

Entrelaces simbólicos e culturais do trançado japonês kumihimo 組み紐

Symbolic and cultural intertwinings of Japanese kumihimo 組み紐 braiding

Natália Rezende Oliveira

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4751-4338>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6278713232044964>

URL do artigo: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/estudosasia/article/view/265388>

Recebido em: 28/12/2024. Aprovado em: 09/10/2025.

Editores responsáveis: Simone Martins Cabral, Vitoria Ferreira Doretto.

Revista de Estudos da Ásia

Recife, v. 1, n. 1, 2025.

Coordenadoria de Estudos da Ásia, do Centro de Estudos Avançados da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil.

Website: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/estudosasia>

Contato: revista.estudosdaasia@ufpe.br https://www.instagram.com/revista_estudos_asia

Como citar (ABNT)

OLIVEIRA, Natália Rezende. Entrelaces simbólicos e culturais do trançado japonês kumihimo 組み紐. **Revista de Estudos da Ásia**, Recife, v. 1, n. 1, e265388, p. 1-33, 2025.

Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/estudosasia/article/view/265388>. Acesso em: 11 out. 2025.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A **Revista de Estudos da Ásia** não se responsabiliza por conceitos, análises, opiniões e ideias apresentados pelos autores dos textos, nem por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e quaisquer outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela reprodução e utilização de imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.



ENTRELACES SIMBÓLICOS E CULTURAIS DO TRANÇADO JAPONÊS KUMIHIMO 組み紐

Symbolic and cultural intertwinings of japanese kumihimo 組み紐 braiding

URL do artigo: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/estudosasia/article/view/265388>

Natália Rezende Oliveira¹

Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6278713232044964>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4751-4338>

E-mail: natalia.rzd@gmail.com

¹ Artista-pesquisadora e escritora. Professora substituta da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, no curso de Artes Visuais (habilitação em Escultura).

RESUMO

Este artigo objetiva discorrer sobre os aspectos simbólicos e os diálogos interculturais que consolidaram a prática do trançado kumihimo 組み紐 no Japão. Para tanto, percorremos a história do trançado no arquipélago, analisando a transformação de seus usos ao longo do tempo, com base nos materiais veiculados pelas plataformas virtuais da Japan House em São Paulo e em Londres, instituições que sediaram uma exposição itinerante dedicada à difusão do kumihimo no ano de 2022 e 2023, respectivamente. Em seguida, são examinados os sentidos de arte e artesanato contidos no vocábulo *kōgei* 工芸, a partir da dissertação de mestrado da historiadora Keiko Nishie (2019), em diálogo com os discursos proferidos pela fábrica japonesa Domyo, que produz cordões de seda há mais de trezentos anos, no Japão. Por fim, reflexões acerca de aspectos do Xintoísmo associados ao trançado têxtil, tais como aqueles observados na animação japonesa *Your Name* (*Kimi no na wa*, 君の名は), dirigida por Makoto Shinkai (2016), concluem a discussão, trazendo a riqueza simbólica de uma prática que atravessa tempos, seja na narrativa criada pelo filme, seja na sobrevivência da tradição por gerações, persistindo até a contemporaneidade.

Palavras-chave: trançado; kumihimo; cultura japonesa; *kōgei*.

ABSTRACT

This article aims to discuss the symbolic aspects and intercultural dialogues that have consolidated the practice of *kumihimo* braiding in Japan. Firstly, we go through the history of braiding in the archipelago, analyzing the transformation of its uses over time, based on the materials published on the virtual platforms of Japan House in São Paulo and London, institutions that hosted an exhibition dedicated to kumihimo braiding in 2022 and 2023, respectively. Next, the meanings of art and craftsmanship contained in the word *kōgei* are examined based on the master's thesis by Japanese-Brazilian historian Keiko Nishie (2019), in dialogue with the statements made by the Japanese factory Domyo, which has been producing silk cords for over three hundred years in Japan. Finally, reflections on aspects of Shinto associated with textile braiding, such as those seen in the *marudai* instrument and in the Japanese animation *Your Name*. (*Kimi no na wa*, 君の名は), directed by Makoto Shinkai (2016), conclude the discussion, bringing to light the symbolic richness of a practice that crosses the ages, whether in the narrative created by the film, or in the survival of the tradition for generations, persisting to the present day.

Keywords: braiding; kumihimo; Japanese culture; *kōgei*.

ENTRELACES SIMBÓLICOS E CULTURAIS DO TRANÇADO JAPONÊS KUMIHIMO 組み紐

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2022, a Japan House São Paulo (Brasil) sediou a exposição itinerante *Kumihimo – A arte do trançado japonês com seda, por Domyo*², mostrando exemplares de cordões utilizados em vestimentas e objetos da cultura japonesa, além dos instrumentos de tessitura manejados pelos artesãos da fábrica Domyo, produtora de cordões de seda há mais de dez gerações em Tóquio. Junto dos cordões, a exposição também apresentou uma seleção de vídeos e entrevistas que demonstravam os processos de trabalho e os aspectos históricos do trançado, bem como as aplicações das cordas na contemporaneidade. O nome da técnica é explicado pela instituição da seguinte maneira:

Em japonês, *kumihimo* significa ‘cordas trançadas’. O termo é utilizado para se referir a amarrações de três ou mais feixes de fios de seda, formando cordões a partir da sobreposição diagonal desses fios de maneira regular e uniforme. Os resultados podem ser trançados simples, feitos com 3 feixes (conhecidos como ‘trança francesa’), ou mais complexos, chegando a conter mais de 140 feixes de fios (Japan House São Paulo, on-line)³.

O intrigante uso do vocábulo “amarração” para descrever a técnica do *kumihimo* 組み紐 evoca os significados expandidos da palavra nó, cuja etimologia contempla os sentidos de atado e de entrelace. Desse modo, a instituição contextualiza as implicações culturais do verbo “amarrar”, que também é empregado pelos japoneses para expressar “a conexão entre pessoas”, “as coisas relacionadas a um fato”, “o florescer e o dar frutos”, “a conclusão de uma história”⁴. A função de ligação da amarra, portanto, é aplicada em contextos que almejam expressar algum tipo de vinculação, e o sentido de florescer e dar frutos, por sua vez, embora possa soar distante dessa funcionalidade, remete de maneira explícita à ideia de encadeamento observado no próprio fluxo de entrelace dos fios, denotando algo que se desenvolve com modificações sucessivas da própria forma.

A presença dos cordões nas manifestações culturais japonesas remonta desde o período Jōmon (entre 13.000 e 300 AEC), palavra que se refere aos padrões de corda que, curiosamente,

² Também apresentada em Los Angeles, Califórnia (EUA), entre 2021 e 2022, e em Londres (Inglaterra), em 2023.

³ KUMIHIMO – A arte do trançado japonês com seda, por Domyo. Japan House São Paulo, São Paulo [s/d]. Disponível em: <https://www.japanhousesp.com.br/exposicao/kumi-himo>. Acesso em: 07 dez. 2024.

⁴ Idem.

ganham notabilidade não pelos trabalhos têxteis em si, mas por sua aparição em alguns exemplares de cerâmicas e figuras de barro produzidas na época (Figuras 1 e 2) e no período posterior, Yayoi (c. 300 AEC – 300 EC). Nesses objetos, é possível observar texturas em alto e baixo relevo que sugerem empilhamentos e entrecruzamentos transversais de linhas, funcionando como índices de fios e cordões. Em um artigo dedicado ao estudo da importância da cerâmica no desenvolvimento de sociedades sedentárias, especialmente pelas transformações que os artefatos de barro provocaram na dieta alimentar da antiguidade, o pesquisador Allan Nywmer Praia aponta a sofisticação tecnológica contida na ornamentação das peças produzidas naquele período, cujas texturas eram de fato obtidas por meio da rotação e pressão de cordas sobre a argila:

As técnicas utilizadas para criar essas marcas intrigaram estudiosos por muito tempo. [Tatsuo] Kobayashi explica que ‘acreditava-se que objetos como cordas, esteiras, materiais tricotados e tecidos, juntamente com cestos e gaiolas, eram pressionados contra o barro. Foram feitas tentativas de recriar as ferramentas usadas para fazer os diferentes tipos de impressões’ (Kobayashi, 2004, p. 25). Essa investigação em torno das marcas de corda revela não apenas a habilidade artesanal dos povos Jōmon, mas também seu profundo conhecimento dos materiais à sua disposição (2021, p. 79).

Em uma conferência virtual realizada pela Japan House London⁵, instituição que também apresentou a exposição dos cordões no ano subsequente à mostra no Brasil, Mita Kakuyuki (2023), curador do Museu Nacional de Nara, afirma que os resquícios mais antigos de artefatos de cordoaria têxtil produzidos no Japão datam do período Kofun (por volta de 250 a 538 EC), de estética mais simples e rudimentar, sob influência da China e da península coreana. Segundo a especialista em técnicas japonesas de trançado Masako Kinoshita, que confirma tais influências, “em 234, o imperador da China deu uma faixa ou fita roxa feita de seda trançada à rainha de Yamatai-koku, uma nação originária do Japão, e uma faixa azul ao seu emissário” (1995, p. 31, tradução nossa)⁶. Para além dos objetos que sobreviveram ao tempo, como no caso das cerâmicas Jōmon, representações dos trançados em pinturas e estátuas budistas do Japão antigo serviram como fontes de estudo dos usos e dos estilos dos cordões no decorrer da história do arquipélago (Kakuyuki, 2023), tendo em vista a baixa quantidade de tecidos conservados em decorrência das condições de armazenamento ou da fragilidade do material, produzido a partir de fontes orgânicas.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ByzO-psCGA>. Acesso em: 28 dez. 2024.

⁶ Texto original: “In 234, the emperor of China gave a purple band or ribbon made of silk braids to the Queen of Yamatai-Koku, a tribal nation in Japan, and a blue band to her emissary” (Kinoshita, 1995, p. 31).

Figuras 1 e 2 (detalhe) – Vaso do período Jōmon, 4.000 – 3.000 AEC, encontrado em Korekawa, Hachinohe-shi, Aomori, atualmente no Museu Nacional de Tóquio



Fonte: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/J-34867. Acesso em: 28 dez. 2024.

Em um seminário virtual também realizado pela Japan House London⁷, a escritora e idealizadora da exposição Mari Hashimoto (2022) explica que a técnica do trançado foi aprimorada pelos artesãos japoneses no período Asuka (c. 538 – c. 710 EC), e que os primeiros exemplares derivam de adaptações dos complexos nós chineses (Figuras 3 e 4), cujos entrelaces desenham um labirinto espiralar de fios. Hashimoto (2022) afirma que a forma da espiral, vista como sagrada não apenas pela cultura japonesa, representa a infinitude do movimento (em sua fala original, “*the never ending movement*”⁸), assim, os aspectos místicos nutrem parte do interesse dos japoneses pelo desenvolvimento do trançado, já que amarrar, como dito acima, é um verbo expressivo dos diferentes tipos de entrelaçamentos, sejam eles metafóricos ou não, presentes em muitas áreas de nossas vidas. Este alinhamento entre os efeitos estéticos e funcionais, portanto, se torna um traço inescapável à compreensão da história do trançado japonês, assim como da visão do objeto artístico, de modo geral, no contexto do arquipélago, como será discutido mais adiante.

⁷ The History and Significance of Kumihimo in Japanese Culture. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSfU5heD6Ks&t=405s>. Acesso em: 18 nov. 2024.

⁸ Idem.

Figuras 3 e 4 (detalhe) – Espelho da Dinastia Qing (1644–1911), com ornamentos pendentes em fios de seda. Um destes fios, de cor azul, apresenta um tradicional nós chinês, no qual se pode notar a organização entrecruzada de sua composição



Fonte: The Met Museum (disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/69696>, acesso em: 25 fev. 2025).

Hashimoto (2022) também afirma que os únicos cordões que se aproximam da complexidade técnica do *kumihimo* seriam aqueles produzidos na América do Sul. Embora ela não especifique a região ou cultura à qual se refere, é possível encontrar diversos artefatos que remetem a uma produção profícua de cordões ou de tecidos elaborados através de técnicas de trançado nesta porção do continente americano, utilizados sob diferentes finalidades e contextos⁹. A ponte Q'eswachaka sobre o rio Apurímac, construída pela civilização Inca no século XVI, no que hoje conhecemos como Andes peruanos, é um exemplar notável do desenvolvimento da cordoaria em terras andinas, cuja sofisticação permitiu às antigas civilizações a elaboração de sistemas de engenharia e arquitetônicos de alta relevância para a expansão territorial das sociedades (Sewell, 2018).

Ainda no contexto incaico, temos os artefatos têxteis utilizados para fins de registro e comunicação nomeados como *quipu*, palavra que, no idioma quéchua, significa nó, e remete ao sistema de nós em conjuntos de cordões que caracteriza seu funcionamento. Estruturas semelhantes aos *quipus* incas, com variações materiais e estruturais, são amplamente encontradas em outras civilizações da própria América pré-colombiana, como no caso do povo Wari (c. 500 – c. 1200 EC), habitante do território andino antes dos Incas, e há ocorrências do

⁹ Há, no acervo do The British Museum, um fragmento de tecido realizado por meio de uma técnica de trançado, de estética muito similar aos primeiros exemplares de trançados japoneses (ver Figura 5), datado do período de Nazca (c. 100 AEC – 600). Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1954-05-448. Acesso em: 01 mar. 2025.

uso de nós em cordões para fins mnemônicos em outras regiões, como no caso do Havai (Jacobsen, 1983). É interessante notar que, nesses contextos, a origem material e a funcionalidade dos têxteis conferiam aos objetos alto valor simbólico, ritualístico e político, pois os tecidos eram mais preciosos do que o ouro, conforme aponta Adrián Ilave Inca (2020).

A cordoaria é, também, uma importante prática dos povos aimarás, realizada desde o período pré-colombiano e que se mantém ativa na atualidade. No livro *Cultura material Aymara*, de Hans Gundermann Kroll e Héctor González Cortez (2015), a gama de práticas culturais da comunidade aimará, no Chile, é apresentada pelas seções prataria, cerâmica, têxteis e cordoaria. Nessa classificação, os cordões são apartados dos têxteis, embora sejam fabricados com os mesmos tipos de lã e compartilhem de semelhanças estruturais com a tecelagem plana. Ao contrário da prataria e da cerâmica, que exigem um conhecimento especializado da(o)s artesã(o)s, os autores apontam que as práticas de tecelagem e de cordoaria são acessadas por toda a comunidade, pois fazem parte de um conjunto de conhecimentos difundidos popularmente.

No contexto tradicional, enquanto os tecidos agrupados na categoria dos têxteis são produzidos pelas mulheres, a fabricação dos cordões aimarás fica a cargo dos homens, que aprendem o ofício do trançado desde a infância. As funções das cordas estão associadas principalmente à pecuária, atividade de subsistência fundamental para a comunidade aimará. Desse modo, os cordões são utilizados para amarrar cargas, atar estruturas e carregar objetos ou animais, mas também são empregados em determinados ritos que evidenciam a dimensão extraordinária e simbólica das fibras. Para esta aplicação, Kroll e Cortez (2015) explicam que o trançado deve possuir uma estrutura mais elaborada e ser produzido com fios mais finos.

Em um exercício comparativo dos modos de fazer em ambas as culturas, é possível observar que, na prática atual do *kumihimo*, tal como apresentado pela fábrica Domyo, os artesãos japoneses utilizam desde um simples disco perfurado no meio até teares circulares, como o *marudai* 丸台, ou quadrados, como o *takadai* 高台, que se diferenciam com relação ao estilo estrutural das cordas¹⁰. Enquanto isso, os cordões aimarás são, muitas vezes, feitos nas próprias mãos dos cordoeiros: com o punho levemente fechado, os homens utilizam o vão que se forma entre a palma e os dedos para sustentar a estrutura já trançada, enquanto os fios que serão entrelaçados se organizam ao longo da lateral do dedo indicador e do polegar. Tanto por isso, os cordões aimarás são volumes tubulares, ao passo que as estruturas planas são nomeadas

¹⁰ Imagens e outros detalhes acerca dos instrumentos japoneses, com especial atenção ao *marudai*, podem ser encontrados na última seção deste artigo.

de faixas, perdendo a vinculação à classe dos cordões — diferenciação que não ocorre no contexto japonês. De qualquer modo, a despeito das diferenças entre os instrumentos e a execução das técnicas, as semelhanças entre a cordoaria andina e a tradição do *kumihimo* não se reduzem à sofisticação estrutural anunciada por Hashimoto (2022), pois emparelham, também, sua utilização no âmbito ritualístico.

A proposta deste artigo é discorrer sobre os aspectos simbólicos e os diálogos interculturais que consolidaram a prática do *kumihimo* no Japão, até chegar aos trançados distintamente japoneses. Para tanto, iniciaremos com um breve percurso histórico da prática do trançado, analisando a transformação de seus usos ao longo do tempo, em consulta, sobretudo, aos textos veiculados pelos sites da Japan House São Paulo e da Japan House London, bem como as palestras virtuais promovidas por ambas as instituições e pesquisadores da área. Em seguida, serão pontuadas as distinções conceituais de arte e artesanato no contexto japonês, tomando como base a dissertação de mestrado da historiadora nipo-brasileira Keiko Nishie (2019), em um diálogo crítico com os discursos de valorização do trabalho manual proferidos pela fábrica Domyo. Por fim, aspectos do Xintoísmo associados ao trançado têxtil, tais como aqueles observados no instrumento *marudai* e na animação japonesa *Your Name (Kimi no na wa 君の名は)*, dirigida pelo cineasta japonês Makoto Shinkai (2016), concluem a discussão, trazendo a riqueza simbólica de uma prática que atravessa tempos, seja na narrativa criada pelo filme, seja na sobrevivência da tradição por gerações, persistindo e carregando suas histórias até a contemporaneidade.

2 O TRANÇADO KUMIHIMO

Como apontado na seção anterior, *kumihimo* é o nome atribuído aos cordões feitos com fios de seda coloridos, cujas estruturas podem ser tubulares, planas, triangulares ou poligonais, de alta resistência e flexibilidade (aspectos que justificam o uso particular da seda), além de carregar a beleza da combinação de cores e das padronagens tecidas – tendo este entrelace da funcionalidade e da dimensão estética como uma qualidade dual marcante no *kumihimo*, tal como sublinhado por Jacqui Carey (1997) no livro *The Beginner's Guide to Braiding the Craft of Kumihimo*. Apesar da forte presença das cordas no arquipélago, atestada pela cerâmica Jōmon, a técnica de trançado que de fato deu origem ao *kumihimo* remonta ao intercâmbio cultural possibilitado pelas rotas comerciais que envolviam nações do leste asiático, como é o caso da Rota da Seda (entre 130 AEC e 1453 EC). A capital imperial de Nara surgiu como um

centro importante para esse intercâmbio, no Japão, e as técnicas de trançado de seda trazidas da Coreia e da China durante o período Asuka (c. 538 – c. 710 EC) acabaram ganhando força para se tornarem uma tradição contínua no arquipélago¹¹. No livro *Weaving and Binding: Immigrants Gods and Female Immortals in Ancient Japan*, o professor Michael Como (2009) analisa a influência destes contatos para a formação dos ritos e estruturação das atividades agrícolas do país, e observa a importância das referências têxteis, em especial da sericultura, para a elaboração dessa formação, trazidas por mulheres tecelãs da Ásia:

Embora se saiba que objetos tecidos existiram nas ilhas japonesas há mais de 2.000 anos, descobertas arqueológicas ao longo da costa do Japão/Mar Oriental sugerem que a sericultura e a tecelagem experimentaram saltos dramáticos em quantidade e qualidade a partir do século V EC. Isso corresponde aos registros do *Nihon shoki*, que afirmam que tecelãs da China e da península coreana foram enviadas para as ilhas japonesas aproximadamente nessa época. O texto afirma ainda que mulheres tecelãs eram alojadas em centros de culto como o santuário Munakata na província de Chikuzen em Kyūshū e o santuário Miwa na planície de Yamato (Como, 2009, p. 113, tradução nossa)¹².

Figura 5 – Fragmento de um trançado de seda com elementos de metal e ouro, preservado no templo de Hōryū-ji, em Nara. Período Asuka, século VII. Propriedade Cultural Importante. Museu Nacional de Tóquio



Fonte: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/N-51. Acesso em: 09 dez. 2024.

Desse modo, em termos visuais, os primeiros *kumihimo* produzidos no Japão carregam referências diretas da Ásia continental, havendo exemplares adornados com pérolas, metais

¹¹ Conforme consta em texto publicado na plataforma virtual da Japan House London. Disponível em: <https://www.japanhouselondon.uk/read-and-watch/kumihimo-a-thread-through-japanese-history/>. Acesso em: 18 dez. 2024.

¹² Texto original: “Although woven items are known to have existed in the Japanese islands over 2,000 years ago, archeological discoveries along the coast of the Japan/Eastern Sea suggest that sericulture and weaving experienced dramatic leaps in both quantity and quality beginning in the fifth century C.E. This corresponds with entries from the *Nihon shoki*, which state that weavers from China and the Korean peninsula were sent to the Japanese islands at roughly this time. The text further states that weaving maidens were housed in such cultic centers as the Munakata shrine in Chikuzen province in Kyūshū and the Miwa shrine on the Yamato plain” (Como, 2009, p. 113).

preciosos e luxuosos tons de dourado (Figura 5). Além disso, a vinculação dos *kumihimo* aos temas espirituais — os ritos Budistas, Confucionistas e Xintoístas, conforme aponta Como (2009) —, é aspecto de grande contribuição para a difusão da cordoaria no arquipélago, configurando um tema nuclear para o estudo do trançado neste contexto (Rossini, 2019).

No período Heian (c. 794 – c. 1192 EC), nota-se um avanço significativo da prática de cordoaria, com trançados produzidos a partir de entrelaces e padronagens cada vez mais complexos e que começam a se distanciar dos modelos transmitidos pelo continente asiático. De acordo com as informações publicadas no site da Japan House London¹³, o estilo *Kara-kumi* 唐組 é considerado um dos primeiros cordões autenticamente japoneses, trazendo variações do padrão de diamante, também conhecido como trança chinesa, compostas por representações de elementos da paisagem ou de estilos ornamentais típicos do Japão. Observando os exemplares nos acervos de museus¹⁴, é possível notar que a combinação de tons em degradês sutis e a criação de contrastes por meio de padronagens diagonais toma o lugar das cores e formas suntuosas presentes nos trançados anteriores, o que nos leva a pensar que a complexidade é explorada não apenas na dimensão da visualidade, mas sobretudo a nível estrutural, com a prática incorporando os simbolismos e elementos culturais do país desde a concepção e manufatura das cordas.

Figura 6 – Sutra da Luz Dourada (Konkomyo-kyo), Volume 3, com pintura Hakubyo. O cordão *kumihimo* pode ser visto atado à extremidade da peça, à esquerda. Período Kamakura, século XII. Museu Nacional de Quioto



Fonte: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/kyohaku/A甲260. Acesso em: 07 dez. 2024.

¹³ Disponível em: <https://www.japanhouselondon.uk/read-and-watch/kumihimo-a-thread-through-japanese-history/>. Acesso em: 18 dez. 2024.

¹⁴ Na plataforma virtual da fábrica Domyo é possível acessar fotografias de reproduções dos tipos de trançados elaborados em cada período, com detalhamentos técnicos. Disponível em: <https://kdomyo.com/en/pages/%E7%B5%84%E7%B4%90%E3%81%A8%E9%81%93%E6%98%8E%E3%81%AE%E6%AD%B4%E5%8F%B2>. Acesso em: 25 fev. 2025.

Os trançados que sobreviveram dos períodos Heian e, posteriormente, Kamakura (c. 1192 – c. 1333 EC) foram recuperados principalmente de templos budistas e santuários xintoístas. Nestes contextos, explorava-se tanto a função de amarra quanto de ornamentação do *kumihimo*, que era utilizado para prender os rolos de textos religiosos, como os pergaminhos de sutras budistas (Figura 6), mas também para atar e decorar as vestimentas religiosas ou as roupas da nobreza, além de haver evidências de sua aplicação em móveis e em instrumentos musicais (Japan House London, 2023; Kinoshita, 1995).

Mas o uso que certamente mais se destaca, para além do âmbito religioso, é na composição e paramentação das armaduras dos samurais, produzidas em larga escala em períodos de intensa atividade militar no Japão e que, hoje, fazem parte da coleção de propriedades culturais de alta importância do país. Como sublinha Kinoshita (1995), acerca da grande quantidade de cordões empregados nestes paramentos, “uma típica armadura totalmente decorada exigia cerca de 200 peças de cordões trançados de 2 metros de comprimento para amarrar as pequenas placas de couro ou metal. Quase oitenta tranças adicionais de vários pesos, estruturas, larguras, cores e estilos eram usados para completar uma armadura” (1995, p. 34, tradução nossa)¹⁵. Alguns dos cordões que compunham tais peças eram classificados como *odoshi ito* 威糸 (*odoshi* significando trançado de cordão e *ito*, fio), caracterizados pela tessitura plana, e foi na produção direcionada a esta finalidade que se desenvolveu a técnica de *ayadashi* あやだし, que permitiu aos artesãos fabricarem trançados cada vez mais elaborados, incluindo, até mesmo, a reprodução de caracteres e ideogramas nas padronagens (Japan House London, 2023).

Figura 7 – Espada Hirimaki com madeira laqueada, bronze prateado e cordões de seda nas cores branco e azul. Período Nanbokuchō, século XIV. Propriedade Cultural Importante. Museu Nacional de Tóquio



Fonte: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/F-19970. Acesso em: 07 dez. 2024.

¹⁵ Texto original: “A typical fully decorated suit of armor required about 200 pieces of 2-meter-long braids for lacing the small leather or metal plates. Nearly eighty additional braids of various weights, structures, widths, and colors, and designs were used to complete a suit of armor” (Kinoshita, 1995, p. 34).

No âmbito das espadas, os cordões *kumihimo* eram utilizados para atar a bainha ao corpo dos samurais, servindo também de apoio para a mão (Figura 7). Eram, comumente, de aparência simplificada, do tipo plano (*odoshi ito*), mas continham uma leve textura, garantindo o atrito necessário para não deixarem que a mão escorregasse. Tal uso já era evidente desde os tempos antigos: Kakuyuki (2023) apresenta, na conferência mencionada anteriormente, um possível retrato do príncipe Shōtoku, fundador do templo Hōryū-ji, representado com um *kumihimo* do tipo plano na região de sua cintura, ao passo que na espada carregada por uma das crianças que o acompanha vemos um cordão vermelho amarrado no punho — do mesmo modo que a classe guerreira os utilizava (Figura 8).

Figura 8 – Pintura do século VIII EC, possivelmente do príncipe Shōtoku (e seus dois filhos), regente do Japão de 594 a 622 EC, mantida no templo Hōryū-ji, em Nara. Nota-se um cordão *kumihimo* do tipo plano próximo à cintura, enquanto um fino cordão vermelho está amarrado no punho da espada carregada pela criança à direita



Fonte: <https://www.worldhistory.org/image/6746/prince-shotoku-painting>. Acesso em: 28 dez. 2024.

A aplicação mais abundante dos cordões, porém, se dá no traje de batalha, de tipo lamelar¹⁶, pois eram os *kumihimo* (sobretudo os *odoshi ito*) que uniam as placas das armaduras, sustentando toda a armação metálica dos samurais (Figuras 9 e 10). Conforme o Museu Nacional de Quioto¹⁷, uma das características distintivas das armaduras lamelares japonesas está no entrelaçamento vertical dos cordões, feitos de seda ou de tiras de couro de veado curtido.

¹⁶ Armaduras feitas inteiramente de pequenas placas retangulares, com perfurações pelas quais o material de ligação ou entrelace das placas era inserido.

¹⁷ Em folheto comemorativo à finalização da restauração da armadura estilo Dōmaru com cordões azuis, Museu Nacional de Quioto, 2024. Disponível em: https://www.kyohaku.go.jp/eng/learn/assets/guides/2024_domaru_leaflet_en.pdf. Acesso em: 27 fev. 2025.

Esse entrelaçamento também poderia ser realizado através de dois métodos: *kebiki odoshi* 毛引威, no qual os cordões seriam atados por meio de laçadas volumosas e intrincadas a ponto de recobrir toda a superfície das placas de metal, e *sugake odoshi* 素懸威, cujo entrelaçamento era espaçado e intervalado, aplicado, muitas vezes, por razões econômicas, levando em conta o elevado custo da seda. Desse modo, podemos dizer que as placas eram literalmente tecidas, e os cordões e os tipos de entrelaçamento empregados conferiam extrema mobilidade para o traje, permitindo a proteção por meio da junção firme das placas, sem que isso restringisse o movimento e a agilidade do corpo (Japan House London, 2023). Observam-se ainda outras aplicações de cordões, à exceção dos *odoshi ito*, no traje militar, como aqueles que circundavam a região da cintura, chamados de *kurijime-no-o* 繰締緒 (cordão de cintura), utilizados especialmente para fins de ornamentação. Boa parte dos *kurijime-no-o* era decorada com o padrão de hexágonos nomeado de *kikko* 亀甲, palavra que se refere ao casco da tartaruga, símbolo da longevidade no Japão, denotando a dimensão simbólica que o *kumihimo* atribuía à confecção das armaduras (Tachibana Museum et al., s/d).

Figura 9 – Armadura (estilo Dōmaru) com fios trançados nas cores preta e branca. Período Nanbokuchō, século XIV. Propriedade Cultural Importante. Museu Nacional de Tóquio



Fonte: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/F-19972?locale=en. Acesso em: 05 dez. 2024.

Figura 10 – Detalhe da armadura (estilo Dōmaru) com fios trançados nas cores preta e branca. Período Nanbokuchō, século XIV. Propriedade Cultural Importante. Museu Nacional de Tóquio



Fonte: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/F-19972?locale=en. Acesso em: 05 dez. 2024.

Embora a atuação militar dos samurais tenha entrado em declínio nas temporadas de relativa paz durante o período Edo (c. 1603 – c. 1868 EC), a classe aristocrática samurai manteve um status considerável, exercendo grande influência na trama social (Nishie, 2019). Assim, as transformações sociais impulsionaram o desenvolvimento de novas técnicas e expandiram as possibilidades funcionais dos *kumihimo*, atraindo novos nichos de mercado, mas sua valorização, certamente, foi reiterada pelo uso contínuo da classe guerreira. Sobre a estratificação da sociedade em classes no Xogunato Tokugawa e a importância dos samurais nessa hierarquia, a historiadora Keiko Nishie escreve:

Tokugawa [Ieyasu] adotou um sistema de classificação da sociedade denominado *shinō-kō-shō* 士農工商, ou literalmente ‘guerreiros, camponeses, artesãos, comerciantes’, enunciados em ordem decrescente de importância. Em teoria, essa divisão social está relacionada à moral do confucionismo, em que os agricultores eram considerados os verdadeiros produtores, seguidos pelos artesãos, enquanto os cidadãos de menor prestígio eram os mercadores, meros atravessadores nas relações de trocas, que não produziam qualquer valor à sociedade. À classe guerreira ou samurai, da qual faziam parte os *daimyōs*, era reservada a posição de maior autoridade devido à posse de terras (Nishie, 2019, p. 15-16).

É também no período Edo que se observa o florescimento da cultura popular e a difusão das artes, à medida em que o próprio cenário urbano se desenvolvia (Macedo, 2017), e, nesse contexto, “a classe dos artesãos prosperou, pois encontrou patronos não apenas na corte imperial e na nobreza guerreira, mas também entre os ricos comerciantes, que viam na ostentação da arte uma forma de distinção social” (Nishie, 2019, p. 16). Desse modo, apesar de

os cordões *kumihimo* desempenharem as funções estruturais de amarração, seu papel no traje de batalha, ainda observando o caso das armaduras, vai se tornando cada vez mais estético, decorativo, pois passa a constituir mais um elemento de expressão da distinção social dos samurais. Conseqüentemente, a valorização do aspecto artístico como símbolo de poder social também teria contribuído fortemente para o desenvolvimento das técnicas de trançado. A partir dessas variações, cada cordão, considerando as cores e padronagens, os tipos redondo, tubular (oco), quadrado ou plano, o número de fios e os materiais, funciona como um registro mnemônico dos estilos, preferências e significados de tais elementos em cada época:

Em formulários de pedidos históricos de armaduras, há designações explícitas para cor e design que exemplificam como os clientes militares valorizavam os detalhes de suas armaduras. [...] Os tons de cor nos trançados eram parte integrante das armaduras japonesas e invariavelmente refletiam a personalidade dos portadores. Em suma, as cores distinguem um grande guerreiro de outro (Tachibana Museum et al., on-line, tradução nossa)¹⁸.

Figura 11 – Kuroda Seiki, *Maiko Girl*, 1893. Óleo sobre tela. A pintura foi criada por Kuroda pouco depois de retornar da França, onde estudava, numa visita a Quioto. Nela, pode-se observar a largura do *obi*, atravessado pelo que se assemelha a um espesso cordão vermelho. Propriedade cultural importante. Museu Nacional de Tóquio



Fonte: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-11258. Acesso em: 28 dez. 2024.

¹⁸ No original: “On historic order forms for armour, there are explicit designations for color and design, which exemplify how military clients’ valued the details of their armour. [...] The shades of color in the braids were an integral part of Japanese armour and invariably reflect the personalities of the bearers. In short, the colors distinguished one great warrior from another”. Disponível em: <https://g.co/arts/v2LL2VJAGH9ygiJp9>. Acesso em: 21 dez. 2024.

Conforme descrito pela Japan House London (2023), com a instauração do governo Meiji, em 1868, que restaura o poder à família imperial, o sistema de classes descrito anteriormente é abolido, o Xogunato dos Tokugawa é derrubado e em 1876 decreta-se a proibição do uso de espadas, encerrando uma das principais utilizações do *kumihimo*. Contudo, tal cadeia de acontecimentos não interfere nas demais utilizações do trançado neste mesmo período: as vestimentas japonesas também haviam passado por transformações e o *obi* 帯, faixa usada para amarrar o quimono na cintura, tornou-se mais largo, proporcionando um novo uso ornamental do trançado (Figura 11). Os cordões utilizados nos *obi* são, inclusive, muito semelhantes, na forma e no comprimento, àqueles usados nas espadas, perpetuando a expressão artística e nobre daqueles cordões, dessa vez, em um novo contexto (Japan House London, 2023).

Os trançados *kumihimo* continuam, nos dias atuais, a adornar as vestimentas tanto nas modelagens tradicionais quanto na moda contemporânea, o que faz do vestuário a área de maior aplicação dos cordões (Carey, 1997). Mas as técnicas de entrelaçamento da cordoaria japonesa também servem, contemporaneamente, como referência para a confecção de estruturas de tubos de carbono, por exemplo, que possuem uma série de aplicações industriais, indo desde a produção de “tacos de golfe e aeronaves até próteses ortopédicas”, como destaca o texto de apresentação da exposição na plataforma virtual da Japan House São Paulo (2022)¹⁹.

Essa aplicação contemporânea revela nuances técnicas e formais das práticas de trançado que comumente são diminuídas sob a caracterização deturpada das chamadas artes menores na perspectiva do Ocidente, o que nos conduz a uma reflexão acerca das categorias às quais o *kumihimo* é alocado na cultura japonesa, e quais reverberações essas reflexões podem produzir no modo como compreendemos a presença dos artefatos têxteis nas sociedades humanas.

3 ARTE, ARTESANATO E *KŌGEI*

Historicamente, os artefatos têxteis foram desenvolvidos de maneira ampla por distintas sociedades, possuindo inúmeras camadas funcionais que vão desde a confecção de vestimentas

¹⁹ Na exposição, foram apresentadas peças desenvolvidas pela parceria entre a fábrica Domyo e pesquisadores do Tachi Lab, da Universidade de Tóquio – grupo de pesquisa coordenado pelo professor Tomohiro Tachi. Artigos acerca dos resultados dessa parceria, sobretudo nos campos da engenharia e da computação, podem ser encontrados na plataforma virtual do grupo. Disponível em: <https://origami.c.u-tokyo.ac.jp/~tachi/index.html>. Acesso em: 28 fev. 2025.

às estruturas arquitetônicas, como dito no início deste artigo. Possuíam, ademais, funções de registro ou de transmissão dos símbolos e das histórias de um grupo: são objetos que fazem circular expressões identitárias, de grande importância para a compreensão do passado, mas também de nosso presente, pois continuamos dependentes dos fios e dos tecidos desde seu uso ordinário até a funções tecnologicamente mais complexas. No caso dos cordões, há ainda uma particularidade que enfatiza a magnitude da contribuição das fibras para o crescimento social: a arqueóloga Elizabeth Barber, no livro *Women's Work: The First 20,000 Years Women, Cloth, and Society in Early Times* (1995), afirma que a invenção da corda permitiu que a humanidade se movesse em todos os continentes, pois com ela foi possível amarrar, prender, capturar, coletar, transportar etc.:

Não sabemos quão cedo datar esta grande descoberta – de fazer uma corda tão longa e tão forte quanto necessário, torcendo filamentos curtos entre si. Mas, independentemente do momento em que ocorreu, ela abriu as portas para uma enorme variedade de novas maneiras de economizar trabalho e melhorar as chances de sobrevivência, assim como o aproveitamento do vapor fez com a Revolução Industrial. Esse tipo de fio macio e flexível é um pré-requisito necessário para a fabricação de tecidos. Em um nível muito mais básico, o cordão pode ser usado simplesmente para amarrar coisas – para pegar, segurar, carregar. A partir dessas noções, surgem laços e linhas de pesca, amarras e coleiras, redes de transporte, alças e pacotes, sem mencionar uma maneira de unir objetos para formar ferramentas mais complexas. [...] Nós poderíamos chamar isto de a Revolução do Cordão (Barber, 1994, p. 45, tradução nossa)²⁰.

Porém, a história dos têxteis é profundamente atravessada, no âmbito ocidental, pela vinculação ao doméstico e ao feminino a partir de definições pejorativas de ambos, tidos como assuntos de pouca importância, o que fez com que os discursos de desvalorização das práticas manuais com fios e fibras fossem alimentados até a atualidade. Em *A teoria da bolsa de ficção*, a escritora Ursula K. Le Guin (2021) explica que as antigas histórias acerca dos homens caçadores, que são as histórias dos grandes feitos — dos heróis —, são as narrativas que ofuscaram feitos igualmente relevantes para o desenvolvimento dos grupos sociais, como as atividades de coleta e de cuidado, gerando hierarquias entre os fazeres e corrompendo a própria compreensão da divisão de trabalho no mundo antigo. Essa feminização do trabalho manual têxtil não corresponde, por exemplo, com a realidade da prática de cordoaria no Japão: de

²⁰ Texto original: “We don't know how early to date this great discovery – of making string as long and as strong as needed by twisting short filaments together. But whenever it happened, it opened the door to an enormous array of new ways to save labor and improve the odds of survival, much as the harnessing of steam did for the Industrial Revolution. Soft, flexible thread of this sort is a necessary prerequisite to making woven cloth. On a far more basic level, string can be used simply to tie things up-to catch, to hold, to carry. From these notions come snares and fishlines, tethers and leashes, carrying nets, handles, and packages, not to mention a way of binding objects together to form more complex tools. [...] We could call it the String Revolution” (Barber, 1994, p. 45).

acordo com Kiichirō Dōmyō (2022), presidente da fábrica Domyo, o trançado nunca foi um ofício realizado exclusivamente por mulheres, tendo sido produzido até mesmo por homens da classe guerreira, no período Edo (c. 1603 – c. 1868), como uma possibilidade de trabalho secundário.

A afirmação de Dōmyō (2022), contudo, deve ser observada com cautela, pois não pressupõe a ausência de desvalorização dos fazeres atribuídos ou ligados às mulheres ou a equidade de gênero no âmbito das profissões, especialmente considerando a estruturação da sociedade japonesa, conforme a professora e pesquisadora Liliana Morais aponta:

Enquanto na Europa medieval as mulheres participavam ativamente dos ofícios artesanais, trabalhando lado-a-lado com os homens em oficinas familiares e, ocasionalmente, ascendendo ao papel de mestres, no Japão, doutrinas como o Xintoísmo, o Budismo e o Confucionismo reforçaram a subordinação feminina. De acordo com [Midori] Wakakuwa (1995), uma das razões pelas quais o Japão teve historicamente menos mulheres artistas que a Europa Ocidental se deve à influência mais profunda do poder patriarcal em diversos aspectos da sociedade japonesa. O Confucionismo, em particular, estabelecia uma rígida ordem hierárquica que subordinava filhas aos pais, esposas aos maridos e mães aos filhos (2025, p. 3).

No estudo de Como (2009), evidencia-se a atribuição de fazeres têxteis às mulheres, no contexto do Japão antigo, tida, porém, como um aspecto de elevação social, tendo em vista o alto valor da seda e dos tecidos, reiterado pela presença de divindades femininas tecelãs nas narrativas míticas, como é o caso da deusa do sol — e também dos bichos-da-seda — Amaterasu. O autor destaca, então, a exclusividade do gênero feminino nos trabalhos de tecelagem:

No Japão, assim como em outros lugares da Ásia, apenas mulheres operavam os teares que faziam tecidos. Elas também parecem ter sido responsáveis pela prática extremamente trabalhosa de alimentar os bichos-da-seda com folhas de amoreira. As mulheres, portanto, ocupavam uma posição central na produção de riqueza em muitas famílias (Como, 2009, p. 141, tradução nossa)²¹.

Embora esta afirmação diga respeito ao cenário de meados do século VII e não necessariamente à prática da cordoaria, torna-se importante para nossas análises por configurar uma imagem muito distinta daquela do labor doméstico, delicado e insignificante que caracteriza os trabalhos manuais com o fio no Ocidente e, por extensão, o próprio ideal de

²¹ Texto original: “In Japan as elsewhere in Asia, only women operated the looms that made fabric. Women also appear to have been responsible for the extremely labor-intensive practice of feeding mulberry leaves to the silkworms. Women thus occupied a central position in the production of wealth in many households” (Como, 2009, p. 141).

feminilidade construído neste contexto²². Serve, também, para recuperar a importância dos trabalhos desempenhados por mulheres no âmbito do Leste Asiático, em contraste com a subordinação aos preceitos filosóficos e espirituais nutridos pelos sistemas apontados por Morais (2025). Nesse sentido, o discurso de Dōmyō (2022) traz um dado histórico relevante para compreendermos as instâncias de fabricação do *kumihimo*, mas não problematiza as questões de hierarquia social implicadas nos fazeres manuais têxteis, mesmo quando compartilhados por ambos os gêneros – e, inclusive, na esfera contemporânea, uma vez que a maior parte da força produtora de cordões que atua na fábrica, nos dias de hoje, é composta por mulheres.

Somam-se a essas questões os conflitos categóricos que aparecem quando nos colocamos diante da classificação desses objetos ou artefatos que, como no caso do *kumihimo*, agregam a dimensão funcional a uma experiência espiritual/estética, e são interdisciplinares por excelência, já que a temática têxtil pode ser abordada pelos campos das artes, da moda, da biologia, da arqueologia, da antropologia, da história social etc., cada qual constituindo discursos e saberes singulares para o entendimento das funções e simbolismos dos tecidos e das práticas de manipulação de fibras. Há, contudo, desigualdades de valor nas categorizações que são criadas — e essa seria a raiz do problema, ao menos em nosso contexto, nos quais os termos arte e artesanato carregam histórias e implicações simbólicas radicalmente diferentes. Diante disso, como categorizar a prática do trançado têxtil *kumihimo* e de que forma os conceitos japoneses relacionados à arte e ao artesanato podem nos auxiliar a construir uma nova percepção de seus valores?

No vídeo que celebra a abertura da exposição dos trançados na Japan House London, Hashimoto (2023) se refere aos cordões pelo termo *kōgei* 工芸, palavra composta por *kō* 工, cujos traços horizontais representam céu e terra, ao passo que o traço vertical que interliga ambos representa o homem. Em sua pesquisa, Nishie (2019) afirma que *kō* 工 expressa a mediação humana entre os planos celeste e terrestre, aludindo à transformação da natureza em cultura por meio do trabalho manual. Já o caractere *gei* 芸 vem de *geijutsu* 芸術, acenando para as raízes chinesas da palavra que expressaria um conceito semelhante ao que o ocidente compreende enquanto arte:

²² Observando, evidentemente, as especificidades temporais, territoriais e de raça e classe que fazem a imagem dessa associação sofrer variações significativas. O que interessa à discussão posta no artigo são as assimetrias de valor que sustentam a visão dos trabalhos realizados por mulheres e dos ofícios têxteis, quando associados a elas, ainda que em contextos nos quais estas práticas não sejam exclusivamente desempenhadas por elas.

A ideia japonesa de arte, contida na palavra *geijutsu* 芸術, refere-se a uma grande variedade de manifestações artísticas – convencionais como a pintura, ou singulares como o arranjo floral e a cerimônia do chá –, e corresponde a um sistema próprio de sentido e funções.

Geijutsu, ou em sua origem chinesa, *yìshù* 艺术, refere-se às Seis Artes Chinesas, os rituais, a música, o tiro com arco, a condução de carruagens, a caligrafia e a matemática, consideradas práticas nobres na tradição confucionista, e ainda às artes da medicina e da adivinhação (Nishie, 2019, p. 13).

A historiadora prossegue explicando que todas as Seis Artes Chinesas estão ligadas ao aprimoramento das habilidades técnicas/manuais em seu sentido literal, mas cada uma delas guarda, em um nível mais profundo, uma lição de refinamento da moral humana, assim como as Artes Liberais descritas nos compêndios *Trivium* e *Quadrivium*, na Antiguidade Clássica e Idade Média ocidentais, também possuíam, com particularidades que se aproximam e se distanciam do contexto asiático.

Kōgei também compartilha de uma origem chinesa, mas, apesar de ser uma palavra antiga no âmbito chinês, seu uso se consolida, no Japão, na Era Meiji (c. 1868 – c. 1912), quando o investimento na modernização do país promove a absorção dos modelos econômicos e políticos do Ocidente, fazendo com que o arquipélago criasse conceitos e palavras a fim de facilitar diálogos e aproximações. Assim, o termo *kōgei* tem seu primeiro registro no ano de 1871, no Estatuto do Ministério do Interior, com a aceção de indústria, já que seria utilizado como tradução do termo *industry*, em inglês (Nishie, 2019).

Bijutsu 美術, por outro lado, é o termo que passa a se referir ao sentido ocidental das Belas Artes, marcando, no Japão, a cisão entre as categorias, conforme Nishie (2019, p. 26) aponta:

O rótulo *kōgei* foi utilizado de forma retrospectiva em relação às técnicas desenvolvidas anteriormente à abertura dos portos, e tinha a função de diferenciá-las de *bijutsu*, principalmente após a restrição desse termo às artes visuais. Da mesma forma, a noção de *bijutsu* foi projetada à pintura e à escultura antigas, procedimento de hierarquização que encontrou acolhida no Japão, pois, como vimos, estas eram atividades cultivadas pela elite, enquanto o *kōgei* tinha um caráter plebeu, profissional. Dessa maneira, o reencontro com o ocidente estabeleceu a separação entre as belas artes e o artesanato no Japão.

Porém, o sentido de *kōgei* também sofre transformações no decorrer do tempo, desvinculando-se da noção de indústria para se referir à cultura material japonesa, uma vez que são as artes tradicionais que ganham a atenção do Ocidente, fazendo com que o arquipélago

lançasse um novo olhar sobre sua própria cultura²³. Essa mudança de sentido é registrada na década de 1920, mas Nishie (2019) pondera que o processo de transformação dos significados teria se iniciado durante a era Meiji, logo no início dos trâmites de abertura e modernização do país.

Kōgei, portanto, se refere àquilo que conhecemos como artesanato ou tradição artesanal, mas, na conclusão de seu trabalho, Nishie (2019) sugere que usemos o termo em seu idioma original, ao invés da tradução, para evitar as conotações negativas que a palavra artesanato agregou durante muito tempo no Brasil, em decorrência de nossa herança ocidental e colonial, e que não correspondem ao valor que as artesanias possuem no contexto japonês. Longe de ser uma solução que ignora o núcleo do problema, a historiadora tensiona, criticamente, a desvalorização dos ofícios no cenário brasileiro, afinal, são esses objetos que contam nossas histórias e carregam os símbolos que representam nossas identidades — fatores que tornam injustificável a discrepância na valorização econômica e simbólica da arte e do artesanato. Como consequência dessa diferenciação injusta, terminamos por cultivar uma desvalorização sistemática das manifestações culturais e simbólicas de origens indígenas e africanas que nos formaram, assinalando os impactos negativos desse tipo de abordagem. Somente nos últimos anos a desvalorização do artesanal, em detrimento da chamada grande Arte, tem sido subvertida, sobretudo pela inclusão de outras visualidades e atores sociais nos campos da arte e da literatura contemporâneas.

No discurso difundido pela fábrica Domyo, reitera-se a inexistência de tais conflitos de valor em *kōgei*, visão que corrobora com a valorização do fazer manual ao trazer à tona não só a dimensão simbólica e cultural dos cordões, mas a implicação do corpo e suas singularidades no processo de tessitura dos trançados — algo impossível de se obter nos processos autômatos, ao menos nos casos de trançados mais complexos —, e podemos estender esse entendimento para a cultura material, de modo mais amplo, conforme apontado na seguinte citação:

O *Kumihimo* trançado à mão tem uma elasticidade e textura não encontradas naqueles produzidos por uma máquina. Ou seja, graças à experiência pessoal do artesão habilidoso, há uma consciência prática da aplicação de poder, o grau de força necessário. Movimentos sutis das mãos que se tornaram sua segunda natureza ajudam a criar o produto final. Cordões trançados com a consistência inabalável de uma máquina nem chegam perto de igualar a complexidade e delicadeza de uma trança feita à mão. Você pode realmente sentir a personalidade do artesão individual em cada

²³ E, como observa Nishie (2019), em espelhamento, as artes tradicionais japonesas também influenciaram fortemente a arte do Ocidente, que também atravessava períodos de transformação e ressignificação formal e conceitual, embora essa influência seja, na maioria das vezes, pouco reconhecida e discutida.

um. Mesmo quando feitos com o mesmo estilo de trança e o mesmo tipo de linha, nenhum deles é exatamente igual (Domyo, on-line, tradução nossa)²⁴.

Para além da expressão singular do fazer artesanal, o cultivo da atenção do corpo é aspecto que se destaca no discurso de Domyo, ligado aos fazeres manuais têxteis sobretudo pela instância da repetição, que nos conduz a estados de corpo e espírito próximos ao que se experimenta em práticas meditativas. Certamente, o discurso proferido pela fábrica constrói determinada aura ao seu produto a fim de influenciar a recepção deste, especialmente se levarmos em conta o fato de que as produções artesanais contemporâneas concorrem com produtos artificiais e industrializados, produzidos em rápida escala e com custos significativamente menores. Mas o traço relacionado à atividade manual, no discurso, pode ser acionado para contrapor o argumento de inexistência de uma dimensão contemplativa ou da elaboração de significados mais profundos nos ofícios artesanais. No período do Renascimento ocidental (entre meados dos séculos XIV e século XVI), a arte é marcada pela divisão entre o fazer utilitário (os objetos funcionais) e o contemplativo (os objetos que contêm ideias transcendentais ao plano mundano), mas é justamente o alinhamento de ambas as dimensões que, em *kōgei*, dá sentido à manifestação artística como uma elevação da experiência humana.

O trabalho é todo sobre repetição infinita. Com ritmo constante e movimentos de mão do começo ao fim, um cordão homogêneo é produzido. Em dias chuvosos, em dias de vento, em dias bons e em dias ruins, não importa o que aconteça, deve-se continuar trançando todos os dias. Pensamentos ociosos podem ter um efeito significativo no resultado. É de particular importância esvaziar sua mente e se concentrar no momento presente (Domyo, on-line, tradução nossa)²⁵.

Em uma pesquisa de medição dos níveis de fluxo (*flow*) cognitivo na prática do *kumihimo*, Zaman et al. (2023) descrevem que a experiência de imersão propiciada pelos trabalhos manuais têxteis se intensifica na medida da dificuldade e da repetição articulada por cada técnica:

²⁴ No original: “Hand braided *kumihimo* have an elasticity and texture not found in those produced by a machine. That is to say that – thanks to the personal experience of the skilled craftsman – there is a hands-on awareness of the application of power, the degree of strength needed. Subtle hand movements that have become second nature help create the final product. Cords braided with the unwavering consistency of a machine don’t even come close to matching the complexity and delicacy of a handcrafted braid. You can truly feel the personality of the individual craftsman in each one. Even when made with the same braiding style and the same type of thread, no two are ever exactly alike”. Disponível em: <https://domyo.co.jp/en/craftmanship/>. Acesso em: 09 dez. 2024.

²⁵ No original: “The work is all about endless repetition. With constant rhythm and hand movements from beginning to end, a homogenous cord is produced. On rainy days, on windy days, on good days, and on bad days, no matter what, you must continue braiding every day. Idle thoughts can have a significant effect on the outcome. It’s of particular importance to empty your mind and focus on the present moment”. Disponível em: <https://domyo.co.jp/en/craftmanship/>. Acesso em: 21 dez. 2024.

O fluxo [*flow*] é um estado cognitivo em que a experiência do usuário e o desafio da tarefa em questão coincidem (equilíbrio de habilidades), permitindo que o usuário otimize a atividade fisiológica e se concentre totalmente para lidar com tarefas difíceis. Esse acoplamento ação-percepção é encontrado com frequência em trabalhos têxteis especializados, nos quais os usuários geralmente estão totalmente imersos e envolvidos. Como um estado positivamente valorizado, o fluxo também pode ser associado à ‘alegria de fazer’ associada a práticas artesanais monótonas e propensas a erros (Zaman et al., 2023, p. 839, tradução nossa)²⁶.

Levando todos esses aspectos em consideração, podemos pensar que a relação estabelecida entre a prática do *kumihimo* e as tradições espirituais no Japão fundamenta-se não só no objeto em si, isto é, em suas características formais e aplicações utilitárias, vinculadas aos ritos e a outros objetos de cunho religioso, mas reside, também, na esfera do próprio fazer, no refinamento da habilidade manual, que se traduz pelo trabalho simultâneo e encadeado de afinar a sintonia entre corpo e mente. É a partir deste ponto que se propõe uma leitura dos elementos xintoístas presentes na tradição do *kumihimo*, também à guisa de concluir a análise aqui empreendida.

4 KUMIHIMO E XINTOÍSMO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitas as culturas que se valem da figura do fio como metáfora filosófica para os sentidos de ligação. Ao mencionar exemplos dessa aproximação no contexto da Ásia, Hashimoto (2022) explica que, da mesma maneira com a qual seres humanos são atados uns aos outros pelo cordão umbilical até o momento do nascimento, haveria cordões que ligam a alma ao corpo, assim como existem os fios do destino que atam pares de pessoas, como no caso do popular mito do fio vermelho (*akai ito* 赤い糸). A fala de Hashimoto (2022) sugere, portanto, que a importância dos fazeres manuais têxteis desenvolvidos pelas culturas tradicionais não está apenas na iconografia ou na esfera utilitária/funcional das fibras: o cordão trançado *kumihimo* materializa os movimentos de entrelace que, de alguma maneira, desenham nossa condição de existência no mundo – como se estivéssemos, no plano composicional do real, trançando-nos uns aos outros (seres e coisas), bem como às camadas invisíveis do plano de relações do céu e da terra, do espaço e do tempo.

²⁶ No original: “Flow is a cognitive state where a user’s expertise and the challenge of the task at hand match (*skill balance*), allowing the user to optimize physiological activity and fully concentrate and cope with difficult tasks. This *action-perception coupling* is regularly encountered in skilled textile crafts where users are often fully immersed and engaged. As a positively valenced state, flow can also be linked to ‘the joy of making’ associated with tedious and error-prone craft practices” (Zaman et al., 2023, p. 839).

As relações do *kumihimo* com a espiritualidade ou, mais especificamente, com o Xintoísmo, aparecem de forma explícita nas aplicações dos cordões — nos ritos e objetos dos templos —, mas se iniciam na própria escolha do material com o qual eles foram e continuam sendo fabricados: a seda. Obtida por meio do cozimento de casulos de bichos-da-seda em água fervente, a seda é fibra de alto brilho e resistência, produzida pelo inseto na forma de um fio contínuo que pode chegar a até mil metros de comprimento. Sobre os simbolismos associados ao inseto, Como (2009, p. 143, tradução nossa) escreve:

De fato, os bichos-da-seda foram objeto de considerável atenção em cultos tanto na China quanto no Japão durante o período pré-moderno. Como os bichos-da-seda eram a fonte da seda e, por extensão, da prosperidade, esse foco ritual talvez não seja surpreendente. Evidências de um desses cultos podem ser encontradas no Kaiko no Yashiro (santuário do bicho-da-seda), um centro de cultos Hata na província de Yamashiro, que abrigava uma divindade do bicho-da-seda. O ciclo de vida dos bichos-da-seda, exibindo um processo de três estágios de nascimento, ‘morte’ dentro do casulo e ‘renascimento’ como uma mariposa, também apresentava uma poderosa metáfora para a imortalidade e ressurreição²⁷.

De acordo com Como (2009), essa dimensão de imortalidade do ciclo metamórfico do bicho-da-seda estaria na base da manifestação de divindades femininas na forma de donzelas tecelãs – um dos exemplos citados por ele é Tsuminoe no Hijiri Hime (em tradução literal, Donzela Imortal dos Galhos de Amoreira), que aparece em um dos poemas do *Man'yōshū* entrelaçando elementos da amoreira (cujas folhas alimentam os bichos-da-seda) e um tecido mágico, com o qual ela se tornava capaz de transitar entre os diferentes planos de existência:

Dizem que essa donzela assumiu a forma de um galho de amoreira flutuando em um riacho de montanha em Yoshino, apenas para ser forçada a se casar com um homem humano que havia descoberto a vestimenta mágica que lhe permitia voar entre o céu e a terra. Como Tsuminoe no Hijiri Hime é dita ter finalmente recuperado seu manto e retornado ao céu, a lenda, contada do ponto de vista do marido, apareceu com destaque na poesia expressando arrependimento pelo amor perdido (Como, 2009, p. 144, tradução nossa)²⁸.

²⁷ No original: “Indeed, silkworms were the object of considerable cultic attention in both China and Japan throughout the premodern period. As silkworms were the source of silk and, by extension, prosperity, this ritual focus is perhaps not surprising. Evidence of one such cult can be found in the Kaiko no Yashiro (Silkworm shrine), a Hata cultic center in Yamashiro province that housed a silkworm deity. The life cycle of silkworms, exhibiting as it did a three-stage process of birth, ‘death’ within the cocoon, and ‘rebirth’ as a moth, also presented a powerful metaphor for immortality and resurrection” (Como, 2009, p. 143).

²⁸ Texto original: “This maiden was said to have assumed the form of a mulberry branch floating in a mountain stream in Yoshino, only to be forced to marry a human male who had discovered the magic garment that allowed her to fly between heaven and earth. Because Tsuminoe no Hijiri Hime is said to have ultimately recovered her cloak and returned to heaven, the legend, as told from the point of view of the husband, featured prominently in poetry expressing regret over lost love” (Como, 2009, p. 144).

Já sobre a importância sociopolítica e organizacional da sericultura, que nos ajuda a dimensionar a importância dessa associação para a atuação de mulheres, conforme discutimos na seção anterior, o autor escreve:

Como a sericultura constituía algo tanto milagroso quanto essencial, os cultos e lendas de tecelões representam uma importante intersecção de preocupações econômicas, políticas e de culto na China, Coreia e Japão pré-modernos. Na China antiga, o cultivo de bichos-da-seda e a produção de seda envolviam não apenas considerações econômicas relacionadas ao uso da terra e do trabalho, mas também o desenvolvimento e a difusão de sistemas rituais baseados em concepções iniciais de *yin* e *yang*, astronomia, mitos populares e práticas de culto. Assim, da dinastia Chou em diante, os ritos relacionados à tecelagem e à sericultura eram uma preocupação ritual primária para governantes e plebeus (Como, 2009, p. 109, tradução nossa)²⁹.

Outros elementos do Xintoísmo, dessa vez, desvinculados da área têxtil, também podem ser observados nos instrumentos de trabalho do *kumihimo*. Ao longo da história da prática no Japão, muitos aparatos foram utilizados, adequados às demandas e aos recursos disponíveis em cada ocasião. Além daqueles mencionados no início deste artigo, foram e são utilizados, também, estruturas como o *kakudai* 角台, *ayatakedai* 綾竹台, *karakumidai* 唐組台 e a *kute-uchi* クテ打ち, técnica de trançar enganchando os fios com os dedos ou com as mãos³⁰, sem intermédio de um instrumento, cuja aplicação se deu especialmente antes do período Edo (1603-1868)³¹. Para os fins desta investigação, propõe-se observar com mais detalhes a composição do *marudai*, suporte ou estrutura feita de madeira em formato cilíndrico, cujo topo redondo é sustentado por bastões fixados em uma base igualmente circular (Figuras 12 e 13). Em tradução para o português, *maru* 丸 significa redondo, enquanto *dai* 台 significa suporte. O *marudai* é, ainda, considerado o mais versátil dos instrumentos utilizados para a confecção do *kumihimo*, e o mais popularizado, já que materiais como acrílico e papelão podem servir para a fabricação de um disco redondo alternativo.

²⁹ Texto original: “Because sericulture constituted something both miraculous and essential, cults and legends of weavers represent an important intersection of economic, political, and cultic concerns in premodern China, Korea, and Japan. In ancient China the cultivation of silkworms and the production of silk involved not only economic considerations related to the use of land and labor, but also the development and diffusion of ritual systems based upon early conceptions of *yin* and *yang*, astronomy, popular myths, and cultic practices. Thus from the Chou dynasty onward, rites concerned with weaving and sericulture were a primary ritual concern for rulers and commoners alike” (Como, 2009, p. 109).

³⁰ Também descrita como manipulação de laço (Kinoshita, 1995).

³¹ Embora o *marudai* seja descrito por algumas fontes como a estrutura que possibilita a produção das mais diversas formas de trançado, cada estrutura traz uma especificidade que facilita e aprimora os processos de fabricação. Para um estudo mais aprofundado dessas especificidades, recomenda-se a leitura do trabalho de Mariana Rossini (2019). Para um detalhamento particular das técnicas arcaicas, como a *kute-uchi*, recomenda-se o trabalho de Masako Kinoshita (1995).

Figuras 12 e 13 – Fotografias de um marudai, vista lateral e superior



Fonte: Japan House SP (disponível em: <https://www.japanhousesp.com.br/stories/historia-e-futuro-do-kumihimo>, acesso em: 20 fev. 2025).

Num exame atento dos componentes do *marudai*, tem-se que o topo redondo leva o nome de *kagami* 鏡, que significa espelho, ao passo que a leve depressão côncava no centro de *kagami* é chamada de *hekomi* 凹み, poço. Já o furo central por onde passam os fios do trançado é chamado de *kagami no ana* 鏡の穴, isto é, o furo do espelho, através do qual encontramos os fios na forma do trançado. Pequenas bobinas de madeira funcionam como novelos, carregando o volume de fios que ainda está para ser trançada, e são chamadas de *tama* 玉, que pode significar globo, joia ou espírito (American Kumihimo Society, on-line). A relação com o Xintoísmo salta à percepção a partir do elemento do espelho, que integra o conjunto de tesouros sagrados da tradição: no *Kojiki*, conta-se que Amaterasu entrega o espelho sagrado ao príncipe Ninigi e anuncia, “esse espelho é a minha alma./ reza para ele e lhe oferece adoração/ como se ele fosse eu.” (Zitto, 2021, p. 71). Refletindo a imagem do mundo (tomando-a em seu interior e devolvendo-a ao observador, que se vê incluído na imagem refletida), o objeto confirma a condição anímica do Xintoísmo, na qual natureza e humanidade não existem separadamente e tudo possui um pulso vital – tudo está apto a manifestar ou ser morada de alguma força divina.

De acordo com o designer, botânico e professor Christopher Dresser (1882, p. 166, tradução nossa)³², “o grande símbolo do xintoísmo é um espelho; pois, assim como um espelho reflete nossa imagem, simbolicamente, considera-se que o xintoísmo revela nossas ações mais íntimas ou revela nosso coração mais íntimo”. Em seus estudos sobre arte e arquitetura japonesa, o autor relaciona tal expressão de verdade à honestidade do trabalho manual, evidenciando a correspondência entre habilidade técnica e moral não apenas sob a lente da espiritualidade, mas, também, uma lente sociopolítica, uma vez que Dresser está inserido no

³² No original: “The great symbol of Shinto is a mirror; for, just as a mirror reflects our image, so, symbolically, Shinto is considered to reveal our innermost actions, or to reveal our innermost heart” (Dresser, 1882, p. 166).

contexto de movimentos europeus que defendiam o trabalho artesanal, em resposta às ondas de industrialização ocorridas entre os séculos XVIII e XIX.

No centro do espelho do *marudai* vertem os fios vitais (enovelados nas *tama*, joias ou espíritos) que são trançados no ponto exato do furo, isto é, no ponto de atravessamento do objeto, que poderia ser lido, em livre interpretação, como *locus* de conexão (ou fricção, uma fronteira porosa) entre distintas dimensões (temporais, espaciais, materiais) da existência. O cordão trançado materializa esses elos mantendo a memória da fluidez de seus acontecimentos, e é essa fluidez, que compreende entrelace e desfazimento, que encontramos na narrativa do filme *Your Name* (*Kimi no na wa* 君の名は, 2016), do cineasta japonês Makoto Shinkai, repleta de referências culturais, literárias e históricas do arquipélago, reunidas, no enredo, em torno da imagem pluridimensional do fio.

No filme, o *kumihimo* é retratado como uma prática tradicional de uma família de sacerdotisas em um templo xintoísta. A representante mais velha da geração explica à sua neta, a protagonista Mitsuha, os significados do trançado *kumihimo* sob a perspectiva do Xintoísmo, enfatizando a ideia de fluxo temporal, representada pelo próprio cordão. Mas a ação de entrelaçamento, em si, é um elemento que também se destaca nessa perspectiva, pois o *kumihimo* é visto como “um conector universal” (Japan House London, 2023), provocador do vaivém entre pessoas, lugares e tempos, tal como nos é contado na trama do filme. De acordo com Mariana Rossini, em uma análise da obra,

[...] os anciãos japoneses geralmente fazem uma relação desta técnica com as vidas humanas; cada vida é formada por várias linhas contínuas que se cruzam com linhas de outras vidas e esses laços podem continuar se entrelaçando por muito tempo, podem se entrelaçar por um tempo breve, mas quando se rompe um laço, uma linha, uma continuidade, por mais que você tente remendar não é possível seguir como se nada tivesse acontecido e tudo está dentro dos padrões (2019, p. 21).

Nesse sentido, a avó de Mitsuha faz um paralelo entre o *kumihimo* e *musubi*, conceito de origem xintoísta que expressa essa ideia da amarra, do nó. Nas palavras da personagem:

Musubi é a maneira antiga de chamar o *kami* guardião local. Amarrar fios é *Musubi*. Conectar pessoas é *Musubi*. Esses são todos os poderes dos *kamis*. Então, os cordões trançados que fazemos são a arte dos *kamis* e representam o fluxo do próprio tempo. Eles convergem e tomam forma. Eles se torcem, se enroscam, às vezes se desfazem, rompem, e então se conectam novamente. *Musubi*-nó. É o tempo (tradução nossa)³³.

³³ Texto original: “Musubi is the old way of calling the local guardian kami. Tying thread is Musubi. Connecting people is Musubi. These are all the kami’s power. So the braided cords that we make are the kami’s art and represent the flow of time itself. They converge and take shape. They twist, tangle, sometimes unravel, break, then

Na plataforma virtual do Seicho-No-Ie do Brasil, o conceito é descrito como um entrelace de forças vistas como distintas, mas oriundas de uma base comum. Entrelaçadas, essas forças formam uma terceira coisa: “Quando os seres se unem por meio dos pontos em comum, aceitam as aparentes diferenças entre si e, assim, surge um novo valor a partir do crescimento e auxílio mútuos: esse é o trabalho de *musubi*”³⁴. O mesmo ocorre, materialmente, com os fios: agrupados numa relação de cooperação, ganham outra textura, formam um novo corpo sem perder suas singularidades, pois é precisamente a partir delas que esta terceira forma é capaz de se manifestar.

Todo entrelace têxtil pressupõe a ideia de vinculação, mas a especificidade diagonal do trançado sublinha e potencializa a noção de encadeamento, que parece traduzir, ao menos em partes, os simbolismos de conexão presentes no *kumihimo* e no conceito de *musubi*. Em uma entrevista à plataforma francesa *Glass Bead*, a escritora T'ai Lin Smith descreve as funções do têxtil partindo de uma citação do arquiteto alemão Gottfried Semper, que discorre sobre o contraponto entre as instâncias da singularidade (unidade) e do coletivo (pluralidade):

[...] sempre gostei da formulação muito simples (e aparentemente contraditória) de Gottfried Semper sobre as funções têxteis: ‘Os únicos dois objetivos de qualquer produção têxtil são: a. a ligação / b. a cobertura. Seu significado formal é universalmente válido. Contrastes dentro desse significado (tudo que encerra, envolve, cobre aparece como uma unidade, como um coletivo; tudo que liga aparece como articulado, como uma pluralidade)’. Ser capaz de criar uma ‘unidade’ e ‘pluralidade’ simultaneamente – por ambos os gestos de ‘cobrir’ e ‘vincular’ – parece uma ótima estratégia para práticas radicais (Smith, 2017, n.p., tradução nossa)³⁵.

Embora pouco estudado, em sua forma tão diminuta frente aos artefatos de imponência pela escala ou pelo impacto que suas histórias nos causam, o *kumihimo*, como um fio que perpassa diversas facetas da construção do Japão, alinhava, remonta e remenda símbolos ou contextos que, à primeira vista, parecem díspares ou distantes. Materializa, nos entrecruzamentos transversais, os diálogos entre culturas de Ásia que reverberam na história de

connect again. Musubi-knotting. That’s time”. Disponível em: <https://okunomichi.wordpress.com/2017/06/08/kimi-no-na-wa-and-musubi/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

³⁴ Disponível em: <https://sni.org.br/uncategorized/o-trabalho-de-musubi-e-o-nosso-papel-no-mundo/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

³⁵ No original: “[...] I have always liked Gottfried Semper’s very simple (and seemingly contradictory) formulation of textile functions: ‘The only two objectives of any textile production are: a. the binding / b. the cover. Their formal meaning is universally valid. Contrasts within this meaning (everything enclosing, enveloping, covering appears as a unity, as a collective; everything binding as jointed, as a plurality)’. To be able to create a ‘unity’ and ‘plurality’ simultaneously — by both ‘covering’ and ‘binding’ — seems like a great strategy for radical practices” (Smith, 2017, n.p.).

contextos mais longínquos, tal qual é a capacidade de conexão do fio têxtil. E, certamente, nos ensina a importância de valorizar tais artefatos mínimos e minuciosos, cuja força de sustentação pode nos surpreender e levar a lugares e saberes antes inimagináveis.

Seres humanos trançam e tecem há milhares de anos, e a tecnologia ancestral dos cordões, como atesta a proposta curatorial da exposição dos cordões *kumihimo* no Brasil e na Inglaterra, enriquecida pelas características de cada tempo e espacialidade, não para de se atualizar, contribuindo para o desenvolvimento de dispositivos mecânicos, eletrônicos e digitais. Assim, um exame atento dessas práticas pode ampliar os horizontes de nossa percepção e interpretação do passado, desvelando camadas que ficaram há muito suprimidas por preceitos e preconceitos cristalizados no mundo ocidental, e geram uma consciência dos entrelaces que podemos fabricar no futuro, mantendo a integração de *musubi* como fim e meio de nossos saberes e expressões sensíveis.

REFERÊNCIAS

BARBER, Elizabeth. **Women's Work: The First 20,000 Years Women, Cloth, and Society in Early Times**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1995.

CAREY, Jacqui. **The Beginner's Guide to Braiding the Kraft of Kumihimo**. Kent: Search Press, 1997.

COMO, Michael. **Weaving and Binding: Immigrants Gods and Female Immortals in Ancient Japan**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.

CRAFTMANSHIP. **Domyo**, Tóquio [s/d]. Disponível em: <https://domyo.co.jp/en/craftmanship/>. Acesso em: 09 dez. 2024.

DISCOVER The Intricate Connection: Kumihimo Braiding And Samurai Spirit In Tokyo. In: Edo Kagura Blog. [S.l.], 30 mar. 2024. Disponível em: <https://edokagura.com/en/kumihimo-braiding-and-samurai-spirit-in-tokyo/>. Acesso em: 12 dez. 2024.

DŌMARU armor with the blue lacing. Special viewing commemorating the completion of conservation. 18 jun. – 4 ago, 2024. **Museu Nacional de Quioto**, Quioto, 2024. Disponível em: https://www.kyohaku.go.jp/eng/learn/assets/guides/2024_domaru_leafret_en.pdf. Acesso em: 27 fev. 2025.

DŌMYŌ, Kiichirō. **JHSP Responde | Com Kiichiro Domyo, Presidente Da Domyo**, 2022. 1 vídeo (8 min.). Publicado pelo canal Japan House São Paulo, 20 jul. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/LOJdpc7M6uw?si=uS3-1GoHBHzXMzpz>. Acesso em: 28 dez. 2024.

DRESSER, Christopher. **Japan: its architecture, art, and art manufactures**. Londres: Longmans, Green and Co.; Nova York: Scribner and Welford, 1882.

HASHIMOTO, Mari. **Curator Hashimoto Mari introduces Japan House London's 'KUMIHIMO' exhibition**, 2023. 1 vídeo (3 min.). Publicado pelo canal Japan House London, 10 mai. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2KXjEAkqQ-E>. Acesso em: 28 nov. 2024.

HASHIMOTO, Mari. **The history and significance of Kumihimo in Japanese Culture**, 2022. 1 vídeo (51 min.). Publicado pelo canal JAPAN HOUSE Los Angeles, 12 abr. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSfU5heD6Ks>. Acesso em: 24 out. 2022.

INCA, Adrián Ilave. O passado andino também é o passado dos brasileiros. In: CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS DA AMÉRICA LATINA (org.). **Línguas Ameríndias: ontem, hoje e amanhã**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2020. p. 84-89. Disponível em: https://memorial.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Livro-das-L%C3%ADnguas-Amer%C3%ADndias_2020.pdf. Acesso em: 23 jan. 2025.

JACOBSEN, Lyle E. Use of knotted string accounting records in old Hawaii and Ancient China. **The Accounting Historians Journal**, v. 10, n. 2, 1983. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/288065887.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2025.

KAKUYUKI, Mita. **ONLINE | The Origins of Kumihimo: Talk by Mita Kakuyuki**, 2023. 1 vídeo (64 min.). Publicado pelo canal Japan House London, 11, mai. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ByzO-psCGA>. Acesso em: 28 dez. 2024.

KIMI no na wa. Direção: Makoto Shinkai. Produção: CoMix Wave Films. Japão: Toho, 2016.

KIMI No Na Wa And Musubi. In: Okunomichi Blog. [S.l.], 08 jun. 2017. Disponível em: <https://okunomichi.wordpress.com/2017/06/08/kimi-no-na-wa-and-musubi/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

KINOSHITA, Masako. The Traditional Silk Braids of Japan. In: **Piecework**. Canadá, jan./fev., v. 1, p. 30-38, 1995.

KROLL, Hans Gundermann; CORTEZ, Héctor González. **Cultura Material Aymara**. 1. ed. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2015.

KUMIHIMO – A arte do trançado japonês com seda, por Domyo. **Japan House São Paulo**, São Paulo [s/d]. Disponível em: <https://www.japanhousesp.com.br/exposicao/kumi-himo/>. Acesso em: 23 out. 2022.

KUMIHIMO: A Thread Through Japanese History. **Japan House London**, Londres, 2023. Disponível em: <https://www.japanhouselondon.uk/read-and-watch/kumihimo-a-thread-through-japanese-history/>. Acesso em: 21 dez. 2024.

LE GUIN, Ursula. **A teoria da bolsa de ficção**. Tradução Luciana Chieragati e Vivian Chieragati Costa. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

MACEDO, Emiliano Unzer. **História do Japão**: uma introdução. Califórnia: Amazon Independent Publishing, 2017.

MARUDAI. **American Kumihimo Society**, Flórida, [s/d]. Disponível em: <https://amksoc.org/glossary/marudai/>. Acesso em: 23 dez. 2024.

NISHIE, Keiko. **De Edo À Belle Époque**: a arte japonesa kôgei a partir de sua inserção no ocidente. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-29052019-143905/pt-br.php>. Acesso em: 21 dez. 2024.

O “Trabalho de Musubi” e o nosso papel no mundo. **Seicho-No-Ie do Brasil**, São Paulo, [s/d]. Disponível em: <https://sni.org.br/uncategorized/o-trabalho-de-musubi-e-o-nosso-papel-no-mundo/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

OLIVEIRA, Natália Rezende. **Texturas do entrelace**: formas narrativas e elementos composicionais da linguagem têxtil. 2023. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <hdl.handle.net/1843/54075>. Acesso em: 10 out. 2025.

ROSSINI, Mariana. **Aprendendo a arte do Kumihimo**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) - Centro Universitário SENAC, São Paulo, 2019. Disponível em: https://issuu.com/designsenac/docs/mariana_rossini_volume_teorico_compressed. Acesso em: 21 dez. 2024.

SEWELL, Abby. This Suspension Bridge Is Made From Grass. **National Geographic, Travel**, [S.l.], 31 ago. 2018. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/travel/article/inca-grass-rope-bridge-qeswachaka-unesco>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SMITH, T'ai Lin. Textile, A Diagonal Abstraction: Glass Bead in conversation with T'ai Smith. **Glass Bead Journal**. Logic Gate: the Politics of the Artifactual Mind. [S.l.], 2017. Disponível em: <https://www.glass-bead.org/article/textile-diagonal-abstraction/?lang=enview>. Acesso em: 12 fev. 2023.

TACHIBANA MUSEUM; NISHIOKA'S SAMURAI ARMER & BRAIDING STUDIO. "Japanese Braided Cords" by Nishioka Samurai's Armer & Braiding Studio. **Google Arts & Culture**. [S.l., s/d]. Disponível em: <https://g.co/arts/v2LL2VJAGH9ygiJp9>. Acesso em: 21 dez. 2024.

ZAMAN, A. *et al.* BraidFlow: A Flow-annotated Dataset of Kumihimo Braidmaking Activity. **DIS'23**, Pittsburgh, PA, USA, jul. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1145/3563657.3596026>. Acesso em: 21 nov. 2024.

ZITTO, Bruno Costa. **Tradução comentada do Kojiki (Tomo I) Projeto Visual**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Tradutor Português-Japonês) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

Oliveira, N. R. Entrelaces simbólicos e culturais do trançado japonês kumihimo 組み紐

Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/230672/001131358.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2025.