

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Patricia Yuki Omoto

**PADRONAGEM VISUAL E CULTURAL JAPONESA:
Cerâmica e Kimono**

São Paulo
2015

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Patricia Yuki Omoto

**PADRONAGEM VISUAL E CULTURAL JAPONESA:
Cerâmica e Kimono**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte visuais

Linha de pesquisa: Processos e procedimentos artísticos.

Orientadora. Prof^a Dr^a Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada),

São Paulo
2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP

O56p

Omoto, Patricia Yuki, 1983-

Padronagem visual e cultural japonesa: cerâmica e kimono /
Patricia Yuki Omoto. - São Paulo, 2015.
209 f. ; il. color.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Geralda Mendes F. S. Dalglish
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Cerâmica - Japão. 2. Quimonos. 3. Tecidos - Estampa.
4. Desenho decorativo – Japão. 5. Japão – usos e costumes.
I. Dalglish, Geralda Mendes F. S. II. Universidade Estadual Paulista,

Padronagem Visual e Cultural Japonesa: Cerâmica e Kimono

Patricia Yuki Omoto

Orientadora: Prof.^a Dr^a Geralda Mendes F. S. Dalglish

Banca examinadora

Prof.^a Dr^a Geralda Mendes F. S. Dalglish

Prof.^o Dr^o Milton Terumitsu Sogabe

Prof.^a Dr^a Silvia Noriko Tagusagawa

Dissertação defendida e aprovada em

28/10/2015

À minha família, Antônio, Dayse e Lina.

Aos meus antepassados.

Ao meu companheiro, Márcio.

Agradecimentos

A Buddha,

À minha família e antepassados, sem eles eu não seria nada. Obrigada por me orientar nessa longa caminhada, pelo apoio nos momentos de dificuldades e pelos sorrisos nos momentos de felicidade.

Ao meu companheiro Marcio por me apoiar, incentivar e acreditar em mim todos os dias.

À professora Lalada Dalglish por acreditar nessa pesquisa.

A todos que ajudaram e encorajaram esse trabalho.

Resumo

O objetivo deste trabalho é pesquisar os tradicionais padrões/padronagens usados na cultura japonesa e sua aplicação sobre a Cerâmica e o Kimono. Serão abordados aspectos referentes à história da padronagem no Japão, as técnicas usadas na criação destas padronagens - desde as decorações mais tradicionais até as mais contemporâneas, e o uso das quatro estações do ano como tema constante nestas criações artísticas. Os Padrões/Padronagens são parte importante do estilo de vida no Japão e, ainda hoje, é parte indispensável da sua cultura, podendo ser encontrados em diferentes suportes artísticos como na tecelagem, na cerâmica, na madeira, no metal, no papel, ou em tatuagens sobre a pele.

Usaremos nessa dissertação dois tipos de definição de padronagem. A primeira é a padronagem visual, que se refere a repetição e/ou arranjos de imagens, criando ritmo e composição. A Segunda é a padronagem cultural, quando um elemento se repete inúmeras vezes ao longo do tempo, criando assim um padrão cultural. Dessa maneira, a palavra **padronagem** referida nesse trabalho abrange a definição tanto da padronagem visual quanto da cultural.

Palavras-Chave: padronagem; Kimono; cerâmica; impressão em cerâmica; Japão.

Abstract

The objective of this work is to research the traditional patterns used in the Japanese culture and its application on ceramics and kimono. Items studied will be aspects referring to the history of pattern in Japan, the techniques used for the creation of these patterns - from the most traditional to the contemporary decorations, and the reference of the four seasons as a constant theme in these artistic creations. The patterns are an important part of the Japanese lifestyle and until these days it is an indispensable part of its culture, found in different media as in fabric, ceramics, wood, metal, paper or tattooed over skin.

In this dissertation will be used two definitions of pattern. One is the visual pattern, referring to repetition and/or image arrangements, creating rhythm and composition. The second is the cultural pattern, when something repeats several times through a timeline, creating a cultural pattern. This way the word pattern used in this dissertation refers to both visual and cultural pattern.

Keywords: pattern, Kimono, ceramic, print on ceramic, Japan.

Lista de Figuras

Figura 1 (esq.) – Kimono tradicional. Estampa de peônia. (TOKYOBLING, 2013).....	27
Figura 2 (dir.) – Vestido. Estampa de peônia. (LOLOBU, 2013).....	27
Figura 3 (esq.) – Almofada. Estampada com crisântemos e flores de ameixeira. (ZPATIOFURNITURE, 2013).....	27
Figura 4 (dir.) – Capa para celular. Estampa de crisântemo, montanhas e bambu. (ZAZZLE, 2013).....	27
Figura 5 (esq.) – Calçado. Estampa de ondas do mar. (HAUTELook, 2013).....	28
Figura 6 (dir.) – Fita adesiva. Estampa de folhas de cânhamo. (ESTY, 2013).....	28
Figura 7 (esq.) – Porcelana. Desenho de cachorro. [s.d.]. [s.l.] (HIBI; NIWA, 1990).....	29
Figura 8 (dir.) – Tecido. Desenho de cachorro. [s.d.]. [s.l.] (HIBI; NIWA, 1990).....	29
Figura 9 (esq.) – Tigela de Cerâmica. Oribe. Desenho de árvore de ameixeira. Século XVII. L. 14,2 cm, C. 14,8 cm, H. 4,6 cm. Ishikawa Nanao Museum. (DSKO, 2009).....	33
Figura 10 (dir.) – Detalhe Furisode. Desenhos de árvores de ameixeira. Edo. Século XVIII. Tokyo National Museum. (NAGASAKI, 1994).....	33
Figura 11 (esq.) – Prato de porcelana. Desenho de coelho, tenda e nuvem. Século XVII. D. 19,5 cm H. 7 cm. [s.l.]. (TAGAI, 1984).....	34
Figura 12 (dir.) – Tecido. Desenho de Coelho, ondas e emblema campânula chinesa. Algodão Kyūshū. Suntory Museum of Art, Tokyo. (YOSHIOKA, 1994).....	34
Figura 13 (esq.) – Ilustração da técnica do acordelado. (Elaborado pelo autor).....	39
Figura 14 (dir.) – Ilustração da técnica do acordelado como forma de decoração. (Elaborado pelo autor).....	39
Figura 15 – Tigela alta com ornamentos em forma de chamas. Metade do período Jōmon. Escavado de Iwanohara, Prefeitura de Niigata. Nagaoka Municipal Science Museum. (SAINSBURYINSTITUTE, 2013).....	39
Figura 16 – Grande Vaso texturizado. Metade do período Jōmon. H. 69.9 cm. The Harry G. C. Packard Collection of Asian Art. (METMUSEUM, 2015).....	41
Figura 17 (esq.) – Jarra. Período Yayoi. Séc. III-IV. H. 18,5 cm. De Fukae, Nijo-machi, Fukuoka. Tokyo National Museum. (TNM, 2014).....	44
Figura 18 – Jarra. Período Yayoi tardio. H. 36,3 cm. Escavado em Kugahara, Setagaya repartição, Tokyo. (WIKI, 2013).....	44
Figura 19 – Detalhe do desenho de homens no barco em jarra de barro do período Yayoi tardio (100 a.C. – 300 d.C.). Altura da figura de 6 cm. Escavado em Karako, Tawaramoto, Prefeitura de Nara. Departamento de Humanidades, Kyoto University. (MIKAMI, 1976).....	45
Figura 20 – Vaso com suporte pintado com cinabre. Metade do período Yayoi. H. 27,7 cm. Escavado do jardim do hospital de Owari, Ichinomiya, prefeitura de Aichi. Sob supervisão da cidade de Ichinomiya. (PEARSON; et al., 1990).....	45
Figura 21 (esq.) – Haniwa. Guerreiro em Terracota. Kofun. Séc. VI. H. 130,5 cm. De Iizuka-cho, Ota-shi, Gunma. (TNM, 2014).....	47
Figura 22 (dir.) – Haniwa. Donzela a serviço de Deus em Terracota. Kofun. Séc. VI. H. 68,5 cm. De Kokai, Oizumi-machi, Gunma. (TNM, 2014).....	47
Figura 23 (esq.) – Ilustração da vestimenta (Haniwa Masculino). (YAMANAKA, 1982).....	48
Figura 24 (dir.) – Haniwa masculino em terracota, vestido formalmente. Kofun, séc. VI d. C. Tokyo National Museum. (PBASE, 2014).....	48
Figura 25 (esq.) – Ilustração da vestimenta do (Haniwa Feminino). (YAMANAKA, 1982).....	48
Figura 26 (dir.) – Haniwa feminino em terracota. Kofun. Séc. VI. H. 126,5 cm. Escavado em Yokotsuka, Toyoshiro-town, cidade de Isesaki, Prefeitura de Gunma. Tokyo National Museum. (EMUSEUM, 2014).....	48
Figura 27 – Prato com base alta pintada com cinabre. Hajiki. séc. VIII. H. 9,5 cm. Escavado em Sibuya, Yanagimoto, Tenri, Prefeitura de Nara. Tokyo National Museum. (MIKAMI, 1976).....	49
Figura 28 (esq.) – Cerâmica Sueki. Kofun, séc. VI. H. 48,4 cm. Local de escavação desconhecido. Nara National Museum. (NARAHAKU, 2014).....	51
Figura 29 (dir.) – Vaso com padrão de aves aquáticas. Sueki. séc. XII. H. 39,5 cm. Matsunaga Memorial Hall, Odawaea, Prefeitura de Kanagawa. (MIKAMI, 1976).....	51
Figura 30 (esq.) – Ilustração vestuário dos homens da Corte. Referência Príncipe Shōtoku. (YAMANAKA, 1982).....	53
Figura 31 (dir.) – Pintura do Príncipe Shōtoku e seu dois filhos (Séc. VIII). (WIKI, 2013).....	53
Figura 32 – Ilustração. Roupas usadas pelas mulheres da corte. (YAMANAKA, 1982).....	53

Figura 33 – Garrafa estilo Sueki, alta temperatura. Período Asuka. Séc. VII. H. 31,4 cm. Kimbell Art Museum. (KIMBELLART, 2014).....	54
Figura 34 (esq.) – Um exemplo de tingimento fabricado com Shibori, estilo Kôkechi. Período Nara. Tokyo National Museum. (YANG; NARASIN, 1989)	56
Figura 35 (dir.) – Padrões de Papagaios retratados usando a técnica de Shibori, estilo Rôkechi. Período Nara. Tokyo National Museum. (YANG; NARASIN, 1989)	56
Figura 36 – Jarra esmaltada com três cores de vidro, com desenhos de flores de ameixeira. Dinastia Tang. séc. VIII. H. 23,8 cm. Tokyo National Museum. (TNM, 2013)	57
Figura 37 - Cerâmica Sansai (três cores). Período Nara. Séc. VIII. [s.l.]. (WIKIMEDIA, 2014).....	58
Figura 38 (esq.) – Sokutai - Ilustração Roupas masculina de inverno da corte destinada a cerimoniais. (YAMANAKA, 1982)	60
Figura 39 (dir.) – Roupas masculina de inverno da corte destinada a cerimoniais. <i>The Costume Museum</i> . (KIMONOHISTORY, 2013)	60
Figura 40 (esq.) – Ilustração traje feminino formal da corte chamado <i>jûni-hitoe</i> . (IZ2, 2013)	61
Figura 41 (dir.) – Vestido formal para filhas de família nobre. <i>Kasane Shōzoku</i> . The Costume Museum. (IZ2, 2013)	61
Figura 42 – Ilustração <i>Kosode</i> à esquerda e <i>Furisode</i> à direita. (Elaborada pelo autor)	62
Figura 43 (esq.) – Fragmento. Seda tecida. Período Heian ou Kamakura. Século XII. Japão. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014).....	65
Figura 44 (dir.) – Fragmento. Seda tecida. Período Heian ou Kamakura. Século XII. Japão. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014).....	65
Figura 45 – Fragmento de cerâmica com desenho de planta. Sueki. Século X. Escavado na área de Sanage, prefeitura de Aichi. (MIKAMI, 1976)	66
Figura 46 – Jarro de cerâmica. Sueki (Heian Shiki). Meados do século X. H. 13,9 cm. Escavado no local do forno Kurozasa número 14, Morowa, Prefeitura de Aichi. Departamento de humanidade, Nagoya University. (MIKAMI, 1976).....	67
Figura 47 – Tigela de cerâmica. Hajiki Negro. Século IX. D. 15,6 cm. (MIKAMI, 1976).....	67
Figura 48 – Ilustração. Parte superior <i>Kosode</i> branco e inferior <i>Hakama</i> vermelho. (KODABAR, 2014).....	69
Figura 49 (esq.) – Decantador de sake de cerâmica com padrões de peixe e crisântemo. Old Seto. Final do século XIII começo do século XIV. H. 37,5 cm. (MIKAMI, 1976).....	70
Figura 50 (dir.) – Jarra de cerâmica com boca larga e aplicações de padrões tomoe (formato de vírgula). Old Seto. Final do século XIII. H. 22,1 cm. Umezawa memory hall, Tokyo. (TOGEIKAN, 2015).....	70
Figura 51 – Vaso de cerâmica. Vidrado de cinzas de madeira com desenhos gravados. Provavelmente cerâmica Tokoname. Final do período Heian e início do Kamakura. Século XII. H. 40 cm. Escavado em Manami Kaze, Kanagawa em 1955. Keio University, Tokyo. (WILSON, 1949)	72
Figura 52 – Vaso . Echizen. Período Kamakura ou Muromachi. Século XIII. H. 66,7 cm. (TAGAI, 1984).....	73
Figura 53 (esq.) – Jarra de cerâmica. Vidrado de cinzas de madeira. Bizen. Kamakura. H. 21,4 cm. Japanese Collection. (JENYNS, 1971)	73
Figura 54 (dir.) – Jarra de cerâmica. Vidrado de cinzas de madeira. Tamba. Final do período Kamakura/ início do Muromachi. H. 44,4 cm. Captain Roger Gerry. (JENYNS, 1971)	73
Figura 55 – arras de cerâmica. Vidrado de cinzas de madeira. Shigaraki. Muromachi. H. 30 cm. Aichi prefectural Ceramic Museum. (HONOLULU ACADEMY OF ARTS, 2005).....	74
Figura 56 – <i>Kosode</i> com círculos com imagens de bambu e pardal disposto em listras horizontais. Muromachi ate Momoyama. Século XVI. Uesugi Shrine, Yamagata. (NAGASAKI, 1993).....	77
Figura 57 (esq.) – Porcelana. Desenho de crisântemos, bambu e pardal. Meiji. Século XIX. H. 12,5 cm, D. 12,5 cm. Art Gallery NSW. (ARTGALLERYNSW, 2014).....	78
Figura 58 (dir.) – Detalhe do <i>Kosode</i> Figura 56. Emblema de Pardais e bambu. (NAGASAKI, 1993).....	78
Figura 59 – Cerâmica. Pote de chá. Seto Temmoku (Crisântemo Temmoku). Período Muromachi. Século XV. H. 6,5 cm. (TAGAI, 1984)	80
Figura 60 – Tigela de cerâmica. Ki Seto. Momoyama. Século XVI. D. 4,5 cm. MOA Museum of Art, Shizuoka. (DSKO, 2009)	81
Figura 61 – Tigela de chá. Setoguro. Momoyama. Século XVI. H. 7,1 cm. Kyoto City Archeological Museum. (DSKO, 2009)	81
Figura 62 (esq.) – Dōbuku. Tsujigahana. Período Momoyama. Séc. XVI. C. 115,2 cm. Kyoto National Museum. (KYOHAKU, 2014).....	83

Figura 63 (dir.) – Copo de cerâmica. Shino-Oribe. Século XVII. H. 10,3 cm D. 6,6 cm. Toki City Museum, Gifu (DSKO, 2009).....	83
Figura 64 (esq.) – Kosode. Desenho de bambu. Edo. Século XVII. Tokyo National Museum. (NAGASAKI, 1993).....	85
Figura 65 (dir.) – Tigela de cerâmica. Shino. Desenho de bambu. Século XVI. H. 7,9 cm, D. 28,5 cm. Aichi Prefectural Ceramic Museum. (DSKO, 2009).....	85
Figura 66 – Prato de cerâmica. Nezumi Shino. Momoyama. Final do século XVI e início do século XVII. H. 6 cm, L. 21,3 cm, C. 18,4 cm. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014).....	87
Figura 67 – Cerâmica. Grande prato para servir. Oribe (Verde <i>Oribe</i>). Período Momoyama e começo do período Edo. Século XVII. H. 73,6 cm. (CORT, 1992).....	88
Figura 68 – Cerâmica. Prato com base alta. Shino-Oribe. Século XVII. H. 5,0 cm, D. 16,5 cm. Sano Art Museum, Shizuoka. (DSKO, 2009).....	88
Figura 69 (esq.) – Fragmento de cerâmica. Desenho de "Nanban-jin". Shino-Oribe. Século XVII. H. 3,2 cm, L. 10,2 cm. Toki City Ceramic Museum, Gifu. (DSKO, 2009).....	88
Figura 70 (esq.) – Detalhe de um Furisode. Desenho de corrente de água e um cesto de bambu cheio de seixos. Edo. Século XVII. Tokyo National Museum. (NAGASAKI, 1993).....	90
Figura 71 – Prato de cerâmica. Shino-Oribe. Desenho floral. Século XVII. H. 4,5 cm, D. 13,5 cm. Toki City Ceramic Museum, Gifu. (DSKO, 2009).....	90
Figura 72 (esq.) – Detalhe da Figura 67. (CORT, 1992).....	91
Figura 73 (dir.) – Detalhe Furisode. Desenhos de salgueiro e cestaria com flores. Kitamura Museum, Kyoto. (NAGASAKI, 1994).....	91
Figura 74 (esq.) – Furisode. Desenho de folhas de cânhamo e pinheiro. Edo. Século XIX. Maruu Nakamura Co. Ltd., Tokyo. (NAGASAKI, 1994).....	92
Figura 75 (dir.) – Vaso de Cerâmica. Desenho de Pinheiro. Mino-Karatsu. Século XVII. H. 30 cm, D 10,2 cm. Toki City Museum, Gifu. (DSKO, 2009).....	92
Figura 76 (esq.) – Prato com leques flutuando sobre o riacho. Hizen estilo Nabeshima. Período Edo. 1730-1760. H. 5,4 cm, D. 20 cm. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014).....	95
Figura 77 (dir.) – Tecido. Padronagem de leques com ondas. Algodão. Kyūshū Suntory Museum of Art, Tokyo. (YOSHIOKA, 1994).....	95
Figura 78 (esq.) – Jarra. Decorada com sobre esmalte. Desenhos de lua e flores ameixeira. Nonomura Ninsei. (TAGAI, 1984).....	96
Figura 79 (dir.) – Detalhe Kosode. Padronagem de árvore de ameixeira na neve. Edo. Século XVIII. [s.l.]. (NAGASAKI, 1993).....	96
Figura 80 (esq.) – Bule de porcelana. Padronagem de Peônias e leão chinês. Ko-Kutani. Edo. Importante bem cultural. Agência de Cultura Japão. (SAITO, 1008).....	97
Figura 81 (dir.) – Tecido. Padronagem de peônias e leão chinês. Algodão. [s.d.] Kyūshū. The Japan Folk Craft Museum, Tokyo. (YOSHIOKA, 1994).....	97
Figura 82 – Tigela em formato de flor de porcelana. Padronagem de pinheiros, bambus e ameixeiras. Kakiemon. Edo. Centro Cultural de Cerâmica de Kyūshū da província de Saga. (SAITO, 2008).....	98
Figura 83 – Emblema crisântemo. Família Real Japonesa. (KAMON, 2014).....	105
Figura 84 – Tosa Mitsunobu. Pintura Yamato-e. Bambu nas quatro estações do ano. Período Muromachi. Composto de dois painéis com dimensão de 174,3 x 381,6 cm. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014).....	113
Figura 85 – Tecido. Desenho do conto "Urashima Tarō". Algodão. Kyūshū Suntory Museum of Art. Tokyo. (YOSHIOKA, 1994).....	116
Figura 86 (esq.) – Kosode. Estampa flor de cerejeira representando a queda das pétalas. [s.d], [s.l.]. (CITYZENART, 2013).....	120
Figura 87 (dir.) – Prato de porcelana. Padronagem de árvore de cerejeira. Século XVIII. D. 20,2 cm, H. 5,8 cm. Nabeshima. Kyūshū Ceramic Museum. (MAISON, 2004).....	120
Figura 88 (esq.) – Emblema flor de cerejeira. (X181, 2015).....	121
Figura 89 (dir.) – Emblema flor de ameixeira. (X181, 2015).....	121
Figura 90 (esq.) – Detalhe Kosode. Padronagem de Salgueiro com ideogramas. Edo. [s.l.]. (NOMA, 1979).....	122
Figura 91 (dir.) – Cerâmica. Recipiente para Brasa. Oribe. Padronagem de salgueiro. Século XVII. D. 6,3 cm, H. 9,3 cm Toki City Ceramic Museum, Gifu. (DSKO, 2009).....	122
Figura 92 (esq.) – Detalhe Furisode. Padronagem de treliça de glicínia, plantas da primavera, ideogramas e borboletas. Edo. Século XIX. Bunka Gakuen Costume Museum, Tokyo. (NAGASAKI, 1994).....	123

Figura 93 (dir.) – Vaso de porcelana. Padronagem de glicínia. Meiji. Século XIX. H. 51 cm. Collection D. Hyatt King, UK. (JAHN, 1971).....	123
Figura 94 (esq.) – Detalhe Kosode. Padronagem de flores da primavera e paulownia. Importante bem cultural. Momoyama. Século XVI. Santuário Urashima, Kyoto. (NAGASAKI, 1993).....	124
Figura 95 (dir.) – Prato quadrado de cerâmica. Oribe. Desenho de Paulownia. Século XVII. L. 19,4 cm, C. 19,4 cm. Kyoto City Archeological Museum. (DSKO, 2009).....	124
Figura 96 (esq.) – Detalhe Furisode. Padronagem de riacho e azaleias. Edo. Século XIX. Kanebo Ltd., Osaka. (NAGASAKI, 1994).....	125
Figura 97 ((dir.) – Prato de Porcelana. Padronagem de azálea. Século XVIII. Nabeshima. Kyūshū Ceramic Museum. (MAISON, 2004).....	125
Figura 98 (esq.) – Detalhe Kimono. Padronagem de íris e riacho. Edo. Século XIX. Kanebo Ltd., Osaka. (NAGASAKI, 1994).....	126
Figura 99 (dir.) – Prato quadrado de cerâmica. Shino. Padronagem de íris. Momoyama. Século XVI. L. 20 cm, C. 22,5 cm, H. 5 cm. Board of Education, Cidade de Tajimi, Gifu. (DSKO, 2009). 126	126
Figura 100 – Detalhe do Kimono. Padronagem do rio Sumida no Verão. [s.d.]. Tokyo National Museum. (FUJII, 1993).....	128
Figura 101 – Ukiyo-e. Xilogravura. A grande onda de Kanagawa. Trinta e seis vistas do monte Fuji. 1830. Período Edo. Katsushika Hokusai. (BRITISHMUSEUM, 2014).....	129
Figura 102 (esq.) – Detalhe do Kimono. Padronagem de dragão e Monte Fuji. 1850-1880. V&A's collections (COLLECTIONSVAM, 2014).....	130
Figura 103 (dir.) – Tigela de chá. Raku. Padronagem do Monte Fuji. H.9,2cm, D. 11,7cm. The Smithsonian's Museum of Asian Art, Washington. (ASIASI, 2014).....	130
Figura 104 (esq.) – Detalhe do Kimono. Padronagem de peônias. Meiji. The Metropolitan Museum of Art, NY. (METMUSEUM, 2014).....	131
Figura 105 (dir.) – Prato grande de porcelana. Padronagem de peônias e borboleta. Ko-Kutani. Edo. Museu Nacional de Tóquio. (SAITO, 2008).....	131
Figura 106 (esq.) – Detalhe Traje do teatro Noh. Padronagem de leques dispersos e Clematite. Edo. Século XVII. Tokyo National Museum. (NOMA, 1979).....	132
Figura 107 (dir.) – Tigela de porcelana. Padronagem de Clematites. 1992. Yoshida Minori. D. 52.7 H. 10.5 cm. The Smithsonian's Museum os Asian art. (ASIASI, 2014).....	132
Figura 108 (esq.) - Detalhe Traje do teatro Noh. Padronagem de Hortênsia e outras flores. Momoyama. Século XVI. Nagao Art Museum, Tokyo. (NOMA, 1979).....	133
Figura 109 (dir.) - Vaso de porcelana. Padronagem de Hortênsias. Meiji. Século XX. H. 35.1 cm. Collection D. Hyatt King, UK. (JAHN, 2004).....	133
Figura 110 (esq.) – Detalhe Kimono. Padronagem da glória-da-manhã. [s.d.]. [s.l.] (FUJII, 1993).....	135
Figura 111 (dir.) – Copo Nabeshima. Padronagem glória-da-manhã. [s.d.]. H. 6.3 cm. Imaemon Antique Ceramics Center. (IMAIZUMI, 1981).....	135
Figura 112 (esq.) – Traje japonês. Padronagem de Lótus. Período Edo. Séc. XIX. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015).....	136
Figura 113 (dir.) – Prato Imari. Padronagem de lótus e garça-real. Período Edo. Séc XVII. Tokyo National Museum. (COMMONSWIKI, 2015).....	136
Figura 114 (esq.) – Detalhe do Kimono. Padronagem de junco. Kimono Collection of Katsumi Yumioka. (YUMIOKA; HUZII, 2009).....	137
Figura 115 (dir.) – Pote com tampa de cerâmica. Padronagem de junco, Kyoto. (SATO, 1973) 137	137
Figura 116 (esq.) – Detalhe Kosode cetim de seda. Padronagem de crisântemos. Edo. Século XVII. Museu Nacional de História e Etnologia. (KOBAYASHI, 2008).....	139
Figura 117 ((dir.) – Cerâmica. Garrafa de Sake. Padronagem de crisântemo, riacho e plantas. Ninsei. Edo. Século XVIII. D. 9,5cm, H. 21,6 cm. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014).....	139
Figura 118 (esq.) – Prato de cerâmica quadrado. Padronagem de crisântemo. Pintado por Ogata Korin. H. 3 cm, L. 21,8cm. Fujita Museum, Osaka. (KAWAHARA, 1985).....	140
Figura 119 (dir.) – Prato de cerâmica quadrado. Padronagem de peônia. Pintado por Ogata Korin. H. 3 cm, L. 21,9 cm. Fujita Museum, Osaka. (KAWAHARA, 1985).....	140
Figura 120 (esq.) – Emblema crisântemo. Família Real Japonesa. (KAMON, 2014).....	140
Figura 121 (dir.) – Emblema peônia. (JAPANBRANDS, 2015).....	140
Figura 122 (esq.) – Traje do teatro Noh. Padronagem de campânula chinesa. Edo. Século XVIII. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014).....	141
Figura 123 (dir.) – Tigela de chá. Shino. Padronagem de Campânula chinesa. [s.d.] [s.l.]. D. 12,7 cm. (IMAIZUMI, 1981).....	141

Figura 124 (esq.) – Traje do Teatro Noh. Padronagem de cortina de bambu e folhas de bordo. Edo. Eisei Bunko Collection. (YANG; NARASIN, 1989).....	142
Figura 125 (dir.) – Bandeja com pernas. Shino-Oribe. Padronagem de Folhas de Bordo. Momoyama. Século XVII. L. 26,8 cm, C. 27 cm, H. 11,1 cm. Nagoya City Museum, Aichi. (DSKO, 2009).....	142
Figura 126 (esq.) – Detalhe do Kimono. Padronagem de lua, gansos, crisântemos e bambu. Meiji. Kyoto National Museum. (PINTEREST, 2015).....	143
Figura 127 (dir.) – Pote de chá de cerâmica. Ninsei. Padronagem grama e lua. Meiji. Nezu Art Museum, Tokyo. (E-YAKIMONO, 2015).....	143
Figura 128 (esq.) – Detalhe do Kosode. Padronagem de Cravina. Edo. Suntory Museum of Art, Tokyo. (THEKIMONOGALLERY, 2014)	144
Figura 129 (dir.) – Prato Seto. Padronagem de Cravina. Edo. Séc. XIX. Japan Mingei Museum of Art Kurasue. (ZUITAOI, 2015).....	144
Figura 130 (esq.) – Detalhe Tecido. Padronagem de camélias vermelhas e brancas. Estampa de inverno Crepe. [s.d.]. [s.l.]. (YANG; NARASIN, 1989)	146
Figura 131 (dir.) – Vaso de porcelana. Padronagem de camélia. Meiji. Século XX. H. 35,1 cm. Collection D. Hyatt King, UK. (JAHN, 2004).....	146
Figura 132 (esq.) – Detalhe Furisode. Padronagem de árvore de ameixeira com flores. Importante bem cultural. Edo. Século XVII. Gokokuji, Tokyo. (NAGASAKI, 1994)	147
Figura 133 (dir.) – Prato porcelana. Kakiemon. Padronagem de árvore de ameixeira e pedra. Século XVII. D. 22,7 cm, H. 2,8 cm. Art Gallery New South Wales. Austrália. (ARTGALLERYNSW, 2014).....	147
Figura 134 (esq.) – Fragmento de tecido. Desenho de Narciso. Algodão. Ehime Prefecture. (YOSHIOKA, 1994).....	148
Figura 135 (dir.) – Tigela de chá. Desenho de Narciso. Edo. H. 7,3 cm, D. 9,8cm. The Smithsonian's Museum of Asian Art. (ASIASI, 2015).....	148
Figura 136 (esq.) – Kimono. Padronagem de grama dos pampas, flor de cerejeira e flocos de neve. [s.d.], [s.l.]. (FUJII, 1993).....	149
Figura 137 (dir.) – Tigela com tampa. Porcelana. Padrões de rodas de neve ou flocos de neve. [s.d.], [s.l.]. (HIBI; NIWA, 1990).....	149
Figura 138 (esq.) – Detalhe Kimono. Padronagem de pinheiros e ameixeiras. 1850-1900. V&A's collections. (COLLECTIONSVAM, 2014)	150
Figura 139 (dir.) – Tigela de cerâmica. Padronagem de pinheiro com neve. Momoyama. Século XVII. L. 22,8 cm, C. 23,2 cm, H. 5,8 cm. Ishikawa Nanao Museum. (DSKO, 2009)	150
Figura 140 (esq.) – Kimono. Padronagem de bambu estilo cerca. Século XVIII. (HIBI; NIWA, 1990)	151
Figura 141 (dir.) – Tigela de porcelana com tampa. Padronagem de bambu estilo cerca. [s.d.] (HIBI; NIWA, 2001).....	151
Figura 142 – Incensário. Ninsei. Padronagem quatro estações. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015).	154
Figura 143 (esq.) – Incensário. Ninsei. Padronagem primavera. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015)	154
Figura 144 (dir.) – Incensário. Ninsei. Padronagem verão. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015)	154
Figura 145 (esq.) – Incensário. Ninsei. Padronagem outono. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015)	154
Figura 146 (dir.) – Incensário. Ninsei. Padronagem inverno. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015)	154
Figura 147 – Head. Processo de decoração com fita adesiva. H. 259,08 cm, L. 177,8 cm, P. 195,58 cm. (KANEKO, 2009).....	155
Figura 148 – Dangos. Projeto Pittsburg. (KANEKO, 2009).....	156
Figura 149 (esq.) – Monólito em cerâmica. Dango. Jun Kaneko. Padronagem de bolinhas. 30.5 x 122 x 89 cm. 2013. (JUNKANEKO, 2015).....	157
Figura 150 (dir.) – Tecido. Kasuri. Padronagem de bolinhas. (MINGEI, 2015).....	157
Figura 151 – Ópera Madama Butterfly. São Francisco Opera. (VENTUREBEAT, 2015).....	158
Figura 152 – Processo de Serigrafia. Oficina de tecido. Equipe Jun Kaneko. Filadélfia. (JUNKANEKO, 2015)	158
Figura 153 (esq.) – Obra Varais de cerâmica. Caroline Harari. (ARTEEMTERBLOG, 2015).....	160
Figura 154 (dir.) – Obra Varais de cerâmica. Caroline Harari. (ARTEEMTERBLOG, 2015).....	160

Figura 155 – Ilustração. Padrões escolhidos para cada estação do ano. Baseado em emblemas de famílias japonesas. 2014. (Elaborada pelo autor)	161
Figura 156 – Ilustração. Desenho das Listras. 2014. (Elaborada pelo autor).....	163
Figura 157 – Ilustrações. Criação da padronagem para cada estação do ano. Imagem em positivo. 2014. (Elaborada pelo autor)	164
Figura 158 – Processo Pigmentação. Testes de pigmentos na cerâmica. (OMOTO, 2014).....	165
Figura 159 – Processo Pigmentação. Exemplo de cor que perdeu a tonalidade na alta temperatura (1240°C). (OMOTO, 2014)	165
Figura 160 – Processo Pigmentação. Exemplo de cor que apareceu em alta temperatura (1240°C). (OMOTO, 2014)	165
Figura 161 – Processo Pigmentação. Exemplo de cor que a tonalidade ficou melhor em baixa temperatura. (OMOTO, 2014)	166
Figura 162 – Ilustrações. Criação da padronagem para cada estação do ano. Imagem em negativo. 2014. (Elaborada pelo autor)	167
Figura 163 (esq.) – Processo Paperclay. Polpa de papel no liquidificador. (OMOTO, 2015).....	168
Figura 164 (dir.) – Processo Paperclay. Polpa de papel sem excesso de água. (OMOTO, 2015)	168
Figura 165 (esq.) – Processo Paperclay. Polpa e porcelana líquida. (OMOTO, 2015).....	168
Figura 166 (dir.) – Processo Paperclay. Barbotina paperclay. (OMOTO, 2015)	168
Figura 167 (esq.) – Processo Fotocópia. Impressão a laser (matriz) com moldura de madeira. (OMOTO, 2015).....	169
Figura 168 (dir.) – Processo Fotocópia. Impressão a laser pintada com o pigmento azul. (OMOTO, 2015).....	169
Figura 169 (esq.) – Processo Paperclay. Paperclay mais consistente. (OMOTO, 2015).....	170
Figura 170 (dir.) – Processo Fotocópia. Camada homogênea de paperclay mais consistente. (OMOTO, 2015).....	170
Figura 171 – Fotocópia. Resultado Final. Queima elétrica. 1220°C. (OMOTO, 2015).....	171
Figura 172 (esq.) – Tela serigráfica. Material necessário para a construção de tela serigráfica. (TAIRA, 2015).....	172
Figura 173 (dir.) – Tela serigráfica. Colagem das ripas. (TAIRA, 2015).....	172
Figura 174 (esq.) – Tela serigráfica. Tecido de poliéster. (TAIRA, 2015).....	173
Figura 175 (dir.) – Tela serigráfica. Grampeador manual de madeira. (TAIRA, 2015).....	173
Figura 176 (esq.) – Ilustração. Fixação do tecido primeira etapa. (Elaborada pelo autor)	174
Figura 177 (dir.) – Ilustração. Fixação do tecido segunda etapa. (Elaborada pelo autor)	174
Figura 178 (esq.) – Revelação da Matriz. Material necessário para revelar a matriz. (OMOTO, 2015).....	175
Figura 179 (dir.) – Revelação da Matriz. Impressão a laser em folha de acetato. (OMOTO, 2015)	175
Figura 180 (esq.) – Revelação da Matriz. Despejando a emulsão na tela. (TAIRA, 2015)	176
Figura 181 (dir.) – Revelação da Matriz. Espalhando a emulsão com um cartão plástico. (TAIRA, 2015).....	176
Figura 182 (esq.) – Ilustração. Primeiro jeito de revelar a matriz. (Elaborada pelo autor)	177
Figura 183 (dir.) – Ilustração. Segundo jeito de revelar a matriz. (Elaborada pelo autor)	177
Figura 184 (esq.) - Revelação da Matriz. Tela serigráfica sendo revelada. (OMOTO, 2015)	177
Figura 185 (dir.) – Vedação da Matriz. Utilização de fita crepe para vedar as laterais. (OMOTO, 2015).....	177
Figura 186 (esq.) – Textura. Tecido 01. (TAIRA, 2015).....	178
Figura 187 (dir.) – Textura. Tecido 02. (TAIRA, 2015)	178
Figura 188 (esq.) – Processo serigráfico. Material necessário para a estampar. (OMOTO, 2015)	178
Figura 189 (dir.) – Processo serigráfico. Modo de espalhar o Underglaze na tela. (OMOTO, 2015)	178
Figura 190 (esq.) – Processo serigráfico. Estampa no tecido. (OMOTO, 2015)	179
Figura 191 (dir.) – Paperclay. Aplicação da Barbotina de paperclay no tecido. (OMOTO, 2015)	179
Figura 192 – Processo Paperclay. Material para fazer paperclay. Método papel higiênico. (OMOTO, 2015).....	180
Figura 193 (esq.) – Placa úmida. Abrindo a placa com rolo de madeira. (OMOTO, 2015).....	181
Figura 194 (dir.) – Processo de Transferência de imagem. Pressionando o tecido na placa de porcelana. (OMOTO, 2015).....	181

Figura 195 (esq.) – Processo de Transferência de imagem. Retirada do tecido. (OMOTO, 2015)	181
Figura 196 (dir.) – Processo de Transferência de imagem. Tecido e Porcelana lado a lado. (OMOTO, 2015)	181
Figura 197 (esq.) – Moldagem da placa. Utilização de pedaços de barro para modificar o formato. (OMOTO, 2015)	182
Figura 198 (dir.) – Moldagem da placa. Formato modificado. (OMOTO, 2015)	182
Figura 199 – Placas de porcelana. Peça queimada a 1220°C em forno elétrico. Padronagem primavera. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)	182
Figura 200 – Placas de porcelana. Peça queimada a 1220°C em forno elétrico. Padronagem verão. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)	183
Figura 201 – Placas de porcelana. Peça queimada a 1220°C em forno elétrico. Padronagem outono. Pati Omoto (TAIRA, 2015)	183
Figura 202 – Placas de porcelana. Peça queimada a 1220°C em forno elétrico. Padronagem inverno. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)	184
Figura 203 – Placas de porcelana. Mural idealizado – Primavera. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)	186
Figura 204 – Placas de porcelana. Mural idealizado - Verão. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)	187
Figura 205 – Placas de porcelana. Mural idealizado - Outono. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)	188
Figura 206 – Placas de porcelana. Mural idealizado - Inverno. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)	189

Lista de Abreviaturas e siglas

CCUB	Centro de Chado Urasenke do Brasil
DSKO	Decoration of Shino, Ki Seto and Oribe
PESP	Pinacoteca do Estado de São Paulo

Sumário

Introdução	19
1. Padronagem	25
1.1. Definição da Padronagem	25
1.2. Adornos, estampas e símbolos	30
2. Cerâmica e Kimono entrelaçando-se na história	35
2.1. Primórdios do Kimono	35
2.2. Primórdios da Cerâmica	36
2.3. Sob influência do Continente (14000 a.C – 794 d.C.)	38
2.4. O Florescer de uma Cultura Singular (794 - 1911 d.C.)	58
3. A Natureza na padronagem japonesa	102
3.1. Mitologia da criação do Japão / Shintoísmo	102
3.2. A Importância da Natureza e das Quatro estações do ano na Cultura Japonesa	108
3.3. Conto das quatro estações: <i>Urashima Tarō</i>	116
4. Processos de Decoração na cerâmica	153
4.1. Escolha dos padrões	160
4.2. Elo entre o Kimono e a Cerâmica	163
4.3. Escolha da Padronagem Visual	163
4.4. Escolha da cor e da temperatura de queima	164
4.5. Investigação: Fotocópia	166
4.6. Investigação: Serigrafia	172
4.7. Forma de apresentação	185
5. Considerações Finais	190
Referências Bibliográficas	193
Anexo	209

INTRODUÇÃO

Hoje compreendo a força da minha criação e de toda essa cultura milenar que corre em minhas veias. Sou a terceira geração de descendentes de japoneses no Brasil e não posso negar a grande influência que recebi dos meus antepassados apesar de me encher de orgulho em me intitular brasileira.

Carrego em meu sangue, em minha pele e em meus olhos puxados, histórias de meus ascendentes e não iria existir o EU de agora se não fosse pela existência deles. Só esse fato e a sensação de que essa cultura está se esvaindo, de geração em geração, seria o suficiente para me motivar a produzir uma pesquisa sobre a cultura oriental e divulgar o que desconhecemos desse povo extraordinário.

Levo, portanto, esta pesquisa um pouco para o lado pessoal. Provavelmente, meu interesse em estudar a padronagem japonesa esteja além da minha compreensão momentânea, e brotam em minha memória pequenas lembranças que motivam a minha escolha.

Quando era pequena, minha mãe começou a confeccionar bonecas de pano e, logo, já estava montando uma confecção – talvez esse contato com o tecido desde cedo, suas cores e estampas tenham ficado guardados naquele cantinho da memória que nunca acessamos e que, ao remexê-lo, nos damos conta de que estavam ali o tempo todo.

Minha viagem em 2009 ao Japão foi de grande importância para resgatar tais lembranças. Já com um olhar mais direcionado para cerâmica e o foco em

aprender suas técnicas, estagiei em um atelier na cidade de Amakusa, uma ilha da província de Kumamoto. Nesse local, pude realmente imergir nessa cultura fascinante, observar a beleza ao meu redor e compreender o significado do belo para eles, degustar a saborosa culinária local, vestir os trajes típicos e tomar um delicioso chá em um estado de apreciação. Foi nessa atmosfera que um sopro de ar levantou um pouco a poeira que estava naquele cantinho da minha mente.

Nesta imersão oriental, observei também que a arte é indispensável na educação dos japoneses e é estimulada desde a infância. O atelier em que trabalhava no Japão recebia quase que mensalmente turmas de crianças para visitar o espaço, para aprender o que é a cerâmica, como funciona um atelier e ter contato com essa arte tradicional. Eles estavam plantando pequenas sementinhas, acredito que isso ocorre em todas as artes não apenas na arte cerâmica.

Apesar deste mestrado ter iniciado em 2013, foi em 2011, quando estava buscando um tema para a minha pesquisa, que tudo fez sentido e iniciei a investigação sobre a padronagem. Comecei os estudos sobre os métodos de impressão em cerâmica e me interessei pelas estampas e padrões japoneses. Foi neste momento que a Prof. Dra. Lalada Dalglisch, hoje minha orientadora, me deu a ideia de agregar o estudo da padronagem do Kimono à minha pesquisa, por estar relacionado à padronagem da cerâmica.

A pesquisa desenvolvida nessa dissertação tem, então, como objetivo o estudo das padronagens tradicionais japonesas encontradas nas cerâmicas e nos Kimonos. Utilizando como suporte a cerâmica, empregam-se processos mais atuais de impressão desses padrões estudados.

Neste trabalho, utiliza-se o termo padronagem e/ou padrão conforme a definição de Hibi e Niwa (2001), segundo os quais a padronagem pode ser um arranjo e/ou uma ordenada de repetições de linhas, pontos, formas e cores. Os japoneses também consideram como padronagem algumas figuras ou imagens por aparecerem inúmeras vezes ao longo da história como parte de um padrão, apesar de não serem consideradas na definição literal da palavra.

Já com a palavra Kimono no título da pesquisa, referimo-nos principalmente aos trajes típicos japoneses, conhecidos popularmente como robe

japonês. Também mostraremos padronagens inseridas em outros trajes típicos – como jaquetas – e tecidos.

Ao longo do trabalho, optamos por usar a escrita Kimono, com “K” e não quimono com “Q”, pois, apesar de quimono com “Q” ser a grafia adotada pelo dicionário brasileiro, acredita-se que, o modo de se escrever Kimono com “K” ainda sim é a mais utilizada, visto que ao aprender japonês no Brasil não empregamos a letra “Q” e sim o “K”. Nesse sentido, seguimos o sistema Hepburn¹, princípio adotado para escrever o japonês em alfabeto latino e o empregamos também em outras palavras japonesas como: Shintoísmo, Kyoto, Tokyo, Sake entre outras.

Hoje, o termo Kimono se enraizou e é comum usá-lo para referenciar-se apenas aos trajes típicos japoneses que mostrarei mais adiante, mas também definimos a palavra Kimono como roupa em geral. Encontraremos mais adiante exemplos de padronagens inseridas em jaquetas tradicionais e também em tecidos.

Foi necessário, para se obter um bom embasamento nesta dissertação, abranger os primórdios da cerâmica e do Kimono e a forma com que esses dois temas se entrelaçaram na história. Foi essencial descrever a evolução da decoração na cerâmica japonesa e as influências culturais vindas do continente asiático. Quando citamos o termo continente, nos referimos praticamente à China e à Coreia, consideradas principais vias de acesso para trocas culturais com o arquipélago japonês.

No primeiro capítulo, “Padronagem”, trazemos a definição do conceito e de que forma esse termo será abordado nessa dissertação. O que é padrão cultural e visual? Explicamos a função do adorno e a necessidade do homem de enfeitar-se, de criar ornamentos, estampas, símbolos e cores. As funções do adorno citadas são: comunicação, decoração, sobrevivência e a de sorte e proteção (talismã).

¹ Hepburn - O sistema *Hepburn* (*hebon-shiki*) foi projetado por James Curtis Hepburn (1815-1911), um missionário americano da Filadélfia, que chegou no Japão em 1859 e compilou o primeiro dicionário moderno japonês-inglês, cerca de uma década depois. O sistema *Hepburn* é agora o mais amplamente usado sistema de romanização. (Aliança Cultura Brasil-Japão)

Os homens têm essa necessidade de se expressar através da imagem não apenas como forma de comunicação ou por extinto de sobrevivência, mas também para decorar e dar significado. Eles se inspiram observando a natureza e incorporando-a na arte, embelezam a vida com esses elementos e os usam como símbolo de fé, na forma de talismã.

Abordamos como a vontade de se expressar se transformou em símbolos e o modo como foram usados pelos japoneses, tornando-se padrões/padronagem tradicionais. Seguimos como referência fundamental os livros *Signos, Símbolos e Ornamentos*, de René Smeets (1982); *Traditional patterns in Japanese design: Snow, wave, pine* (2001) e *Japanese Tradicional patterns [1]: plants, animals, natural phenomena* (1990), de autoria de Sadao Hibi e Motoji Niwa; e *Symbols of Japan*, de Merrily Baird (2001).

No segundo capítulo, “Cerâmica e Kimono entrelaçando-se na História”, falamos da história do Kimono e da cerâmica desde os primórdios. Quais suas prováveis origens? Explicamos a relação entre esses dois elementos levando em consideração fatos históricos que propiciam o desenvolvimento de ambos.

Dividimos este capítulo histórico em quatro partes. A primeira, abrange a provável origem do Kimono; já a segunda, conta a origem da cerâmica. Após explicar os primórdios, falamos da relação desses dois elementos, quais os eventos históricos, políticos e econômicos que influenciaram a cerâmica e o Kimono em cada período. Falamos, nas partes seguintes, das técnicas de decoração e os motivos de inspiração utilizados para ornamentar cada um desses elementos no Japão. Primeiro, na terceira parte, abordamos o período tido como de grande influência do continente asiático sobre o Japão, junto com o período pré-histórico, que se inicia na era Jōmon (14000 a.C.) e vai até o período final da era Nara (794 d.C.). A quarta parte se inicia no período Heian (794 d.C.), quando o Japão suspende os envios de missões² à China (Dinastia Tang³) em 894 – diminuindo assim a ação cultural daquele país sobre o arquipélago, propiciando o desenvolvimento de uma cultura própria – e termina nos dias atuais.

² Missões – são delegações enviadas a outro país com o intuito de trocar cultura ou para fins políticos e comerciais.

³ Tang – Dinastia Chinesa (617-907), durou quase três séculos; foi na dinastia Sui e Tang que houve a reunificação da China.

Para falar dos trajes japoneses e da cerâmica, bem como de sua relação durante a trajetória cultural, voltamos um pouco na história do Japão. Usamos como referência principal o livro *Japão: passado e presente*, escrito com maestria por José Yamashiro (1997) – que aborda os aspectos sociais e econômicos, a evolução cultural e os principais fatos que levaram à formação do Japão que conhecemos atualmente – e também a obra *Os Japoneses*, de Célia Sakurai (2007). Em relação aos trajes japoneses, a referência principal é *The Book of Kimono: The Complete Guide to Style and Wear* de Norio Yamanaka (1982) e, em relação à cerâmica, utilizamos o livro *Japanese Ceramic* de Hideo Tagai (1984) além de *The art of Japanese Ceramics*, de Tsugio Mikami (1976), entre outros.

O terceiro capítulo, “A natureza na padronagem japonesa”, destina-se à compreensão da relação da Natureza e da cultura na *Terra do Sol Nascente*, que vem desde os primórdios. Sua primeira parte adentra na raiz da questão sobre a criação do Japão pelo olhar mitológico acrescido de princípios Shintoístas. A criação do Japão não pode ser desvinculada da mitologia e do Shintoísmo, primeiro porque a verdadeira história do país se confunde com a mitologia e, segundo, o Shintoísmo é a religião mais antiga e pura do Japão, possuindo como fundamento a própria natureza.

A segunda parte explica a importância da natureza e das quatro estações do ano na cultura japonesa. Descreve a importância da natureza nas artes, seus simbolismos e a importância da relação climática e sazonal. Diante da grande quantidade de padronagens tradicionais japonesas, escolhemos como foco desta pesquisa as referentes às quatro estações do ano. Por fim, é tratada a divisão dos símbolos a partir de cada estação do ano.

As principais referências utilizadas neste capítulo são: *Art, life, and nature in Japan* de Masaharu Anesaki (1973), *Symbols of Japan* de Marrily Baird (2001), *As máscaras de Deus: Mitologia Oriental* de Joseph Campbell (1994), *The haiku seasons: poetry of the natural world* de William J. Higginson (1996), *O Kojiki e o Universo Mitológico Japonês da antiguidade* de Mietto (1995) e *Ikebana: Arte Japonesa para arranjos de flores* de Chiang Sing [1991].

No quarto capítulo, “Processos de impressão na cerâmica”, revisamos algumas técnicas usadas na aplicação da padronagens na cerâmica que são semelhantes às do Kimono. Falamos da padronagem visual baseando-nos na obra de Jun Kaneko. Após essa breve introdução, explicamos duas técnicas

estudadas e praticadas, em que se aplicam os padrões japoneses com o processo de impressão moderno na cerâmica. Usamos como base neste capítulo as seguintes referências: *The new ceramics: Ceramics and print* de Paul Scott, *Image transfer on Clay: Screen, relief, decal & Monoprint Techniques* de Paul Andrew Wandless.

Essa pesquisa se justifica por existir poucos estudos no Brasil sobre a padronagem japonesa, tema de extrema importância, pois revela a história cultural e estética desse país. Os padrões e desenhos em cerâmica e Kimono servem como um registro cultural, portanto, vamos compreender suas simbologias e histórias nessa dissertação e aplicá-las na cerâmica com técnicas modernas de impressão, sem deixar de perceber as formas tradicionais utilizadas na cerâmica japonesa.

1. PADRONAGEM

1.1. Definição da Padronagem

A definição para padronagem de acordo com o Dicionário Aulete (2008) é (pa.dro.*na.gem*) sf.1. Desenhos e/ou cores (ou modo de dispô-los) impressos em tecidos, cerâmicas etc.; PADRÃO. Já Hibi e Niwa (2001) definem, “Padronagem pode ser definida como uma ordenada, e muitas vezes um arranjo, de repetição de ponto, linhas, formas e cores” Estes autores também explicam que os japoneses consideram padronagem algumas figuras ou imagens por aparecerem tradicionalmente inúmeras vezes ao longo da história como parte de um padrão, apesar de não serem consideradas na definição literal da palavra.

Podemos assim utilizar, nessa dissertação, dois tipos de definição de padronagem. A primeira é a padronagem visual, que se refere à repetição e/ou arranjos de imagens, criando ritmo na composição. Esta seria a definição literal da palavra. A segunda é a padronagem cultural, quando um elemento se repete inúmeras vezes ao longo do tempo, criando assim um padrão cultural. Esse padrão cultural será muito utilizado nesse trabalho, visto que em vários casos os elementos não se repetem de forma ordenada ou mesmo não se repetem, havendo apenas uma composição de elementos que, por fim, se tornaram padrões tradicionais na cultura japonesa. Dessa maneira, a palavra **padronagem** referida nesse trabalho abrangerá ambas as definições citadas.

Conforme Yamashiro (1997, p. 22), os japoneses do período neolítico viviam da natureza: para eles, o sol, a lua, o trovão, o tufão, os fenômenos naturais, os rios, as montanhas, as árvores, os animais e as plantas possuíam alma. Por respeito e temor do desconhecido, criaram cultos a elas e, temendo a violência da natureza, não se opunham a essa força. Procuraram aprender com ela, incorporando sua sabedoria e beleza na pintura, na poesia, na literatura, na cerâmica, nas vestimentas e no cotidiano. Conforme CCUB, “Os Japoneses têm a postura de não lutar contra a natureza; em vez disso, preocupam-se em assimilá-la, integrando-a no seio da cultura, expressando-a na literatura e modelando-a na arte.” (CCUB, 2008, p. 39).

O fato dos japoneses terem esse profundo respeito pela natureza fez com que a maior parte dos padrões representados nos Kimonos e nas cerâmicas fossem referentes à própria natureza, muitas vezes combinando com elementos do cotidiano, como cestaria, rodas, leques⁴, pontes, pergaminhos, flechas, instrumentos musicais, tesouros e outros elementos gráficos como losangos, arabesco, listras, xadrez, círculos sobrepostos, triângulos, hexágonos entre outros.

A maioria das figuras e padrões são representações simplificadas do ponto de vista do homem sobre a natureza e o mundo, moldadas e ordenadas dentro dos limites. Entre as figuras japonesas pode-se encontrar uma variedade de desenhos, alguns inspirados em objetos reais, outros simbolizando fenômenos naturais. (MENDE, 1991, tradução nossa).

Existem infinitas formas de combinações entre esses elementos, algumas mais frequentes que outras, como as flores, que são combinadas como tudo, desde formas geométricas até utensílios do dia a dia. A natureza é até hoje incansavelmente retratada, como o Monte Fuji, as flores de cerejeira, os animais, o mar revolto, a neve, a névoa e outros elementos que não somente são inspiradores como também estão repletos de simbologias e significados.

Esses elementos, por serem retratados continuamente desde os primórdios, deixaram um legado ao povo japonês e constituem uma parte importante dessa cultura milenar, trazendo, para os dias de hoje, a tradição em

⁴ Leque – um acessório tanto feminino quanto masculino utilizado como abanador, geralmente produzido de papel ou seda.

meio ao caos moderno. Tradição e modernidade lado a lado se entrelaçando: vemos nas ruas asfaltadas, entre arranha-céus, mulheres vestidas de Kimono; desenhos de ondas do mar e flores do oriente são estampados em tênis, almofadas, embalagens de produtos e até mesmo em capas para celulares. Antigamente, esses desenhos eram usados em brasões de famílias, em Kimonos tradicionais, cerâmicas e pinturas clássicas, o que evidencia, assim, o rastro da tradição, memórias e valores em meio aos tempos modernos.



Figura 1 (esq.) – Kimono tradicional. Estampa de peônia. (TOKYOBLING, 2013)
Figura 2 (dir.) – Vestido. Estampa de peônia. (LOLOBU, 2013)



Figura 3 (esq.) – Almofada. Estampada com crisântemos e flores de ameixeira. (ZPATIOFURNITURE, 2013)
Figura 4 (dir.) – Capa para celular. Estampa de crisântemo, montanhas e bambu. (ZAZZLE, 2013)



Figura 5 (esq.) – Calçado. Estampa de ondas do mar. (HAUTELOOK, 2013)

Figura 6 (dir.) – Fita adesiva. Estampa de folhas de cânhamo. (ESTY, 2013)

As imagens acima mostram alguns exemplos da tradição japonesa misturada à atualidade. As Figuras 1 e 2 são roupas com estampas tradicionais japonesas de crisântemo, as quais mostram, de um lado, a vestimenta tradicional em meio aos tempos atuais e, de outro, um vestido moderno com estampas tradicionais. As Figuras 3, 4, 5 e 6 são objetos do nosso cotidiano e que usufruem dos padrões tradicionais orientais conectados à natureza, como as ondas do mar, as folhas de cânhamo, flores de ameixeira, bambu, montanhas e crisântemos.

Afirma Sakurai (2007, p. 10): “Educação pode conviver com tradição’, diziam e provaram os japoneses [...]”. Estes cultivam essa ligação com a natureza e estimulam-na no desenvolvimento das artes. Isso acontece desde a infância: há um grande estímulo das artes na educação, mantendo, desta forma, esta cultura de contemplar a natureza e a tradição.

A Padronagem Japonesa é muito ampla, por isso, nos focaremos nos padrões referente às quatro estações do ano e evidenciaremos a importância da natureza para o povo japonês, bem como citaremos alguns outros exemplos.

Pode-se dizer que as padronagens são ornamentos, pois possuem a função de embelezar, adornar e decorar. Esses elementos, que chamaremos de padrão ou padronagem e que são considerados ornamentos, possuem outras funções além da função básica de decoração.

Uma das funções é a de comunicação. Os padrões antigos, além da decoração, tinham uma função comunicativa e posteriormente se tornaram fonte de informação para os historiadores compreenderem hábitos locais e de época. Como exemplo, na era Yayoi (300 a.C. – 300 d.C.), encontram-se desenhos feitos

na cerâmica que representavam a vontade de retratar o cotidiano e que, por consequência, geraram uma comunicação. Entretanto, há casos em que o objetivo principal é essencialmente comunicativo, como o descrito abaixo:

[...] Um dos primeiros exemplos de padrão, ou o que poderia mais tarde tornar-se um padrão no sentido artístico, é o desenho de três sóis, duas pessoas e uma montanha. Este tipo de desenho, encontrado em muitos manuscritos egípcios, era uma espécie de código pré-letrado, que no caso significa, “me encontre na montanha três dias a partir de agora” (HIBI; NIWA, 2001, p. 185, tradução nossa).

Outra função dos padrões é o de talismã. Esses desenhos eram usados como talismã e amuletos e os desenhos eram pintados com o intuito de produzir um efeito fantástico como o de proteção, de vida próspera, de sorte, entre outros. Como exemplo, podemos citar Hibi e Niwa (2001, p. 185), que descrevem desenhos pintados em vermelho na parede dos primeiros jazigos, provavelmente do período Kofun – ilustrações de espirais, triângulos e arcos garantiam o descanso da alma. Outro exemplo é o *Inu Hariko*, um talismã popular no Japão, principalmente durante o período Edo, que, segundo Frédéric (2008, p. 502, 900), é representado por um cachorro (inu) que é o protetor das crianças, do nascimento e da saúde. Era comum escrever na testa das crianças a palavra “Inu” na intenção de afastar doenças.



Figura 7 (esq.) – Porcelana. Desenho de cachorro. [s.d.]. [s.l.] (HIBI; NIWA, 1990)

Figura 8 (dir.) – Tecido. Desenho de cachorro. [s.d.], [s.l.]. (HIBI; NIWA, 1990)

Embora a função de talismã ainda permaneça, hoje, a decorativa se tornou mais evidente. Os Padrões/Padronagens tradicionais são uma parte importante do estilo de vida no Japão. Estão por toda parte: nas vestes, nos utensílios de cozinha, na decoração das casas, nos tecidos, nos emblemas de família e na

arte. Estão inseridos no cotidiano e são um registro histórico da tradição e da estética do país. Por isso, surge a necessidade de explorar os significados por trás dos desenhos.

1.2. Adornos, estampas e símbolos

Um dos objetos deste estudo é o Kimono e os padrões tingidos, estampados, desenhados e bordados nele. O Kimono, com a sua particularidade, serve não somente para cobrir-se, pelo pudor, mas também para decorar. Birket (1965) acredita que o desejo de adornar-se vem da vontade de tornar-se relevante, enquanto que Smeets (1982) acredita que é proveniente da alegria do homem com o seu trabalho: seu prazer de lhe dar brilho, valor, ou uma aparência mais exuberante. Já Mende (1991) afirma que a ornamentação é uma solução para o medo intrínseco do homem de vazio e de sua necessidade de preencher lacunas.

Devemos então compreender um pouco mais sobre a necessidade do homem de enfeitar-se, de criar adornos, estampas, símbolos e cores. Adornar-se é algo da natureza humana; enfeitar-se não possui apenas a função de decorar – talvez esta seja sua função mais superficial –, representa algo ainda maior. Podemos observar este pensamento no livro *Signos, Símbolos e Ornamentos* de René Smeets.

Negar o desejo profundo e eterno do homem de usar os ornamentos seria negar um fenômeno antropológico. Isolar essa necessidade do contexto das normas objetivas equivaleria a reduzir o ornamento a uma decoração superficial, incapaz de ser percebida como uma força viva e orgânica.
(p. 44)

A palavra ornamento vem do latim: *ornare*, *decorar*, *omar*, e *ordinare*, *ordenar*. O ornamento vem do desejo de enfeitar-se, de decorar o corpo não somente com o intuito de originalidade, mas também pela busca por significância no grupo a qual pertence, utilizando de adornos e cores representativos. Não podemos negar que o ornamento também carrega alegria, prazer, medo e vazio. Existe nele e em sua utilização uma mistura de sentimentos. Além de todos esses fatores, ele ainda carrega tradições, histórias, simbologias, estigmas e

superstições. Isso leva a crer que o ornamento é realmente uma força viva e orgânica.

Algumas ornamentações são resultados do instinto de sobrevivência do homem. De acordo com o trecho abaixo, os japoneses utilizavam tatuagens no intuito de espantar possíveis predadores:

Segundo a narrativa, todos os homens de Yamato⁵ usam tatuagens no rosto e no corpo a fim de amedrontar peixes grandes e aves de rapina quando mergulham na água para apanhar peixes ou mariscos. Mais tarde essas tatuagens se transformam em simples enfeites corporais. (YAMASHIRO, 1997, p. 29)

Essas tatuagens que estampavam o corpo dos japoneses no período Yayoi perdem, ao longo do tempo, uma de suas funções, a de autoproteção, mas mantêm outras atribuídas ao ornamento. Possivelmente, algumas características de pintura corporal se mantiveram – como faixas, riscos e desenhos primitivos –, sendo transportadas para as vestimentas e para a cerâmica.

Segundo Smeets (1982, p. 67), a ornamentação é considerada uma das “expressões mais antigas da criatividade humana”, a qual teria se iniciado com a pintura e as decorações corporais utilizando riscos, faixas e outras formas primárias na cerâmica.

O verdadeiro ornamento é tão antigo quanto o próprio homem; ele deriva da necessidade do homem de experimentar e de jogar com o ritmo repetidos. Ele surge em todos os povos, independentemente uns dos outros, e está presente desde os tempos pré-históricos. (SMEETS, 1982, p. 12)

Outro objeto de estudo é a cerâmica e os padrões desenhados, modelados e pintados nela. Como exemplo, desde o período Jōmon (14000 a.C. – 300 a.C.), no Japão, a cerâmica, além das funções práticas, adquire também a ornamental. A cerâmica Jōmon era bastante rebuscada e cheia de detalhes. Teoricamente, para funções práticas, não seriam necessários elementos tão elaborados. No entanto, a busca por uma forma de expressão utilizando o barro como matéria, leva a criar elementos simbólicos para decorar e agradar aos homens e aos deuses. Essa civilização, assim como as posteriores, elabora objetos para reverenciar as divindades de forma significativa, usando símbolos cunhados,

⁵ Yamato – “Yamato corresponde à região onde fica atualmente a província de Nara (Nara- ken).” (YAMASHIRO, 1964, p. 23)

desenhados, modelados, impressos e estampados na cerâmica. Esses objetos elaborados supostamente agradariam as divindades e também ao próprio homem, servindo não apenas para embelezar e dar vida, mas também para se expressar, mostrar através de símbolos e desenhos uma necessidade de afirmação perante os outros, exibindo assim sua relevância, tradição e desejos.

Este conceito aplicado à decoração da cerâmica, às tatuagens e às pinturas corporais emprega-se perfeitamente às estampas dos Kimonos. Estas possuem desenhos e se posicionam de forma a criar ritmos e padrões dando vida e significado para a vestimenta. Esses padrões usados nos Kimonos serviram de inspiração para muitas peças decoradas de cerâmica.

Os desenhos aplicados tanto nas roupas quanto na cerâmica formam uma linguagem dos símbolos, algo muito mais complexo de se compreender do que a linguagem da palavra. Segundo Lexikon (1990, p. 07), “Toda Linguagem transmite e comunica experiência”, inclusive a dos símbolos, que uniria o significante e o significado – o significante seria algo importante, considerável e expressivo, enquanto o significado seria a definição, o sentido e o conceito.

A experiência está ligada diretamente aos fatos e conhecimentos adquiridos pela prática ou pela observação. De acordo com Mizoguchi (1973, p. 13, tradução nossa), o desenho antigo feito no Japão durante a pré-história “é direta expressão descomplicada do espírito humano, reflete diretamente a experiência de vida naqueles primeiros tempos.” Alguns símbolos se tornaram a figuração dessa experiência.

Inúmeros conteúdos ainda percebidos como símbolos eram, em sua origem, a expressão de realidades imediatas; assim, o Sol não era símbolo de luz divina, mas ele próprio o deus; a serpente não era símbolo do mal, mas a própria maldade; e a cor vermelha não era um mero símbolo da vida, mas a própria força vital. (LEXIKON, 1990, p. 07)

Podemos citar alguns exemplos dessa figuração, como as flores de ameixeira que, por começarem a florescerem no final do inverno e início da primavera, se tornaram símbolo dessas estações do ano no Japão. É a associação entre símbolo e experiência: a relevância da ameixeira para os japoneses em combinação com o fato de que ela começa a florescer antes mesmo do inverno acabar e o auge de sua beleza é alcançado na primavera faz com que esta flor transmita essa mensagem.

Podemos observar, na Figura 9, a representação da flor de ameixeira pintada na cerâmica, a qual é muito parecida com a produzida no Kimono (Figura 10):



Figura 9 (esq.) – Tigela de Cerâmica. Oribe. Desenho de árvore de ameixeira. Século XVII. L. 14,2 cm, C. 14,8 cm, H. 4,6 cm. Ishikawa Nanao Museum. (DSKO, 2009)

Figura 10 (dir.) – Detalhe Furisode. Desenhos de árvores de ameixeira. Edo. Século XVIII. Tokyo National Museum. (NAGASAKI, 1994)

Outro exemplo é o coelho, figura que muitas vezes é representada por lebres e está diretamente vinculada à lua. Segundo Lexikon (1990, p. 60), os coelhos descansam de dia e ficam acordados durante a noite, portanto, é considerado um símbolo lunar. A lua também é vinculada à fertilidade, da mesma maneira que o coelho, por se reproduzir com facilidade. “Nos contos de fadas e nas lendas de muitos povos, a própria Lua é por isso um coelho ou, então, indicam-se simbolicamente as manchas claras e escuras que há nela como sendo coelhos.” Lexikon (1990, p. 60).

O coelho também é símbolo de renovação. Segundo Ronnberg (2010, p. 288), “Assim como, todos os meses, a lua se torna presa da escuridão para voltar a brilhar, cheia, também os coelhos conseguem viver sob a sombra da morte.”



Figura 11 (esq.) – Prato de porcelana. Desenho de coelho, tenda e nuvem. Século XVII. D. 19,5 cm H. 7 cm. [s.l.]. (TAGAI, 1984)

Figura 12 (dir.) – Tecido. Desenho de Coelhos, ondas e emblema campânula chinesa. Algodão Kyūshū. Suntory Museum of Art, Tokyo. (YOSHIOKA, 1994)

A padronagem de coelho, segundo Hibi e Niwa (2001, p. 54), é geralmente combinada com flores, lua e ondas. No caso da Figura 11, o coelho está combinado com tendas e uma nuvem (Kumo), a qual está, segundo Baird (2001, p. 17), entre os elementos mais utilizados pelos japoneses como padronagem. As nuvens raramente transmitem sensação de tempo ou temperatura, geralmente são sinais de divindades.

O modo como a **nuvem** é ilustrada, com movimentos curvilíneos, indica uma forte influência chinesa. Eram tecidas em seda como grafia, nuvens e outros elementos em segundo plano. Segundo Baird (2001, p. 17, tradução nossa), “Embora essa tradição date pelo menos do período Nara, as Nuvens são até hoje utilizadas da mesma forma.”

São esses símbolos que ornamentam as vestimentas e a cerâmica na cultura japonesa. De acordo com o conceito de Hibi e Niwa (2001), podemos dizer que esses símbolos formam uma padronagem, pois possuem padrões que se repetem inúmeras vezes ao longo do tempo. E estes, usados repetitivamente ou combinados entre si, formam a padronagem japonesa.

2. CERÂMICA E KIMONO ENTRELACANDO-SE NA HISTÓRIA

2.1. Primórdios do Kimono

A criação da palavra vem da necessidade de se denominar objetos e conceitos. A palavra Kimono não é diferente, ela é o resultado da junção de dois ideogramas o 着(ki) e o 物(mono). O primeiro origina-se do verbo Kiru (着る) que na tradução é vestir-se, usar ou colocar; e o segundo, Mono (物), significa coisa, algo ou objeto. Podemos compreender que Kimono, no seu sentido mais puro, é “algo para vestir”, ou melhor, “roupa”. Se Kimono é uma denominação para roupa em geral, por que nos referimos apenas aos trajes típicos usados pelos japoneses? Podemos imaginar que este termo foi levado à Europa e difundido para outras culturas dessa forma por um equívoco de comunicação entre ocidentais e orientais em seus primeiros contatos. Hoje, o termo Kimono se enraizou e é comum usá-lo para referenciar-se apenas aos trajes típicos japoneses – que mostrarei mais adiante. Também definimos a palavra Kimono como roupa em geral. Encontraremos posteriormente exemplos de padronagens inseridas em jaquetas tradicionais e também em tecidos.

No livro *História da cultura: origem da evolução*, o autor Birket (1965, p. 173) fala da possibilidade do frio ser um dos elementos que favoreceram o desenvolvimento do vestuário e que provavelmente quando o homem, supostamente oriundo das regiões quentes, começa a se dispersar pela terra,

chegando a regiões geladas onde o corpo já não resiste ao frio, surge a necessidade de cobrir-se.

Observa-se, na pesquisa de Birket (1965, p. 177), as três formas simples de vestimenta: capa, poncho e saia. Aparentemente, muitas de nossas roupas evoluíram destas três formas básicas, inclusive o Kimono, que provavelmente deriva do poncho de pano. Possivelmente, os teares primitivos não atingiam a largura necessária, por isso, costuravam dois panos no sentido do comprimento com uma fenda para a cabeça, mais tarde sendo costurada apenas nas costas deixando a frente com uma abertura longitudinal.

O Kimono que conhecemos hoje é o produto de milênios de desenvolvimento do vestuário japonês. Segundo Yamanaka (1982, p. 32), o fragmento têxtil mais antigo preservado data do período Asuka (552 d.C. – 646 d.C.) e pouco se sabe como os primeiros japoneses se vestiam.

2.2. Primórdios da Cerâmica

A palavra cerâmica e a arte cerâmica em japonês são representadas por dois ideogramas 陶 (Tou) e o 芸 (Gei), formando a palavra Tougei. O ideograma Tou (陶) significa cerâmica e/ou porcelana, presente em algumas palavras relativas à cerâmica, que possuem o ideograma 陶 (Tou) no seu início, como por exemplo 陶磁 (Touji), que significa argila ou porcelana, ou então 陶芸家 (Tougeika), que significa ceramista, aquele que faz cerâmica. O outro ideograma que compõe a expressão arte cerâmica em japonês é o 芸 (Gei), que significa arte, ofício, desempenho, representação e técnica.

O homem em busca da sobrevivência utilizou-se da natureza e do que ali se encontrava pronto. Usava o meio na sua forma bruta, transformando-o e aperfeiçoando-o para melhor atender suas necessidades na luta pela sobrevivência. De acordo com Mikami (1976, p. 9, tradução nossa), “em tempos mais antigos [o homem] pegou pedras e laboriosamente as transformou em um instrumento vital”. , Um dos exemplos desse caso é o momento em que o homem aprendeu a lascar a pedra, transformando-a em um objeto cortante; outro é o uso

do atrito de duas pedras ou de dois pedaços de madeira para obter uma faísca que, em contato com material de fácil combustão, podia criar o fogo.

O fogo é considerado uma das maiores conquistas da humanidade. E somente através do seu calor conseguimos obter a cerâmica, que é a terra queimada. Segundo Bruguera (1986, p. VIII), “Cerámica proviene etimologicamente del griego Keramos, que parece significar: arcilla, vasija de tierra o tierra quemada.”

Não se sabe exatamente quando o homem começou a modelar, secar e queimar o barro para obter potes de cerâmica (CHAVARRIA, 1992, p. 09), porém Mikami (1976, p. 9) acredita que foi no começo da nova idade da pedra (6000 a. C) que o homem descobriu que da terra se conseguia produzir objetos necessários ou pretendidos e seus primeiros esforços parecem ter produzido materiais de construção e recipientes de armazenamento.

O homem descobriu que, ao aquecer a terra a uma temperatura razoavelmente elevada, ele modificaria suas propriedades, dando dureza e resistência a ela, transformando o barro em pedra. Alguns dizem que foi uma descoberta puramente acidental, mas isso nós nunca saberemos com exatidão. O que sabemos é que, quando o homem pré-histórico descobriu o fogo e aprendeu como manuseá-lo, as possibilidades de novas descobertas se ampliaram extraordinariamente.

O uso da cerâmica para armazenar, cozinhar alimentos e para construir moradias já era utilizado desde os primórdios no Japão. No entanto, a transformação do barro, a alquimia que a terra sofria era considerada algo extraordinário pelos homens primitivos, que só seria possível sendo algo mágico e sobrenatural. Tudo que era incompreendido pelo homem se torna um enigma e, muitas vezes, liga-se ao sagrado. Assim, o uso da cerâmica também foi de cunho ritualístico. “La matéria se comportaba de forma totalmente irrazonable y por ello nuestros antepassados creyeron que la materia estaba impregnada de algo mágico y esencial para la vida, el espíritu. [...]” (BRUGUERA, 1986, p. VIII)

Eliade (1983, p. 12) reforça a ideia de que o homem primitivo acreditava que os objetos vindos do céu ou as transmutações, que na época eram inexplicáveis, fossem algo divino e sagrado. O autor dá o exemplo dos meteoritos vindos do céu, os quais a sociedade primitiva acreditava serem carregados de sacralidade celeste. Assim, como o meteorito simbolizava o céu, o raio era a

representação da ligação do deste com a terra: “[...] vê-se neles a <<primeira forma>>, a manifestação imediata da divindade.”

No campo da cerâmica, Eliade (1983, p. 03) explica que o “[...] oleiro primitivo, posto que foi o primeiro em modificar o estado da Matéria”, foi o primeiro a se aventurar no campo do inexplicável e, portanto, cria-se esse sentimento muito forte de sacralidade na área da cerâmica.

[...] estas técnicas [cerâmica e agricultura] eram ao mesmo tempo mistérios, pois implicavam por uma parte a sacralidade do Cosmos e por outra se transmitiam por iniciação (os <<segredos do ofício>>). O lavro das terras ou a cocção da argila, como um pouco mais adiante os trabalhos mineiros e metalúrgicos, situavam ao homem arcaico em um Universo saturado de sacralidade. (ELIADE, 1983, p. 113)

No entanto, esse sentimento sobre a cerâmica e sua sacralidade – ou o sentimento de extraordinário, mágico, sobrenatural e místico – vêm se perdendo, sobretudo, com a conquista da ciência.

2.3. Sob influência do Continente (14000 a.C. – 794 d.C.)

2.3.1. Jōmon (14000 a.C. - 300 a.C.)

Na era neolítica, chamada Jōmon (14000 a.C. - 300 a.C.), a vestimenta usada por essa sociedade primitiva era mais apropriada para a caça, pesca e a extração de frutos naturais. Segundo Yamanaka (1982, p. 32), essa vestimenta era composta de duas partes, a inferior era uma calça estreita amarrada na cintura com uma corda entrelaçada e a superior, curta com mangas tubulares. Nesse período, os japoneses já usavam flechas com pontas de pedra lascada e guardavam seu alimento em potes de barro.

O nome dado a este período, “Jōmon”, cujo significado é padrão de corda ou esteira, se deve ao estilo da cerâmica feita com rolos de argila (técnica do acordelado), que dão um aspecto de marcas de cordas, considerada uma técnica muito avançada para a época.

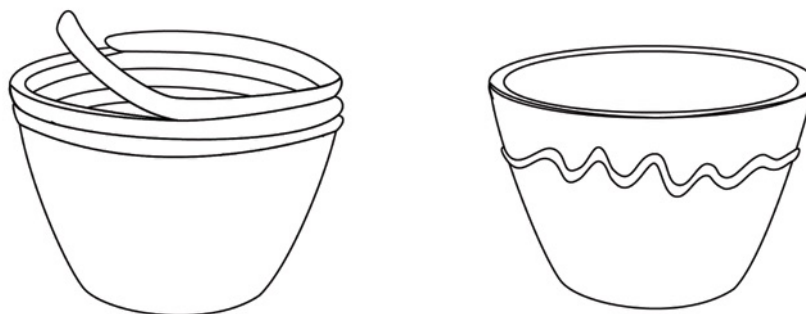


Figura 13 (esq.) – Ilustração da técnica do acordelado. (Elaborado pelo autor)

Figura 14 (dir.) – Ilustração da técnica do acordelado como forma de decoração. (Elaborado pelo autor)

A Figura 13 ilustra a técnica do acordelado, cuja função é moldar e definir o formato da cerâmica. Após a sobreposição das cordas há um alisamento dessa peça, suavizando assim a marca que a técnica do acordelado deixa. Já a Figura 14 mostra a técnica do acordelado com a função de decorar, na qual são aplicados, sobre superfície do barro, rolos de argila no intuito de criar desenhos e padrões. Lembrando que, além desse tipo de decoração, os ceramistas do período Jōmon também esculpiam as peças para criar detalhes estéticos.



Figura 15 – Tigela alta com ornamentos em forma de chamas. Metade do período Jōmon. Escavado de Iwanohara, Prefeitura de Niigata. Nagaoka Municipal Science Museum. (SAINSBURYINSTITUTE, 2013).

De acordo com Tazawa et al. (1980, p. 10), apesar do povo Jōmon ser bem primitivo na esfera agrícola, levando em consideração que na China já se usavam utensílios de bronze desde o século XIII a.C., os objetos de cerâmica Jōmon, tanto na forma dos vasos como na sua decoração externa, eram “extraordinariamente variados”.

A cerâmica, além do uso para cozinhar e armazenar, servia também para a ornamentação. Espirais dinâmicas e marcas de estrias começam a decorar os potes e vasos, transformando o estilo Jōmon em um estilo rebuscado, cheio de detalhes e textura. Neste período, a cerâmica e o vestuário caminham lado a lado e, muitas vezes, se entrelaçam: na cerâmica Jōmon havia finos desenhos foscos impressos na superfície, evidenciando a presença de um tecido tramado. (YAMANAKA, 1982, p. 32)

Condra (2008, p. 13, tradução nossa), assim como Yamanaka, afirma que existem impressões de tecido na cerâmica pré-histórica: “Fios têxteis e estrutura podem ser determinados com base em impressões deixadas para trás [cerâmica].” Essas marcas de tecido deixadas na cerâmica ajudam a arqueologia e os historiadores têxteis, pois, devido à degradação das mais antigas amostras têxteis, não se tem evidência direta dos tipos de tecido ou dos estilos de roupas utilizados, apenas evidências indiretas como vestígios de marcas na cerâmica.

O tecido conecta a cerâmica com o Kimono. Ele é usado tanto para auxiliar no processo de construção e ornamentação da peça de cerâmica quanto na fabricação de Kimonos.

Hoje em dia, no fazer cerâmico, o tecido evita que o barro grude na superfície da mesa, dos instrumentos e do molde. Por exemplo, para fazer uma placa de barro, utilizamos dois tecidos, um em baixo e outro em cima do barro, e passamos um instrumento para achatá-lo – pode ser um rolo de madeira usado para fazer macarrão, um pedaço roliço de madeira ou a plaqueira (equipamento específico para fazer placas de barro). Podemos também usar o tecido para criar uma camada entre o molde e a peça de barro, evitando que ele grude no molde. Usa-se muito a própria cerâmica como molde para iniciar as peças, mas não se utiliza o tecido quando o molde é de gesso (técnica mais atual).

O tecido pode ser usado quando fazemos rolos de barro. Com o tecido sobre uma superfície plana, rolamos com as mãos o barro até formar uma espécie de corda, daí colamos uma na outra, técnica chamada de acordelado que

foi usada na cerâmica Jōmon. O tecido também tem a característica de tirar ou manter a umidade da peça, quando seco, absorve um pouco da umidade do barro e, quando molhado, ajuda a umedecê-lo. O tecido auxiliou de alguma forma no fazer cerâmico deste período, não apenas na construção da forma, mas também na sua decoração.

O uso de tramas de tecido ou cordas era uma forma popular de decorar panelas de todo o mundo. Utensílios em forma de pá enrolados com cordas ou revestidos com tecido foram usados também para criar ferramentas que possibilitaram uma decoração da cerâmica mais rápida e mais eficiente, melhorando a estrutura do vaso de cerâmica. Este método era popular na América do norte, Europa, Japão e muitos outros lugares. (CONDRA, 2008, p. 13, tradução nossa)

Nesse trecho, Condra (2008) descreve como era usado o tecido para a decoração da cerâmica, técnica utilizada não apenas no Japão, mas em outros lugares do mundo, como na América do Norte e a Europa. Este é um caso nítido do auxílio do tecido no fazer cerâmico.



Figura 16 – Grande Vaso texturizado. Metade do período Jōmon. H. 69.9 cm. The Harry G. C. Packard Collection of Asian Art. (METMUSEUM, 2015)..

As Figuras 15 e 16, referentes à metade do período Jōmon, têm um aspecto texturizado que remete a tramas de tecidos, com linhas curvas e retas criando ritmo e fluidez em seu aspecto.

“A ingênua e às vezes até extravagante impressão que estes vasos produzem é também um sinal da vitalidade palpitante do povo que vivia em luta constante contra as implacáveis forças da natureza.” (TAZAWA et al., 1980, p. 10). O fato da natureza e dos fenômenos naturais serem de fato algo incontrolável, se torna também algo inspirador. O autor atribuiu à Natureza essa forma de decoração, com linhas curvas e padrões geométricos.

2.3.2. Yayoi (séc. III a.C. – séc. III d.C.)

No período Yayoi (séc. III a.C. – séc. III d.C.), quando foi introduzido o ferro, o bronze e a cultura do arroz, houve uma grande modificação dos hábitos dos japoneses na vestimenta. Possivelmente, as roupas eram largas para se adequarem às flexões e alongamentos necessários para o cultivo de arroz.

Yamashiro (1997, p. 28) relata um livro escrito na China, na época de Wei (220-265), que registra os hábitos dos japoneses deste mesmo período no Japão.

Os homens usam cabelos longos, amarrados junto às orelhas e cobrem a cabeça com lenço de *Kozo*⁶. A vestimenta não passa de um largo pano aberto ao meio e enfiado pela cabeça. Cultivam arroz e uma variedade de linho, criam bicho-da-seda, tecem tecidos de seda e de *Kozo*. [...] andam descalços, comem com a mão diretamente de vasilhames. (YAMASHIRO, 1997, p. 29)

O arroz e os produtos extraídos do mar tornaram-se a base da alimentação japonesa. A geografia e o clima do Japão são os responsáveis pelo desenvolvimento dessa base alimentar. O Japão é um arquipélago, um conjunto de ilhas, localizado no Oceano Pacífico e seu contorno irregular propiciou o desenvolvimento da navegação e da pesca. Em relação ao plantio de arroz, a geografia e o clima também favoreceram o seu desenvolvimento. Yamashiro (1997, p. 24) descreve: “Temperatura elevada e muita umidade em épocas necessárias ao crescimento da planta, acrescida de solo aluviano, formam um

⁶ Kozo – “Amoreira-do-papel, (*Broussonetia papyrifera*) de cuja casca se faz o papel e também tecido.” (YAMASHIRO, 1997, p. 29)

conjunto de condições bastante favorável ao desenvolvimento da rizicultura.”⁷ Estes fatores favoreceram o desenvolvimento da cultura do arroz que, por muito tempo, também foi a base da economia do país até a chegada da vasta industrialização no país na era moderna.

A rizicultura se espalha pelas terras do Japão e, com o auxílio de ferramentas de ferro e de bronze, a tecnologia de irrigação acelera o processo de cultivo, exigindo mais mão de obra e forçando um agrupamento maior de pessoas, configurando grandes aldeias com depósitos para os excedentes agrícolas e moradias.

Quando a rizicultura se transformou na principal atividade econômica, surgiram, no Japão, as cerimônias religiosas para agradecer e pedir boas colheitas aos deuses e, com ela, os primeiros santuários⁸. A cerâmica ganhou força no campo religioso. Estes cultos se tornaram, após séculos, o que conhecemos como Shintoísmo, a religião nativa do Japão. O Shintoísmo será essencial para explicarmos a alma do japonês e a importância da natureza para eles no capítulo *A Natureza na padronagem japonesa*.

A cerâmica, com a introdução do torno no norte de Kyūshū, acabou se tornando mais simples e se adaptaria à prática do cultivo de arroz. Shimizu (1984, p. 53) afirma que estes povos passaram a produzir vasilhas diferenciadas, umas mais profundas, de ampla abertura, geralmente destinadas a cozinhar alimentos; outras, de pescoço estreito, para o armazenamento de arroz ou bebidas; e copos com pedestal destinados a oferendas.

⁷ Rizicultura é o termo usado para o plantio do arroz.

⁸ Santuário – local sagrado do Shintoísmo; templo é o local sagrado do Budismo.



Figura 17 (esq.) – Jarra. Período Yayoi. Séc. III-IV. H. 18,5 cm. De Fukae, Nijo-machi, Fukuoka. Tokyo National Museum. (TNM, 2014).

Figura 18 – Jarra. Período Yayoi tardio. H. 36,3 cm. Escavado em Kugahara, Setagaya repartição, Tokyo. (WIKI, 2013)

A imagem à esquerda (Figura 17) possui linhas horizontais feitas provavelmente por um pequeno pente. Na sua lateral, houve uma carbonização proveniente da queima – provavelmente, esta parte encostou-se à lenha em combustão criando uma marca escura. A jarra à direita (Figura 18) possui desenhos geométricos em sua superfície feitos por incisão e a aplicação desse padrão geométrico à jarra dá ritmo a sua decoração. Mizoguchi (1973, p. 16) explica que as primeiras cerâmicas Yayoi eram simples e, posteriormente, desenhos de linhas diagonais e paralelas, zig-zag, arcos e linhas paralelas começaram a aparecer.

Apesar da simplicidade das peças elaboradas nesse período, algumas decorações encontradas na cerâmica indicam a vontade de retratar o cotidiano. Na região de Itazuke⁹, foram encontrados elementos do cotidiano pintados em cerâmica, como relata Frédéric (1996, p. 162): “Foram encontrados alguns exemplos de cerâmica decorada com desenhos de animais, de peixes, de pessoas e de barcos, principalmente na região de Itazuke.”

⁹ Itazuke – sítio pré-histórico da prefeitura de Shizuoka, da época do Jōmon tardio (FRÉDÉRIC, 2008, p. 516), mas pode ser também o aeroporto de Itazuke a 10 km da cidade de Fukuoka Kyushu. (FRÉDÉRIC, 2008, p. 301)

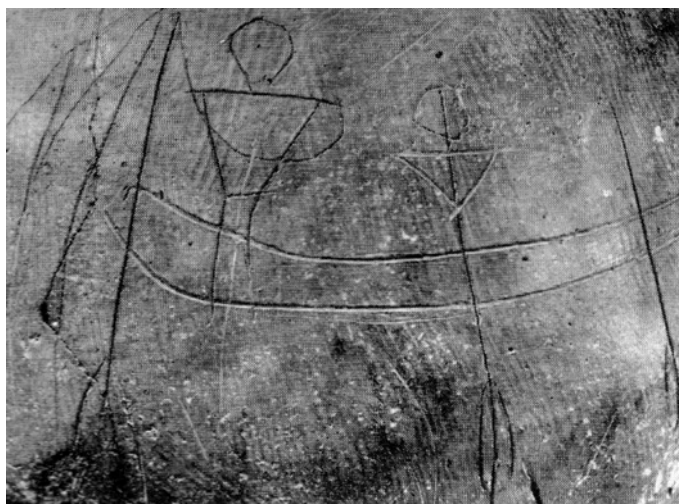


Figura 19 – Detalhe do desenho de homens no barco em jarra de barro do período Yayoi tardio (100 a.C. – 300 d.C.). Altura da figura de 6 cm . Escavado em Karako, Tawaramoto, Prefeitura de Nara. Departamento de Humanidades, Kyoto University. (MIKAMI, 1976)

Encontrado em Karako, Tawaramoto, na região de Nara, a jarra com a imagem acima (Figura 19) é um exemplo de desenho aplicado na cerâmica retratando o cotidiano: dois humanos dentro do barco, do período Yayoi tardio (100 a.C. – 300 d.C.). Nessa região, algumas peças eram pintadas com engobe de tom avermelhado, proveniente do sulfureto de mercúrio e do óxido de ferro, com motivos geométricos.



Figura 20 – Vaso com suporte pintado com cinabre. Metade do período Yayoi. H. 27,7 cm. Escavado do jardim do hospital de Owari, Ichinomiya, prefeitura de Aichi. Sob supervisão da cidade de Ichinomiya. (PEARSON; et al., 1990)

Observa-se, na parte superior do vaso (Figura 20), a cor do barro puro e incisões com motivos geométricos e, na parte inferior, a aplicação do engobe cinabre. Segundo o Dicionário Michaelis (2009), cinabre no aspecto químico é um sulfureto de mercúrio vermelho, usado principalmente como pigmento vermelho. O engobe é argila líquida misturada com algum pigmento ou corante, usado quando o barro ainda está úmido, com a finalidade de colorir e decorar as peças de cerâmica. Segundo Giardullo e Santos (2005, p. 79), “Chamamos de engobe uma cobertura opaca, colorida ou não, que tem por finalidade ocultar a cor original da peça, ou então servir de fundo para outro tipo de decoração”.

A sociedade no Japão, até então, era primitiva. Segundo Tazawa et al. (1980, p. 9) o termo “sociedade primitiva” “implica na ausência de poder e estrutura de classe”. Quando a sociedade começa a ter diferenciação de classes, os mortos, antes sepultados da mesma maneira, começam a ser sepultados de maneira distinta. Os sepultamentos desses chefes, por serem de *status* social mais elevado, são feitos de modo a se diferenciar do resto da população, sendo sepultados com objetos valiosos a seu lado.

Com a grande produtividade agrícola, houve a necessidade natural de eleger homens para guiar e liderar o cultivo de arroz, no intuito de se ter melhores safras. Quando homens são nomeados chefes de clãs, surge a sociedade de classes. Nasce assim a arte funerária que, por intermédio de pesquisas e estudos, nos forneceu muitas informações relevantes sobre o nosso passado.

Apenas na região setentrional de Kyūshū foi encontrado o uso de grandes vasilhas como sarcófagos, uma peculiaridade desta região.

O aparecimento destes chefes tribais ou caciques coincide mais ou menos com os meados do período Yayoi. Em túmulo escavado nas ruínas de Saku, Fukuoka-ken (norte de Kyūshū) encontram-se, dentro de vaso enterrado ao lado do morto, espelhos e espadas de bronze e adornos de vidro, preciosidades mais valiosas produzidas na China antiga.

Antes da formação de sociedades com diferenciação de classes, todos os mortos recebem tratamento igual no sepultamento. Por isso, supõe-se que este túmulo seja de algum chefe tribal. (YAMASHIRO, 1997 p. 26).

2.3.3. *Kofun (Século III – VII d.C.)*

É nessa atmosfera que entramos no período dos túmulos antigos, chamado Kofun (Século III – VII d.C.). Os clãs, para afirmação de seu grande poder, constroem tumbas enormes, dentro das quais foram encontradas imagens de terracota denominadas *Haniwa*, junto com outros elementos valiosos. Historicamente, os *Haniwa* são de grande importância: são imagens de homens, mulheres, guerreiros, animais, armas e moradias que revela pistas do modo como viviam e se vestiam.

Yamanaka (1982, p. 33, tradução nossa) afirma: “O mais importante para a história do Kimono são as esculturas conhecidas como Haniwa.”



Figura 21 (esq.) – Haniwa. Guerreiro em Terracota. Kofun. Séc. VI. H. 130,5 cm. De Iizuka-cho, Ota-shi, Gunma. (TNM, 2014)

Figura 22 (dir.) – Haniwa. Donzela a serviço de Deus em Terracota. Kofun. Séc. VI. H. 68,5 cm. De Kokai, Oizumi-machi, Gunma. (TNM, 2014)

A Imagem à esquerda (Figura 21) é a representação do guerreiro da era Kofun, vestido com armadura, um capacete e uma espada na cintura. A imagem à direita (Figura 22), cujo título é Donzela a serviço de Deus, é o retrato da mulher jovem, com uma vestimenta que se parece com uma túnica de mangas compridas que cruza frontalmente e é presa por um cinto.



Figura 23 (esq.) – Ilustração da vestimenta (Haniwa Masculino). (YAMANAKA, 1982)

Figura 24 (dir.) – Haniwa masculino em terracota, vestido formalmente. Kofun, séc. VI d. C. Tokyo National Museum. (PBASE, 2014)

Observando-se a vestimenta do *Haniwa* (Figura 23), nota-se que a parte inferior é uma calça, com uma corda amarrada em ambas as pernas. Na Figura 24, percebe-se que a parte superior é comprida, com mangas longas e uma abertura frontal, chapéu com aba, tendo uma espécie de arma acoplada ao cinto. Yamanaka (1982, p. 33) descreve como a vestimenta era dividida em duas peças principais, a superior que, tanto para homens quanto para mulheres, tinha uma abertura frontal e mangas curtas, e a inferior constituída de calças largas para os homens e de saias longas plissadas (batizadas como *Mo*) para as mulheres.

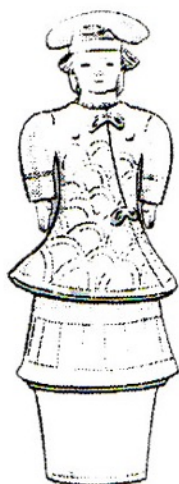


Figura 25 (esq.) – Ilustração da vestimenta do (Haniwa Feminino). (YAMANAKA, 1982)

Figura 26 (dir.) – Haniwa feminino em terracota. Kofun. Séc. VI. H. 126,5 cm. Escavado em Yokotsuka, Toyoshiro-town, cidade de Isesaki, Prefeitura de Gunma. Tokyo National Museum. (EMUSEUM, 2014)

Na imagem à direita (Figura 26), representação do feminino, observamos a parte superior da indumentária com uma abertura frontal, mangas apertadas e compridas, e a parte inferior sendo uma saia estilo *Mo* como descrita por Yamanaka. Segundo o Museu Nacional de Tokyo, entre as esculturas encontradas existem poucos *haniwas* de corpo inteiro, sendo ainda mais raras as de corpo inteiro do sexo feminino. A imagem da esquerda é um desenho representando as vestes das mulheres do período Kofun.

Conseguimos, através de observação minuciosa, verificar que, naquela época, provavelmente já se utilizavam padrões nas vestimentas ou já havia um interesse por esta arte, pois, na Figura 25, observam-se ranhuras na parte superior da vestimenta que se assemelham a padrões que se repetem como se fossem uma estampa.

O vestuário percorre junto com a cerâmica a história da civilização, muitas vezes esbarrando-se e contribuindo um com o outro, como no caso dos *Haniwas*. A partir dessas estatuetas de cerâmica, que são representações dos habitantes do período Kofun, conseguiu-se historicamente definir os padrões de roupas usadas na época e a provável existência de estampas.

A cerâmica Hajiki, nativa do Japão, surge no século IV um pouco antes da introdução da cerâmica Sueki pelos coreanos no arquipélago japonês. O Hajiki substitui a cerâmica decorada do período anterior, Yayoi, dando lugar a uma cerâmica mais padronizada na forma e menos decorada: “distanciaram-se progressivamente da cerâmica Yayoi, tornando-se cada vez menos decoradas, enquanto suas formas padronizavam-se.” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 369)



Figura 27 – Prato com base alta pintada com cinabre. Hajiki. séc. VIII. H. 9,5 cm. Escavado em Sibuya, Yanagimoto, Tenri, Prefeitura de Nara. Tokyo National Museum. (MIKAMI, 1976)

Observa-se, na imagem (Figura 27), uma cerâmica sem decoração, apenas pintada por inteiro com cinabre, sem incisões e sem tons diversos de barro, diferentemente do que vimos na cerâmica Yayoi. A cerâmica Hajiki tem uma forma simples e simétrica. “Ocasionalmente, alguns artigos eram decoradas com padrões pintados com cinabre ou com outros pigmentos avermelhados, mas essas peças provavelmente eram destinadas a usuários especiais.” (MIKAMI, 1976, p. 88, tradução nossa).

Hajiki é uma cerâmica de baixa temperatura queimada em atmosfera oxidante¹⁰, confeccionada com a técnica do acordelado, a mesma usada no período Jōmon, e tinha a aparência avermelhada da cor do barro. Já o estilo Sueki, vindo da Coreia e introduzido no Japão mais ou menos um século após o surgimento da cerâmica Hajiki, eram produzido no torno, queimada em atmosfera redutora¹¹, chegando a alcançar temperaturas elevadas a mais de 1000°C.

No período Kofun, surgem cerâmicas mais resistentes provenientes de um avanço tecnológico no sistema da construção e manuseio dos fornos, inovações vindas do continente, chegando à temperatura de 1200°C, até então inatingível.

A cerâmica começa a se sofisticar durante o período Kofun, no século V, graças a duas inovações oriundas da Coréia: o torno acionado pelo pé do oleiro e o forno [anagama] cavado nas colinas, que permitia aumentar a cozedura dos objetos, tornando-os mais resistentes, a uma temperatura que resistia mais de 1200°C. (MURAKAWA, 2013, p. 84 e 85).

Devido a esse longo período de queima e à alta temperatura¹², a queda ocasional de cinzas da própria lenha utilizada para aquecer o forno sobre as peças cria uma camada de revestimento que chamamos de vidrados¹³ de cinzas. Segundo Tagai (1984, p. 18), foi na dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.), correspondente a um intervalo de tempo dentro do período Yayoi no Japão, que finalmente os chineses cobriram sua peça com vidrado.

¹⁰ Atmosfera Oxidante - é uma atmosfera rica em oxigênio; a combustão é completa e obtém-se o máximo do calor da chama. (Enciclopédia Barsa, 1967, p. 214)

¹¹ Atmosfera Redutora – quando falta oxigênio na combustão. (Enciclopédia Barsa, 1967, p. 214)

¹² Alta temperatura – considerada alta temperatura a queima acima de 1100°C. (GIARDULLO, 2005, p. 21)

¹³ Vidrados – camada vítrea fundida sobre um corpo cerâmico, dando-lhe brilho, textura, cor e impermeabilizando-a. (RHODES, 1990, p. 83)

Segundo Frédéric (2008, p. 1101), “As cerâmicas Sue consistiam em jarros e vasos decorados sobre pedestal perfurado, utilizados principalmente para conter oferendas funerárias depositadas nos túmulos.”



Figura 28 (esq.) – Cerâmica Sueki. Kofun, séc. VI. H. 48,4 cm. Local de escavação desconhecido. Nara National Museum. (NARAHAKU, 2014)

Figura 29 (dir.) - Vaso com padrão de aves aquáticas. Sueki. séc. XII. H. 39,5 cm. Matsunaga Memorial Hall, Odawaea, Prefeitura de Kanagawa. (MIKAMI, 1976)

A Cerâmica Sueki, no entanto, iniciou com peças cor de barro sem o uso de vidrados. Com a temperatura mais alta, os poros dos vasos se fecharam mais e, como resultado, a água deixou de penetrar facilmente por eles, tornando-os um pouco mais impermeáveis. Na etapa final, o estilo Sueki adotou o vidrado obtido ocasionalmente pela queda das cinzas sobre a peça (TAGAI, 1984, p. 10).

Observamos que o estilo Sueki (Figura 29) aplicado no período Heian (794-1185), etapa final deste estilo, está vitrificado por inteiro. Há um padrão de aves aquáticas decorando toda a sua superfície, diferente do primeiro período deste estilo, observado na imagem do século VI (Figura 28), em que eram utilizados para oferendas, apenas com recortes e sem desenhos decorativos.

De acordo com Mikami (1976, p. 88), o estilo Hajiki pode ser uma continuação ou o sucessor da cerâmica Yayoi pouco decorada, já que se parecem também na forma e na coloração do barro. Podemos dizer que, ao longo dos anos, a cerâmica japonesa foi se transformando gradualmente em uma cerâmica menos decorada, iniciando na cerâmica Jōmon, com o estilo rebuscado

cheio de detalhes e textura e confeccionadas com a técnica do acordelado; passando pelo estilo Yayoi, mais simples e com decorações menos acentuadas que a do período anterior a ela, confeccionadas com o torno; chegando ao estilo Hajiki (acordelado) e Sueki (torno) do período Kofun, transformando-se em um estilo pouco ornamentado e mais limpo.

Apesar de não apresentar muitas decorações, é no estilo Sueki, no período Kofun, que vemos um avanço tecnológico dos fornos e da cerâmica, permitindo que as peças se tornem mais resistentes, mais impermeáveis, e possibilitando o surgimento dos vidrados de cinzas naturais. Assim, cria-se um marco na História da cerâmica.

Iremos observar melhor o estilo Sueki decorado na etapa final. Alguns exemplos de padrões feitos por incisões – como a de plantas, flores e animais – serão mostrados no período Heian.

2.3.4. Asuka (552 - 710 d. C)

No período Asuka (552-710 d. C),¹⁴ observamos uma forte influência da China, principalmente com a entrada do budismo¹⁵ e a nomeação do príncipe Shōtoku, um grande adepto e incentivador desta religião. Por consequência, os estudos e a arte chinesa se intensificam, inclusive a arquitetura, a literatura, a escultura e a pintura.

A forma de exibir poder no período anterior, Kofun, era representada pelos grandes túmulos: quanto maior o túmulo, mais importância e riqueza aquela pessoa sepultada tinha perante os habitantes daquele povoado. Esse símbolo foi substituído pelos grandes templos construídos no período Asuka.

Com fragmentos têxteis preservados e pinturas feitas na época, foi mais fácil identificar o estilo usado nesse período. As roupas usadas por Shōtoku tinham estilo tipicamente chinês. Como retrata Yamanaka (1982, p. 34), os

¹⁴ Asuka – Vilarejo situado ao norte da prefeitura de Nara, no local onde, nos séculos VI-VII, foram construídos vários palácios imperiais e templos budistas [denominado período Asuka]. Dele, restam somente vestígios e numerosos túmulos (Kofun). (FRÉDÉRIC, 2008, p. 102)

¹⁵ Budismo – é o ensinamento de Gautama Buda em 552 d.C., com início ao norte da Índia, introduzido no Japão pela China em 645 d.C., no período Asuka.

homens se vestiam com uma túnica solta com uma fenda em cada um dos lados, gola alta e calças presas na cintura por uma faixa que, depois de amarrada pendia para frente; já a vestimenta da mulher tinha a parte superior curta e uma saia longa e natural. A indumentária começa a se configurar de forma a se parecer com o Kimono que conhecemos hoje em dia.



Figura 30 (esq.) – Ilustração vestuário dos homens da Corte. Referência Príncipe Shōtoku. (YAMANAKA, 1982)

Figura 31 (dir.) – Pintura do Príncipe Shōtoku e seu dois filhos (Séc. VIII). (WIKI, 2013)



Figura 32 – Ilustração. Roupas usadas pelas mulheres da corte. (YAMANAKA, 1982)

Observa-se, na Figura 30, exatamente a descrição de Yamanaka sobre os trajes usados pelo príncipe Shōtoku e, abaixo na Figura 32, a representação da vestimenta usada pelas mulheres da corte do período Asuka.

A cerâmica continuou com a produção dos dois estilos, tanto o Sueki quanto o Hajiki, que conviveram lado a lado e duraram até o período Heian (794-1185).



Figura 33 – Garrafa estilo Sueki, alta temperatura. Período Asuka. Séc. VII. H. 31,4 cm. Kimbell Art Museum. (KIMBELLART, 2014)

A Figura 33 é um exemplo de cerâmica Sueki do período Asuka: peça feita na cor do barro; a queda de cinzas acidental sobre uma face da peça criou um vidrado verde escorrido. É uma cerâmica que usa como decoração apenas o vidrado escorrido não possui outro tipo de ornamentação.

2.3.5. Nara (710 - 784 d.C.)

No período Nara (710-784), o Japão e a China – dinastia Tang (618-906) – retomam a antiga amizade rompida por causa de Kudara¹⁶ e intensificam a troca de cultura e informação. A aristocracia se espelha na capital de Tang para assim

¹⁶ Kudara – tornou-se base política do Japão na península Coreana por cerca de três séculos, foi invadida pelo reino de Shiragi aliado com a China (dinastia Tang), perdendo o domínio sobre aquela área. O reino de Shiragi já havia conquistado outros reinos e, mais tarde, se tornou senhor das terras da Coréia. (YAMASHIRO, 1997, p. 45)

construir sua capital chamada Nara, com toda a estética e os costumes da época importados da corte chinesa. Esse intenso contato com o continente fomenta a arte na capital, a literatura, os estudos religiosos e gera um grande progresso artístico e intelectual nesse período. Influência da Arábia e até de Bizâncio chegaram ao Japão via China, tornando a arte mais colorida. Há uma forte relação com o estrangeiro.

Assim sendo, a tendência do vestuário continuou ao estilo chinês. Ito et al. (2011, p. 08) relata que a vestimenta tinha mangas cilíndricas e mais compridas do que os braços do usuário, juntamente com a gola alta também inserida pela vestimenta da corte de Tang. “Os nobres vestem quimonos elaboradamente bordados, longos, com mangas compridas que cobrem até as mãos.” (YAMASHIRO, 1997, p. 58)

A distinção entre classes se mostrava claramente no estilo de roupa: cada classe e ofício tinham um estilo próprio e as mangas eram um indicador muito aparente desse sistema – se havia manga e o quanto eram compridas diferenciava os ricos e pobres. Yamashiro (1997, p. 59) afirma que, conforme a posição hierárquica do nobre, as cores da vestimenta mudavam e havia regulamentos minuciosos descrevendo como cada classe social deveria se vestir.

Com o constante contato com o continente, a Sericicultura, arte de produzir seda, também se beneficia desse incremento econômico e artístico, surgindo tecidos de seda mais finos e de boa qualidade. Segundo Zanetti (2013, p. 01), a Sericicultura “compreende a cultura da amoreira, a criação do bicho-da-seda e a produção dos fios de seda para a indústria têxtil, ou seja, a sericicultura é a arte de produzir seda”.

Há relatos de que os japoneses já criavam o bicho da seda desde o final do período Yayoi. De acordo com Kobayashi (2008, p. 17), em livros chineses há registros do cultivo da matéria necessária para a fabricação e desenvolvimento de tecidos. “[...], os japoneses plantavam rami¹⁷, cultivavam Bicho-da-seda, enrolavam fios de seda, faziam tecidos de cânhamo e produziam seda de tessitura simples.”

¹⁷ Rami – planta nativa da Ásia oriental usada para a produção têxtil.

Para estampar essas sedas e linhos surge a técnica *Shibori*, cuja origem é desconhecida, mas o primeiro fragmento é do período Nara segundo Yang e Narasin (1989, p. 39). *Shibori* é a denominação para vários tipos de tingimento e é geralmente traduzida como *Tie-dye*. Esta técnica utiliza elementos como cordas e fios que, amarradas ou fixadas no tecido, ocultam as partes que não se deseja tingir (CONDRA, 2008a, p. 190).



Figura 34 (esq.) – Um exemplo de tingimento fabricado com *Shibori*, estilo *Kôkechi*. Período Nara. Tokyo National Museum. (YANG; NARASIN, 1989)

Figura 35 (dir.) – Padrões de Papagaios retratados usando a técnica de *Shibori*, estilo *Rôkechi*. Período Nara. Tokyo National Museum. (YANG; NARASIN, 1989)

Acima, há dois fragmentos (Figura 34 e 35) do período Nara em que se utiliza a técnica do *Shibori*, de estilos chamados *Kôkechi* e de *Rôkechi* respectivamente. Segundo Kobayashi (2008, p. 18), para se fazer a técnica do *Kôkechi* utilizam-se nós amarrados para encobrir as partes que não se quer tingir e, na técnica *Rôkechi*, utiliza-se cera de abelha. Esses dois tingimentos criam padrões de estampas usadas na época. Nas figuras acima os padrões se repetem por todo o tecido e cria um arranjo ordenado, essa repetição definido como padronagem visual. Estas técnicas são usadas até hoje, muitas vezes combinadas entre elas ou então com bordados e pinturas.

Na área da cerâmica, depois da descoberta acidental dos vidrados de cinzas que proporcionavam um aspecto vítreo e colorido, houve o desenvolvimento de três colorações – verde (derivada do óxido de cobre),

amarelo-caramelo (do óxido de ferro) e branco – e a sua combinação deu origem ao estilo *Sancai* (*San Ts'ai*), tendência vinda da China do período Tang (618 – 906). Segundo Wood (1999, p. 199), no século VII da dinastia Tang, surgem os tons de azul, provenientes do cobalto, e havia também tons de cinza escuro e o marrom escuro, totalizando seis tonalidades de vidrados. O autor conta que, em 1929, em uma tumba, foram descobertos estatuetas de cavalos e camelos com as três colorações (verde, amarelo-caramelo e branco) e desde então, essa combinação de cores foi intitulada de San cai. Outros objetos que possuíam em sua composição de cores os tons de azul, marrom escuro e cinza escuro foram descobertas, mas o nome já havia se estabelecido e continuaram a chamar de San cai.

Sancai, que significa literalmente três cores, é representado por dois ideogramas 三 (san) que significa três e 彩 (cai) que significa cores, mas algumas pronúncias se modificam do chinês para o japonês, transformando a fonética 彩 (cai) em (sai), então essa técnica de esmaltar com as três cores no Japão é chamada, na verdade, de Sansai. “O engobe branco era usado como fundo base para as superfícies coloridas, as cores vivas em alguns pratos formavam manchas e salpicos, enquanto em outros eram separadas por traços de flores em forma de moldura ou medalhão.” (MURAKAWA, 2013, p. 51).



Figura 36 – Jarra esmaltada com três cores de vidrado, com desenhos de flores de ameixeira. Dinastia Tang. séc. VIII. H. 23,8 cm. Tokyo National Museum. (TNM, 2013)

A Figura 36 é um jarro produzido na dinastia Tang, com padronagem de flores de ameixa em policromia, referência para estilo Sansai aplicado no Japão. Observamos na Figura 37 uma cerâmica Sansai produzida no período Nara com desenho de flor de seis pétalas.



Figura 37 - Cerâmica Sansai (três cores). Período Nara. Séc. VIII. [s.l.]. (WIKIMEDIA, 2014)

Além da Cerâmica Sansai, ainda se produzia o estilo Sueki e Hajiki iniciadas no Japão no período Kofun. Segundo Murakawa (2009, p. 25), “A propagação dos esmaltes Sansai era restrito à classe alta do Japão e desapareceram com a introdução do período Heian.”

A partir do período Nara, a cerâmica se torna mais colorida e rica em detalhes e desenhos como flores, formas geométricas, formas abstratas entre outros.

2.4. O Florescer de uma Cultura Singular (794 - 1911 d.C.)

Com essa divisão podemos compreender melhor o desenvolvimento da cultura japonesa, essa cultura singular, dividindo-a em dois momentos históricos. O primeiro, descrito anteriormente, é de assimilação massiva da cultura continental. Durante séculos, os japoneses introduziram sabedorias como a escrita chinesa, a cultura do arroz, o ferro e o bronze, a arte, a religião (como o

Taoísmo¹⁸ e o Budismo) e a política, e tais riquezas fizeram com que o país se tornasse reflexo do continente oriental.

O segundo momento é quando o Japão se volta para si, não mais para fora e sim para dentro. É quando observamos um grande desenvolvimento das artes, a criação do verdadeiro estilo japonês: “a cultura continental introduzida durante séculos, quase que totalmente assimilada, dá lugar ao aparecimento de uma cultura apropriada ao clima, aos sentimentos e gostos japoneses” (YAMASHIRO, 1997, p. 79). Quando se cria a própria identidade, fica mais fácil a difusão e a assimilação dessa cultura pela maioria do povo, se tornando mais forte, se consolidando.

2.4.1. *Heian (794 - 1185 d.C.)*

No período anterior, Nara, ainda existia muita influência vinda do continente e somente no período Heian (794-1185), com a suspensão de envios de missões ao continente, que realmente houve uma nacionalização da cultura. O Japão deixa de ser o espelho da China e passa a desenvolver sua própria e singular cultura.

Atinge alto grau de esplendor a cultura aristocrática na metrópole, Heian-Kyô, a capital da paz. Divertem-se os nobres na contemplação das cerejeiras em flor na primavera e do bordo (momiji), no outono, apreciam o canto e a música; sua vida luxuosa e refinada resulta no desenvolvimento das artes, literatura, pintura, arquitetura, etc. (YAMASHIRO, 1997, p. 64)

Observamos, neste trecho de Yamashiro, a afirmação de que a nobreza já contemplava as flores de cerejeira na primavera e do bordo no outono, costume praticado até os dias atuais. Essa paz que se instala na capital também favoreceu a observação e reflexão sobre a natureza, ajudando no desenvolvimento das artes.

É nesse período que surge o *shodô*¹⁹ (caminho da escrita), *Yamato-e*²⁰ (pintura Yamato), *makie* (desenho em ouro, prata, laca e etc.) e a caligrafia

¹⁸ Taoísmo – é uma tradição espiritual chinesa, inserida no Japão durante o período Asuka na metade do século VII.

própria, mais simplificada, o *Hiragana* e o *Katakana*. Desabrocha nesse período a legítima literatura nacional, que com a difusão dessa escrita mais fácil e natural tornou-se mais acessível à população, e há uma expansão da poesia genuinamente japonesa o *waka*²¹, muito apreciado pela aristocracia, sacerdotes e samurais, que tem como um de seus temas a natureza.

Apesar da assimilação em massa da cultura vinda do continente, os japoneses tiveram a perspicácia de encontrar a sua própria essência.

[...] produtos da arte continental tiveram profunda ressonância na consciência estética japonesa, a qual, não obstante, encontrou sua expressão máxima nos trabalhos artísticos que, afinal, buscaram inspiração no que era nativo e particular ao espírito japonês. (TAZAWA, 1973, p. 23)

Nas cerimônias importantes, os homens da corte usavam o *Sokutai* (Figura 39), traje composto de largas calças, um roupão com mangas amplas e um chapéu alto; sob o *Sokutai*, usavam o *Kosode*.



Figura 38 (esq.) – Sokutai - Ilustração Roupa masculina de inverno da corte destinada a cerimoniais. (YAMANAKA, 1982)

Figura 39 (dir.) – Roupa masculina de inverno da corte destinada a cerimoniais. *The Costume Museum*. (KIMONOHISTORY, 2013)

¹⁹ Shodō – Arte de escrever a caligrafia japonesa ou chinesa com o pincel com tinta preta sobre o papel.

²⁰ Yamato-e – pintura em policromia, puramente japonesa.

²¹ Waka – poema de 17 sílabas.

As mulheres, nas cerimônias importantes, usavam o *Kasane shōzoku* (Figura 41), que é a composição de Kimonos sem forro sobrepostos e de cores diferentes, vista apenas na gola, no final das mangas e na barra do Kimono. Quando a quantidade de Kimonos sem forro alcançava 12 camadas, esta composição se chamava *jūni-hitoe*. Segundo Yamanaka (1982, p. 34), essa composição pode ter mais ou menos camadas dependendo da estação do ano, sendo o máximo de vinte, chegando a pesar oito quilos. Em ocasiões menos formais, as mulheres usavam Kimonos mais curtos. As que pertenciam às classes mais baixas vestiam roupas simples compostas de uma saia de tecido e uma parte superior larga. De acordo com Kobayashi (2008, p. 18-19), as camadas dos Kimonos sobrepostos tinham cores diferentes e eram combinadas de forma a criar harmonia com a natureza e os elementos sazonais.



Figura 40 (esq.) – Ilustração traje feminino formal da corte chamado *jūni-hitoe*. (IZ2, 2013)
Figura 41 (dir.) – Vestido formal para filhas de família nobre. *Kasane Shōzoku*. The Costume Museum. (IZ2, 2013)

O Kosode, que era usado como roupa íntima pela elite, deu início ao que chamamos hoje de Kimono propriamente. Segundo Nagasaki (1993, p. 3, tradução nossa), “Kosode é um protótipo do atual Kimono”, significa literalmente “mangas curtas” e data de meados do período Heian. Tanto para homens quanto para mulheres, o Kosode foi usado como roupa de baixo pela aristocracia e como

roupa de todos os dias pelos plebeus. Apenas após a batalha de Ōnin²² (1467-1477), período Muromachi, o Kosode passou a ser utilizado por todas as classes sociais como roupa de todos os dias por homens e por mulheres.

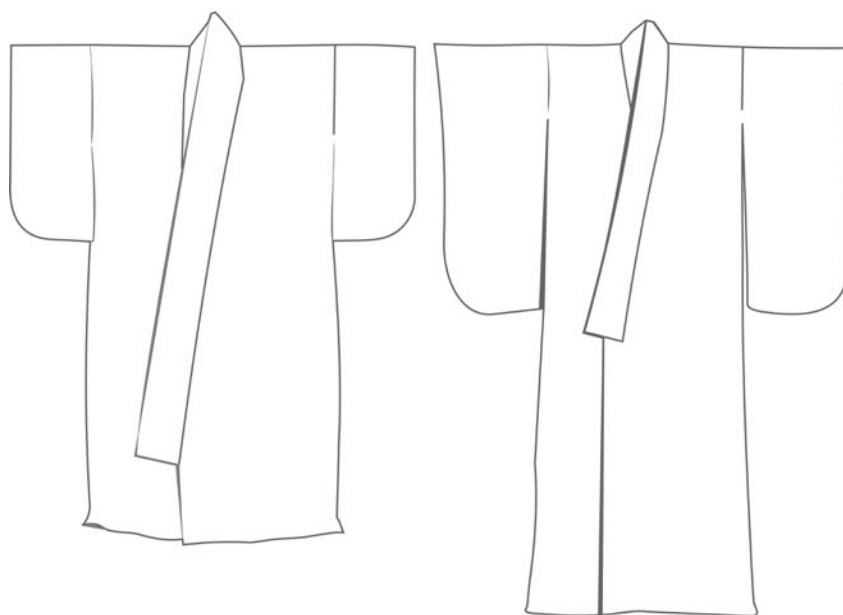


Figura 42 – Ilustração *Kosode* à esquerda e *Furisode* à direita. (Elaborada pelo autor)

Como podemos observar na Ilustração acima (Figura 42), temos a comparação do *Kosode* (à esquerda) e um *Furisode* (à direita). O *Furisode*, cujo significado é “Mangas que balançam”, é o Kimono usado por moças solteiras, é mais comprido e estreito que o *Kosode* e as mangas também são mais alongadas.

Os trajes começam a se configurar de forma a se parecerem com o Kimono moderno. Em cada época, existiram roupas diferentes para cada classe e ofício e também há relatos de algumas características da vestimenta que se modificavam conforme a idade, porém não será possível abordar todos esses aspectos. Devido a isto, elegemos o *Kosode* para representar a vestimenta dos japoneses até o desenvolvimento do Kimono moderno.

Compreendem-se como Kimono moderno os estilos *Kurotomesode*, *Irotomesode*, *Furisode*, *Houmongi*, *Tsukesage*, *Iromuji*, *Komon*, *Tomesode* e *Yukata*. Cada estilo será explicado mais adiante.

²² Batalha de Ōnin – guerra civil com início em 1467 com duração de 11 anos.

O Kosode é a base do que hoje chamamos de Kimono, o qual foi se aperfeiçoando e se adequando às necessidades culturais do país. É a provável origem do Kimono que é na sua forma igual para mulheres, crianças e homens; o mesmo Kimono se ajusta perfeitamente a qualquer tipo de corpo, tanto alto, como baixo, estreito ou largo. Por terem o mesmo corte, facilita a disposição em camadas, que é bem adequado para o clima do Japão, com sua larga variação sazonal de temperatura. O que varia é a ocasião, o tipo de tecido de acordo com as estações do ano e os motivos das estampas.

O Kimono deve ser usado adequadamente dependendo da ocasião. Deve obedecer os seguintes critérios: cor, tipo de tecido, qualidade da estampa, local onde se encontra a estampa, os motivos estampados e o estilo.

Os Kimonos tradicionais japoneses são feitos conforme a mudança de temperatura, que corresponde às mudanças de estações do ano, levando em consideração que o país do sol nascente está localizado na zona temperada e as estações do ano são bem definidas. O inverno é bem frio e, em algumas partes do país, chega a nevar, principalmente ao norte do arquipélago, então os tecidos fabricados para os Kimonos usados nessa estação são feitos mais grossos e estampados com motivos de inverno. Da mesma forma, os Kimonos de primavera e verão são feitos com tecidos mais leves e motivos florais e os de outono, de um tecido um pouco mais grosso e com motivos próprios da estação.

De acordo com Fukuda (1995, p. 35), os japoneses, principalmente os mais tradicionais, evitam usar o Kimono de inverno em outras estações do ano e assim este conceito se repete para os Kimonos de primavera, verão e outono.

O catálogo *The Art of Asian Costume* (1989, p. 125, tradução nossa) explica que os “Kimonos formais devem ser feitos com fina seda ou brocado, criados com várias técnicas, incluindo resist-dyeing, tie-dyeing, aplique e bordado com fios de seda, ouro e prata. Para o uso diário em casa, o Kimono deve ser feito de algodão, lã ou seda de qualidade inferior.”

De acordo com Sato (2007), cada estilo de Kimono obedece a determinadas regras, por exemplo, o *Kurotomesode* e o *Irotomesode* são Kimonos de tecido liso e estampados a partir das coxas até a barra, possuem cinco emblemas gravados na parte superior – os escudos de família, denominados *Kamon*. No entanto, o *Kurotomesode* é preto e, em cerimônia tradicional de casamento japonesa, é usado pelas mães dos noivos; já o

Irotomesode tem cores pastéis e é utilizado pelas mulheres casadas da família dos noivos.

O *Houmongi* também é feito com tecido liso, porém, possui a decoração em um dos ombros e uma das mangas e, não possuem *Kamon*, diferente dos dois tipos de Kimonos citados acima. O fato de não possuir os escudos da família já torna o Kimono menos formal. O *Houmongi*, nas cerimônias de casamento, é usado por mulheres casadas e solteiras amigas da noiva. As moças solteiras parentes da noiva normalmente usam o *Furisode*, que tem as mangas mais compridas, com cerca de 70 a 90 cm de comprimento, e são bem estampados e coloridos. O *Furisode* é usado também na cerimônia de maturidade no Japão chamada *Seijin Shiki*²³. Quando a filha se casa, alguns pais a presenteiam com um *Houmongi* para substituir o *Furisode* de solteira. O *Furisode* muitas vezes se converte em um *Tomesode* que significa mangas encurtadas, quando a mulher se casa não se pode usar o *Furisode* de solteira com mangas compridas, então há o costume de cortá-las transformando-as em um *Tomesode*, que é um tipo de *Kosode* de seda feminino usado por mulheres casadas.

Dos Kimonos usados diariamente por mulheres solteiras e casadas, o *Tsukesage* é o mais sofisticado: é muito parecido com o *Houmongi*, porém com estampas mais moderadas. Nas cerimônias de chá, é usado o *Iromuji*, que é um Kimono sem estampas de diversas cores e, em alguns casos, possui textura e um pequeno *Kamon*. É considerada uma roupa semiformal para o dia a dia, assim como o Kimono *Komon*, com pequenas estampas repetidas. E, por último, o Kimono usado no verão, em festivais e também no cotidiano é estampado e de algodão, chamado *Yukata*, que tem as estampas femininas bem grandes e as masculinas pequenas.

Na próxima página, temos fragmentos dos tecidos usados no período Heian. Em sua trama, encontramos padrões representando folhas (Figura 43) e flores com desenhos geométricos (Figura 44).

²³ *Seijin Shiki* – cerimônia de maturidade no Japão; no ano em que o adolescente completa 20 anos, celebra-se a passagem para a idade adulta, evento realizado no mês de janeiro.



Figura 43 (esq.) – Fragmento. Seda tecida. Período Heian ou Kamakura. Século XII. Japão. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014)

Figura 44 (dir.) – Fragmento. Seda tecida. Período Heian ou Kamakura. Século XII. Japão. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014).

No final do período Heian, surgem os samurais (soldados da aristocracia). Yamashiro (1997, p. 67-69) explica que, devido uma má administração dos chefes locais que visavam o lucro pessoal descuidando-se das funções administrativas, surge um grupo armado destinado a conter plebeus descontentes e manter a ordem. Estes grupos armados, denominados *Bushidan*, batalham por terras e influência política para seus clãs. Os vencedores ganham mais força, formando grupos numerosos e expressivos. Com o declínio da guarda militar do governo, os *Bushidans* adquirem novas funções, servindo como guardas do palácio e de nobres, recebendo o título de Samurais. Estes Samurais ganham muito respeito junto à aristocracia, além de cargos políticos, devido a sua grande competência militar e, logo, estavam ocupando posições importantes do governo.

Os Samurais constituem parte importante da história do vestuário, pois criam tendências importantes no seu desenvolvimento e nas artes. Veremos essa forte influência principalmente a partir do período Kamakura.

Na cerâmica, encontramos, em algumas peças do estilo Sueki, alguns exemplos de padrões feitos por incisões.



Figura 45 – Fragmento de cerâmica com desenho de planta. Sueki. Século X. Escavado na área de Sanage, prefeitura de Aichi. (MIKAMI, 1976)

Os desenhos inseridos na cerâmica sofreram influência da pintura *Yamato-e* e como menciona Mikami (1976, p. 111, tradução nossa): “esses desenhos nos remetem a poesia e elegância da pintura de Yamato-e”. Tal pintura, apesar de ter se inspirado na pintura de Tang (China), adquiriu características puramente japonesas. O termo *Yamato-e* significa literalmente “pintura japonesa”, a qual, segundo Yamashiro (1997, p. 81), é o “[...] precursor da atual pintura nipônica. [...] lindos quadros em policromia, inspirados na natureza e objetos japoneses”.

Assim, podemos dizer que elementos que inspiram as pinturas, como os contos da literatura e da história japonesa, e características relacionadas às quatro estações no Japão são também motivo de inspiração na decoração em cerâmica e no Kimono. Os motivos que inspiram a decoração dessas artes são os mesmos, relacionados à cultura japonesa, no que está inserido no cotidiano, como a natureza, a religião, a história e as lendas.

Com a experiência dos ceramistas, conseguiu-se uma queima diferente da utilizada até então na cerâmica Sueki, em atmosfera redutora. De acordo com Mikami (1976, p. 112, tradução nossa), “agora, disparos poderiam ser executados, criando um ambiente oxidante, de modo que os ceramistas já não contavam exclusivamente com o velho processo de redução”, fato que deu origem à cerâmica Heian Shiki, uma cerâmica de alta temperatura, quase branca, com finas texturas, queimada em atmosfera oxidante e utilizada pela aristocracia.



Figura 46 – Jarro de cerâmica. Sueki (Heian Shiki). Meados do século X. H. 13,9 cm. Escavado no local do forno Kurozasa número 14, Morowa, Prefeitura de Aichi. Departamento de humanidade, Nagoya University. (MIKAMI, 1976)

O Hajiki, apesar da existência do estilo Sueki e o Heian Shiki, era o mais difundido. Mikami (1976, p. 113) caracteriza este estilo como vital e o mais forte elemento da cultura japonesa durante o período Nara e Heian. Apesar de ser uma cerâmica funcional e de grande demanda, se tornou mais simples e uniforme, porém os ceramistas decoravam a peça com padrões de pinceladas e raspagens, pois a beleza estética ainda era de extrema importância para eles. Como pode ser visto na tigela enegrecida denominada cerâmica Hajiki negro (Figura 47), na parte externa há riscos feitos por raspagem e na parte interna os ceramistas poliam com uma espátula, transformando o esfumaçado interno em preto brilhante.



Figura 47 – Tigela de cerâmica. Hajiki Negro. Século IX. D. 15,6 cm. (MIKAMI, 1976)

No fim do período Heian, alguns fornos do chamado Seis Fornos Antigos do Japão (Seto, Tamba, Tokoname, Shigaraki, Bizen e Echizen) já estavam em pleno funcionamento, destacando, no final deste período, a cerâmica Tokoname e a Bizen, além do Seto que serão explicados junto ao período seguinte, Kamakura.

2.4.2. Kamakura (1185 - 1333 d.C.)

Desde o período anterior, Heian, quando houve a suspensão de envios das missões à China, não há oficialmente um acordo diplomático, mas ocorrem certas trocas comerciais, de cunho religioso e cultural, independentes. Dentro do comércio, importa-se seda, algodão, chá, papel, pinturas e tinta nanquim.

No período Kamakura (1185-1333), a importância dos samurais cresce ainda mais e eles chegam a receber terras pertencentes aos nobres da corte e obter a liberdade de criar um código, denominado Joei²⁴. Além de intervir na parte administrativa do governo, os samurais influenciaram também a parte religiosa: os guerreiros adotaram o Zen budismo, religião introduzida no Japão em 1227, “a fim de alcançar a iluminação através da autodisciplina mental, acima da busca de estudos acadêmicos e da performance de cerimônias” (YAMASHIRO, 1997, p. 109). Ao adotar o Zen budismo, que tinha como lema virtudes que os guerreiros valorizavam – como, por exemplo, a simplicidade e a frugalidade –, os Samurais ajudaram na divulgação desta seita no Japão, onde hoje existem muitos de seus adeptos. sendo que, em alguns períodos na história, esta religião passou a ser a preferida dos japoneses.

Os Samurais também ajudaram na divulgação do chá verde, introduzido no Japão no final do século XII (1191). Segundo Yamashiro (1997, p. 136-137), ele fora trazido como erva medicinal no final do período Heian e início do Kamakura (1141-1214) pela seita Zen. O chá verde foi usado primeiramente pelos monges budistas para fins medicinais e depois para cerimônias ritualísticas. Logo as classes superiores e os samurais começaram a beber o chá como forma de

²⁴ Código Joei – “O código Joei contém os princípios morais da época e se torna base ou modelo de todas as leis e regulamentos para governar,[...]” (YAMASHIRO, 1997, p. 98).

apreciação, não apenas como erva medicinal, o que terá grande peso para o desenvolvimento da cerâmica.

Kamakura foi também um período de mudanças, segundo Kurihara e Nishizawa (2009, p. 103). É nele que se tem uma importante alteração da trajetória da arte que deixa de ser restrita à nobreza e passa a ser cultivada pela classe guerreira, pelos monges e, gradativamente, vai alcançando as classes mais baixas. A popularização da arte irá efetivamente acontecer no período Edo, quando passa a ser disseminada através da consagração de muitos estilos que foram desenvolvidos ao longo do tempo criando muitas escolas de arte. Os Monges e os Samurais, nesse e nos próximos períodos, passarão a estabelecer novas tendências e conceitos de arte.

Devido à classe de guerreiros, o gosto se tornou mais másculo e viril. “A classe militar de Kamakura aprecia a simplicidade em tudo. Está farta da superficialidade da aristocracia e detesta o refinamento efeminado” (YAMASHIRO, 1998, p. 109).

De acordo com Condra (2008a, p. 189), os samurais tornaram-se cada vez mais importantes e suas mulheres lançaram uma nova tendência ao dobrar seu Kosode dentro do *Hakama* (calça).



Figura 48 – Ilustração. Parte superior *Kosode* branco e inferior *Hakama* vermelho. (KODABAR, 2014)

A Figura 48 é a representação de mulheres usando, na parte superior, o Kosode branco e, na parte inferior, a calça vermelha, denominada *Hakama*, geralmente escuras com fendas nas laterais e pregas. Foi usada tanto por

mulheres quanto por homens, mas depois de um determinado período foi usada somente pelo sexo masculino.

Na cerâmica, as variações do estilo *Sueki* e o *Heian Shiki* desenvolvido no período anterior continuaram no período Kamakura. Porém, o estilo que marcou este período foi o *Ko Seto* (Seto Antigo). Tagai (1984, p. 34) afirma que a cerâmica produzida em Seto, no período Kamakura, é a primeira verdadeira cerâmica feita no Japão, apesar da cerâmica ter iniciado nos primórdios e ter sido aplicada durante todos os anos anteriores. Para a construção das peças *Ko Seto*, utilizavam a técnica do acordelado, depois colocavam a peça quase pronta no torno para finalizar e aplicavam um grosso esmalte de cinzas de madeira sobre a superfície decorada da cerâmica *Ko Seto*. De acordo com Jenyns (1971, p. 80), o mais marcante e famoso estilo Seto está no período que compreende a segunda metade da Era Kamakura. Este tipo de cerâmica se chama “Flor” Seto e são peças decoradas com desenhos estampados ou incisões. Anterior a meados do período Kamakura, a maioria das peças Seto normalmente não eram decoradas, sendo encontradas apenas algumas peças com simples desenhos lineares.



Figura 49 (esq.) – Decantador de sake de cerâmica com padrões de peixe e crisântemo. Old Seto. Final do século XIII começo do século XIV. H. 37,5 cm. (MIKAMI, 1976)

Figura 50 (dir.) – Jarra de cerâmica com boca larga e aplicações de padrões tomoe (formato de vírgula). Old Seto. Final do século XIII. H. 22,1 cm. Umezawa memory hall, Tokyo. (TOGEIKAN, 2015)

Mikami (1976, p. 115, tradução nossa) descreve: “[...] existem também os padrões desenhados abaixo dos esmaltes: vigorosos motivos de plantas e arabesco fluem livremente, têm sido fortemente e de modo incisivo desenhado [...] e até mesmo alguns enfeites de barro foram aplicados”. Observamos esses exemplos na imagem à esquerda (Figura 49), correspondente à decoração com padrões de peixes e crisântemos, feitos por incisões e cobertos por um vidrado de cor marrom, sendo provavelmente do tipo “Flor” Seto. Tagai (1984, p. 46) menciona que, nessa época, foram feitos muitos vasos com padronagem de crisântemos e o fato desta decoração ser popular no período Kamakura é a simbologia de longevidade que o crisântemo carregava. E na imagem à direita (Figura 50), foram aplicadas medalhas de barro com um desenho em alto relevo que se assemelha com uma vírgula, denominado *tomoe*.

No fim do período Heian e início do Kamakura, alguns fornos do chamado Seis Fornos Antigos do Japão já estavam em pleno funcionamento, como Seto, Echizen e Tokoname – os três outros seriam Shigaraki, Tamba (Tachikui) e Bizen (Imbe). Segundo Mikami (1976, p. 118), com exceção da cerâmica Seto, todas as outras eram cores de barro, não eram vidradas. Neste trecho, o autor dialoga com a cerâmica Seto e os demais estilos, chegando à conclusão de que a cerâmica Seto é toda revestida intencionalmente pelo vidrado e os demais estilos possuem apenas uma camada na parte superior causada naturalmente pela queda das cinzas. Por isso, encontramos, na maioria dos casos, nos outros cinco fornos, cerâmicas vitrificadas.

As peças produzidas no forno de Tokoname foram chamadas com o mesmo nome da cidade; eram queimadas em atmosfera oxidante, tinham o barro de cor marrom-avermelhado e grosseiro, com uma parte vitrificada. Segundo Mikami (1976, p. 111, tradução nossa), “Alguns desses casos foram decorados com graciosos desenhos de flores silvestres e gramas do outono gravadas por linhas profundas”.

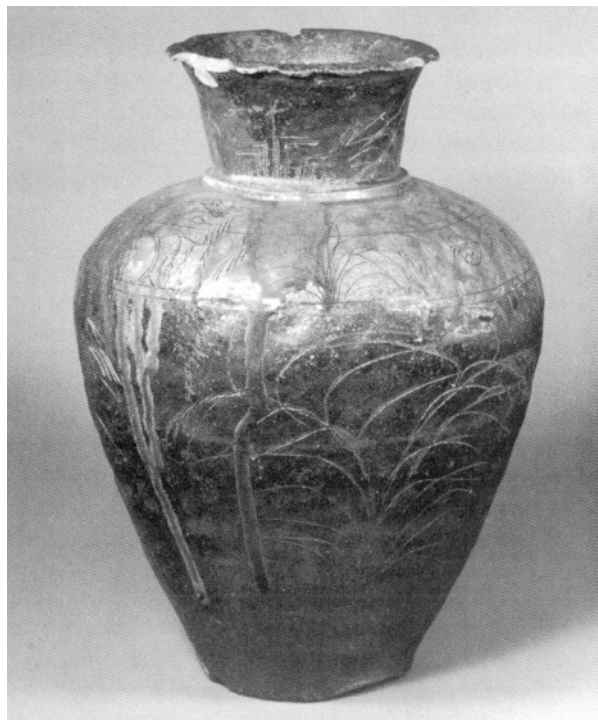


Figura 51 – Vaso de cerâmica. Vidrado de cinzas de madeira com desenhos gravados. Provavelmente cerâmica Tokoname. Final do período Heian e início do Kamakura. Século XII. H, 40 cm. Escavado em Manami Kaze, Kanagawa em 1955. Keio University, Tokyo. (WILSON, 1949)

A Figura 51, segundo Jenyns (1971, p. 97, 406), é um vaso de cerâmica com desenhos de grama de outono (susuki), melão, salgueiro e libélula. A cerâmica Tokoname do final do período Heian e início do Kamakura era mais leve que os demais estilos. O desenho aplicado neste vaso não se encontra em outra peça Tokoname do período Heian, porém, decorações desse tipo foram encontradas no final do período Kamakura e no Muromachi. Há desenhos de três plantas de *miscanthus*²⁵ balançando ao vento, melões, salgueiro e um padrão geométrico de folhas. O autor cita também o uso de pavão e flores de cerejeiras desenhadas na cerâmica Tokoname.

Junto com a Tokoname, a cerâmica Echizen também aparece no final do período Heian. Esse estilo compõe-se de peças com atribuições de uso doméstico que, em alguns casos, são decoradas com incisões feitas por pentes. Segundo Jenyns (1971, p. 94), a cerâmica Echizen é raramente decorada; porém, algumas cerâmicas com flores ou combinações de linhas foram encontradas e

²⁵ MISCANTHUS – espécie gramínea, faz parte do gênero *Miscanthus*. Conhecida no Japão como Susuki (grama de outono).

acredita-se que essas decorações foram praticadas individualmente ou por um grupo de ceramistas.

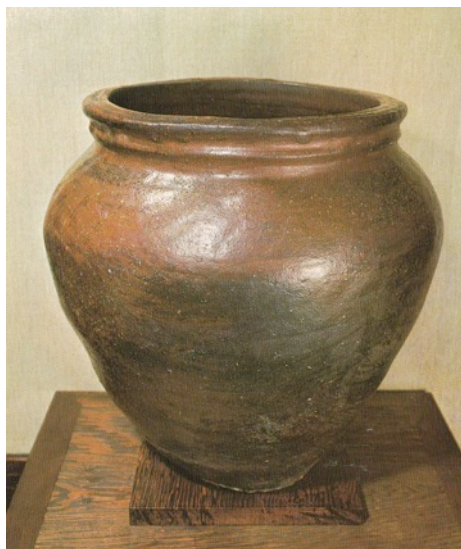


Figura 52 – Vaso . Echizen. Período Kamakura ou Muromachi. Século XIII. H. 66,7 cm. (TAGAI, 1984)

A cerâmica Bizen possui o barro bem escuro com muito ferro, as peças são bem pesadas, algumas com colorações metalizadas, mate ou um brilho acetinado não vitrificado. Também existem peças vitrificadas ocasionalmente pelas cinzas da lenha. Bizen e Tamba são muito parecidas, se diferenciando pelo formato e aspecto do barro. Segundo Mikami (1976, p. 123), a forma Tamba é mais imponente e tem o barro mais suave do que a cerâmica Bizen.

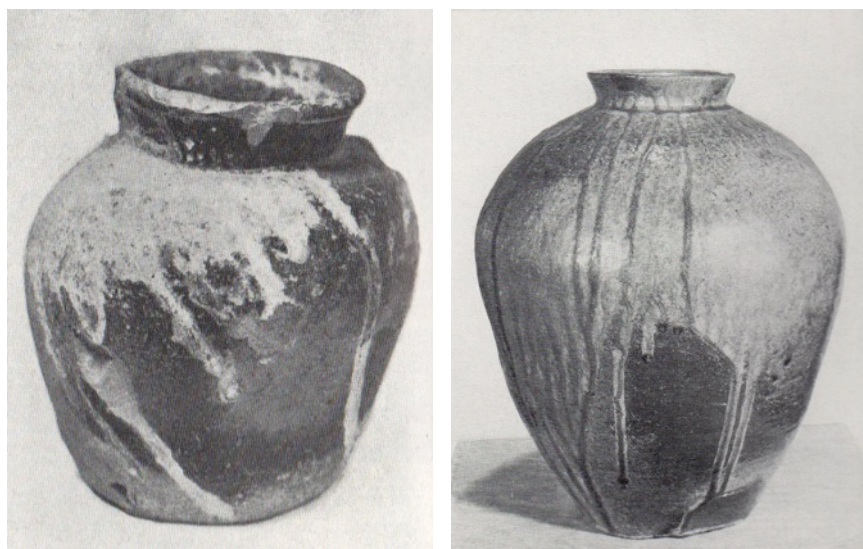


Figura 53 (esq.) – Jarra de cerâmica. Vidrado de cinzas de madeira. Bizen. Kamakura. H. 21,4 cm. Japanese Collection. (JENYNS, 1971)

Figura 54 (dir.) – Jarra de cerâmica. Vidrado de cinzas de madeira. Tamba. Final do período Kamakura/ início do Muromachi. H. 44,4 cm. Captain Roger Gerry. (JENYNS, 1971)

A jarra da esquerda (Figura 53) é uma cerâmica Bizen do período Kamakura, enquanto a jarra da direita (Figura 54) é uma cerâmica Tamba do final do período Kamakura e início do Muromachi. Observa-se que as duas jarras têm a decoração de cinzas de madeiras vidradas, escorridas acidentalmente sobre a peça durante a queima. Entretanto, formatos são um pouco diferente: a jarra de Tamba é mais alta e com a abertura superior menor, criando um aspecto imponente como citado acima por Mikami, enquanto a jarra Bizen é mais baixa e com a abertura superior maior.

O último e não menos importante dos estilos dos Seis Fornos Antigos do Japão é a cerâmica Shigaraki. Segundo Jenyns (1971, p. 114), são cerâmicas bem duras, feitas com argila com bastante chamote, tornando-as bastante duráveis. O corpo cerâmico tem aspecto acinzentado e pedacinhos de quartzo²⁶ branco brotam na superfície, deixando-a com aparência áspera, e geralmente possui uma fina camada de vidrado marrom amarelada.



Figura 55 – jarra de cerâmica. Vidrado de cinzas de madeira. Shigaraki. Muromachi. H. 30 cm. Aichi prefectural Ceramic Museum. (HONOLULU ACADEMY OF ARTS, 2005)

Há pedacinhos de quartzo aparente em toda a superfície da cerâmica Shigaraki, tornando-a única e facilitando sua identificação perante as demais. A

²⁶ Quartzo – mineral em abundância na Terra (SiO_2 – Sílica). É usado na fabricação de vidros e esmaltes para cerâmica e também na própria massa para a fabricação da mesma.

cerâmica Shigaraki, de acordo com Jenyns (1971, p. 114), a princípio, foi utilizada para a produção somente de jarras para armazenar sementes. A decoração desta peça (Figura 55) é feita por incisões de linhas paralelas horizontais e paralelas diagonais, de forma que estas se cruzam, formando uma trama.

Principalmente nos estilos como o Bizen, Tamba, Echizen e Shigaraki não encontramos muitas formas de decoração com padronagens, sobretudo nas primeiras fases de produção. Entretanto, outros estilos como o Seto e o Tokoname possuem padrões decorando sua superfície e observamos peças que, apesar da evolução dos vidrados de cinzas e da importância que eles têm para a cultura japonesa, ainda assim apresentam desenhos feitos por incisão, ranhura, aplicação de barro com desenhos em alto relevo, formando padrões decorativos na cerâmica.

O interessante, como aspecto estético dessas peças não decoradas com padrões, são os vidrados adquiridos naturalmente variando nas cores e texturas. Na cerâmica decorada, o vidrado se torna um complemento ou parte principal dos padrões inseridos na sua superfície. Observamos este fato no estilo Seto, em que o vidrado se torna um complemento dos desenhos feitos por incisões, criando nuances de tons devido ao seu acúmulo no baixo relevo. Já no estilo Sansai, período Nara, o vidrado é parte principal dos padrões inseridos na cerâmica como forma de decoração, pois o próprio cria os desenhos e os padrões. De acordo com Kobayashi H. ([s.d.], tradução nossa), “podemos observar que, no momento [a partir do final do período Heian], o vidrado já foi reconhecido por seus efeitos decorativos”.

Os estilos dos Seis Fornos Antigos do Japão são muito apreciados pelos entusiastas e estudiosos da cerâmica e da cerimônia do chá no Japão. Lembrando que ainda não existia esse rito tal como o conhecemos hoje em dia, porém, já aconteciam encontros sociais e rituais religiosos para tomar chá.

Podemos dizer que os Samurais são de grande importância para a cultura japonesa, pois ficaram no poder durante cerca de sete séculos influenciando política e culturalmente a sociedade. Elaboraram o código Joei, adotaram o Zen

Budismo, criaram um código ético de honra chamada *Bushidō*²⁷ (caminho do guerreiro), geraram tendências no ramo do vestuário e na cerâmica.

A cerâmica, como descrito no início do período Kamakura, se desenvolveu devido à difusão do chá verde e, posteriormente, à cerimônia do chá e entre os principais divulgadores encontramos os Samurais.

2.4.3. *Muromachi (1333 - 1573 d.C.)*

O período Muromachi (1333-1573) foi o mais sangrento da história do Japão, provocando uma busca por consolo e fé o que fez com que a religião se fortalecesse. O Zen budismo, favorita dos samurais, ganhou potência e começou a influenciar algumas decisões políticas. Seus monges não somente estimulam a fé, mas também as artes, e trouxeram da China a pintura em preto e branco (monocromático) feita com nanquim, tendência da dinastia Sung²⁸ e Yuan²⁹. Esta pintura contrastava com a *Yamato-e* bem coloridas produzidas no Japão.

Nagasaki (1993, p. 03, tradução nossa) descreve: “particularmente após a batalha de Ōnin (1467-1477), o Kosode começou a ser usado por todas as classes sociais do Japão” e o Kosode feito de algodão ganha espaço.

De acordo com Yamashiro (1997, p. 130), a cultura do algodão se consolida no Japão no século XV, trazendo modificações no modo como os japoneses se vestiam. O algodão ganha espaço ao lado do linho e da seda. Segundo Condra (2008a, p. 190), eram usadas sedas importadas e nacionais e, nessa época, houve um aumento da procura por desenhos estampados no tecido, estimulando o surgimento de uma nova técnica de tingimento no Japão, denominada *Tsujigahana*. Essa técnica é a combinação de dois tipos de *Shibori*, originário do período Nara. O *Tsujigahana* também agrega outras técnicas como o brocado, a aplicação de folhas metálicas e a pintura a mão livre. Foi tão apreciado pelos japoneses que perdurou até o período Edo.

²⁷ Bushidō – código de honra dos Samurais, para viver e morrer com honra, baseados na coragem, honra, lealdade, compaixão, justiça, sabedoria e razão.

²⁸ Dinastia Sung – (960-1279) China

²⁹ Dinastia Yuan – (1280-1368) China

Brocado é um tecido de seda feita com vários tipos de fios, muitas vezes metálicos (ouro ou prata), que cria uma textura e uma trama diferente no tecido. Também é possível criar desenhos com esses fios metálicos fazendo a trama dupla, deixando a aparência do tecido muito parecido com um bordado convencional.

A aplicação de folha metálica geralmente é feita usando um estêncil para definir o desenho, coloca-se uma pasta, com ela ainda molhada pressiona-se a folha metálica e, após secar, remove-se o excesso da folha. Ou pode-se cortar finas tiras de folha metálica que são envolvidas em torno do fio de seda, os quais não podem ser tecidos, por isso, usa-se outro fio de seda para prende-lo no tecido (trama dupla).



Figura 56 – Kosode com círculos com imagens de bambu e pardal disposto em listras horizontais. Muromachi ate Momoyama. Século XVI. Uesugi Shrine, Yamagata. (NAGASAKI, 1993)

Este exemplo de Kosode (Figura 56), usado entre o final do período Muromachi e o início do período Momoyama, tem emblemas tramados com folhas metálicas com padronagem, cujo conteúdo são bambus e pardais.



Figura 57 (esq.) – Porcelana. Desenho de crisântemos, bambu e pardal. Meiji. Século XIX. H. 12,5 cm, D. 12,5 cm. Art Gallery NSW. (ARTGALLERYNSW, 2014)

Figura 58 (dir.) – Detalhe do Kosode Figura 56. Emblema de Pardais e bambu. (NAGASAKI, 1993)

A Figura 57, da era Meiji, possui desenhos de crisântemos, bambu e pardais (suzume). Observamos que essa combinação de pardais com bambus é recorrente e por isso é considerada uma padronagem cultural e em casos com da Figura 56, encontradas no período Muromachi, onde há uma repetição de imagens essa combinação além de ser uma padronagem cultural também é visual. De acordo com Hibi e Niwa (2001, p. 61, tradução nossa), “a combinação de pardais com bambus ou com plantas de arroz é uma padronagem comum, também usada nos emblemas de família. Este pequeno pássaro é tema de desenhos utilizados em brinquedos para crianças e roupas.”.

A batalha de Ōnin corresponde à guerra civil que perdurou por onze anos no período Muromachi. “A capital sofre uma devastação tremenda, perdendo o que havia de melhor na cultura e arte.” (YAMASHIRO, 1997, p. 124). Muitos templos e santuários foram incendiados ou saqueados e muitas obras de arte e tesouros nacionais que ali se encontravam se perderam.

Apesar dos conflitos, desenvolvem-se algumas culturas como a do chá e do algodão. A cultura do chá começou a ser praticada por todas as classes

sociais com o surgimento da cerimônia do chá (chá-no-yū) que se inicia nessa época. Segundo Yamashiro (1997, p. 136-137), antigamente o chá era tomado por classes mais baixas, mas lentamente foi absorvido pela nobreza e pelos samurais. O ato de oferecer e tomar chá se aprimora, transformando-se na cerimônia do chá ou no caminho do chá (Chadō). Entretanto, Okakura (2008, p. 30) defende o oposto, diz que a apreciação do chá começou nas classes altas, sendo absorvida pelas classes mais baixas. “O ‘chaísmo’ se impregnou nos elegantes budoares da nobreza e entrou em moradias humildes.” Apesar das duas linhas de pensamento serem distintas, elas atingem um mesmo ponto de nosso interesse: por fim todas as classes sociais começam a apreciar a cerimônia do chá, fazendo com que suas singularidades sejam contempladas e aperfeiçoadas, criando certa demanda a favor da arte, como nas pinturas, nos arranjos florais e na cerâmica. A cerimônia já era praticada pelos japoneses, mas só no século XV ela se tornou uma categoria de religião estética, o “chaísmo” (OKAKURA, 2008, p. 29).

Além da cerimônia do chá, também se desenvolve a arte do arranjo floral (Ikebana³⁰), a pintura em Nanquim (sumiê³¹) e o teatro (Noh³²).

Na cerâmica, com a propagação da cerimônia do chá, criou-se uma grande demanda por utensílios, tanto para guardar, servir e tomar o chá, quanto para acomodar os arranjos florais. Devido a este fator, que já era admirado pelos apreciadores de chá, criaram-se outros tipos de Seto. No início do período Muromachi, aparece o vidrado com manchas de óleo de cor escura: preto e marrom amarelado, batizado de *Temroku* Seto.

A arte da cerâmica e da porcelana importada da China evolui de maneira extraordinária nas mãos de habilidosos japoneses. A sua produção na província de Owari, tendo como centro a cidade de Seto, adquire tal fama que *setomono* se

³⁰ Optamos em usar “O” Ikebana e não “A” Ikebana, pois a maioria dos autores pesquisados usam a palavra Ikebana com o artigo masculino, principalmente autores japoneses ou descendentes de japoneses. Encontramos apenas uma autora, Sing, que usa o artigo feminino. Ver sobre Ikebana na página 110.

³¹ Sumiê – pintura monocromática, vinda da China em 1279-1368. Os monges do Zen budismo foram grandes entusiastas desta pintura (KURIHARA; NISHIZAWA, 2009, p. 123).

³² Teatro Noh – criado no século XIV, o ator principal usa máscara e o espetáculo engloba música, dança e drama. Tem como essência a visão do budismo (KURIHARA; NISHIZAWA, 2009, p. 124).

torna sinônimo de porcelana no Japão, tal como o termo *China* no Ocidente (YAMASHIRO, 1997, p. 130).

A cerâmica Temmoku Seto, segundo Jenyns (1971, p. 84), eventualmente possui desenhos pintados com óxidos de cobre ou ferro e a presença deste frequentemente deixa a superfície com aspecto opaco.

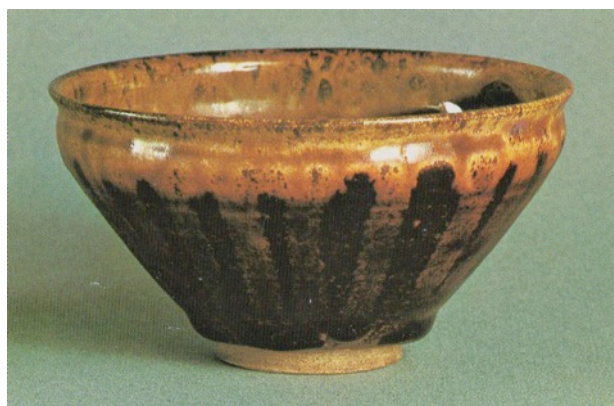


Figura 59 – Cerâmica. Pote de chá. Seto Temmoku (Crisântemo Temmoku). Período Muromachi. Século XV. H. 6,5 cm. (TAGAI, 1984)

No período Muromachi, o mais importante item Temmoku Seto é a tigela plana de chá. Representada na Figura 59, essa cerâmica era revestida por inteiro de vidrado Temmoku, com pinceladas de óxido de ferro. Inclusive o nome dado a esse pote de chá é Crisântemo Temmoku, provavelmente porque as partes mais escuras do vidrado remetem a pétalas de crisântemo.

A produção do Temmoku Seto teve início na região de Seto, antes da mudança gradual dos ceramistas para Mino³³, local que passou a ser responsável pela grande maioria das peças produzidas (Jenyns, 1971, p. 87). Na segunda metade do período Muromachi, inicia-se a construção de fornos em Mino. Os fornos de Seto estão localizados ao redor da cidade de mesmo nome, na província de Aichi, a qual, até o período Muromachi, foi considerada o polo da cerâmica japonesa. Porém, no período Momoyama, muitos ceramistas de Seto se mudam para Mino, fugindo dos conflitos, por ser um local mais seguro e que tinha um bom barro. E foi no final deste período que surgiu a cerâmica Ki Seto (Seto Amarelo) e Setoguro (Seto Preto).

³³ Mino – cidade da província de Gifu, Japão.

O Ki Seto é considerado o mais antigo estilo Mino e é uma continuação do vidrado de Seto. Possui em sua superfície um vidrado amarelo suave e brilhante, com salpicos verdes produzidos pelo óxido de cobre, geralmente com contorno em marrom e desenhos de plantas e legumes feitos por incisão.



Figura 60 – Tigela de cerâmica. Ki Seto. Momoyama. Século XVI. D. 4,5 cm. MOA Museum of Art, Shizuoka. (DSKO, 2009)



Figura 61 – Tigela de chá. Setoguro. Momoyama. Século XVI. H. 7,1 cm. Kyoto City Archeological Museum. (DSKO, 2009)

A Figura 60 é uma tigela Ki Seto, com padrões de flores de ameixeira feitas por incisões e com manchas verdes e marrons proveniente dos óxidos de cobre e ferro, respectivamente.

A cerâmica Setoguro é simples, sem desenhos decorados, constituída principalmente de tigelas destinadas à cerimônia do chá. Observa-se, na Figura 61, uma tigela cilíndrica de chá revestida com um vidrado preto. Segundo Jenyns (1971, p. 151), o intenso preto acetinado do Setoguro é proveniente do modo como é feito a queima: a cerâmica é removida do forno no auge do processo e colocada em um recipiente com água fria, ocasionando um choque térmico, o qual faz com que o vidrado feito de óxido de ferro se transforme em um lindo preto acetinado.

De acordo com Jenyns (1971, p. 149, 155), acredita-se que o Ki Seto e o Setoguro foram precursores da cerâmica Shino e Oribe. O estilo Shino também surge em Seto no período Muromachi, porém, as peças mais famosas, segundo o autor, parecem pertencer aos períodos subsequentes (Momoyama e Edo).

Apesar do Setoguro não possuir outra forma de decoração a não ser o vidrado revestindo o corpo cerâmico por inteiro, observamos uma grande quantidade de padrões desenhados nas cerâmicas Ki Seto. No catálogo *Decoration of Shino, Ki Seto and Oribe: Momoyama Ceramics 16th-17th Century*, encontram-se muitos exemplares com desenhos de plantas, principalmente florais. “[...] sabe-se que desenhos incisos de plantas e árvores – por exemplo, de plantas outonais –, foram feitos em fornos por todo o país desde o período Heian até o Muromachi,” (PESP, 2008, p. 229). Com isso, nos estudos da padronagem, usaremos como exemplo de padrões a cerâmica Ki-Seto do período Muromachi e outros estilos do período Momoyama em diante.

2.4.4. Momoyama (1573-1603)

O período Momoyama (1573-1603), o mais curto da história do Japão, foi um período de estabilidade militar e política depois das inúmeras guerras civis do período Muromachi. Hideyoshi Toyotomi, o responsável por finalizar a unificação do país, era um amante da cerimônia do chá e incentivou esta arte, assim, a cerâmica do chá e o Ikebana se desenvolvem nesta época até a perfeição. A área das artes se desvincula totalmente da arte religiosa empregada nas épocas anteriores ao período Nara, quando já existe um desprendimento dessa relação.

Por ser um período Militar, as estampas das vestimentas se configuram de modo a agradar as classes guerreiras, usando elementos bélicos como padrões nos tecidos. De acordo com Condra (2008a, p. 192), as estampas com motivos de elementos militares, como o contorno de flechas criando estampas nas curtas jaquetas (Dōbuku)³⁴, começam a se popularizar. As roupas luxuosas se configuram para o gosto da classe guerreira e de comerciantes.



Figura 62 (esq.) – Dōbuku. Tsujigahana. Período Momoyama. Séc. XVI. C. 115,2 cm. Kyoto National Museum. (KYOHAKU, 2014)

Figura 63 (dir.) – Copo de cerâmica. Shino-Oribe. Século XVII. H. 10,3 cm D. 6,6 cm. Toki City Museum, Gifu (DSKO, 2009)

O Dōbuku (Figura 62) é estampado no estilo *Tsujigahana* – o período Momoyama é considerado a Era de ouro desse estilo. Esteticamente, esse Dōbuku é dividido em três partes: a superior, com um tingimento bordô, possui três *Kamons* estampados; na parte central, com o fundo branco, há estampas de flores de Paulownia; e na parte inferior, há padrões de flechas aplicadas sobre o tecido. [Paulownia: ver página 124]. As repetições das paulownias e das flechas mostram uma padronagem visual, mas por se repetirem em vários suportes

³⁴ Dōbuku – jaqueta curta com abertura frontal usada por cima do kosode.

(cerâmica, tecidos, madeiras e etc.) e por um longo período é também considerada uma padronagem cultural.

O Dōbuku é uma jaqueta curta com abertura frontal usada por cima do Kosode. Segundo Nagasaki (1993, p. 4), foi no período Momoyama que o Kosode tornou-se bastante elaborado com várias técnicas como o *Shibori* (tie-dye), o bordado, a aplicação de folhas metálicas e a pintura à mão livre.

Com o equilíbrio do poder político, a atmosfera estava mais tranquila. Os campos estavam florescendo e a paz estava se instalando novamente no Japão. A bela paisagem serviu de inspiração para os ceramistas da época. De acordo com Mikami (1976, p. 126), os jardins estavam com um vigoroso brilho, com uma variedade incrível de plantas e flores locais, e este foi o momento perfeito para a renovação e o crescimento da cerâmica japonesa.

Em reflexo desses acontecimentos, a cerâmica Mino apresenta texturas variadas e desenhos de padrões de flores, plantas, legumes, animais, insetos, pincelados sobre a superfície quase que completamente vitrificada. Segundo Mikami (1976, p. 126), a nova cerâmica produzida em Mino tem formas novas e são mais coloridas.

Algumas flores do campo são grandes e exóticas, ao mesmo tempo calmas, elegantes e dóceis. Outros ainda capturaram o limpo brilho das flores silvestres no outono. E todas são vibrantes e cheias de vida, com um grande poder de influenciar as emoções do espectador. (MIKAMI, 1976, p. 126, tradução nossa)

Até o final do período Muromachi, o gosto japonês pelas cerâmicas utilizadas na cerimônia do chá estava direcionado para a porcelana chinesa e suas tendências (*Karamono*). O gosto pela estética da porcelana coreana e japonesa (*Wamono*) só começaram a ganhar força principalmente com o movimento *Wabicha*, adotado e aperfeiçoado pelos grandes mestres do chá. O *Wabicha*, segundo Yamashiro (1986, p. 120), é “chá saboreado em ambiente quieto e solitário”.

Durante o período Momoyama, um novo tipo de cerâmica totalmente diferente da tradicional foi manufaturado em resposta à popularização do *wabicha*, e origina-se assim um mundo singular e portentoso de peças de cerâmica chamadas *chatô*, ou cerâmica para a cerimônia do chá, que se enraizaram no senso estético tipicamente japonês. Os exemplos mais representativos de *chatô* do período Momoyama são: Shino e Oribe (manufaturados nos fornos de Mino), [...] (SAITO, 2008, p. 209).

A cerimônia do chá foi tão importante no crescimento da cerâmica no Japão que muitos mestres desse ritual, como Shino Soshin e Furuta Oribe, deram origem a estilos batizados com seus próprios nomes (Shino e Oribe). Esses estilos, junto com o Ki Seto e o Setoguro, propiciaram um novo frescor para a arte cerâmica japonesa. Essa nova cerâmica inaugurou a produção de Mino que mais tarde se tornaria o maior polo cerâmico do Japão.

As várias cerâmicas como a Shino, Ki Seto (Amarelo Seto), Setoguro (Preto Seto) e Oribe, que foram as primeiras cerâmicas produzidas na época pelos ceramistas de Mino, eram algo inteiramente novo, com um toque especialmente Japonês, representando uma despedida completa da antiga tradição. (JENYNS, 1971, p. 146, tradução nossa)

A cerâmica Shino é feita pelo processo de modelagem sem o auxílio do torno, queimada em atmosfera oxidante e, segundo Jenyns (1971, p. 151), é uma cerâmica grosseiramente feita, criando um aspecto desajeitado. A cor do corpo cerâmico é avermelhado e coberto com uma grossa camada de vidrado de cor branca ou cinza que craquela durante a queima. Esse craquelado proporciona uma aparência mais robusta e rústica. É uma cerâmica bem decorada, com desenho expressivos feitos em marrom ou em azul. A Figura 65 acompanha exatamente a descrição feita por Jenyns acima. A decoração é feita por pinceladas de cor azulada, à mão livre, com desenho de folhas de bambu.



Figura 64 (esq.) – Kosode. Desenho de bambu. Edo. Século XVII. Tokyo National Museum. (NAGASAKI, 1993)

Figura 65 (dir.) – Tigela de cerâmica. Shino. Desenho de bambu. Século XVI. H. 7,9 cm, D. 28,5 cm. Aichi Prefectural Ceramic Museum. (DSKO, 2009)

De acordo com Tagai (1984, p. 58), eram reproduzidos na cerâmica Shino desenhos de “pássaros, flores e gramas, casas, sebe, pontes, florestas e etc. que eram na maioria das vezes aplicadas de forma despreocupada”.

Existem vários tipos de Shino – o branco, o cinza (Nezumi) e o vermelho – e também várias subdivisões – como Nerikome Shino, Shino/Oribe, Shino/Karatsu entre outras. Jenyns (1971, p. 155, tradução nossa) acredita que, apesar dessas subdivisões, a cerâmica Shino tem uma peculiaridade que a diferencia dos demais estilos, já que “a característica das peças [Shino] são brancas, com um espesso vidrado feldspático³⁵ de coloração que parece um leite sujo”. A cerâmica Shino foi a primeira a receber vidrado branco feldspático.

Dentre essas subdivisões, nos chamou a atenção o Nezumi Shino, que tem o procedimento de decoração diferente dos demais. Segundo Saito (2008, p. 210), “Diz-se, tecnicamente, que Nezumi Shino pode ser compreendido exatamente como o oposto da cerâmica Shino”. Primeiro, passa-se um engobe rico em ferro, chamado *Oniita*, em toda a superfície; depois, se desenha utilizando o processo de raspagem, hoje chamado de técnica do esgrafito, retirando engobe das partes que se pretende deixar branco – quando se aplica o esmalte branco feldspático por cima, os desenhos que foram raspados ficam brancos e o restante cinza. Os japoneses batizaram esse estilo como Nezumi Shino, pois Nezumi significa rato, animal que geralmente é cinza.

³⁵ Feldspático – adj.// Que tem feldspato. (Idicionário Aulete). “Nome comum a vários silicatos naturais de alumínio, como potássio, sódio, cálcio ou bário” (MICHAELIS, 2009). Usado na formulação de vidrados.



Figura 66 – Prato de cerâmica. Nezumi Shino. Momoyama. Final do século XVI e início do século XVII. H. 6 cm, L. 21,3 cm, C. 18,4 cm. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014)

O prato retangular (Figura 66) possui desenhos de gramíneas com decorações abstratas nas bordas produzidas através da técnica do Nezumi Shino descrita anteriormente. Observa-se que os desenhos ficam muito mais definidos e conseguem-se linhas finas bem nítidas.

A cerâmica Oribe surgiu no período Momoyama, diferente da Shino, cujas primeiras peças foram produzidas no período anterior. A Oribe tem o corpo cerâmico cor de salmão, coberto por vidrados branco, verde vibrante derivado do óxido de cobre e marrom claro, geralmente combinados como na Figura 67 a seguir. Nela, o prato de cerâmica possui desenhos que parecem com folhas jovens de bambu e hexágonos que sugerem uma casca de tartaruga, sendo que cada um deles contém uma flor de ameixeira. A cerâmica Oribe é “[...] decorada com o mais dramático e, em alguns casos, bizarros desenhos em marrom escuro; mas existem também peças simples em verde” (JENYNS, 1971, p. 158, tradução nossa).



Figura 67 – Cerâmica. Grande prato para servir. Oribe (Verde Oribe). Período Momoyama e começo do período Edo. Século XVII. H. 73,6 cm. (CORT, 1992)

Devemos admitir que uma das características da cerâmica Oribe são os desenhos com motivos referentes a uma nova cultura introduzida pelos portugueses³⁶ que até então eram desconhecidas para os japoneses. De acordo com Tagai (1984, p. 58), desenhos de crucifixo, que representam o símbolo do cristianismo, ou letras do alfabeto romano foram desenhados na cerâmica japonesa.

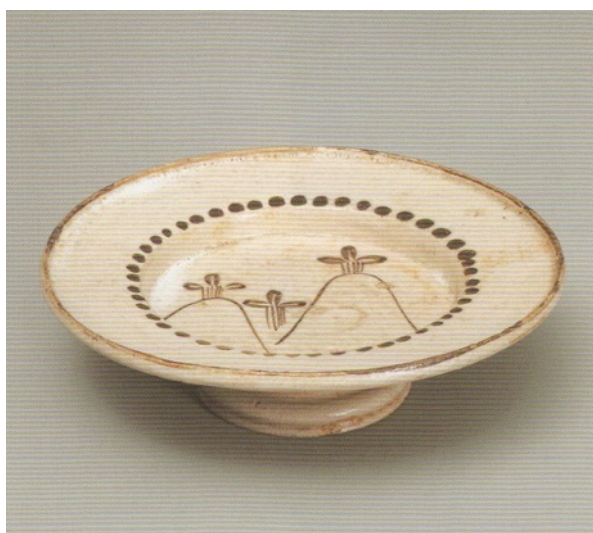


Figura 68 – Cerâmica. Prato com base alta. Shino-Oribe. Século XVII. H. 5,0 cm, D. 16,5 cm. Sano Art Museum, Shizuoka. (DSKO, 2009)

Figura 69 (esq.) – Fragmento de cerâmica. Desenho de "Nanban-jin". Shino-Oribe. Século XVII. H. 3,2 cm, L. 10,2 cm. Toki City Ceramic Museum, Gifu. (DSKO, 2009)

³⁶ Chegada dos portugueses à ilha de Tanegashima localizada ao sul de Kyushū no Japão, em setembro de 1543 (YAMASHIRO, 1964, p. 90).

Na Figura 68, observamos o desenho feito à mão livre na cor marrom. É a representação de uma paisagem que muito nos remete a cruzeiros em cima de morros, provavelmente influência externa vinda da Europa. A Figura 69 tem um Nanban-jin, que significa bárbaros do sul, desenhado em sua superfície. Segundo Yamashiro (1997, p. 138), as navegações vindas da Europa desembarcavam ao sul de Kyūshū³⁷ e, por isso, esses estrangeiros eram chamados de Nanban-jin, pois sempre vinham do Sul.

Outra característica da decoração Oribe é a mais importante no contexto desta dissertação é a incontestável semelhança dos estilos dos padrões aplicados na cerâmica em comparação ao estilo aplicado na arte têxtil. Tagai (1984, p. 62) notou que os materiais de pintura e o estilo usado pelos ceramistas para a decoração de suas peças assemelhavam-se aos padrões têxteis (ex.: Figuras 67 e 71). O autor lembra que, apesar de alguns pontos em comum – como o material e o estilo –, é importante observar que as técnicas e temas eram comuns aos artesãos. Saito também cita um trecho muito parecido com Tagai.

A variedade de desenhos e formas encontrados na cerâmica Oribe tem, em sua base, aqueles dos objetos de arte aplicadas do período Momoyama e, entre eles, pontos de semelhança são encontrados particularmente com os têxteis. Eram estruturas de desenhos que se haviam tornado populares no período Momoyama e que se baseavam em imagens tradicionais e clássicas do Japão. Estas haviam sido populares durante a cultura aristocrática do período Heian. (SAITO, 2008, p. 210)

³⁷ Kyūshū – faz parte das quatro ilhas maiores do Japão e é a que está localizada mais ao sul do país.



Figura 70 (esq.) – Detalhe de um Furisode. Desenho de corrente de água e um cesto de bambu cheio de seixos. Edo. Século XVII. Tokyo National Museum. (NAGASAKI, 1993)

Figura 71 – Prato de cerâmica. Shino-Oribe. Desenho floral. Século XVII. H. 4,5 cm, D. 13,5 cm. Toki City Ceramic Museum, Gifu. (DSKO, 2009)

Observamos uma semelhança gráfica nessas duas imagens (Figuras 70 e 71) produzidas no mesmo período. Se referem à trama de um cesto feito artesanalmente com hastes flexíveis de origem vegetal. Tagai (1984, p. 62) descreve que existe uma grande variedade de desenhos aplicados na cerâmica Oribe, geralmente de plantas, flores, animais e coisas do cotidiano, e constatamos nas imagens acima um elemento de uso cotidiano como os cestos.

Observando as estampas dos Kimonos (Figura 73) e comparando-as com a primeira imagem da cerâmica Oribe (detalhe Figura 72), podemos imaginar que os hexágonos que sugerem uma casaca de tartaruga podem ser a trama de uma cestaria cheia de flores de ameixeira, pois, dentro dos hexágonos desenhados na cerâmica Oribe, há flores. No entanto, o *Kikko* – como é chamado o casco de tartaruga frequentemente representado por um hexágono –, segundo Honda (2002, p. 21), costuma ser muito usado, pois é considerado um símbolo de felicidade.



Figura 72 (esq.) – Detalhe da Figura 67. (CORT, 1992)

Figura 73 (dir.) – Detalhe Furisode. Desenhos de salgueiro e cestaria com flores. Kitamura Museum, Kyoto. (NAGASAKI, 1994)

Algumas cerâmicas Oribe e Shino foram feitas pelos mesmos ceramistas e queimadas nos mesmos fornos, dificultando o reconhecimento dos estilos. Por isso, Jenyns (1971, p. 159) acredita que a cerâmica Shino se desenvolveu em Oribe. Assim como o Shino tem várias subdivisões, o Oribe também apresenta diferentes classificações: tem o verde, o vermelho, o preto, o Narumi, o Shino, o Iga e o Karatsu Oribe.

Existem duas hipóteses vigentes sobre o começo da cerâmica Karatsu. A primeira é que ela se iniciou quando o Japão alojou, na região de Mino, muitos ceramistas coreanos prisioneiros de guerra (1592-95) para produzir cerâmicas; posteriormente outros ceramistas migraram para o Japão por vontade própria. A segunda hipótese é de que a produção de cerâmica Karatsu havia se iniciado com coreanos vindos por intermédio de intercâmbios antes da vinda dessa grande quantidade de ceramistas coreanos para a região de Mino. A única coisa que podemos afirmar é que foi depois da chegada em massa da mão de obra especializada e das duas tecnologias implantadas pelos coreanos – o torno de pé e o forno coreano ascendente de múltiplas câmaras – que a cerâmica Karatsu teve um grande desenvolvimento. De acordo com Kobayashi H. ([s.n.]), no período Momoyama, a região de Mino se tornou o maior centro de cerâmica e nela construiu-se um forno mais eficiente para atender à grande demanda.

Karatsu, segundo Jenyns (1971, p. 164, tradução nossa), é uma cerâmica “com o barro de baixa qualidade, dura e grosseira, contendo ferro, mas com

grande simplicidade e gosto refinado”. É uma cerâmica decorada, com firmes pinceladas de vidrado contendo óxido de ferro (*Tetsue*), ilustrada na Figura 75.



Figura 74 (esq.) – Furisode. Desenho de folhas de cânhamo e pinheiro. Edo. Século XIX. Maruu Nakamura Co. Ltd., Tokyo. (NAGASAKI, 1994)

Figura 75 (dir.) – Vaso de Cerâmica. Desenho de Pinheiro. Mino-Karatsu. Século XVII. H. 30 cm, D 10,2 cm. Toki City Museum, Gifu. (DSKO, 2009)

O pinheiro (*Matsu*) é considerado um padrão cultural japonês, nas imagens acima observamos que o Kimono (Figura 74) e o vaso (Figura 75) têm a mesma padronagem, é muito utilizada como símbolo de Felicidade e longevidade pelos japoneses.

Há, no estilo Karatsu, uma boa variedade de formas e métodos de decoração em comparação aos demais tipos de cerâmica no Japão, os quais foram reproduzidos por gerações de ceramistas. Por esse motivo, Gorham (1975, p. 73, tradução nossa) acredita que “os fornos de Karatsu são de extrema importância na história do desenvolvimento da cerâmica no Japão”.

A partir do período Momoyama, começamos a observar um aumento nos desenhos aplicados na cerâmica, na sua maioria de formas da natureza e objetos do dia a dia. Nas peças de Mino, encontramos formas de decoração tanto no

estilo Ki Seto, Shino e Oribe, quanto no Karatsu, como mostrado nas imagens (Figuras 60, 65, 67 e 75).

A transição da Era medieval para a Momoyama e o começo da era moderna trouxe extraordinárias mudanças ao Japão: a convulsão social tornou-se um sistema de classe fechada e a espiritualidade sobrenatural, uma absorção da vida no aqui e agora; uma arte cuja corrente principal favorecia um estado de calma e passividade, audaciosa paisagem monocromática, retratando várias cenas de grande energia em ouro e outras cores brilhantes. (SÔSHITSU, 1998, Introdução VII, tradução nossa).

Observamos que, a partir do período Momoyama, as cerâmicas do Japão ficam mais decoradas, com movimentos de pinceladas, incisões, aplicações de alto e baixo relevo entre outros métodos. Por este motivo, como comparação de padronagem usaremos referências de cerâmicas do período Momoyama até os tempos atuais.

2.4.5. *Edo (1603-1868)*

O período Edo³⁸ (1603-1868) foi marcado pela unificação do Japão, pela transferência da capital de Kyoto para Edo e pelo fechamento dos portos em 1639, com exceção de Nagasaki. Houve uma grande repressão ao catolicismo, difundido pelos portugueses. Nessa época, proibiu-se qualquer contato com o estrangeiro.

Além desses fatores, o período Edo foi marcado pela popularização da cultura. Foi nesse momento que realmente a cultura japonesa, praticada quase que somente pela aristocracia e pelos monges, foi absorvida pelo povo: “[...] notável desenvolvimento se verifica nas artes industriais, de tal modo que até o povo comum se beneficia dos trabalhos de artesãos” (YAMASHIRO, 1997, p. 198).

Caso muito semelhante a este período em relação às artes foi no período Heian, quando houve o fechamento dos portos e, sem influência do estrangeiro, os japoneses puderam desenvolver uma cultura própria. Neste mesmo período, houve também certa absorção da cultura por parte da população. No entanto, foi

³⁸ Edo – a antiga cidade de Edo hoje é conhecida com Tokyo.

no período Edo que a cultura japonesa foi difundida para todas as classes com mais sucesso. Segundo Hirasaki e Ferreira (2013, p. 22), “Pessoas comuns dedicam-se a escrever poesias e a participar de cerimônias do chá, antes restritas à elite”.

Devido a essa popularização, muitas escolas de artes japonesas se propagaram, tornando a arte do país cada vez mais interessante e popular. Entre essas artes, além da cerimônia do chá, encontramos o *Ikebana*, o teatro *Kabuki*³⁹, o *Ukiyo-e*⁴⁰ e o *Haiku*⁴¹ (*Haikai*⁴²).

Dentre essas quatro artes, enfatizaremos o *Ikebana*, pois, segundo Sing ([1991], p. 40), “‘Ikebana’ é uma arte essencialmente simbólica”, pois acreditamos que podemos melhor representar a relação das artes com a natureza e as quatro estações com ele, além da arte cerâmica e da têxtil.

No período Edo, a cerâmica em destaque é a porcelana Imari, feita no torno, com corpo grosso e esmalte transparente, além de uma leve tonalidade azulada. Segundo Saito (2008, p. 212), a porcelana Imari recebeu esse nome por causa do porto de mesmo nome, onde essas peças eram distribuídas para outros portos do Japão. Entretanto, se nos referirmos à localidade onde foi produzida, devemos chamá-la de porcelana Hizen, que abrange as regiões próximas a Arita (província de Saga) e Hasami (província de Nagasaki).

A porcelana Japonesa nasceu em Arita pelos Coreanos que aprenderam com os chineses como produzir a porcelana fina da China. Segundo Nilsson ([s.d.]), as influências da decoração chinesa e coreana são facilmente encontradas na porcelana japonesa. As primeiras peças imitavam o estilo chinês com padrões pintados em azul na porcelana branca. De acordo com Saito (2008, p. 240), “o padrão foi feito todo na técnica de pintura de esmalte azul ultramar sob o vidrado [sometesuke]”. Esses desenhos são pintados com mãos livres e firmes.

³⁹ Kabuki – “o teatro das massas” que surgiu em Kyoto. Foi no período Edo que houve um avanço nos enredos e a profissionalização dos atores. O teatro Kabuki durava quase que o dia inteiro, terminava só ao escurecer. (HIRASAKI, 2013, p. 24)

⁴⁰ Ukiyo-e (imagem do mundo flutuante) – eram retratos da vida cotidiana e do também teatro Kabuki, popularizadas por meio de impressão em grande escala e a baixo custo. (HIRASAKI, 2013, p. 23)

⁴¹ Haiku – é a primeira parte do poema Haikai, constituído de 17 sílabas. (YAMASHIRO, 1997, p. 195)

⁴² Haikai – poema, a primeira parte com 17 e a segunda com 14 sílabas (YAMASHIRO, 1997, p. 195). Foi no período Edo que esta arte se popularizou. (HIRASAKI, 2013, p. 24).

Essa técnica era utilizada pelo clã Nabeshima que também utilizava o celadon⁴³. A porcelana Nabeshima produzida em Arita alcançou a melhor qualidade da época. O prato abaixo (Figura 76) é uma porcelana neste estilo, com desenhos de leques flutuando sobre o riacho, desenhadas com a técnica Sometsuke.



Figura 76 (esq.) – Prato com leques flutuando sobre o riacho. Hizen estilo Nabeshima. Período Edo. 1730-1760. H. 5,4 cm, D. 20 cm. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014)

Figura 77 (dir.) – Tecido. Padronagem de leques com ondas. Algodão. Kyūshū Suntory Museum of Art, Tokyo. (YOSHIOKA, 1994)

Os desenhos de leques pintados na Figura 77 aparecem muito nas estampas de tecidos e de acordo com Hibi e Niwa (2002, p. 98, tradução nossa): “[...] tem sido popular por mais de mil anos, em parte porque as ações de abertura são um presságio auspicioso para o ‘desdobramento’ do futuro”.

O desenho de ondas também foi bem popular, principalmente no período Edo. Com base na agitação das águas, podemos identificar as emoções: se há ondas grandes e turbulentas como na Figura 76 expressa fúria e um dinamismo enérgico. Hibi e Niwa (2002, p. 86) contam que na religião antiga japonesa, as ondas, tanto as que vão em direção à terra como aquelas que voltam ao mar, são obras do Rei Dragão. A sua ira se manifesta com ondas turbulentas e, quando o mar está calmo, significa que a ira do Rei Dragão diminuiu.

⁴³ Celadon – esmalte transparente originário da China que possui algumas variações de tonalidade, podendo ficar cinza, verde pálido, azul ou amarelo.

Ainda no período Edo, surge a porcelana Ninsei, feita por Nomura Ninsei, com pinturas feitas sobre o esmalte. Segundo Kobayashi H. ([s.d.]), acredita-se que esse tipo de decoração feita sobre o esmalte foi inspirado na porcelana que já existia em Hizen e na técnica de esmaltes coloridos denominado estilo *Kochi* que é a aplicação de três cores de esmaltes. O *Kochi* era muito utilizado ao sul da China e foi produzido entre o final da dinastia Ming⁴⁴ e o começo da Qing⁴⁵.



Figura 78 (esq.) – Jarra. Decorada com sobre esmalte. Desenhos de lua e flores ameixeira. Nonomura Ninsei. (TAGAI, 1984)

Figura 79 (dir.) – Detalhe Kosode. Padronagem de árvore de ameixeira na neve. Edo. Século XVIII. [s.l.]. (NAGASAKI, 1993)

As Figuras 78 e 79 possuem o mesmo tema de flores de cerejeiras, um clássico padrão cultural japonês, a primeira combinada com a lua e a segunda combinada com a neve. As duas possuem também uma semelhança na forma da representação da natureza. As duas imagens acima são consideradas padronagem cultural, mas não podemos considerar como um padrão visual, pois não há uma repetição de imagem de forma ordenada.

O estilo Ko-Kutani produzido em Arita utilizava técnicas de desenhos sobre esmalte. É uma porcelana que possui decoração inovadora apesar do corpo

⁴⁴Dinastia Ming – 1368-1644 (China)

⁴⁵Dinastia Qing – 1644 – 1912 (China)

cerâmico ser mais grosseiro e tem como inspiração os motivos estampados nas roupas da época e nas pinturas chinesas.

O corpo cerâmico da Porcelana [Ko-Kutani] neste momento [período Edo] não era muito refinado, mas as formas ousadas e decorações inovadoras compensavam a imperfeição. [...] Os desenhos sobre essa porcelana rapidamente incorporaram motivos populares da época, como *Kosode* (tipo de Kimono) [...] ou os motivos de pinturas de estilo chinês [...]. (KOBAYASHI, [s.d.], tradução nossa)



Figura 80 (esq.) – Bule de porcelana. Padronagem de Peônias e leão chinês. Ko-Kutani. Edo. Importante bem cultural. Agência de Cultura Japão. (SAITO, 1008)

Figura 81 (dir.) – Tecido. Padronagem de peônias e leão chinês. Algodão. [s.d.] Kyūshū. The Japan Folk Craft Museum, Tokyo. (YOSHIOKA, 1994)

Outro estilo de porcelana é o Kakiemon, que contribuiu para a alta qualidade desse material obtendo peças mais finas que competiam com a porcelana chinesa. A decoração também se qualificou e, de acordo com Kobayashi H. ([s.d.], tradução nossa), “flores vermelhas e brilhantes e desenhos de animais foram pintados com um toque delicado e elegante”. Como podemos observar na Figura 82.



Figura 82 – Tigela em formato de flor de porcelana. Padronagem de pinheiros, bambus e ameixeiras. Kakiemon. Edo. Centro Cultural de Cerâmica de Kyūshū da província de Saga. (SAITO, 2008)

A composição de pinheiro com bambus e ameixeiras – como na Figura 82 denominada Shō-chiku-bai – é a união das três plantas da sorte de acordo com Nagasaki (2003, p. 78). Essa combinação se repete inúmeras vezes nos pratos e nas tigelas de porcelana Kakiemon.

Foi também durante o período Edo que aumentou a procura por Kimonos mais elaborados devido à ascensão da classe comerciante. Segundo Katoh (1962, p. 05), os Kimonos tingidos e inteiramente cobertos por estampas só eram usados por mulheres de samurais e da nobreza até a metade do século XVIII, quando as mulheres dos comerciantes só podiam vestir Kimonos estampados na parte inferior. Com o aumento considerável do poder de compra e político dos comerciantes, as mulheres dessa classe começaram a procurar Kimonos mais elaborados e suntuosos, de forma a demonstrar seu poder aquisitivo. Em consequência, a arte de fazer belos Kimonos ganhou força e, de acordo com Katoh (1962, p. 06), disputas entre esposas de comerciantes eram travadas com o objetivo de alcançar o título do Kimono mais belo.

No final do período Edo, os portos se abriram em 1854 com o primeiro tratado com os Estados Unidos, seguido da Inglaterra, Rússia e Holanda. Esse fator é ponto chave para o nascimento do período Meiji. Outro fato importante a ser mencionado foi a extinção das castas – com isso, os samurais perdem o direito de usarem suas espadas (Katana) e, aos poucos, perdem seus privilégios, desaparecendo em 1867.

2.4.6. Meiji (1868-1911)

Com a abertura dos portos no final do período anterior, Edo, o Japão se abriu para o Mundo no período Meiji (1868 – 1911). Houve a queda do feudalismo, a metrópole Imperial antes em Kyoto mudara-se para Edo, a capital política⁴⁶. Usa-se o estilo ocidental como modelo de governo centralizado.

A caminho da industrialização e do capitalismo, “Os líderes do novo regime compreendem logo que, para enriquecer o país e torná-lo forte, é imprescindível desenvolver sua indústria.” (YAMASHIRO, 1997, p. 231). Com isso, há progressos no setor de transporte, de comunicação, financeiro, monetário dentre outros. Incentivam-se todos os campos de produção de matéria-prima e produtos. A seda torna-se item privilegiado de exportação e, por isso, o setor de fiação e tecelagem ganha grande estímulo se desenvolvendo e se industrializando.

Apesar disso, a porcelana exportada perde força com a abertura dos portos chineses que, até então, estavam impedidos de manter contato com o exterior. Assim, a porcelana antes exportada teve que se adaptar ao mercado interno. De acordo com Kobayashi H. ([s.d.], tradução nossa), “[...] os preços ficaram mais baratos e os utensílios mais simples e padronizados, conseqüentemente o uso da porcelana se espalhou entre as pessoas comuns”.

Na área da religião, o governo adota o Shintoísmo como religião do estado, a qual ganha um novo fôlego na disseminação de seus conhecimentos. “Na prática, o *shintô* se torna a religião do Estado. As festas nacionais de origem Shintoísta recebem apoio e beneplácito oficiais, a educação do povo segue a orientação *shintô*.” (YAMASHIRO, 1997, p. 233)

Este é um dos motivos pelos quais as festas nacionais estão ligadas diretamente com a relação das divindades e as estações do ano, princípios Shintoístas. As vestimentas usadas nas festas nacionais têm grande relação com as estações do ano, assim como o estilo da estampa e os motivos estampados. Adota-se o calendário Solar em 1872 – antigamente usava-se o calendário Lunar – o que influenciará na divisão dos meses em relação às estações do ano.

⁴⁶ A capital política, desde o início do século XVII, já era diferente da metrópole imperial.

O calendário Lunar possui 354 dias e, segundo o Centro de Chado Urasenke do Brasil ([s.d.], p. 80), a diferença seria de 11 dias em comparação ao calendário Solar, o que equivale a um mês a cada três anos. “Já que as estações e os meses mudam a cada ano, não é possível definir as primeiras através do calendário lunar”. Então, quando o calendário mudou, a interpretação sazonal e o florescer de cada planta se definiram e cada estação do ano passou a ter a sua beleza peculiar. Portanto, os desenhos feitos na arte cerâmica, na tecelagem e na arte japonesa, no geral, traduziam simbolicamente essas estações.

Um avanço muito importante foi na educação: todos os japoneses foram alfabetizados, não importando sua classe social. Apoia-se a assimilação de conhecimentos científicos e tecnológicos do ocidente. Mais tarde, segundo Yamashiro (1997, p. 234), “[...] o próprio governo encoraja a adoção de coisas [hábitos, roupas, utensílios] ocidentais – os costumes sofrem sua influência. E se modificam radicalmente. [...]. Hábitos mais antigos desaparecem, submergem na onda de inovações.”

Nas artes, no início da era Meiji, com o entusiasmo pela cultura ocidental, a arte tradicional japonesa começa a declinar principalmente com “o movimento de destruição de coisas antigas”. Apenas após alguns intelectuais salientarem a primazia da arte japonesa é que se voltou a valorizá-la. (YAMASHIRO, 1997, p. 263).

Foi uma era de ocidentalização e de industrialização. Há muita interferência do estrangeiro no comportamento do japonês. Como o objetivo desta dissertação são os estudos da padronagem japonesa, buscamos compreender a raiz e a essência dos símbolos e signos desses padrões, levando em consideração os aspectos culturais e os fatos históricos, tentando não adentrar a questão da influência do ocidente. Desta forma, utilizaremos as cerâmicas até aqui estudadas, principalmente a Karatsu, Shino, Oribe e a Imari. Utilizaremos também, como base de análise para os padrões estampados nas vestimentas japonesas, o Kosode e o Kimono moderno. (Kosode e Kimono moderno: ver página 62)

Pode-se concluir que a cerâmica tem uma grande ligação com o vestuário/tecido nas mais remotas lembranças do homem. Os registros históricos

dos padrões usados mostram claramente uma conversa amigável durante todo o percurso, sempre em contato direto.

No caso, a cerâmica e o Kimono têm um elo muito forte, onde o que se representa em um se repete no outro, como suportes para algo orgânico e com vida. Signos e símbolos representados por padrões que se repetem e ganham ritmo deixam de ser algo meramente decorativo e passam a ter valores diferentes.

Não podemos negar que o Japão sofreu uma enorme influência da China e da Coréia no campo da cerâmica, do vestuário, das artes, da religião, da filosofia, dentre tantas outras. Por isso, delimitamos os estudos da padronagem a partir da segunda metade do período Heian (794-1192), quando o envio das missões a Tang (894), principal forma de troca de conhecimento entre o arquipélago e o continente, foi suspenso e o Japão deixou de ser o espelho da China, começando a criar e produzir a própria cultura.

3. A NATUREZA NA PADRONAGEM JAPONESA

*“Nenhum povo amou tanto a natureza, povo
nenhum com ela tanto se identificou.”*
(DUARTE, 1975, p. 28)

3.1. Mitologia da criação do Japão / Shintoísmo

Para tentar compreender essa relação que os japoneses têm com a natureza, foi preciso voltar ao seu nascedouro, à mitologia que por muito tempo foi contada como a verdadeira história da origem dos japoneses e enraizou-se na essência dos orientais. De acordo com Mietto (1995, p. 68), essa mitologia foi contada no livro *Kojiki*⁴⁷ (Registros dos assuntos antigos), compilada em 712, no período Nara.

Antes do advento da escrita, os conhecimentos eram passados oralmente, ou seja, a sabedoria adquirida ao longo dos anos era passada de forma verbal de geração em geração através de histórias, contos e lendas. Ao compilar o *Kojiki*, os japoneses eternizaram a história antiga do Japão e seus valores. Segundo Mietto (1995, p. 68), o estudioso Motoori Norinaga, autor do *Kojikiden* (comentários sobre o *Kojiki*), primeiro estudo completo sobre o *Kojiki*, considerava que nesta obra “estariam contidos os mais genuínos registros da tradição oral

⁴⁷ Kojiki – alguns autores traduzem como Relatos de Fatos Antigos.

japonesa antiga”. Vamos, neste capítulo, entender a relação da mitologia e do Shintoísmo com a natureza.

“Conta a lenda que, antes de tudo, havia um céu muito azul salpicado de nuvens brancas onde viviam os deuses.” (SAKURAI, 2007, p. 49) Os Deuses celestes ou espíritos do Japão, denominados *Kamis*, são entidades que possuem poderes sobrenaturais, no entanto, não são imortais como os Deuses da mitologia grega. Os *Kamis*, quando morrem, vão para a terra de *Yomi*⁴⁸, a terra dos mortos. Eles habitavam os céus e confiaram a missão de criar o mundo a dois jovens irmãos, Izanagi (o Deus que convida) e Izanami (a Deusa que convida). E assim seguiram seu caminho:

Então [Izanagi e Izanami] receberam o bastão celeste⁴⁹ cravejado de pedras preciosas sendo, assim, incumbidos da missão. Em pé sobre a ponte Flutuante celeste⁵⁰, os dois deuses [Izanagi e Izanami] abaixaram o bastão cravejado de pedras, agitando-o na superfície da água em círculos. A água do oceano, murmurejante, misturou-se e, ao levantarem e retirarem o bastão, de sua extremidade caíram gotas da água do mar que, ali se acumulando, formaram um ilha. Esta ilha chamou-se Onokoroshima⁵¹. (MIETTO, 1995, p. 72)

Os dois jovens desfrutaram o novo mundo. A deusa então pede Izanagi em casamento⁵², segundo Sakurai (2007, p. 49-50), com a promessa feita pelos deuses de que seus filhos seriam os mais belos de todas as criaturas. No entanto, seus dois primeiro filhos nasceram defeituosos e eles então rejeitam tal imperfeição e buscam saber o motivo pelo qual a promessa dos deuses não havia se cumprido. Os céus então revelaram que Izanagi deveria ter pedido Izanami em casamento e não ao contrário como havia ocorrido. E, ao voltar à Terra, Izanagi propõe a deusa em casamento e os deuses os contemplaram com as mais belas crianças.

Eles conceberam, deram à luz e nomearam as oito ilhas do Japão. Depois, conceberam, deram à luz e nomearam os trintas espíritos

⁴⁸ Terra de Yomi – descrito pela autora SAKURAI como reino das trevas, porém MIETTO, com base no autor MOTOORI (1978, p. 274-275), “define esta terra como a terra para qual os homens se dirigem quando morrem” (MIETTO, 1995, p. 78).

⁴⁹ Bastão celeste – alguns autores se referem ao bastão celeste como espada ornada.

⁵⁰ Ponte flutuante – alguns autores se referem à ponte flutuante como arco-íris.

⁵¹ Onokoroshima – lit., “ilha auto-solidificada”.

⁵² Casamento – foi a forma como a autora SAKURAI (2007, p. 50) descreveu esta passagem mitológica, porém, outros autores se referem a esse episódio como um elogio feito pela deusa Izanami antes do feito pelo deus Izanagi.

majestosos da terra, do mar e das estações, do vento, das árvores, das montanhas, dos pântanos e do fogo.[...] (CAMPBELL, 1994, p. 365)

Nesse trecho, nota-se que os japoneses antigos consideravam a natureza a mais bela de todas as coisas. Além das ilhas do Japão, Izanagi e Izanami geraram juntos outros deuses, como a divindade do espírito das árvores, a divindade masculina e feminina da terra e das rochas, divindades que governam os rios e os mares, o deus que governa os ventos, o deus que governa as montanhas, o deus do campo dentre outros (MIETTO, 1995, p. 75-76).

Quando Izanami dá a luz ao deus do fogo, se queima e fica muito doente. De seu vômito, nascem os deuses da montanha e dos minérios; do excremento, as divindades da argila ou dos fertilizantes e a deusa do alimento abundante; da urina, a deusa que governa as águas para a irrigação dos campos. Izanami, muito doente, falece e vai para a terra de Yomi; Izanagi tenta trazê-la de volta ao “mundo visível”, mas, sem êxito, regressa sozinho (MIETTO, 1995, p. 75-76-79).

De volta às ilhas (“mundo visível”), ao banhar-se na ilha de Kyūshū para se livrar de qualquer vestígio de sua ida ao reino das trevas, molha seu rosto:

Das gotas de água que caem do seu nariz nasce Susanoo, o deus da tempestade; da gota que cai do seu olho direito nasce Tsuki no Kami, o deus da lua; e da que escorre de seu olho esquerdo nasce Amaterasu, a deusa do sol. Ele toma esta última nos braços e diz: “Agora é sua vez, pobre pequena”. Amaterasu recebe de seu pai o domínio dos céus; Tsuki no Kami, o reino da noite; Susanoo, a planície do mar com as suas oitocentas mil ondas. (SAKURAI, 2007, p. 51)

Na mitologia japonesa, a criação dos deuses não decorre unicamente da união do masculino com o feminino. Observamos isso no caso da criação das divindades da argila, da deusa do alimento abundante e da deusa que governa as águas para a irrigação dos campos que nasceram dos excrementos de Izanami. Podemos observar o mesmo no trecho citado acima por Sakurai, descrevendo o nascimento do deus da tempestade, o deus da lua, a deusa do sol.

A água tem a simbologia da pureza, conforme Lexikon (1990, p. 13) “A água simboliza também a força de regenerescência e purificação física, psíquica e espiritual [...]”. No trecho da mitologia japonesa, a água tem o poder de limpeza física e espiritual. E como cita Lexikon: da água que limpa e purifica Izanagi nascem deuses.

A maioria dos deuses da mitologia japonesa está diretamente relacionada com a natureza, com o clima e com a agricultura. Um dado importante é que o Japão por muito tempo teve a agricultura como principal fonte econômica e de desenvolvimento, portanto, não é estranho que eles tenham como fundamento deuses relacionados à natureza.

Do banho de purificação de Izanagi, surge Amaterasu, a deusa do sol que controla o reino dos céus. De seus descendentes mortais, vem a família imperial, a qual possui como emblema a flor do crisântemo, que, “Devido à disposição regular e irradiante de suas pétalas, é também um símbolo solar” segundo Lexikon (1990, p. 68).

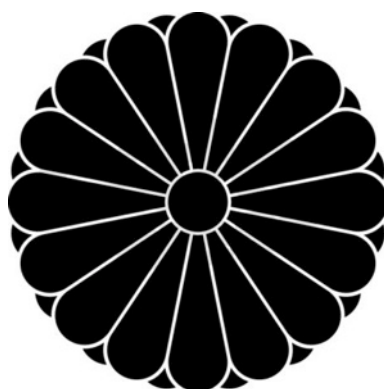


Figura 83 – Emblema crisântemo. Família Real Japonesa. (KAMON, 2014)

Pela sua geometria, o crisântemo é considerado um símbolo solar e, pela sua durabilidade, está associado à longevidade e à plenitude. De acordo com Tenzin (2007, p. 71), “[...] é considerado um intermediário entre o céu e a terra”, por isso foi escolhido para ser o emblema dos descendentes da deusa do Sol. Alguns símbolos são solares e outros são lunares (como no caso do coelho), alguns são femininos e outros masculinos – usa-se muito a dicotomia para estabelecer significados para as imagens.

Se a família imperial é descendente direta dos deuses, de Amaterasu, podemos dizer que seus membros são descendentes diretos da natureza, do sol. E, por este motivo, o símbolo da bandeira japonesa é um círculo vermelho ao centro, representando o sol nascente. O próprio nome do país *Nihon*⁵³ é

⁵³ Nihon (pronuncia em japonês) – país do sol nascente, mas pode ser chamado de Nippon “Japão” (SAKURAI, 2007, p. 11).

representado por dois ideogramas 日 (ni) e o 本 (hon), o primeiro significando sol e o segundo, origem, ou seja, país onde o sol nasce.

Segundo a mitologia japonesa, os antepassados do povo japonês são divindades que dominam a natureza. Por esse motivo, há um grande respeito e admiração pela natureza e tudo que provem dela.

A mitologia japonesa lembra muito o Shintoísmo – ou talvez o Shintoísmo que lembre muito a mitologia japonesa. Essa religião proveniente puramente do povo japonês tem como definição o *Shintō* (caminho dos deuses ou espíritos), cultua os elementos naturais (a montanha, o rio, o vento, o sol, a pedra etc.) e, assim como a mitologia, essa prática cultua também os ancestrais e o politeísmo⁵⁴.

A religião desta época [Kofun] era muito animista e consistia de adoração à natureza. Não havia distinção clara entre o divino e o humano, entre a natureza e a divindade. Os sentimentos religiosos do povo refletiam sua dependência e consequente temor da natureza, cuja divindade era provida por tabús e bruxaria.

Alguns estudiosos da religião primitiva no Japão sustentam que o culto da bruxaria que era parte do ritual agrícola, tornou-se a base do posterior culto nacional do xintoísmo. (TAZAWA, 1980, p. 14-15)

Quando o homem deixa de viver só da caça, da pesca e de alimentos extraídos da natureza e passa a plantar, surgem os cultos aos deuses para se obter boas colheitas. Desta prática, surgem espontaneamente no Japão crenças que podem ser o princípio do Shintoísmo.

Assim, um rito xintoísta pode ser definido como um momento de reconhecimento e evocação da admiração que inspira gratidão para com a fonte e a natureza da existência. E enquanto tal, ele se dirige como arte (música, jardinagem, arquitetura, dança etc.) à sensibilidade – não às faculdades do intelecto. De maneira que vivenciar o xintoísmo não é obedecer a determinado código moral definido, mas viver com gratidão e admiração em meio ao mistério das coisas. (CAMPBELL, 1994, p. 372)

O shintoísmo, assim como a mitologia, cultua os *Kamis* e ambos foram registrados no *Kojiki*. Como descrito por Campbell (1994, p. 372) no trecho acima, o shintoísmo não tem um código moral, é apenas viver com gratidão e admiração. Tazawa (1980, p. 14) afirma que o culto da provável origem do Shintoísmo

⁵⁴ Politeísmo- crença em vários deuses.

fundamenta-se na adoração à natureza e às divindades. Kikuchi (1996, p. 14) confirma o que o Shintoísmo defende o culto e a adoração à natureza e explica que esta religião é panteísta, não acredita em um Deus antropomórfico, mas que Deus é tudo o que existe, é o universo, e tudo que está inserido no universo simboliza Deus.

Da forma como se baseia o shintoísmo, é fácil entender o desenvolvimento da sensibilidade natural, da apreciação da natureza em seu estado mais puro, no desabrochar de uma flor, na queda de uma folha ou em um gorjear de um pássaro. Compreender o belo e o que é importante para se viver em harmonia, apreciando a natureza em estado de agradecimento. Na natureza, encontra-se o belo e é dele que se desenvolvem as artes. Por isso é difícil separar a mitologia, o Shintoísmo, a natureza e as artes. Todas estão interligadas de uma forma ou de outra no conceito japonês de história, vida e beleza, tornando a cultura japonesa singular.

Nascem da natureza as divindades e elas são a própria natureza cultuada pelo Shintō e descritas pela mitologia. Como dito anteriormente, o Shintoísmo é a religião primordial da cultura Japonesa, o budismo, o taoísmo e o confucionismo⁵⁵ foram introduzidas depois pelo continente.

[..] a ideia de divindade e a ideia de natureza não são diversas, contemplam-se, concorrem para um fim comum; no seu amoroso e animismo pantheista, o nipponico vê a divindade em toda a parte, nos aspectos do universo – no sol, na lua, nas estrelas, nas montanhas, nos rios, nos bosques, nos relâmpagos, nos insectos, na flôr. D'aqui resultam dois modos, inteiramente opostos, de processo. O europeu, por um lado, idealisa; por outro lado, observa e pragueja, pensando nos meios de defender-se, de oppor a resistência do seu braço às forças bravias que o molestam. O japonês, pelo contrário, contempla e adora; não observa nem pragueja. (MORAES, 1925, apud HORIGOSHI, 2012, p. 45)

Há um profundo respeito com relação a este tema da natureza no Japão. São respeitadas como divindades, não só na mitologia como na religião.

⁵⁵ Confucionismo – doutrina do sábio chinês chamado Confúcio, inserida no Japão na mesma época que o *Kanji*, ideograma chinês.

3.2. A Importância da Natureza e das Quatro estações do ano na Cultura Japonesa

Falamos sobre a mitologia e o Shintoísmo no capítulo anterior e sua importância dentro do contexto da natureza, que craveja esse elemento na alma dos japoneses.

A natureza é um elemento intrínseco da alma japonesa, ela faz parte da essência e se reflete nos mínimos detalhes inclusive nos hábitos desse povo. Ela está ligada diretamente com a arte, a religião e a vida. Simboliza a existência de tudo que é belo e divino: contemplar a natureza é alcançar a plenitude e tudo que vem dela é inspirador. “Os japoneses nutrem um profundo interesse pelas estações do ano e pelas condições climáticas, ao lado de uma aguda sensibilidade por suas mutações, sensibilidade essa que se manifesta em vários aspectos de sua vida cotidiana.” (FUKUDA, 1995, p. 35) Isto é claramente demonstrado nas variações artísticas – como a pintura, a gravura, o desenho, a cerâmica – e nos Kimonos.

Observamos que este elemento, a natureza, ecoa nos hábitos dos japoneses e um exemplo disso é o respeito às mudanças das estações do ano: deve-se evitar usar Kimono com estampas que simbolizam o verão no inverno ou da primavera no outono, cada estação possui uma identidade. Como descrito no período Heian, as vestes tradicionais japonesas feitas com tecido mais leve são estampados com motivos florais e de linguagem primaveril ou de verão e as feitas com tecidos mais grossos estampados com motivos de outono inverno. De acordo com Fukuda (1995, p. 35), a aristocracia do período Heian se vestia “em harmonia com as estações” e os plebeus, a partir do período Edo, também começaram a se vestir de acordo com elas e a participarem de festivais anuais relacionados.

Outro exemplo é o evento que ocorre todos os anos, denominado *Hanami* (ato de apreciar as flores). Ansiosamente, o Japão espera o florescer das cerejeiras, evento nacional, rito que marca o início da primavera. Homens, mulheres e crianças se reúnem nos parques e nas montanhas para contemplar essa beleza efêmera que dura apenas alguns dias. O ato de contemplar o desabrochar das flores é um hábito da cultura japonesa. De acordo com Sakurai

(2007, p. 18), “Na cidade de Kyoto, o ritual de visitar as flores no monte Yoshino, coberto por mil pés de cerejeiras, repete-se anualmente desde o século VIII.”

São muitas as formas que os japoneses têm de trazer o clima e as estações do ano ao seu dia a dia, de forma sutil, como na maneira de se cumprimentar, explica Fukuda (1995, p. 35). Como as estações do ano no Japão são bem definidas podemos identificar sem muita dificuldade a época em que é adequada a saudação.

É comum os cumprimentos se iniciarem com alguma referência ao tempo como, por exemplo, “Que calor tem feito ultimamente!”, ou então, “Quanta falta de chuva nesses últimos dias!” O mesmo ocorre com as cartas que podem ser introduzidas por “Apesar de todos esses dias de calor, espero que tudo esteja bem com você”. E, em caso de maior formalidade, por “Nesta época de forte calor, estimo que sua vida esteja transcorrendo com muita saúde e prosperidade”. (FUKUDA, 1995, 35)

Este costume de cumprimentar fazendo uma alusão às estações do ano nos remete aos poemas japoneses. Higginson (1996, p. 22) explica que no começo os homens viviam em contato direto com a natureza e, por isso, intuitivamente, as mudanças de estações e o conhecimento sazonal era comum a todos. Assim, os poemas nada mais eram que a própria experiência do poeta, na qual todos entendiam as estações do ano implícitas sem muitos problemas.

Provavelmente pelo método de associação, segundo Hagginson (1996, p. 21, 22), se no poema houver palavras como “ameixeira, percevejos saem de hibernação e cerejeiras à noite”, por exemplo, subentende-se que o poema se passa na primavera; já se tiver pinheiros e grilos é considerado como início do outono.

No Haikai de tradições típicas japonesas, há um elemento cuja presença é fundamental em sua estrutura: a palavra de estação – chamada kigo, no idioma japonês –, que denota a qual estação (primavera, verão, outono e inverno) pertence o poema. O Kigo geralmente é representado por animais, plantas, ou fenômenos da natureza. (HORIGOSHI, 2012, p. 98)

Poderíamos citar outros exemplos da interferência da natureza nos costumes japoneses, como trazer para dentro de seus lares e para perto de si a própria natureza, seja em um arranjo floral, uma miniatura de árvores ou um jardim, o que nos leva às grandes artes orientais, muito influenciadas pelo poder da natureza, tanto de forma encantadora quanto desoladora. Encantadora, por ser

o alicerce da vida, da arte e da religião; desoladora, pelas ameaças constantes dos devastadores fenômenos naturais como o furacão, o tufão, o terremoto e a *tsunami* (maremoto).

A arte japonesa será, antes de tudo, uma verdadeira religião – o culto do bello—; e ser religioso é um dever comum a toda a gente... No Japão, não ser artista corresponderia a uma confissão de ateísmo; e se ser ateu n'esta terra seria crime, medonhamente condenável!...(MORAES, 1925, apud HORIGOSHI, 2012, p. 172)

Na arte das flores, temos o *Ikebana* (lit. flores vivas), a arte floral japonesa. Segundo Sing ([1991], p. 17-18), o *Ikebana* é de origem indiana e começa quando Buda vê um galho de rosa caído e pede para que um de seus discípulos a coloque em um vaso com água para que a beleza viva das flores fosse de alguma forma estendida. A partir deste momento, as flores e arranjos florais se entranharam nesta religião, sendo tais ensinamentos difundidos para a população pelos monges, “Dispondo simbolicamente dos elementos naturais”.

Os japoneses, antes da chegada do budismo, já tinham o costume de oferecer flores às divindades, hábito herdado de sua antiga religião, o Shintoísmo (KIKUCHI, 1996, p. 14). Então, foi muito fácil a absorção e a apreciação desta arte por parte dos japoneses.

Segundo Sakurai (2007, p. 18), “O *ikebana* consiste em procurar reproduzir ‘harmonia entre o céu, a terra e o homem’ dentro de um vaso”. Um dos ensinamentos da primeira escola de Ikebana no Japão é “quanto mais amamos as plantas, maior é nossa harmonia com a Natureza e com Deus”. Essa arte também usa conceitos chineses da representação do Yin e Yang, no qual o “Yin representa o feminino – a terra, a lua, a escuridão, o frio, o silêncio e a passividade – e o Yang representa o masculino – o céu, o sol, a ação, o poder, a força e a luz” (SING, [1991], p. 22-23). O Ikebana usa elementos simbólicos da natureza para criar uma harmonia nos arranjos florais, um equilíbrio entre o céu e a terra, entre a luz e a escuridão, entre a lua e o sol, harmonizando a própria natureza.

Na arte floral, a sensibilidade do artista para com as mudanças de estação é muito importante, não somente pela estética e harmonização, mas pela busca de algo mais profundo, no conceito oriental, a busca espiritual.

Diz as remotas lendas budistas que a alma das plantas muda de lugar, segundo as estações. E uma das tarefas do artista floral é saber onde se encontra esta alma sutil, durante as quatro estações do ano, a fim de realçar a sua beleza na “Ikebana” (SING, [1991], p. 164).

Somente uma pessoa com uma alma sensível poderia encontrar a “alma sutil” que, com as mudanças de estações do ano, se move de lugar. Esta pessoa poderia alcançar essa sensibilidade através da espiritualidade obtida pela própria experiência em busca da essência da arte floral. Um dos ensinamentos confucionistas usado pelo simbolismo do Ikebana, segundo Sing ([1991], p. 23), é “O Céu como a alma de todos os elementos da vida, o homem como o caminho fundamental por onde todas as coisas se tornam ativas, e a Terra, o caminho pelo qual todas as coisas tomam forma.”

O respeito dos japoneses pela natureza é tão profundo que Okakura, autor d’*O livro do chá* e referência na introdução do modo de vida e do pensamento asiático no ocidente, fala de maneira incisiva e descontente do modo como este usufrui da natureza, de forma despreocupada e desrespeitosa. Okakura (2008, p. 96) reprova a imprudência e o desperdício de flores entre os ocidentais, o exagero de flores cortadas todos os dias para enfeitar salões de bailes e banquetes que no dia seguinte são descartadas. “Para onde vão essas flores quando finda o devaneio? Nada é mais penoso do que ver uma flor murcha jogada impiedosamente sobre um monte de estrume.” Isso é um total desrespeito à forma de vida dos japoneses, pois, no caso oriental, os mestres das flores selecionam as flores a serem cortadas com cuidado e, após sua morte, prestam as devidas homenagens. Observa-se que a natureza é sagrada e, assim como se presta homenagem a um ente querido ao falece, o mesmo acontece com uma simples flor: “[...] a flor era respeitada como espírito vivo, e tinha sua força tomada de empréstimo na tentativa de se produzir uma evidencia de prosperidade.” (CCUB, 2008, p. 66)

Além de ser um símbolo de prosperidade, a flor, segundo Ronnberg (2010, p. 150), é o melhor sinal de renovação, renascimento e despertar. Os cheiros das flores precedem a chegada dos frutos e são a marca da primavera. “O efêmero desabrochar associa as flores a todas as formas brilhantes que se desvanecem rapidamente.” Quanta beleza e simbologia a flor carrega. Os japoneses primitivos acreditavam que as flores tinham alma, assim como a montanha, os rios, as

árvores e outros elementos da natureza. Cultuavam essas almas e, por esse motivo, até hoje, a cultura japonesa se baseia nesses fundamentos. “Diz uma remota tradição oriental que ‘as plantas têm almas diáfanos, sensíveis às alegrias e tristezas’.” (SING, [1991], p. 17)

Outra forma que os orientais encontram para trazer a natureza para dentro de casa é o cultivo de pequenas árvores. O *bonsai* (plantação em bandejas) foi introduzido no Japão no período Kamakura. Segundo Sakurai (2007, p. 18), “O bonsai é a arte das árvores anãs cultivadas dentro de um vaso a fim de preservar, por décadas ou até séculos, ‘a energia vital da planta’, possibilitando que se admirem suas mudanças através do tempo.”

A busca por contemplar a natureza está enraizada na cultura e na necessidade dos orientais e o jardim japonês é uma evidência clara dessa vontade. Com o passar do tempo, começa-se a formar aglomerações nas cidades, o homem se distancia cada vez mais dos ambientes arborizados, da vista para a colina, dos riachos e dos lagos. Por isso, os jardins foram elaborados de forma a trazer a mesma sensação e serenidade dos tempos antigos. Frédéric (1996, p. 532) relata que se construía um lago artificial nos jardins e se reservava um espaço para receber pessoas e apreciar a natureza.

Os elaborados jardins japoneses, com sua arquitetura peculiar, são uma homenagem do homem à natureza. São réplicas reduzidas da paisagem natural, cenários ornados com árvores, arbustos, pedras, peixes (como as populares carpas coloridas), em desenhos que reproduzem a percepção artística das ondulações do relevo, dos elementos vegetais, animais, minerais, que mudam de cores conforme as estações do ano. O objetivo dos paisagistas é “tomar a paisagem emprestada”. [...] (SAKURAI, 2007, p. 16)

A Natureza é um tema muito recorrente na pintura oriental. Por exemplo, a pintura *Yamato-e* (pintura japonesa) tem como tema as narrativas literárias e imagens de locais famosos, de costumes e hábitos, das estações do ano, sendo esta última denominada *Shiki-e* (HASHIMOTO, 1997, p. 128). Segundo Willmann ([20--]), “As quatro estações do ano foram um dos temas mais comuns em *Yamato-e*”. Existem também pinturas mostrando as atividades dos doze meses do ano, chamada *Tsukinami-e*.



Figura 84 – Tosa Mitsunobu. Pintura Yamato-e. Bambu nas quatro estações do ano. Período Muromachi. Composto de dois painéis com dimensão de 174,3 x 381,6 cm. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014)

O painel superior, uma pintura *Yamato-e*, visto da esquerda para a direita representa o bambu no inverno salpicado de neve, logo após, no outono, seus “[...] caules são entrelaçados com hera avermelhada” (WILLMANN, [20--]) e, por fim, no verão, aparecem brotos de bambu. O painel inferior é uma continuação do superior e, visto também da esquerda para a direita, observamos a outra metade do verão, seguida da primavera com violetas no chão. Esse painel mostra a sensibilidade do artista Tosa Mitsunobu em representar a transformação do bambu em cada estação do ano.

No início, o interesse pela arte e a habilidade de apreciá-la era privilégio de poucos e normalmente atributos de determinadas classes sociais. Mas porque

não “[...] impregnar toda a sociedade e mostrá-la [arte] a cada passo na vida diária”? (ANESAKI, 1973, p. 04, tradução nossa). Foi exatamente isso que ocorreu ao longo do tempo, fazendo com que a arte fosse disseminada entre todas as classes sociais, tornando-se assim uma arte nacional.

Não foi à toa que Anesaki, um intelectual japonês, estudioso do período Meiji e considerado o pai dos estudos religiosos no Japão, escreveu entre livros consagrados *Arte, Vida, e Natureza no Japão*, um clássico que ajudou a trazer para o ocidente uma melhor compreensão do pensamento oriental. O autor dedicou o primeiro capítulo à demonstração da relação íntima que se estabelece no Japão entre a arte e a vida, entre cada um desses elementos com a natureza. Sakurai também dedicou o primeiro capítulo, denominado *Flores de cerejeira, povo do sol nascente*, à relação dos japoneses com a natureza.

Anesaki afirma (1973, p. 04, tradução nossa) “[...] isso é um fato inegável, que sempre existiu uma interação entre arte, vida e natureza na história da humanidade, no meio de harmonia e conflitos”. A vida inspira a arte e a arte inspira a vida e a expressão artística, segundo o autor, depende muito das circunstâncias e do meio em que o artista está inserido; tornar visíveis as manifestações da vida através de desenhos, esculturas, pinturas e outras formas de expressão é a materialização da arte.

Anesaki, assim como Okakura, compara o povo japonês a outros em relação a sua ligação com a natureza e ao que ela representa. De acordo com Anesaki (1973, p. 06, tradução nossa), os outros povos veem a natureza como selvagem e, por isso, é necessário combatê-la e conquistá-la; já os japoneses têm outra visão e estabelecem uma relação de proximidade. Para eles, a natureza seria “[...] a mãe benigna da humanidade”.

A arte vem permeando todos os cantos da vida no Japão, sempre derivada deste modelo e inspirada na natureza. Os japoneses se deleitam em uma única flor do campo e a colocam em um vaso feito de madeira. Ou, se ele pendura um quadro na parede [...], ele toma cuidado para que este esteja em harmonia com as mudanças das estações. Quando o mundo lá fora está coberto de neve, ele escolhe um quadro vermelho *nandin*⁵⁶ com neve, ou a flor de adonis levada ao vento com a nevada; no verão, ele seleciona um quadro de uma cascata com árvores verdes; no outono, folhas de bordo carmesim e veados passeando abaixo delas. Eles amam observar as mudanças e os aspectos da mãe

⁵⁶ Nandin – provavelmente derivado do vermelho dos frutos da nandina (bambu-celeste).

natureza e desejam desfrutá-la por meio da arte dentro dos lugares, bem como no campo ou jardim.

Esse trecho exemplifica com detalhes a essência do que os japoneses apreciam na simplicidade das coisas naturais, sem se opor à natureza, deixando fluir as estações do ano e desfrutando da arte com harmonia.

Sakurai traz, por sua vez, um olhar minucioso desses aspectos, começando pelos elementos da natureza inseridos na mitologia Shintoísta da criação das ilhas do Japão, da criação da deusa do sol, passando pelo nome do país, e lembra também de outros símbolos que representam o Japão que remetem à natureza, como a marca da casa imperial representado por um crisântemo.

Outro símbolo implícito nos dias de hoje que Sakurai (2007, p. 14) aponta são os sobrenomes: “Quando, na segunda metade do século XIX, as famílias foram obrigadas a adotar um sobrenome (o que não ocorria antes), optaram por alusões à natureza.” Ela dá exemplos como *Yamada* (campo plantado na montanha), resultante da junção de *Yama* (montanha) com o sufixo *da* (campo plantado). Muitos sobrenomes de famílias diferentes se tornaram iguais, pois muitas delas, na época, viviam em paisagens muito parecidas, como na montanha, ou nas margens dos rios e bosques.

Há muitos fatores que esclarecem a aplicação da natureza como inspiração na cultura e na arte japonesa e são detalhes do cotidiano que mantêm viva essa tradição. Em vista disso, as estações do ano se enobrecem, criando padrões simbólicos e referências de tempo.

3.3. Conto das quatro estações: Urashima Tarō



Figura 85 – Tecido. Desenho do conto “Urashima Tarō”. Algodão. Kyūshū Suntory Museum of Art. Tokyo. (YOSHIOKA, 1994)

A história fala de um jovem e bondoso pescador chamado Urashima Tarō⁵⁷, que salvou a vida da imensa tartaruga marinha mensageira do Rei Dragão, que vivia no fundo do mar. A tartaruga reconheceu a grandiosidade deste

⁵⁷ Urashima Tarō – lenda do folclore japonês do período Muromachi (séc. XV).

ato e contou à princesa do Mar, filha do Rei Dragão, sobre Urashima Tarō. Alguns dias depois, a tartaruga o reencontrou em seu barco, agradeceu-lhe e pediu para que o pescador a acompanhasse ao palácio para que a princesa pudesse agradecê-lo pessoalmente. Ele então montou nas costas da tartaruga que o levou ao encontro da princesa Oto, a qual o convidou a viver com eles.

[O pescador] Decidiu ficar em companhia da princesa, que logo depois de um magnífico jantar o levou para conhecer seu palácio. Atravessaram salões de mármore, jade e sândalo, em cujas paredes sempre se via o símbolo da casa da princesa Oto, o dragão vermelho e dourado. No último dos salões, a princesa disse:

— Este é o orgulho do nosso palácio, Urashima Tarō. Por favor, permita que eu lhe mostre a vista para o leste.

Havia quatro janelas de correr, delicadas, nas quatro paredes do salão. A princesa foi até a janela que ficava a leste, e diante de Urashima se abriu uma paisagem no esplendor da primavera. Cerejeiras floridas espalhavam suas flores ao vento suave, salgueiros deixavam seus galhos caírem sobre um riacho. O rouxinol-das-caniças cantava, e Urashima sentiu o desejo de nunca mais se afastar daquela linda vista. Então a princesa Oto o chamou:

— Venha, Urashima Tarō. Quero agora lhe mostrar a vista para o sul.

Quando ela fez correr a janela, o verão surgiu diante dos olhos do convidado. Em torno de um lago, gardênias se abriram, libélulas voavam, cigarras zumbiam e rãs saltavam de pura alegria. Depois de alguns instantes, a princesa mais uma vez puxou Urashima pela mão, gentilmente:

— Veja a vista para o oeste. É a minha preferida.

Atrás da janela deslizante, abriu-se uma paisagem toda em tons vermelho e marrom, laranja e amarelo. Era como se as colinas e as planícies e as montanhas tivessem sido cobertas por um tapete de fogo. Os bordos, naquele outono mágico, eram eles próprios como fogueiras atizadas pela brisa.

— Venha agora ver a vista para o norte, meu amigo – disse a princesa.

Por fim, atrás da última janela, era inverno. A neve ocupava toda a paisagem, deixando ver aqui e ali um pouco do verde dos pinheiros, que nunca perdem as folhas. Sobre um lago congelado, groux descansavam, apoiados numa perna só. O silêncio era tão intenso e delicado que Urashima Tarō teve medo até mesmo de respirar, para não fazer barulho. (LISBOA, 2008, p. 23)

No conto popular de Urashima Tarō, há uma passagem que mostra a importância das quatro estações. O conto mostra a visão do perfeito lugar para se

estar, na concepção dos japoneses, e poderíamos chamar este lugar de paraíso – ter em seu salão uma vista para as quatro estações do ano na sua plenitude é ainda mais belo que os salões de mármore, jade e sândalo.

No Dicionário dos símbolos de Lexikon (1990), encontramos a simbologia dos elementos que correspondem às quatro estações na cultura chinesa e os pontos cardeais correspondentes:

São os princípios básicos de estruturação do mundo; a eles se juntaram frequentemente diversos fenômenos básicos de outras esferas do ser. A doutrina chinesa dos elementos surgiu já no segundo milênio antes de Cristo, abrangendo a água, o fogo, a madeira, o metal e a terra; a água corresponde ao número um, às profundezas, ao inverno e ao norte; o fogo, ao dois, às alturas, ao verão e ao sul; a madeira, ao três, à primavera e ao leste; o metal, ao quatro, ao outono e ao oeste; a terra corresponde ao número cinco e é o elemento mediador. A maioria das outras culturas distinguem, como os gregos (primeiramente Empédocles), quatro elementos: o fogo, a água, o ar e a terra. (LEXIKON, 1990, p. 79)

Observamos que o conto japonês também possui o mesmo princípio básico de estruturação, com de grande influência da doutrina chinesa. No salão do palácio da princesa Oto, a janela voltada para o norte mostrava a vista do inverno; na que se localizava ao sul, havia a paisagem do verão; ao leste, a primavera; e em seu lado oposto, o outono.

Os Contos populares nos mostram a tradição oral, um modo de preservar o folclore e costumes dos povos usado para passar informações às novas gerações de forma que a cultura, as ideologias e as crenças não desaparecessem com o tempo – é talvez a mais pura identidade de um povo. O conto de Urashima Tarō mostra com delicadeza cada estação do ano e a sua beleza natural, valorizando-a de forma direta.

3.3.1. Primavera [março, abril e maio]

Havia quatro janelas de correr, delicadas, nas quatro paredes do salão. A princesa foi até a janela que ficava a leste, e diante de Urashima se abriu uma paisagem no esplendor da primavera. Cerejeiras floridas espalhavam suas flores ao vento suave, salgueiros deixavam seus galhos caírem sobre um riacho. O rouxinol-das-caniças cantava, e Urashima sentiu o desejo de nunca mais se afastar daquela linda vista. (LISBOA, 2008, p. 23)

As flores no geral são ícones da primavera e trazem o sentimento de despertar, desabrochar, renovação e renascimento. O equinócio da primavera é considerado o início desta estação que ocorre por volta do dia 21 de março. O auge da estação só acontece em abril no Japão, com o florescer das cerejeiras.

A **flor de cerejeira** (Sakura) é o símbolo essencial da primavera e possui também outras simbologias: “No Japão, [a flor de cerejeira] é símbolo da pureza, da beleza e da felicidade; a flor da cerejeira levada pelo vento é símbolo de morte ideal.” (Lexikon 1990, p. 51). Os autores Hibi e Niwa (1990, p. 38, tradução nossa) também relacionam a queda da *Sakura* (flor de cerejeira) com a “morte ideal”: “a cerejeira está fortemente vinculada à ética dos samurais, esses guerreiros desejavam que as pessoas lamentassem sua morte da mesma maneira como que lamentavam a queda das flores de cerejeira que marca o fim da estação”.

Na mitologia das plantas orientais, a *Sakura* também simboliza a virtude masculina (SING, [1991], p. 165). Dessa forma, concluímos que a simbologia da flor de cerejeira está vinculada à imagem dos guerreiros samurais, mas, ao mesmo tempo, pela sua delicadeza e beleza efêmera, é símbolo de renovação, esperança e felicidade.

Como dito anteriormente, o fato dos japoneses apreciarem tanto essa linda flor gerou um evento anual para contemplar a beleza efêmera do florescer e da queda de suas flores.



Figura 86 (esq.) – Kosode. Estampa flor de cerejeira representando a queda das pétalas. [s.d], [s.l.]. (CITYZENART, 2013)

Figura 87 (dir.) – Prato de porcelana. Padronagem de árvore de cerejeira. Século XVIII. D. 20,2 cm, H. 5,8 cm. Nabeshima. Kyūshū Ceramic Museum. (MAISON, 2004)

Encontramos diversos exemplos de Kimonos e cerâmicas com padronagem de Sakuras. Em inúmeros casos, elas têm uma semelhança incrível com o formato e a disposição das flores. Em alguns casos, as flores se repetem soltas dando ritmo à padronagem – como na Figura 86 – e, em outros casos, estão presas a árvore – como na Figura 87.

Algumas flores são difíceis de serem identificadas por conta de sua semelhança quanto ao formato e às quantidades de pétalas. A flor de cerejeira é geralmente confundida com a flor de ameixeira, pois frequentemente são representadas com cinco pétalas e, em alguns casos, são ligadas às árvores. Algumas vezes, encontramos a flor de ameixeira representada por várias pétalas sobrepostas.

Apesar dos diversos tipos de flores de cerejeiras e ameixeiras, observamos três formas de diferenciá-las. A primeira é o formato da pétala: a cerejeira geralmente tem um pequeno corte na ponta de cada uma delas, como na Figura 88, e a ameixeira tem a ponta arredondada. A segunda é perceber se as flores estão no mesmo ramo: se sim, provavelmente é uma cerejeira, pois na ameixeira cada flor nasce de um único ramo. A terceira é observar o desenho da casca da árvore: se tiver linhas horizontais, provavelmente é um árvore de cerejeira. Esta última forma de identificação é um pouco mais difícil de encontrar representada no Kimono ou na cerâmica, pois o desenho precisaria ter um grau de

detalhamento maior do que costumamos ver na padronagem encontrada nesses dois objetos de estudo.

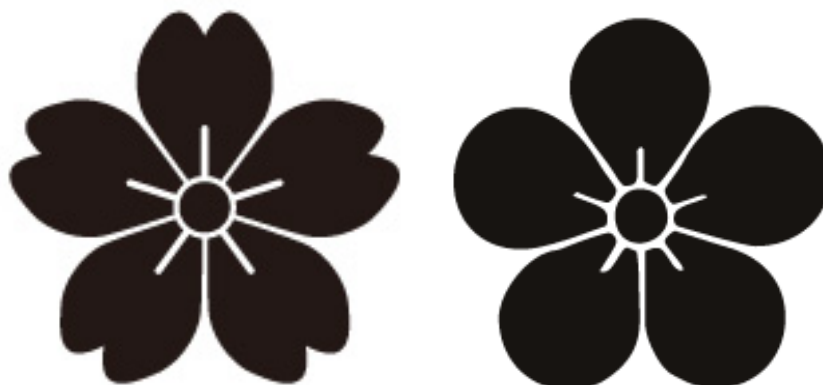


Figura 88 (esq.) – Emblema flor de cerejeira. (X181, 2015)

Figura 89 (dir.) – Emblema flor de ameixeira. (X181, 2015)

O **salgueiro** (Yanagi) tem o significado de longevidade e persistência. No Oriente, é considerado a árvore dos poetas: “Graças a ele é que o ar se enche de música, e que não sentimos a solidão no estio.” (SHING, [1991], p. 81) De acordo com Baird (2001, p. 66), o salgueiro, na antiga China, tinha a qualidade de afastar os demônios, prevenir a cegueira e purificar. Dizem que usar um ramo de salgueiro em um vaso significa que esta pulverizando o néctar da vida.

O símbolo de perseverança que o salgueiro carrega, segundo Sing ([1991], p. 81), é devido a uma lenda de um cortesão que não conseguia ser um bom calígrafo. Triste, sentou-se perto de um velho salgueiro e observou a persistência de um pequeno sapo que tentava agarrar os ramos que balançavam. O animal se tornou motivo de inspiração para o cortesão que, ao perceber o êxito do pequeno sapo, dedicou-se aos estudos da caligrafia e se tornou o melhor de todos.

Segundo Cooper (2001, p. 192), o salgueiro simboliza a paciência, a perseverança: “É especialmente sagrado entre os Ainu⁵⁸ uma vez que a espinha do primeiro homem foi feito de salgueiro.”

⁵⁸ Ainus – é um grupo de indígenas localizados no norte, na segunda maior ilha do Japão (Hokkaido).



Figura 90 (esq.) – Detalhe Kosode. Padronagem de Salgueiro com ideogramas. Edo. [s.l.]. (NOMA, 1979)

Figura 91 (dir.) – Cerâmica. Recipiente para Brasa. Oribe. Padronagem de salgueiro. Século XVII. D. 6,3 cm, H. 9,3 cm Toki City Ceramic Museum, Gifu. (DSKO, 2009)

Uma das características principais do salgueiro são seus ramos longos e pendentes que balançam ao vento. Podemos observá-la nas Figuras 90 e 91, que dão um aspecto único a essa padronagem.

A **glicínia** (Fuji) é uma planta trepadeira, de origem montanhosa, que costuma florescer no mês de abril. Segundo Baird (2001, p. 67), ela é o emblema dos Fujiwaras, uma das famílias mais importantes da corte nos períodos Nara e Heian. É considerada um dos mais populares motivos de emblemas de família.

A glicínia também é utilizada como forma de decoração e possui uma variedade grande de combinações. No detalhe da Figura 92, vemos glicínias penduradas em treliças, combinadas com borboletas e ideogramas. Encontramos também outras combinações com flores da primavera. Baird cita ainda outro exemplo, combinando a flor da glicínia pendurada em um treliça com alguns leques.



Figura 92 (esq.) – Detalhe Furisode. Padronagem de treliça de glicínia, plantas da primavera, ideogramas e borboletas. Edo. Século XIX. Bunka Gakuen Costume Museum, Tokyo. (NAGASAKI, 1994)

Figura 93 (dir.) – Vaso de porcelana. Padronagem de glicínia. Meiji. Século XIX. H. 51 cm. Collection D. Hyatt King, UK. (JAHN, 1971)

Observamos, nas Figuras 92 e 93, uma nítida semelhança na composição feita no Kimono e na cerâmica. A glicínia raramente é confundida, por conta da forma singular como as flores se organizam – parecem ter sido ordenadas como se fosse uma cascata. E, por ser uma planta trepadeira, geralmente é combinada com treliças.

As **paulownias** (Kiri) são cultivadas principalmente na Ásia oriental e suas flores desabrocham na primavera. De acordo com Nakamura (2009, p. 20), a paulownia é usada como emblema do primeiro ministro e é conhecida como “árvore onde dorme o auspicioso pássaro”. Tornou-se digna na casa imperial e depois foi transmitida para as classes guerreiras.

A paulownia também é combinada com bambu (Take) e fênix (Hōō). Segundo Dusenbury (2004, p. 227), essa combinação tem origem na mitologia Chinesa e, nos períodos Heian e Kamakura, esses símbolos estavam diretamente ligados à aristocracia e à casa imperial, “só se popularizou no período Edo”. Acredita-se a que fênix só desce em árvores de paulownia e alimenta-se de sementes de bambu, por isso a combinação desses três elementos. As penas na cauda desta ave simbolizam as virtudes tradicionais como a “honestidade, decência, justiça, benevolência e sinceridade”, complementando outra

característica da paulownia que é a de se adaptar a diferentes ocasiões sem perder os princípios fundamentais. Na noite de casamento, a fênix representa o desejo de harmonia, prosperidade e uma longa e feliz união.



Figura 94 (esq.) – Detalhe Kosode. Padronagem de flores da primavera e paulownia. Importante bem cultural. Momoyama. Século XVI. Santuário Urashima, Kyoto. (NAGASAKI, 1993)

Figura 95 (dir.) – Prato quadrado de cerâmica. Oribe. Desenho de Paulownia. Século XVII. L. 19,4 cm, C. 19,4 cm. Kyoto City Archeological Museum. (DSKO, 2009)

No Kosode, à esquerda (Figura 94), a padronagem de paulownia está concentrada na parte superior da vestimenta, criando uma grande aglomeração dessas flores. Na cerâmica, à direita (Figura 95), as plantas estão dispostas de forma despreocupada com grandes espaços entre elas. As duas representações da paulownia nas imagens acima se assemelham.

A **azálea** (Shakunage) é um arbusto originário da China e do Japão, que desabrocha no mês de maio. De acordo com Baird (2001, p. 70), existem dois tipos de azálea, uma que desabrocha na primavera e outra no início do verão. Foram criadas mais de 1600 variedades de azálea, mas, apesar desse interesse, a autora explica que a azálea carece de simbolismo, pois não faz parte do vocabulário tradicional. Já Cooper (2001, p.17, tradução nossa) afirma que na cultura chinesa a azálea significa a graça feminina e ótimas habilidades e “também é a trágica flor que cresceu a partir das lágrimas de sangue de um menino transformado em um cuco por sua madrasta.”

Independente da simbologia, existe uma grande ocorrência da aplicação da imagem da azálea na arte, sendo a maioria do período Edo em diante. A imagem desta flor está ligada principalmente à primavera e ao início do verão, devido ao seu florescimento nessas estações.



Figura 96 (esq.) – Detalhe Furisode. Padronagem de riacho e azaleias. Edo. Século XIX. Kanebo Ltd., Osaka. (NAGASAKI, 1994)

Figura 97 (dir.) – Prato de Porcelana. Padronagem de azálea. Século XVIII. Nabeshima. Kyūshū Ceramic Museum. (MAISON, 2004)

Assim como a peônia, a flor de azálea geralmente vem acompanhada pela folhagem, como podemos observar nas Figuras 96 e 97.

A **íris japonesa** (Kakitsubata) é uma flor primaveril e necessita de terra úmida para nascer, por isso, é encontrada perto de lagos e riachos e costuma ser retratada desta forma. É uma flor delicada e muito usada como ornamentação. De acordo com Sing ([1991], p. 70), “Na terra do sol nascente, é costume o visitante ser saudado numa casa com uma flor de íris flutuando na água que lhe é oferecida para lavar as mãos. Isto representa a alegria que os anfitriões sentem ao receber o visitante”. A flor de íris na China é o símbolo da mensageira celestial das boas-novas para a humanidade, a Deusa do arco-íris, o qual, segundo Lexikon (1990, p. 23), simboliza a união entre o céu e a terra. De acordo com Hibi e Niwa (1990, p. 15), a íris é muito usada na padronagem – foi muito utilizada na

arte e na literatura – e em emblemas de família – nobres do período Heian costumavam plantá-la em seus jardins.



Figura 98 (esq.) – Detalhe Kimono. Padronagem de íris e riacho. Edo. Século XIX. Kanebo Ltd., Osaka. (NAGASAKI, 1994)

Figura 99 (dir.) – Prato quadrado de cerâmica. Shino. Padronagem de íris. Momoyama. Século XVI. L. 20 cm, C. 22,5 cm, H. 5 cm. Board of Education, Cidade de Tajimi, Gifu. (DSKO, 2009)

Na Figura 98, a íris é combinada com um riacho, como citado anteriormente. Embora nasça em lugares úmidos e perto de lagos e riachos, esta flor também pode ser representada sozinha, como na Figura 99. A forma de representação da íris é muito parecida nos dois exemplos dados.

3.3.2. Verão [junho, julho e agosto]

Quando ela fez correr a janela, o verão surgiu diante dos olhos do convidado. Em torno de um lago, gardênias se abriram, libélulas voavam, cigarras zumbiam e rãs saltavam de pura alegria. Depois de alguns instantes, a princesa mais uma vez puxou Urashima pela mão, gentilmente [...] (LISBOA, 2008, p. 23)

O mês de maio marca o final da primavera e iniciam-se os preparativos para o verão. Mas a estação só começa por volta do dia 21 de junho, quando ocorre o solstício de verão, que é considerado o dia mais longo do ano. As chuvas finas precedem a temporada das grandes chuvas que acontecem principalmente nos meses de maio e junho.

CCUB ([s.d.], p. 122) conta que dia 1º de junho ocorre o ritual da purificação, denominado *Koromogae*, que “é o ato de mudar de indumentária conforme a estação. Deste modo, em junho e em outubro [...], os uniformes nas escolas são trocados”. Esse costume, praticado até os dias de hoje, vem de muito tempo atrás, provavelmente muito antes do período Heian, mas foi a partir deste período que os registros dessa prática se intensificaram.

No mês de julho, acontece o *Natsu Matsuri* (festival de verão), o qual, segundo CCUB ([s.d.], p. 128 e 130), assim como o de outono, serve para “[...] afastar as adversidades e apaziguar os espíritos”. Geralmente, esses dois festivais são realizado à beira mar ou perto de rios. O Natsu Matsuri se beneficia do bom tempo e do início da temporada de passeios de barco e montanhismo, aberta em 1º de julho, fato que está ligado à religião. “Desde tempos remotos, era popular no Japão o culto à montanha, considerada sagrada, e somente os eremitas budistas (*yamabushi*) e os monges tinham acesso a ela. Entretanto essa proibição era suspensa por um período limitado durante o verão [...]”. Por isso, nessa estação, inicia-se a temporada de montanhismo e, junto com ela, a de barcos, para aproveitar as noites frescas e a brisa dos rios.



Figura 100 – Detalhe do Kimono. Padronagem do rio Sumida no Verão. [s.d.]. Tokyo National Museum. (FUJII, 1993)

O **Monte Fuji** (Fujisan) está ligado a todas as estações do ano, mas, devido à temporada de montanhismo, o colocamos na estação mais quente do ano, o verão. É nele que o pico do Monte Fuji deixa de ser branco para tornar-se verde – a neve encobre o topo do Fujisan até junho. De acordo com Frédéric (1996, p. 276), o Monte Fuji, pelo menos desde o século VII, é reverenciado pelos moradores da ilha japonesa, tanto pela sua beleza e imponência quanto pelas

ameaças (vulcão ativo). Alguns registros de cultos ao Monte Fuji foram contados no *Man'yôshû*⁵⁹. “Acredita-se que as divindades shintô Fuji-hime (Sengen Myôjin) e Sakuya-hime morem em seu topo e em suas encostas.” As divindades Sakuya-hime e Fuji-hime são consideradas, na crença Shintoísta, os Kamis responsáveis pela proteção do monte Fuji e também o espírito das flores de cerejeiras.

Segundo Baird (2001, p. 33), foi no período Edo que o Monte Fuji alcançou seu ápice na arte. Foi retratado de diversas formas e sob diversos pontos de vista, immortalizando as lendas vinculadas a ele. Um dos exemplos dados pela autora é a série de gravuras (*Ukiyo-e*) intitulada *Trinta e seis vistas do Monte Fuji* e *Cem vistas do Monte Fuji*, produzidas pelo artista Hokusai em 1830. Essas gravuras retratam o Monte Fuji visto de vários pontos diferentes e em situações climáticas diversas. Na arte, a associação do Monte Fuji a falcões e a berinjelas é sinal de boa sorte.



Figura 101 – Ukiyo-e. Xilogravura. A grande onda de Kanagawa. Trinta e seis vistas do monte Fuji. 1830. Período Edo. Katsushika Hokusai. (BRITISHMUSEUM, 2014)

⁵⁹ *Man'yôshû* – “coleção das dez mil folhas”, é a mais antiga coleção de poemas japoneses, compilada durante o período Nara.

A Figura 101 é uma das mais famosas xilogravuras produzidas pelo artista Hokusai da série *Trinta e seis vistas do monte Fuji*. É a imagem de grandes ondas com o monte Fuji ao fundo, visto de Kanagawa. Essas gravuras são motivo de inspiração até os dias de hoje. “A beleza do Fuji-san sempre foi cantada pelos poetas e reproduzida em numerosos quadros ou estampas [...], fazendo a felicidade dos fotógrafos.” (FRÉDÉRIC, 1996, p. 276)



Figura 102 (esq.) – Detalhe do Kimono. Padronagem de dragão e Monte Fuji. 1850-1880. V&A's collections (COLLECTIONSVAM, 2014)

Figura 103 (dir.) – Tigela de chá. Raku. Padronagem do Monte Fuji. H.9,2cm, D. 11,7cm. The Smithsonian's Museum of Asian Art, Washington. (ASIASI, 2014)

Observamos, na parte superior da Figura 102, um desenho de dragão e, na parte inferior, o desenho do Monte Fuji. O Dragão é considerado um dos mais poderosos animais míticos e o Monte Fuji é o símbolo emblemático do Japão; esses dois símbolos juntos significam proteção e poder. Vemos representado na tigela de chá (Figura 103) o desenho do Monte Fuji em branco contrastando com o fundo negro. Constatamos que há uma grande semelhança entre a Figura 102 e a Figura 103 com relação ao formato com o qual o Monte Fuji foi desenhado.

A **peônia** (Botan) é um arbusto de até 1,5m, que tem raízes com propriedades medicinais e é muito utilizada como planta ornamental. Suas flores são grandes e de cores variadas e desabrocham na primavera e no verão.

De acordo com Baird (2001, p. 60-61, tradução nossa), os chineses consideram a peônia “a rainha das flores”, símbolo da fortuna, da honra e da primavera. Têm sido muito usadas na área têxtil e na arte, como em pinturas, geralmente combinadas com bambu, pavão, faisão e fênix. Também é relacionada ao erotismo romântico. Foi introduzida durante o período Nara no Japão como planta medicinal, mas logo após, no período Heian, já havia se tornado planta ornamental pelo seu belo florescer. Sing ([1991], p. 149) reforça a ideia de que a peônia é “a rainha das flores” na China e também é considerada a flor da riqueza e da aristocracia. É o símbolo da dignidade e do poder.

Por desabrochar nas duas estações mais quentes do ano, além de símbolo da primavera a peônia também é símbolo do verão.

Tenzin (2007, p. 86) descreve a peônia como rosa sem espinhos: “A peônia costuma ser descrita como a rosa sem espinhos – talvez uma alusão à possibilidade de sermos felizes sem sacrifício”. A autora descreve também que na China essa flor é o emblema da glória e da nobreza.



Figura 104 (esq.) – Detalhe do Kimono. Padronagem de peônias. Meiji. The Metropolitan Museum of Art, NY. (METMUSEUM, 2014)

Figura 105 (dir.) – Prato grande de porcelana. Padronagem de peônias e borboleta. Ko-Kutani. Edo. Museu Nacional de Tóquio. (SAITO, 2008)

A flor da peônia geralmente é representada junto com a sua folhagem, como nas Figuras 104 e 105. As cores são variadas, mas o formato das pétalas quase não muda, como podemos observar nos exemplos acima.

A **Clematite** (Fuji) é uma planta trepadeira originária da Europa, associada ao início do verão. Segundo Hibi e Niwa (1990, p. 49, tradução nossa), a clematite foi introduzida no Japão pela China e, no período Heian, foi muito usada nos trajes do teatro Noh, como na Figura 106 (a seguir). “A clematite foi usada em emblemas de família, provavelmente por causa da aparência robusta de suas videiras.” Yumioka (2006, p. 47, tradução nossa) descreve que, “No período Edo, a elegante clematite rapidamente conquistou os olhares da capital com suas largas flores brancas e roxas [...] no início do verão”.



Figura 106 (esq.) – Detalhe Traje do teatro Noh. Padronagem de leques dispersos e Clematite. Edo. Século XVII. Tokyo National Museum. (NOMA, 1979)

Figura 107 (dir.) – Tigela de porcelana. Padronagem de Clematites. 1992. Yoshida Minori. D. 52.7 H. 10.5 cm. The Smithsonian’s Museum os Asian art. (ASIASI, 2014)

A clematite é uma flor com pétalas pontudas, como mostram as Figuras 106 e 107. Ela é combinada com arabescos, folhagem e outras flores como a cerejeira e a hortênsia; elementos como o leque também fazem conjunto com a clematite.

A **Hortênsia** (Ajisai) floresce na época de chuva, que ocorre no Japão no mês de junho, e indicam a chegada do verão. Segundo Baird (2001, p. 84 e 85), da hortênsia é produzido o amacha (chá adocicado), utilizado principalmente pelo budismo e particularmente no aniversário de Buda no final da primavera. Esse chá agracia aqueles que o tomam com boa saúde. De acordo com Yumioka (2006, p. 102, tradução nossa), lindas hortênsias apareceram nas vestimentas dos samurais a partir do período Momoyama até o início do período Edo. Suas

flores abertas eram consideradas “a representação da glória e a transmissão da noção de que metas ambiciosas estavam ao seu alcance”.

Sing ([1991], p. 134 e 135) conta a lenda: na floresta do grou amarelo, vivia uma ninfa chamada Jade Precioso, ela era tão bela que foi comparada à primeira nuvem da manhã, “[...] sua voz era mais suave que o canto da brisa nos salgueiros em flor, e encantava a todos os habitantes da floresta”. Dois faunos decidiram conquistá-la; o primeiro esperou que ela aparecesse, mas encontrou apenas “[...] um pequeno arvoredor de flores miúdas e rosadas. Era a hortênsia” e, cansado de esperar, desiste e retorna ao seu lugar. O segundo, no dia seguinte, procura a ninfa, mas Jade Precioso já havia se transformado novamente em flor. Segundo a autora, a ninfa era misteriosa e sem defeitos, e a “hortênsia não tem defeitos nem espinhos e, apesar da falta de aroma, é uma flor encantadora”.



Figura 108 (esq.) - Detalhe Traje do teatro Noh. Padronagem de Hortênsia e outras flores. Momoyama. Século XVI. Nagao Art Museum, Tokyo. (NOMA, 1979)

Figura 109 (dir.) - Vaso de porcelana. Padronagem de Hortênsias. Meiji. Século XX. H. 35.1 cm. Collection D. Hyatt King, UK. (JAHN, 2004)

As flores de hortênsia são peculiares e difíceis de serem confundidas. São representadas por pequenas flores aglomeradas junto a sua folhagem, como vemos nas Figuras 108 e 109.

A **glória-da-manhã** (Asagao) é uma planta trepadeira e seu florescimento ocorre na primavera e no verão. Suas flores abrem durante a manhã e se fecham quando o sol se põe. Símbolo da Ternura e do amor a Natureza. Segundo Yumioka (2006, p. 10, tradução nossa), a “Glória-da-manhã é o símbolo do verão em Edo. [...] floresce em todo lugar ao mesmo tempo e rapidamente murcha. Sua breve e esplendida vida recordam o brilho dos fogos de artifícios sobre o rio Sumida no verão”.

De acordo com Baird (2001, p. 90 e 97, tradução nossa), a glória-da-manhã também foi introduzida inicialmente como planta medicinal. Uma característica importante é a sua curta durabilidade e, por esse motivo, são poucos os emblemas de família que contém essa flor. No entanto, ela aparece popularmente na arte. A glória-da-manhã faz parte das sete gramíneas do outono, tema peculiar ao Japão, sendo aplicada na arte e na poesia. As sete gramíneas do outono são “trevo de arbusto (*Hagi*), grama pampas (*susuki*, *obana*), araruta (*kuzu*), cravo selvagem (*nadeshiko*), *ominaeshi*, *fujibakama*, campânula”. A glória-da-manhã seria o oitavo elemento muitas vezes substituída por crisântemos e outras flores.

Segundo Sing ([1991], p. 85), esta flor era inicialmente usada para enfeitar cabanas de camponeses e só no século XVIII que sua beleza conquistou alguns nobres, que passaram a cultivá-las. Hoje, é muito popular entre os japoneses e próspera em diversos jardins.

Uma história clássica japonesa sobre a glória-da-manhã conta que uma poetisa chamada Chiyojo, ao ver seu poço tomado por suas flores, ao invés de pegar água dele, acabou pedindo a uma vizinha que lhe concedesse um pouco, pois teve medo de magoar as lindas flores. Então Chiyojo fez um poema em sua homenagem que ficou famoso na literatura japonesa. Dando à glória-da-manhã a simbologia da Ternura e do amor a Natureza. (SING, [1991], p. 85-86)

Hibi e Niwa (1990, p. 12) relatam que, desde o período Edo, é organizada anualmente uma feira onde é admirada a beleza da glória-da-manhã e muito artistas retratam esses eventos desenhando pessoas usando *Yukata* com padronagem desta flor.



Figura 110 (esq.) – Detalhe Kimono. Padronagem da glória-da-manhã. [s.d.]. [s.l.] (FUJII, 1993)

Figura 111 (dir.) – Copo Nabeshima. Padronagem glória-da-manhã. [s.d.]. H. 6.3 cm. Imaemon Antique Ceramics Center. (IMAIZUMI, 1981)

Assim como a hortênsia, a glória-da-manhã é uma flor difícil de ser confundida com outras. Geralmente é representada com fendas de cor branca no interior da flor, que vão do centro em direção à borda, como nas Figuras 110 e 111. Outra característica desta planta é a sua folhagem, que a distingue ainda mais das demais plantas, como vemos no detalhe do Kimono à esquerda.

A **flor de lótus** (Lotus), de acordo com Sing ([1991], p. 94), é bem vista pelos orientais, sendo muitas vezes desenhada e esculpida nas mãos de Buda. “Representa a Energia cósmica que está em todas as partes e também em nós. [...]. Ademais, simboliza a pureza neste mundo impuro, pois emerge imaculada das águas lodosas”. A flor de lótus foi motivo de inspiração para a arte japonesa. Os orientais admiram tanto essa flor que vão à beira dos lagos à noite e ficam observando-as até a manhã, “quando as flores se abrem ao primeiro beijo do Sol. Então saúdam alegremente a flor e o astro-rei”. Para os chineses, segundo Cooper (2001, p. 100), a flor de lótus significa “a pureza; perfeição; a graça espiritual; a paz, gênio feminino; verão; fecundidade”.



Figura 112 (esq.) – Traje japonês. Padronagem de Lótus. Período Edo. Séc. XIX. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015)

Figura 113 (dir.) – Prato Imari. Padronagem de lótus e garça-real. Período Edo. Séc XVII. Tokyo National Museum. (COMMONSWIKI, 2015)

Na borda do prato Imari (Figura 113), há desenhos de flores de lótus semelhantes às da Figura 112. Em alguns casos, encontramos apenas a representação de suas folhas, sugerindo o mesmo significado que a flor.

Observamos que a flor de Lótus foi muito mais representada pelos coreanos e pelos chineses do que pelos japoneses. As flores do crisântemo, da cerejeira e da ameixeira foram mais utilizadas como padronagem no Japão, onde encontramos mais exemplos da flor de lótus como forma do que como desenhos pintados na superfície.

Junco (Fu-toi) é o nome dado a diversos tipos de gramas, geralmente àquelas que se tornam de porte médio, que têm o caule oco e que costumam crescer em lugares úmidos. A maioria das plantas que precisam de umidade costumam ser relacionadas ao verão, pois, em meados de junho, começa a temporada de chuvas e, depois, o Japão se torna um país úmido e quente.

Segundo Hibi e Niwa (1990, p. 16), o junco é combinado com gramas, gansos, cestas cheias de seixos e ondas. Muitos poemas o citam. De acordo com Yumioka (2006, p. 77, tradução nossa), o “a padronagem de junco está cheia de motivos literários. Ele retrata o pântano calmo e frio de junco em todo o país no verão e no outono e oculta dentro do roteiro dos poemas Waka as linhas do pântano”.



Figura 114 (esq.) – Detalhe do Kimono. Padronagem de junco. Kimono Collection of Katsumi Yumioka. (YUMIOKA; HUZII, 2009)

Figura 115 (dir.) – Pote com tampa de cerâmica. Padronagem de junco, Kyoto. (SATO, 1973)

Observamos que o junco é representado da mesma forma nas duas Figuras (114 e 115), havendo nuances de coloração da folhagem tanto em uma quanto na outra. Na Figura 115, não sabemos ao certo se foram pitadas de cores diferentes, mas podemos perceber os diferentes tons de cinza.

3.3.3. Outono [setembro, outubro e novembro]

Atrás da janela deslizante, abriu-se uma paisagem toda em tons vermelho e marrom, laranja e amarelo. Era como se as colinas e as planícies e as montanhas tivessem sido cobertas por um tapete de fogo. Os bordos, naquele outono mágico, eram eles próprios com fogueiras atizadas pela brisa. (LISBOA, 2008, p. 23)

De acordo com CCUB ([s.d.], p. 136, 142 e 143), no mês de agosto ainda faz calor. Este mês é conhecido com *Hazuki* (mês das folhas), porque já é hora de começar a recolhê-las do chão. Com esse calor de final de verão há muitas possibilidades de tufões no arquipélago japonês principalmente no início de setembro.

O *Aki Matsuri* (festival de outono) é realizado ao término das colheitas de arroz, quando os agricultores fazem seus agradecimentos. Segundo CCUB ([s.d.], p. 149), “Após o término do Festival de Outono, o Deus da Boa Colheita do Arroz deixa a aldeia e volta à longínqua montanha para tornar-se o Deus da Montanha”.

Assim como todas as estações do ano servem de inspiração para a arte, foi na poesia Man'yōshū que as sete ervas e flores do outono foram citadas, tornando-se símbolo da estação (cravina, kuzu, campânula japonesa, trevo-do-japão, eupatorium japonicum, capim-dos-pampas e patrínia). Segundo Hibi e Niwa (1990, p. 10), as flores de outono geralmente são combinadas com cercas de bambu, borboletas, libélulas e pardais. As primeiras padronagens apareceram durante o período Nara e se aperfeiçoaram no período Heian, sendo empregadas na arte em geral.

O **crisântemo** (Kiku), é de origem chinesa e tem qualidades medicinais. Essa planta costuma florescer no outono ou inverno e, segundo Tenzin (2007, p. 51), é associada à abundância na tradição chinesa. No período Heian, os japoneses nacionalizaram a cultura vinda da China e da Coreia, devido à suspensão das missões enviadas ao continente, e, segundo Kobayashi (2008, p. 74), foi nesse período que o Japão digeriu os “[...] ensinamentos e formas de apreciação e valorização, importados da China, e vários padrões foram transformados em *design*”.

No Extremo oriente, o crisântemo é frequentemente chamado “A flor das quatro estações” por que o seu tempo de floração é muito longo. Por esse motivo, o crisântemo também passou a ser símbolo da longa vida.” (SING, [1991], p. 116)

“[...] e, lá, no Festival Chôyô do nono dia do nono mês [calendário Lunar], bebe-se saquê onde flutuam crisântemos e se reza pela longevidade, enquanto se aprecia a beleza das flores ou seus característicos aromas”. (KOBAYASHI, 2008, p. 74). De acordo com CCUB ([s.d.], p. 144), o Festival *Chôyô no sekku* (Festival dos Crisântemos) é um dos cinco festivais sazonais do Japão. Foi durante o período Nara que os japoneses começaram a beber saquê de crisântemo para obter boa saúde e longa vida, mas foi só no período Heian que esse evento se oficializou como um festival e começou a ser celebrado por todos os japoneses.



Figura 116 (esq.) – Detalhe Kosode cetim de seda. Padronagem de crisântemos. Edo. Século XVII. Museu Nacional de História e Etnologia. (KOBAYASHI, 2008)

Figura 117 ((dir.)) – Cerâmica. Garrafa de Sake. Padronagem de crisântemo, riacho e plantas. Ninsei. Edo. Século XVIII. D. 9,5cm, H. 21,6 cm. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014)

Nas Figuras 116 e 117, observamos grandes flores de crisântemos, iguais no formato e também nas cores, vermelho e azul. Em alguns casos, é difícil diferenciar a representação do crisântemo e a da peônia na cultura japonesa.

Ogata Korin⁶⁰ demonstra em dois pratos de cerâmica a diferença estética entre essas duas flores.

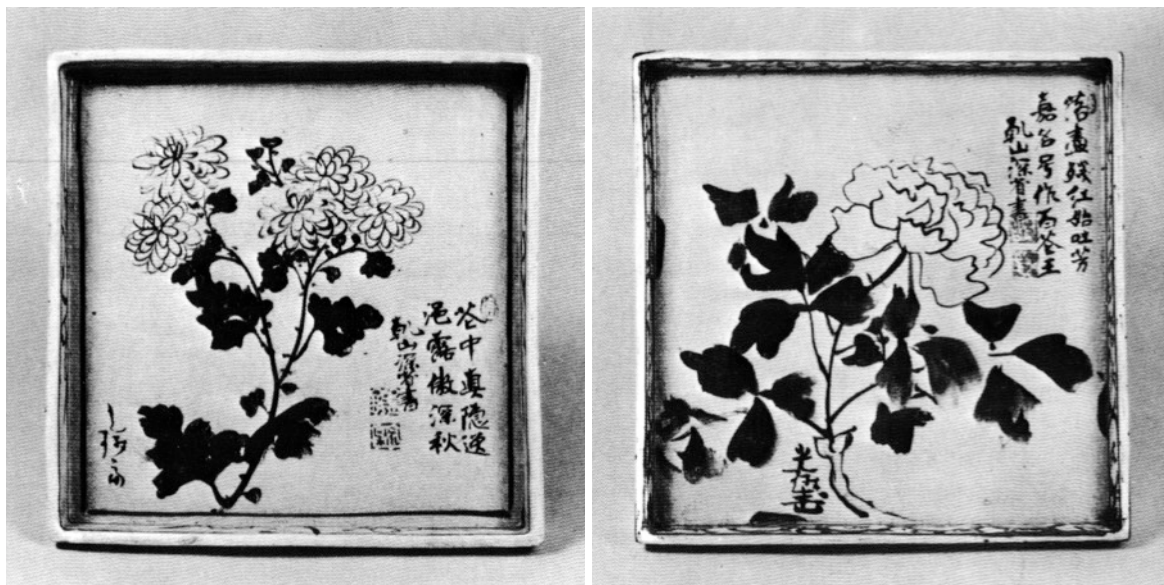


Figura 118 (esq.) – Prato de cerâmica quadrado. Padronagem de crisântemo. Pintado por Ogata Korin. H. 3 cm, L. 21,8cm. Fujita Museum, Osaka. (KAWAHARA, 1985)

Figura 119 (dir.) – Prato de cerâmica quadrado. Padronagem de peônia. Pintado por Ogata Korin. H. 3 cm, L. 21,9 cm. Fujita Museum, Osaka. (KAWAHARA, 1985)

Devido à grande variedade de crisântemos e de peônias, é difícil ter apenas uma única representação dessas flores e, em alguns casos, elas se confundem. No geral, podemos observar que na representação do crisântemo as pétalas são lisas, dispostas em camadas como nas Figuras 118 e 120. Já na representação da peônia, as pétalas são onduladas na ponta e dispostas em espiral, como nas Figuras 119 e 121.

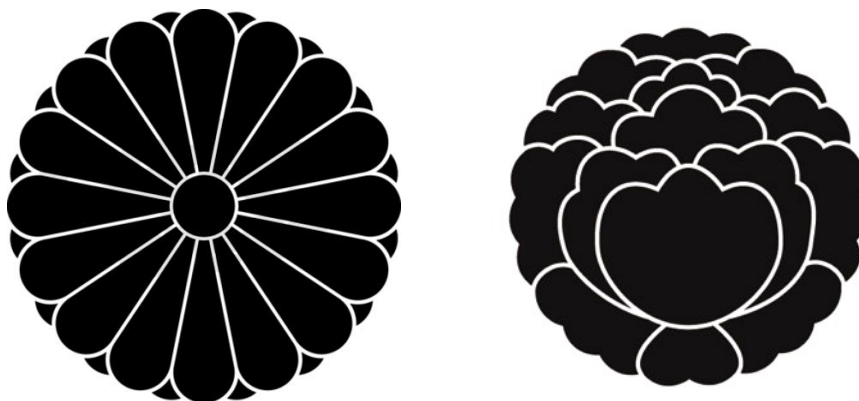


Figura 120 (esq.) – Emblema crisântemo. Família Real Japonesa. (KAMON, 2014)

Figura 121 (dir.) – Emblema peônia. (JAPANBRANDS, 2015)

⁶⁰ Ogata Korin – famoso pintor japonês do período Edo, irmão de Ogata Kenzan, famoso ceramista e pintor.

A **campânula** Chinesa (kikyô) é uma planta que floresce na primavera e no outono e sua flor tem formato de sinos. De acordo com Baird (2001, p. 72, 73, tradução nossa), na China é mais conhecida como flor balão, e fora levada para o Japão como medicamento para tosse, asma e dores de garganta. “No contexto cultural, a campânula vem sendo a favorita dos artistas japoneses e poetas desde o período Heian”, lembrando que a Campânula faz parte das sete gramíneas do outono. Hibi e Niwa (2001, p. 31) acreditam que, em remotos tempos, a campânula era oferecida aos deuses.

Geralmente, nas composições de tecidos ou na cerâmica, essa flor é disposta sozinha, muitas vezes multiplicando-se, ou ainda com animais ou plantas de outono.



Figura 122 (esq.) – Traje do teatro Noh. Padronagem de campânula chinesa. Edo. Século XVIII. The Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2014)

Figura 123 (dir.) – Tigela de chá. Shino. Padronagem de Campânula chinesa. [s.d.] [s.l.]. D. 12,7 cm. (IMAIZUMI, 1981)

Nas Figuras 122 e 123, existe uma semelhança com relação à representação do formato da flor. As duas tem fundo claro, mas no traje do teatro Noh, observamos que a flor se destaca em varias tonalidades e se repete, preenchendo toda a extensão do tecido, enquanto que a tigela de chá possui apenas três flores feitas com o pincel de cor azul. O formato da campânula nas duas Figuras é praticamente o mesmo: flores de cinco pétalas pontudas. Estas

fazem com que a campânula não seja confundida com a flor de cerejeira ou a de ameixeira que também são representadas com cinco pétalas.

As **folhas de bordo** (Momiji) vêm geralmente de árvores que florescem na primavera, porém, as folhas se tornaram ícones do outono no Japão, pois ao mudarem sua coloração de verde para amarelo, laranja ou vermelho, criam uma paisagem singular específica dessa estação. De acordo com Tenzin (2007, p. 79), “As folhas podem representar para nós o fluxo da energia vital da natureza e a mudança das estações”.

Segundo CCUB ([s.d.], p. 154), o “*Momijigari* significa apreciar as flores coloridas do outono, semelhante à contemplação das flores na primavera, [e] tem sido popular desde os tempos antigos”. Por volta do século VII, era apreciado pela elite e só foi difundido para as pessoas comuns no período que a paz reinou, o Edo. Hoje, todos aproveitam a beleza do colorido das folhas bebendo saquê.

A padronagem de momiji é muito utilizada pelos japoneses e é a imagem do outono. As folhas vermelhas, de acordo com Hibi e Niwa (1990, p. 22), foram os motivos mais utilizados em tecidos durante o período Momoyama. Muitas vezes, as folhas de bordo são combinadas com água. Segundo Paul-David (1975, p. 166, tradução nossa), “As folhas de bordo flutuando na água são a evocação poética do melancólico sentimento do outono.”



Figura 124 (esq.) – Traje do Teatro Noh. Padronagem de cortina de bambu e folhas de bordo. Edo. Eisei Bunko Collection. (YANG; NARASIN, 1989)

Figura 125 (dir.) – Bandeja com pernas. Shino-Oribe. Padronagem de Folhas de Bordo. Momoyama. Século XVII. L. 26,8 cm, C. 27 cm, H. 11,1 cm. Nagoya City Museum, Aichi. (DSKO, 2009)

No caso do traje do teatro Noh (Figura 124), o bordo é combinado com listras que remetem a uma cortina de bambu, enquanto que na cerâmica Shino-Oribe (Figura 125) as folhas são dispostas de forma despreocupada.

A **lua** (Tsuki) é considerada um padrão de outono, pois, de acordo com CCUB ([s.d.], p. 145 e 146), geralmente, nesta estação no Japão, o céu fica limpo e claro, gerando uma boa visibilidade da lua. “A tradição da contemplação da Lua no meio do outono veio da China. Nos períodos Nara e Heian, os banquetes para a contemplação da Lua eram suntuosos e serviram de tema para poemas *waka* e outros.” Assim como a Lua serviu de inspiração para o *waka*, também foi tema de estampas em Kimonos e em desenhos feitos na cerâmica.



Figura 126 (esq.) – Detalhe do Kimono. Padronagem de lua, gansos, crisântemos e bambu. Meiji. Kyoto National Museum. (PINTEREST, 2015)

Figura 127 (dir.) – Pote de chá de cerâmica. Ninsei. Padronagem grama e lua. Meiji. Nezu Art Museum, Tokyo. (E-YAKIMONO, 2015)

A Lua localizada no topo do detalhe do Kimono (Figura 126) está semicoberta pela paisagem. Muitas vezes, ela é desenhada como plano de fundo, criando contraste com algo que está à frente, como no pote de chá de cerâmica (Figura 127), em que a lua está semicoberta pela grama.

A **cravina** (Nadeshiko) ou cravo selvagem, segundo Sing ([1991], p. 138), simboliza o amor e a felicidade. A autora conta a lenda de uma bela jovem cujo nome era Nuvem Etérea: “Era esguia como um junco num lugar sem vento, formosa como a flor da cerejeira que se abre numa fresca manhã primaveril.” A

jovem estava noiva de seu grande amor, um guerreiro que um dia teve que partir para a batalha. Ao receber a notícia de que seu amado havia falecido, trouxeram-lhe uma mecha de seus cabelos e um cravo branco que a jovem havia lhe dado antes de sua partida – o cravo estava murcho e salpicado de sangue. A jovem o enterrou e todos os dias o regava com suas lágrimas. Algum tempo depois, nasceram cravos brancos manchados de vermelho e, como no extremo oriente só havia cravos brancos, acreditam que os cravos de hoje são derivados das flores da Nuvem Etérea. Ela nunca mais se casou e antes de morrer deu uma muda de sua planta para três irmãos, para que dessem apenas para o grande amor da vida.



Figura 128 (esq.) – Detalhe do Kosode. Padronagem de Cravina. Edo. Suntory Museum of Art, Tokyo. (THEKIMONOGALLERY, 2014)

Figura 129 (dir.) – Prato Seto. Padronagem de Cravina. Edo. Séc. XIX. Japan Mingei Museum of Art Kurasue. (ZUITAOI, 2015)

Observamos que a cravina foi pouco representada na cerâmica e no Kimono, quando comparamos a sua utilização na pintura. A representação é bem distinta das demais flores citadas nesse trabalho: suas pétalas tem um zig-zag na borda, o que faz com que seja mais fácil identificá-la. Podemos observar bem esse formato na Figura 129, onde as flores foram feitas com óxido de ferro e as folhas, com óxido de cobalto.

3.3.4. Inverno [dezembro, janeiro e fevereiro]

Por fim, atrás da última janela, era inverno. A neve ocupava toda a paisagem, deixando ver aqui e ali um pouco do verde dos pinheiros, que nunca perdem as folhas. Sobre um lago congelado, grouns descansavam, apoiados numa perna só. O silêncio era tão intenso e delicado que Urashima Tarō teve medo até mesmo de respirar, para não fazer barulho. (LISBOA, 2008, p. 23)

A chegada do inverno é em novembro, quando as folhas do outono ainda colorem a paisagem. De acordo com CCUB ([s.d.], p. 158), esse é o mês da geada e, por isso, tem o nome de *Shimozuki* (mês das geadas).

Poucas flores sobrevivem ao inverno, mas algumas espécies de plantas não só o aguentam, como o próprio frio é benéfico e um importante fator para elas, como no caso da camélia que desabrocha nessa época.

A **camélia** (Tsubaki) é um arbusto ornamental com folhas verdes lustrosas e robustas; suas flores são delicadas e costumam durar bastante. A camélia representa a castidade, o ciúmes e a pureza virginal, pois, segundo conta a lenda, duas ninfas brigando por ciúmes pelo amor de um jovem samurai, foram transformadas pela deusa da felicidade em camélias (SING, [1991], p. 98 e 160). Tenzin (2007, p. 51) alega que a camélia no Japão é associada à morte súbita e na China à saúde e à firmeza.

De acordo com Baird (2001, p. 47), músicas que recordam eventos dos séculos XIV e XV referem-se a uma planta sagrada, da qual celebram o brilho das flores e das robustas folhas, provavelmente se referenindo a camélia. Apesar desta flor não ser utilizada como emblema de família, ela é motivo de inspiração na porcelana, em artigos de laca e nos tecidos. No calendário das flores, a camélia desabrocha em novembro e dezembro, pois a temperatura de inverno favorece o seu florescimento.



Figura 130 (esq.) – Detalhe Tecido. Padronagem de camélias vermelhas e brancas. Estampa de inverno Crepe. [s.d.]. [s.l.]. (YANG; NARASIN, 1989)

Figura 131 (dir.) – Vaso de porcelana. Padronagem de camélia. Meiji. Século XX. H. 35,1 cm. Collection D. Hyatt King, UK. (JAHN, 2004)

As duas representações vistas nas imagens, tanto no tecido (Figura 130) como no vaso de porcelana (Figura 131), são muito parecidas, inclusive no formato das folhas.

A **ameixeira** (Ume) é uma pequena árvore ou arbusto que floresce no final do inverno e início da primavera. É, segundo Lexikon (1990, p. 17), símbolo da juventude e da pureza, pois desabrocha prematuramente enquanto seus galhos ainda não possuem folhas devido ao inverno.

Foi no período Nara que teve início a contemplação da flor de ameixeira, flor vinda da China e adotada pela aristocracia. “Surgiu, assim, a apreciação estética de natureza refinada do Japão” (CCUB, [s.d.], p. 100). A flor da ameixeira começou a ser tema de pinturas, poemas e motivos estampados na cerâmica e no Kimono. A apreciação dessa planta é tão importante que é realizado o Festival

das Ameixeiras no dia 25 de fevereiro, data escolhida devido à morte de Tenjin-san (lit. deus celestial padroeiro do saber), um grande apreciador desta árvore.

“Quando os ventos sopram do leste, envia a tua fragrância, ameixeira flor. Mesmo na ausência de teu dono, não te esqueças de florescer na primavera” (Tenjin-san, [s.d.] apud CCUB, [s.d.], p. 102).

Algumas estampas de ameixeira são combinadas com motivos de inverno, pois, antes mesmo de acabar a estação mais fria do ano, ela começa a florescer, dando boas vindas à primavera e representando a vitória desta sobre a estação anterior. “A flor de ameixeira floresce em pleno inverno, ela é chamada ‘a irmã mais velha de todas as flores’. Para os orientais, sugere a pureza de caráter, a coragem e a ousadia. Entre outras coisas representa também a filosofia dos sábios chineses, [...]” (SHING, [1991], p. 112).

Por representar a vitória da primavera sobre o inverno, segundo Cooper (2001, p. 133 e 134, tradução nossa), simboliza a virtude e a coragem vencendo as dificuldades. É também associada ao casamento e à felicidade.



Figura 132 (esq.) – Detalhe Furisode. Padronagem de árvore de ameixeira com flores. Importante bem cultural. Edo. Século XVII. Gokokuji, Tokyo. (NAGASAKI, 1994)

Figura 133 (dir.) – Prato porcelana. Kakiemon. Padronagem de árvore de ameixeira e pedra. Século XVII. D. 22,7 cm, H. 2,8 cm. Art Gallery New South Wales. Austrália. (ARTGALLERYNSW, 2014)

Observamos, nas Figuras 132 e 133, a representação da flor de ameixeira anexada à árvore de maneira muito similar. No prato de porcelana Kakiemon (Figura 133) vemos flores de ameixeira com mais de cinco pétalas – como dito

anteriormente, encontramos alguns casos em que a flor de ameixeira é representado com essa configuração. Percebemos também alguns indícios que demonstram que é uma árvore de ameixeira: primeiro vemos algumas flores de cinco pétalas com formato arredondado; depois, as flores nascendo em ramos separados; por fim, apesar das flores com mais de cinco pétalas parecerem crisântemos, este é uma planta que nasce no solo, portanto, ainda sim, concluímos que são ameixeiras.

O **narciso** (Suisen) geralmente é encontrada em lugares com solo úmido e floresce no final do inverno e início da primavera. Para os japoneses, segundo Cooper (2001, p. 111), o Narciso significa a pureza do silêncio e também a alegria. Para os Chineses, significa autoestima e introspecção, mas também pode representar boa sorte para o Ano novo. De acordo com Baird (2001, p. 94), os japoneses forçam o florescimento do narciso no final do inverno para tê-lo no Ano novo como símbolo de boa fortuna.

Sing ([1991], p. 129) conta a lenda da origem desta flor: Do sangue de um jovem samurai morto em batalha nasceu uma flor de narciso, sua amada ninfa que habitava um lago próximo de Matsue a “[...] colheu chorando e pousou docemente junto ao lago, para que perfumasse sempre as suas margens com a doce lembrança dos seu amor.”



Figura 134 (esq.) – Fragmento de tecido. Desenho de Narciso. Algodão. Ehime Prefecture. (YOSHIOKA, 1994)

Figura 135 (dir.) – Tigela de chá. Desenho de Narciso. Edo. H. 7,3 cm, D. 9,8cm. The Smithsonian's Museum of Asian Art. (ASIASI, 2015)

Observamos, na Figura 134, a representação do Narciso em um arranjo floral com seis pétalas, junto com folhagem fina e comprida. Na tigela de chá (Figura 135), vemos pinceladas de óxido de ferro e de cobalto sob o vidrado transparente, criando a representação da flor.

O **floco de neve** (Yuki) é usado para representar o inverno da forma mais direta possível. Ele costuma ser combinado com outros elementos como o bambu, a montanha, gramas e algumas flores. O floco de neve é um padrão que adiciona significado à padronagem, remetendo-se à estação fria. Por exemplo, na Figura 136, a padronagem de grama dos pampas e flor de cerejeira que estampa o Kimono poderia indicar a primavera, mas, com a adição do floco de neve, esta padronagem se torna de inverno.

A tigela com tampa (Figura 137) tem em toda a sua superfície desenhos de flocos de neve. Esse padrão sozinho sem outros elementos pode representar não somente o inverno, mas também a castidade. Conforme Lexikon (1990, p. 144), “Em razão de sua cor branca, de sua pureza e de sua frieza, a neve simboliza a castidade [...]”.



Figura 136 (esq.) – Kimono. Padronagem de grama dos pampas, flor de cerejeira e flocos de neve. [s.d.], [s.l.]. (FUJII, 1993)

Figura 137 (dir.) – Tigela com tampa. Porcelana. Padrões de rodas de neve ou flocos de neve. [s.d.], [s.l.]. (HIBI; NIWA, 1990)

O **pinheiro** (Matsu) é uma árvore perene e sua folha se mantém durante todo o ano. Sing ([1991], p. 38-39) conta uma antiga lenda japonesa sobre um

casal de velhinhos que, ao repartir a sua simples refeição com um velho mendigo que batera a sua porta, teve suas vidas transformadas. O mendigo era um ser imortal disfarçado que, vendo a felicidade e harmonia do casal e também sua generosidade, perguntou qual seria o desejo dos cônjuges, ao que estes responderam que gostariam de ter condições de ajudar os pobres e, quando fosse a hora de morrer, queriam ir juntos. A partir deste momento, eles prosperaram subitamente, viveram unidos e felizes e depois de muitos anos faleceram juntos na mesma hora. Seus corpos transfiguraram-se em dois pinheiros. Na cidade em que o casal vivia (Takasako) os pinheiros crescem em dupla e por isso retratam a união feliz.

“O pinheiro é o símbolo da constância e da felicidade conjugal. Ademais, o pinheiro significa a perpetuidade do gênero humano porque se conserva sempre verde, mesmo sob a neve.” SING ([1991], p. 39)



Figura 138 (esq.) – Detalhe Kimono. Padronagem de pinheiros e ameixeiras. 1850-1900. V&A's collections. (COLLECTIONSVAM, 2014)

Figura 139 (dir.) – Tigela de cerâmica. Padronagem de pinheiro com neve. Momoyama. Século XVII. L. 22,8 cm, C. 23,2 cm, H. 5,8 cm. Ishikawa Nanao Museum. (DSKO, 2009)

O pinheiro é muito usado pelos artistas japoneses, principalmente porque dura o ano todo. Por isso, pode ser representado em conjunto com outros elementos para diferenciar e determinar a estação do ano à qual pertence a padronagem. Por exemplo, se o pinheiro estiver coberto de neve – como na Figura 139 – ou se for combinado com flores de ameixeiras – como na Figura 138 – acrescida do elemento Bambu, com certeza essa padronagem faz parte do

Inverno. Se o pinheiro estiver em conjunto com flores de outra estação do ano, como o verão por exemplo, teríamos que avaliar todos os elementos, mas provavelmente seria considerado uma padronagem da estação quente.

O **bambu** (take) é símbolo de devoção e veracidade. Combinado com ramos de pinheiro e flores de ameixeira, faz parte das padronagens referentes ao inverno, conjunto que ganha o título de “três amigos do inverno”. Essa combinação é considerada como um bom presságio.

Geralmente o bambu é combinado com plantas e animais. De acordo com Cooper (2001, p. 17, tradução nossa), “Bambu junto com o pardal retrata a amizade; o Bambu com a garça retrata vida longa e felicidade.”

Essa planta tem a característica de ser muito flexível, resistindo a intempéries. De acordo com Dusenbury (2004, p. 227, tradução nossa), “Bambu – devido a sua habilidade de dobrar e não se quebrar sob as fortes nevascas ou violentas tempestades – simboliza resistência, a força para sobreviver a diversidades”.



Figura 140 (esq.) – Kimono. Padronagem de bambu estilo cerca. Século XVIII. (HIBI; NIWA, 1990)

Figura 141 (dir.) – Tigela de porcelana com tampa. Padronagem de bambu estilo cerca. [s.d.] (HIBI; NIWA, 2001)

As duas imagens (Figuras 140 e 141) mostram a mesma maneira de dispor o elemento bambu, em forma de grade – no entanto, a mais comum é na vertical. O Bambu é combinado com vários outros elementos, como pinheiro, ameixeira,

leques, animais, folhas, neve e outros. Igual ao pinheiro, a padronagem de bambu poderia pertencer a qualquer estação do ano dependendo da composição em que está inserido.

Todas essas imagens são consideradas como padronagem cultural e em alguns casos, quando há repetição de forma rítmica e ordenada, também são consideradas como padronagem visual.

4. PROCESSOS DE DECORAÇÃO NA CERÂMICA

Vimos algumas formas de decoração na cerâmica e no Kimono ao longo do capítulo “Cerâmica e Kimono entrelaçando-se na História”. Nessa etapa, vamos rever alguns exemplos de técnicas usadas na aplicação de padronagens na cerâmica que são parecidas com as do Kimono, como a pintura à mão livre. A aplicação dessa técnica na cerâmica é feita usando sobre esmalte – como na técnica Kochi utilizada na porcelana Ninsei –, baixo esmalte – como na técnica Sometsuke aplicada na porcelana Nabeshima – e pinceladas de óxidos feitas na cerâmica Karatsu. No Kimono, usam-se tintas ou corantes específicos para o tingimento de cada tipo de tecido.

Outra técnica é a do bordado, que dá uma aparência de alto relevo para o tecido. Apesar do processo ser bastante diferente, o resultado com relação à superfície é bem parecido com a aplicação em alto relevo na cerâmica, como a jarra de cerâmica com boca larga Old Seto na Figura 50 (p. 69).

Para a aplicação de folhas metálicas, a técnica é quase a mesma, tanto na cerâmica quanto no Kimono, como podemos observar na obra de Ninsei (Figura 142, a seguir). A aplicação é feita passando um líquido viscoso através do pincel ou de estêncil na superfície. Com o líquido na aderência adequada – não pode estar muito molhado e nem muito seco –, pressiona-se a folha metálica e, após secar, remove-se o excesso.



Figura 142 – Incensário. Ninsei. Padronagem quatro estações. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015).

A obra de Ninsei intitulada *Flores das quatro estações* (Figura 142) mostra em cada face a flor que representa cada estação do ano. Na Figura 143, as cerejeiras representam a primavera; na Figura 144, as peônias e as folhas verdes de bambo representam o verão; na Figura 145, o crisântemo mostra o outono; e por fim, na Figura 146, as ameixeiras representam o inverno.



Figura 143 (esq.) – Incensário. Ninsei. Padronagem primavera. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015)

Figura 144 (dir.) – Incensário. Ninsei. Padronagem verão. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015)



Figura 145 (esq.) – Incensário. Ninsei. Padronagem outono. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015)

Figura 146 (dir.) – Incensário. Ninsei. Padronagem inverno. Edo. Séc. XVII. Metropolitan Museum of Art. (METMUSEUM, 2015)

Existe uma técnica de decoração na cerâmica que se assemelha à Rôkechi (Shibori) usada na decoração dos Kimonos, a qual consiste em cobrir com cera de abelha as partes que não se quer tingir – a cera serve para repelir a tinta de modo que, onde ela for colocada, a tinta não irá fixar. Pode-se utilizá-la também na cerâmica, usando vários tipos de produtos como a própria cera, a gelatina de petróleo, a parafina, a fita adesiva e o látex. Esses produtos não deixam que o vidrado penetre, repelindo-o.

O artista Jun Kaneko utiliza de fitas adesivas (Figura 147), como citado acima, para criar padronagem nas suas grandes esculturas feitas em cerâmica. Apesar de ter nascido e vivido até os 21 anos no Japão, a padronagem usada em sua obra nada lembra as padronagem culturais citadas nesse trabalho. No entanto, podemos observar que a pintura inserida é totalmente rítmica, exatamente como na definição literal da palavra padronagem dada pelos autores Hibi e Niwa que dizem que ela pode ser um arranjo e/ou uma ordenada de repetições de linhas, pontos, formas e cores. Então, consideramos que os desenhos aplicados pelo artista na cerâmica são uma padronagem visual.



Figura 147 – Head. Processo de decoração com fita adesiva. H. 259,08 cm, L. 177,8 cm, P. 195,58 cm. (KANEKO, 2009)

Jun Kaneko é conhecido pelas suas obras em grande escala, principalmente por *Dangos* e *Heads* (Figuras 148 e 147). A forma da primeira é simples como um monólito e a segunda tem a forma de uma cabeça. Podemos observar, na Figura 148, os *Dangos*, monólitos de cerâmica, com diversas padronagens pintadas na superfície da obra, nas quais encontramos composições de desenhos geométricos, círculos, linhas, faixas e zig-zags.

Jun Kaneko explica (1988, p. 53, tradução nossa) que, para ele, “padrão é a repetição de símbolos similares que geram um tipo de ordenação visual”.



Figura 148 – *Dangos*. Projeto Pittsburg. (KANEKO, 2009)

O título *Dango* significa bolinho ou formas arredondadas em japonês. O processo dessa obra é muito lento, são peças com mais de 2 m de altura. São esculturas monumentais construídas dentro do forno com uma técnica aprimorada pelo artista de construção de grandes estruturas. Além da cerâmica, Jun Kaneko trabalha com diversos materiais como suporte de suas pinturas – como o vidro, o bronze, a tela, o tecido – e instalações (chão, paredes e etc.) onde aplica as padronagens.

Nas obras produzidas em cerâmica, Jun Kaneko usa o engobe e o vidrado transparente para fazer as padronagens. Com o engobe, ele cria a padronagem e depois aplica o vidrado sobre a peça, dando um aspecto brilhante.

Na parte visual, seus desenhos abstratos e repetitivos criam uma série de efeitos, que geram estampas e padrões variados lembrando desenhos de tecidos. O interessante das obras de Jun Kaneko para essa dissertação é justamente a parte visual criada pelo artista.

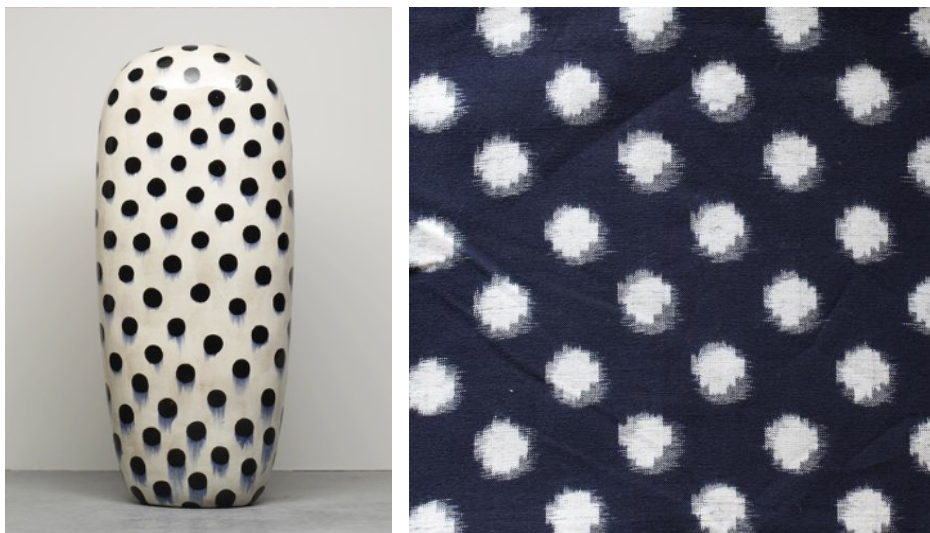


Figura 149 (esq.) – Monólito em cerâmica. Dango. Jun Kaneko. Padronagem de bolinhas. 30.5 x 122 x 89 cm. 2013. (JUNKANEKO, 2015)

Figura 150 (dir.) – Tecido. Kasuri. Padronagem de bolinhas. (MINGEI, 2015)

A imagem à direita (Figura 150) é um tecido feito com a técnica japonesa chamada Kasuri, que consiste em tingir os fios antes de tecer e tramar como se a imagem tivesse desfocada. Podemos observar a similaridade das padronagens aplicadas por Jun Kaneko na cerâmica com o tecido Kasuri – até mesmo as cores são parecidas.

Jun Kaneko se preocupa não só com as repetições das imagens, mas também com o espaçamento entre elas. “[...] E os espaços entre os símbolos contribui bastante para tonalidade da obra acabada.” menciona o artista (1988, p. 53, tradução nossa). Ou seja, a distribuição dos símbolos pode deixar a obra mais clara ou mais escura.

Para a ópera *Madame Butterfly*, Jun Kaneko transferiu a padronagem usada na cerâmica para o tecido, desenhou e fez parte do processo de fabricação dos figurinos.



Figura 151 – Ópera Madama Butterfly. São Francisco Opera. (VENTUREBEAT, 2015)

Para isso, utilizou métodos atuais de impressão em tecido, como a serigrafia (mostrada na Figura 152), processo de impressão muito utilizado na indústria têxtil, mas que também é empregada para a aplicação de imagens em papel, madeira, borracha, vidro e, agora, cerâmica. Com um quadro de madeira revestido de náilon ou poliéster, como uma tela de pintura, aplica-se o processo de fotossensibilidade, criando uma matriz, ou seja, a tela com a imagem pretendida (ex.: bolinhas). Onde há a imagem, a tinta irá penetrar pela trama do tecido (náilon ou poliéster) e se acomodar na camada de baixo (superfície do tecido, madeira e etc.); onde não há, o náilon/ poliéster ficará impermeável e a tinta não irá passar. Explicaremos melhor esse processo passo a passo mais adiante.



Figura 152 – Processo de Serigrafia. Oficina de tecido. Equipe Jun Kaneko. Filadélfia. (JUNKANEKO, 2015)

Processos de decoração em cerâmica para se obter padronagens como a de pintura à mão livre, ranhura, incisão, aplicação de barro com desenhos em alto relevo e aplicação de engobe são processos corriqueiros, reproduzidos muitas vezes ao longo do tempo e já consolidados. Scott (2013, p. 11) lembra que os carimbos também foram utilizados durante séculos para se conseguir repetições de imagens em baixo e alto relevo na cerâmica.

Como base no conceito do carimbo – no qual um objeto (de madeira, metal, plástico, tecido, etc.) é pressionado contra a argila, modificando a superfície –, lembramos da obra *Varais de cerâmica*, em que a artista Caroline Harari usa rendas para obter texturas na superfície do barro. Bueno (2010, p. 68) explica “Partindo da impressão de texturas de rendas sobre finas placas de argila, a artista [Caroline Harari] captura no barro as sutis formas de memória rendeira popular, criando espelhamentos matéricos duradouros das tramas escolhidas [...]”. Assim, a artista se apropria da memória rendeira, transformando-a em lindas rendas de cerâmica penduradas no varal. Seu trabalho é importante para essa pesquisa não no aspecto da padronagem, mas sim em relação à técnica do fazer cerâmico, às preocupações com a matéria e a aparência final.

Como técnica, Harari imprime a textura das rendas pressionando-as sobre finas placas de argila. Iremos utilizar a trama do tecido no lugar da renda pressionando-a sobre uma fina placa de porcelana para obter a sua textura. As preocupações com relação à matéria que Harari teve são as mesmas que tivemos para esse trabalho: obter leveza e resistência da matéria tendo como objetivo finas placas de porcelana. Para isso, a artista usa argila canadense, conseguindo assim finas placas queimadas a 1300°C. Em relação à aparência final, consegue transmitir em sua obra suavidade, simulando o movimento de tecido. Modela com a mão as placas, curvando-as.

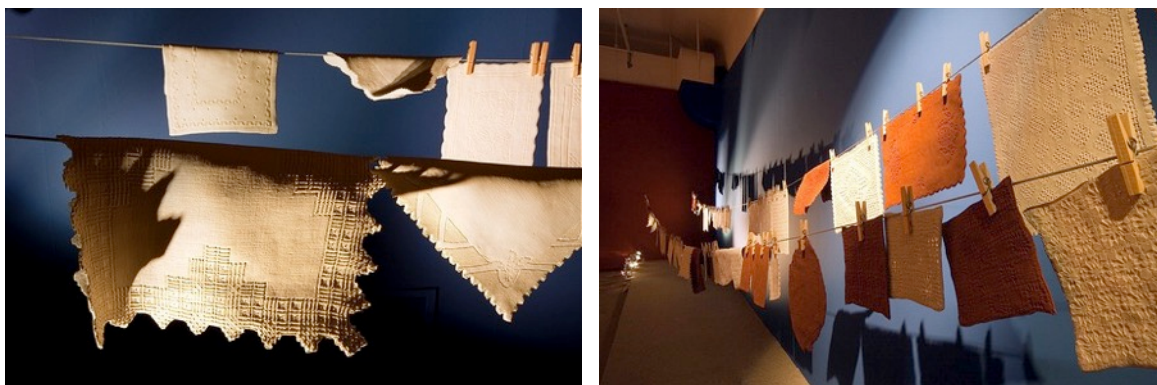


Figura 153 (esq.) – Obra Varais de cerâmica. Caroline Harari. (ARTEEMTERBLOG, 2015)

Figura 154 (dir.) – Obra Varais de cerâmica. Caroline Harari. (ARTEEMTERBLOG, 2015)

Com relação à transferência de imagens, Scott (2013, p. 11) menciona que a primeira vez que a transferência de cores de uma superfície para outra foi usada (exceto a pintura) no âmbito cerâmico foi aparentemente com o uso de esponjas naturais.

Temos, atualmente, outros tipos de processos de decoração na cerâmica. Muitas técnicas foram aparecendo com base no desenvolvimento de outras artes como, por exemplo, a transferência direta por fotocópias e a serigrafia, as duas técnicas investigadas nessa pesquisa.

Para o processo de decoração na cerâmica percorremos sete etapas: escolha dos padrões, definição do elo entre o Kimono e a cerâmica, escolha da padronagem visual, escolha da cor e da temperatura de queima, investigação da técnica de fotocópia, investigação da técnica de serigrafia e forma de apresentação.

A partir desta parte, todos os processos descritos foram feitos pela autora dessa dissertação como o intuito de investigar e se aprofundar nas técnicas escolhidas nesta pesquisa.

4.1. Primeira etapa – Escolha dos padrões



Figura 155 – Ilustração. Padrões escolhidos para cada estação do ano. Baseado em emblemas de famílias japonesas. 2014. (Elaborada pelo autor)

Com base nos estudos das padronagens japonesas e das quatro estações do ano, selecionamos quatro padrões diferentes, cada um representando uma estação. A *flor de cerejeira* (Sakura) com suas cinco pétalas e um pequeno corte nas pontas é a escolha perfeita para a primavera. Sendo símbolo da pureza, da beleza efêmera e da renovação, é considerada a essência desta estação. Por causa dessa flor, criou-se o *Hanami*, que é o ato de apreciar as flores, evento nacional japonês e rito que marca o início da primavera.

A *peônia* (Botan), por desabrochar no verão, foi escolhida como representante da estação mais quente do ano e é símbolo da dignidade e do poder. Foi eleita como a flor do verão pelo ceramista Ninsei na obra intitulada *Flores das quatro estações* (Figura 144). A peônia geralmente é representada junto com sua folhagem, por isso, fizemos o desenho dessa flor com folhas diferentes da flor de cerejeira.

Para o outono, elegemos as *folhas de bordo* (Momiji), ícones dessa estação no Japão, pois, ao mudarem sua coloração de verde para amarelo, laranja ou vermelho, suas folhas criam uma paisagem singular específica do outono, e simbolizam a energia vital da natureza. Assim como o Hanami acontece na primavera, os japoneses criaram o *Momijigari*, que é a apreciação das folhas coloridas no outono. Até hoje observamos a utilização dessas folhas desenhadas nas cerâmicas e nos Kimonos para indicar esta estação do ano, essa é outra razão pela qual acreditamos que esse símbolo é o mais apropriado para esse trabalho, embora Ninsei prefira o crisântemo como símbolo do outono.

E finalmente para o inverno, escolhemos a *flor de ameixeira* (Ume). Essa flor também pode ser associada à primavera, já que desabrocha na passagem de uma estação para a outra. Por florescer em pleno inverno, a ameixeira criou um forte vínculo com a estação mais fria do ano. É símbolo da juventude e sugere a pureza de caráter, a ousadia e a coragem vencendo as dificuldades. No dia 25 de fevereiro, é realizado o Festival das Ameixeiras, evento realizado para a apreciação dessa flor.

4.2. Segunda etapa – Elo entre o Kimono e a Cerâmica

Para desenvolver o trabalho em cerâmica, observamos as estampas e os padrões utilizados ao longo da história do Kimono e da cerâmica e definimos o que é padronagem cultural e padronagem visual. No procedimento artístico, iremos utilizar a padronagem cultural de forma repetitiva, criando ritmo na composição para que se torne também uma padronagem visual.

Durante toda a pesquisa, o tecido revelou-se essencial no diálogo entre a cerâmica e o Kimono e será mantido aqui como um dos elos entre os dois, além dos padrões encontrados em ambos como visto anteriormente. Como procedimento artístico, usaremos o tecido como forma orgânica e suas tramas como textura – podemos notar que sua utilização na execução do processo cerâmico é bem antiga, visto que na cerâmica Jōmon foram encontrados finos desenhos foscos impressos na superfície evidenciando a presença da trama de um tecido. Vamos nos apropriar desses elementos como ligação entre o Kimono e a cerâmica e utilizar as padronagens escolhidas.

Com o intuito de obter um resultado que se assemelhe à forma orgânica do tecido, escolhemos as listras (Figura 156) para fazer parte da composição junto com os padrões, assim o objeto se tornará mais orgânico e os movimentos na superfície da cerâmica ficarão mais evidentes.



Figura 156 – Ilustração. Desenho das Listras. 2014. (Elaborada pelo autor)

4.3. Terceira etapa – Escolha da Padronagem Visual

Na terceira etapa, definimos como o padrão cultural irá se repetir transformando-se em uma padronagem visual. Por ser um trabalho referente à padronagem, optamos por trabalhar com o processo de repetição, ou seja, produzir uma série de objetos semelhantes e dispô-los lado a lado de forma

repetitiva. Só isso, já criaria um padrão visual, mas não seria o suficiente para essa pesquisa se não tiver os padrões japoneses impressos na cerâmica.

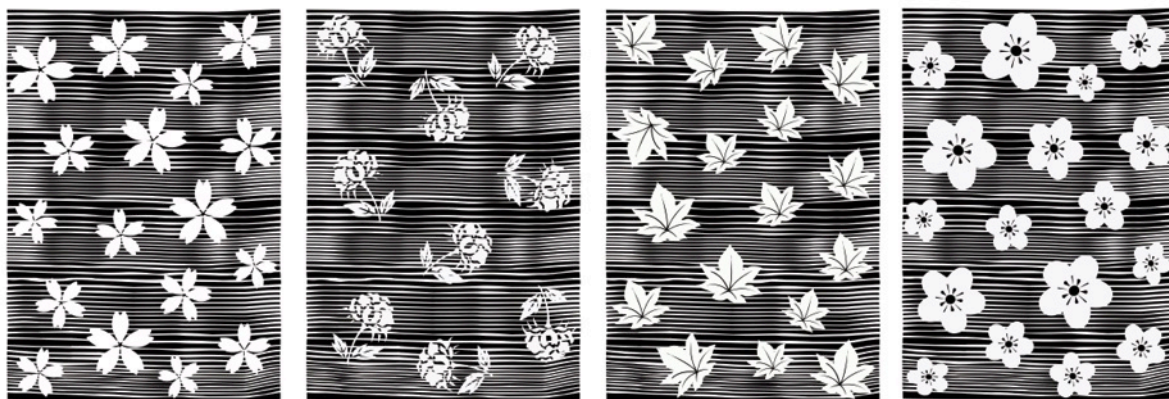


Figura 157 – Ilustrações. Criação da padronagem para cada estação do ano. Imagem em positivo. 2014. (Elaborada pelo autor)

Como o processo será por repetição de objetos, elaboramos uma padronagem de forma não ordenada com elementos de tamanho e rotação diversas. Esse tipo de repetição foi pensado com o intuito de proporcionar mais dinamismo à padronagem.

4.4. Quarta etapa – Escolha da cor e da temperatura de queima

Foram produzidos testes de coloração, com o uso de diversos tipos de pigmentos, os quais foram queimados em forno elétrico em baixa temperatura (800°C), obtendo-se da primeira queima o biscoito. Borrifamos um vidrado transparente na parte superior do teste, resultando na parte superior esbranquiçada que podemos observar nas imagens à esquerda. À direita, imagem do teste queimado em alta temperatura (1240°C).



Figura 158 – Processo Pigmentação. Testes de pigmentos na cerâmica. (OMOTO, 2014)

Testes feitos com pigmentos prontos:



Figura 159 – Processo Pigmentação. Exemplo de cor que perdeu a tonalidade na alta temperatura (1240°C). (OMOTO, 2014)



Figura 160 – Processo Pigmentação. Exemplo de cor que apareceu em alta temperatura (1240°C). (OMOTO, 2014)



Figura 161 – Processo Pigmentação. Exemplo de cor que a tonalidade ficou melhor em baixa temperatura. (OMOTO, 2014)

Se a intenção é obter uma cor específica, é interessante fazer testes em várias temperaturas; do contrário, melhor utilizar a temperatura de costume – se geralmente queima-se em baixa, fazer testes para esta; se a queima é feita em alta temperatura, fazer testes para alta. Fizemos teste em duas temperaturas para melhor compreender a reação dos pigmentos nas duas situações e no intuito de usá-las se necessário.

A escolha da cor e da quantidade de cores utilizadas na produção das peças é muito importante para o resultado final da obra, pois pode interferir de modo positivo ou negativo. A partir do estudo de pigmentos, chegamos à conclusão de que várias cores poderiam prejudicar a percepção das repetições das imagens, assim, optamos pela utilização de apenas uma cor, o azul, inspirados na técnica do Sometsuke.

No caso da queima, iniciamos a pesquisa no Brasil com as temperaturas de 800°C e 1240°C, mas terminamos usando as temperaturas de 980°C e 1220°C na China para finalizar a pesquisa, sempre utilizando forno elétrico.

4.5. Quinta etapa – Investigação: Fotocópia

A transferência direta por fotocópias é feita através de imagens em preto e branco em impressões a Laser ou cópia (Xerox). A impressão ou cópia deve ter uma boa definição e não pode ter tons de cinza (Figura 162). Escolhemos fazer as impressões com pigmento à base d'água, pois assim a técnica, que se baseia

no princípio de que o óleo não se mistura com água, torna-se mais simples e fácil de aplicar. Segundo Tagusagawa (2012, p. 28), “Durante o processo de cópia, as máquinas ou impressoras utilizam o processo de aquecimento para derreter componentes plásticos contidos no toner para que este se fixe no papel. Assim, o preto na fotocópia fica impermeável.”

Material:

- Para a transferência, usaremos impressão feita em uma impressora a laser
- Corante
- Frita
- Água
- Pincel chato
- Palito de madeira
- Cola
- Paperclay.

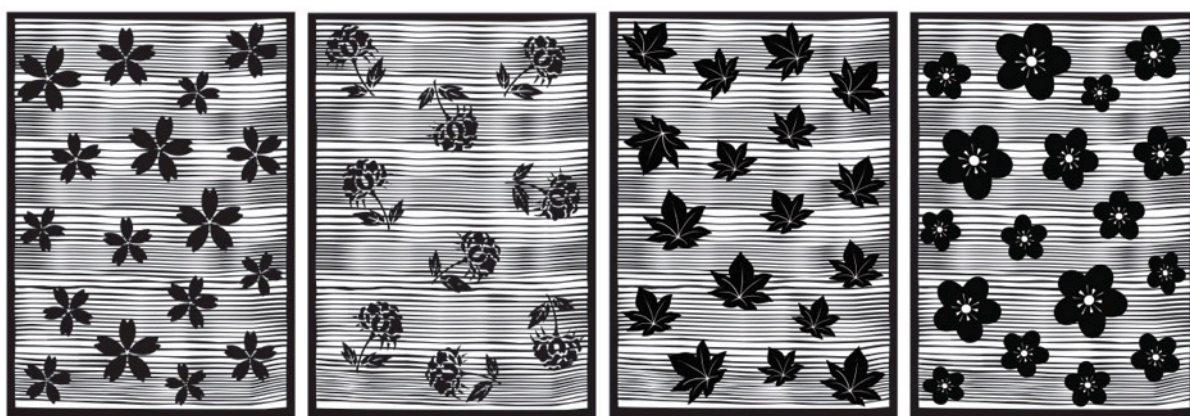


Figura 162 – Ilustrações. Criação da padronagem para cada estação do ano. Imagem em negativo. 2014. (Elaborada pelo autor)

Para obter uma espessura bem fina, optamos por adicionar papel à porcelana. Uma das características dessa mistura é o aumento da resistência da massa e, desta forma, é possível ter peças mais finas e resistentes. A outra característica é a leveza, já que o papel durante a queima é incinerado. Essa mistura de papel com porcelana, terra cota ou outros tipos de argila denomina-se paperclay.

Existem vários métodos de se fazer paperclay, mas mostraremos aqui como fizemos o paperclay líquido ou a barbotina de paperclay, método que utilizamos para fazer a técnica da fotocópia.

Material:

- Papel (sulfite, caderno, papel toalha, higiênico e etc.)
- Água quente
- Liquidificador ou misturador acoplado à furadeira
- Porcelana líquida

Procedimento:

Corte o papel sulfite em pequenos pedaços, adicione água quente, deixe descansar por 24 h e bata no liquidificador ou em um misturador acoplado à furadeira até ficar homogêneo. Tire o excesso de água em um escurador ou peneira, misture 30% (volume) de polpa com a porcelana líquida. A proporção de polpa em relação à porcelana vai depender do uso e da necessidade – se a peça não é um utilitário, usa-se mais de 20%, podendo chegar até 50%, caso precise de mais resistência e leveza. Bata com um misturador até ficar com o aspecto da Figura 166.



Figura 163 (esq.) – Processo Paperclay. Polpa de papel no liquidificador. (OMOTO, 2015)
Figura 164 (dir.) – Processo Paperclay. Polpa de papel sem excesso de água. (OMOTO, 2015)



Figura 165 (esq.) – Processo Paperclay. Polpa e porcelana líquida. (OMOTO, 2015)
Figura 166 (dir.) – Processo Paperclay. Barbotina paperclay. (OMOTO, 2015)

Depois que fizer a barbotina de paperclay, prepare o pigmento usando corantes ou óxidos misturados à água – em alguns casos, acrescentamos Frita, que ajuda a fundir o pigmento. A Frita é usado na fabricação de esmaltes cerâmicos (Vidrados) pois ajuda a derreter o pigmento e dar aderência a superfície. Alguns pigmentos são mais fundentes que outros, então, é importante fazer alguns testes antes. Aqui, adicionamos 15% a 20% dependendo do pigmento.



Figura 167 (esq.) – Processo Fotocópia. Impressão a laser (matriz) com moldura de madeira. (OMOTO, 2015)

Figura 168 (dir.) – Processo Fotocópia. Impressão a laser pintada com o pigmento azul. (OMOTO, 2015)

Faça uma moldura com palitos de madeira e cole no papel (Figura 167) para que este, ao receber a barbotina, não se deforme muito. A imagem tem que ser em negativo para essa técnica. Molhe o pincel chato na mistura de pigmento, água e frita e tire o excesso de tinta; passe a ponta do pincel delicadamente em toda a extensão do papel (o pigmento não pode ser muito aguado, senão ele encharca o papel molhando, até mesmo na parte preta que deveria repelir a água, e também não pode estar muito seco, pois o pincel não desliza). Podemos observar, na Figura 168, que algumas flores foram cobertas com o pigmento azul, o que acontece principalmente quando o espaço para aplicar o pigmento é grande tendo menos controle do que em pequenas áreas. Em relação a quantidade de água, é difícil dizer uma quantidade ideal em relação ao pigmento, pois o poder de absorção de cada matéria se diferencia uma da outra.

Despeje a mistura de papel com porcelana dentro da moldura de madeira – como na Figura 170 – e passe uma régua para tirar o excesso e obter uma camada homogênea e fina de paperclay. Deixe secar naturalmente.



Figura 169 (esq.) – Processo Paperclay. Paperclay mais consistente. (OMOTO, 2015)

Figura 170 (dir.) – Processo Fotocópia. Camada homogênea de paperclay mais consistente. (OMOTO, 2015)

Observamos que, quanto mais líquida é a mistura, mais fácil ela irá se espalhar; porém, a movimentação da porcelana com relação ao papel será maior, pois terá mais água e as pontas irão secar mais rápido, curvando na secagem. Por este motivo, optamos em fazer o paperclay mais consistente (Figura 169), assim podemos ter uma camada homogênea de porcelana e a movimentação será menor.



Figura 171 – Fotocópia. Resultado Final. Queima elétrica. 1220°C. (OMOTO, 2015)

A técnica da fotocópia é muito interessante, pois é um método muito fácil de impressão na cerâmica e não requer muitos materiais. Observamos que, para melhor resultado de impressão na cerâmica, o ideal é usar pequenas extensões de papel com mais áreas em preto, evitando largas áreas em branco.

O pigmento que estava no papel é transferido para a porcelana, porém, não se pode ter 100% de definição no desenho e pequenas gotas podem ficar nas áreas em preto ou falhas na aplicação do pigmento podem se transformar em borrões. No entanto, é possível conseguir uma espessura fina, mas o aspecto final da superfície assemelha-se ao papel e não ao tecido.

Com base nesses resultados e em busca da textura do tecido e de uma melhor definição de impressão em cerâmica, começamos a investigar o processo serigráfico.

4.6. Sexta etapa – Investigação: Serigrafia

A Serigrafia, como dito anteriormente, é um processo de impressão muito utilizado na indústria têxtil e, por isso, nos inspirou a investigá-la. Wandless (2006, p. 9, tradução nossa) acredita que provavelmente a serigrafia surgiu a partir da técnica do estêncil “[...] o estêncil é outra técnica de transferir imagens feita há milhares de anos; provavelmente é o antepassado da serigrafia.”

Hoje em dia, ainda se produz telas de serigrafia usando estêncil, mas com o uso de computadores e os avanços tecnológicos ficou ainda mais fácil o emprego desta técnica, principalmente com os programas gráficos desenvolvidos no século XX.

De acordo com Wandless (2006, p. 10), nos anos 30, as imagens eram desenhadas com lápis de cera (Crayon) na tela, que depois era revestida com uma solução à base de cola. Após esta secar, usava-se um solvente para dissolver a cera, produzindo áreas abertas na tela por onde a tinta poderia passar. Assim, àquela época, só se conseguia obter uma tela de serigráfica usando desenhos à mão livre ou cortando imagens. Com o surgimento da emulsão fotossensível – que substituiu a solução à base de cola –, da utilização de computadores e da impressão em papel transparente (acetato) ou papel vegetal, essa técnica ficou mais simples e menos limitada.

Método utilizado para construção da tela serigráfica:

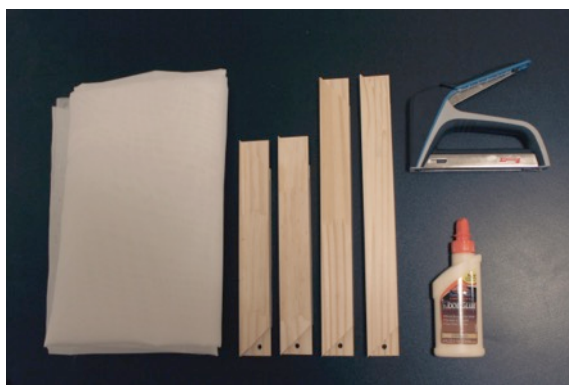


Figura 172 (esq.) – Tela serigráfica. Material necessário para a construção de tela serigráfica. (TAIRA, 2015)

Figura 173 (dir.) – Tela serigráfica. Colagem das ripas. (TAIRA, 2015)

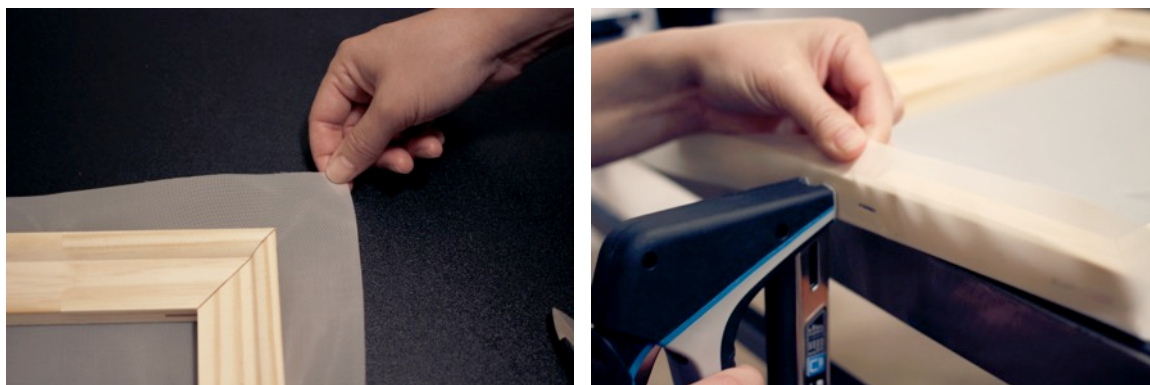


Figura 174 (esq.) – Tela serigráfica. Tecido de poliéster. (TAIRA, 2015)

Figura 175 (dir.) – Tela serigráfica. Grampeador manual de madeira. (TAIRA, 2015)

Material:

- 4 ripas de Madeira
- Cola branca ou de madeira
- Tecido de Poliéster 24 ou 29 fios por centímetro linear
- Grampeador de madeira
- Alicate
- Detergente
- Água

Procedimento:

Para a construção da moldura, utilizamos ripas de madeira feitas para fabricar telas de pintura, mas podem ser usados outros tipos de ripas. Passamos cola nas pontas das madeiras para montar o quadro, com medida de 28 x 20,3 cm de área útil. Ao corta o poliéster, deixe uma sobra, como na Figura 174, de no mínimo o tamanho da espessura da ripa. O poliéster utilizado tem a trama 74 TPI⁶¹ ou 29 fios por centímetro linear (FPC) e observamos que, para o uso de sob esmalte mais conhecido com Underglaze⁶², a trama tem que ser mais aberta. Fizemos o teste com a 24 e 29 FPC e o melhor resultado foi com a primeira.

A fixação do tecido na moldura de madeira foi feita com grampos, como mostra a Figura 175. Importante observar o sentido dos fios da trama, pois estes devem estar paralelos às ripas. Primeiro, grampeie o poliéster em uma das ripas,

⁶¹ TPI – (Threads per inch) é a contagem de linhas por polegada.

⁶² Underglaze – Baixo Esmalte – Esmalte formulado para aplicar antes da esmaltação final, aplicado sob o vidrado.

colocando o primeiro grampo no centro da madeira (como mostra a Figura 175), estique o tecido até a ripa oposta e grampeie de novo no centro da madeira – faça isso nos dois outros lados. O poliéster ficará preso em 4 pontos como na Figura 176. Continue grampeando como mostra a sequência na Figura 177 por toda a extensão da moldura, desta forma, manterá os fios paralelos às ripas. O tecido deve ser bem esticado e usamos um alicate para conseguir esticar com mais facilidade. Após o grampeamento, corte o excesso de tecido.

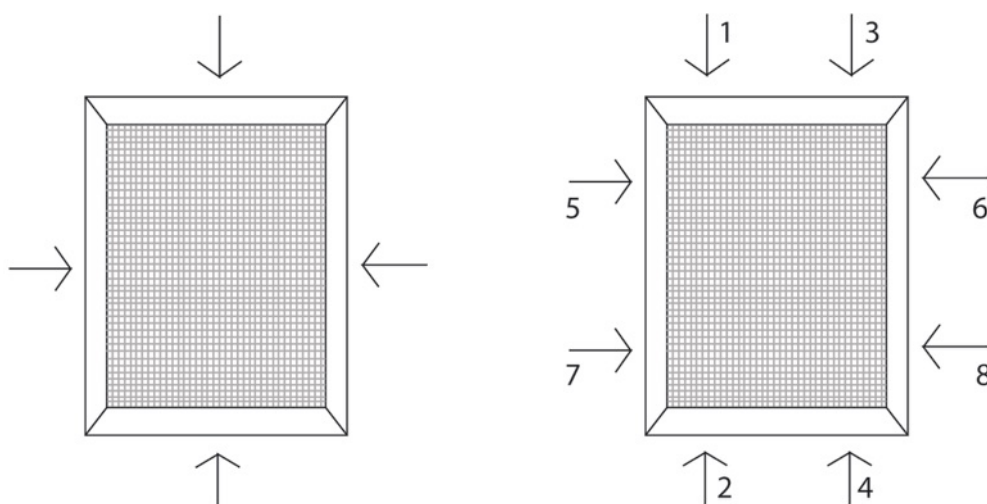


Figura 176 (esq.) – Ilustração. Fixação do tecido primeira etapa. (Elaborada pelo autor)

Figura 177 (dir.) – Ilustração. Fixação do tecido segunda etapa. (Elaborada pelo autor)

Depois que a tela estiver pronta, lave com detergente e enxague bem para evitar defeitos na matriz por oleosidade na tela. Deixe secar na posição horizontal para prevenir o empenamento – colocamos tampinhas de garrafa de água em cada canto do quadro, assim a tela fica suspensa e acelera a secagem.

Método utilizado para se obter a matriz.

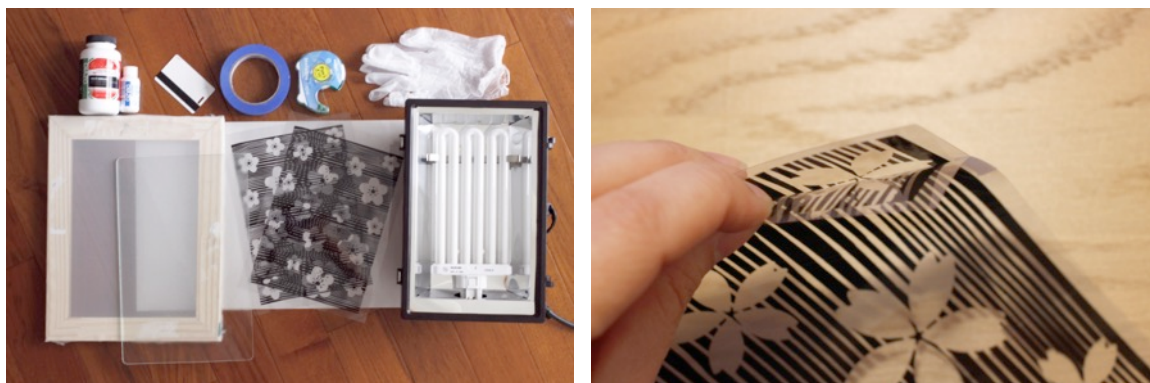


Figura 178 (esq.) – Revelação da Matriz. Material necessário para revelar a matriz. (OMOTO, 2015)

Figura 179 (dir.) – Revelação da Matriz. Impressão a laser em folha de acetato. (OMOTO, 2015)

Material:

- Tela Serigráfica
- 2 impressões feitas em folhas transparentes (acetato)
- Fita adesiva transparente
- Vidro maior ou do tamanho da área útil da tela serigráfica
- Emulsão fotossensível
- Água
- Sensibilizante
- Fita adesiva tipo crepe
- Cartão plástico
- Luvas
- Lâmpada de 250w

Procedimento:

Para obter a matriz, utilizamos duas impressões a laser em folha transparente (acetato), dois centímetros menores que a área útil da tela – devem ser cópias idênticas. Coloque uma sobre a outra e junte-as pela lateral com a fita adesiva transparente e isso fará com que o preto do acetato seja mais intenso, melhorando a qualidade da matriz. Usamos o conjunto Diazo foto emulsão, que vem completo com o sensibilizante, a emulsão e o removedor. Coloque um pouco de água no pote do sensibilizante (ele é um pó e deve ser dissolvido por completo), despeje na emulsão (frasco maior) – a cor original da emulsão é azul, após misturar com o sensibilizante a cor mudará para verde escuro. Faça todo o processo usando luvas.

Coloque a tela sobre um calço, despeje um pouco de emulsão, como na Figura 180; espalhe de forma homogênea com o auxílio de um cartão plástico, como na Figura 181; faça isso no verso da tela deixando uma camada uniforme. O excesso de emulsão em algumas partes pode comprometer a matriz.



Figura 180 (esq.) – Revelação da Matriz. Despejando a emulsão na tela. (TAIRA, 2015)

Figura 181 (dir.) – Revelação da Matriz. Espalhando a emulsão com um cartão plástico. (TAIRA,2015)

Até o momento, não foi necessário fazer esse processo em uma sala escura, mas a secagem deve ser feita impreterivelmente em um ambiente sem luz, pois a emulsão forma uma película ao secar, tornando-se fotossensível. Ao colocar a folha transparente com a imagem em preto, a luz irá passar apenas pela parte transparente do desenho, fazendo com que a película se torne insolúvel à água – a parte que não foi exposta à luz poderá ser retirada facilmente com um jato de água fria. A tela deve secar na horizontal – colocamos quatro calços e um ventilador para agilizar o processo. Após 3 horas, a emulsão já deve ter secado e, ainda na sala escura, colocamos em uma superfície plana a tela com a trama virada para baixo, posicionamos o acetato sobre a trama e depois colocamos por cima o vidro, que pressiona o acetato contra a trama, deixando-o plana e ajudando a fixá-lo no lugar correto. Coloque a lâmpada de 250w por cima – no caso, a luminária ficou suspensa 2 cm (espessura da moldura de madeira), como na Figura 182, e deixamos exposta por 6 min.

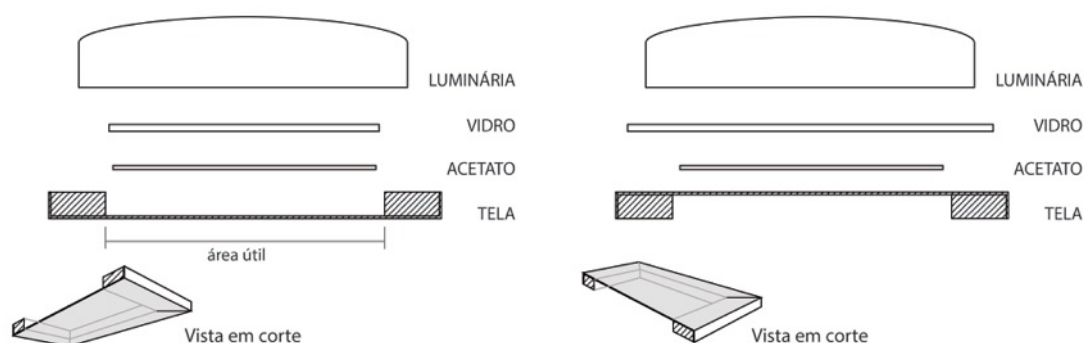


Figura 182 (esq.) – Ilustração. Primeiro jeito de revelar a matriz. (Elaborada pelo autor)

Figura 183 (dir.) – Ilustração. Segundo jeito de revelar a matriz. (Elaborada pelo autor)

Outra maneira de fotografar desenhos na tela é colocá-la com a trama virada para cima, posicionando a transparência com o desenho em preto sobre ela; em seguida, coloque o vidro (maior que a área útil da tela) pressionando o desenho e, por cima, a luminária; deixe exposta à luz por 6 min, como na Figura 183. O tempo de exposição vai depender da potência da lâmpada, distância e tamanho da tela (Anexo 01). Antes de revelar a tela, fizemos um teste em um pedaço de poliéster e assim descobrimos que 6 minutos era o suficiente.

Após desligar a luminária, leve a tela para uma pia e molhe com jato de água, concentre o jato nas áreas mais claras e, após alguns minutos, essas áreas irão abrir como na Figura 184.

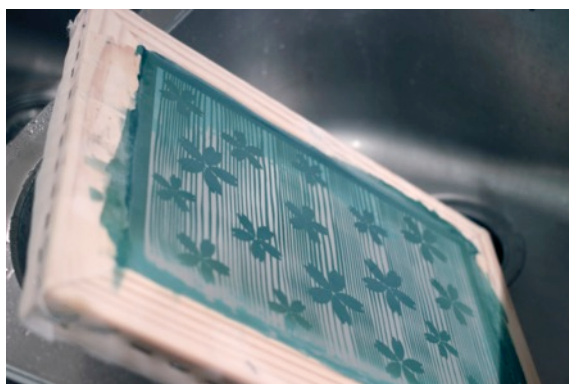


Figura 184 (esq.) - Revelação da Matriz. Tela serigráfica sendo revelada. (OMOTO, 2015)

Figura 185 (dir.) – Vedação da Matriz. Utilização de fita crepe para vedar as laterais. (OMOTO, 2015)

Deixe novamente secando na horizontal. Quando a tela secar passe uma fita crepe nos quatro cantos como na Figura 185 – isso evita que a tinta penetre pelos cantos sujando o tecido.

A escolha do tecido é fundamental para um bom resultado, procuramos tecidos onde a textura se sobressaia depois que pressionadas sobre o barro.



Figura 186 (esq.) – Textura. Tecido 01. (TAIRA, 2015)



Figura 187 (dir.) – Textura. Tecido 02. (TAIRA, 2015)

Como a matriz já possui efeitos de listras e o tecido 01 dá a sensação da trama na horizontal como se fosse linhas, escolhemos o tecido número 02, por ser mais equilibrado e a textura interferir nas listras da matriz de forma harmoniosa na hora da impressão.



Figura 188 (esq.) – Processo serigráfico. Material necessário para a estampar. (OMOTO, 2015)



Figura 189 (dir.) – Processo serigráfico. Modo de espalhar o Underglaze na tela. (OMOTO, 2015)

Corte o tecido dois centímetros maior do que o tamanho da tela, prepare uma superfície lisa, posicione o tecido e coloque a tela por cima. Ponha um peso em um dos cantos para que a tela não se mova – lembre-se de sempre pressionar a tela contra o tecido. Aplique o Underglaze e, com o cartão plástico,

espalhe por toda a tela. A inclinação do cartão é importante: Pracidelli e Watanabe (2001, p. 22) recomendam a inclinação do rodo entre 35° a 50° e nunca a em ângulo reto (90°). No primeiro teste, passamos uma camada de Underglaze com a inclinação do cartão a 35° e verificamos algumas falhas ao retirar a tela. No segundo, passamos duas camadas de tinta, a primeira a 50°, pressionando bem a tela para que a tinta penetrasse na trama, e a segunda, a 35° sem pressionar muito, deixando uma fina camada e um leve brilho na tela.

O segundo teste se mostrou bem eficiente e observamos que, se for possível ver através da tela, é necessário passar mais um pouco de tinta. Usamos duas marcas diferentes de Underglaze, uma mais pastosa que a outra, então é importante fazer testes antes. Com o Underglaze mais pastoso, tivemos mais dificuldade em preencher as finas linhas da matriz, mas em compensação, após a aplicação da impressão no barro, o pigmento não saiu facilmente com o toque do dedo. Já com o outro mais líquido, tivemos mais facilidade em fazer uma camada uniforme e diminuimos as falhas de impressão, mas após seco tivemos que ter um cuidado maior. Outra curiosidade é que com o pastoso não pudemos fazer mais de uma impressão com o mesmo tecido, ao contrário do líquido que permitiu uma segunda impressão bem sucedida e uma terceira com a cor menos intensa e algumas falhas maiores. Deixe o tecido secar naturalmente depois de aplicar o Underglaze, desta forma conseguirá transportá-lo sem danificar a estampa.



Figura 190 (esq.) – Processo serigráfico. Estampa no tecido. (OMOTO, 2015)

Figura 191 (dir.) – Paperclay. Aplicação da Barbotina de paperclay no tecido. (OMOTO, 2015)

Fizemos o teste com a barbotina de paperclay produzido anteriormente e colocamos sobre o tecido como na Figura 191. Imaginamos que o paperclay

líquido molharia a estampa e penetraria nas tramas do tecido transferindo a imagem para a porcelana, mas ela não ficou nítida na barbotina de paperclay como acontece na técnica da Fotocópia. Chegamos à conclusão que, para se transferir a imagem, ela deverá ser pressionada contra a porcelana. Optamos, assim, por fazer placas de paperclay, pois, desta forma, poderíamos pressionar a imagem contra ela e ainda sim obter um espessura bem fina.

Material:

- Porcelana
- Papel higiênico
- Borrifador
- Linha



Figura 192 – Processo Paperclay. Material para fazer paperclay. Método papel higiênico. (OMOTO, 2015)

Pesquisamos um jeito mais rápido de se obter um paperclay e o método do papel higiênico se mostrou mais rápido, fácil e ainda sim eficiente. Com a linha fatie a porcelana em pedaços como na Figura 192. Faça camadas alternadas de porcelana e papel higiênico, lembrando de borrifar água cada vez que coloca uma fatia de papel. Ao terminar a sequência, amasse o barro de forma que o papel se misture com a porcelana – repetimos o processo três vezes. Usamos para um quilo de porcelana 35 fatias de papel higiênico duplo. A quantidade de papel vai

depende do resultado esperado. No caso, o objetivo era obter uma espessura fina dando resistência e leveza à matéria, no que obtivemos sucesso.



Figura 193 (esq.) – Placa úmida. Abrindo a placa com rolo de madeira. (OMOTO, 2015)

Figura 194 (dir.) – Processo de Transferência de imagem. Pressionando o tecido na placa de porcelana. (OMOTO, 2015)

Abra a placa de porcelana com um rolo de madeira, umedeça a imagem usando um borrifador com água – observe que a cor ficará mais viva. Posicione o tecido sobre a placa de porcelana úmida com a imagem virada para baixo, passe a mão para tirar qualquer ondulação do tecido, deixando-o bem esticado e, com a imagem inteira em contato com a porcelana, passe delicadamente o cartão plástico, certificando-se de que em nenhum momento o tecido irá enrugar. Passe outras vez o cartão com a inclinação de 35° com um pouco mais de força em todos os sentidos. Retire o tecido e verá a transferência da imagem ser revelada.



Figura 195 (esq.) – Processo de Transferência de imagem. Retirada do tecido. (OMOTO, 2015)

Figura 196 (dir.) – Processo de Transferência de imagem. Tecido e Porcelana lado a lado. (OMOTO, 2015)



Figura 197 (esq.) – Moldagem da placa. Utilização de pedaços de barro para modificar o formato. (OMOTO, 2015)

Figura 198 (dir.) – Moldagem da placa. Formato modificado. (OMOTO, 2015)

Para dar uma forma mais orgânica e com movimento, usamos rolos de barro para modelar a placa: deixe-a secar sobre os rolos de barro e use um tecido para separá-los como na Figura 197. Depois de seca, a placa fica como na Figura 198.

Quando estiver totalmente seca, fazemos a primeira queima a 980°C e a segunda a 1220°C em forno elétrico.



Figura 199 – Placas de porcelana. Peça queimada a 1220°C em forno elétrico. Padronagem primavera. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)



Figura 200 – Placas de porcelana. Peça queimada a 1220°C em forno elétrico. Padronagem verão. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)



Figura 201 – Placas de porcelana. Peça queimada a 1220°C em forno elétrico. Padronagem outono. Pati Omoto (TAIRA, 2015)



Figura 202 – Placas de porcelana. Peça queimada a 1220°C em forno elétrico. Padronagem inverno. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)

4.7. Sétima etapa – Forma de apresentação

A forma de apresentação será pelo processo de repetição e essa escolha foi tomada principalmente por ser um trabalho sobre a padronagem. Assim, após produzir uma série de placas com movimento impressas com a técnica da serigrafia, pensamos em colocá-las lado a lado formando um grande mural. A placa sozinha não possui o mesmo impacto que uma série delas formando uma obra maior. E o conjunto, visto de longe, dá a sensação de repetição e movimento, criando um padrão visual de repetições de placas e de padrão cultural japonês. No total, teríamos quatro murais como um para cada estação do ano.

A exposição idealizada seria em um salão com quatro paredes e, assim como no conto de Urashima Tarō, a parede a leste teria o mural da primavera; a sul, o mural do verão; a oeste, do outono; e a norte o mural do inverno.



Figura 203 – Placas de porcelana. Mural idealizado – Primavera. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)



Figura 204 – Placas de porcelana. Mural idealizado - Verão. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)

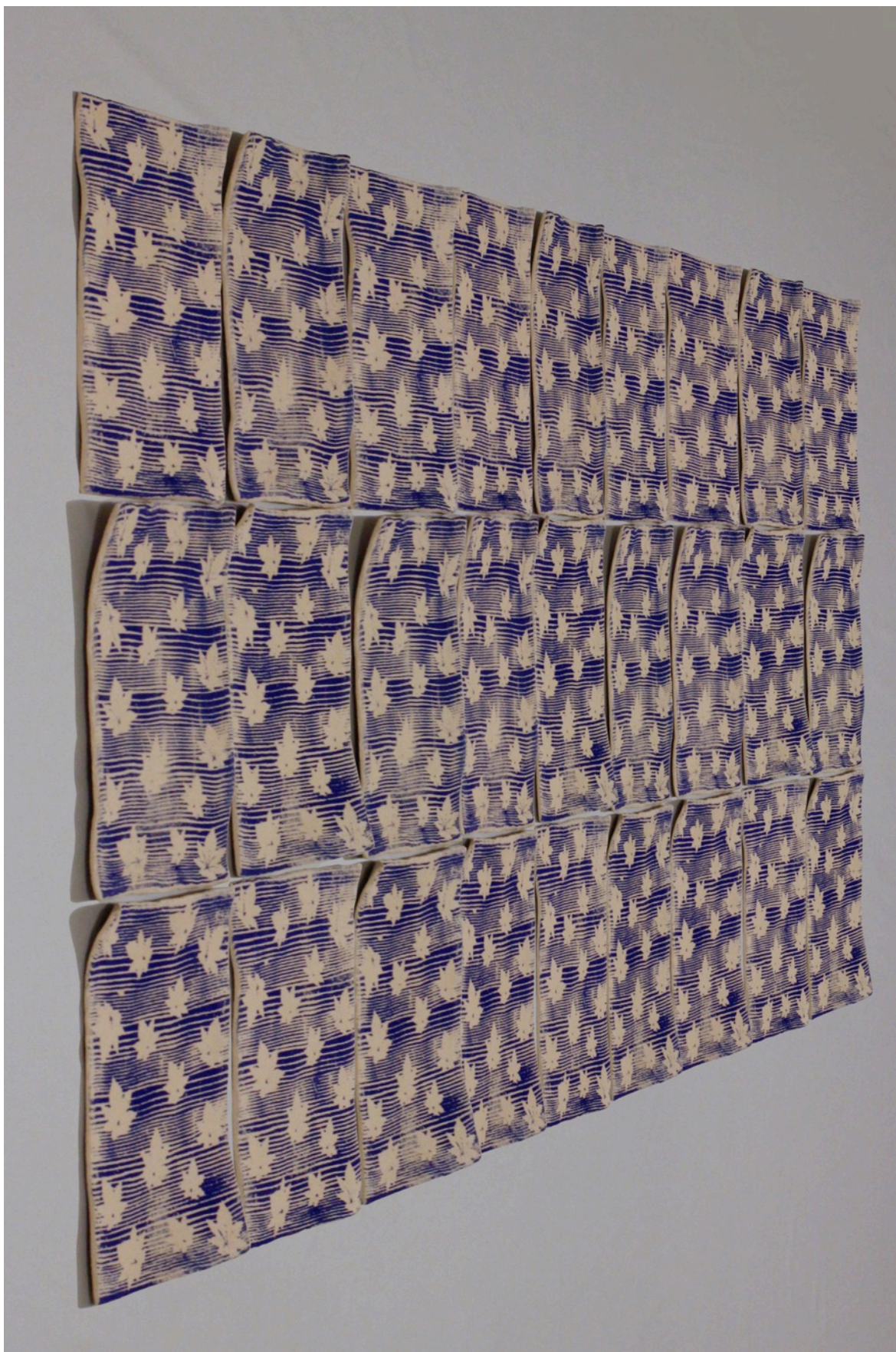


Figura 205 – Placas de porcelana. Mural idealizado - Outono. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)

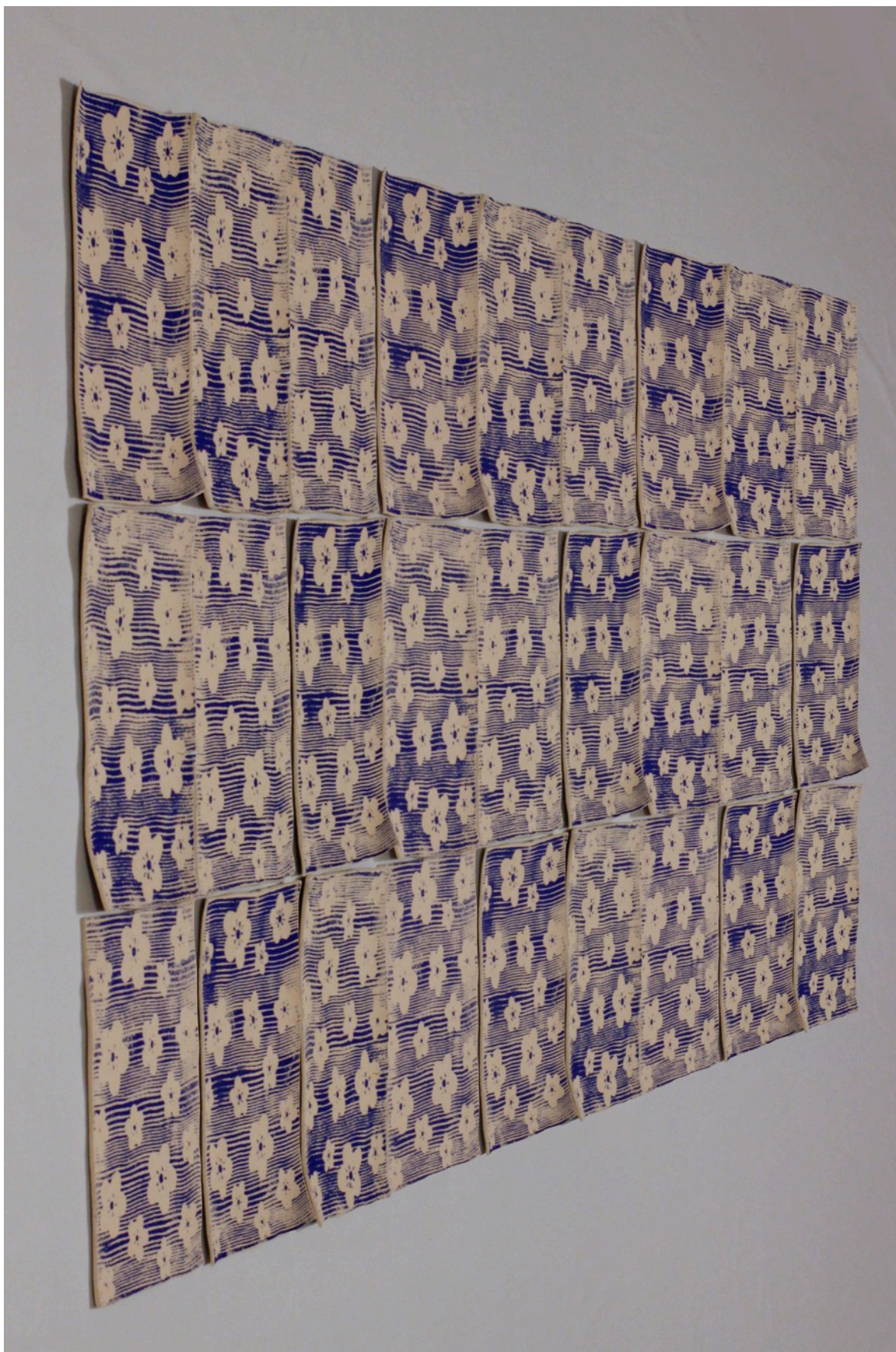


Figura 206 – Placas de porcelana. Mural idealizado - Inverno. Pati Omoto. (TAIRA, 2015)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa, observamos a importância da padronagem para a cultura japonesa. O japonês primitivo a observava e se inspirava em suas formas, dando a elas, através da observação e da experiência, significados. Assim, flores como a cerejeira, a glicínia e a azálea remetem à primavera; a peônia, a clematite e a hortênsia, o verão; a folha de momiji, a campânula e o crisântemo, o outono; e por fim a camélia, a ameixeira e o narciso remetem ao inverno. A natureza, desde tempos remotos, foi incorporada às artes desta cultura milenar e flores foram desenhadas e reproduzidas milhares de vezes na superfície da cerâmica e nos tecidos dos Kimonos, criando o que chamamos de padronagem cultural.

Por meio de uma pesquisa histórica sobre esses dois elementos – cerâmica e Kimono –, pudemos compreender melhor como os japoneses desenvolveram a própria cultura. Vimos também o uso da padronagem perdendo estímulo, dando lugar às queimas com cinzas, e retomando com força a partir do período Momoyama com o estilo ki-seto, oribe e shino, abrindo espaço para a porcelana nabeshima, ninsei entre outras. Entendemos quais as formas de decoração utilizadas ao longo do tempo, tanto na cerâmica quanto no Kimono, podendo assim definir a ligação entre eles. Além da grande semelhança na forma como os padrões foram desenhados e na técnica de decoração utilizada nos dois elementos, o tecido se mostrou um elo bastante importante.

Desta forma, usando a temática das quatro estações do ano (tema de grande importância para a cultura japonesa), o tecido e as técnicas mais atuais de impressão em cerâmica, iniciamos os procedimentos artísticos.

A técnica da fotocópia se mostrou bastante promissora: bastava tirar cópias e, com pigmento, água e frita, já teríamos uma transferência de imagem; entretanto, com o passar das experiências realizadas, notou-se ser difícil trabalhar em tamanho A4. Recomendamos essa técnica para pequenos pedaços de papel – fizemos testes com o tamanho A5 e funcionou. Ajuda também se a imagem (matriz) tiver grandes áreas em preto e menores em branco, pois necessitará de menos pigmentos e molhará menos passando apenas a ponta do pincel nas partes brancas da folha. Outra questão necessária para este trabalho era a textura do tecido que não conseguimos produzir com a técnica da fotocópia, porém, no requisito espessura, essa técnica foi bem sucedida.

E foi a partir do fazer cerâmico que descobrimos que não seria necessário o uso de várias cores. Chegamos à conclusão de que o uso excessivo de cores poderia prejudicar a percepção das repetições das imagens, portanto, optamos pela utilização de apenas uma cor, o azul, inspirados na técnica do Sometsuke.

Levamos em consideração todo o histórico, contos e simbologias na escolha dos padrões para cada estação do ano. Um dos cuidados que tomamos nesse processo foi nos certificarmos da percepção imediata do observador para com a cultura por trás daqueles símbolos. Outra preocupação foi a disposição em que o padrão iria se repetir, de forma que não parecesse algo estático e monótono, por isso, elaboramos uma padronagem de forma não ordenada com elementos de tamanho e rotação diversas, proporcionado mais dinamismo à padronagem. A esse processo de repetição de imagens chamamos de padronagem visual.

Com base no resultado final da fotocópia, iniciamos a investigação usando a técnica da serigrafia em busca de uma melhor definição da imagem, da textura do tecido e de uma fina espessura. Achamos importante fazer todo o processo, desde a montagem do quadro de madeira para fazer a matriz até a retirada da cerâmica de dentro do forno. E isso ajudou a desmistificar o processo serigráfico que, em leituras, pareceu complicado.

Uma das características da fotocópia que chamou a atenção foi o fato de obter diferentes impressões facilmente: é só imprimir imagens diferentes e pronto. Isso não ocorre no processo serigráfico, no qual toda mudança de imagem implica em se fazer outra tela e passar por todo o processo de revelação da matriz. Porém, após toda essa experiência, o processo serigráfico se tornou simples e fácil de fazer, nos dando a habilidade de mudar a imagem da tela quantas vezes for necessário. No caso deste trabalho, em que o objetivo final é tirar uma série de objetos semelhantes, a escolha do processo serigráfico foi de grande valia para o resultado final.

O uso da técnica da serigrafia nos proporcionou vários aspectos interessantes. O primeiro foi o fato de se apropriar de um processo aplicado massivamente na indústria têxtil. O segundo foi a utilização do próprio tecido para transferir a imagem para a placa de argila, ou seja, até a metade do processo, é a reprodução da técnica têxtil. Alguns artistas transferem a imagem diretamente para a própria argila ou para o papel, todavia, o fato de se fazer a transferência pelo tecido abre um leque de possibilidades ainda não exploradas, como a oportunidade de se manuseá-lo quase que livremente – claro que respeitando os limites do barro. E o terceiro é a tiragem em série, entretanto, com um aspecto manual, dando essência ao conjunto – na nossa opinião, as falhas de impressão contribuem para a estética final, deixando o resultado mais orgânico e vivo.

Apesar da busca pela porcelana branca e pura no início do processo, encontramos na porcelana denominada middle White (branco médio) ótimos resultados.

Os processos de impressão investigados nessa dissertação são apenas o início de uma gama de possibilidades, o que nos leva a continuar os estudos dessas técnicas. A realização da dissertação contribuiu para um maior entendimento sobre a cultura japonesa, principalmente em relação à cerâmica, ao Kimono e à padronagem; além de colaborar para os estudos referentes às técnicas de impressão em cerâmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANESAKI, Masaharu. **Art, life, and nature in Japan**. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1973.

BAIRD, Merrily. **Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design**. New York: Rizzoli International Publications, 2001.

BIRKET, Smith Kaj. **História da Cultura: Origem da Evolução**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

BRUGUERA, Jordi. **Manual práctico de cerámica**. Barcelona: Ediciones Omega, 1986.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus: Mitologia Oriental**. São Paulo: Editora Palas Athena, 1994.

CENTRO DE CHADO URASENKE DO BRASIL. **Singularidades da cultura Japonesa: A Fascinante cultura Japonesa a partir da exposição sobre o chá e o Ikebana**. São Paulo: Van Moorsel Andrade, 2008.

CENTRO DE CHADO URASENKE DO BRASIL. **Hana - Flor: A flor na natureza e na cultura do Japão**. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

CHAVARRIA, Joaquim. **The Big Book of Ceramics**. Barcelona: Parramón ediciones, 1992.

CHEBARIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

CONDRA, Jill. **The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World History: Prehistory to 1500 C.E.** v. 1. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2008.

CONDRA, Jill. **The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World History: 1501-1800.** v. 2. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2008a.

- COOPER, J. C. **An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols**. New York: Thames & Hudson, 2001.
- CORT, Louise A. **Japanese Collections in the Freer Gallery of Art: Seto and Mino Ceramics**. Washington: Smithsonian Institution, 1992.
- CRUEGER, Anneliese. **Modern Japanese Ceramics: Pathways of Innovation & Tradition**. New York: Lark Books, 2006.
- DUSENBURY, Mary M. **Flower, Dragons and Pine Trees: Asian Textiles in the Spencer Museum of Art**. Vermont: Hudson Press, 2004.
- ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Madri: Aliança Editorial, 1983.
- FAUR, Mirella. **Mistérios Nórdicos: Deus. Runas. Magias. Rituais**. São Paulo: Pensamentos, 2006.
- FRÉDÉRIC, Louis. **O Japão: Dicionário e Civilização**. Paris: Ed. Robert Laffont, 1996. Tradução de Álvaro David Hwang.
- GORHAM, Hazel H. **Japanese and Oriental Ceramics**. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc. of Rutland, 1975.
- GIARDULLO, Caio; GIARDULLO, Paschoal; SANTOS, Urames. **O nosso livro de cerâmica: introdução à técnica para cerâmica artística**. 1. ed. São Paulo: Giardullo ME., 2005.
- HIBI, Sadao; NIWA, Motoji. **Japanese Traditional patterns [1]: Plants, Animals, Natural Phenomena**. Japão: Sadanori, 1990.
- HIBI, Sadao. **The Colors of Japan**. New York: Kodansha International, 2000.
- HIBI, Sadao; NIWA, Motoji. **Traditional patterns in Japanese design: Snow, wave, pine**. Japão: Kodansha international, 2001.
- HONDA, Isao. **Traditional Japanese Family Crests: For artists and craftspeople**. New York: Dover Publications, 2002.
- HYMAS, Johnny. **Japan: The Four Seasons**. 2. ed. [s.l.] Tuttle Pub., 1990.
- HIGGINSON, William J. **The haiku seasons: poetry of the natural world**. Tokyo: Kodansha International, 1996.
- ITO, Sacico; YAMASHITA, Etsuko; SUZUKI, Yori. **Wonderful Japanese Classics - The Kimono: History and Style**. Japan: PIE International, 2011.
- JAHN, Gisela. **Meiji Ceramic: The art of Japanese export porcelain and Satsuma ware 1868-1912**. [s.l.] Arnoldsche Art Publishers, 2004.
- JENYNS, Soame. **Japanese Pottery**. London: Faber and Faber, 1971.
- KATOH, Amy Sylvester. **Blue and white Japan**. Singapore: Tuttle Pub., 2002.
- KIKUCHI, Olga Y. **Ikebana**. São Paulo: Editora Senac, 1996.

- KURIHARA, Akiko; NISHIZAWA, Hiroko. **Breve história do Japão**. São Paulo: Empresa Jornalística Internacional Press Brasil, 2009.
- LEACH, Bernard. **A potter's book**. London: Faber and Faber, 1945.
- LEXIKON, Herder R. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LIDDELL, Jill. **The Story of the Kimono**. 1. ed. New York: E.P.Dutton, 1989.
- LISBOA, Adriana. **Contos populares japoneses**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2008.
- MENDE, Kazuko; MORISHIGE, Reiko. **Sashiko**: Blue and white quilt art of Japan. Tokyo: Shufunotomo, 1991.
- MIETTO, Luiz Fábio M. Rogado. O Kojiki e o Universo Mitológico Japonês da Antigüidade. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v. 15, n. 15, p. 67-93, 1995.
- MIKAMI, Tsugio. **The Art of Japan Ceramics**. v. 29. 3. ed. New York: John Wetherhill, 1976.
- MIZOGUCHI, Saburō. **Art of Japan 1**: Design Motifs. Tokyo: John Weatherhill, 1973.
- NAGASAKI, Iwao. **Kyoto Shoin's Art Library of Japanese Textile**: Kosode. v. 4. Kyoto: Kyoto Shoin Co., 1993.
- NAGASAKI, Iwao. **Kyoto Shoin's Art Library of Japanese Textile**: Furisode. v. 6. Kyoto: Kyoto Shoin Co., 1994.
- NAKAMURA, Shigeki. **Pattern Sourcebook**: Nature 2. Massachusetts: Rockport Publishers, 2009.
- NOMA, Seiroku. **Japanese Costume and Textile Arts**. 3. ed. New York: John Weatherhill, 1979.
- NAGATAKE, Takeshi. **Classic Japanese Porcelain**: Imari and Kakiemon. Tokyo: Kodansha International, 2003.
- OKAKURA, Kakuzo. **O livro do chá**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2008.
- OZAWA, Kentarou. **Kimono and the color of Japan**: Kimono collection of Katsumi Yumioka. Japan: PIE books, 2005.
- PAUL-DAVID, Madeleine et al. **The World's Great Collections**: Oriental Ceramics. Musée Guimet, Paris. v. 7. Tokyo: Kodansha International, 1975.
- PETERSON, Susan; PETERSON, Jan. **The Craft and art on clay**: A Complete Potter's Handbook. London: Better World Books, 1995.
- PETRIE, Kevin. **The new ceramics**: Ceramic transfer printing. London: A&C Black, 2011.
- PORTMAN, Adolf. **Color Symbolism**: Six Excerpts from the Eranos Yearbook 1972. Dallas: Spring Publications, 1983.

PRACIDELLI, Sebastião; WATANABE, Helena. **Serigrafia Industrial**. São Paulo: Senai, 2001.

RHODES, Daniel. **Tamba Pottery**: The timeless art of a Japanese village. Tokyo: Kodansha International, 1970.

RONNBERG, Ami; MARTIN Kathleen. **O livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. London: Taschen America, 2010.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

SATO, Masahiko. **Arts of Japan 2**: Kyoto ceramics. Tokyo: John Weatherhill/Shibundo, 1973.

SCOTT, Paul. **The new ceramics**: Ceramics and print. 3. ed. London: Bloomsbury Publishing, 2013.

SHÔNAGON, Sei. **O livro do Travesseiro**. São Paulo: Editora 34, 2013.

SING, Chiang. **Ikebana**: Arte Japonesa para arranjos de flores. 7. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, [1991].

SHIMIZU, Christine. **El Arte Japonés**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.

SMEETS, René. **Signos, Símbolos e Ornamentos**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1982.

SÔSHITSU, Sen. **The Japanese way of tea**: From its origins in China to Sem Rikyū. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998.

TAGAI, Hideo. **Japanese Ceramics**. Tradução de John Clark. 7. ed. [s.l.]: Hoikusha, 1984.

TAGUSAGAWA, Silvia. **Workshop**: Transferência de imagem para a cerâmica utilizando a fotocópia e outros suportes flexíveis. São Paulo, 2012.

TAZAWA, Yutaka; MATSUBARA, Saburo; OKUDA, Shunsuke; NAGAHATA, Yasunori. **História Cultural do Japão**: Uma perspectiva. Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão, 1980.

TENZIN, Lisa D. **Mandalas da Natureza**. São Paulo: Pensamento, 2007.

UNIVERSIDADE DO TEXAS. **Enciclopédia Barsa**. v. 4. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica Editôres, 1967.

WANDLESS, Paul Andrew. **Image Transfer on Clay**: Screen, Relief, Decal & Monoprint Techniques. New York: Lark Crafts, 2006.

WILSON, Richard L. **Inside Japanese Ceramics**: a primer of materials, techniques and traditions. Weatherhill, New York & Tokyo, 1949

WOOD, Nigel. **Chinese Glazes**: Their Origins, Chemistry, and Recreation. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

- YAMANAKA, Norio. **The Book of Kimono: The Complete Guide to Style and Wear**. 1. ed. New York: Kodansha International, 1982.
- YAMASHIRO, José. **Japão: passado e presente**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1997.
- YAMASHIRO, José. **Pequena História do Japão**. 2. ed. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- YAMASHIRO, José. **História da Cultura Japonesa**. São Paulo: Instituto Brasileiro de Difusão Cultural, 1986.
- YANG, Sunny; NARASIN, Rochelle M. **Textile Art of Japan**. New York: Kodansha International, 1989.
- YOSHIOKA, Sachio. **Kyoto Shoin's Art Library of Japanese Textile**: Tsutsugaki Textiles. v. 14. Kyoto: Kyoto Shoin Co., 1994.
- YUMIOKA, Katsumi. **Summer Kimonos and the colors of Japan**: Kimono Collection of Katsumi Yumioka. Tokyo: PIE Books, 2006.
- FUJII, Kenzo. **Kyoto Shoin's Art Library of Japanese Textile**: Japanese Modern Textiles. v. 7. Kyoto: Kyoto Shoin Co., 1993.
- IMAIZUMI, Motosuke. **Nabeshima: Famous ceramics of Japan**. v. 1. New York: Kodansha Amer., 1981.
- KAWAHARA, Masahiko. **The ceramic art of Ogata Kenzan**. New York: Kodansha Amer., 1985.
- PETERSON, Susan. **Jun Kaneko**. London: Laurence King, 2001.
- BARNES, Gina et al. **The rise of great tradition**: Japanese Archaeological Ceramics from Jomon through Heian Periods. New York: Japan Society, 1990.

Teses e Dissertações.

- BUENO, Daniela Garcia. **A arte em cerâmica e a memória como elemento criativo**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP. São Paulo, 2010.
- DUARTE, Hélio de Queiroz. **Permanência do fazer artístico no Japão: Notas sobre o Japão**. Dissertação (____). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 1975.
- HORIGOSHI, Erika. **Para entender o Japão: aspectos da cultura japonesa em textos de Wenceslau de Moraes**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo –USP. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Concentração: Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo, 2012.

MURAKAWA, Vanessa Yoshimi. **Cinzas do Brasil: esmalte cerâmico do bagaço da cana-de-açúcar**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP. São Paulo, 2013.

NEIRA, Luiz Garcia. **Estampas na tecelagem brasileira: Da origem à originalidade**. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 2012.

OI, Sheila Kiemi. **Shôjo mangá: de Gengi Monogatari a Miou Takaya**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP. São Paulo, 2009.

TAGUSAGAWA, Silvia Noriko. **Articulações: poética do corpo**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo-USP. Área de Concentração: Artes Visuais, na Linha de Pesquisa: Poéticas Visuais. São Paulo, 2009.

YAMANE, Laura Ayako. **Estamparia Têxtil**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo-USP. Área de Concentração: Artes Visuais, na Linha de Pesquisa: Poéticas Visuais. São Paulo, 2008.

Artigos

FUKUDA, Hideichi. **As estações do ano e sua concepção na literatura japonesa**. Estudos Japoneses, São Paulo, v.15, n.15, p.35-43, 1995.

MIETTO, L. F.M.R. **O Kojiki e o Universo Mitológico Japonês da antiguidade**. Estudos Japoneses, São Paulo, v.15, n.15, p.67-93, 1995.

KOBAYASHI, Ayako. **História da tecelagem e do tingimento no Japão**. Catálogo O florescer das cores: A Arte do período Edo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo. 2008. p.17-111

SAITO, Takamasa. **História da tecelagem e do tingimento no Japão**. Catálogo O florescer das cores: A Arte do período Edo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo. 2008. P.203-287.

Periódicos

HIRASAKI, Cesar; FERREIRA, Andreia. **O Japão tradicional**. Revista Made in Japan, São Paulo, n. 146, p.10-27, 2013.

KANEKO, Jun. **On being an artist**. Revista Ceramics monthly, Estados Unidos, n. 36, p.51-58, 1988.

Catálogos

O florescer das cores: A Arte do período Edo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo. 2008.

Decoration of Shino, Ki Seto and Oribe: Momoyama Ceramics 16th-17th Century. Aichi Prefecture Ceramic Museum. 2009.

Imari: Porcelaines des shôgun et des souverains d'Europe de 1610 à 1760. Maison de La culture Du Japon à Paris. 2004.

The Art of Asian Costume. University of Hawaii Art Gallery. Hawaii. 1988.

Japanese Decorative Arts of the Meiji period 1868 – 1912. University of Oxford. Inglaterra. 2005.

Jun Kaneko: Special Project Catalogue. 2009

Yakimono: 400 year of Japanese ceramics. Honolulu academy of arts. Seattle, 2005

Documentários

Sabedoria e Antiguidade: Japanese (What the ancient knew japan). Produção: WELLS, Heike G; WELLS, Richard J; PARSONS, Charlie. Science Channel - MMVI - Discovery Communication Inc.

Sabedoria e Antiguidade: Chineses (What the ancient knew japan). Produção: WELLS, Heike G; WELLS, Richard J; PARSONS, Charlie. Science Channel - MMVI - Discovery Communication Inc.

Sites

Grandes Civilizações: **Japão antigo parte 1.** Direção: BADIA, Frederico. Produção: BADIA, Frederico; SOTO, Ernesto. Astro Lab Motion. Editorial Sol 90, 2009. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Tov5QSaxG10> >. Acesso em: 29 de out. 2013.

Grandes Civilizações: **Japão antigo parte 2.** Direção: BADIA, Frederico. Produção: BADIA, Frederico; SOTO, Ernesto. Astro Lab Motion. Editorial Sol 90, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V18ALtOugul>>. Acesso em: 29 de out. 2013.

ARTGALLERYNSW. Disponível em: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/407.2003/>>. Acesso em 21 de ago. 2014.

ASIASI. Disponível em:

<<http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=1197>>. Acesso em 16 mai. 2015.

AULETE, Francisco C. **Idicionário Aulete**: o dicionário da língua portuguesa na internet. São Paulo: Lexikon editora digital, 2008. Disponível em:

<<http://aulete.uol.com.br/index.php>>. Acesso em: 04 abr. 2013.

E-MUSEUM: **National Treasures & Important Cultural Properties of National Museums**, Japan. Disponível em: < http://www.emuseum.jp/top?d_lang=en > . Acesso em: 30 març. 2014.

KANEKO, Jun. **Artwork**. Disponível em:

<<http://www.junkaneko.com/artwork/ceramics-detail/channel/C26/#/90>>. Acesso em 15 fev. 2015.

KOBAYASHI, Hitoshi. **History of Oriental Ceramics**: The evolution of japanese ceramics. The museum of oriental ceramic, OSAKA, [s.n.], [s.d]. Disponível em: <http://www.moco.or.jp/en/intro/history_j.html>. Acesso em 15 abr. 2014.

MICHAELIS: **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ed. Melhoramentos Ltda, 2009. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>> . Acesso em: 16 abr. 2014.

MINGEI. **Textiles**. Disponível em: <<http://mingei.com.au/textiles>>. Acesso em 15 fev. 2015.

NILSSON, Jan-Erik. **Japanese Porcelain Marks**. Disponível em: <

<http://www.gotheborg.com/marks/20thcenturyjapan.shtml> > . Acesso em: 18 jul. 2014.

OLIO, Graciela. **Transferencias directas desde Fotocopias**. Disponível em:

<<http://www.gracielaolio.com.ar/textos%20web/transferencia.htm>>. Acesso em dez. 2012

PINHEIRO, Wilton. **O barro e a renda**. Disponível em:

<<http://arteemterblog.blogspot.hk/2010/07/o-barro-e-renda.html>>. Acesso em 28 ago. 2015.

SAINSBURY INSTITUTE: **for the study of Japanese arts and cultures**.

Disponível em: <<http://sainsbury-institute.org/wp-content/uploads/2012/11/img-bm-flame-pot.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

SATO, Cristiane A. **Kimono**. 2007. Disponível em:

<www.culturajaponesa.com.br/kimono >>. Acesso em: 23 de mai. 2014.

THE KIMONO GALLERY. Disponível em:

<<http://thekimonogallery.tumblr.com/post/35600986655/kosode-proto-kimono-early-19th>>. Acesso em 22 Jun. 2014

TOKYO NATIONAL MUSEUM. Disponível em:

<http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=list&sid%5B%5D=1&id=1&t=type_s&x=58&y=17>. Acesso em: 16 abr. 2014

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. Disponível em:

<<http://collections.vam.ac.uk/item/O126689/kimono-unknown/>>. Acesso em 22 jun. 2014..

WILLMANN, Anna. **Yamato-e Painting**. Heilbrunn Timeline of art history. The Metropolitan Museum of art. Disponível em:

<http://www.metmuseum.org/toah/hd/yama/hd_yama.htm#top>. Acesso em: 27 abr. 2014.

ZANETTI, Ronald. **Notas de aula ENT 110** – Sericicultura . Minas Gerais.

Universidade Federal de Lavras/ Departamento de Entomologia. Disponível em: <<http://www.den.ufla.br/siteantigo/Professores/Ronald/Disciplinas/Notas%20Aula/>> .Acesso em 05 abr. 2014.

Créditos das Fotos

Fig. 01 - Disponível em: <<http://tokyobling.wordpress.com>>. Acesso em 24 nov. 2013.

Fig. 02 - Disponível em: <<http://lolobu.com/set/32714>>. Acesso em 24 nov. 2013.

Fig. 03 - Disponível em: < <http://zpatiofurniture.com> >. Acesso em 24 nov. 2013.

Fig. 04 - Disponível em: <<http://www.zazzle.com>>. Acesso em 24 nov. 2013.

Fig. 05 - Disponível em: < <https://www.hautelook.com> >. Acesso em 24 nov. 2013.

Fig. 06 - Disponível em: <<https://www.etsy.com>>. Acesso em 24 nov. 2013.

Fig. 07, 08, 137, 140, 141 - (HIBI;NIWA, 1990)

Fig. 09, 60, 61, 63, 65, 68, 69, 71, 75, 91, 95, 99, 125, - (DSKO, 2009)

Fig. 10, 56, 58, 64, 64, 70, 73, 74, 79, 92, 94, 96, 98, 132, 139 - (NAGASAKI, 1994)

Fig. 11, 52, 59, 78 - (TAGAI, 1984)

Fig. 12, 77, 81, 85, 134, - (YOSHIOKA, 1994)

Fig. 13,14, 42, 155, 156, 157,162, 176, 177, 182, 183 – Elaborado pelo autor.

Fig. 15 - Disponível em: <<http://sainsbury-institute.org>>. Acesso em 24 nov. 2013.

Fig. 16, 43, 44, 66, 76, 84, 104, 112, 117, 122, 142 - 146 - Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em 10 jun. 2015

Fig. 17, 21, 22, 36 - Disponível em: <<http://www.tnm.jp>>. Acesso em: 16 abr. 2014.

Fig. 18, 31, 37,113 - Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/>>. Acesso em 22 nov. 2013

Fig. 19, 27, 29, 45-47, 49 - (MIKAMI, 1976)

Fig. 20 – (PEARSON; et al., 1990)

Fig. 23, 25, 30, 32, 38- (YAMANAKA, 1982)

Fig. 24 – Disponível em: <<http://www.pbase.com>>. Acessado em 20 abr. 2014.
Images are Copyright Brian J. McMorro 1999-2012

Fig. 26 - Disponível em: <<http://www.emuseum.jp>>. Acesso em: 30 març. 2014

28- Disponível em: <<http://www.narahaku.go.jp>>. Acesso em: 19 abr. 2014.

Fig. 33 - Disponível em: <<https://www.kimbellart.org>>. Acesso em 19 abr. 2014

- Fig. 34, 35, 124, 130 - (YANG;NARASIN, 1989)
- Fig. 39 - Disponível em: <<http://kimonohistory.fuyuya.com>>. Acesso em 10 out. 2013.
- Fig. 40, 41 - Disponível em: <<http://www.iz2.or.jp>>. Acesso em 20 out. 2013
- Fig. 48 - Disponível em: <<http://kodabar.blogspot.com.br>>. Acesso em 12 març. 2014.
- Fig. 50 - Disponível em: <<http://www.togeikan.jp>>. Acesso em 10 jun. 2015.
- Fig. 51 - (WILSON, 1949)
- Fig. 53, 54 - (JENYNS, 1971)
- Fig. 55 - (HONOLULU ACADEMY OF ARTS, 2005)
- Fig. 57, 133 - Disponível em: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au>>. Acesso em 15 mai. 2014
- Fig. 62 - Disponível em: <<http://www.kyohaku.go.jp>>. Acesso em 07 jul. 2014
- Fig. 67, 72 - (CORT, 1992)
- Fig. 80, 82, 105 - (SAITO, 2008)
- Fig. 83, 120 - Disponível em: <<http://kamon-db.net>>. Acesso em 10 de fev. 2014.
- Fig. 86 - Disponível em: <<http://cityzenart.blogspot.com>>. Acesso em 23 out. 2013
- Fig. 87, 97 - (MAISON, 2004)
- Fig. 88, 89 - Disponível em: <<https://x181.secure.ne.jp>> Acesso em 14 de març 2015
- Fig. 90, 106, 108 - (NOMA, 1979)
- Fig. 93, 109 - (JAHN, 1971)
- Fig. 100, 110, 136 - (FUJII, 1993)
- Fig. 101 - Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org>>. Acesso em 23 nov. 2014.
- Fig. 102, 138 - Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk>>. Acesso em 24 nov. 2014.
- Fig. 103, 107, 135 - Disponível em: <<http://www.asia.si.edu>>. Acesso em 24 nov. 2014.
- Fig. 111, 123 - (IMAIZUMI, 1981)
- Fig. 114 - (YUMIOKA; HUZII, 2006)
- Fig. 115 - (SATO, 1973)
- Fig. 116 - (KOBAYASHI, 2008)
- Fig. 118, 119 - (KAWAHARA, 1985)
- Fig. 121 - Disponível em: <<http://www.japanbrands.jp>> . Acesso em 25 fev. 2015
- Fig. 126 - Disponível em: <<https://www.pinterest.com>>. Acesso em 22 mai. 2015
- Fig. 127 - Disponível em: <<http://www.e-yakimono.net>>. Acesso em 22 mai. 2015
- Fig. 128 - Disponível em: <<http://thekimonogallery.tumblr.com>>. Acesso em 22 Jun. 2014.
- Fig. 129 - Disponível em: <<http://zuitaoci.com>>. Acesso em 17 mai. 2015.
- Fig. 131 - (JAHN, 2004)
- Fig. 147, 148 - (KANEKO, 2009)
- Fig. 149, 152 - Disponível em: <<http://www.junkaneko.com/artwork/ceramics-detail/channel/C26/#/90>>. Acesso em 15 fev. 2015
- Fig. 150 - Disponível em: <<http://mingei.com.au/textiles>>. Acesso em 15 fev. 2015
- Fig. 151 - Disponível em: <<http://venturebeat.com>>. Acesso em 15 fev. 2015.
- Fig. Fig. 153, 154 – Disponível em: <<http://arteemterblog.blogspot.hk/2010/07/o-barro-e-renda.html>>. Acesso em 28 ago. 2015.
- Fig. 172-175, 180,181,186, 187, 199-206 – Marcio Taira.
- Fig. 158-161, 163-171, 178,179,184,185,188-198 – Patricia Omoto

GLOSSÁRIO

Bizen	Atualmente, é a prefeitura de Okayama. Cerâmicas produzidas nos fornos de Bizen possuem o barro bem escuro, com muito ferro, as peças são bem pesadas, algumas com colorações metalizadas, mate ou brilho acetinado não vitrificado.
Budismo	É um ensinamento de Gautama Buda, de 552 d.C., com início ao norte da Índia, introduzido no Japão pela China em 645 d.C., no período Asuka.
Bushidan	Grupos armados que mais tarde recebem o título de samurais.
Bushidō	Significa “caminho do guerreiro” e é um código ético de honra dos Samurais.
Chadō	Caminho do chá.
Dōbuku	Jaqueta curta com abertura frontal usada por cima do Kosode.
Echizen	A cerâmica Echizen, cujo nome se refere à cidade onde foi produzida (atualmente é a prefeitura de Fukui), é feita desde o final do período Heian. Tem o barro de cor escura e aparência grosseira.
Furisode	Vestimenta usada por mulheres solteiras, cujo significado é “mangas que balançam”.
Haikai	Poema japonês, a primeira parte com 17 (5-7-5) e a segunda com 14 sílabas (7-7).
Haiku	“É a primeira parte do poema Haikai, constituída de 17 sílabas.” (YAMASHIRO, 1997, p.195). Estrutura de três

frases, a primeira e a terceira com 5 sílabas e a segunda com 7.

Hajiki	Cerâmica nativa do Japão, surgiu no século IV.
Hakama	Calça escura com fendas nas laterais e pregas.
Haku	Aplicação de folhas metalizadas no tecido.
Haniwa	São esculturas em terracota de homens, mulheres, guerreiros, animais, armas e moradias.
Heian Shiki	Cerâmica de alta temperatura, quase branca, do período Heian.
Hiragana	Alfabeto silábico da língua japonesa que surgiu no período Heian.
Hizen	Porcelana Hizen é a denominação mais atual para as porcelanas Imari, produzidas nas regiões próximas a Arita (província de Saga) e Hasami (Província de Nagasaki).
Houmongi	Traje feito de tecido liso, possui decoração em um dos ombros e uma das mangas, não tem emblema de família, o que torna-a um pouco menos formal.
Ikebana	Arte do arranjo floral.
Imari	Cidade da prefeitura de Saga localizada na baía de Imari, principal porto de exportação de cerâmicas produzidas na região. A porcelana Imari é chamada assim por causa do porto de mesmo nome, de onde essa porcelana era distribuída para outros portos do Japão. Porém, se nos referirmos à localidade onde foi produzida, devemos denominá-la porcelana Hizen, que abrange as regiões próximas a Arita (província de Saga) e Hasami (Província de Nagasaki).
Inu Hariko	Talismã popular no Japão representado por um cachorro e que é protetor das crianças, do nascimento e da saúde.
Iroe	Pintura policromada em cima do vidrado.
Iro Nabeshima	Porcelana branca pintada de azul sob vidrado e depois completada com desenhos feitos com vidrado transparente em vermelho, azul esverdeado ou amarelo.
Irotomesode	Traje formal de cores pastéis, liso e estampado a partir das coxas até a barra, possui cinco emblemas de família gravados na parte superior.
Iromuji	Traje semiformal com estampas de diversas cores; em alguns casos, possui textura e um pequeno emblema de família.

Joel	Código criado por e para samurais que contém os princípios morais da época.
Jūni-hitoe	Traje feminino com doze camadas de Kimonos sem forro, sobrepostos de cores diferentes.
Kabuki	Teatro das massas; surgiu em Kyoto e durava quase o dia inteiro.
Kakiemon	Cerâmica mais fina e decoração de alta qualidade produzida pela família Kakiemon na província de Hizen.
Kamon	Emblemas de família.
Karamono	Estética da porcelana Chinesa.
Karatsu	Cerâmica grosseira contendo ferro, mas de bom gosto e simples. São decoradas com pinceladas de óxido de ferro.
Kasuri	Técnica que consiste em tingir os fios antes de tecer e tramar, como se a imagem estivesse desfocada.
Katakana	Alfabeto silábico da língua japonesa que surgiu no período Heian. Usado geralmente para palavras importadas de língua estrangeira.
Kasane Shōzoku	Traje feminino composto por Kimonos sem forro, sobrepostos e de cores diferentes.
Ki Seto	Cerâmica com um vidrado amarelo suave e brilhante, considerado o mais antigo estilo Mino.
Kōkechi	É uma variação do Shibori. Para produzir este tingimento, se utilizam nós para encobrir as partes que não se deseja tingir.
Komon	Traje semiformal com pequenas estampas repetidas.
Ko Seto	Significa “Seto antigo”; cerâmica produzida nos fornos de Seto com um grosso esmalte de cinzas de madeira cobrindo sua superfície e que surge no período Kamakura.
Kosode	Vestimenta japonesa que significa literalmente “mangas curtas” e data de meados do período Heian.
Kozo	Amoreira-do-papel, de cuja casca se faz o papel e também o tecido.
Kudara	Tornou-se base política do Japão na península Coreana por cerca de três séculos; foi invadida pelo reino de Shiragi, aliado com a China (dinastia Tang), perdendo o domínio sobre aquela área.
Kumo	Nuvem.

Kurotomesode	Traje formal preto, liso e estampado a partir das coxas até a barra, possui cinco emblemas de família gravados na parte superior.
Kyūshū	Terceira maior ilha do arquipélago Japonês.
Leque	Acessório tanto feminino quanto masculino, utilizado como abanador.
Makie	Desenhos em ouro, prata, laca e etc.
Matsu	Pinheiro.
Matsuri	Festival.
Mino	Província de Mino; atualmente é a prefeitura de Gifu. As cerâmicas de Mino se desenvolveram no final do século XVI.
Mo	Saia longa plissada utilizada pelo sexo feminino.
Mochi	Bolinho de arroz moído (Lua Cheia).
Nabeshima	Porcelana azul e branca produzida em Arita.
Nanban-jin	Significa bárbaros do sul. Denominação para os ocidentais que desembarcavam no Japão.
Nezumi	Variação da cerâmica Shino de aspecto cinza e desenhos em branco. Nezumi significa “rato”, que geralmente são cinza, por isso, os japoneses deram este nome.
Noh	Teatro criado no século XIV, em que o ator principal usa máscara e o espetáculo engloba música, dança e drama.
Ōnin	Guerra civil com início em 1467 e duração de 11 anos.
Oribe	Cerâmica, cujo corpo é cor de salmão, coberto por vidrados branco, verde vibrante e marrom.
Rami	Planta nativa da Ásia oriental usada para a produção têxtil.
Rôkechi	É uma variação do Shibori. Para produzir este tingimento se utiliza de cera de abelha para encobrir as partes que não se deseja tingir.
Samurai	Soldado da aristocracia; surgiu no período Heian como grupos armados para conter plebeus descontentes e teve seu fim no período Meiji.
Sancai	Decoração produzida pela composição de três vidrados (verde, amarelo-caramelo e branco) no Japão.
Seto	Cerâmica da região de Seto, toda revestida intencionalmente com um vidrado.

Setoguro	Cerâmica simples revestida com vidrado preto acetinado. Geralmente tigelas cilíndricas destinadas à cerimônia do chá.
Shibori	Denominação para vários tipos de tingimento, geralmente traduzida como <i>tie-dye</i> .
Shigaraki	Cerâmica feita em Shigaraki de aspecto acinzentado e com pedacinhos de quartzo branco que brotam na superfície.
Shino	Cerâmica feita grosseiramente, de aspecto desajeitado, coberta com uma grossa camada de vidrado feldspático branca ou cinza.
Shodō	Arte de escrever a caligrafia japonesa ou chinesa com pincel e tinta preta sobre o papel.
Shōtoku	Príncipe regente do período Nara; um grande adepto e incentivador do Budismo e da arte Chinesa.
Sokutai	Traje composto de largas calças, um roupão com mangas amplas, um chapéu alto; sob o <i>Sokutai</i> usavam o <i>Kosode</i> .
Sometsuke	Técnica de pintura de esmalte azul ultramar sob o vidrado.
Sueki	Cerâmica introduzida pela Coreia no Japão no século V.
Sumiê	Pintura monocromática em nanquim.
Tamba	Cerâmica produzida em Tamba (Prefeitura de Hyōgo) a partir da Era Kamakura. Bem parecida com o Bizen, se diferenciando pelo formato – mais imponente – e aspecto do barro – mais suave que a Cerâmica Bizen.
Temmoku Seto	É um vidrado que teve início na região de Seto; sua cor é escura e sua superfície parece ter manchas de óleo.
Tetsue	Técnica de decoração utilizando firmes pinceladas de vidrado contendo óxido de ferro.
Tomesode	Traje feminino, cujo significado é “mangas encurtadas”. O Furisode muitas vezes se converte em um Tomesode quando a mulher se casa.
Tomoe	Símbolo que se assemelha a uma vírgula.
Taoísmo	Tradição espiritual chinesa, inserida no Japão durante o período Asuka na metade do século VII.
Tokoname	Cerâmica, cujo nome se refere à cidade onde foi produzida. Tem o barro de cor marrom-avermelhado e grosseiro com uma parte vitrificada. Início no período Heian.
Tougei	Cerâmica e arte cerâmica.

Tougeika	Ceramista, aquele que faz cerâmica.
Touji	Argila ou porcelana.
Tsujigahana	Técnica de tingimento que é a combinação de dois tipos de <i>Shibori</i> , aplicação de folhas, pintura à mão livre e brocados.
Tsukesage	Traje mais sofisticado, é muito parecido com o <i>Houmongi</i> , porém com estampas mais moderadas.
Ukiyo-e	Imagem do mundo flutuante; eram retratos da vida cotidiana e também do teatro Kabuki, popularizadas por meio de impressão em grande escala e a baixo custo (Xilogravura - arte de fazer gravuras em relevo sobre madeira).
Underglaze	Baixo Esmalte – Esmalte formulado para aplicar antes da esmaltação final, aplicação sob o vidrado.
Waka	Denominação para toda poesia japonesa por oposição à chinesa. (17 sílabas)
Wamono	Estética da porcelana coreana e japonesa.
Yamato	Corresponde à região onde fica atualmente a província de Nara (Nara- ken).
Yamato-e	Pintura em policromia, puramente japonesa.
Yukata	Traje de verão, de algodão e estampados.
Zen Budismo	Religião introduzida no Japão em 1227.

ANEXO

Anexo A – Quadro de exposição

EXPOSURE CHART / TABLEAU DES EXPOSITIONS / CUADRO DE EXPOSICIÓN	SHOP REFLECTOR / RÉFLECTEUR D'ATELIER / REFLECTOR DE USO COMERCIAL					
	Screen Size	8"x10"	10"x14"	12"x18"	16"x20"	18"x20"
	Taille de l'écran	20,3 x 25,4cm	25,4 x 35,6cm	30,5 x 45,7cm	40,6 x 50,8cm	45,7 x 50,8cm
	Tamaño de la pantalla	20,3 x 25,4cm	25,4 x 35,6cm	30,5 x 45,7cm	40,6 x 50,8cm	45,7 x 50,8cm
	150-Watt - Clear Incandescent Bulb / 150-Watt - Ampoule incandescente claire / Lámpara incandescente transparente de 150 vatios					
	Lamp Height	16"	16"	SHOP REFLECTOR NOT RECOMMENDED IN THESE SCREEN SIZES DUE TO FOCUSED LIGHT IN CENTER OF SCREEN RÉFLECTEUR D'ATELIER PAS RECOMMANDÉ DANS CES TAILLES D'ÉCRAN DU FAIT DE LA LUMIÈRE CONCENTRÉE AU CENTRE DE L'ÉCRAN REFLECTOR DE USO COMERCIAL NO RECOMENDADO EN ESTOS TAMAÑOS DE PANTALLA DEBIDO A LA LUZ ENFOCADA EN EL CENTRO DE LA PANTALLA		
	Hauteur de la lampe	40,6 cm	40,6 cm			
	Altura de la lámpara	40,6 cm	40,6 cm			
	Exposure Time	32 mins.	36 mins.			
	Temps d'exposition	32 mins.	36 mins.			
	Tiempo de exposición	32 mins.	36 mins.			
	250-Watt - BBA No. 1 Photoflood / BBA n° 1 Photoflood / 250 watts - BBA n° 1 Photoflood					
	Exposure Time	7 mins.	8 mins.			
	Temps d'exposition	7 mins.	8 mins.			
	Tiempo de exposición	7 mins.	8 mins.			
	PIE PAN REFLECTOR / RÉFLECTEUR MOULE À TARTE / REFLECTOR PARABÓLICO					
	Screen Size	8"x10"	10"x14"	12"x18"	16"x20"	18"x20"
	Taille de l'écran	20,3 x 25,4cm	25,4 x 35,6cm	30,5 x 45,7cm	40,6 x 50,8cm	45,7 x 50,8cm
	Tamaño de la pantalla	20,3 x 25,4cm	25,4 x 35,6cm	30,5 x 45,7cm	40,6 x 50,8cm	45,7 x 50,8cm
	150-Watt - Clear Incandescent Bulb / 150-Watt - Ampoule incandescente claire / Lámpara incandescente transparente de 150 vatios					
	Lamp Height	12"	12"	15"	17"	17"
	Hauteur de la lampe	30,5 cm	30,5 cm	38,1 cm	43,2 cm	43,2 cm
	Altura de la lámpara	30,5 cm	30,5 cm	38,1 cm	43,2 cm	43,2 cm
	Exposure Time	45 mins.	45 mins.	1 hr. 14 mins.	1 hr. 32 mins.	1 hr. 32 mins.
	Temps d'exposition	45 mins.	45 mins.	1 hr. 14 mins.	1 hr. 32 mins.	1 hr. 32 mins.
	Tiempo de exposición	45 mins.	45 mins.	1 hr. 14 mins.	1 hr. 32 mins.	1 hr. 32 mins.
	250-Watt - BBA No. 1 Photoflood / BBA n° 1 Photoflood / 250 watts - BBA n° 1 Photoflood					
	Lamp Height	12"	12"	15"	17"	17"
	Hauteur de la lampe	30,5 cm	30,5 cm	38,1 cm	43,2 cm	43,2 cm
	Altura de la lámpara	30,5 cm	30,5 cm	38,1 cm	43,2 cm	43,2 cm
	Exposure Time	10 mins.	10 mins.	16 mins.	20 mins.	20 mins.
	Temps d'exposition	10 mins.	10 mins.	16 mins.	20 mins.	20 mins.
	Tiempo de exposición	10 mins.	10 mins.	16 mins.	20 mins.	20 mins.

(Potência da lâmpada x Tamanho da tela x Tempo de exposição).

DIAZO. (Speedball)