

## **A CULTURA JAPONESA ENTRE O KIMONO E O GESTO NO CORPO FEMININO JAPONÊS**

Cecília Saito\*

**RESUMO:** Como elemento cultural, o kimono é um das criações mais características do Japão. Entender os processos que envolvem o kimono em uma ligação com a sociedade nipônica, a moda, a tradição, a mulher e o corpo, é descobrir uma rede de significados. Significados que têm a singularidade da cultura japonesa e, ao mesmo tempo, carregam em si elementos generalizados da cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Japão. Cultura. Corpo.

## **THE JAPANESE CULTURE AMONG THE KIMONO AND THE GESTURE EXPRESSED BY THE JAPANESE FEMALE BODY**

**ABSTRACT:** The kimono is a very characteristic creation of the Japanese culture. A net of relations around Japan, society, culture, fashion, woman, body, the kimono is full of discoveries and propositions. As an element of the Japanese culture, the kimono has many singularities, as symbol to the world, the kimono presents many pluralities.

**KEY WORDS:** Japan. Culture. Body.

\* Doutora em Comunicação e Semiótica e autora do livro *O Shodô, o Corpo e os Novos Processos de Significação* (Annablume, 2004). Pesquisadora do Centro de Estudos Orientais da PUC/SP

E-mail: ceciliasaito@uol.com.br

Recebido em: 21/07/2008

Avaliado em: 18/08/2008

Revista de Estudos Universitários, Sorocaba, SP, v.34, n.2, p. 27-38, dez. 2008

Pensar o corpo contemporâneo japonês exibido pelas estreitas ruas de *Harajuku*, Distrito de Tóquio, é também trazer o corpo feminino antigo, escondido pelas amarrações e camadas de um *kimono*. Seu passado cola-se ao presente e se ajusta ao processo evolutivo. Do desconforto da vestimenta que restringiu o corpo a um longo tempo presente, aos rígidos padrões tradicionais, para um corpo que segue em paralelo com a expansão mercadológica, nesses processos comunicacionais, a gestualidade da mulher japonesa não seria uma resposta ao projeto de corpo construído pela cultura tradicional? A tradição que se moldou, entre outras coisas, na diferenciação de gêneros ou nos complexos padrões da etiqueta corporal? O corpo feminino, que desde a antiguidade esteve encapsulado pelas túnicas, transportou códigos comportamentais adquiridos ao longo do percurso histórico e tradicional, emergindo na contemporaneidade, “aparentemente livre” das amarrações. A re significação desse corpo ocorre em parte sob o impacto das influências ocidentais e da expansão mercantilista do período *Meiji* (1868-1912), que contribuiu para alterar a forma de vestir liberando os movimentos.

O *kimono* traz consigo elementos importantes para a construção do corpo feminino japonês, não apenas como instrumentos que ilustram significados aparentes, mas também, como ação comunicativa em seu processo de organização e evolução. Nesse sentido, será que com o surgimento da moda de rua ou com a visão dos estilistas *Rei Kawakubo*, da grife *Comme des Garçons*, *Issey Miyake* e *Yohji Yamamoto*, exibindo corpos semelhantes a “vitrines móveis”, o ar de irreverência não seria uma resposta do corpo que ficou encapsulado durante séculos pelas amarrações? Resposta esta, de uma gestualidade que antes se organizava pelos movimentos contidos e, agora, assinala um novo projeto de corpo que pode dançar livre no espaço. O olhar através dos recortes procura sondar a relação: *kimono*, corpo e construção da gestualidade através do tempo.

## O SURGIMENTO DO KIMONO

O que significa *kimono*? A palavra *kimono* em japonês significa “coisas para vestir”. “*Ki*” é um derivado do verbo *kiru* - vestir, e “*mono*” – coisas (WADA, 1996, p. 131) Segundo Wada, no Japão não havia um estilo de vestimenta semelhante ao *kimono* até antes do século VII e início do sistema de corte imperial. De certa forma, tal como a vestimenta dos egípcios do Novo Império (1000 a.C), que

usavam uma espécie de túnica chamada *kalasiris*<sup>1</sup> (KÖHLER, 2001, p. 59), os povos antigos do Japão, da era *Jomon* (7500 anos - 300 a.C), também vestiam um tipo de túnica reta, costurada nas laterais e usada com uma faixa na cintura. Nessa época, a necessidade de sobrevivência atribuiu às mulheres certos papéis que proporcionavam maior liberdade aos movimentos dos braços e pernas. Estas vestes não eram desconfortáveis e permitiam vários tipos de atividades como fiar ou moer grãos. Dentro da vestimenta chinesa, algumas peças seriam provavelmente precursoras do *kimono*, tais como, a túnica usada no período *Zhou* (1100-771 a.C) e na Dinastia *Qin* (221-206 a.C) que exibiam mangas retangulares, colarinhos afixados, e uma sobreposição frontal. Paralelo à dinastia chinesa *Han* (206 a.C - 220 d.C), algumas vestimentas semelhantes a estas foram descobertas em imagens de rainhas e chefes tribais no Japão (WADA, 1996, p. 132) relacionando a vestimenta om a situação econômica financeira.

O processo evolutivo da vestimenta seguiu em paralelo com o contexto político do ambiente da corte no Japão. O período *Asuka* (552 d.C - 645 d.C), foi marcadamente um período de significativas mudanças, principalmente devido ao reinado de uma mulher, a imperatriz *Suiko* (593 d.C - 628 d.C). Entretanto, foi o príncipe *Shôtoku* quem governou e unificou a nação em um Estado, passando a ser dirigido por uma figura central. Nesse período, ocorre o ingresso do Japão ao budismo e a adaptação à política chinesa, convergindo os códigos da vestimenta japonesa para a chinesa. Vale salientar que as diferenças de gênero foram amenizadas nesse período. Em 718, surge o *Yoro Clothing Code*, um tipo de convenção que forçou todas as túnicas a sobrepostem-se frontalmente da esquerda para direita seguindo os padrões da China.

O período *Nara* (645-794) foi um período em que se acentuou a diferenciação de gênero na vestimenta. A separação por hierarquia ocorreu de forma drástica no Japão, principalmente em relação às classes e relações familiares (BENEDICT, 1988, p. 54) Durante o percurso histórico, a formação de castas foi muito importante para a organização do sistema feudal e as vestimentas das mulheres tiveram sua relevância enquanto signos da nobreza. No período *Nara*, as mulheres de classe superior usavam um tipo de túnica em estilo chinês, chamado *kinu*, que era amarrado na frente e tinha mangas longas e retas. As túnicas que ficavam por baixo eram sobrepostas de uma maneira similar ao *kimono*. Essas mangas tubulares

provavelmente originaram as mangas largas usadas pelas damas do período *Heian*. As mulheres japonesas passam a amarrar suas saias sobre as túnicas, ao invés de, por baixo, como faziam antes. Desde então, toda vestimenta do tipo *kimono* sobrepõe-se nas proximidades do pescoço, mantendo um colarinho fixo e uma lapela longa que contorna a abertura frontal. O uso do colarinho foi muito importante e, enquanto distinção de classe, nos períodos *Nara* e *Heian*, era comum a corte usar um híbrido de dois tipos diferentes de colarinhos ao mesmo tempo. O estilo de sobreposição no pescoço pode ter surgido a partir da vestimenta chinesa *agekubi* (colarinho com abertura no pescoço). Havia ainda, o *tarikubi* (colarinho em sobreposição), que deu origem ao colarinho do *kimono* atual (WADA, 1996, p. 136). Enquanto o estilo de colarinho usado pelo homem era o aberto, para a mulher cabia o estilo sobreposto, que poderia ser interpretado como a concessão de abertura maior aos homens através de seus colarinhos. As mulheres passaram a ter suas vestimentas sobrepostas por camadas dificultando o movimento de seus corpos.

Conforme Richard Dawkins (2001, p. 163) explicou, na batalha do sexo, cada parceiro tentará explorar o outro, tentará forçar o outro a investir mais. Nesse sentido, talvez o gene egoísta masculino, ao ditar regras, tenha forçado os corpos femininos à submissão e ao controle do comportamento. Na hipótese de Dawkins (p. 22), somos máquinas criadas por nossos genes e o corpo habita um ambiente em que a transmissão da cultura replica de cérebro em cérebro por meio da imitação. Batizado como *meme*, esse gene replicador salta de corpo em corpo, exatamente como um vírus que parasita uma célula (p. 211). O egoísmo do gene originará egoísmo no comportamento individual (p. 22). O *kimono* poderia ser um exemplo de *meme*, transmitido pela cultura chinesa, que teria replicado também para a cultura japonesa.

No período *Heian* (792 d.C - 1192 d.C), a mulher usou um tipo de vestimenta de mangas menores, envolvida em uma túnica de capa curta, formando a camada externa do *kimono* de 12 sobreposições, o *jûni-hitoe*. Reservado para ocasiões formais, este *kimono* foi usado nos quatro séculos seguintes pela nobreza feminina. Com isso, os japoneses pretendiam valorizar as cores da natureza e sua mudança conforme as estações do ano. A graduação e os contrastes de sombras das camadas formadas na linha do pescoço, o alinhamento da bainha e a margem da manga eram o centro do interesse decorativo. O ato de vestir ficou mais difícil e volumoso devido à quantidade de tecidos a ser transportado pelo corpo. Nas vestimentas das cortesãs, a combinação de cores era realizada pelas camadas de

roupas. Por exemplo, para a representação da flor de cerejeira (na cor rosa), era necessária a sobreposição de camadas de seda branca sobre a vermelha (WADA, 1996, p. 137). Antes de terminar o século VIII, novos padrões estéticos foram surgindo com a hegemonia do clã *Fujiwara*. As damas da corte imperial e os membros da família real passaram a usar vestimentas formais nos cerimoniais com o comprimento arrastando ao chão. O país é tomado pela guerra civil e pelo crescimento da violência como forma de contestação desse domínio. A vestimenta que aquecia o corpo da mulher, também realçava as inúmeras camadas, representando as estações, direções, virtudes, e elementos da terra. A atenção à mensagem codificada, transportada pelo corpo era tão grande, que exigiu um enorme dispêndio de tempo e dinheiro, fazendo com que a corte instituisse limitações na vestimenta. No final do período *Heian*, por exemplo, era comum o *itsutsuguinu*, um *kimono* de mangas largas sobreposto em cinco camadas.

Para entendermos a importância da codificação para os japoneses, vale ressaltar que esta valorização também ocorreu entre os oficiais do período *Heian*, que usavam o *bukan sokutai*, uma vestimenta feita de colarinho *tarikubi* e usada com um tipo de calça *hakama* (branca para uso externo, ou vermelho para o uso interno). Para a mulher restava o papel de esperar o retorno dos nobres, usando uma elegante e volumosa roupa, chamada *uneme*. Na versão menos formal do *sokutai*, o chamado *noshi* foi usado sobre a calça *hakama* para as atividades da corte. Tanto a vestimenta masculina como a feminina pareciam pouco confortáveis, pesadas e sobrecarregadas por ornamentações e camadas de tecido.

A vestimenta chamada *suikan* popularizou-se entre o sexo masculino na metade do período *Heian*. Neste estilo, o colarinho *agekubi* era frequentemente aberto à esquerda e dobrado por baixo, insinuando o colarinho *tarikubi*. O *suikan* era preso na calça *hakama*, tornando-se menos incômodo. Uma das diferenciações na vestimenta feminina pode ser percebida na peça chamada *Kazami* que era uma roupa de inverno usada apenas por jovens e crianças. Embora essa vestimenta fosse ampla, parecia pouco prática e tinha seu comprimento arrastando ao chão.

A importação da cultura chinesa encerrou-se com o declínio da Dinastia *Tang*, em 894, propiciando o surgimento da versão feminina da vestimenta japonesa com mangas tubulares. As calças *hakama* marcaram outro estágio no desenvolvimento do estilo singular do vestuário japonês no século IX. As mulheres da realeza passaram a usar um tipo de *kimono* liso e com mangas largas, o *ôsode*. Havia também o *kosode*, um *kimono* de mangas pequenas, usadas junto à pele para aquecimento no inverno, era branco e tinha mangas costuradas com pequenas

aberturas ao redor dos antebraços, possibilitando o arejamento.

No período *Kamakura* (1185-1392), as roupas de uso interior nas residências tornaram-se menos formais que as usadas em público. As mulheres passaram a exibir mangas menores, um tipo de *kimono* com uma saia simplificada. Isto se deve à influência política do governo de *shogunato*, chamado *bakufu*, instituído pelo samurai *Minamoto no Yoritomo*, que toma o poder da família *Fujiwara*. Assim, *Yoritomo*, tomado pelo sentimento de egoísmo (de seu gene) passa a dominar o sistema feudal no Japão, apoderando-se das cobranças de taxas. Seu fortalecimento institui a classe dos guerreiros denominada *bushi* (BARROS, 1988, p. 32). Esta classe de lutadores preferiu roupas usadas pelas pessoas comuns promovendo um estilo de vida mais prático, contudo, rigoroso. A mulher *bushi* usou um *kosode* branco, longo e de comprimento até o chão. As roupas precisavam habilitar os samurais para os movimentos rápidos de seus corpos.

Por volta de 1321, o *Kamakura bakufu* começa a ser contestado, ocorrendo a tentativa de reinstalação do reinado imperial. *Ashikaga Takauji* acaba derrotando o *Kamakura bakufu* e estabelecendo um novo governo que ficou conhecido como o período *Muromachi*. Foi um período de maior turbulência, rompendo-se a unidade básica do país representada pela família imperial (p. 33). O código *bushi* influenciou a estética japonesa do século XII ao XVI, pelo estilo de simplicidade cultivada pelos guerreiros.

A expansão de mercados transformou os estilos de vestimenta. Do período *Muromachi* até o *Momoyama*, ocorre a replicação da extravagância e brilho nos desenhos da moda, particularmente, devido ao gosto de um líder militar *Oda Nobunaga* (1534-1582). Este gosto foi estimulado pela troca com a Dinastia chinesa *Ming* (1368-1644) e as negociações com os europeus. Assim, pulverizou-se a entrada de produtos e estilos estrangeiros nas classes mais ricas do Japão. Os produtos mais comercializados eram as armas e materiais têxteis usados para alimentar o status dos guerreiros. As modificações mais significativas ocorreram com o *kimono* de mangas pequenas *kosode*, que antes era usado como roupa íntima pelos nobres, gradualmente torna-se peça comum no cotidiano de todas as classes. Sob o comando de *Toyotomi Hideyoshi*, foram construídos vários castelos no Japão. O castelo de *Osaka*, construído em 1583, destacou esta cidade como símbolo do comércio e do poderio financeiro. Treze anos depois, com a construção do castelo *Momoyama*, marcou-se o período que vai da subida de *Nobunaga*, ao início do governo *Tokugawa Iyasu* (WADA, 1996, p. 142).

Com o estabelecimento do período *Edo*, durante os quais, 250 anos do reinado

pertenceram ao domínio da família *Tokugawa*, a mulher geralmente usava um *kosode* longo, arrastando ao chão. Durante as formalidades, a túnica era longa e decorada, com mangas pequenas chamada *uchiki*, e usada sobre outra túnica *aigi*, amarrada ao redor da cintura, cruzando acima e revelando o *kosode* branco.

Em 1720, a maior concentração urbana estava em *Kyoto*, *Osaka* e *Edo* apresentando um *kimono* mais elaborado e extravagante, incitando o consumismo entre as mulheres. Muitas pessoas comuns criavam seus próprios estilos demonstrando sutilmente a revolta política, mesmo com a rigidez imposta pelo *bafuku*. “A única estética dos tecidos pintando a beleza das coisas efêmeras, simbolizava o fato incerto da mulher *bushi* nesta sociedade de guerreiros” (p.145). As cidades começam a crescer e a mulher passa a usar um *kosode* sem cauda ou um *uchiki* para as ocasiões especiais e ao redor da cintura prendia-se uma faixa chamada *obi*. O desejo de consumir roupas luxuosas fez com que as pessoas criassem um estilo de moda chamado *iki*. Estes detalhes sutis não foram especificamente controlados pelas leis e, portanto, permitiram aos indivíduos sustentar seus próprios estilos de vestir. Algumas regras governamentais colocaram limite para o uso de certas cores e padronagens técnicas, mas os atores *kabuki* conseguiram romper com esses limites.

Ao *kosode* tradicional que tinha mangas curtas e arredondadas somou-se um novo estilo com mangas longas, chamadas *furisode*, que se tornou popular entre as mulheres jovens. Para resolver a restrição dos movimentos dos braços, causada pelo comprimento extra, era deixado sem costura debaixo do braço e ao redor da cava das mangas. Com o desenvolvimento do tingimento *yûzen*, feito de pasta de arroz foi possível aprimorar os padrões de desenhos, dando a sensação de fluidez, oposta à estética *Heian*. É típico do período *Edo*, a arte dos tecidos de diferentes estilos e técnicas produzidas pelos artesãos japoneses. O *kosode*, o *furisode* e os *kimonos* do teatro *Nô* foram os precursores do que hoje conhecemos como kimono no ocidente.

No período *Meiji* (1868-1912) as influências ocidentais contaminam os japoneses. As exigências americanas, nos tratados com os japoneses e as negociações com o governo oficial em 1854, passam a admitir a entrada de estrangeiros, surgindo então, a preocupação na preservação da identidade nacional. O retorno do imperador ao poder, em 1868, tenta restabelecer a unidade necessária ao país. Surge então um paradoxo entre a preservação da identidade cultural japonesa e a submissão ao estilo ocidental modernizado. As vestimentas ocidentais passam a representar a modernidade e muitos japoneses abandonaram suas roupas tradicionais,

tidas como um signo de atraso. O imperador procurava popularizar a vestimenta ocidental, adotando roupas suntuosas nas ocasiões formais. Entre as mais altas classes urbanas durante o período *Taisho* (1912-1926) vestir a aparência ocidental tornou-se uma manifestação de aprendizado ocidental e expressão de modernidade. Os homens passam a usar os ternos de executivos que, depois da II Guerra, torna-se escolha nacional entre os assalariados. Esta influência foi tão grande que o terno feito em *Saville Row*, em Londres, batizou os ternos masculinos do Japão, que são conhecidos como *sebiro* (WADA, 1996, p. 153).

As mulheres passam a guardar suas roupas japonesas, também, a modificar seus penteados; aquelas que usavam os *kimonos* puderam fazer adaptações de forma a acomodarem-se em suas novas atividades e estilos de vida. O *obi*, a faixa da cintura, teve a amarração voltada para trás, liberando os movimentos dos braços. Esta influência da classe média japonesa começou no início do período *Meiji*, e ainda é a mesma maneira como as mulheres vestem o *kimono* hoje em dia. Os *kimonos Meiji* foram diferenciados pela ocasião em que eram usados, ou seja, para o uso diário ou para eventos especiais. Porém, hoje, tornou-se complicado distinguir *se a situação é especial ou do cotidiano* (AIKAWA, 1994, p. 115). O *kimono* formal era composto por um conjunto de três peças de *kimono* chamado *mitsu-gasane* e cada um possuía uma bainha grossa e acolchoada, o *fuki*. Tornou-se popular o uso de uma banda decorativa no colarinho, o *han-eri*, a tal ponto que durante o período *Taisho* as cores e as tramas dos tecidos eram atualizadas. As mulheres *Meiji* personalizavam o *han-eri*, *fuki*, ou bainhas almofadadas, o forro e os nós do *obi*, mostrando um grau de individualidade para vestimenta. Havia, ainda, um tipo de capa para o *kimono*, reservado aos homens durante o período *Edo*, que passa a ser usado pelas mulheres no início do século, popularizando-se no período *Taisho*. Para a *gueicha*, havia uma certa quantidade de livres expressões no uso dos *kimonos* que possibilitava refletir sobre sua elegância. Talvez a origem do gosto dos adolescentes do Japão atual na personalização dos aparelhos celulares venha desta replicação.

Alguns tipos de *kimono* e acessórios continuaram a ser usados mesmo após a II Guerra Mundial. “A popularidade deu-se talvez, pela democratização que ocorreu no Japão durante a ocupação aliada. Amplamente, se deve para a influência americana, o aumento do número de mulheres de classe média que poderiam sentir-se confortáveis comprando os estilos de *kimonos* da elite para ocasiões especiais” (WADA, 1996, p. 157).

A formalidade dos *kimonos* teve sua origem na codificação de cores do período

*Heian*. E esta codificação ainda sobrevive nos rituais de casamento tradicional, que muitas vezes, inclui até quatro trocas de roupas. É como se o passado estivesse sempre cruzando o presente. Nesse sentido, os *yukatas*, conhecidos como *kimonos* de verão, mais simples e feitos de algodão, são comumente usados nos tradicionais fogos de artifício de verão, *hanabi taikai*, que se tornou uma festa popular desde os anos 90.

A tradição do *kimono* ainda sobrevive cultivada entre os mais velhos. Pensando em fortalecer a continuidade entre os jovens, a estratégia de sobrevivência adotada pela indústria de *kimono*, inclui a linha do chamado “pronto-para-vestir” feita em poliéster que não necessita de cuidados especiais. Tudo faz parte de um pacote coordenado, que elimina a necessidade de escolher os acessórios; e o design é uma mistura da cultura japonesa e européia (p. 158). Seria uma resposta à necessidade de sobrevivência do *kimono* no século XXI, tentando fazer os ajustamentos a um corpo miscigenado, que não mais se adapta ao desconforto da vestimenta antiga.

## AS RESIGNIFICAÇÕES DO KIMONO

O kimono não é uma vestimenta de fácil colocação. A pesquisadora japonesa *Yasuko Tohyama* (1991, p. 193) diz que quando a mulher está vestida com o *kimono* e sentada em posição reta, seja no *tatami* (esteira) ou na cadeira, é necessário ajustar ambos os lados da vestimenta ao redor dos joelhos. Além disso, a rígida etiqueta exige cuidados para não expor as áreas abaixo do braço, principalmente devido à fenda nas axilas. Os cotovelos precisam sempre estar numa posição fechada, próxima ao corpo. As pontas dos dedos dos pés e os próprios pés também obedecem a um rígido controle de alinhamento como parte desta etiqueta. Quanto às mãos, estas devem demonstrar cuidado na forma como seguram os objetos, com as duas mãos. É importante controlar o objeto que as mãos estão segurando. O padrão de comportamento de uma mulher que usa o *kimono* estabelece que não se deve abrir muito a boca, pois isto significa a quebra do silêncio que envolve o *kimono*. É preciso esconder a boca com as mãos durante a conversação ou enquanto ri ou come. No texto de *Tohyama*, o que chama atenção é sua análise das relações entre os aspectos comportamentais não verbais japoneses e os elementos da cultura tradicional. Em comparação com as vestimentas ocidentais:

[...] o kimono é inconveniente para o comportamento ativo, como o obi

que facilmente se desamarra além de tornar-se amarrotado. As pernas também podem facilmente aparecer sobre a cauda do kimono. Esta restritiva natureza do kimono influencia e regula o comportamento não verbal japonês, especialmente para a mulher. (TOHYAMA, 1991, p. 193)

A análise de *Tohyama* aponta para um processo inibidor dos movimentos do corpo da mulher através da vestimenta. Estes padrões de comportamento, que durante centenas de anos teriam reprimido o corpo feminino pelos seus códigos próprios ou, pela submissão às leis *bushi*, poderiam ter internalizado o “tempo presente” habilitando-o ao desenvolvimento de extensões perceptivas.

Nossa maneira de ver o corpo por tantos padrões de comportamentos pode ser um tanto “estranha”, à semelhança do que disse Bauman (1999), o estranho é visto como algo indefinido que leva a organização social a procurar como um esforço sistemático reduzir as frequências com que os problemas hermenêuticos aparecem, a exemplo da palavra *pharmakon*, termo genérico grego que poder ser traduzida tanto como remédio quanto veneno. Assim, “[...] definir a estranheza como fenômeno cultural é o ponto de partida de um processo que leva inexoravelmente à revelação de que a ambivalência não pode ser eliminada da existência” (p. 83). Lembrando o que disse Freud (2001, p. 220) em “*The Uncanny*”, essa visão de algo estranho e assustador que estamos tentados a concluir é o *horripilante*, precisamente porque não nos é conhecido nem familiar e os lugares do outro estranho, dentro da constituição do ego é provavelmente algo que se dá pela nossa maneira de ser humano. Ou, conforme a definição de Schelling (apud FREUD, 2001, p. 241) como “alguma coisa que deve ter permanecido escondido, mas que tem vindo à luz.” Será que coisas que são habilitadas para a sobrevivência e deixam o corpo mais potente, poderiam transformá-lo? Talvez seja apenas a estratégia evolutiva do corpo.

Para a contemporaneidade japonesa seus estilistas têm apresentado uma proposta que procura resignificar o design tradicional. Brincando com a codificação *Yoro Clothing Code*, instituída em 718 (citada no início do texto), o estilista *Issey Miyake* (BÉNAÏM, 1999, p. 22-23), na coleção Primavera-Verão 1975, expõe em seu catálogo, a atriz *Nao Kimura* vestindo um *kimono* ocidentalizado e, ao seu lado, a designer *Sueko Otsuka* usando um *kimono* tradicional. No catálogo, a designer, uma mulher de idade mais avançada, segue os padrões convencionais de fechamento frontal do *kimono* (da esquerda para a direita) e a atriz, muito mais jovem, desconstrói essa convenção usando uma túnica com fechamento da direita para a esquerda.

Conforme Olliver Dyens (2001, p. 56), “o corpo contemporâneo é a sedimentação de memes, representações, comportamentos e artefatos tão contaminados pelo fenômeno não biológico que se torna irreconhecível.” O fotógrafo *Shoichi Aoki* (2003), interessado no modo como as pessoas se expressam através das roupas que vestem, publicou um ensaio fotográfico “*Fruits*”, em que retrata a moda de rua e as modificações no comportamento dos adolescentes japoneses que frequentavam *Harajuku*, Distrito de *Tóquio*. O início desse processo foi por volta dos anos de 1980, quando a moda japonesa tornou-se conhecida internacionalmente devido ao trabalho da estilista *Rei Kawakubo* e a casa de moda japonesa *Comme des Garçons*. O corpo ganha outro desenho com *Rei Kawakubo*, que transforma seus figurinos trabalhando as malhas e inserindo coisas para conquistar formas diferenciadas. O corpo ganha uma forma diferenciada daquela tradicional dos *kimonos*, e os estilistas japoneses passam a influenciar o ocidente pela miscigenação cultural transferidas para as peças baseadas no *kimono* japonês.

A moda de rua para *Aoki* é considerada um movimento revolucionário. No estágio inicial as tendências mudavam a cada três ou quatro meses, pois havia poucos líderes que desenvolviam estilos próprios e em horas estratégicas atraíam seguidores que começavam a copiá-los. Isto os encorajou a criar novos e extravagantes estilos que desenvolveram livremente as tendências. Com isso, novas tinturas de cabelos coloridas foram desenvolvidas no Japão permitindo aos adolescentes descolorirem seus cabelos pretos, tingindo-os com cores chocantes. O limite entre a moda japonesa e o estilo ocidental foi diluindo. E os itens tradicionais japoneses como as faixas de *obi* do *kimono*, as presilhas de cabelo ou a sandália *guetá* foram combinadas com as roupas ocidentais. A moda de rua comunica as novas influências estéticas que gradualmente vão se replicando entre os japoneses. Que corpos seriam esses? A resposta se gruda nestes corpos e pode ser lida pelas imagens. São corpos que não desejam a diferença de gêneros, são corpos que respondem ao processo de evolução operado pela seleção natural, lidando com a taxa de adaptabilidade do projeto que segue em replicação. São corpos que desejam dançar livremente a coreografia da vanguarda japonesa da tesoura, abrindo sem sutileza o tecido que envolve a tradição.

## REFERÊNCIAS

- AOKI, Shoichi. **Fruits**. New York: Phaidon Press Inc, 2003.
- AIKAWA, Kayoko. The history of kimono. In: ATSUSHI, Ueda (Ed.). **The electric geisha: exploring Japan's popular culture**. New York: Kodansha International, 1994.
- BARROS, Benedicto de F. **Japão, a harmonia dos contrários**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.
- BAUDOT, François. **Yohji Yamamoto**. Trad. Vera S. de Albuquerque Maranhão. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BÉNAÏM, Laurence. **Issey Miyake**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Trad. Geraldo H. M. Florsheim. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- DYENS, Ollivier. The rise of cultural bodies. In: TENNANT, David (Ed.) **Metal and flesh**. The evolution of man: technology takes over. Cambridge: MIT Press, 2001. p. 54-59.0
- FOLEY, Robert. **Os humanos antes da humanidade: uma perspectiva evolucionista**. São Paulo: Unesp, 1998.
- FREUD, Sigmund. The uncanny. In: GRENVILLE, Bruce (Ed.). **The Uncanny: experiments in cyborg culture**. Vancouver: Vancouver Art Gallery/Arsenal Pulp Press, 2001. p. 240-253.
- KÖHLER, Carl. **A história do vestuário**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 167-183.
- GRAND, France. **Comme des garçons**. Trad. Christina Murachco. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- TOHYAMA, Yasuko. Aspects of japanese nonverbal behavior in relation to traditional culture. In: YOSHIHIRO, Ikegami (Ed.) **The empire of signs**. Philadelphia: JB, 1991.
- WADA, Yoshiko I. The history of the kimono. Japan's national dress. In: STEVENS, Rebecca A. T.; WADA, Yoshiko Iwamoto (Ed.). **The kimono inspiration: Art and art-to-wear in America**. The textile Museum: Washington, D.C. San Francisco: Pomegranate Artbooks, 1996.