

**WABI-SABI, A IMPERFEIÇÃO NO FAZER**  
**MANUAL DE SUPERFÍCIES TÊXTEIS**

Ciana Lopes Bodini



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN PARA ESTAMPARIA**

**WABI-SABI, A IMPERFEIÇÃO NO FAZER  
MANUAL DE SUPERFÍCIES TÊXTEIS**

**MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO**

**Ciana Lopes Bodini**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2012**

**WABI-SABI, A IMPERFEIÇÃO NO FAZER**  
**MANUAL DE SUPERFÍCIES TÊXTEIS**

por

**Ciana Lopes Bodini**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Design para Estamparia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista em Design para Estamparia.

**Orientador: Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2012**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Especialização em Design para Estamparia**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a monografia de especialização

**WABI-SABI, A IMPERFEIÇÃO NO FAZER  
MANUAL DE SUPERFÍCIES TÊXTEIS**

elaborada por

**Ciana Lopes Bodini**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
Especialista em Design para Estamparia

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Prof. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse, Mestre.**  
(Presidente/Orientador)

**Prof. Vani Foletto, Mestre.**

**Prof. André Dalmazzo, Mestre.**

Santa Maria, 26 de abril de 2012.



# RESUMO

Monografia de Especialização em Design para Estamparia  
Curso de Especialização em Design para Estamparia  
Universidade Federal de Santa Maria

## **WABI-SABI, A IMPERFEIÇÃO NO FAZER MANUAL DE SUPERFÍCIES TÊXTEIS**

AUTOR: CIANA LOPES BODINI

ORIENTADOR: LUSA LOPES AQUISTAPASSE

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 26 de abril de 2012.

O conceito japonês *wabi-sabi* diz respeito àquilo que sofre com a passagem do tempo, que é imperfeito, incompleto e impermanente. Este trabalho mostra o processo de criação e desenvolvimento de superfícies têxteis que expressem tal conceito. Buscou-se conhecer os aspectos culturais e entender os conceitos estéticos japoneses, para então desenvolver a pesquisa e interpretação das técnicas têxteis tradicionais do Japão. Uma visão diferente é proposta para o tema concernente à beleza, como a imperfeição, a transitoriedade da natureza, os danos causados pela passagem do tempo. Propõe-se, a partir do referencial escolhido, o desenvolvimento de superfícies têxteis que tenham essas características: têxteis que representassem o complexo conceito *wabi-sabi*, utilizando técnicas de maneira artesanal. Foram exploradas as técnicas shibori e katazome em conjunto com tingimentos naturais, além de técnicas de descoloração.

Palavras-chaves: Design de superfície, Wabi-sabi, Design têxtil.

# **ABSTRACT**

Specialization Monograph in Surface Design  
Specialization Course in Surface Design  
Universidade Federal de Santa Maria

## **TITLE**

**AUTHOR: CIANA LOPES BODINI**  
**SUPERVISOR: LUSA ROSÂNGELA LOPES AQUISTAPASSE**  
**Santa Maria, April 26, 2012.**

Wabi-sabi, a japanese concept, concerns everything that experiences the passing of time, that is imperfect, incomplete and impermanent. This work shows the creative process and development of textile surfaces which express this concept. First, it was necessary to know the cultural aspects and understand the japanese aesthetic concepts, to then develop the research and interpretation of the japanese traditional textile techniques. A different vision is proposed for the theme in respect to the beauty, as the imperfection, the nature's transitoriness, the damage caused by the passing of time. Based on the chosen references, the development of textile surfaces which represent these characteristics is done: textiles which recall to the complex wabi-sabi concept using manual techniques. The shibori and katazome techniques, allied to natural dyeing, were explored, and also techniques based on discharging.

Key-words: Surface design, Wabi sabi, Textile design.

# LISTA DE FIGURAS

## Lista de figuras

Figura 1: Pintura sumi-e, sugerindo a forma de uma montanha na névoa. Fonte: CALZA, 2007.....	6
Figura 2: Enso do mestre Hakuin. Fonte: Zen paintings ( <a href="http://zenpaintings.com">http://zenpaintings.com</a> ).....	7
Figura 3: Preparação do chá – Apresentação do grupo de estudos Wulin. Fonte: Imagem da autora.....	9
Figura 4: Matchawan de cerâmica coreana. Fonte: Museu Asian Art ( <a href="http://www.asia.si.edu">http://www.asia.si.edu</a> ) .....	10
Figura 5: Mestre bebendo chá. Fonte: CALZA, 2007 .....	11
Figura 6: Pavilhão Prateado Ginkakuji e seu jardim. Fonte: PARKES, 2011.....	12
Figura 7: As camadas no vestir da era Heian-Fujiwara. Fonte: New York Public Library ( <a href="http://www.nypl.org/">http://www.nypl.org/</a> ).....	14
Figura 8: Ilustração mostra mulheres tingindo tecidos para kimono. Fonte: Museu Victoria & Albert ( <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> ).....	14
Figura 9: Modelagem formada por retângulos no Kimono. Fonte: Museu Victoria & Albert ( <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> ).....	15
Figura 10: Kimonos de uso cotidiano usando estampa corrida. Fonte: New York Public Library ( <a href="http://www.nypl.org/">http://www.nypl.org/</a> ).....	16
Figura 11: Antigo livro com desenhos e anotações e fios tingidos prontos para tecer. Fonte: Galeria Sri Threads ( <a href="http://threads.srithreads.com">http://threads.srithreads.com</a> ).....	18
Figura 12: Desenhos com bordas difusas do kasuri. Fonte: Galeria Nara ( <a href="http://narablog.com">http://narablog.com</a> ).....	19
Figura 13: Antigas amostras de diferentes técnicas de shibori. Fonte: Studio Blue Design ( <a href="http://www.studiobluedesigns.net">http://www.studiobluedesigns.net</a> ).....	19

Figura 14: Exemplos de shibori arashi e shibori itajime. Fonte: Galeria Sri Threads ( <a href="http://threads.srithreads.com">http://threads.srithreads.com</a> ).....	20
Figura 15: Modelos de stencil utilizados no katazome. Fonte: Textile Collection <a href="http://textilecollection.wisc.edu">http://textilecollection.wisc.edu</a> .....	21
Figura 16: Tecidos feitos com a técnica katazome. Fonte: Galeria Nara ( <a href="http://narablog.com">http://narablog.com</a> ).....	22
Figura 17: Tecido trabalhado com a técnica Yuzen. Fonte: VAN ASSCHE, 2005.....	22
Figura 18: Técnica Yuzen aplicada em kimonos formais. Fonte: Museu Victoria and Albert ( <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> ).....	23
Figura 19: Detalhe da construção do boro. Fonte: Galeria Sri Threads ( <a href="http://threads.srithreads.com">http://threads.srithreads.com</a> ).....	24
Figura 20: Tecido acolchoado com sashiko em diversos pontos. Fonte: Galeria Sri Threads ( <a href="http://threads.srithreads.com">http://threads.srithreads.com</a> ).....	24
Figura 21: Características do que é imperfeito, impermanente e incompleto. Fonte: Imagem da autora.....	26
Figura 22: Painel semântico. Fonte: Colagem da autora.....	27
Figura 23: Tabela de cores. Fonte: Imagem da autora.....	28
Figura 24: Cartões com amostras de tingimento natural. Fonte: Foto da autora.....	30
Figura 25: Bandeiras de cores naturais em musseline de seda. Fonte: Foto da autora .....	31
Figura 26: Resultado superfície 1. Fonte: Foto da autora.....	33
Figura 27: Bandeiras de cor. Fonte: Foto da autora.....	35
Figura 28: Desfazendo o shibori arashi e preparando o shibori itajime. Fonte: Fotos da autora.....	36
Figura 29: Detalhe do resultado do shibori itajime. Fonte: Fotos da autora .....	36
Figura 30: Resultado da superfície 2. Fonte: Foto da autora.....	37
Figura 31: Tecido prensado com grampos tipo c. Fonte: Foto da autora.....	39
Figura 32: Detalhe do tingimento shibori itajime. fonte: Foto da autora.....	40
Figura 33: Resultado da superfície 3. Fonte: Foto da autora.....	41
Figura 34: Apertando o alinhavo do mukume shibori. Fonte: Foto da autora.....	43
Figura 35: Cores do tingimento e pequenos rasgos na trama de seda. Fonte: Foto da autora.....	44

Figura 36: Resultado da superfície 4. Fonte: Foto da autora.....	45
Figura 37: Tecido presado com a técnica shibori rope. Fonte: Foto da autora.....	47
Figura 38: Resultado da superfície 5. Fonte: Foto da autora.....	48
Figura 39: Antes da descoloração. Fonte: Foto da autora.....	50
Figura 40: Marcas de ferrugem. Fonte: Foto da autora.....	50
Figura 41: Resultado da superfície 6. Fonte: Foto da autora.....	51
Figura 42: Passo a passo do preparo da pasta de arroz. Fonte: fotos da autora .....	53
Figura 43: Serigrafia com pasta de arroz, aplicação da tingimento, tecido depois de seco e retirando a pasta em água. Fonte: fotos da autora.....	54
Figura 44: Detalhe do aspecto manchado e quebradiço do tingimento utilizando pincel. Fonte: Foto da autora.....	55
Figura 45: Resultado da superfície 7. Fonte: Foto da autora.....	56
Figura 46: Gazar de seda no tingimento com cascas de cebola. Fonte: Foto da autora.....	58
Figura 47: Detalhe da assimetria da cor e textura tátil. Fonte: Foto da autora.....	58

# SUMÁRIO

1	Introdução.....	1
1.1.	Objetivos.....	2
1.2.	Justificativa.....	2
1.3.	Delimitação.....	3
1.4.	Estrutura do trabalho.....	3
2	Referencial teórico.....	5
2.1.	O pensar.....	5
2.1.1.	Conceito wabi-sabi.....	7
2.1.2.	Cerimônia do chá.....	9
2.2.	O vestir.....	12
2.2.1.	O vestir tradicional.....	13
2.3.	A superfície.....	17
2.3.1.	Têxteis tradicionais.....	17
3	Proposta.....	25
3.1.	Definição do Tema.....	25
3.2.	Técnicas e processo criativo.....	28
4	Resultados.....	32
4.1.	Superfície têxtil 1.....	33
4.2.	Superfície têxtil 2.....	37
4.3.	Superfície têxtil 3.....	41
4.4.	Superfície têxtil 4.....	45
4.5.	Superfície têxtil 5.....	48
4.6.	Superfície têxtil 6.....	51
4.7.	Superfície têxtil 7.....	56
5	Considerações finais.....	59

Para entender a estética do Japão, se faz necessário investigar a maneira de interpretar o mundo, a natureza espiritual e a influência de outras culturas no estilo, que ao passar do tempo, constituiu-se em um estilo reconhecidamente japonês. No livro *Japan Style*, Calza explica que o estilo é construído por um “complexo processo de transformação pessoal e social capaz de criar imagens e elementos que representam valores profundos e duradouros para uma sociedade” (2007, p 9). Apesar de isolado não só geograficamente, sempre existiu grande influência cultural de países vizinhos. Os artesãos japoneses sempre buscaram aperfeiçoar as técnicas trazidas da China e Coreia que chegaram juntamente com a aceitação do budismo como religião oficial (AD 538). Porém os artesãos não estavam imitando o modo de fazer e a forma dos objetos chineses, e sim aperfeiçoando e criando objetos japoneses. “Essa postura permeia toda a cultura japonesa, fazendo parte da característica de 'japanizar' todas as coisas importadas de outros países”, explica De Mente (2006, p 20). O autor teoriza que o conceito *kaizen* tem responsabilidade sobre essa forma de pensamento, *kaizen* tem como significado mudança para melhor em um processo de pequenas melhorias.

Aproximadamente quinhentos anos após a chegada do budismo no Japão, outra religião derivada dele começa ser difundida, o *zen*. Também de origem chinesa, o *zen* tem como preceito o contato direto com a realidade, pois não existem ensinamentos escritos ou métodos para alcançar a iluminação. O *zen* está no fazer as coisas, talvez por isso a cerimônia do chá se trata de preparar e servir com pureza, humildade e respeito. Permeada pelo *zen*, a cerimônia do chá traz em suas características o conceito *wabi-sabi*, que diz respeito àquilo que sofre com a passagem do tempo, que é imperfeito, incompleto e impermanente.

O vestir tradicional também sofreu grande influência externa, mais precisamente vinda do vestuário formal chinês, mas se tornou um modo de vestir especificamente

2

japonês com o passar do tempo. A forma do *kimono* não sofreu grandes modificações se comparado com o vestuário da mesma época na Europa, pois ele não estava subordinado aos ciclos da moda. No entanto, a superfície dele sempre foi considerada um meio de expressão e através da inventividade dos artesãos têxteis incontáveis formas de decorar o *kimono* foram criadas.

## **1.1. OBJETIVOS**

Neste trabalho pretende-se criar e desenvolver superfícies têxteis que expressem o conceito japonês *wabi-sabi*, nas suas três principais características: a imperfeição, a incompletude e a impermanência.

Buscou-se conhecer os aspectos culturais e entender os conceitos estéticos do Japão, para então desenvolver a pesquisa e interpretação das técnicas têxteis tradicionais do Japão, aplicando-as ao desenvolvimento das superfícies têxteis.

## **1.2. JUSTIFICATIVA**

Este trabalho propõe uma visão diferente para o tema concernente à beleza, como a imperfeição, a transitoriedade da natureza, os danos causados pela passagem do tempo. Aspectos tratados como negativos e alheios ao padrão de beleza considerado pelo ocidente, mas que se relacionam com o conceito japonês *wabi-sabi* abordado no presente trabalho. Propõe-se a partir do referencial escolhido, o desenvolvimento de superfícies têxteis que tenham características efêmeras.



### 1.3. DELIMITAÇÃO

Pretende-se com este estudo aprofundar em temas relevantes para a pesquisa, como exemplo, a investigação sobre as técnicas têxteis tradicionais e sua função no vestuário. Delimita-se a não conceituar com profundidade certos termos como moda ou design, termos que fazem sentido apenas para cultura ocidental. Como o trabalho trata de conceitos japoneses, foi necessário uma explicação abrangente acerca dessa cultura para que as sutilezas fossem percebidas como aspectos importantes para o desenvolvimento dos objetivos. É importante salientar que os resultados apresentados na forma de superfícies têxteis não pretendem ser de nenhum modo estritamente similares dos têxteis japoneses, mas uma interpretação ocidental sobre a essência do conceito *wabi-sabi*.

### 1.4. ESTRUTURA DO TRABALHO

O presente trabalho está estruturado em cinco capítulos, constando introdução, referencial teórico, proposta, resultados e considerações finais.

O capítulo a seguir, nomeado de referencial teórico, tratará num primeiro momento de questões estéticas e conceituais do Japão, aprofundando no conceito *wabi-sabi*, tema referencial do trabalho. Foram discutidas sua origem, a ligação com o zen e a importância do conceito na cerimônia do chá. Após, foram estudadas questões pertinentes ao vestuário tradicional japonês com foco no *kimono* como base para o entendimento da função dos têxteis dentro dessa cultura. Em seguida serão apresentados estudos sobre o design de superfície no Japão, explicando o desenvolvimento das superfícies têxteis tradicionais.

Em seguida, a proposta será apresentada tendo como base as informações coletadas no referencial teórico. Também serão mostrados os painéis imagéticos desenvolvidos durante a fase de conceituação do tema, derivando deles a tabela de

4

cores escolhidas para o desenvolvimento das superfícies têxteis requeridas, seguindo a apresentação das motivações que levam o trabalho. Finalizando com escolha das técnicas tradicionais japonesas que melhor expressem as superfícies pretendidas.

Seguem os dois últimos capítulos, nos quais serão apresentados respectivamente os resultados e as considerações finais. Nos resultados, cada superfície têxtil foi conceituada, exposta com imagens e métodos das técnicas experimentadas. Nas considerações finais, foram discutidas a relevância do estudo e possibilidades de continuidade.

## 2

## REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo foram analisados os diferentes pontos relacionados com o tema. Primeiramente serão tratadas questões de estéticas e formas de percepção do conceito *wabi-sabi* encontradas nos costumes japoneses. Após, será estudado o vestuário tradicional com enfoque no *kimono*. Buscando referências em design de superfície japonês serão analisadas técnicas têxteis tradicionais.

### 2.1. O PENSAR

Antes da abertura dos portos aos negociantes estrangeiros não havia no Japão, a noção de arte e artesanato separadamente. Talvez isso explique a razão de que a preocupação estética esteja presente mesmo nos objetos cotidianos japoneses. Tanto que artesões, ceramistas, tecelões têm tanto valor quanto os pintores e escultores, até mesmo os mestres em construir *kimonos* recebem o título de “tesouro vivo nacional”, exemplifica Colchester (1990, p 18).

Outro conceito japonês que complementa a ideia de apreciação dos objetos no dia-a-dia é o adjetivo *Shibui*, que significa beleza que está em harmonia, que possui um efeito tranquilizador sobre o expectador (DE MENTE, p XV). Essa harmonia é um balanço entre simplicidade e complexidade, são detalhes complexos, porém sutis existentes em simples objetos. Uma das traduções da palavra *Shibui* significa adstringente como o sabor da fruta caqui que não está ainda madura, interessante pensar que um conceito não é apenas visual, mas inclui outras percepções sensoriais.

Se concentrar no mínimo para sugerir as sensações no lugar de entregá-las prontas, parece ser uma das motivações para deixar algo incompleto, para que a mente do

6

expectador preencha o espaço deixado. A poesia *haiku* e o estilo de pintura em aquarela *sumi-e* provam o quanto se faz necessário deixar a imaginação completar o desenho ou a imagem poética. O *haiku* é composto por três linhas, contendo na primeira e na última cinco caracteres japoneses totalizando sempre cinco sílabas, e sete caracteres na segunda linha, contabilizando sete sílabas. A sugestão de uma imagem poética é criada dentro desse formato conciso.



Figura 1: Pintura *sumi-e*, sugerindo a forma de uma montanha na névoa.  
Fonte: CALZA, 2007

Na aquarela *sumi-e* o fundamental é o gesto livre, o traço de pincel no papel sem marcações, a fluidez do gesto que dará forma a figura em um mínimo de pinceladas. Essa técnica é derivada da arte da caligrafia praticadas pelos monges *zen*. O grande espaço deixado em branco também faz parte do desenho, não é um espaço deixado vazio. O espaço sem preenchimento é tratado como intervalo, entre uma coisa e outra, o intervalo destaca o objeto e faz com que a mente possa imaginar e preencher os contornos livres. Na caligrafia japonesa o elemento que mais

7

comumente aparece nas pinturas é o *enso*, a palavra em japonês para círculo e tem forte ligação com o *zen*. *Enso* representa a iluminação, o universo e o vácuo. Mas antes de tudo é a expressão do momento.



Figura 2: *Enso* do mestre *Hakuin*. Fonte: Zen paintings (<http://zenpaintings.com>)

### 2.1.1. Conceito *wabi-sabi*

*Wabi-sabi* é um conceito complexo geralmente traduzido como a beleza do que é imperfeito, impermanente, incompleto (KOREN, 1994, p 7). Mas a sua significação vai além dessas três características, já que *wabi-sabi* é formada pela união de duas palavras da língua japonesa que separadamente cada uma possui seus próprios significados: *Wabi*, se traduz como desolado, solitário, de simplicidade rústica, já o uso moderno tem por tradução “gosto pelo simples e silencioso”, também se refere ao estilo de vida dos monges budistas em 700 DC, que optaram por viver fora do templo, habitando cabanas afastadas de modo austero (DE MENTE, p. 33). Enquanto *sabi* se materializa nos elementos da natureza que como a madeira ou a palha se transformam ao passar do tempo, respeitando o processo

8

da vida e evitando a artificialidade do que se mantém sempre intacto (DE MENTE, p 31), também significa “ferrugem da idade” ou beleza que vem com a idade, ou mais literalmente apenas ferrugem.

O conceito *wabi-sabi* traduz-se nas coisas que não permanecem imutáveis, daquilo que sofre a passagem do tempo, o tempo que envelhece e desgasta os materiais, transformando os objetos. Relembra a transitoriedade da natureza, das estações, e também dos ciclos de nascimento e morte, *wabi-sabi* representa estas três realidades: nada dura, nada está concluído e nada é perfeito. Sugere que o processo natural imprime aspectos únicos nos objetos, como memória e personalidade. Quando Koren discorre sobre as qualidades materiais dos objetos *wabi-sabi* ele diz: “esses objetos lembram da luz, vento, chuva, calor, frio na forma de descoloração, escurecimento, encolhimento, ferrugem, manchas e rachaduras” (1994, p. 62). Esses descascados, quebrados, arranhões são testemunhos da história dos objetos. Ito acrescenta que “sem dúvidas, foi a elite social da época que abstraiu da melancolia, da escuridão e de objetos lugar-comum uma consciência estética tão específica” (1971, p 15) por que a estética *wabi-sabi* é de certa maneira uma anti-beleza se comparada com os padrões ocidentais e até mesmo se comparada com a rica ornamentação chinesa que a simplicidade *wabi-sabi* substituiu dentro da cerimônia do chá.

O conceito *wabi-sabi* sempre esteve associado à filosofia zen, sendo até chamado de “zen das coisas”, bem da verdade foi que as primeiras pessoas que estiveram em contato com o *wabi-sabi* foram monges, mestre do chá, sacerdotes, que já praticavam do zen e tinham-no como postura mental (KOREN, 1994, p 16).

Na cerimônia do chá vemos o *zen* no seu aspecto mais pacífico, expressado como a mais elevada liberdade e desapego espirituais (...) Era como se fosse uma separação da pobreza, (...) no profundo amor à natureza, às suas intermináveis mudanças, à sua infinita variedade (WATTS, 2008, p 120).

9

O zen evita qualquer tipo de ensinamento tanto escrito quanto falado, pois existe a crença que não é possível iluminar alguém através do intelecto, pois “o *zen* é o sentir a vida em vez de sentir algo sobre a vida” (WATTS, 2008, p 13). Esse aspecto prático envolve o fazer como uma forma de encontrar a iluminação.

### 2.1.2. Cerimônia do chá

Não é possível falar do conceito *wabi-sabi* sem se aprofundar no estudo da cerimônia do chá. E ao mesmo tempo que não é possível tratar cerimônia do chá sem explicar sua ligação com o *zen*, pois “gradualmente todos os ideais estéticos do zen foram se ligando à cerimônia do chá” (WATTS, 2008, p 117).

O monge *Shuko* (1422-1502) é creditado por fazer da cerimônia do chá, uma verdadeira exemplificação do conceito *wabi-sabi*. Mas foi com o grande mestre do chá *Sen No Rikyu* (1522-1591) que a cerimônia foi resgatada de ser uma pretenciosa apresentação para a elite e transformada num culto para o homem comum (DE MENTE, 2006, p 123).



Figura 3: Preparação do chá – Apresentação do grupo de estudos Wulin. Fonte: Imagem da autora

Antes de *Rikyu* e da influência deixada pelo seu mestre *Jo-o*, a cerimônia do chá estava imersa em luxo e ornamentação, no fundo um reflexo da era *Muromachi*

10

(1336-1567) que vivia uma época de prosperidade na qual todas as classes abastadas tinham bens para adquirir os “objetos suntuosamente estampados e esplendidamente coloridos que eram importados da China em grande quantidade” (ITO, 1971, p 15). A reformulação da estética da cerimônia culminou com a chegada das cerâmicas coreanas ao Japão que ao contrário da refinada e ornamentada porcelana chinesa já utilizada, essas novas cerâmicas acrescentavam aspectos mais pessoais aos utensílios do chá. As cerâmicas que encarnaram a estética *wabi-sabi* servia para acomodar condimentos e vegetais no seu país de origem, ao chegar ao Japão ganharam o status de *matchawan*.



Figura 4: *Matchawan* de cerâmica coreana. Fonte: Museu Asian Art (<http://www.asia.si.edu>)

O *chado* ou caminho do chá ensina os princípios de pureza, humildade e respeito. Durante a cerimônia esses três princípios são observados em cada movimento da preparação, nos utensílios, nos objetos que fazem parte do ambiente. Não há conversa no decorrer da cerimônia, o mestre de chá prepara todo o andamento sozinho, enquanto os convidados observam. Os convidados são servidos um por um, utilizando o mesmo *matchawan*, espécie de xícara sem asas - a bebida é oferecida com um cumprimento e o convidado deve admirar a beleza do *matchawan* antes de sorver em três goles todo o conteúdo do bowl. Para cada convidado toda a preparação do chá é feita novamente. Diferente do chá verde preparado pela infusão de folhas e bebido informalmente após as refeições no Japão, o preparado durante a



cerimônia é conhecido como *matcha*, um tipo de chá finamente moído, transformado em pó que faz com que o líquido tenha uma coloração verde intensa e sabor amargo, a bebida é sempre acompanhada de um pequeno doce. Após a degustação, o mestre pergunta ao convidado se o chá estava do agrado, pois a cerimônia não foi concebida para ter expectadores e sim participantes que são ao mesmo tempo “criadores e críticos do conjunto” (CALZA, 2007, p 16).



Figura 5: Mestre bebendo chá. Fonte: CALZA, 2007

A cerimônia do chá acontece em local apropriado chamado de *Chashitsu* que se traduz como casa de chá, local que não pretende ser nada além de uma simples cabana. Construída sozinha ou à parte da casa principal, ela possui uma pequena abertura como porta de entrada, para entrar no ambiente é necessário abaixar-se, demonstrando assim humildade. A sala principal tem forração de tatames e num local escolhido pelo mestre repousa uma panela de ferro e um braseiro, onde será aquecida a água durante a cerimônia, a casa possui também uma pequena cozinha separada da sala principal. A própria arquitetura da casa de chá como seu interior, seguem o conceito *wabi-sabi*, praticamente sem adornos e mesmo durante o dia, possui uma sutil iluminação. Kakuzo Okakura diz que o interior da casa de chá deve “reverenciar o imperfeito, deixando propositalmente alguma coisa inacabada para que a imaginação a complete” (1906, p 34).

O longo isolamento do Japão, restringiu o contato com o resto do mundo, isso conduziu o para a introspecção, favorecendo o desenvolvimento da cerimonia do chá. Nossos lares e hábitos, costumes e culinária, porcelana e pintura – nossa própria literatura – tudo esteve sujeito a influência da cerimônia do chá (OKAKURO, 1906, p 2).

No pavilhão prateado *Ginkakuji*, na cidade de *Kyoto*, foi o local onde se originou a cerimônia do chá. As características *wabi-sabi* estão presentes na simplicidade da construção, esses aspectos se tornam mais significativos ao compará-lo com o antigo pavilhão dourado *Kinkakuji*, revestido externamente com folhas de ouro (PARKES, 2011).



Figura 6: Pavilhão Prateado Ginkakuji e seu jardim. Fonte: PARKES, 2011

O jardim a frente do pavilhão prateado foi construído para ser admirado do segundo andar sob iluminação da lua, dessa forma as linhas de areia prateada refletem e sugerem o brilho das águas de um oceano que não se move.

## 2.2. O VESTIR

Por se tratar de um país tão particular, faz-se necessário explicar a vestimenta como um meio de explicar os têxteis. A função primordial da criação de

grande parte dos tecidos foi a intenção de vestir. No caso do Japão, os têxteis utilizados nos *kimonos* são o objeto de mudança, sujeitos a regras de sua própria moda, enquanto a forma da vestimenta permanece inalterada.

### 2.2.1. O vestir tradicional

A palavra *kimono* tem como tradução literal “coisa para vestir” e designava qualquer item do vestuário. Porém, com o passar do tempo, o uso da palavra ficou restrito à veste longa de mangas amplas que atualmente se entende como *kimono*. Essa veste consiste de uma única peça do vestuário, com abertura frontal, que é vestida por homens e mulheres, seguindo com seu formato tubular inalterado por milênios. E apesar da forma não ter sofrido alterações bruscas ao longo da história do vestir no Japão, a função de distinção social exercida pelo vestuário não foi abandonada e sim disposta à superfície. A distinção entre as classes manifestava-se através das cores oriundas de pigmentos raros, de materiais luxosos, ou de técnicas laboriosas desenvolvidas para decorá-la. Existiam leis suntuárias que regulamentavam a manutenção das classes controlando materiais e cores permitidos a cada uma delas.

As origens dos primeiros *kimonos* estão ligadas ao vestuário formal da China, o desenvolvimento desse vestuário aconteceu durante o século VII, após sofrer algumas adaptações, o modelo que surgiu se aproxima com o do *kimono* que conhecemos hoje. Esse vestuário formal era vestido apenas pela nobreza na China, esse fato repetiu-se também no Japão. No período referente a idade média na Europa, o Japão viveu a era *Heian-Fujiwara* (785-1185) na qual as damas da corte vestiam doze ou mais camadas entre *kimonos* e casacos sobrepostos, vestidos sobre um *hakama*, espécie de calça larga com dobras usada também por homens. Todas essas camadas eram coordenadas em cores e estampas diferentes, as mangas neste período eram muito mais amplas do que as tradicionais para acondicionar tantas camadas de tecido.



Figura 7: As camadas no vestir da era *Heian-Fujiwara*. Fonte: New York Public Library (<http://www.nypl.org/>)

Assim como na Europa, essa ostentação mostrava, através do vestuário, a autoridade da corte imperial . Após esse período de grande abundância no vestir e através de uma guerra civil, outro clã alcança o poder dando início a era Kawakura (1185 -1333), instituindo a modéstia e decoro no vestir, baseados nas virtudes dos soldados e guerreiros militares. A partir dessa época até os dias atuais, mudanças mínimas são encontradas na forma (VAN ASSCHE, 2005, p 8).



Figura 8: Ilustração mostra mulheres tingindo tecidos para kimono. Fonte: Museu Victoria & Albert (<http://collections.vam.ac.uk>)

Os têxteis usados para fazer *kimonos* tem por característica a pequena largura de apenas 40 centímetros, sendo necessários aproximadamente 12 metros de tecido para construí-los por inteiro. Em função da modelagem constituída de retângulos,

15

praticamente todo tecido é utilizado e quase não há sobras ocasionadas pelo corte.

A autora do livro *Japanese Costume*, Helen Munich explica essa motivação:

Formas quadradas no vestir refletem o respeito que todos os povos tecelões mantem pela orela , incluindo os gregos e indo-europeus, assim dizem que a modelagem foi inventada pelos povos que não teciam mas que se vestiam com peles e couro. (1963, p 24)

Assim, salvando do corte as orelas do tecido, parte essa que constitui a extremidade do tecido no sentido da trama (largura) na qual o próprio tear constrói um acabamento que impede o desfiar.

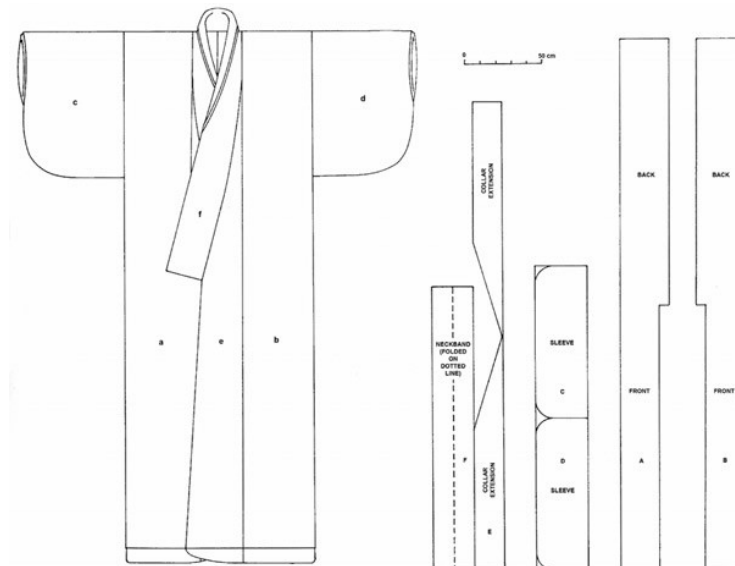


Figura 9: Modelagem formada por retângulos no Kimono. Fonte: Museu Victoria & Albert (<http://collections.vam.ac.uk>)

Construído a partir de formas geométricas, o *kimono* parece uma peça em duas dimensões que só toma forma quando preenchido pelo corpo. Normalmente costurado em um único tamanho que serve diferentes tipos de corpos, aparentemente sem gênero definido – exceto pelo detalhe da abertura nas mangas do modelo feminino – a definição de gênero não se faz notar na silhueta mas novamente nas cores, tecidos e estampas (KAWAMURA, 2004 ,p 126).



Nota-se a importância dada à superfície do *kimono* e a influência que essa superfície exerce no código do vestir. As cores e estampas da vestimenta definem gênero, idade, estado civil, cores e estampas chamativas para jovens solteiras ou paleta esmaecida e desenhos sutis para mulheres maduras ou casadas. E além disso, essas cores e estampas estão adequadas a cada estação no ano. Por exemplo, um *kimono* com padrão de borboletas ou flores de cerejeira é usado somente na primavera, enquanto estampas de água são comuns durante o verão, um motivo popular para outono é a folha do bordo japonês e para o inverno os desenhos podem incluir bambu e pinheiros em fundos de cores escuras. As padronagens de tecelagem e estampas com repetição do *rapport* são consideradas informais, de uso cotidiano. *Kimonos* formais tem desenhos livres e assimétricos, tingidos ou pintados à mão ao longo da barra usando a técnica *yusen*. Os *kimonos* em seda preta que possuem o brasão da família bordado são vestidos em ocasiões especiais.



Figura 10: Kimonos de uso cotidiano usando estampa corrida. Fonte: New York Public Library (<http://www.nypl.org/>)

Os estudos sobre o vestuário aqui tratados têm como intuito dar ênfase ao *kimono* e não descartam a existência das outras vestimentas que compõem o vestir tradicional no Japão. Existem pequenas variações nas modelagens dos *kimonos* de acordo

com faixa etária ou situação especial como casamento, especialmente no comprimento das mangas, porém a forma tubular do mesmo não varia.

## 2.3. A SUPERFÍCIE

Depois de entender o pensar e o vestir no Japão, o trabalho partirá para um estudo dos métodos tradicionais utilizados no desenvolvimento da superfície têxtil. Esses tecidos são utilizados na fabricação do vestuário tradicional do *kimono*, aprofundado no capítulo anterior.

### 2.3.1. Têxteis tradicionais

A história têxtil do Japão se caracteriza por dois momentos principais, antes e depois da chegada e cultivo do algodão. As fibras celulósicas eram de extrema importância e muito utilizadas na fabricação de tecidos para o vestuário. Essas fibras naturais eram extraídas de plantas como cânhamo, rami, bananeira, carvalho e amoreira. Através de um processo lento e trabalhoso, produzem um tecido áspero, de pouco isolamento contra o frio porém apropriado para o verão e de alta resistência. Quando algodão foi importado da China para o Japão no século XIV, os produtores logo perceberam que o tecido produzido com esta fibra era de melhor qualidade, mais macio ao toque além de possuir um processo de fabricação menos elaborado se comparado as outras fibras celulósicas. Inicialmente os tecidos de algodão eram destinados às classes abastadas e com o passar do tempo se popularizou. As fibras proteicas eram muito valorizadas, em especial os tecidos feitos de seda, como brocado de seda, crepe de seda *chirimen* e tecidos de cetim *rinzu*. A seda tem forte ligação com a história dos *kimonos*, ela foi trazida ao Japão por artesões vindos da China e Coreia no século III, o fio da seda é um único filamento secretado pelo bicho da seda *Bombyx mori* ao construir seu casulo (VAN ASSCHE, 2005, p 9). Um casulo produz de 300 a 900 metros de fio de seda, para

18

fabricação de têxteis são necessários vários filamentos juntos para formar um fio apto para tear.

Através dos séculos, os artesãos japoneses desenvolveram uma vasta gama de técnicas para estampar tecidos. Essas técnicas estão divididas em *saki-zome*, estamparia antes da tecelagem e *ato-zome*, estamparia depois da tecelagem. *Some* significa arte de tingir em japonês, a letra s do início de uma palavra se torna a letra z quando se transforma em palavra composta. Muitos dos métodos tradicionais estão na vedação de algumas áreas do tecido ou fio através de amarrações, costuras ou pasta de arroz. (VAN ASSCHE, 2005, p 11). Na sequência algumas dessas técnicas são explicadas e exemplificadas:

Um exemplo de *saki-zome* é a técnica de tingimento e tecelagem chamada *Kasuri*. Essa técnica consiste em tingir os fios do urdume e/ou da trama antes da etapa de tecelagem. Parte do comprimento dos fios são bloqueadas através de amarrações onde o pigmento não penetrará, o fio permanecerá na cor original após a retirada das amarrações.



Figura 11: Antigo livro com desenhos e anotações e fios tingidos prontos para tecer. Fonte: Galeria Sri Threads (<http://threads.srithreads.com>)

Essa técnica exige cálculo e precisão na distribuição dos nós. A característica principal do *Kasuri* são as bordas difusas ou borradas, produzidas pelo desencontro dos fios tingidos do urdume e da trama depois de tramadas. Geralmente, produzido com motivos geométricos e tingido com índigo, mas também pode ser figurativo e



19

em cores exuberantes. A técnica assemelha-se ao *ikat* produzido na Índia e Américas.



Figura 12: Desenhos com bordas difusas do *kasuri*. Fonte: Galeria Nara (<http://narablog.com>)

Para exemplificar as técnicas *ato-zome*, estamparia depois da tecelagem, começaremos com o *shibori*. A técnica do *shibori* consiste em estampar o tecido através amarrações, costuras, dobras prensadas que isolam o tecido, evitando o contato com o pigmento.



Figura 13: Antigas amostras de diferentes técnicas de *shibori*. Fonte: Studio Blue Design (<http://www.studiobluedesigns.net>)

Depois do tingimento, os nós, costuras e dobras são desfeitos revelando além dos desenhos, uma textura especial que é muito apreciada, os *kimonos* feitos de tecido com esse tingimento jamais são passados à ferro e chegam a ser até mesmo recosturados para preservar essa textura. Os resultados dessa técnica são imprevisíveis, talvez por isso existam tantas variações diferentes. Wada explica que “sorte e acidente também estão presentes no processo, isso faz parte da mágica especial e do forte apelo das técnicas do *shibori*” (1999, p 6). A técnica do *shibori* se desdobra em uma gama vasta de efeitos no tingimento.

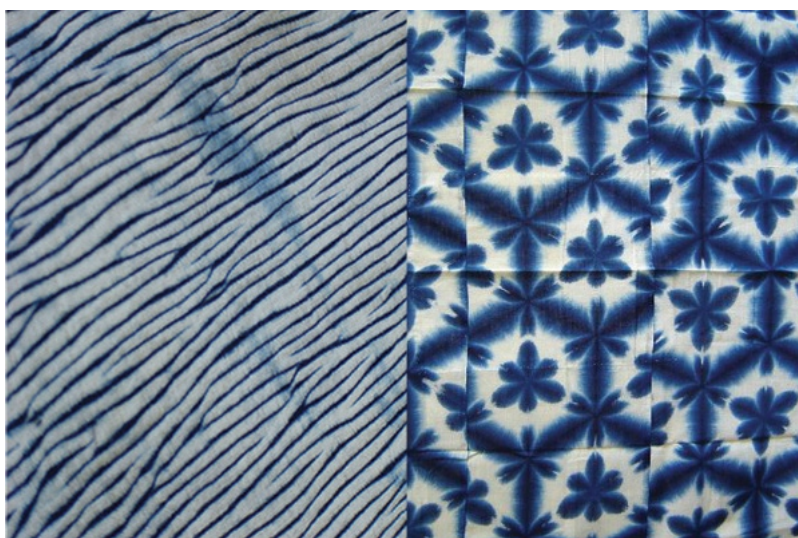


Figura 14: Exemplos de *shibori arashi* e *shibori itajime*. Fonte: Galeria Sri Threads (<http://threads.srithreads.com>)

A estampa do *shibori arashi* se desenvolve através da amarração do tecido sobre um objeto cilíndrico, como um pedaço de bambu ou cano de pvc, o resultado é um padrão de listras estriadas. Já o *shibori mokume* é produzido através de alinhavos que serão posteriormente apertados, bloqueando partes do tecido devido a pressão exercida, a estampa produzida por essa amarração lembra a tradução da palavra *mokume* que significa veios da madeira. O *shibori itajime*, é produzido por dobras e por objetos prensados sobre o tecido, o resultado tende a ser mais geométrico. O *shibori rope*, tem origem indefinida, consiste em enrolar um tecido sobre uma corda com as pontas presas por elásticos, o tecido é prensado sobre ele mesmo. Um efeito positivo-negativo é produzido, o tingimento torna-se assimétrico no sentido que o tecido for enrolado.

O método que utiliza pasta de arroz como bloqueador do pigmento é chamado de *katazome*. Essa pasta bloqueadora é aplicada através de uma máscara ou stencil feito de camadas de papel artesanal, tratado com taninos naturais e fumaça para tornar-se à prova d'água. Atualmente, a produção desse tipo de papel é raramente encontrada, até mesmo no Japão.



Figura 15: Modelos de stencil utilizados no *katazome*. Fonte: Textile Collection <http://textilecollection.wisc.edu>

Desenhos são cuidadosamente cortados à mão nesse papel especial, após uma tela de crina de cavalo ou seda será aplicada para conferir mais resistência entre os vazados. Tradicionalmente aparece em duas cores, a cor do tecido mais a cor do tingimento. O pigmento é aplicado por um pincel largo e depois de seco, a superfície é lavada em água corrente, retirando o bloqueio da pasta de arroz e revelando o desenho. O *katazome* assemelha-se com a técnica de serigrafia, que também utiliza uma tela vazada protegida por uma trama.





Figura 16: Tecidos feitos com a técnica *katazome*. Fonte: Galeria Nara (<http://narablog.com>)

Yuzen é uma técnica bastante complexa, que combina diversas outras técnicas de tratamento de superfície, como desenho à mão livre, pintura, bordado e detalhes que podem ser trabalhados com stencil e *shibori*.



Figura 17: Tecido trabalhado com a técnica *Yuzen*. Fonte: VAN ASSCHE, 2005.

Primeiramente, um desenho à mão livre é feito sobre o tecido, após os motivos são delineados com pasta de arroz, que é aplicada com instrumento especial. A pasta de arroz bloqueia as partes que não devem ser expostas ao pigmento. O instrumento feito de papel artesanal é tratado da mesma forma que o stencil do *katazome*, com taninos e fumaça para adicionar resistência e durabilidade, se parece com uma bisnaga de confeitaria. Outros detalhes podem ser adicionados usando as técnicas de *shibori* e stencil, as tintas são aplicadas produzindo sutil degradê, bordados com fios de seda e folhas de ouro finalizam a composição. Delicadeza no

traço e complexidade nos detalhes são as características que facilmente se reconhece nos *kimonos* trabalhados com a técnica *Yuzen*.



Figura 18: Técnica *Yuzen* aplicada em kimonos formais. Fonte: Museu Victoria and Albert (<http://collections.vam.ac.uk>)

Outros exemplos de têxteis que não se caracterizam propriamente como técnicas de design de superfície para o vestuário tradicional. São tecidos estritamente funcionais, utilizados por trabalhadores da área rural do Japão nos períodos feudais. Numa época em que adquirir tecidos novos à metro era dispendioso, o reaproveitamento de qualquer retalho de tecido se fazia fundamental. Roupas velhas, capas de *futon* e outros têxteis de uso doméstico eram descosturados e remontados em novas formas utilitárias, como por exemplo uma roupa para trabalho no campo. Infelizmente não há mais a tradição do feitiço manual desses tecidos nos dias atuais.

Os têxteis chamados *Boro* eram utilizados pendurados como um separador de ambientes ou capas para *futon* e também na construção de peças do vestuário de trabalho no Japão rural como dito anteriormente. Essa técnica consiste em emendar pedaços de tecidos diversos, retalhos ou vestimentas não mais usadas criando a partir da soma de pequenos pedaços, um tecido maior. Essa tradição se aproxima do resultado produzido pelo patchwork desenvolvido na Europa medieval. Existe um dito popular japonês que diz “nunca jogue fora um pedaço de tecido que pode



24

guardar três feijões”, esse ditado exemplifica a preciosidade do tecido. Mesmo um pequeno retalho pode construir um *boro*.



Figura 19: Detalhe da construção do *boro*. Fonte: Galeria Sri Threads (<http://threads.srithreads.com>)

*Sashiko* consiste em uma técnica de bordado de acolchoamento que utiliza o ponto corrido ou alinhavo para reforçar e reciclar os tecidos criando superfícies mais quentes e duráveis. O *sashiko* também pode ser decorativo e utiliza motivos tradicionais, o bordado *sashiko* é ainda utilizado por seu caráter ornamental.

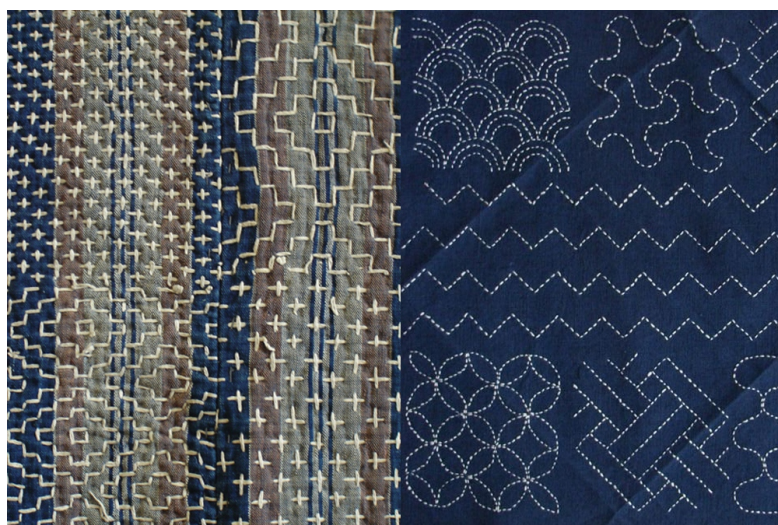


Figura 20: Tecido acolchoado com *sashiko* em diversos pontos. Fonte: Galeria Sri Threads (<http://threads.srithreads.com>)

## 3

## PROPOSTA

Neste capítulo foi apresentado o tema e as características norteadoras para a construção das superfícies têxteis, através de palavras-chave e painéis de referências. Buscou-se delimitar as experimentações utilizando as técnicas pertinentes ao tema.

### 3.1. DEFINIÇÃO DO TEMA

O presente trabalho visa desenvolver uma coleção de superfícies têxteis aplicáveis ao vestuário feminino. Essa coleção de superfícies possui como base de criação o conceito japonês *wabi-sabi*, que se desdobra em três significações principais: imperfeito, impermanente e incompleto. Apesar da complexidade desse conceito essas três características serão as linhas guias principais do trabalho a ser executado. Para melhor visualização foi desenvolvida uma tabela que relaciona as palavras-chave das três características do conceito *wabi-sabi* delimitadas pelo estudo.



Figura 21: Características do que é imperfeito, impermanente e incompleto. Fonte: Imagem da autora

O painel semântico reflete as qualidades encontradas ao conceituar *wabi-sabi*. Dentro do levantamento dos conceitos, as qualidades que mais se destacaram foram: os aspectos rugosos e quebradiços, as texturas táteis ou visuais, a aspereza da cerâmica crua, as formas deixadas pela umidade da mancha d'água, a aparência inacabada da rocha crua, as formas circulares das cerâmicas escolhidas para a cerimônia do chá. Essas são as inspirações imagéticas que guiam o trabalho prático.



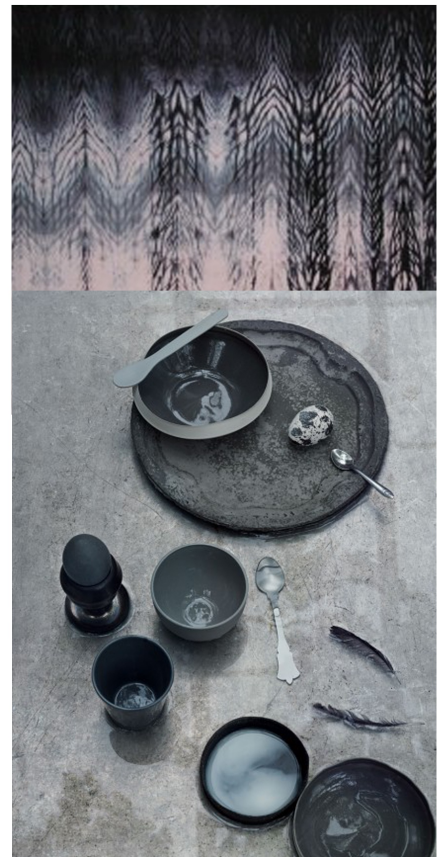


Figura 22: Painel semântico. Fonte: Colagem da autora

A tabela de cores foi retirada das imagens do painel semântico e fundamentadas com os esquemas de cores que caracterizam o conceito *wabi-sabi* e aprofundando mais se buscou as características de cores do termo *shibui*, explicado anteriormente:

*Wabi-sabi* surge em uma infinidade de tons de cinzas: cinza-azulado, cinza carvão, cinza avermelhado, indigo acinzentado, marrons e pretos coloridos, em menor proporção aparece em tons claros, pastéis emergindo do nada, cru, off-white (KOREN, 1994, p. 71).

Como apoio para o conceito *wabi-sabi*, tem-se o ideal de beleza *shibui*, a beleza em harmonia com a natureza. Pretende antes de mais nada apaziguar o expectador, suas cores são próximas da natureza para produzir esse efeito tranquilizante: ouro e prata não polidos, cinzas da madeira queimada, tonalidades castanhas e marrons avermelhados como nos pinhões, verde musgo e tons claros encontrados casca de arroz e na palha. (DE MENTE, p 36)



Figura 23: Tabela de cores. Fonte: Imagem da autora

### 3.2. TÉCNICAS E PROCESSO CRIATIVO

A produção prática pautava-se no caráter experimental da criação e desenvolvimento das superfícies têxteis, na qual o processo criativo estivesse diretamente ligado com o processo construtivo. De certa forma, colocando em prática o *zen* de fazer as coisas, a cada passo executado uma nova descoberta trazia intrínseca um novo aprendizado. Após o estudo das técnicas tradicionais provenientes do Japão, algumas delas foram selecionadas por sua adequação com

o tema proposto. Dentro das técnicas tradicionais selecionadas estão principalmente as amarrações, dobraduras e costuras do *shibori*, em especial as variações *arashi* (linha e cano), *mokume* (pespontos), *itajime* (objeto bloqueador) *rope* (corda). A técnica bloqueadora *katazome* despertou interesse, mas devido a dificuldade de encontrar os materiais específicos para realização do mesmo, foi desenvolvida uma adaptação do *katazome* tradicional através do estudo da técnica de serigrafia. Utilizando uma receita tradicional de pasta de arroz para *katazome*, testes foram realizados explorando a serigrafia com função invertida, o desenho serigrafado funciona como pasta bloqueadora, impedindo a passagem do pigmento nas áreas bloqueadas. Como explicado no capítulo anterior, o *katazome* é produzido utilizando um stencil recortado em papel especial, no presente trabalho utilizou-se stencil recortado em papel comum.

O principal caminho que o estudo toma para transparecer as características do conceito do *wabi-sabi* se concentra no modo em que as cores são aplicadas à superfície. Por isso, foi escolhida a técnica de tingimento natural, principalmente por seus aspectos efêmeros, que diferentes dos pigmentos industriais, os naturais se modificam com o passar do tempo. As cores provenientes desse tipo de tingimento desbotam, mancham e se modificam com a luz e a idade. Os tingimentos naturais produzidos por chás, cascas de vegetais, frutos e plantas adicionam efeitos da sua natureza à superfície. Diversas experimentações com tingimento natural foram executadas seguindo as orientações do livro *Eco colour* da autora India Flint, segundo ela existem ainda muitas experiências por conseguir, já que “qualquer planta do planeta tem alguma cor para oferecer” (2008, p 26). Além de experimentações próprias com plantas locais. Para organizar esses experimentos, optou-se por um envelope e cartões de papel para armazenamento das informações e das pequenas amostras em tecido. Esses cartões servem como futura referência, pois contêm informações sobre as interações químicas realizadas, sobre o método de obtenção da cor. Procurou-se realizar os estudos nas diversas composições têxteis disponíveis para verificar como o pigmento se comporta e qual intensidade de cor em cada material.





Figura 24: Cartões com amostras de tingimento natural. Fonte: Foto da autora

Era de extrema importância que os pigmentos naturais escolhidos tivessem como origem plantas de uso culinário. A toxicidade das fontes de pigmento deve ser levada em conta ao se trabalhar na cozinha residencial, mesmo assim os utensílios devem ser próprios para este fim e nunca compartilhados. Nos experimentos na procura de cores, foram utilizados cascas de cebola branca e roxa (*Allium cepa*), cascas e semente de abacate (*Persea americana*), pinhão (*Araucaria angustifolia*), chá (*Camellia sinensis*), além de testes de sensibilidade ao pH usando repolho roxo (*Brassica oleracea*). Os tecidos foram escolhidos de acordo com sua afinidade com o tingimento natural. Os tecidos de origem proteica absorvem melhor e atingem um cor mais vibrante em comparação ao tecido de origem vegetal. Por essa razão foram escolhidas a musseline de seda e o gazar de seda, também um tecido misto de seda com algodão. Mas os tecidos de origem vegetal não foram ignorados, a tricoline de algodão e o rami também se fazem presentes nas experimentações.



Figura 25: Bandeiras de cores naturais em musseline de seda. Fonte: Foto da autora

Em busca de profundidade para a superfície foram testadas sobreposição de técnicas, estampas e tingimentos num mesmo têxtil, para produzir camadas de tempo. As texturas táteis foram encontradas nos amassados e dobraduras do processo. Entre outros experimentos estão o uso de mordentes de baixa toxicidade e além da adição de metais ao tingimento para conseguir marcas de ferrugem, as reações químicas entre metais e taninos para alcançar intensidade na cor preta, somadas por experimentações com reações químicas em busca de descoloração da superfície. As descobertas resultantes dessas interações serão explicadas no próximo capítulo.

## 4

## RESULTADOS

No presente capítulo está documentado o processo experimental desenvolvido para cada superfície têxtil. Esses têxteis estão apresentados através de fotografias do momento construtivo, ficha técnica e modo de fazer de cada superfície. O painel semântico e o painel de palavras-chave guiam a conceituação do trabalho prático.

#### 4.1. SUPERFÍCIE TÊXTIL 1



Figura 26: Resultado superfície 1. Fonte: Foto da autora



## PALAVRAS-CHAVE

Texturado

Fluido

Sem preenchimento total

Linhas fluidas e irregulares promovem movimento, as amarrações do *shibori* imprimem uma leve textura tátil que se soma a textura da estampa. A sutileza da musseline de seda faz com que as formas circulares tenham menos exatidão, são tortuosas e imperfeitas, se concentrando apenas nas laterais da superfície. A soma dos tingimentos resultou numa sobreposição de sombras.

## FICHA TÉCNICA

Material: Musseline de seda

Composição do material: 100% seda

Cor original do material: Branco

Técnica utilizada: Shibori Arashi e Shibori Itajime (círculo bloqueador)

Colorização: Tingimento natural de cascas de cebola (*Allium cepa*), sobre tingimento natural com chá (*Camellia sinensis*)

Para o tingimento da seda não é estritamente necessário nenhum tipo de pré-preparação com mordente ou uma pré-lavagem do tecido. A superfície do tecido de seda é tratada com uma substância chamada sericina, isolada do bicho da seda. É essa proteína que compõe o próprio fio de seda (FLINT, 2008, p 80). Baseado no que foi dito anteriormente não foi realizado nenhum tipo de pré-preparação na musseline de seda. A técnica escolhida foi o shibori arashi, que consiste em amarrações ao redor de um objeto cilíndrico. A confecção da superfície iniciou com a dobradura em três partes no sentido da trama (largura do tecido) para o melhor aproveitamento do diâmetro de 15 cm do cano de pvc utilizado. Essas dobraduras acarretarão um efeito diferente em determinadas partes da superfície, a parte mais externa do tecido está sujeita a um maior contato com o tingimento enquanto a parte mais interna será protegida pelas camadas de tecido. Mas ao se tratar de um tecido extremamente fino essas variações são menores. No momento da amarração foi encontrado um primeiro problema, o fio utilizado era um tipo de barbante de algodão que limitava o franzido do tecido e ocupava muito espaço no cano por ser



35

demasiado grosso. Optou-se por um fio mais fino, sendo utilizado uma linha de costura em poliéster. Após toda a extensão do tecido ser amarrada, o banho de tingimento à quente inicia, com atenção pois a seda não resiste alta temperatura. Para maior profundidade de cor, o tecido ficou imerso durante 4 horas.



Figura 27: Bandeiras de cor. Fonte: Foto da autora

Bandeiras de cor foram desenvolvidas, os testes demonstraram resultados interessantes sobre os aspectos de transformação na cor e mudanças nas características táteis, foi descoberto que o toque do tecido se altera conforme tingimento natural submetido. As cores do primeiro tingimento à base de cascas de cebola foram intensificadas com o uso de sobre tingimento com taninos e metais, o amarelo castanho deu lugar a um amarelo ouro, o toque ficou mais áspero. Conforme a experiência com a superfície têxtil 2 demonstrou as dobraduras que geram muito volume de tecido não tem o pigmento bem absorvido, optou-se por um desenho diferente da bandeira.

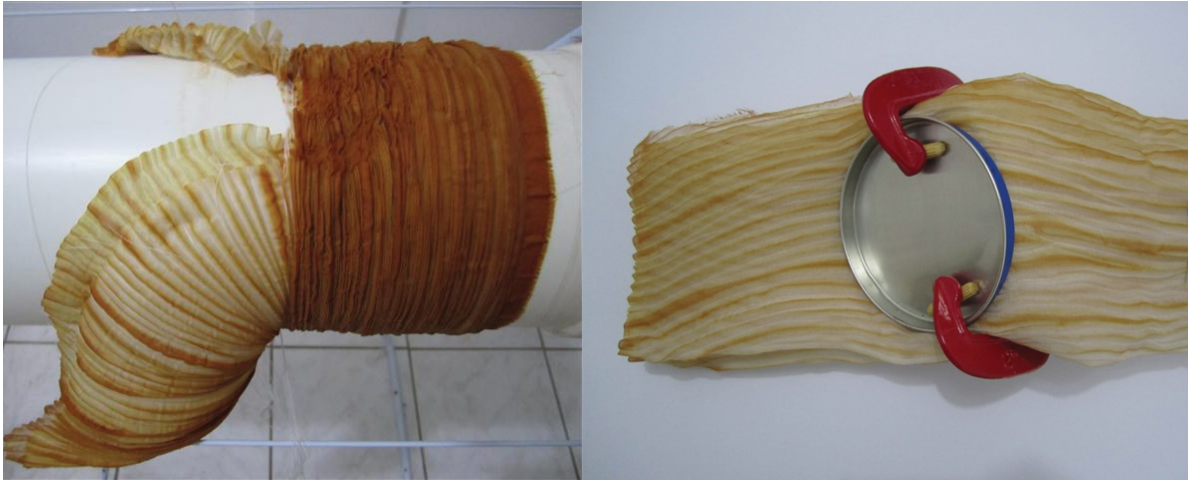


Figura 28: Desfazendo o *shibori arashi* e preparando o *shibori itajime*. Fonte: Fotos da autora

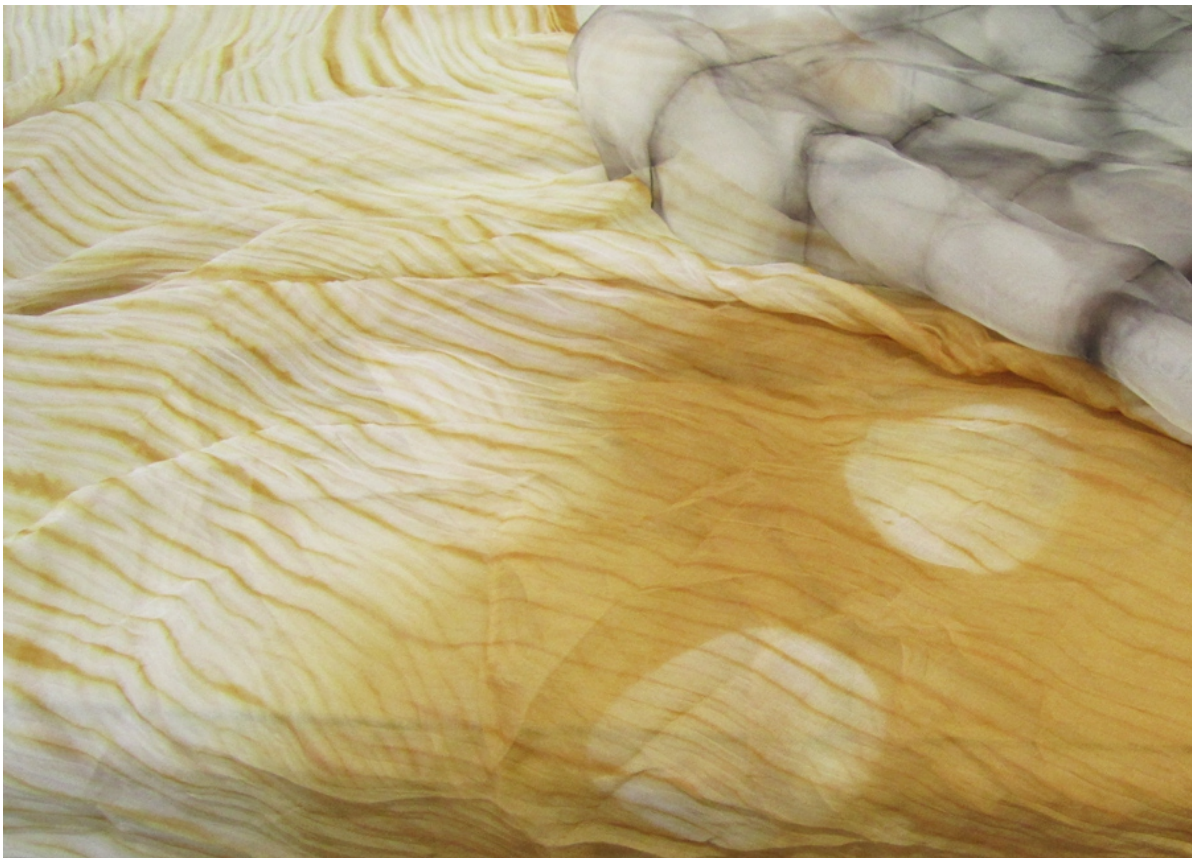


Figura 29: Detalhe do resultado do *shibori itajime*. Fonte: Fotos da autora



#### 4.2. SUPERFÍCIE TÊXTIL 2

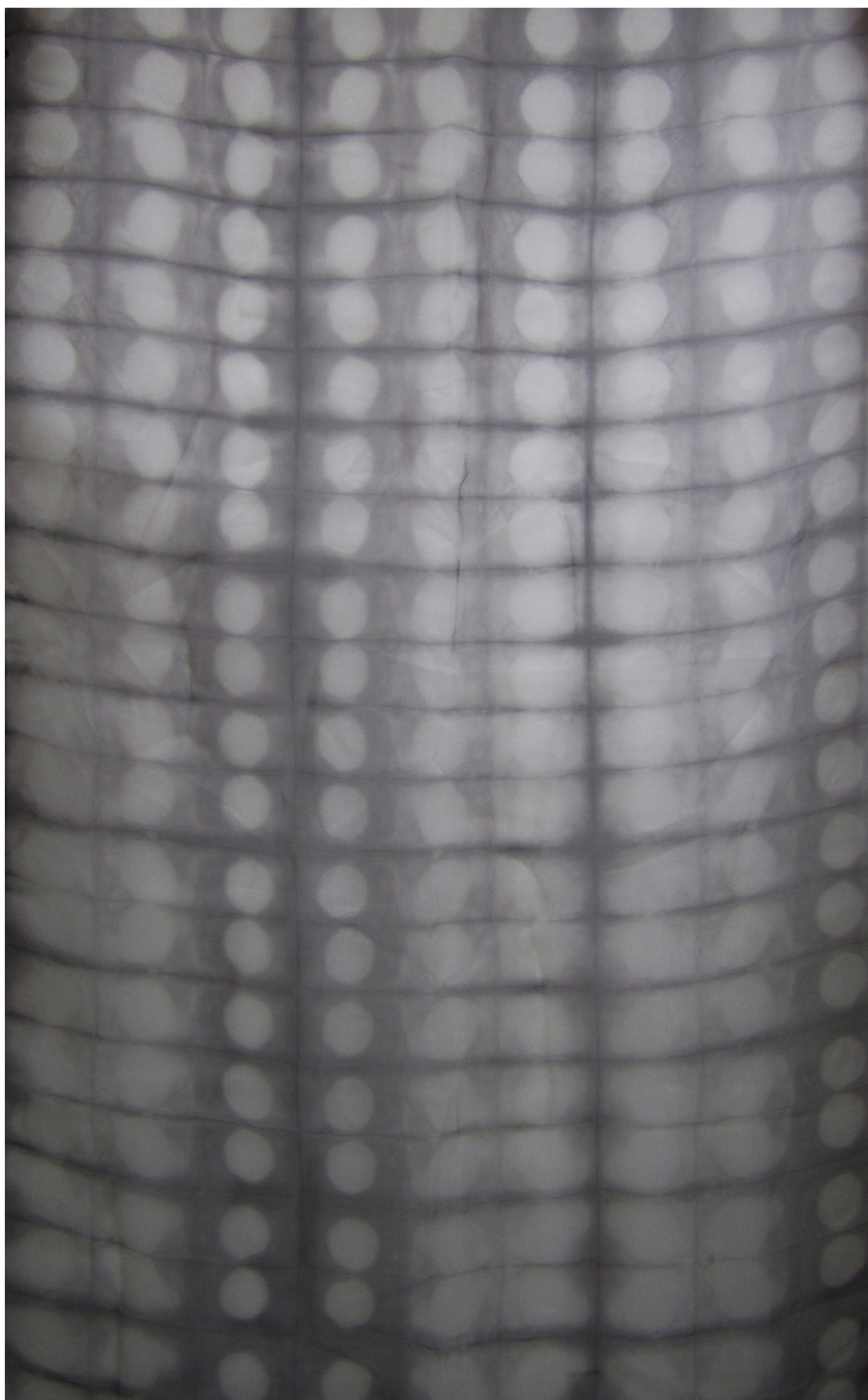


Figura 30: Resultado da superfície 2. Fonte: Foto da autora

## PALAVRAS-CHAVE

Defeituoso

Desconstruído

Transitório

Essa superfície tem características esfumaçadas, devido a própria coloração e ao comportamento do material, leve e transparente mas com certo peso e rigidez. A imperfeição se encontra na desconstrução da forma geométrica circular, nas acumulações do pigmento entres as dobras do tecido, sombreando uma forma geométrica inesperada. Demonstra a transição defeituosa entre as formas e quando sobreposto sobre si mesmo essas formas somam-se.

## FICHA TÉCNICA

Material: Gazar de seda

Composição do material: 100% seda

Cor original do material: Marfim

Técnica utilizada: *Shibori Itajime* (dobras e círculo bloqueador)Colorização: Tingimento natural feito a partir de chá (*Camellia sinensis*) e modificado com mordente natural de ferro.

Primeiramente o gazar de seda é dobrado no formato de sanfona no sentido do comprimento e novamente dobrado em sanfona no sentido da largura, restando um quadrado de tecido. Esse quadrado é prensado utilizando dois grampos de ferro, chamados tipo c, esses grampos permitem pressionar o bloqueador com mais intensidade. Os bloqueadores usados são dois pedaços circulares de metal que protegem o contato do pigmento com o tecido. O tingimento natural escolhido foi o derivado de taninos e metais, essa combinação química produz uma coloração acinzentada. Os taninos foram conseguidos através da cocção do chá (*Camellia sinenses*) somados ao líquido extraído da combinação de metais enferrujados deixados de molho em ácidos como sumo de limão ou vinagre.



Figura 31: Tecido prensado com grampos tipo c. Fonte: Foto da autora

Conforme comentado na superfície anterior, o resultados das experiências com *shibori itajime* dependem da metragem do material, principalmente no aspecto da definição da forma bloqueadora. A primeira amostra utilizando essa técnica em gazar de seda resultou em um efeito uniforme e com boa definição da forma, isso ocorreu devido ao tamanho reduzido do tecido. No tingimento do tecido a metro, o resultado da penetração do pigmento foi muito diferente. Nessa etapa foi compreendido que mesmo num tecido fino e de trama aberta como o gazar, a absorção do pigmento fica prejudicada pelo excesso de volume causado pelas dobras. O tingimento resultou em uma superfície assimétrica, com partes em que os círculos foram desconstruídos e esfumados em contraponto com formas circulares definidas.

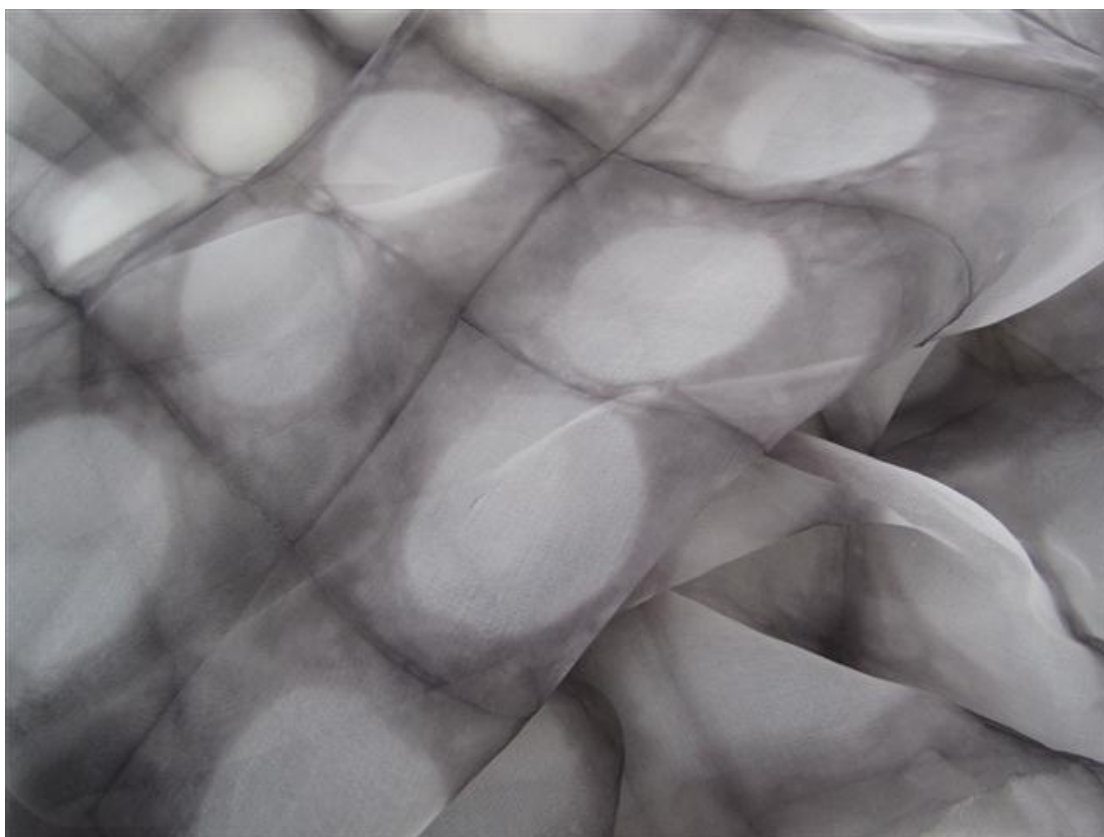


Figura 32: Detalhe do tingimento *shibori itajime*. fonte: Foto da autora



### 4.3. SUPERFÍCIE TÊXTIL 3



Figura 33: Resultado da superfície 3. Fonte: Foto da autora

## PALAVRAS-CHAVE

Degradado

Rupturas

Manchado

O acaso e o acidente estiveram presentes no processo. A descoloração final degradou a superfície de tal maneira, fragilizando as fibras até a ruptura. Uma superfície formada por rasgos, manchas e formas circulares texturadas surgiu. A imperfeição e as marcas do passar do tempo.

## FICHA TÉCNICA

Material: Tecido de algodão com seda

Composição do material: 60% algodão e 40% seda

Cor original do material: Branco

Técnica utilizada: Shibori Mokume (círculo costurado)

Colorização: Banho pré-tingimento com mordante de alumínio (Sulfato de alumínio e potássio) tingimento natural de cascas de cebola roxa (*Allium cepa*) sobre tingimento de taninos com metais e descoloração.

Primeiramente o tecido foi tratado com um banho de mordente de alumínio. Para o trabalho de alinhavo exigido pelo *shibori mokume*, grandes círculos foram marcados com auxílio de um molde perfurado. Para os alinhavos foi utilizado fio de poliéster em cor contrastante. No momento de puxar as linhas para apertar o tecido é interessante umedecer a superfície para que os nós fiquem ainda mais apertados. O banho de tingimento natural resultou numa coloração surpreendente, o banho utilizando cascas de cebola roxa ao contato com o mordente de alumínio resultou em um tom de verde castanho que se transformava em verde cinzento conforme o tecido mudava de temperatura.





Figura 34: Apertando o alinhavo do *mukume shibori*. Fonte: Foto da autora

Ao desfazer os nós do *shibori mokume* não foi obtido um bom contraste entre as partes bloqueadas e expostas ao tingimento. A textura obtida, por sua vez, garantiu um ponto de interesse à peça. A superfície foi submetida a um sobre tingimento com taninos e metais, em busca de um efeito degradê. Posteriormente parte desse sobre tingimento passou por uma descoloração com hipoclorito de sódio, água sanitária de uso doméstico. Esse procedimento levou a rememoração de uma informação prévia sobre os tecidos proteicos, em especial a seda, as fibras proteicas não resistem a agressão causado pela descoloração. Como o tecido é composto de duas fibras de origens diferentes, o algodão do urdume manteve-se intacto enquanto a seda da trama se rompeu, ocasionando rasgos e furos.



Figura 35: Cores do tingimento e pequenos rasgos na trama de seda. Fonte: Foto da autora

#### 4.4. SUPERFÍCIE TÊXTIL 4



Figura 36: Resultado da superfície 4. Fonte: Foto da autora

## PALAVRAS-CHAVE

Fugidio

Inacabado

Assimétrico

As formas decrescentes dessa superfície expressa um aspecto fugidio. Positivo e negativo da forma e da coloração. Descoloração que promove instabilidade no resultado da cor final, com o passar do tempo ainda que fracamente agindo sobre a superfície, transformando-a. Aspectos de impermanência, como algo que ainda não está pronto ou acabado.

## FICHA TÉCNICA

Material: Cambraia de algodão

Composição do material: 100% algodão

Cor original do material: Preto

Técnica utilizada: Shibori rope (corda)

Colorização: descoloração com cloro (hipoclorito de sódio)

No processo de descoloração existem algumas variáveis. A cor resultante da descoloração é dependente dos agentes colorantes utilizados no tingimento industrial. As amostras denotam as diferenças no resultado das cores alcançadas. Amostras de descoloração utilizando cambraia preta do primeiro lote, nota-se que a base do pigmento era preto puro, algumas tonalidades de cinza foram encontradas até chegar na cor original do tecido antes do tingimento industrial, a reação ocorreu por volta de 20 minutos de exposição. Já as amostras seguintes da descoloração utilizando cambraia preta do segundo lote, mostram que a base do pigmento preto vinha do pigmento vermelho. No processo de descoloração as cores passaram de preto, vermelho, laranja, laranja claro sem encontrar a cor original após 24 horas de exposição. Essa exposição prolongada diminui a ação dos bloqueadores do *shibori*, fazendo com que o agente descolorante seja absorvido pelo tecido mesmo nas partes protegidas pelo bloqueador.



47

O tecido a metro utilizado para a superfície pertencia ao segundo lote, então foi utilizado as cores alaranjadas que surgiam na descoloração. O tecido foi enrolado em uma corda do tamanho da sua largura, as pontas foram presas com elástico apertados. Aplicando bastante força, o tecido desliza sobre a corda e ficando apertado contra ele mesmo.



Figura 37: Tecido presado com a técnica shibori rope. Fonte: Foto da autora.

O shibori foi deixado de molho em água durante 20 minutos, esse procedimento afeta a forma que agente descolorante agirá sobre a peça. Durante o banho com hipoclorito de sódio, água sanitária comum, foi escolhido um tom de laranja e retirado do banho de descoloração. É preciso notar que a ação do cloro continua mesmo após a lavagem do tecido, modificando a cor gradativamente. O interessante dessa técnica do *shibori rope* é que existe uma variação ao longo do comprimento do tecido, partindo de uma área de menor exposição (preto) para uma área descolorida (laranja).

#### 4.5. SUPERFÍCIE TÊXTIL 5

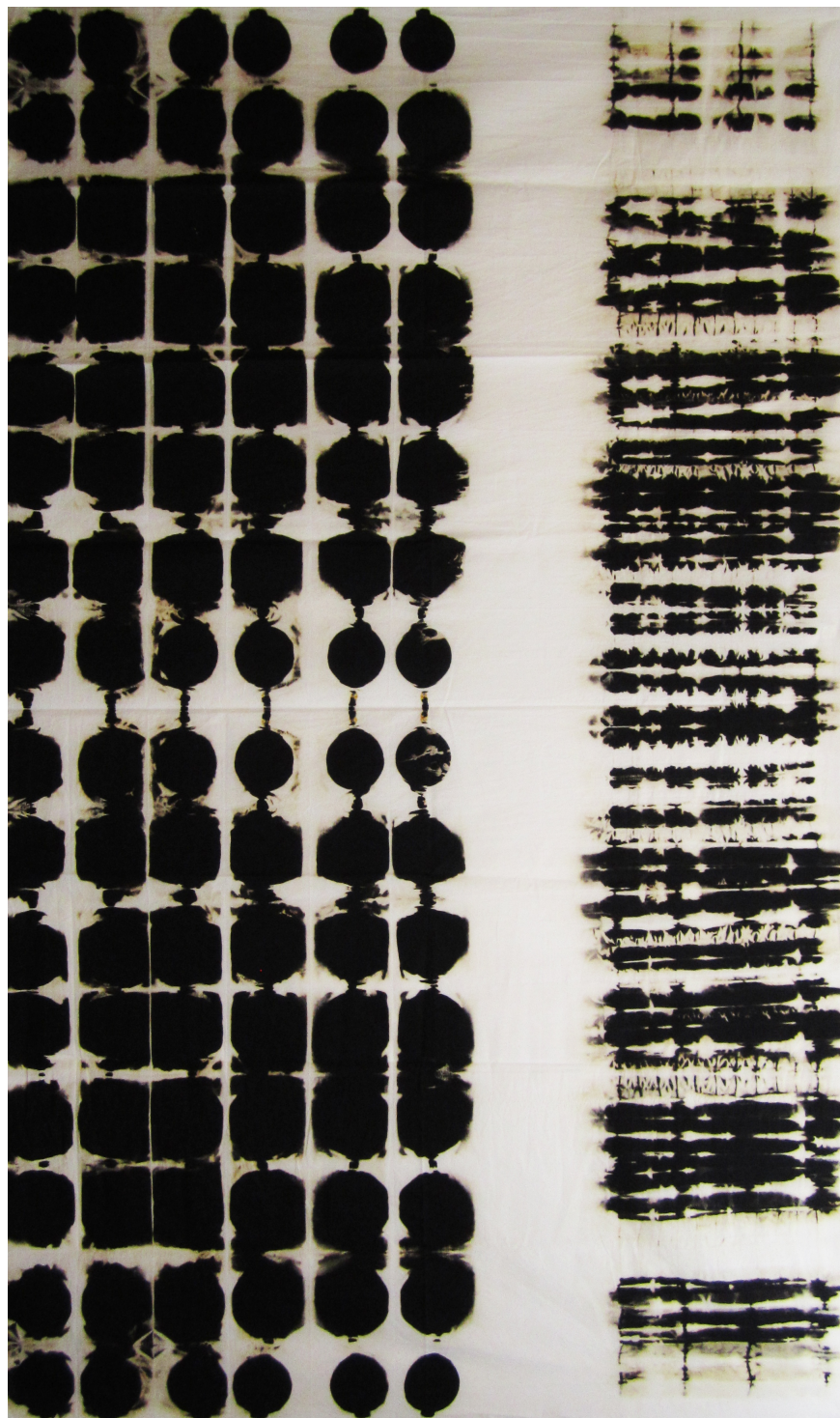


Figura 38: Resultado da superfície 5. Fonte: Foto da autora

## PALAVRAS-CHAVE

Maculado

Cru

Que falta uma parte

Assimetria das formas circulares e delas derivando outras formas incompletas, um círculo imperfeito somado as linhas manchadas resultantes das amarrações. As cores cruas que surgiram da descoloração, que pode ser chamado de intempérie para as fibras. A descoberta de pequenas máculas do metal que imprimiu marcas de ferrugem na superfície, revelando um aspecto *sabi*.

## FICHA TÉCNICA

Material: Tricoline de algodão e bambu

Composição do material: 80% algodão e 10% bambu

Cor original do material: Preto

Técnica utilizada: *Shibori itajime* (dobras e círculo bloqueador)

Colorização: descoloração com cloro (hipoclorito de sódio)

Apesar de conhecida a influência do volume causados pelas dobras do tecido no resultado do *shibori itajime*. Tendo em vista o resultado de superfícies anteriores, não era novidade que o resultado traria formas circulares irregulares. Além disso, para esse têxtil foi imaginado a assimetria de formas e peso na descoloração, assim uma das laterais foi dobrada no formato de sanfona dupla e bloqueada com objeto circular de metal. Utilizou-se para prensar a dobradura, dois grampos de metal tipo c enquanto a outra lateral foi apenas dobrada em leque com amarrações contínuas. Durante o procedimento de descoloração pode-se descobrir a cor original do pigmento industrial, o resultado encontrado foi off-white, compondo um contraste interessante com o preto e manchas amarronzadas. Fortuitamente algumas marcas de ferrugem foram alcançadas devido à reação do cloro com o metal ferroso dos grampos.



Figura 39: Antes da descoloração. Fonte: Foto da autora

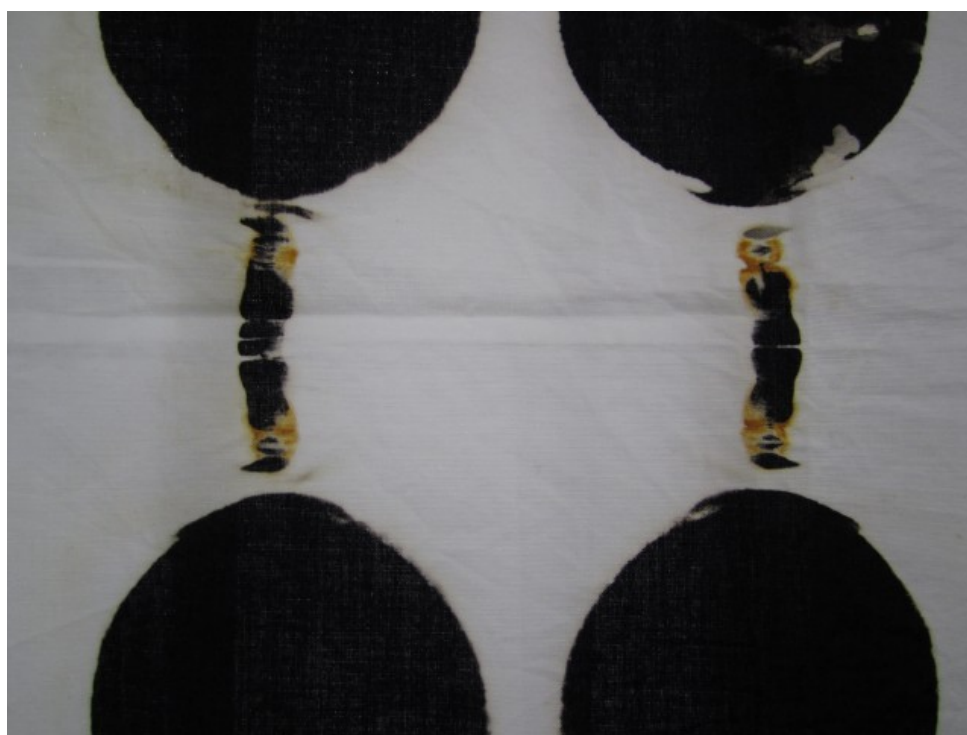


Figura 40: Marcas de ferrugem. Fonte: Foto da autora



#### 4.6. SUPERFÍCIE TÊXTIL 6



Figura 41: Resultado da superfície 6. Fonte: Foto da autora

## PALAVRAS-CHAVE

Quebradura

Perecível

Lacônico

Aspecto quebradiço da pigmentação causada pelo processo de aplicação do tingimento pode ser notada nessa superfície. As formas circulares negativas criadas pelo bloqueio sugerem um intervalo, uma lacuna entre as rachaduras da pigmentação. De certa maneira a cor original do tecido pereceu dando lugar para uma outra cor, mostrando como os fatores da instabilidade e da impermanência podem deixar suas influências.

## FICHA TÉCNICA

Material: Tricoline de algodão

Composição do material: 100% algodão

Cor original do material: Rosa antigo

Técnica utilizada: Adaptação de *katzome*

Colorização: Aplicação de pasta de arroz através de stencil, pigmentação com taninos e metais utilizando pincel.

Primeiramente, a pasta de arroz foi confeccionada, seguindo a receita do livro *Surface design for fabric* somada as instruções de John Marshall. A receita é bastante simples, consiste em três ingredientes: farinha de arroz glutinoso *mochi*, encontrada em lojas especializadas de produtos orientais, farelo de arroz, encontrado em lojas de produtos naturais, e cal extinta ou virgem, encontrada lojas de artigos culinários. A farinha de arroz *mochi* é extremamente fina, lembra polvilho mas é ainda mais fina, essa espécie de arroz é rica em pectina, substância pegajosa. O farelo de arroz é utilizado para facilitar a aplicação da pasta, a receita menciona farelo de arroz finamente moído, porém os farelos de arroz encontrados em lojas de produtos naturais são aparentemente torrados e de moagem grosseira.



Figura 42: Passo a passo do preparo da pasta de arroz. Fonte: fotos da autora

Segue a receita utilizada: 1 xícara de farinha de arroz *mochi*, 1 xícara de farelo de arroz, 1 xícara de água. Peneire o farelo de arroz, misture os ingredientes secos, adicione água aos poucos, sempre misturando com as mãos até virar uma massa lisa. Separe em quatro partes, faça bolinhas. Na panela a vapor deixe cozinhando por 60 a 90 minutos, enquanto isso dissolva uma colher de sopa de cal em uma xícara de água morna, deixe decantar os resíduos sólidos. Após o tempo de cozimento, passe os bolinhos ainda quentes para um pilão com socador e misture a



54

cal dissolvida aos poucos. Ao adicionar a cal, a massa ganhará uma coloração amarelada. A massa deve ser brilhante e ter um ponto de puxar, como calda de açúcar.



Figura 43: Serigrafia com pasta de arroz, aplicação da tingimento, tecido depois de seco e retirando a pasta em água. Fonte: fotos da autora

As ferramentas usadas no *katazome* são específicas e dificilmente encontradas, então uma adaptação foi necessária. Uma tela e um rodo de serigrafia despenharam bem o papel de aplicar a pasta de arroz sobre o tecido. O stencil foi recortado em papel simples, também pela dificuldade em encontrar o papel artesanal para *katazome*. Algumas bandeiras foram feitas para teste de cor, reparou que não é impossível deixar o tecido de molho como nos outros tingimentos, pois arrisca-se a perder o bloqueio. Então optou pela aplicação feita com a ajuda de um pincel largo, como substituto aos pinceis japoneses. Em alguns pontos, o pigmento foi absorvido pelo avesso do tecido, ocasionando algumas manchas no local bloqueado pela pasta de arroz. O pigmento escolhido foi o que gerou mais contraste, o cinza gerado

55

pela interação química entre taninos e metais. Depois de completamente seco, a pasta foi removida do tecido por imersão em água, interessante notar que a cor original remanescente dentro das formas circulares se tornou mais clara, talvez devido a ação da cal sobre o pigmento original.

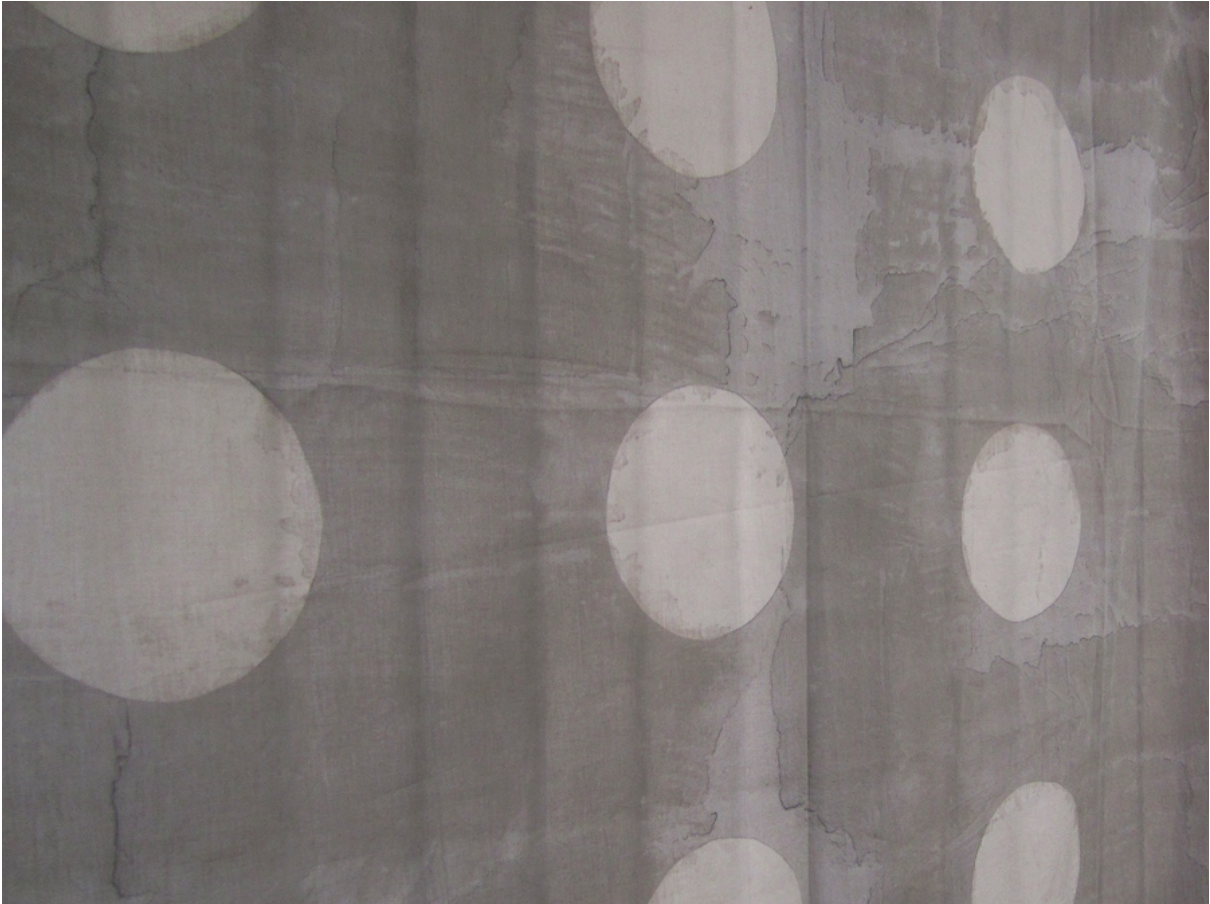


Figura 44: Detalhe do aspecto manchado e quebradiço do tingimento utilizando pincel. Fonte: Foto da autora

#### 4.7. SUPERFÍCIE TÊXTIL 7



Figura 45: Resultado da superfície 7. Fonte: Foto da autora.



## PALAVRAS-CHAVE

Amassado

Mutável

Áspero

O aspecto mutável da graduação e assimetria tanto da cor quanto da própria estampa fazem-se presente nessa superfície. A textura tátil criada pelos amassados está mantida pelo gazar de seda, essas asperezas juntamente com a transparência mostram a fragilidade do material. Essa textura promove um recolhimento do seu tamanho original, uma noção de incompletude pode ser pensada a partir disso.

## FICHA TÉCNICA

Material: Gazar de seda

Composição do material: 100% seda

Cor original do material: Marfim

Técnica utilizada: *Shibori Rope* (corda)Colorização: Tingimento natural de cascas de cebola (*Allium cepa*).

Nesse têxtil foi utilizada novamente a técnica do *shibori rope*, na qual o tecido gazar de seda tem uma lateral enrolada à uma corda. As pontas são amarradas por elásticos e o tecido é comprimido contra ele mesmo. Nas partes mais justas entre o próprio tecido, o pigmento natural não penetrará. O resultado é uma superfície com marcas mais concentradas na base e mais lisa no topo, o tecido mostrar a capacidade de absorção da seda e como o tempo de exposição ao pigmento pode trazer mais intensidade à coloração. A cor avermelhada da base da superfície foi alcançada com um único banho do mesmo pigmento, no caso as cascas de cebola. Foi surpreendente encontrar um tom tão expressivo, esse avermelhado só foi alcançado em experimentos feitos com tingimento naturais a base de pinhão, mas prova-se que é possível encontrar uma cor assim a partir de cascas de cebola. O gazar de seda tem como característica manter as formas texturais criadas através do *shibori*, por isso o aspecto amassado da superfície se torna mais evidente nesse material.



Figura 46: Gazar de seda no tingimento com cascas de cebola. Fonte: Foto da autora



Figura 47: Detalhe da assimetria da cor e textura tátil. Fonte: Foto da autora



## 5

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As motivações para o desenvolvimento dessa coleção de superfícies têxteis foi sugerir uma maneira alternativa de ver a ação da natureza sobre os materiais. Perceber a beleza no desgaste e transformação feita pelo tempo, nas degradações causadas pela exposição à luz e os resultados das reações químicas impostas pelo ambiente. Com isso, enxergar a transitoriedade nas transformações das cores, texturas e características dos tecidos. Lidando com o acaso, nas descobertas das interações químicas em busca de cor ou no descolorir, por isso o presente trabalho focou-se no caráter experimental da criação e da construção desses tecidos. O processo criativo estava interligado ao processo construtivo, tendo como base as três características norteadoras, imperfeito, incompleto e impermanente, do conceito estudado. Criar têxteis que representassem o complexo conceito *wabi-sabi*, só foi possível utilizando técnicas de maneira artesanal. A utilização de técnicas bloqueadoras tradicionais japonesas foi fundamental no processo de experimentação. O trabalho está baseado em um conceito japonês mas é ainda assim uma visão pessoal sobre as superfícies, insistindo em métodos artesanais e no uso de técnicas milenares. Além de encontrar nos tecidos naturais e nos tingimentos também naturais, uma forma de expressar questões inerentes sobre transitoriedade e imperfeição. Pois as superfícies criadas utilizando técnicas manuais dificilmente poderão ser repetidas com exatidão, esse é um aspecto imperfeito da produção desses têxteis, propondo um contraponto ao fazer industrial, no qual a repetição e perfeição são normas. Nos têxteis apresentados nesse trabalho são por essa razão peças únicas e as próximas superfícies que serão desenvolvidas utilizando os dados desse trabalho, também serão.

O desenvolvimento do presente trabalho proporcionou um melhor entendimento dos aspectos da degradação e do passar do tempo, as noções negativas da imperfeição podem ser vistas de uma maneira completamente diferente. No que diz respeito a técnica, o maior desafio foi trabalhar com a metragem do tecido, pois as bandeiras

60

de cor e bandeiras de técnicas não condiziam com o resultado obtido no tecido à metro. Muitas são as interações que promovem um resultado imprevisível no tingimento, foi um grande aprendizado lidar com a incerteza das cores e entender como elas se modificavam. Ao desenvolver a adaptação da antiga técnica de *katazome* novas possibilidades surgiram para experimentações em trabalhos futuros, pois a técnica possui um grande potencial ainda não explorado. Outras sugestões para futuros trabalhos são o estudo sobre a interação entre pigmento natural e mordente nos diversos tipos de fibras, a fim de estudar como as cores reagem ao sobrepor tingimentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALZA, Gian Carlo. Japan Style. London: Phaidon, 2007.

COLCHESTER, Chloë. The new textile: trends + traditions. London: Thames and Hudson, 1991.

DE MENTE, Boyé Lafayette. Elements of Japanese Design. Vermont: Tuttle, 2006.

FLINT, India. Eco colour: Botanical Dyes for Beautiful Textiles. Murdoch Books, 2008.

ITO, Teiji. The classic tradition in Japanese architecture: modern versions of the sukiya style. New York: Weatherhill, 1971.

KAWAMURA, Yuniya. The Japanese Revolution in Paris Fashion. Oxford: Berg, 2004.

Kimono dyeing techniques. Museu Victoria & Albert. Disponível em <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/k/kimono-dyeing-techniques/>> Acessado em: 09/03/2012

KOREN, Leonard. Wabi-sabi: For artists, designers, poets, and philosophers. Berkeley: Stone Bridge, 1994.

MARSHALL, John. How paste resist. Disponível em <<http://www.johnmarshall.to/H-Resist.htm>> Acessado em: 20/04/2012

MINNICH, Helen Benton. Japanese costume and the makers of its elegant tradition. Rutland: Tuttle, 1963

OKAKURA, Kakuzo. The book of tea. USA: Dreamsmyth, 2001.

PARKES, Graham. Japanese Aesthetics, 2011. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/#8>> Acessado em: 01/03/2012

PROCTOR, Richard; LEW, Jennifer. Surface Design for Fabric. USA: University of Washington, 1988.

VAN ASSCHE, Annie. Fashioning Kimono: Art Deco and Modernism in Japan. Milan: 5 Continents, 2005.

WATTS, Allan. O espírito do Zen: um caminho para vida, o trabalho e arte no extremo oriente. Porto Alegre: L&PM, 2006.

62

WADA, Yoshiko Iwamoto; RICE, Mary Kellogg; BARTON, Jane. Shibori: The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing: Tradition, Techniques, Innovation. Japan: Kodansha International, 1999.