses, também contribuirá com auxílio financeiro, para a realização da obra e também a publicação de um catálogo intitulado “Raízes do Barro”.

⁶⁷ Akiko bíblica. O Estado de São Paulo, 09/08/1985, p. 17.

⁶⁸ Memorial do Monumento das Flores, sem página.

⁶⁹ Akiko bíblica. O Estado de São Paulo, 09/08/1985, p. 17.

afazeres de sua vida para cuidar do projeto como coordenadora, se dedicando de maneira integral ao mesmo.

Paulo kemzaku e Eduardo Bará ficaram responsáveis pela queima, que iria utilizar uma grande quantidade de madeira a ser conseguida. Roberto Pompeia foi o responsável divulgação e por tentar conseguir a mão de obra necessária para a realização.

Nicola Martorano Filho faz o intermédio entre a coordenação do projeto, com a prefeitura da USP. O que no depoimento dele, na reportagem do jornal, foi um trabalho árduo.

Kenji Ota e Heidi Feldon ficaram responsáveis pela documentação visual.

O projeto ainda conta com a colaboração de mais dois arquitetos Silvio Sawaya Professor da FAU e Marcio Mazza, coordenador do Projeto Favela, que era desenvolvido na comunidade San Remo, próxima a cidade Universitária.



Figura 67 - Praça do Relógio, alicerces do monumento.

Foto Kenji Ota.

Nos vários relatos nas reportagens que obtivemos, é possível verificar que este projeto nunca foi uma unanimidade dentro da própria USP, e sempre foi encarado com desconfiança e com dose preconceito, principalmente pelo reitor⁷⁰ da USP naquele período que parece ter resistido a dar o apoio necessário a realização do projeto.

O projeto tinha previsão de início em 15/07/1985 e termino coincidindo com o dia 7 de Setembro do mesmo ano, seguindo os mesmos procedimentos de obras anteriores: começando com os alicerces, depois a queima dos alicerces com serragem e o começo da construção. Como este projeto nunca foi bem quisto, a infraestrutura oferecida também não foi das melhores, o que influiu na qualidade final da obra.

Outro fato que chama atenção foi a falta de adesão por parte dos alunos da USP ao projeto, que assim como muitos viam com certa desconfiança a empreitada. Akiko também faz uma crítica à contribuição da classe artística local.

“No Japão o artista profissional é mais despojado e é capaz de enfrentar um mutirão para integrar-se num projeto que respeita. Aqui é mais difícil. A comunidade artística brasileira é mais individualista, não tem tempo para se dar. Talvez a forma oriental de viver nos permita esse despojamento.”⁷¹.

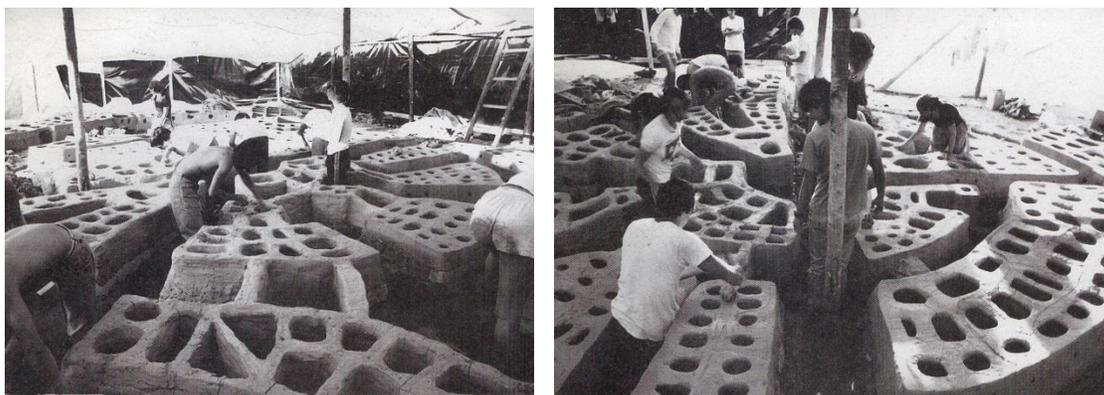


Figura 68 e 69 - Construção do Monumento das Flores.

⁷⁰ Antônio Hélio Guerra Vieira

⁷¹ História de vandalismo na Cidade Universitária. O Estado de São Paulo, 05/01/1986, p. 27.



Figura 70 e 71 - Detalhes da construção da obra.



Figura 72 e 73 - Akiko trabalhando, foto kenji Ota.

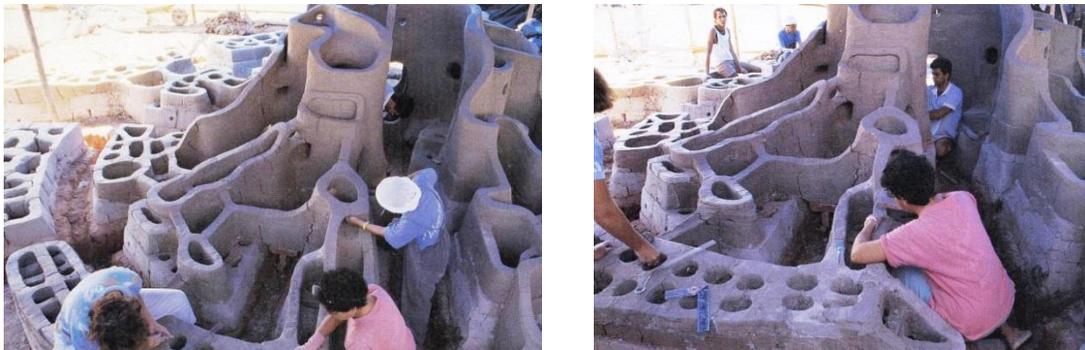


Figura 74 e 75 - Finalização do Monumento das Flores.

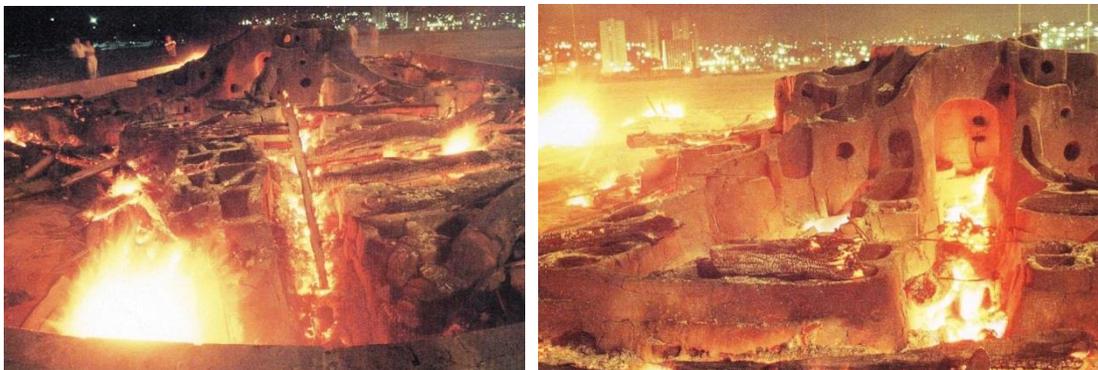


Figura 76 e 77 - Detalhe da queima do Monumento das Flores na USP.

Um ou outro aluno, as vezes, parava de longe para observar. Os realizadores foram pessoas das mais diversas classes sociais e das mais diferentes profissões. O projeto contou com a participação de pessoas da comunidade San Remo, mas a entrada desta população carente não foi bem aceita por muitos dentro da própria USP, estar junto a esta população, comer junto e interagir, definitivamente não era papel de um artista na visão dos opositores.

Mas este tipo de reunião faz parte do ritual da obra, e sempre foi a intenção de Akiko esta proximidade.

Porém tais reuniões, para a construção da obra, que sempre acontecia predominante aos finais de semana, exigiam que as pessoas fossem alimentadas. A representação da multidão na comunidade acadêmica era vistas como um churrasquinho de domingo, uma espécie de farofa popularesca, na visão das pessoas contrárias a realização não condizia com o ambiente formal do campus. Como citou o reitor da USP:

“O campus não é terra de ninguém”, “Afiml, amanhã qualquer um pode também querer colocar por aqui uma escultura”⁷².

Até mesmo algumas pessoas que estavam ligadas as artes e deveriam ter uma visão mais ampla em relação a isso proferiram comentários preconceituosos e em determinados momentos com um sentido de bairrismo injustificado, como vemos na fala Aracy Amaral então diretora do Museu de Arte Contemporânea.

⁷² Palavras citadas pelo reitor da USP durante a realização do monumento.

“O campus da USP é um local nobre, especialmente a Praça do Relógio. Precisamos de projetos para selecionar esculturas de artistas reconhecidos, especialmente brasileiros e latino-americanos.”⁷³.

Além da diretora do Departamento de Artes, poucas pessoas defenderiam a artista.

“O critério que deve ser levado em conta é o da qualidade.”⁷⁴.

O trabalho seguiu o cronograma estipulado e em 7 de Setembro foi realizada a queima com todo o ritual seguido pela artista: um pequeno ritual budista, leitura de poemas, danças e músicas, participações comuns na realização de todos os seus monumentos públicos, tanto aqui como em seu país.

Depois da realização da queima Akiko viajou por um determinado período de tempo⁷⁵.

Em Dezembro do mesmo ano iria acontecer o que foi considerado por muitos que tomaram conhecimento dos fatos, um ato de vandalismo e agressão. No intervalo entre 31 de Dezembro ao dia 01 de Janeiro o monumento sofreu vários atos de vandalismo, que destruíram parcialmente a obra.

É importante neste momento fazermos considerações sobre a integridade do trabalho quando da sua finalização com a queima. Em todos os trabalhos realizados pela artista, mesmo no Japão, a obra sofre rachaduras e quebras, algo esperado devido ao fato de o processo de queima ser impossível de controlar.

Com isso logo, após a queima final o trabalho, é necessário que sejam feitos pequenos reparos. Em *Idenawa*, por exemplo, eles foram feitos com argamassa, e em alguns pontos amarrados com fios de aço, tudo para garantir a integridade das obras.

⁷³ História de vandalismo na Cidade Universitária. O Estado de São Paulo, 05/01/1986, p. 27.

⁷⁴ História de vandalismo na Cidade Universitária. O Estado de São Paulo, 05/01/1986, p. 27.

⁷⁵ Há informações desconhecidas do verdadeiro paradeiro da artista durante esses acontecimentos, uns de que ela estaria em Salvador, outros que ela estaria Nos Estados Unidos da América, mas fato era que a artista estava ausente.

Esse processo não foi realizado na obra realizada na USP, logo o monumento já estava sujeito a pontos vulneráveis, o que não justifica o ato praticado. Primeiro o de vandalismo, e depois o de derrubada, já que ele poderia ser reparado, tendo suas partes recompostas com o procedimento descrito.

Em nota oficial, a Prefeitura do campus atribuiu tais atos de vandalismo a um cachorro. O que parece ser uma incoerência. Como poderia um cachorro destruir uma obra das dimensões do monumento?

Diante desta destruição parcial Maria Adélia Aparecida de Souza⁷⁶ autorizou tratores a destruírem o que restou do monumento e jogar os restos num lixão. Não houve qualquer consulta às pessoas envolvidas, Akiko estava ausente em viagem.

Isto causou revolta em muitas pessoas e na classe artística paulistana, que consideraram a atitude como um atentado à classe artística e à própria Akiko Fujita.

Houve grande repercussão na imprensa que noticiou em vários dias o triste episódio ocorrido no campus⁷⁷. Este episódio entrou para a história das artes plásticas brasileira, mas de uma maneira negativa. Atos como o que foram realizados perante o monumento, só foram registrados em momentos de guerra ou de agitação política.

A classe artística tinha uma opinião unânime sobre o ocorrido, e prestou solidariedade a artista. A Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo convocou um ato de desgravo para o Teatro Teotônio Vilela, para se discutir que atitudes tomar em relação à reitoria e a prefeitura da USP.

“Que a violência sobre os artistas, e sobre todas as pessoas, não volte nunca mais a dominar o Brasil.”⁷⁸

⁷⁶ Prefeita da Cidade Universitária naquele período.

⁷⁷ O Estado de São Paulo, 03/01/1986, História de vandalismo na Cidade Universitária. O Estado de São Paulo, 05/01/1986, p. 27. Protesto contra a derrubada do *Monumento das Flores*. O Estado de São Paulo, 16/01/1986, p. 18.

⁷⁸ História de vandalismo na Cidade Universitária. O Estado de São Paulo, 05/01/1986, p. 27.

“É de grande importância ressaltar que não foram apenas os estudantes e trabalhadores da U.S.P. que perderam com essa barbárie, mas principalmente o povo brasileiro. A associação que luta pela preservação das obras de arte faz um apelo à população de São Paulo para que se manifestem através da entidade todas às vezes que se deparar com atos de vandalismo dessa natureza.”⁷⁹

Fabio Magalhães artista plástico, ex-assessor do Ministério da Cultura, que descobriu a artista no Brasil quando ainda era diretor da Pinacoteca, também fica chocado e impressionado com o ato arbitrário.

“A Universidade deveria se ampliar como espaço aberto para a arte, e não ser local para vandalismo. Conheço a Maria Adélia e estou perplexo ao saber que ela autorizou a passagem dos tratores sem consultar a Akiko, que é, sem dúvida, uma artista das mais significativas em sua forma de trabalhar com a cerâmica em espaços abertos.”⁸⁰

Mauricio Vilaça, um artista plástico, tirou a roupa num ato performático e passou barro no seu corpo nu, barro onde estava localizada a obra. Em demonstração de revolta pelo ocorrido.

“Faço isso para demonstrar a fragilidade do artista diante do poder neste país. Coincidentemente, com a mudança do governo de São Paulo, vive o momento de reacionarismo. Ao autorizar a destruição final da obra de Akiko Fujita, a prefeitura assinou a autoria do crime”⁸¹.

Nada mudou a situação, e não causou nenhum tipo de mudança de atitude da reitoria da USP, ou da prefeitura do campus, que ainda “convocou” a artista para retirada dos materiais ainda restantes da realização da obra, para que se desocupasse a área de convívio comum da universidade.

Segundo relatos obtidos nas entrevistas e declarações de Akiko, a artista ficou profundamente desolada com o ocorrido. Mas mesmo tendo esse sentimento

⁷⁹ Idem, 1986.

⁸⁰ Idem, 1986.

⁸¹ Idem, 1986.

em nenhum momento falou em tom de revolta. Houve apenas por parte da artista o lamento pela nossa falta de respeito pelas expressões artísticas e os artistas.

Podemos deduzir após a análise de todas as fontes, que o que ocorreu, foi sem dúvida motivado por intrigas e ciúmes pela cessão do espaço da Praça do Relógio para a realização da obra.

Espaço tão alardeado por todos os envolvidos como “nobre” e destinado a realizações grandiosas e com nomes artísticos renomados, o que nunca chegou a ocorrer de fato, pois tais obras nunca chegaram a ser realizadas por lá novamente.

Mesmo depois do ocorrido Akiko ainda realizou seu segundo monumento realizado no Brasil, projeto tocado praticamente em simultâneo ao realizado na USP. Mas realizada de forma mais rápida que o monumento de São Paulo, devido às dimensões menores.

Durante a administração de Aristodemo Pinotti, como reitor da Unicamp, houve um incentivo para a construção de obras escultóricas públicas⁸². Junto com sua esposa Suely Pinotti, que no período de 1982 a 1986, foi professora do Instituto de Artes criaram-se incentivos para tais projetos.

Em 1985, contando com um grupo atuante de artistas como corpo docente foi proposto pelo IA, um projeto intitulado Artes No Campus de ocupação dos espaços abertos da Universidade.

Abriu-se para ela e os demais integrantes⁸³ desse projeto, a possibilidade de realização de seus trabalhos.

Para Akiko, a oportunidade era bem vinda, poderia deixar duas obras nos principais centros de educação superior do país. A primeira etapa do projeto foi feita em Agosto de 1985, com a moldagem de um alicerce em argila e após a secagem a primeira queima prevista para o final do mesmo mês.

A segunda etapa começou em 25 de Outubro até o final de Novembro, foi feita a modelagem da obra propriamente, seguida a segunda queima. O cronograma deste monumento atrasou e só foi realizado depois de Dezembro.

⁸² FUREGATTI, Sylvia. Arte no Campus: Aspectos da coleção de obras de arte pública da Universidade Estadual de Campinas. 2003.

⁸³ Berenice Toledo, Fúlvia Gonçalves, Gastão Manoel Henrique e Marco Antônio Alves do Valle.

A terceira etapa era a queima, com os acontecimentos e apresentações que iriam ocorrer durante o processo. O projeto e a coordenação ficaram a cargo de Akiko, a queima seria planejada por Paulo Kenkazu (ceramista) e a assessoria do projeto foi de Maria Leticia S. Achcar (arquiteta), com Jerônimo Noboru Onhuma atuando como assistente de coordenação. O único aluno do Instituto de Artes Warner Reis foi o assistente de obras.

O local da realização foi escolhido pela própria artista, a Praça Henfil que fica atrás do Restaurante Universitário, por ser de fácil acesso a todos, estudantes e a comunidade local de Barão Geraldo.

“As andorinhas agora estão voando no céu de Campinas. Há três anos cheguei e senti que nesta terra viviam muitas maravilhas. Aqui recebi muitos conhecimentos sobre as raízes do Brasil.

Toda a ramagem e as raízes das árvores contavam histórias do seu lugar. A terra também, quanta grandeza!

Agora finalmente posso fazer uma elevação dessa terra na Unicamp.

Meu desejo é que este trabalho devolva para a cidade de Campinas os presentes que recebi.

Vamos fazer um monumento de terra para viver como símbolo do trabalho dos estudantes da Unicamp com a comunidade de Campinas.

Desejo que viva a imaginação e a criatividade nesse lugar. Agora de novo chamado Campinas. “⁸⁴.



Figura 78 e 79 - Monumento Casa das Andorinhas pronto para a queima.

⁸⁴ Fujita, Akiko. Memorial Descritivo- Monumento a Campinas- Campinas. 1985, sem página.



Figura 80 e 81 - Monumento durante a queima.

O que nos chamou a atenção na realização, além é claro da própria obra, foi a repercussão do evento. Jornais deram grande destaque, talvez pela recente destruição do monumento ocorrida em São Paulo.

Durante a queima da peça houve uma grande aglomeração durante o ritual realizado pela artista.

O único ausente mais uma vez foi Egberto Gismonti que não pode comparecer, pois estava em um velório de um amigo que havia falecido. A presença dele era uma vontade da artista, pela amizade e admiração que nutriam um pelo outro. Pois além da admiração, eram amigos já que se conheceram, e Akiko o presenteou com uma das suas peças, levando ao Rio de Janeiro pessoalmente.

“Ouvindo os discos de Egberto Gismonti, me emocionei muitíssimo, senti o ambiente, compreendi a terra.”⁸⁵

Mas a realização foi sem dúvida a de maior público que a artista teve. Artistas, moradores de Barão Geraldo e de outros locais compareceram em massa.

⁸⁵ Catálogo da exposição individual de Akiko Fujita na Galeria São Paulo / SP – por Ignácio de Loyola Brandão – abril de 1985, sem pagina.

Em sinal de apoio à artista, e em demonstração clara da importância de seu trabalho e em desagravo ao ocorrido na USP, fato é que mais de 300 pessoas estavam presentes durante a queima.

Não apenas a presença de tantos apreciadores chama a nossa atenção, mas também as declarações feitas por essas pessoas presentes, que diante do monumento prometeram que tal ato de vandalismo não iria ocorrer em Barão Geraldo. Aqui o monumento duraria e seria cuidado pela comunidade local, e ele serviria como ponto de encontro para todo tipo de atividade, que efetivamente não veio a acontecer. E nem poderíamos atribuir a essas pessoas a responsabilidade pela manutenção do mesmo.

De todo modo o sentido era um compromisso que haveria diferença no tratamento desta obra.

Como já citamos acima, ocorreram pontos de rupturas durante a queima e necessidade de cuidados imediatos logo após a queima.



Figura 82 e 83 - Obra após a queima.

No detalhe da foto 83 podemos notar que essas rachaduras ocorreram, mas não houve nenhum tipo de manutenção.



Figura 84 e 85 - Vista do monumento após a sua finalização.

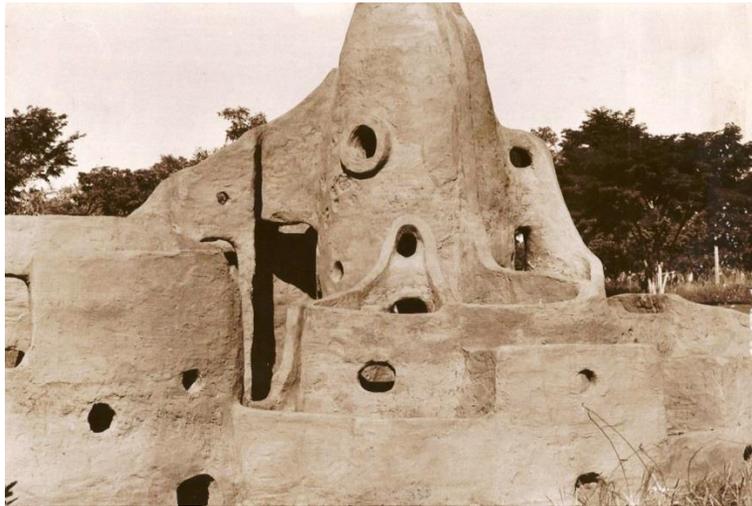


Figura 86 - Vista do monumento. Foto Mauricius M. Farina.

Akiko retornou em poucos meses para o Japão. E o cuidado tão alardeado por todos os presentes durante a queima nunca se efetivou.

Por estar num local de fácil acesso, fora do campus, ele estava disponível não apenas a população, mas também disponível a ação de vandalismos. E eles ocorreram de forma recorrente. A obra foi sendo destruída aos poucos. E mesmo depois de solicitada verba para o restauro da obra, à reitoria, essa verba nunca chegou a ser destinada⁸⁶. Os reparos nunca foram feitos e a obra foi abandonada à própria sorte.

E por fim, durante o processo recente de revitalização da área de convívio social da Universidade de Campinas e das suas imediações, o que restou da obra foi definitivamente retirado e destinado como entulho.

⁸⁶ FUREGATTI, Sylvia. Arte no Campus: Aspectos da coleção de obras de arte pública da Universidade Estadual de Campinas. 2003.



Figura 87 e 88 - Fotos do local onde estava localizado o monumento.
Fotos Cloves Marcão.

Cabe ressaltar que esta falta de cuidado não está apenas relacionada ao monumento construído por Akiko Fujita, mas às demais obras escultóricas instaladas dentro do campus, dentro do mesmo projeto.

Algumas peças, de outros artistas, apresentam claros sinais do tempo, e requerem cuidados. O monumento da artista durou menos justamente pelas especificidades do material que apresenta menor durabilidade que a das outras obras. Nas fotos 87 e 88 registramos o processo final da retirada do que ainda restava, antes da remodelação do espaço da praça.

2.4 - Técnicas empregadas na realização e queima das obras.

O processo de produção das obras, neste caso as públicas, difere em muito das práticas ceramistas desenvolvidas no Brasil, e também das práticas empregadas por muitos ceramistas japoneses residentes no país.

Akiko foi a primeira artista a trazer ao país este tipo de trabalho e queima; a obra executada ao ar livre fora do ateliê é um traço pouco recorrente. É claro que devemos destacar a própria finalidade das obras públicas requererem este método, mas em se tratando de termos comparativos isso destaca Akiko Fujita neste processo.

Justamente por ser ao ar livre, sujeito as intempéries do tempo, ocorrem uma série de problemas, ou necessidades de adaptações, que um artista não enfrentaria em um ambiente controlado do ateliê, onde é possível cuidar de todo processo, principalmente o controle da secagem.



Figura 89 - Vista da proteção incorreta do monumento das Flores em São Paulo.

Akiko enfrentou muitas dificuldades em seus trabalhos públicos com relação à falta de locais adequados a produção de seus projetos.

Em geral, suas obras públicas receberam poucos recursos e má gestão do espaço, que prejudicou a realização de seu trabalho no Brasil.

A secagem incorreta resulta falhas nas obras, e diminuem sua vida útil após a queima.

Isso se deve à contração sofrida pela argila durante o processo de secagem⁸⁷, quando a argila absorve água sofre dilatação e aumenta de tamanho.

Em um ambiente exposto e seco, a argila perde água muito rapidamente e se contrai. Para que isso não ocorra é necessário que o local seja devidamente coberto, protegido, com estruturas que impeçam esta secagem brusca.

Isso causa uma série de rachaduras que necessitam de recuperação, pois caso isso não ocorra, esses pontos de ruptura quebrarão durante a queima.

Este problema ocorreu tanto em São Paulo como em Campinas, já que os dois foram realizados no mesmo período. E em um período extremamente seco e quente.

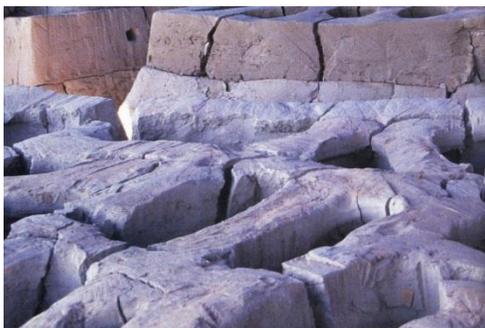


Figura 90 e 91 - Detalhe do Monumento das Flores com as rachaduras da secagem incorreta.

O material empregado também precisa de especificações para suportar o tipo de trabalho. A argila necessita de aditivos para suportar o tipo de queima.

A argila para a construção das obras precisa ser uma argila com adição de chamote⁸⁸, que irá suportar as variações bruscas de temperatura, sem resultar em tantas rachaduras ou quebras durante a queima.

⁸⁷ CHAVARRIA, Joaquim. 1999, p. 06.

⁸⁸ Chamote (*Grogue*) geralmente argila queimada abaixo da temperatura máxima, moída em diferentes tamanhos de grão. Não possui cor característica, pois depende da cor da argila de origem. Esse material adicionado a argila molhada irá cozer a uma temperatura superior a da

No caso dos monumentos, esta queima foi feita de maneira muito particular, e vai apresentar duas variantes: primeira uma elevação muito acelerada do material de combustão, a segunda, a interferência do ambiente, como vento, ou chuva que pode alterar ou oscilar a temperatura. Isso não ocorre em um forno tradicional por exemplo. Entretanto o chamote encarece o preço da argila.

A construção da obra se dá por placas de argila com chamote que vão sendo amassadas e colocadas em sobreposição e “costuradas” as outras partes. É colocada entre essas placas o que chamamos de barbotina⁸⁹, que permite colar duas superfícies. Para tanto, as áreas que serão unidas são arranhadas para permitir que a barbotina penetre nas duas partes, e posteriormente alisando e dando acabamento.

Os ajudantes e Akiko utilizavam espátulas e pedaços de madeira neste processo. No final o resultado era uma superfície que apresentavam uma uniformidade.



Figura 92 - Detalhe de Akiko e seus ajudantes trabalhando.

mesma, impedindo assim a contração muito grande durante a queima, evitando rupturas e quebras.

⁸⁹ Argila seca dissolvida em água, bem cremosa. Com finalidade de umedecer duas partes de argila que estão sendo unidas.

O procedimento inicial dos monumentos no Brasil foi exatamente o mesmo empregado nas obras públicas no Japão, Akiko realizou a queima dos alicerces como havia feito em *Idenawa* e *Tenjiku*, utilizando serragem. Construíram-se os alicerces do monumento, que foram queimados primeiro e só depois realizou a construção final dos monumentos. Sobre esses alicerces a parte posterior do monumento é encaixada nele.

A queima do monumento em geral demorava de 2 a 3 dias. O processo é relativamente simples. Cobre-se toda a área do monumento com material combustível, em geral madeira. Depois é feita uma cobertura com chapas de zinco e inicia-se a queima. As chapas de zinco tem a função de elevar a temperatura e reter o calor.



Figura 93 - Monumento das Flores coberto com material para a queima.

Neste tipo de queima, a temperatura não vai exceder os 1000 graus, ultrapassando um pouco o que chamamos de queima de biscoito⁹⁰.

Esse tipo de queima esta ligada às queimas ancestrais resgatadas durante o período citado sobre a produção cerâmica no pós-guerra.

Assemelha-se também a queima de buraco realizada por sociedades indígenas brasileiros, fato que foi citado pela artista que teve contato, ou conhecimento deste procedimento, durante sua estadia no país.

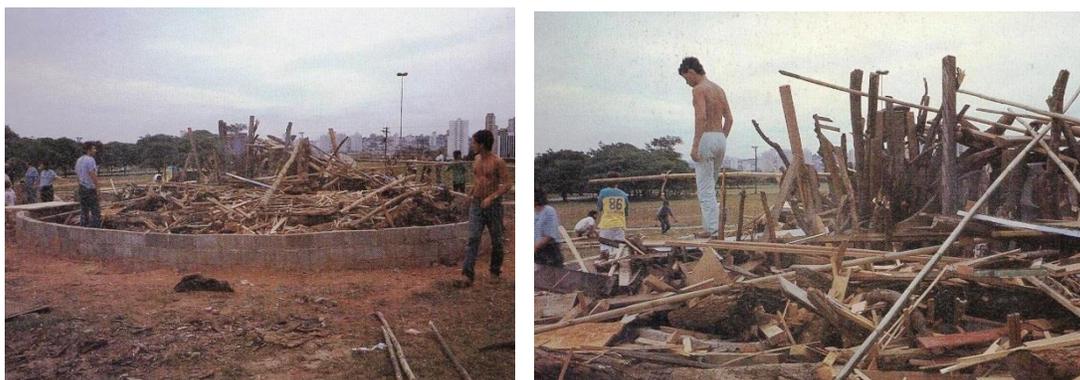


Figura 94 e 95 - Monumento das Flores coberto com material para a queima.

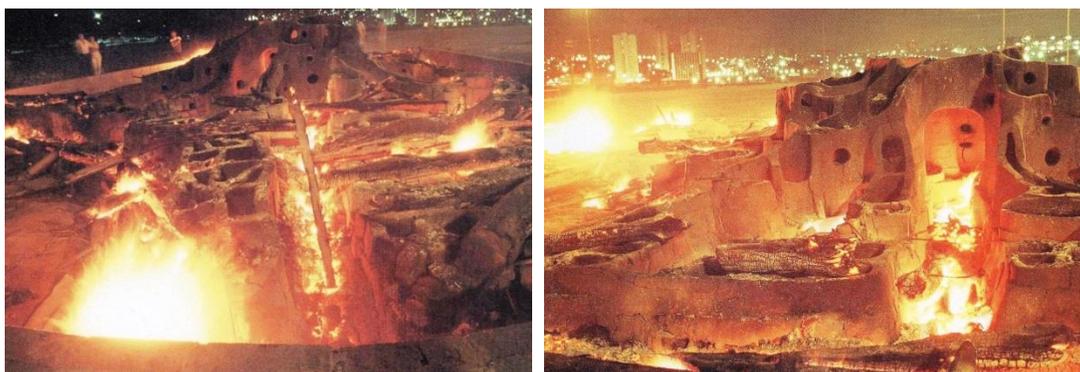


Figura 96 e 97 - Finalização da queima Monumento das Flores.

Diferentemente dos monumentos públicos, Akiko necessitava de um forno para as outras peças que produzia. Pequenas peças para as exposições e comercialização, e também objetos utilitários.

⁹⁰ Primeira queima realizada na argila, principalmente no Brasil. Esta queima eleva a temperatura entre 700 a 900 graus centígrados, depois as peças são esmaltadas e levadas ao forno para a queima final, e que pode chegar a até 1300 graus, causando sua vitrificação.

A queima das peças menores, que Akiko utilizava em suas exposições em galerias, eram produzidas e queimadas em seu ateliê.

Ela foi até Cunha⁹¹ em um encontro de ceramistas, para falar com Kenjiro Ikoma⁹², um japonês que morava na cidade de Atibaia, para aprender a construir e usar um forno Anagama⁹³ para realizar tais queimas.

A alternativa seria a melhor opção pelo preço de um forno elétrico e a energia elétrica e também pelas dimensões das peças a serem queimadas. Bem como pelo fato de estar mais ligada á tradição de seu país.

Neste tipo de forno, as peças queimadas não sofrem tanto com o processo, é possível um controle maior e não há perda tão grande de peças com rachaduras e quebras. E neste tipo de forno é possível atingir uma temperatura maior, de até aproximadamente 1300^o⁹⁴.

Essas pequenas peças são produzidas com métodos diferentes. Akiko produziu estas peças em módulos. Constrói-se uma parte, cria-se uma saliência, separa-se esta saliência com jornal, e logo acima encaixa-se a outra parte do módulo. A secagem vai ocorrer já com o encaixa bem definido, não havendo folga ou diferenças de encaixe. Este procedimento foi futuramente utilizado por ela na construção de obras que realizou no Japão após seu retorno.

Não apenas no caso do forno especificamente, que a artista teve a contribuição da comunidade de descendentes de japoneses. A artista recorreu de maneira muito frequente a essas pessoas.

O seu ateliê no Vale das Garças foi em boa parte construído com materiais de construção doados pela comunidade de descendentes através da Associação Nipo Brasileira de Campinas. As fotografias que foram feitas durante a realização dos monumentos também foram tiradas por descendentes japoneses. A

⁹¹ Cunha é um dos principais centros produtores de cerâmica no Brasil, sendo uma atração turística da cidade. Em Cunha há uma produção com fortes traços da cerâmica japonesa, incluindo fornos orientais. CIDRAES, Alberto; UKESEKI, Mieko. 2005, p. 5.

⁹² Japonês que ajudou a fundar o centro de produção da cidade de cunha. CIDRAES, Alberto; UKESEKI, Mieko. 2005, p. 5.

⁹³ Forno de uso tradicional no Japão, que foi introduzido pelos chineses. Possui geralmente uma única câmara de queima, o forno noborigama pode contar diversas câmaras de queima. RICHARD, Wilson L. 2011, p. 143.

⁹⁴ Idem, 2005. p. 144.

aproximação segundo relatos se deu por uma busca da artista de semelhanças com sua cultura e língua, e por certo isolamento sentido por ela. Akiko também fez várias experiências com vários tipos de argila de diferentes locais, como Indaiatuba e Itatiba.



Figura. 98 e 99 – Akiko e seu ateliê no Vale das Garças, Campinas.



Figura 100 e 101 - Obras e interior do ateliê de Akiko Fujita.

Fotos Marta Alves, acervo pessoal de Geraldo Porto.

O seu ateliê no Vale das Garças foi em boa parte construído com materiais de construção doados pela comunidade de descendentes através da Associação

Nipo Brasileira de Campinas. As fotografias que foram feitas durante a realização dos monumentos também foram tiradas por descendentes japoneses. A aproximação segundo relatos se deu por uma busca da artista de semelhanças com sua cultura e língua, e por certo isolamento sentido por ela. Akiko também fez várias experiências com vários tipos de argila de diferentes locais, como Indaiatuba e Itatiba.

“O solo brasileiro, muito rico transmitiu-me uma rara energia. Os três anos que vivi no Brasil foram como três anos de uma longa viagem.”⁹⁵

Achava importante conhecer as diferenças para poder explorá-las em seus trabalhos, pois cada argila apresenta uma cor diferente após a queima, podendo abrir campo para várias possibilidades.

“Tenho ainda a pretensão de pesquisar novas formas de tijolos. Os empregados aqui no ateliê foram feitos fora do padrão.”⁹⁶

Seu ateliê foi um espaço de produção e pesquisa, sua e dos alunos que por lá passaram. Ainda hoje restam no ateliê algumas peças realizadas pelos alunos que participaram dos cursos oferecidos pela artista, bem como objetos que não foram levados quando a artista retornou ao Brasil, como os móveis feitos por ela e que ficavam expostos nos jardins de seu ateliê.



Figura 102 e 103 - Moveis fabricados por Akiko.

⁹⁵ O Estado de São Paulo, 9 de Agosto de 1985, p. 19.

⁹⁶ Idem, 1985.

Outra característica marcante da artista é a realização de muitas maquetes de todos os trabalhos que irá realizar. A artista valoriza o estudo, o esboço de todas as peças de grandes dimensões que irá realizar.

“A exposição não é importante. O projeto, a criação, estes sim, são essenciais.”

A maquete do monumento realizado em Campinas está hoje disponível na Galeria de Artes da Unicamp.

Akiko também realizava pequenas peças, e em geral presenteava os amigos mais próximos com estas peças. Como as figuras 104-106.



Figura 104 e 105 – *Capricórnio*, escultura em argila A. 10 cm x c. 19 cm x L. 08 cm. Coleção particular Marco do Valle. Fotos Marco do Valle.



Figura 106 – Detalhe da peça com assinatura da artista.

3 - A cerâmica brasileira e as contribuições japonesas, Akiko Fujita e outros artistas.

A cerâmica brasileira possui uma rica tradição, com inúmeras manifestações das diversas nações indígenas que habitaram o país antes da colonização portuguesa. A utilização da cerâmica está profundamente ligada a nossa vida com os objetos do uso cotidiano e com os meios construtivos.

Nossa cerâmica está ligada a três fontes principais, a tradição indígena, a colonização portuguesa e da imigração japonesa⁹⁷.

Seguem divisões que ocorreram em outras partes do mundo; os utensílios, a função religiosa e a utilização da cerâmica com funções estéticas e sociais. No caráter expressivo, a cerâmica não possui limites, sendo capaz de representar e registrar a vida e narrar o cotidiano. Este processo pode ser desenvolvido tanto pelo artista erudito e pelos artistas populares.

Como nosso foco é a contribuição japonesa vamos abordar alguns artistas que assim como Akiko escolheram o Brasil para viver, ou para passar algum tempo, ou com descendência japonesa.

Esses artistas trouxeram suas técnicas e conhecimento e contribuíram para o desenvolvimento da nossa cerâmica, principalmente a de alta temperatura e processos mais elaborados nessa mesma produção.

Shoko Suzuki foi uma ceramista japonesa que decidiu se estabelecer no país. Seu trabalho está mais ligado à cerâmica ancestral, com a criação de vasos e potes utilitários, consegue imprimir nessas formas convencionais de complexa elaboração, rupturas com incisões e desenhos. Cada peça realizada por ela é um resgate a ancestralidade da criação do homem no barro. Cada peça respira, tem vida própria. Suas obras com formas ovais e arredondadas traduzem a força e a simplicidade da natureza⁹⁸.

Como é uma ligação natural e ancestral assim como a de Akiko, Shoko prefere a realização do trabalho à elaboração teórica.

⁹⁷ Artistas da Cerâmica Brasileira. [São Paulo]: Volkswagen, 1985. P. 213, e BARDI, Pietro Maria. 1980, p. 20, 74 e 112.

⁹⁸ Shoko Suzuki: Cerâmica e Tradição, vídeo.

Explica de forma simples as suas fontes de inspiração: na terra, a mãe de todas as coisas; na própria forma arredondada do planeta; nos troncos arredondados das paineiras, na natureza exuberante do país que ela escolheu para ser seu. E resume sua ligação com a matéria.



Figura 107 - Shoko Suzuki, sem título. Torno. Série de vasos, com suas incisões.

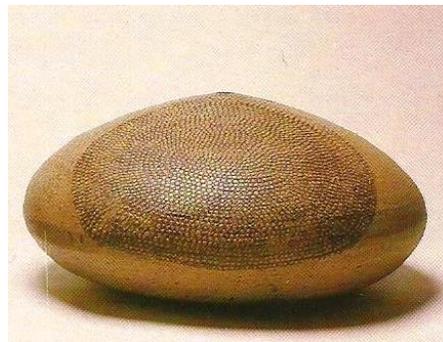
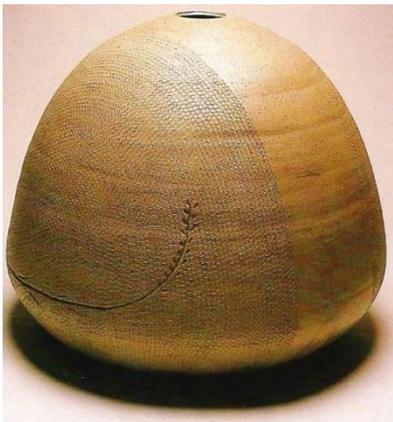
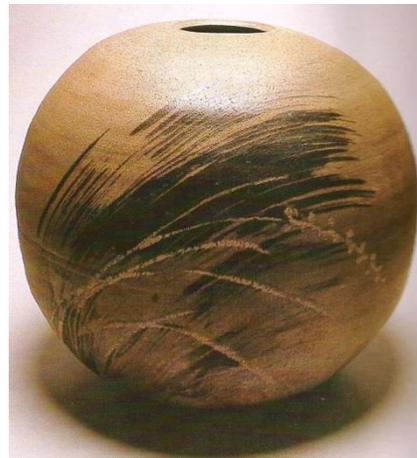


Figura 108, 109, 110 e 111 - Shoko Suzuki. Sem Título. Torno. Série de vasos de formatos variados, e diferentes temas.

“A cerâmica parece que é uma parte do meu corpo. Não posso ficar sem ela, (...) me responde, me parece assim, um universo que sinto dentro do barro”⁹⁹.

É um processo intuitivo, que dispensa o discurso literário, a elaboração de teorias ou a busca pelas mesmas. Também viveu a mesma experiência da guerra, sofreu perdas materiais e emocionais semelhantes as que o conflito trouxe para Akiko Fujita. Sua casa foi destruída e incendiada pelos bombardeios que assolaram a cidade de Tóquio. Mas dessa destruição surgiu o desejo da realização do seu trabalho em cerâmica. No dia seguinte a destruição da casa, ela retornou ao local para ver o que tinha restado, na esperança de encontrar algum objeto que pudesse ter sobrevivido. Neste momento presenciou uma cena que seria determinante para a escolha de ser ceramista. Um senhor, de idade avançada, vasculhava os escombros de sua casa, e desses escombros e cinzas retirou uma peça de cerâmica, que brilhou ao sol.

Isso fez com Shoko percebesse que mesmo com um grande número de mortos e o caos da destruição, aquela peça irradiava vida, saindo dos escombros.

Klintowitz¹⁰⁰ considera Shoko como a melhor expressão do tipo de cerâmica tradicional japonesa produzida na Brasil.

“Shoko está no grupo de ceramistas de melhor qualidade no Brasil. E na produção deste tipo de cerâmica tradicional Shoko é a de melhor qualidade.”¹⁰¹

Shoko participa de todas as etapas do processo. Fabricou seu próprio torno, o mesmo desde a sua chegada ao país. A escolha da argila, amassar esta argila a ser usada, modelá-la em seu torno e após isso queimar.

⁹⁹ Shoko Suzuki: Cerâmica e Tradição, vídeo 2000.

¹⁰⁰ Crítico de arte que fala sobre o trabalho da ceramista no Vídeo, também escreveu outros textos sobre Megumi e sobre cerâmica.

¹⁰¹ Idem, 2000.

O trabalho é solitário, quase como um processo de meditação, realizado quando todos vão dormir e o silêncio se faz sentir em sua casa. Este é o seu tempo, o silêncio.

A textura que vemos nas peças é descrita pela artista como uma demonstração da sua própria trajetória desde o Japão até o Brasil, e pelo desenvolvimento do seu trabalho.

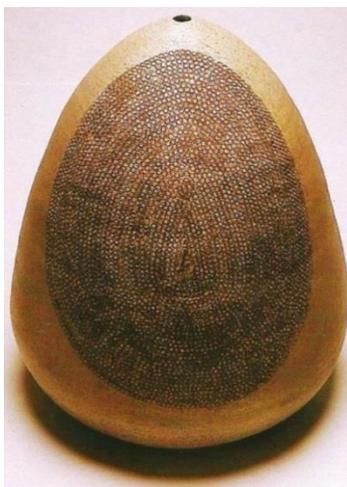


Figura 112 - Shoko Suzuki. Sem título, cerâmica torneada e esmaltada.

Caminhar para frente, como um mergulho na terra que em determinado momento acha um espaço para nascer uma planta, uma flor, a vida¹⁰². São aprofundamentos da essência que se repete em vários trabalhos. Descrito por Klintowitz como o aprofundamento da forma¹⁰³.



Figura 113 - Detalhe da textura e forma viva surgindo ao centro.

¹⁰² Idem, 2000.

¹⁰³ Idem, 2000.

Em sua concepção há duas vertentes da produção: ou ela está ligada à produção de massa, onde novidades precisam ser apresentadas a todo o momento, ou ao lado essencial, e neste quesito, as formas são poucas. A realização da paisagem não é meticulosa nem programada, ela surge.

Há momentos sagrados para a artista, como a esmaltação, feita com esmaltes elaborados por ela, queimando as folhas do seu jardim para obter os esmaltes.

O rito sagrado continua com a queima, que só é realizada de dois em dois meses. O forno é tradicional, um forno Noborigama¹⁰⁴, feito tijolo por tijolo pela artista.

Ela queria sentir o forno, pois para Shoko ele possui vida e temperamento próprio, ser vivo com sentimentos, que devem ser respeitados para que a queima seja realizada sem problemas.

A queima é feita só pela família, não sendo permitida a presença de pessoas estranhas na realização do processo. É um processo demorado e cansativo, que pode levar horas até que o forno alcance a temperatura esperada: 1280º graus célsius.

É dessa forma simples, mais ligada a tradição ancestral ceramista japonesa que Shoko desenvolve seu trabalho. Mesmo sendo uma produção ligada a peças tradicionais, isso não impede o processamento e demonstração de questões individuais tão evidentes em seus trabalhos.

Outro artista de destaque nesse cenário da cerâmica brasileira é Megumi Yuasa. Megumi Yuasa é um descendente de japoneses que tem atuação destacada com sua produção. Tanto Shoko e Megumi fazem suas peças a partir dos princípios básicos da cerâmica utilitária. Possui uma técnica refinada, com filiações da escola formalista japonesa¹⁰⁵. Utiliza esse fazer para dar vazão ao seu trabalho e imaginação.

¹⁰⁴ KLINTOWITZ, Jacob. 1988, p. 141.

¹⁰⁵ KLINTOWITZ, Jacob. 1988, p. 141.



Figura 114 e 115 - Megumi Yuasa. Sem título. Cerâmica esmaltada.

Podemos notar sua relação com a natureza, sua cerâmica utiliza, ou contém, com frequência a terra, uma planta. Fala de uma paisagem, da lua, das nuvens, das montanhas.



Figura 116 - A Ponte (The Bridge) 2010
Cerâmica esmaltada, Chumbo e Bronze.
10.63 x 7.09 x 4.33 cm.

Apesar de ser um reconhecido escultor e ter participado de diversas exposições ainda segue uma linha bem simples no ensino da cerâmica. Tive a oportunidade de conhecê-lo num ateliê de São Paulo durante a realização de um evento¹⁰⁶. Neste evento ele deu uma oficina para a elaboração de uma peça tradicional da cerimonia do chá japonês, um Chawan¹⁰⁷.

A peça seria feita pela técnica simples manual, apertando uma bola de argila.

Durante este processo, ele foi falando do contato com a argila, de como deveríamos sentir a argila, e de como não deveríamos nos preocupar com a forma, com a regularidade da forma, pois as bordas irregulares seriam como os formatos das montanhas.

Seu processo evidencia os conceitos que abordamos sobre a maneira como que os japoneses lidam com a tradição cerâmica e a forma de se praticar e ensina-la.



Figura 117 - Oficina de modelagem com Megumi
Foto Cloves Marcão.

¹⁰⁶ Evento realizado em um ateliê de São Paulo, um encontro informal de ceramistas, no ano de 2011. Ateliê que oferece cursos de cerâmica e outras atividades, localizado no bairro da Vila Madalena.

¹⁰⁷ CRUEGER, Anneliese; CRUEGER, Wulf; ITÔ, Saeko. 2004, p. 236.

Nascido em São Paulo em 1938, Megumi é considerado um dos melhores escultores em atividade em nosso país¹⁰⁸.

Sua obra apresenta a alta capacidade na elaboração de formas sutis, com relações harmônicas e de certa maneira inesperadas.

As obras apresentam concepções de formas orgânicas, com formas arredondadas, com partes reconhecíveis de vegetais e corpos, com curvas sinuosas. O inesperado se apresenta com a junção livre de trechos da natureza com as suas montanhas, luas, nuvens, ou ainda na associação da natureza enquanto invenção humana e a inclusão de plantas vivas.



Figura 118 - Megumi Yuasa, Sem título e data.

Segundo Klintowitz¹⁰⁹, com estas concepções Megumi consegue uma harmonia de forma orgânica, e uma surpresa de ordem associativa.

Ainda segundo o autor, Megumi conseguiu introduzir um novo conceito no nosso panorama com a utilização da cerâmica para a realização de seu trabalho escultórico. Há nesta produção escultórica um tom de intimismo, e de

¹⁰⁸ KLINTOWITZ, Jacob. 1988, p. 141.

¹⁰⁹ KLINTOWITZ, Jacob. 1988, p. 141.

contemplação, descrito pelo autor como oriundos do silêncio, que fazem uma discussão de algo não verbal. É uma escultura de meditação e recolhimento¹¹⁰.

Megumi é outro autodidata não fez nenhum curso de artes. Tudo que faz vem das experiências que realizou. Também não explicita concepções de arte ou grandes teorias, assim como Shoko, Akiko – um traço nítido das concepções japonesas sobre a arte. Conceitos que estão ligados ao Zen Budismo¹¹¹, ao Ritual do Chá e da filosofia Wabi-sabi¹¹².

Assim como o Zen Budismo os conceitos do Wabi-Sabi são transmitidos pela tradição oral, de pessoa a pessoa¹¹³. Esses ceramistas não apresentam preocupações em processar suas criações através de teorias escritas, ou transmissão de conhecimentos.

Outros pontos destas filosofias que podemos identificar nas obras destes artistas e que exemplificam estas ligações são: a simplicidade, a apreciação da ordem cósmica, a irregularidade e a impermanência - conceitos contidos nos princípios do Wabi-Sabi e Zen.

Tais conceitos do Zen Budismo não estão restritos apenas á produção japonesa de cerâmica; os ideais desta filosofia trazem fortes influências na produção contemporânea de outros artistas em muitos locais do mundo¹¹⁴. Conceitos do Zen Budismo, a produção de peças do ritual do chá, e queimas antigas como Raku e Black-firing terão papel de destaque dentre os ceramistas. Para que se possa entender a vida cultural dos japoneses em todos os diferentes aspectos, é preciso entender essa ligação e a influência da filosofia zen, incluindo sua intensa relação de amor a natureza, e este amor é algo espiritual. Ao Zen Budismo não pode ser atribuído a tudo que molda a cultura japonesa; o que queremos dizer é que quando os conceitos do Zen são aplicados, isso, dá um profundo senso de espiritualidade para as mais variadas expressões. O Zen

¹¹⁰ KLINTOWITZ, Jacob. 1988, p. 141.

¹¹¹ O Budismo foi introduzido no Japão no Século VII A.D. e adotado como religião oficial. O Zen Budismo foi introduzido no Japão oriundo da China. COOPER, Emmanuel. 2002, p. 54.

¹¹²Wabi-Sabi é a estética japonesa por excelência. É a beleza das coisas imperfeitas, impermanentes, e incompletas. É a beleza das coisas modestas e humildes. É a beleza das coisas não convencionais. KOREN, Leonard. 2008, p. 7.

¹¹³ Idem, 2008. p. 15.

¹¹⁴ PERRYMAN, Jane. 2004, p. 5.

Budismo tem um grande poder na vida artística, intelectual e até mesmo política do povo japonês.

A relação com a natureza e o Zen Budismo começa com a experiência da apreciação dela, nesta vivência da natureza. O amor à natureza do povo japonês se origina com o senso das coisas belas. E a apreciação do que é belo também é religioso; sem a possibilidade de ser religioso não se poderia detectar e apreciar o que é genuinamente belo¹¹⁵. Como bem frisou Klintowitz a arte oriental, não apenas a japonesa, como também a indiana e chinesa, possui em seus fundamentos a energia do universo como não sendo algo separada de nós. Ela é um caminho para se chegar à essência, como exemplificado neste trecho do livro de Nakano.

“A arte é meditação: uma forma de contemplar o mundo através da ação. Experimentá-lo e entrar em comunhão com ele até a transcendência. O instante artístico é como o da iluminação cósmica, através do qual o homem faz sua própria integração interior. Libertar-se do tempo para viver a eternidade do presente e dialogar com a natureza mais íntima ou a essência de cada coisa”¹¹⁶.

Shoko e Megumi, bem como Akiko, representam a contribuição da cultura japonesa para a nossa cerâmica. Poderíamos citar vários outros artistas de origem japonesa, pois a lista dos que aqui deixaram suas contribuições é grande.

As concepções que apresentamos podem ser difíceis de compreender, pois fogem ao nosso modo ocidental de pensamento. E isso pode ter contribuído para o não entendimento e até mesmo a desconfiança em torno da artista que pudemos notar em muitos momentos.

Lembro-me que ao entrevistar Aroldo uma das perguntas mais eloquentes que fiz a ele foi exatamente no sentido de entender a artista e sua obra.

Quem eram as fontes de inspiração ou autores que Akiko citava? Quem eram os filósofos ou críticos da arte que ela mencionava?

¹¹⁵ SUZUKI, Daisetz T. 2010, p.345 e OKAKURA, Kakazuo. 2005, p. 90.

¹¹⁶ NAKANO, Katsuko. 1989, p.23 e 24.

Nenhum, não havia tais referencias e tais autores. Foi descrita apenas a maneira apaixonada que ela falava do seu trabalho, não apenas artístico, mas também como educadora. Sempre em conversas à noite, entre ela e seus amigos, à beira de uma fogueira. Sempre sobre o tema recorrente de seu fascínio pela natureza.

O meu entendimento da artista, ou a tentativa de entendimento, se processava a nossa maneira, buscando cronologia, e referencial da cultura ocidental.

Só com o aprofundamento do tema e a busca pelas fontes sobre ela, suas questões culturais orientais, é que outro entendimento veio à tona.

4 - Retorno ao Japão e trabalhos desenvolvidos no período.

Antes do término do *Monumento a Campinas*, Akiko partiu para uma pequena temporada nos Estados Unidos da América e Canadá. Nos EUA ela participou de um congresso de cerâmica.

Depois realizou outra obra pública no Canadá¹¹⁷, que foi realizada durante outro congresso em que participaram vários ceramistas.

Decidimos colocar a realização deste trabalho como posterior à sua estada por se tratar de uma obra realizada fora do país.



Figura 119 - *Casa das Minhocas*, “*The House of Worms*”
The Art Gallery at Harbour Front, 1985. Toronto, Canada.

¹¹⁷ "Dragon Stone" em "A Galeria de Arte no Harbour front", em Toronto (Canadá) durante a 4^ª "Simpósio Internacional de Cerâmica".

Os artistas que participaram deste congresso foram escolhidos não por serem extremamente conhecidos no cenário internacional, mas por serem notadamente artistas de vanguarda na utilização da argila como suporte artístico na realização de suas obras, sendo capazes de ousadia e expressividade na utilização da argila¹¹⁸.

Podemos notar que esse trabalho se assemelha muito aos realizados no Brasil, onde a artista esteve profundamente influenciada pela paisagem e natureza brasileira, especificamente as raízes expostas.

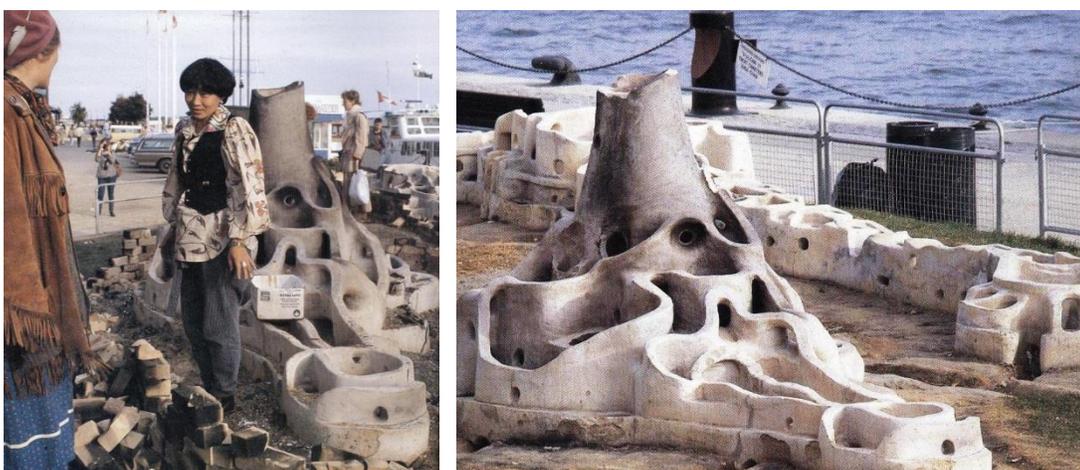


Figura 120 e 121 - Akiko Fujita e obra finalizada após a queima.



Figura 122 - Vista Completa do Monumento.

¹¹⁸ Vincent Mc Grath (Austrália), Steven e Diane Nasr (Canadá), Alison Britton e Jacqui Poncelet (Grã-Bretanha), Akiko Fujita (Japão/ Brasil), Thom Bohnert e Michael Lucero (Estados Unidos).

Estas participações nos eventos acima descritos tiveram papel importante para a artista, pois ela conheceu diversas pessoas e estabeleceu contatos para futuras participações e realizações de trabalhos em eventos e congressos em diversas partes do mundo.

Somente após estas participações nos Estados Unidos da América e Canadá ela iria retornar ao Brasil para a realização da queima final do *Monumento a Campinas*. Ela partiu definitivamente ao Japão em Julho de 1986¹¹⁹.

Não ficou claro para nós se a volta foi devido a uma questão familiar, ou se as condições de trabalho e algumas relações desgastadas que a artista tinha no Brasil motivaram o seu retorno.

Segundo Aroldo, a irmã mais nova que ficou tomando conta da mãe, doente de Akiko, não poderia mais tomar conta da mãe sozinha e necessitava que ela retornasse para ajudá-la. A artista não se desfez de sua propriedade, passando apenas uma procuração a Aroldo para que ele tomasse conta do local, assim supomos que ela tinha intenção de retornar. Ele recebia uma bolsa mensal da artista para eventuais despesas e pelo trabalho de tomar conta. Durante um período de tempo ela manteve contato com alguns amigos aqui no Brasil, enviando correspondências, postais e material de divulgação sobre sua produção. O português é um pouco confuso, o que demonstra que nunca chegou a dominar plenamente a nossa língua, mas a escrita demonstra o seu esforço em tentar aprender.

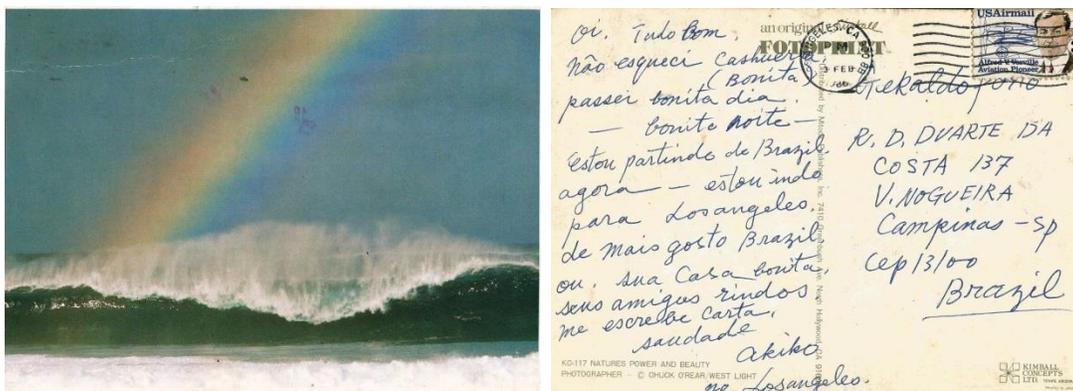


Figura 123 e 124 - Postal enviado pela artista quando estava em Los Angeles¹²⁰.

¹¹⁹ A arte de Akiko Fujita permanece intacta. Jornal Nickkey, Abril de 1991, p. 07.

Algumas informações que temos a respeito da sua produção após sua estadia no país foi conseguida com o material enviado por Akiko às pessoas que conheceu no Brasil. Mas quanto mais se passava o tempo, menor era a possibilidade de seu retorno ao país. A falta de uso da língua dificultou a manutenção do que havia aprendido.

Retornou ao trabalho em seu Instituto, ministrando aulas, continuou de forma ativa a produzir seus trabalhos. Viajou para diversos países como Índia, Romênia, Alemanha e Austrália, onde participou de congressos e produções de obras relacionada à sua área de interesse.

Após seu retorno o primeiro trabalho que realizou no Japão foi “*Yadoriki*” 200 cm x 150 cm x 150 cm, 1989, na cidade onde residia, Kanagawa.

Fora do Japão Akiko realizou seu primeiro trabalho na Austrália, “*Flame Tree*”, de 220 cm x 600 cm x 600 cm, em 1990 na cidade de Kingswood.

Em 1992 realizou “*Quo Vadis*” 200 cm x 700 cm x 200 cm, na cidade alemã de Hanover.

Em 1993, realizou outro monumento no Japão, “*Udon Barage*” 900 x 700 x 200, em Rias Arc Museum em Miyagi¹²¹.

Na Índia, em 1995, ela participou de um congresso que discutia basicamente o teor do seu trabalho, a relação entre obra de arte e as inspirações da natureza. A arte, na visão dos participantes deste congresso, tinha tomado uma função embelezadora e decorativa, perdendo sua função primordial. A referida conferência e mostra artística discutiu a criação de um processo criativo mais abrangente e novo que levasse em consideração as relações entre arte e natureza.

Os artistas da mostra eram indianos, japoneses, entre eles Akiko, e alemães.

Sua obra “*The Flowers of Lottus*” 180 cm x 250 cm x 250 cm, ilustra o material impresso produzido durante este encontro. O nome da obra inclusive

¹²⁰ Cartão postal enviado a Geraldo Porto. Cedido gentilmente por ele de seu arquivo pessoal.

¹²¹ Não conseguimos nos materiais disponíveis imagens das referidas obras para que pudéssemos utilizá-las no trabalho.

remete à cultura local, e a simbologia que a flor de *lótus* representa para os ocidentais.

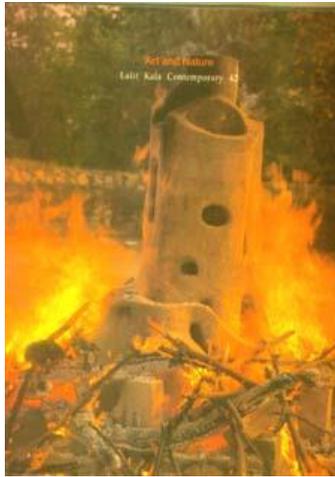


Figura 125 - Folheto de um congresso na Índia, com obra realizada.

A obra "*The Origin of Village*" 400 cm x 1500 cm x 250 cm, 1997 foi a primeira a ser documentada após seu retorno ao Japão, da qual conseguimos imagens; a partir desta obra foi possível construir uma linha da sua produção.

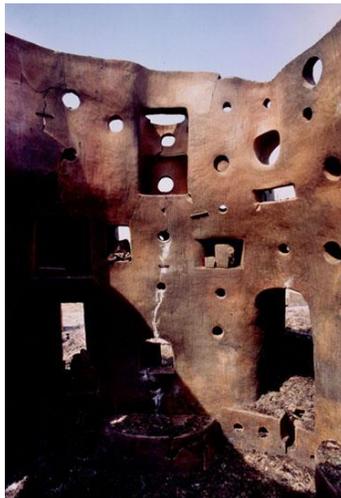


Figura 126 - Hara Aldeia "*The Origin of Village*"
de 400 x 1500 x 550 (Niigata) Nagaoka City, 1997.
Echigo Hillside National Government Park.

Nesta obra ainda reside o conceito de ruínas, o conceito ancestral de arquitetura, abrigo e métodos construtivos das primeiras obras; até mesmo o nome faz referências ao tema.

Após esta obra a artista vai deixar de utilizar este tipo de métodos construtivos em suas obras, partindo para a busca de outras formas.

Como já dissemos a própria Akiko afirmou a dificuldade na realização de trabalhos desta complexidade e tamanho.

Após essa obra Akiko se dedica ao que ela mesma considera o amadurecimento de sua produção. Com este trabalho, Akiko encontrou o reconhecimento que tanto esperava em seu país. Ela recebeu vários convites para realizar exposições e seu trabalho foi publicado numa série que listava os grandes ceramistas contemporâneos japoneses em atividade no país¹²².

Neste ponto que percebemos um retorno, ou um resgate de suas raízes, permanecendo em seu país, e produzindo obras com um forte envolvimento com as questões iniciais da fase inicial de seu trabalho.

Aqueles traços tão característicos da sua inspiração pela natureza brasileira dão espaço a outro formato. O amadurecimento do seu trabalho se dá na volta a seu país e a produção de obras com inspiração local: os temas japoneses e a forte tradição cerâmica de seu país. Segundo declarações da própria Akiko, ela conseguiu finalmente alcançar a forma que tanto havia buscado em suas obras. O projeto “*Nayuta Ship*” é a descrição desta forma que a artista diz ter sempre buscado.



Figura 127 - *Nayuta Ship*.

¹²² The best selections of contemporary ceramics in Japan. Toh-Vol.22 Artist: Akiko Fujita, esta série de publicações lista os mais importantes ceramistas japoneses contemporâneos em atividade no país.

A partir de 1999, temos o já citado catálogo que nos coloca a par da produção da artista. *Nayuta Ship* começou com o convite feito por uma amiga romena de Akiko, que ela conheceu durante o período de excursão pela América do Norte. Esta amiga era diretora do Constanta City Art Association, e o convite era para a realização de uma escultura ao ar livre na cidade de Hamangia, cidade próxima a Constanta, na região de Dobruja. Esta cidade possui várias construções antigas, ruínas do Império Romano Bizantino, e a obra de Akiko, e até mesmo o texto, faz referências entre a cidade e a obra produzida pela artista.

Também houve registro desta realização no site oficial da artista o que facilitou a obtenção de imagens possa ilustrar esta peça.



Figura 128, 129 e 130 - Apresentação do projeto e construção.



Figura 131 e 132 - Construção e queima.



Figura 133 e 134 - Queima da obra.



Figura 135 - "*Hamangia Ship*" Obra Finalizada.

Segundo as declarações de Akiko no referido catálogo¹²³, a muito tempo ela vinha buscando uma forma que pudesse expressar um espaço de vida ou uma paisagem de cidade. Decidiu que a imagem de um barco seria a melhor representação desta imagem.

A escala do trabalho mudou de forma significativa; não havia nenhuma semelhança com os primeiros monumentos em termos de escala, nem aos realizados no Brasil e Canadá. O modo de trabalhar continua o mesmo, a utilização de várias pessoas para a realização da escultura. Podemos notar alguns elementos facilmente reconhecíveis de outras obras, mas com a diminuição da

¹²³ Catálogo da exposição *Nayuta Ship*, 1999, sem página.

escala do trabalho, o que se nota é um refinamento da forma e da complexidade dos encaixes e orifícios. Esses encaixes serão necessários, pois algumas dessas peças serão expostas por tempo determinado e seriam desmontadas após essas exposições, como ocorreu na construção das peças da *Série Cidades* realizadas na Brasil.

Durante os trabalhos de realização deste trabalho na Romênia, Akiko receberá o convite para construção de um monumento em um renomado museu japonês, o Hokoname Open-Air Museum, durante uma exposição de artistas que tivessem ligação com arte e a natureza.



Figura 136 - Akiko Fujita e o diretor do museu Hokoname Open-Air Museum.

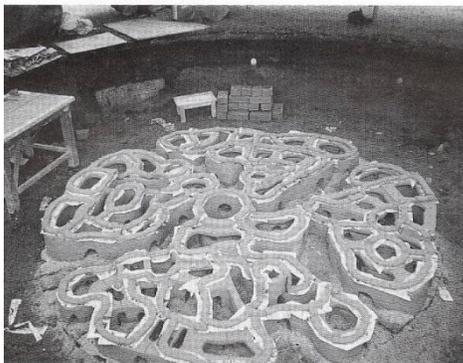


Figura 137 e 138 - Montagem da obra no jardim do museu.

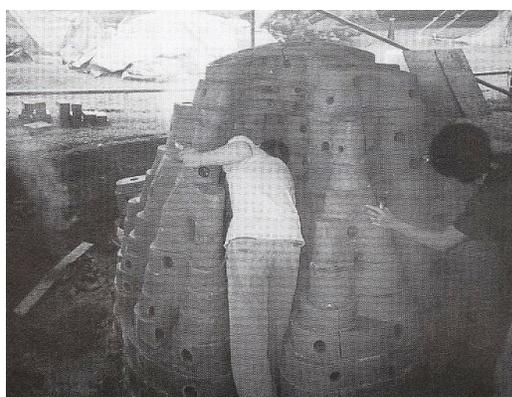


Figura 139 e 140 - Montagem final da obra no jardim do museu.



Figura 141 e 142 - Processo de queima.



Figura 143 e 144 - Processo de queima.



Figura 145 - Obra Finalizada.

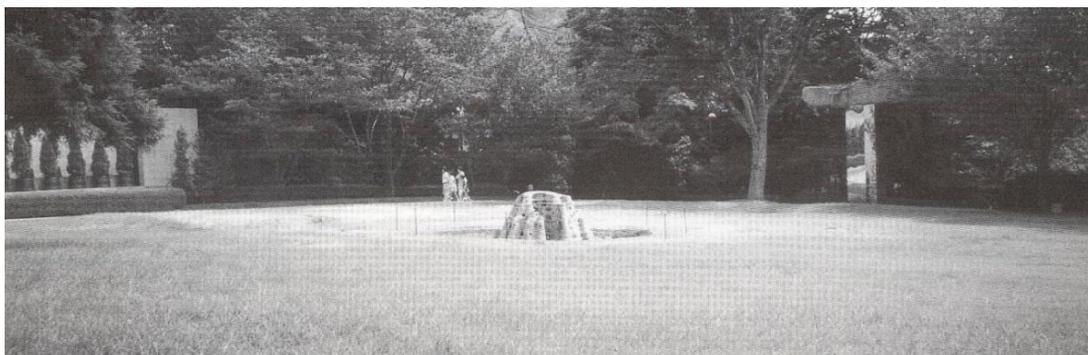


Figura 146 - Imagem da escultura realizada no jardim do Hokaname Open-Air Museum.

Para quem antes de sua estada no exterior tinha que realizar obras à beira de um charco este tipo de encomenda atesta o reconhecimento que a artista desejava encontrar, não apenas o fato deste reconhecimento, mas como podemos observar nas imagens, todo suporte necessário para a realização das obras.

Tudo o que a artista sempre desejou e que foi uma das suas grandes queixas quando esteve aqui presente, a falta de recursos e apoio, foi lhe proporcionado.

Durante a exposição no referido museu, Akiko recebeu a encomenda para realizar outra obra na casa de outro diretor de um museu, o Sakima Museum.

Ele estava demolindo uma antiga construção e desejava construir no local uma obra que tivesse ligações com aspectos da cultura japonesa, e principalmente com a cidade de Okinawa.

Os povos antigos das ilhas Ryukyuy enterravam seus mortos em túmulos em forma de cascos de tartaruga. Com o intuito de um retorno a criação, quando este ritual estava para ser finalizado, comemorou-se com uma dança tradicional de Okinawa e cantaram uma antiga canção.

“Silver forest behind you,

Golden forest in front of you

Our forest should be beautiful as stones.

How beautiful is its location and style”¹²⁴.

Há no significado dessa canção uma ligação entre os seres vivos e as árvores desta floresta. Havia então a crença em um elo comum a vida, e na circulação entre vida e morte.

Então ao mesmo tempo em que se assemelha aos navios do porto de Okinawa, a forma de obra também remonta aos antigos túmulos, uma tumba grávida que completa esta ligação entre vida e morte. A aproximação entre navio e tumba foi desenvolvida em vários trabalhos durante este período. Akiko queria com estas formas buscar suas raízes, está em busca de seu passado e futuro, um resgate de sua alma¹²⁵.

Depois de encerrada a exposição no Hokaname Open Air Museum, a obra realizada foi comprada pelo Senhor Ninomyua e colocada no Sakima Museum, na cidade de Okinawa. Sakima foi uma antiga base americana que retornou ao controle japonês.

Apresentou em uma galeria uma série de trabalhos com o mesmo nome da escultura realizada na Romênia e nos museus japoneses. Produziu neste período uma considerável quantidade de peças que exploram esta temática e esta forma escolhida por ela.

¹²⁴ Idem, 1999.

¹²⁵ Idem, 1999.

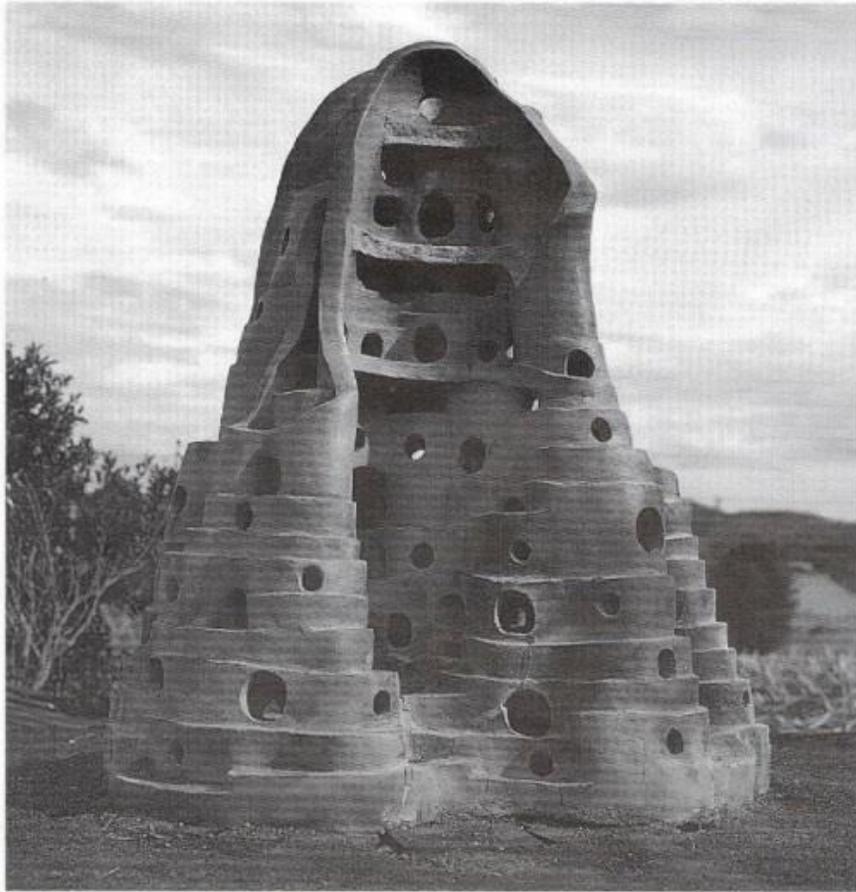


Figura 147 - *Nayuta Ship* 140cm x 120 cm x 130 cm. Garden of Ninomuya. 2000.



Figura 148 - *Nayuta Ship*, Sakima Museu, com a obra instalada.



Figura 149 - Sakima Museum.



Figura 150 e 151 - Trabalhos da serie Nayuta Ship, Galeria Syuyu.

Tivemos a oportunidade de entrar em contato também com informações de uma exposição realizada por ela no ano de 2011 em uma galeria de arte.

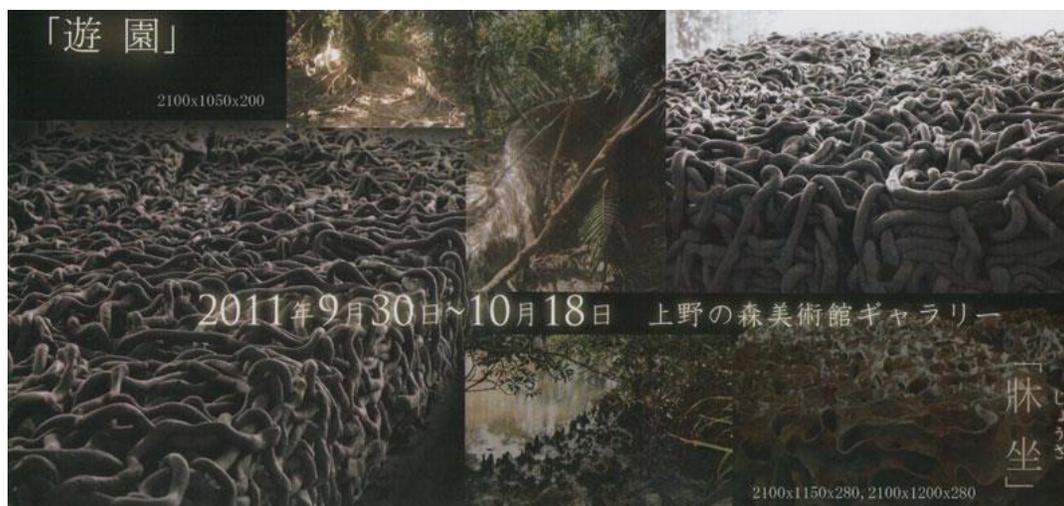


Figura 152 - Folder da exposição de 2011.

Nestes trabalhos vemos que mesmo após ter retornado a questões do início do seu trabalho buscando uma aproximação com fatos de seu país, Akiko ainda demonstra que sua estada no Brasil permanece de alguma forma em seu trabalho.

Numa série intitulada “*Alegria*” a artista expôs uma série de trabalhos que têm ligação com as raízes, não exatamente aquelas raízes da Figueira Branca que tanto a emocionaram, mas outras raízes, de manguezais, os manguezais da ilha de Okinawa. Peças de porte menor foram pensadas para exposição em galerias.



Figura 153 e 154 - Peças da exposição de 2011.



Figura 155 e 156 - Peças da exposição de 2011.

Nelas podemos observar uma mudança em relação àquilo que a artista havia realizado em peças anteriores, com a exposição sobre suportes e não sobre o chão como era usual.

O tamanho das peças diminuiu drasticamente, o que é compreensível, pois a artista já está com uma idade avançada e não conseguiria realizar peças de tamanhos monumentais.

Nessas peças, não há os encaixes das peças anteriores. A artista realizou os trabalhos com sobreposições de argila. E modelagem manual em outras.

Junto com essas peças Akiko realizou uma série de luminárias que fazem parte da mesma série, e que também apresentam ligação com as raízes.



Figura 157 - Queima das peças da exposição de 2011.

Apesar de ter realizado este trabalho diferenciado, o método de queima das peças seguiu o mesmo ritual dos monumentos, realizado num parque da cidade com queima ao ar livre, durante um festival.

Depois dessa exposição não há mais registros de criação, ou de evento em que a artista tenha participado.

Até mesmo Aroldo que foi uma grande fonte de informações, não soube nos informar sobre a condição atual da artista. Atualmente Aroldo hoje necessita de interprete para falar com ela, pois ela não entende mais nenhuma palavra do português. E seus contatos são muito raros. Não se sabe como ficará a situação do seu ateliê, pois o próprio Aroldo não sabe como essa situação será resolvida.



Figura 158 - Detalhe do interior do ateliê de Akiko com obras.

Mas fato é que esta propriedade e essas peças são os últimos resquícios da passagem da artista pelo país.

5 - Considerações finais.

Desde o primeiro contato com o trabalho da artista foi despertado em mim o desejo em entendê-lo e saber sobre que contextos ele se desenvolveu. Com o estudo da artista pude não apenas elucidar tais questionamentos, como também tive a oportunidade de entender meu próprio envolvimento com a cerâmica.

E através dos conceitos da produção ceramista japonesa, com sua filosofia e seu profundo envolvimento com a natureza, pude compreender porque tais aspectos soavam tão fortes, e até então não compreendidos na sua totalidade.

Akiko Fujita demonstra ser uma pessoa que toma as rédeas de seu próprio destino, que luta contra todos os obstáculos que são colocados em seu caminho, em prol do desenvolvimento do trabalho em que tanto acredita, e das suas próprias convicções pessoais, não se deixando abater mesmo diante todas as adversidades.

Nos inspira pela sua força de trabalho, pela coragem em se lançar em grandes projetos, e, sobretudo pelo desejo que esses projetos possam de alguma forma transformar o ambiente a sua volta, bem como as pessoas que possam entrar em contato com eles. Mesmo quando houve a dificuldade de realização, ou mesmo a destruição de suas obras, a artista persiste e continua com sua produção.

Destaco sua preocupação em desenvolver um trabalho que não vá apenas servir para uma apreciação estética, mas que trará benefícios a quem tem contato com a mesma. Principalmente pela generosidade em oferecer as pessoas acesso a conhecimentos e práticas artísticas que as ajudem a ter novas perspectivas sobre arte ou criatividade, conhecimentos que só estão disponíveis em centros especializados ou em ateliês particulares que cobram por esse conhecimento.

Outro fator que chamou a atenção foi o fato de não haver uma separação entre a sua produção e seu modo de vida. Seu modo de produção está intimamente ligada a sua filosofia educacional e também com seus princípios pessoais: de que o artista tem um papel importante no desenvolvimento de uma sociedade melhor através da sensibilização do outro.

Não foi surpresa as dificuldades encontradas pela artista aqui no Brasil, pois esses fatos não ocorreram apenas com ela, temos vários exemplos de outros artistas que por apresentar um trabalho diferente, ou até mesmo um comportamento que foge ao convencional, são colocados à margem, ou então são taxados de exóticos. Essas dificuldades não derivam apenas do comportamento da artista, mas também pela nossa própria inabilidade em assimilar novos conceitos de forma mais ampla e rápida. Esta falta de apoio e reconhecimento é citado pela artista, quando descreve como foi trabalhar aqui e em outros locais, como os Estados Unidos da América e Canadá. Mesmo sem este apoio é interessante observar o não abatimento e a tentativa em prosseguir com este trabalho, se entregar-se ao trabalho de corpo e alma, mesmo enfrentando dificuldades, manteve o seu desejo em prosseguir tentando, de estar aqui e atuante. Só devemos lamentar a oportunidade que perdemos, a presença de Akiko poderia ter sido um ponto gerador de desenvolvimento da prática ceramista mais atual, como vemos que ocorreu em outros locais.

Não me refiro à prática já estabelecida aqui desde a primeira vinda das primeiras migrações japonesas no país, mas esta praticada por Akiko. Esta forma nova, não apenas pelo conagraçamento e reunião entre pessoas, mas também pela força e expressividade de seu trabalho, e pela própria utilização da argila para a realização de monumentos escultóricos.

Apesar da passagem de Akiko Fujita pelo Brasil ter sido breve, ela também teve sua relevância. Devo frisar que o tipo de trabalho desenvolvido pela artista no Brasil até então era desconhecido, nenhum outro artista realizou projetos e obras inusitadas, no sentido de realização pública e maneira construtiva, que os desenvolvidos por ela. Sua relevância não fica restrita apenas ao uso da argila como suporte artístico, ou o uso da argila para a realização de esculturas, ou a realização de obras públicas.

A meu ver, a importância maior seria entender como a artista pensa suas obras e como elas foram apreciadas ou degustadas por aqueles que tiveram a oportunidade de apreciá-las. Como a artista trabalha a difusão do conhecimento

de uma arte milenar, e que mesmo sendo, ainda é desconhecida e pouco utilizada como suporte artístico para produção escultórica.

A democratização não apenas no conhecimento, mas também compreender a possibilidade de ser o agente que ajuda a construir a obra e assim entendê-la, não apenas a aplicação de sua técnica, mas também as questões inspiradoras envolvidas são a nosso ver uma das contribuições mais importantes que a artista deixou pela sua passagem pelo país.

E mesmo sendo breve, sua passagem pelo país faz agora parte de nossa história. Suas realizações, mesmo não estando mais presentes, no caso das obras públicas, são oportunidades de reflexão e questionamentos a nossos valores, a nosso meio de produção artística e valorização da mesma.

Reconforta-nos o fato da artista ter alcançado o reconhecimento em seu país e ter a possibilidade de buscar suas raízes na sua produção artística, depois de ter deixado seus trabalhos espalhados por vários locais.

E esperamos que com a realização desta dissertação fique, de certa forma, registrada sua passagem e suas realizações, e que esse registro possa servir de consulta a todos que queiram conhecer seu trabalho. Tentei criar um registro cronológico e referencial, principalmente com as imagens, para a consulta deste material. Já que todo este material esta disperso em vários registros.

Espero que sirva de inspiração a quem ler, e também possa servir para levantar novos estudos sobre a artista e sobre a cerâmica produzida no Brasil.

Referências Bibliográficas:

ARTISTAS da cerâmica brasileira. [São Paulo]: Volkswagen, 1985.

Landscape of fire: Works of Akiko Fujita. Akiko Fujita, Fumito Adachi, (Tradução) Rolf Giebel. Rarco Co. Ltda. Tóquio, Japão, 1986.

Antoinette Faÿ-Hallé, **Cinquante ans de céramique française (1955-2005).** Une collection nationale, Paris, RMN, 2005.

BARDI, Pietro Maria. **Arte da cerâmica no Brasil.** [São Paulo]: Banco SUDAMERIS, 1980.

CHAVARRIA, Joaquim. **Modelagem.** Editorial Estampa, Ltda. Lisboa, 1999.

CHAVARRIA, Joaquim. **A cerâmica: a técnica e a arte da cerâmica explicadas com rigor e clareza.** Ilustração de Jordi Segú. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

CIDRAES, Alberto; UKESKI, Mieko (ed.). **2005 ano da cerâmica: 30 anos de forno Noborigama em Cunha.** Cunha, SP: JAC Gráfica e Editora, 2005.

COOPER, Emmanuel. **10.000 Years of Pottery.** London: The British Museum Press, 2002.

CRUEGER, Anneliese, CRUEGER, Wulf, ITÔ, Saeko. **Modern Japanese Ceramics – Pathways of Innovation & Tradition.** New York: Lark Books, 2004.

DE WAAL, Edmund. **20th century ceramics.** London: Thames and Hudson, 2003.

DEL VECCHIO, Mark. **Postmodern Ceramics.** Thames & Hudson. New York, 2001.

EARLE, Joe. **Contemporary Clay – Japanese Ceramics for the New Century.** Boston, Massachusetts: MFA Publications, 2005.

FRIGOLA, Maria Dolores i. **Cerâmica – Técnicas Decorativas.** Lisboa: Editorial Estampa Ltda, 2002.

NAKANO, Katsuko. **Terra fogo homem.** São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.

KOREN, Leonard. **Wabi-Sabi: for Artist, Designers, Poets & Philosophers.** Point Reyes, California: Imperfect Publishing, 2008.

OKAKURA, Kakazuo. **Ideal of the East – The Spirit of Japanese Art.** Mineola, New York. Dover Publications, 2004.

PERRYMAN, Jane. **Naked clay**: ceramics without glaze. Philadelphia, PA: Univ. of Pennsylvania, 2004.

RAMIE, Georges. **Cerâmica de Picasso**. [Lisboa]: Europa-América, 1987.

RICHARD, Wilson L. **Inside Japanese Ceramics – A Primer of Materials, Techniques and Traditions**. New York & Tokyo: Weatherhill, 2011.

STANLEY-BAKER, Joan. **Japanese Art**. New York: Thames & Hudson, 2000.

THE unexpected: artists' ceramics of the 20th century. Coautoria de Ted. Koplos, Yvonne G. J. M Joris. Hertogenbosch: Museum Het Kruithuis, 1998.

SUZUKI, Daisetz T. **ZEN and Japanese Culture**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2010.

TORRES, Heloisa Alberto. **Arte indígena da Amazônia**. Rio de Janeiro, RJ: Impr. Nacional, 1940.

Um século de escultura no Brasil - One century of sculpture in Brazil. Coautoria de Jacob Klintowitz, Pietro Maria Bardi. São Paulo, SP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

Catálogos de exposição:

Catálogo da exposição individual de **Akiko Fujita na Galeria São Paulo / SP** – por Ignácio de Loyola Brandão – abril de 1985.

Catálogo da exposição **Dragon Stone** - The Art Gallery at Harbourfront – Toronto – 18/10 a 24/11/1895 – Canada.

Catálogo **Raízes de Barro** – Arte - Sistema Financeiro América do Sul, 1985.

Dethier, Jean. **Arquitetura de terra** – de 03 maio a 4 de junho- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Serviço de Publicações em Língua Portuguesa da Embaixada da França. 1984.

Esculturas em Argila, 21 Maio a 05 de Junho – Piracicaba, SP. 1988.

Fujita, Akiko. Memorial Descritivo- **Monumento a Campinas**- Campinas, 1985.

Fujita, Akiko. Memorial Descritivo- **Flores da Terra** - Campinas, 1985.

Fujita, Akiko. Catalogo Projeto *Nayuta ship*. “*Nayuta Ship*” Project Open Air Sculpture. 1999.

Artigos em jornais e revistas:

1982:

Terra e água, a escultura de Akiko. **O Estado de São Paulo**. 16/04/1982 p. 23. Arquivo digital.

1983:

1º Mostra no Museu de Arte Brasileira da FAAP. **O Estado de São Paulo**. 10/05/1983, p. 18. Arquivo digital.

Exposição Ramas, Obra Galeria de Arte. **O Estado de São Paulo**. 16/08/1983 p. 15. Arquivo digital.

O Estado de São Paulo. 25/08/1983, p. 23. Arquivo digital.

1984:

Exposição das obras de 06 artistas japoneses, Akiko Fujita, Hirae Sugishita, Hissao Obara, Megume Yuasa, Richard Hideaki e Yutaka Toyota. Galeria do Centro Cultural de São Paulo. **O Estado de São Paulo**. 15/04/1984, p. 30. Arquivo digital.

Akiko Fujita e Hirae Sugishita. **O Estado de São Paulo**. 25/05/1984, p. 15. Arquivo digital.

O Estado de São Paulo. 05/08/1984, p. 33. Arquivo digital.

Apresentação dos filmes sobre o trabalho de Akiko no Japão. **O Estado de São Paulo**, 01/09/1984. Arquivo digital.

1985:

Akiko Fujita, aquela que conduz a terra à forma. **O Estado de São Paulo**. 07/05/1985, p. 16. Arquivo digital.

Cidades de Barro: As esculturas de Akiko Fujita. **Revista Veja** 15 de Maio de 1985, p. 97. Arquivo digital.

Leirner, Sheila. **O Estado de São Paulo**, 18/05/1985, p. 19. Arquivo digital.

Amarante, Leonor. Akiko bíblica, moldando a terra. **O Estado de São Paulo**, 09/08/1985. Arquivo digital.

Kruse, Olney. Um hino de amor. Feito de fogo e barro. **O Estado de São Paulo**, 23/08/1985. Arquivo digital.

O Estado de São Paulo, 22/12/1985, p. 33. Arquivo digital.

1986:

O Estado de São Paulo, 03/01/1986. Arquivo digital.

História de vandalismo na Cidade Universitária. **O Estado de São Paulo**, 05/01/1986, p. 27. Arquivo digital.

O Estado de São Paulo. 09/01/1986 p. 19. Arquivo digital.

Convocação de ato de desagravo. **O Estado de São Paulo**. 14/01/1986 p. 15. Arquivo digital.

Protesto contra a derrubada do Monumento das Flores. **O Estado de São Paulo**, 16/01/1986, p. 18. Arquivo digital.

Exposição do 78º Aniversário da Imigração Japonesa no Brasil. Exposição no MASP. **O Estado de São Paulo**. 27/07/1986 p. 17. Arquivo digital.

1991:

A arte de Akiko Fujita permanece intacta. **Jornal Nickkey**, Abril de 1991, p. 07.

Art and Nature - Lalit Kala Contemporary – 42 - Lalit Kala Akademi – New Deli, Índia. 1996.

FUREGATTI, Sylvia. **Arte no Campus: Aspectos da coleção de obras de arte pública da Universidade Estadual de Campinas**. 2003. Disponível em:

<http://estudomuses.wordpress.com/arte-no-campus-unicamp>

Vídeos:

Palumbo, Ângelo. Akiko Fujita (exposições e palestras). 23/04/2008. Disponível no memorial da Galeria de Artes Unicamp. DVD.

Martins, Mirian Celeste. Picosque, Gisa. Akiko Fujita. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006. DVD.

Vídeo de exposição e entrevista. Sem data, autor. Disponibilizado nos arquivos da Galeria da Unicamp.

Vídeo sobre construção e queima dos monumentos públicos. Sem data, autor.
Disponibilizado nos arquivos da Galeria da Unicamp.
Shoko Suzuki: Cerâmica e Tradição. Coleção/Série: O mundo da Arte. SESCTV,
São Paulo. 2000.

Outros documentos:

[Processo nº 6504/84. Vida acadêmica de Akiko Fujita. Campinas, 1984. Unicamp/ Acervo Histórico do Arquivo Central do Sistema de Arquivos.](#)

Sites:

<http://artpaz.net/artst/fujita/> acessado dia 19/12/2012. Akiko Fujita.

<http://www.yaf.or.jp/ycag/archives/special/1999/fujita/main.html> acessado dia 19/12/2012. Exposição na Romênia

<http://www.hakone-oam.or.jp/> acessado dia 21/12/2012. The Hakone Open-Air Museum.

<http://ceramicnexus.blogspot.com.br/2010/12/salonul-anual-de-ceramica-costel-badea.html> Ceramic Nexus. Acessado em 21/12/2012.

<http://artpaz.net/artst/fujita/index.html> Site oficial da artista. Acessado em 19/08/2012.

<http://www.dahu.jp/artists/akiko%20fujita/akiko%20fujitae.html> Salon de Dahu. Acessado em 15/08/2012.

<http://www.yaf.or.jp/ycag/archives/special/1999/fujita/main.html#6> Exposição dos trabalhos de Akiko Nayuta Ship. Acessado dia 22/07/2013.

http://www.ceramiques-contemporaines-sevres.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=R&myPos=1&Noticeld=90 Jacques Buchholtz. Acessado em 22/03/2013.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1380&cd_item=1&cd_idioma=28555 Celeida Tostes. Acessado em 22/03/2013.

<http://zuper.com/portfolio/vizodka/texts/ceramic.html> Ceramic art in Flanders. Acessado em 22/03/2013.

http://101architects.com/?m1=news&p=news_20 Tadayasu Sasayama. Acessado em 20/03/2013.

http://www.sk-hoshino.com/English_Page/index.htm Satoru Hoshino. Acessado em 20/03/2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=QZVaDXryuBg> Vídeos de Idenawa, acessado em 19/11/2013.

http://www.youtube.com/watch?v=AFZLtLE_BtQ Vídeos de Idenawa, acessado em 19/11/2013.