

### 3. Interações com a arquitetura japonesa

#### 3.1. A Receptividade do Moderno no Japão. A “modernidade” da concepção espacial tradicional japonesa segundo Fumihiko Maki . A síndrome corbusiana. A Forma Vazia e o gesto gráfico

Uma relação profunda com a arquitetura corbusiana é constatada no Japão, e é denominada por Fumihiko Maki como: “*A síndrome de Le Corbusier*”<sup>39</sup>, e pode ser descrita a partir de três momentos definidos de influência.

*“His influence on Japan however, is of a different nature and no longer duration – as if many stones had been thrown, one after another, into a pond. Over time, the different systems of ripples have interfered with one another, creating a complex pattern. I have chosen to call this phenomenon, which is unique to Japan, the “Le Corbusier Syndrome””*<sup>40</sup>

Embora o país tenha recebido a influência da arquitetura moderna ocidental anteriormente, foi a partir da arquitetura de Le Corbusier que a linguagem moderna japonesa mais se destacou. A primeira onda corbusiana corresponderia ao período de 1920 a 1930, quando arquitetos japoneses (Sakakura e Maekawa) foram para a Europa estudar e trabalhar diretamente como Le Corbusier, introduzindo *Os cinco pontos da arquitetura* (pilotis, terraço jardim, planta livre, janela corrida e fachada livre) no vocabulário da arquitetura japonesa. A segunda onda de influência da corbusiana, que vai de 1950 a 1960, corresponderia ao período em que é introduzido o debate sobre o urbanismo e sobre a arquitetura moderna com referências à linguagem primitivista, e o uso do concreto aparente. O Plano Obus (1930) de Corbusier serviria de referência para os projetos megaestruturais dos Metabolistas desse período, reforçando no Japão o ideal da utopia tecnológica, como recurso pertinente para se alcançar o progresso. No Japão, e no Oriente graças à contribuição dos Metabolistas, a questão das grandes escalas não será abandonada, dando prosseguimento à pesquisa da arquitetura moderna, mesmo após a sua crise ocidental nos anos 1960.

---

<sup>39</sup> MAKI, F. “*The Le Corbusier Syndrome: on the development of modern architecture in Japan*”, 1999. MAKI, F. *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.

<sup>40</sup> MAKI, F. “*The Le Corbusier Syndrome: on the development of modern architecture in Japan*” in *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.p.180.

A terceira onda de influência aconteceria, segundo Maki, após a morte de Le Corbusier em 1965 e continuaria até os dias de hoje. Ela tem como pano de fundo o questionamento da disciplina da arquitetura. O ambiente revolucionário dos 1960 propiciou a releitura da arquitetura moderna, colocando em crise alguns de seus paradigmas, mas revelando também outros aspectos além do dogmatismo político e composicional, conforme se verificava nos trabalhos de Colin Rowe e Robert Venturi. O vocabulário deixado por Le Corbusier (pilotis, rampas, planos curvos, composições centrípetas e centrífugas, transparências, superfícies translúcidas, máquinas de morar etc.) despido do dogmatismo revolucionário, serve aos arquitetos contemporâneos japoneses para a exploração da forma arquitetônica, tomando como partido a própria ambiguidade de significados que ela pode apresentar.

A influência de Le Corbusier teve o mesmo destino no Japão que outras influências estrangeiras anteriores, como a chinesa e outros modelos ocidentais, servindo para o aprendizado de novas técnicas, que apropriadas de maneira particular davam origem à expressões próprias. A arquitetura ocidental era recebida como uma nova tecnologia, “*símbolo de progresso e autoridade*”<sup>41</sup>. A obra de F.W.Wright, no Japão, teria sido interpretada pelos mestres carpinteiros locais, que mesclavam elementos nacionais e estrangeiros. Daí surgiram os estilos Pseudo-ocidental, e, depois, o Coroa Imperial, que também já misturava elementos de ambas as arquiteturas. Esse ecletismo também podia ser verificado nas obras governamentais com projetos dos arquitetos Tange, Sakakura e Maekawa executadas na Manchúria, como símbolo do poder japonês nos anos 1930. No entanto, Maki relata que, no Japão, nem os elementos modernos e nem os históricos ficariam aderidos à ideologia nacionalista vigente, podendo ser aprimorados continuamente, mesmo quando o contexto se modificava:

*“The National Diet Building, which was also completed in the 1930s, is Greek Revival in style, but the sensibility behind it is pseudo-Western. That such a sensibility would be allowed to shape a building housing the legislative branch of the Japanese government at a time of heightened nationalism suggests that architecture had long been drained of any political or ideological content. Since*

---

<sup>41</sup> MAKI, F. *“The Le Corbusier Syndrome: on the development of modern architecture in Japan”* in *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.p. 181.

*the Meiji period, style had meant technology, and technology had meant progress.*<sup>42</sup>

Segundo Maki, mesmo quando o debate se voltava para o tema da tradição arquitetônica japonesa nos anos depois da Segunda Guerra, a pesquisa do instrumental arquitetônico se desenrolava de forma dissociada das ideologias nacionalistas. A tradição conforme interpretada por Tange e seu professor Hideto Kishida nos anos do pós-guerra não se caracterizava pelas referências literais, mas pela possibilidade de apropriação e transformação dessas referências. É por isso que a arquitetura moderna japonesa pode ser explicada segundo uma linha de continuidade histórica, que começa no final do século XIX (era Meiji), inclui os projetos nacionalistas na Manchúria, passando pelos projetos da vanguarda metabolista nos 1960 e prossegue através de gerações contemporâneas. A tradição japonesa perpassa esses projetos arquitetônicos através de determinados conceitos (forma aberta, espaço háptico e topológico, espaço-movimento, Oku, vazio etc.). Na arquitetura, não estão aderidos significados implícitos e profundos, mas apenas aqueles que a sua atualização através das obras presentes nos dão. Por isso não é necessária a ruptura da arquitetura moderna com as tradições anteriores, sendo suas formas vazias de significado, por princípio (cultural).

No Ocidente, a tentativa de esvaziar a forma arquitetônica de significados, almejada pelos movimentos da vanguarda moderna<sup>43</sup> (Suprematismo, De Stijl, Futurismo Russo ou mesmo os Dadaístas<sup>44</sup>), implicava numa ruptura com as tradições históricas. No Ocidente, o abstracionismo e o construtivismo refletiam esse propósito revolucionário de encontrar um grau zero cultural, político e econômico para a nova sociedade. No Japão, nem mesmo as destruições da guerra e dos terremotos teriam esse sentido de começo, pois, a meu ver, o próprio vazio,

---

<sup>42</sup> MAKI, F. *“The Le Corbusier Syndrome: on the development of modern architecture in Japan”* in *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.p.182.

<sup>43</sup> *“But had not the pure sign, the object devoid of reference to anything but itself, the absolute autonomy of the linguistic “material”, been “discovered” already by the avant-garde as early as the years before World War I? (...) The fact is that the discovery of the possibility of inflecting signs devoid of any significance, of manipulating arbitrary relationships between linguistic “materials” in themselves mute or indifferent, did away with any pretense of art as a “political” expression or protest. The only utopia the art of the avant-garde was able to proffer was the technological utopia”*. TAFURI, M. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*.p.153.

<sup>44</sup> Esvaziavam o conteúdo simbólico da forma através da *“Teoria da destruição permanente do sentido”*. TAFURI, M. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*.p.154.

conforme compreendido pelos japoneses, seria a condição de possibilidade para continuidade da vida, que prossegue incorporando as transformações trazidas pelo fluxo do tempo. A vida seria feita de mudanças e não de rupturas:

*“In Europe, modernism represents a rejection of historicism and thus had an underlying political character, but when it was introduced into Japan, modernism was almost entirely neutral in its political content. There was no Japanese equivalent of the conflict in France between academicism, represented by École des Beaux-Arts, and modernism.”<sup>45</sup>*

Outro fator que facilitava a assimilação da arquitetura moderna no Japão foi a identificação japonesa com o conceito de arquitetura como estrutura independente da natureza:

*“In 1835, Karl Friedrich Schinkel designed a villa for Prince Wilhelm in a suburb of Potsdam. What made this building revolutionary was the fact that it departed from the Baroque form of arrangement, in which architecture in the Palladian style dominated place and nature (...). That is, architecture and nature were made interdependent. Such free special forms are one of the reasons Schinkel is seen as an architect who anticipated modernism, but villas with such spatial forms had already been perfected in Japan in the seventeenth century, as witnessed in the Katsura Detached Palace.”<sup>46</sup>*

Não havia na arquitetura japonesa uma relação hierárquica, como as coordenadas geométricas das cidades barrocas e dos templos chineses<sup>47</sup>, que partindo do entorno definisse a forma da arquitetura. Desde o fim das composições de influência chinesa, que eram elaboradas a partir do conceito de espaço geométrico e homogêneo, o espaço japonês passou a ser pensado como espaço-movimento. A arquitetura japonesa se desdobra a partir desenvolvimento das atividades no interior, não pressupondo uma forma arquitetônica externa delimitada e acabada.

A desarticulação dos edifícios como o entorno nas cidades europeias, rompendo com sua forma orgânica, se deveu ao seu crescimento acelerado, quando a economia capitalista e burguesa começou a se desenvolver<sup>48</sup>. O crescimento fragmentado implicou na perda dos referenciais do espaço outrora

---

<sup>45</sup> MAKI, F. *“The Le Corbusier Syndrome: on the development of modern architecture in Japan”* in *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.p.183.

<sup>46</sup> MAKI, F. *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.p.183.

<sup>47</sup> Ver capítulo sobre o espaço geométrico nesta dissertação

<sup>48</sup> Ver *“Naturalism and the City in the Century of the Enlightenment”*. TAFURI, M. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*.

coordenado a partir de um centro, que não era apenas uma estrutura física, mas também símbolo do poder na cidade. Os arquitetos modernos tentaram romper com esses paradigmas de hierarquia espacial, concebendo a cidade a partir do conceito de espaço contínuo e universal:

*“An architectural parallel could be drawn to the compositional methodology of De Stijl architecture, where formal control of a technological universe produces the ability to isolate and freely combine space-defining elements. This kind of machine model could be drawn only with certain spatial concepts based on universal and limitless space, and implicit in this vision is a high expectation of technological progress.”<sup>49</sup>*

Através do Plano Obus, Le Corbusier (ao trabalhar com a forma aberta e participativa), e arquitetos megaestruturalistas dos anos 1960 (através das estruturas espaciais e cápsulas) tentaram romper com o paradigma da universalidade, incorporando o que pode ser também considerado espaço topológico<sup>50</sup> no sentido do crescimento descentrado e nas extremidades, conforme descrito pela geometria pós-euclidiana<sup>51</sup>.

Um tipo de concepção topológica faz parte do processo histórico da evolução do espaço no Japão. O conceito de espaço japonês se desenvolveu a partir de aspectos fenomenológicos, privilegiando o sentido tátil-material (háptico) sobre o visual-abstrato. Segundo Maki, esse tipo de composição descentrada já aparecia nas obras do De Stijl, embora se diferencie da japonesa, a meu ver, por enfatizar o aspecto visual:

*“And although many valid comparisons have been made between the formal strategies of traditional Japanese and De Stijl architecture it would not be fair to say that a building such as the Katsura Palace in any way treats space, as European modernists did, as homogeneous and neutral.”<sup>52</sup>*

---

<sup>49</sup> MAKI, F., MULLIGAN, M. *“Space, territory, and perception”* in *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.p.134.

<sup>50</sup> *“This was not a classical space of delineated borders wedded to a cyclical time; rather it was an infinitely extensive space that called for a linear temporality. No longer was space to be the empty box of Renaissance perspective, complete with Cartesian delineations of inside and out, but it was to be infused with near-invisible geometric structures (...).”* BUSBEA, L. *Topologies*, P.142.

<sup>51</sup> *“Em suma, caso se siga esta belíssima descrição de Lautman, o espaço riemaniano é um puro patchwork. Tem conexões ou relações táteis. Tem valores rítmicos que não se encontram em outra parte, ainda que possam ser traduzidos num espaço métrico. Heterogêneo, em variação contínua, é um espaço liso, enquanto amorfo, não homogêneo.”* DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs. Vol.5* SP: Editora 34, 1997.

<sup>52</sup> MAKI, F., MULLIGAN, M. *“Space, territory, and perception”* in *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.p.138.

A meu ver, tanto o Plano Obus de Corbusier, quanto as propostas metabolicistas, baseadas numa estrutura fixa, e em partes independentes mutantes e flexíveis se baseiam nas duas concepções espaciais do espaço infinito e topológico-háptico simultaneamente<sup>53</sup>, como camadas sobrepostas de espaço.

Nas propostas urbanísticas de Fumihiko Maki, o espaço *Oku*<sup>54</sup>, que é essencialmente háptico e topológico, é trabalhado em conjunto com conceitos de espaço abstrato, universal e homogêneo. A concepção do espaço homogêneo não implica, no entanto, numa concepção urbana homogênea<sup>55</sup>:

*“If there is irony in the contemporary city, it is in the fact that homogeneous space, which was invented to be a basic tool in the formation of a new order, facilitated the creation of diverse building types and urban spaces because of its manipulability, but also developed into a mechanism communicating new meaning and having unintended effects. Manhattan, which is composed of skyscrapers conceived as layers of homogeneous spaces situated on a uniform grid of streets, will continue to generate diverse meanings as long as it is invested with a high concentration of desire and capital”*<sup>56</sup>

### **Expressionismo do “Gesto gráfico”.**

Por fim, é essencial enfatizar que além da tendência da arquitetura japonesa ao informalismo, no sentido de manter a composição aberta e orgânica, conforme se observa no projeto de Maki para o Hillside Terrace, há também uma tendência para o expressionismo formal. Esse expressionismo pode ser verificado no modo irregular, fragmentado e sinuoso como os japoneses apropriaram e interpretaram os elementos da arquitetura chinesa, que era regular e simétrica. Também as obras metabolicistas apresentavam essa característica expressiva. Essa

<sup>53</sup> Ver capítulo sobre o espaço-movimento japonês nesta dissertação, conceito elaborado por Mitsuo Inoue.

<sup>54</sup> Ver capítulo sobre *Oku* nesta dissertação. A complexidade da concepção do espaço (interior) japonês remete à ideia de labirinto, cujo espaço é formado por camadas, através das quais não se pode configurar uma imagem da totalidade espacial (visual). O espaço se desdobra sequencialmente, segundo visadas parciais que se abrem ao longo do percurso. A sobreposição dessas camadas espaciais sugerem um tipo de profundidade sem centro, uma interioridade na consistência do espaço, que é denominada *Oku*. O percurso, os espaços intermediários, é que definem o valor qualitativo do espaço e não seu destino final; sendo os ambientes mais escondidos, os mais importantes.

<sup>55</sup> Sobre o advento do espaço homogêneo após a revolução industrial (a partir do *Poder Invisível*): “First, however, space had to be made homogeneous. That is because homogenization facilitates manipulation. “The most important space to which modern architecture gave birth was homogeneous space- that is, space with no a priori meanings.(...)” MAKI, F. “Notes on urban space” in *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.p.128.

<sup>56</sup> MAKI, F. “Notes on urban space” in *Nurturing Dreams. Collected essays on Architecture and the city*. 2008.p.128.

qualidade expressionista, no entanto, não se manifesta como uma expressão do gesto lírico e subjetivo, como no Ocidente. O gesto no Japão é o gesto gráfico, conforme descrito por Roland Barthes em seu livro, *O Império do Signos*. Segundo Barthes, o gesto não expressaria um sentimento interior, porque, lá, não há a metafísica dualista que separa a aparência e o interior, sujeito e objeto, espírito e matéria. A forma resultante do gesto seria vazia, desprovida de significados intrínsecos. Ela também não teria sentidos implícitos: a forma fala de si, é autorreferente e, ao mesmo tempo, não tem substância. A forma se refere unicamente à ação, aparentemente banal, do gesto gráfico. Os signos, no Japão, seriam vazios. Mas esse vazio não seria banal; é a condição necessária para o acontecimento, para o pensamento, para a iluminação. Segundo o Zen-budismo, significados secundários atrapalhariam o desenrolar do acontecimento e a revelação. E a revelação é da ordem do indizível, é fragmentária, nunca compõe um todo contínuo que faça sentido. O silêncio da forma seria necessário, para que ela se revele num embate contínuo e interminável. E tal como nos poemas Haikú, sua clareza inicial, sua ausência de metáforas e forma definida (métrica), faz com que suas poucas palavras ecoem, provocando um efeito contrário ao banal, o absurdo. É a ambiguidade que faria a obra japonesa durar.

O percurso é mais definidor da obra que a visualização do objeto arquitetônico, conforme vemos no *Spiral Building* (1985) de Maki. Ele se caracteriza pelo aspecto rotatório dos elementos heterogêneos da fachada. Eles correspondem às sequências espaciais do trajeto no interior que vai do solo ao terraço de cobertura. Cada andar é tratado de modo variado, ainda que o edifício se mantenha limitado ao volume cúbico, parecendo uma colagem (ou *Assemblage*). A ambiguidade da forma cúbica e, ao mesmo tempo, fragmentária de sua fachada são o resultado de um processo de pensamento do espaço arquitetônico, baseado na ação, no gesto, no movimento, cujos significados são revelados na presença e vivência da obra. A obra se revela como acontecimento. (fig. 55 e 58)

### 3.2.

#### Desenvolvimento e persistência do conceito espacial na arquitetura japonesa

##### 3.2.1.

#### A crise do conceito de espaço utilizado pelos arquitetos ocidentais e a especificidade do conceito de espaço japonês

Este capítulo foi desenvolvido a partir da obra do historiador japonês Mitsuo Inoue sobre o conceito de espaço japonês. A importância da definição elaborada por ele reside no fato de que ele conseguiu isolar o conceito de modo a ser instrumentalizado, escapando da possível associação dessa arquitetura com aspectos irracionais, não planejados, devido sua irregularidade e fragmentação. Muito pelo contrário, apesar do caráter *háptico* de tal concepção de espaço, ela envolve um alto grau de abstração através de questões como o *Vazio*, *Fluxo do tempo heterogêneo e Sistemas Abertos*, que já vinham fascinando filósofos, cientistas e também os arquitetos ocidentais da modernidade. A concepção de Mitsuo resiste às categorizações *escapistas*, próprias aos arquitetos ocidentais dos anos 1960, quando procuravam nas culturas orientais modelos alternativos *anti-modernos* de arquitetura.

Mitsuo Inoue considera como o espaço arquitetural em sentido estrito, o espaço interior, por ser ele habitável. Ele segue uma abordagem paralela à tradição da História da Arquitetura Ocidental, que culminaria com o advento da arquitetura moderna. Conforme a tradição dessa narrativa, a consciência do espaço interior seria resultado de um processo histórico evolutivo da própria arquitetura, através do qual ela se distinguiria das artes da escultura e da pintura<sup>57</sup>:

*“For example, according to Siegfried Giedeon’s conception of Western architecture, the building of ancient Egypt and Greece were conceived as pieces of sculpture out in the open and there was no apparent consciousness of interior space. In the middle period of the Roman Empire, however, a consciousness of interior space came to be clearly expressed in buildings incorporating domes and vaults, and it saw further development, Giedeon states, in subsequently periods of history. Architectural space in Japan has developed similarly.”*<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Ver também a definição do historiador Nikolaus Pevsner, citada por Inoue.

<sup>58</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.5.

Essa ênfase dada às qualidades espaciais arquitetônicas caracterizou o ofício da profissão até o advento da crítica da arquitetura moderna no final dos anos 1960, quando o privilégio da concepção espacial é colocado em questão por se basear em premissas abstratas, ora descoladas da realidade do usuário, e outras vezes a serviço de instituições de Poder (do conhecimento, político ou econômico):

*“Os arquitetos ficaram enfeitiçados por um único elemento da paisagem italiana: a **piazza**. É mais fácil gostar desse espaço tradicional, fechado, intrincado e concebido na escala do pedestre do que do espalhamento espacial da Rota 66 e de Los Angeles. Os arquitetos foram educados no Espaço, e o espaço fechado é o mais fácil de manejar. Nos últimos quarenta anos, os teóricos da arquitetura moderna (com a exceção, às vezes, de Wright e Le Corbusier) tratavam o espaço como o ingrediente essencial que separa a arquitetura da pintura, da escultura e da literatura. Suas definições ufanam-se da singularidade do meio e, embora a escultura e a pintura possam ter características espaciais, a arquitetura escultural ou pictórica é inaceitável, porque o Espaço é sagrado.”<sup>59</sup>*

Essa crítica se direcionava ao purismo de meio almejado pela arquitetura. Os arquitetos modernos teriam colocado o espaço e a forma a serviço do programa e da estrutura, tendo perdido com isso a possibilidade de expressão de conteúdos simbólicos presentes nos ornamentos dos edifícios ecléticos do século XIX. A proposta de integração das artes feita pelos modernos colocava a escultura e a pintura como meios alternativos para reforçar as qualidades espaciais da arquitetura. Essas qualidades espaciais modernas deveriam ser abstratas, desprovidas de conteúdo simbólico histórico:

*“(...)o significado não devia ser comunicado por meio de alusões a formas previamente conhecidas, mas pelas características fisionômicas, inerentes à forma. A criação da forma arquitetônica deveria ser um processo lógico, livre de imagens da experiência passada, determinada somente pelo programa e pela estrutura, com a ajuda ocasional, como sugeriu Alan Colquhoun, da intuição. Mas alguns críticos recentes têm levantado dúvidas sobre o nível de conteúdo que pode ser derivado das formas abstratas.”<sup>60</sup>*

Essa crítica ao caráter abstrato e elitista da arquitetura moderna, que privilegiava a abordagem espacial, não se adéqua ao contexto da arquitetura moderna japonesa, que não deixou nem de absorver as influências externas da arquitetura moderna e nem de valorizar o caráter simbólico da arquitetura

---

<sup>59</sup> SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S., VENTURI, R., *Aprendendo com Las Vegas, o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*. SP: Cosac & Naify, 2003, p.28.

<sup>60</sup> Idem, *Ibidem*, p.31.

histórica japonesa. Historicamente, os japoneses já haviam assimilado outras correntes arquitetônicas. Conforme demonstra Mitsuo Inoue, os japoneses foram capazes de assimilar culturas estrangeiras em diversos momentos, imprimindo-lhe nuances da cultura local. Esses conceitos, que puderam se constituir como uma ferramenta arquitetônica universal, caracterizam o que entendemos hoje como arquitetura nipônica. Eles foram admirados por várias gerações de arquitetos<sup>61</sup>.

A valorização do espaço aliado a elementos representacionais históricos não constituiu um empecilho para o desenvolvimento de uma arquitetura moderna no Japão. Isso se deve ao fato dos arquitetos japoneses não considerarem exclusivamente o conceito de espaço abstrato na concepção arquitetônica, conforme fizeram os arquitetos modernos ocidentais ao pretenderem as *Formas Puras*. Para Mitsuo Inoue, o espaço abstrato refere-se apenas ao espaço representacional matemático e não ao espaço da arquitetura construída, que só existiria a partir da relação com *objetos materiais*:

*“In describing architectural space, the first thing that can be said is that, in being perceptible and concrete, it differs from mathematical space. The latter is*

---

<sup>61</sup> A planta aberta, flexível e com maleabilidade dos espaços interior e exterior e também a tendência à horizontalidade são tanto características da arquitetura japonesa como da arquitetura orgânica de Wright.

Giedion ressalta a interpretação poética que Wright faz dessa arquitetura:

*“A casa japonesa impressionou Frank Lloyd Wright como “um estudo sublime sobre a eliminação - não só da sujeira, mas também do irrelevante”. (...)Ele começou a considerar aqueles elementos que passam despercebidos em toda parte- elementos provenientes de soluções puramente utilitárias- e descobriu nesta matéria-prima sua expressividade oculta, da mesma maneira que a geração seguinte descobriria a expressividade oculta na engenharia e na estrutura. Wright trouxe esses elementos à luz e os modificou, abrindo nossos olhos para as suas potencialidades secretas e sua beleza inata, revelando sua força simbólica como faz um poeta ao expressar o conteúdo sentimental que tem para ele, assim como para nós, as montanhas e árvores, os rios e lagos de sua terra natal.”*p.433, GIEDION, S. *Espaço, tempo e arquitetura*. SP: Martins Fontes, 2004.

*“O Estilo Pradaria de Wright cristalizou-se finalmente nas plantas de residências desenhadas para o Ladies’Home Journal em 1900 e 1901. Seus elementos estavam agora estabelecidos: um plano térreo aberto contido num formato horizontal que compreende telhados de pequenas inclinações e muros limítrofes baixos- sendo o perfil baixo deliberadamente integrado ao sítio, em forte contraste com as chaminés verticais e os volumes internos de pé direito-duplo. No entanto, nessa época Wright ainda está hesitante em relação ao perfil, oscilando entre a densidade richardsoniana de sua Heurtley House de 1902 e a leve estrutura japonesa de sua Hickox House, terminada em Kankakee, dois anos antes.*

*Essa cisão entre a expressão monolítica e articulada resolveu-se quando Wright começou a trabalhar para a família Martin, de empresários de Buffalo.(...)(Esses projetos) Foram imediatamente seguidos da primeira viagem de Wright ao Japão em 1905 e da realização de sua primeira construção de concreto, o Unity Temple em Oak Park, Illinois, 1906. A essa altura, a base clássica, coberta de toques exóticos, fora transformada num estilo próprio de Wright(...)”*p.65. FRAMPTON, K.

*abstract and ideal, possessing such attributes as infinity, continuity, homogeneity, and isotropism; it exists only in the conceptual world. In contrast, architectural space exists by virtue of what can be seen and touched. The interior space of a room, for example, can be apprehended only through our perception of its walls, floor, and ceiling. In other words, it comes into being only through the mediation of material objects. The same is true of exterior space; an open field in itself is no exterior space. Only when a structure stands in that field does an exterior architectural space come into being. The addition of a street lined with trees and streetlamps further defines the field's architectural character. The quality of interior space and exterior space, furthermore, is determined by the character of the materials defining them.(...)*

*In sum, an architectural space, be it interior or exterior, only exists relative to material objects. This is an obvious point, but no less important. In architecture, space and material objects are linked indissolubly so that a discussion of one necessarily entails discussing the other. For this reason, my concern in this study is, as I have defined it, architectural space in the broad sense.”<sup>62</sup>*

Para Mitsuo, esses objetos materiais nos proporcionam a experiência perceptiva do espaço, caracterizando-o. Essa definição do espaço arquitetônico a partir da relação entre elementos materiais sobre um campo aberto difere das concepções espaciais ocidentais predominantes, seja aquela herdada da cultura clássica, baseada na relação entre um ponto de vista fixo e a pressuposição de um campo espacial fechado sobre o qual a composição arquitetônica se desenvolveria; ou a concepção de espaço moderno infinito, homogêneo e abstrato.

### **3.2.2.**

#### **Antecedentes da Concepção de espaço arquitetônico japonês**

##### **3.2.2.a**

#### **O Xintoísmo e Panteísmo e a composição plástica tridimensional da arquitetura. Budismo e Dualismo e a composição pictórica frontalista da arquitetura**

Não existia na cultura japonesa uma visão de mundo dualística originalmente. O Xintoísmo partia de uma visada panteísta, onde objetos, edifícios, detalhes da arquitetura (pilares) e pessoas (antes de nascer e mortas) eram igualmente adorados. Esse aspecto cultural era tão forte que quando o Budismo foi introduzido no Japão, sua prática era mais voltada para a idolatria da imagem que para os ensinamentos de Buda. Para Mitsuo Inoue, a relação entre a crença religiosa e a sensibilidade estética é fundamental para entender a

---

<sup>62</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.4 e 5.

arquitetura dos templos budistas e santuários xintoístas, que no período Antigo japonês (de 300 AC a 1185 DC) eram desprovidos de espaços habitáveis pelo homem. Os edifícios serviam para serem admirados por fora como parte da composição dos templos, que não previam espaços para os visitantes.

A incorporação do espaço para os adoradores é um exemplo dessa influência chinesa em termos espaciais. No entanto, a arquitetura dos santuários Xintoístas resistiu em alguns pontos a essa influência e pode ser verificada na manutenção do santuário principal como uma estrutura separada, que deveria permanecer velada, onde ficavam as relíquias sagradas. Essa disposição refletiria, segundo Inoue, o caráter religioso *fetichista* que caracteriza o Xintoísmo desde o período antigo, e que continuou a influenciar a arquitetura dos santuários e templos, mostrando a resistência da raiz panteísta na cultura japonesa.

No final do período antigo (~794-1185), através da seita budista, *Pure Land*, as ideias de Paraíso, céu e espírito em contraposição à vida carnal na Terra foram introduzidas no Japão, implicando numa visão de mundo dualística inexistente anteriormente. A seita *Pure Land* foi interpretada inicialmente através de pinturas e rituais de modo concreto e sensual, como era característico na cultura japonesa panteísta. Posteriormente, a religião passou a renegar esse sensualismo. Embora ainda não correspondesse a uma concepção totalmente abstrata, evidencia uma concepção de mundo menos materialista em relação ao panteísmo. Uma concepção puramente espiritualizada somente será apreendida pela cultura japonesa depois do período medieval (1185-1573), quando o mundo passa a ser concebido como nada ou vazio.

Para Mitsuo Inoue, essa passagem da visão de mundo materialista para outra mais abstrata também se reflete nas artes, onde a importância das esculturas diminui, assim como sua gigantesca escala. A pintura passa a ser o meio mais apropriado à mentalidade dualista:

*“The second world presumed by the Pure Land Idea was neither entirely real or material nor entirely abstract and conceptual. It was something that one could not take hold of but could visualize. It was a world of illusions, a world of colors and shadows, a world most appropriately expressed in paintings.*

*Paintings are less substantial than sculpture. A sculpture is a “thing”, a painting, a “shadow”. Alois Riegl once compared early and late ancient art and termed the former “haptic” and the latter “optic”; this distinction is applicable in the present instance.”<sup>63</sup>*

A arquitetura também se desenvolveu segundo as características estéticas vigentes na escultura e na pintura: “*plásticas e tridimensionais*”, no início e meio do período antigo, e “*bidimensionais, ilusionistas e cenográficas (com jogos de luzes e cores)*” no final do período antigo. O conceito de espaço interior ainda não estava plenamente desenvolvido:

*“Insofar as they both depended on substance and the senses, the pictorial designs of the Heian period and the plastic designs of the earlier periods were alike. In other words, an interest in buildings existing as objects in exterior space was still central to design, and a consciousness of interior space or empty space (i.e., space in a strict sense) was undeveloped.”<sup>64</sup>*

O desenvolvimento do conceito de Vazio fundamentou a formação do espaço interior na arquitetura japonesa, assim como na arquitetura Ocidental. No entanto, seu significado difere nessas culturas. Quando Koolhaas explora os Vazios nos projetos, como em Melun Sénart, está se apropriando do conceito oriental ao tratar essas zonas como espaços de indeterminação que são propícias ao acontecimento, como constataremos a seguir.

### **3.2.2.b.**

#### **O Zen Budismo, a ideia de vazio e o desenvolvimento do espaço interior japonês**

##### **A ideia de vazio:**

A relação com a ideia de vazio se modificou com a influência do Budismo no Japão. O vazio, que era inicialmente temido, passa a ser admirado. O politeísmo da cultura antiga japonesa passa a ser desprezado como símbolo do excesso, assim como a idolatria de objetos passa a ser rejeitada. As seitas *Nichiren* e *Zen* desprezam o culto sensual dos períodos anteriores, valorizando os espaços quase vazios. As ideias budistas do Vazio e do Nada são tomadas literalmente no

---

<sup>63</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.83.

<sup>64</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.83.

Japão. Para Mitsuo, a radical valorização do Vazio, promovida por um exercício mental de abstração do pensamento leva alguns literatos da época a colocar em questão a existência do mundo em si:

*“The shogun and poet Minamoto no Sanetomo questioned the existence of the world in a poem included in the Kinkaishū: “The world is a shadow reflected in a mirror; it neither is or not.”<sup>65</sup>*

Mitsuo entende que a ideia de Vazio passa a ser a condição de possibilidade do pensamento, que não existiria a priori, conforme aparece no *Tsurezuregusa*. Esta ideia se oporia ao cartesianismo, que embasa a filosofia ocidental e que privilegia a existência do sujeito sobre os objetos:

*“Emptiness can hold things. Many things constantly enter our minds at will because the mind does not exist. If it did exist, not as many things would come to us.*

*This is the very antithesis of the Western manner of thought, represented by Descartes’s **cogito ergo sum**, and the difference is an astonishing one. Among the words that appear most often in the literary works of the time are emptiness, shadow, illusion, dream, dew, wind, cloud, and mist. These things of least substance were what most interested the people of the time.(...)It was against this background that the focus of design shifted from substantial to the spatial, and to development of interior spaces in Japanese architecture.”<sup>66</sup>*

### **O desenvolvimento do espaço interior. A interiorização da arquitetura via divisões e extrusões**

Através de adições e divisões espaciais, o espaço interior, entendido então a partir de sua consistência vazia, foi se desenvolvendo até chegar à complexidão espacial máxima verificada na arquitetura japonesa. É nas residências, que ocorre a maior mudança em termos de concepção espacial. Ela é marcada pela criação de espaços de qualidades diferenciadas dentro da mesma edificação através de divisões e extrusões desse espaço. Essa mudança significa a aquisição da autonomia e priorização do espaço interior em relação à aparência exterior (Fig.9 a 16).

---

<sup>65</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.136.

<sup>66</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.136.

As extrusões surgiram nas estruturas dos templos Zen japoneses, na formação de altares laterais. Assim, como a abside das igrejas Românicas ocidentais, as extrusões correspondem às protuberâncias que surgem no espaço exterior como consequência da pressão que faz com que o espaço interior “*inflexão como um balão*”.

Na arquitetura residencial, as extrusões correspondiam às alcovas de estúdio e ao espaço para mesas e estantes. Elas surgiram nas moradias para os sacerdotes. A mesa do estúdio, a *dashifuzuke*, é parte desse processo de extrusão do espaço do estúdio. A diferença para o altar lateral, encontrado no espaço religioso, está na utilização do telhado horizontal (*Daiwa*) sobre a mesa. Essas protuberâncias eram independentes da estrutura principal do edifício, podendo ser acrescentadas e dando margem para o crescimento orgânico do espaço.

O processo de extrusão do espaço interior também acontecia inicialmente através de uma estrutura com forma de corredor, que independia estruturalmente da construção principal, que podia ter funções variadas e que se chama *ró*. O *ró* possibilitava a flexibilidade para o crescimento da planta nos quatro eixos.

Posteriormente, a junção e extrusão dos edifícios foram feitas diretamente pelas quinas. Além do crescimento ortogonal, ela permitia a expansão oblíqua e a melhor ventilação e iluminação dos cômodos. (Fig. 11)

Os espaços podiam ser interligados diretamente, independentes do corredor (*ró*). O espaço interior podia crescer também obliquamente, sem restrições à forma exterior e dando margem para o desenvolvimento de uma estética diferenciada, marcada pela horizontalidade e diagonalização. Essa liberdade de crescimento do espaço interior decorria de seu tratamento prioritário em relação à fachada. Esse processo de valorização dos espaços interiores, ou interiorização da arquitetura japonesa, pode ser explicado tanto pela incorporação do conceito budista de Vazio, como pelo conceito japonês de *Oku*<sup>67</sup>, original de tempos remotos na cultura japonesa e que denota a apreciação do caráter

---

<sup>67</sup> Ver capítulo adiante.

misterioso das experiências, conforme explorado por Maki no crematório Kaze-No-Oka.

A interiorização da arquitetura japonesa levará ao desenvolvimento de uma abordagem do espaço diferenciada, baseada no movimento e na apreensão topológica. Ela se refletirá nos projetos dos espaços externos, os jardins, e implicará numa concepção espacial aberta, que se opõe àquela utilizada tradicionalmente no Ocidente e que é caracterizada por espelhar o traçado geométrico do desenho representado, abstraído.

### 3.2.3. O conceito de espaço interior japonês

O conceito de espaço interior japonês, o Espaço Movimento, foi desenvolvido no período feudal (1573-1600), quando houve pouca influência estrangeira e a arquitetura japonesa passou a desenvolver características próprias, reconhecidas por sua assimetria, fragmentação, diagonalização e composição aberta, extensível. Principalmente devido à influência chinesa, até o amadurecimento do espaço interior no período feudal, a arquitetura, segundo Mitsuo, se basearia no conceito de *espaço geométrico*, tendo características similares às encontradas na arquitetura ocidental do período barroco. Através do desenvolvimento da consciência do espaço interior, os japoneses imprimiram um caráter próprio na arquitetura que passou a ser definida a partir do Movimento do observador.

Para entender a peculiaridade da concepção espacial japonesa desse período, Mitsuo contrapõe os dois conceitos: de *espaço arquitetônico geométrico* e o conceito de *espaço arquitetônico orientado-pelo-movimento*. O conceito de *espaço geométrico* é exemplificado por Mitsuo através da planta de arquitetura do século XVII da Cidade Proibida em Pequim e através de um desenho perspectivado do século XVIII da cidade alemã de Karlsruhe<sup>68</sup> (Fig.4). Na planta

---

<sup>68</sup> O desenho corresponde à visada da cidade de Karlsruhe, construída em torno de um palácio do período Barroco, que era o lugar de repouso do nobre Karl Wilhem, perto da floresta. Iniciado em 1715, era inspirado pela arquitetura do palácio de Versalhes e seu jardim. Sobre a relação entre as monarquias e a arquitetura barroca, ver ARGAN, GIULIO C. *Imagem e Persuasão. Ensaios sobre o barroco*. 1986, 2004, p.71: “A grande invenção do século XVII é o Estado nacional, e sua forma típica é a monarquia absoluta. (...) No século XVII, a centralização dos poderes determina o

da Cidade Proibida (Fig.5), segundo Mitsuo, reconhece-se o método de composição chinês no seu esplendor. Pode-se notar o terreno retangular cercado por muros e pelo fosso. Tanto a sequência de portões como de Palácios estão dispostos ao longo do eixo Norte-Sul. Os edifícios secundários estão dispostos do lado leste ou oeste de forma quase simétrica em relação ao eixo norte-sul.

No desenho de Karlsruhe, o palácio ocupa a posição central. No meio do palácio, fica uma torre. Os numerosos edifícios da cidade e as ruas estão dispostos segundo um traçado radial e concêntrico. Algumas ruas do jardim do Palácio não seguem o traçado radial e nem o circular, sendo retangulares. Elas mantêm apenas a relação com o ponto central do traçado. *“Toda a planta do lugar é baseada no raio que se estende do centro ou nos círculos concêntricos em volta do centro.”*<sup>69</sup>

Os desenhos citados podem ser compreendidos a partir de coordenadas da geometria analítica. O desenho da Cidade proibida seria mais bem representado através de coordenadas cartesianas, segundo Mitsuo, por predominar aí o traçado de linhas retas paralelas. Já o desenho de Karlsruhe pode ser descrito como um sistema de coordenadas polares, que poderia ser expresso por uma função trigonométrica. A escolha do sistema adequado facilita a utilização do sistema matemático como instrumental no desenho do projeto. Ela, no entanto, depende mais da percepção visual e da redução, por meio da imaginação, desses desenhos às formas mais simples que do conhecimento da geometria analítica. Esse processo refletiria a compreensão que o arquiteto tem do espaço no dia a dia. Enfim, a identificação dos desenhos, que são baseados em sistemas de coordenadas geométricas, como *“espaços geométricos”* visaria expressar, através

---

*predomínio de um cidade que se torna sede da autoridade do Estado, dos órgãos de governo e da administração pública, das representações diplomáticas que regulam as relações entre os Estados. A formação da cidade-capital determina obviamente a regressão das outras cidades do Estado à categoria subalterna de capitais de província. (...) Como esquema da organização do espaço, a cidade-capital difere profundamente da cidade medieval com sua vida de bairro. Ela prevê um rápido aumento da população urbana, um tráfego que se estende por toda a área da cidade, núcleos destinados à atividade política e administrativa, quando não à permanência de fortes contingentes de tropas. O tráfego crescente de veículos demanda ruas largas e retas, que convergem para praças amplas: o traçado variado passa a ser a grande variante urbanística. O espaço urbano se torna uma rede de ruas e nós de comunicação; os edifícios que representam a autoridade política e religiosa constituem o centro da vida pública. (...) A expansão da cidade se dá por meio de planos, com a intervenção do soberano e do governo.”*

<sup>69</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.138.

de uma analogia, a qualidade do design espacial e não dar um significado matemático.

### 3.2.3.a. Qualidades do espaço geométrico

A relação de cada elemento composicional ao eixo ou pólo é um fator importante nesse tipo de espaço. O elemento composicional no espaço geométrico nunca é independente, ele sempre está subordinado ao eixo ou pólo e é guiado por suas coordenadas. Essa é a característica principal desse espaço<sup>70</sup>.

Essa subordinação dos elementos aos eixos principais (Norte-Sul, Leste-Oeste) pode ser verificada na planta da Cidade Proibida. Os elementos mais importantes da arquitetura se encontram ao longo do eixo Norte-Sul. Os elementos secundários se encontram no sentido Leste-Oeste: dependendo de como eles estejam dispostos: paralelos, transversais ou oblíquos adquirem outra significação e oferecem um modo diferente de uso.

Na composição radial, presente no desenho de Karlsruhe, também se pode verificar a relação de subordinação de seus elementos. A qualidade da composição depende da determinação de quantos graus um elemento arquitetônico dista da rua principal que leva à entrada do palácio (eixo geométrico) e do posicionamento desse elemento em termos de distância no sentido das interseções da torre central (polo geométrico).

---

<sup>70</sup> Comparar com as definições de LYNCH, KEVIN. *Good city Form*. Cambridge, Massachussetts: MIT, 1981, p. 281: "The baroque network model. It states that one may organize any complex and extended landscape in the following way: choose a set of commanding points throughout a terrain, and site important symbolic structures at those points. Connect these foci by major streets, wide enough to carry arterial traffic, and shaped as visual approaches to the symbolic points, or nodes. The borders of these streets should be controlled to give them a sense of unity, by means of special planting and furniture, as well as height, façade, and use restrictions. Once that is done, a more intricate, less controlled pattern of streets and buildings of varied type can occupy the interior triangles between the linking arteries. The model has particular advantages. It is simple, coherent idea that can be rapidly employed in a great range of complex landscape", e p. 74 : "The Chinese model has had enormous influence.(...). The model includes meanings and colors assigned to the cardinal directions- north being dark and unpropitious, for example, a direction against which one should erect a defensive shield. The city was to be divided, subdivided and sub-subdivided by progressively finer grids of streets and ways; boxes within boxes. Representatives of the hierarchy of religious and civil power had their proper locations, proper colors, and proper building materials. Space was symmetrically divided into left and right, and this was mirrored in the organization of government. Enclosures, gateways, and approaches had magical protective functions. A whole series of city-founding and city-maintaining rites complemented these spatial arrangements".

As relações descritas acima podem ser verificadas no desenho e nas pinturas da época (Fig. 4 e 5). As características daquele espaço, no entanto, deveriam ficar evidentes também do ponto de vista do observador situado no nível do solo. Essas relações espaciais só eram apreendidas, se os elementos fossem capturados simultaneamente. A relação dos elementos com o eixo e com o polo é importante para o espaço geométrico na definição do desenho, mas, na realidade, é o próprio observador que deve compreender sua relação com o eixo ou polo: ou seja, sua posição ou coordenadas no espaço. Os elementos devem ser vistos simultaneamente, para que se possa através de um ato de prospecção, captar efeitos tais como a simetria em relação a determinado eixo. Eles precisam ser colocados em perspectiva. As praças e ruas retas têm um papel fundamental no espaço geométrico por permitirem essa prospecção do espaço e a percepção imediata da posição do observador.

No exemplo da Cidade Proibida, verificamos que os portões sucessivos são intercalados com pátios, do centro dos quais o observador pode fazer a apreciação do entorno espacial; da relação entre os elementos e o espaço de arquitetura. Já no interior dos palácios do período Barroco da arquitetura, era possível que o observador se situasse em relação ao espaço com uma única visada através das portas que conectavam os ambientes alinhados em sentido retilíneo (Fig.8). Tanto nesse espaço interior, como nos jardins, palácios e praças Barrocas, o efeito prospectivo e o das vistas sucessivas estão presentes. Nesses espaços, os efeitos se apresentam de forma combinada, já que permitem tanto a visada do ambiente imediato (na praça ou ambiente interior), quanto a visada perspectivada, dada pela visão distanciada através dos ambientes interiores enfileirados, ou pela rua, conforme o caso.

Quando não é possível a observação simultânea dos elementos composicionais, há recursos de arquitetura para fazer referência ao eixo ou polo no espaço geométrico. A compreensão do espaço pode envolver atos sucessivos de observação, memorização e intelecção.

Tanto a percepção envolvendo o sentido imediato da visão, quanto a percepção espacial envolvendo uma operação intelectual estão sempre presentes na vivência dos espaços geométricos existentes. Em se tratando da fachada de um

edifício, como exemplo: a fachada frontal, apreendida de imediato como simétrica ou não, ela pode ou não estabelecer relação de simetria com a fachada de fundos, mas isso só poderia ser verificado mediante um processo de intelecção.

### 3.2.3.b Qualidades do Espaço Movimento

O espaço-movimento é descrito em contraposição ao espaço-geométrico por sua irregularidade e indeterminação: não é possível identificar nesse espaço um eixo ou centro (Fig.7). Um exemplo, citado por Mitsuo, é a área residencial doméstica e cerimonial que faz parte da composição do Palácio Hommaru do castelo Edo, atual localização do Palácio Imperial de Tóquio (Fig.9).

Mitsuo Inoue descreve a consciência presente na concepção espacial que caracterizou as residências e palácios japoneses do período Edo (1600-1868), final do período feudal, através da utilização de dois diagramas, que ele denomina de “*Diagramas de espaço-movimento*” (Fig. 6).

Os dois diagramas apresentados representariam, através de letras, as unidades espaciais que corresponderiam a ambientes e edifícios conectados por corredores ou outros meios. Ele propõe, então que a entrada e a saída desse diagrama sejam desconsideradas, como se as unidades internas e suas conexões se desligassem dos meios externos, como “*órgãos internos de um corpo humano ou como o interior de um sistema de metrô*”. Ele afirma que, o fato do trajeto descrito, em um dos diagramas, ser retilíneo e no outro diagrama ser contorcido, é uma informação irrelevante nas condições propostas de alienação do meio. Do ponto de vista da pessoa que utiliza parte dessas unidades espaciais, não faz diferença, qual o trajeto total descrito em cada diagrama. Eles são sentidos nos trechos de modo igual e a percepção da forma do trajeto como um todo é indiferente. O que importaria é a ordem das sequencias e não a distância precisa, ou a forma do percurso como um todo, conforme se enxerga por fora. As unidades espaciais nessas condições só poderiam ser experimentadas pela vivência do percurso, topologicamente:

*“This shows that certain qualities remain unchanged despite switching from one diagram to the other. Among the concerns of **topology** is the study of formal qualities that remain constant despite changes, and qualities similar to these characterize the architectural space we are now considering, movement-oriented space.”<sup>71</sup>*

Voltando ao complexo do palácio Hommaru, ele pode ser visto como um continuum de espaços interiores, não importando como é a forma que ele apresenta externamente. O que importa são as ordens das sequencias dos ambientes interiores, a serem experimentados topologicamente, e não a posição relativa dos espaços:

*“In determining the layout of the Hommaru compound, only the need to create certain combinations of interior spaces and matters of function such as structural and lightening requirements have been taken into account. Needless to say, the coordinate relationship between buildings scarcely matter. When spaces are all linked together in this fashion, it makes no difference whether a building on the boundary of the site turns to the left or to the right.”<sup>72</sup>*

Na planta-baixa do Palácio Hommaru (ver figura 9), verifica-se que seus aposentos encontram-se conectados do mesmo modo que na disposição dos edificios no espaço externo. *“Os aposentos são enfileirados como numa fieira de contas”*. Cada aposento se relaciona apenas com o aposento vizinho. A disposição dos aposentos segue o formato em “U”, não permitindo que a pessoa que circula veja além das relações espaciais imediatas:

*“Room arrangements that bend or circle like these are in marked contrast to the enfilade of figure 100 (interior do palácio Barroco). They are characterized, not by vistas, but by the absence of vistas: walking through these rooms, a new scene is discovered at every turn and left behind the next. It is like walking and looking at pictures at an exhibition or unrolling and rolling a scroll painting – each special component is viewed successively.”<sup>73</sup>*

A posição relativa de cada pessoa em relação ao exterior do complexo é indiscernível. Essa configuração também pode ser representada pelo diagrama do Espaço Movimento (ver figura 6). Seus arranjos de jardim e halls diferem completamente da configuração de halls com amplos pátios existentes na Cidade

---

<sup>71</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.145.

<sup>72</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.145.

<sup>73</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.145.

proibida, e também diferem dos arranjos com praças acessíveis por todos os lados, existentes no exemplo da cidade barroca. Essa disposição irregular do palácio Hommaru não depende somente de restrições impostas pela topografia local, mas sim da conjunção de fatores que ele evidencia ser a qualidade topológica desse modo de concepção espacial, cujo princípio básico é a apreensão através da observação sucessiva:

*“The spatial character of the site plan and building layout of Hommaru Palace should now be apparent. The irregularities represent a denial of an overall axis or framework and suggest the importance placed on the relative positions of buildings and rooms. This sort of an architectural space has a **topological quality**.*

*Successive observation is the principle upon which this type of architectural space is based. Space is never revealed in its full extent all at once but is shown instead a bit at a time.”<sup>74</sup>*

Esse é um tipo de espaço arquitetônico orientado pelo movimento do observador, denominado por Mitsuo Inoue como espaço-movimento. As coordenadas ou posições relativas dos elementos composicionais em relação à estrutura geral não são importantes. Os componentes do espaço são observados sucessivamente e de modo fragmentado, o que é induzido pelo movimento através de caminhos sinuosos, ou pela obstrução da linha de visão. *“A observação do espaço- movimento, portanto, é sempre postulada pelo movimento do observador, seja real ou intelectualizado.”<sup>75</sup>*

---

<sup>74</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.146.

<sup>75</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.147.

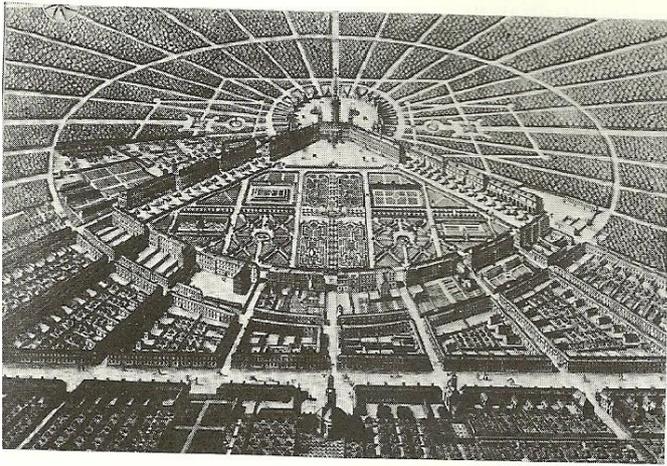


Figura 4: Espaço Geométrico Barroco. Coordenadas polares.  
 Hierarquia existente entre elementos formais urbanos deve ser percebida simultaneamente através de perspectivas, vistas, ou pela inteligência e memória.  
**Fonte:** INOUE, Mitsuo. **Space in Japanese Architecture.** Ny and Tóquio: Weatherhill, 1985.

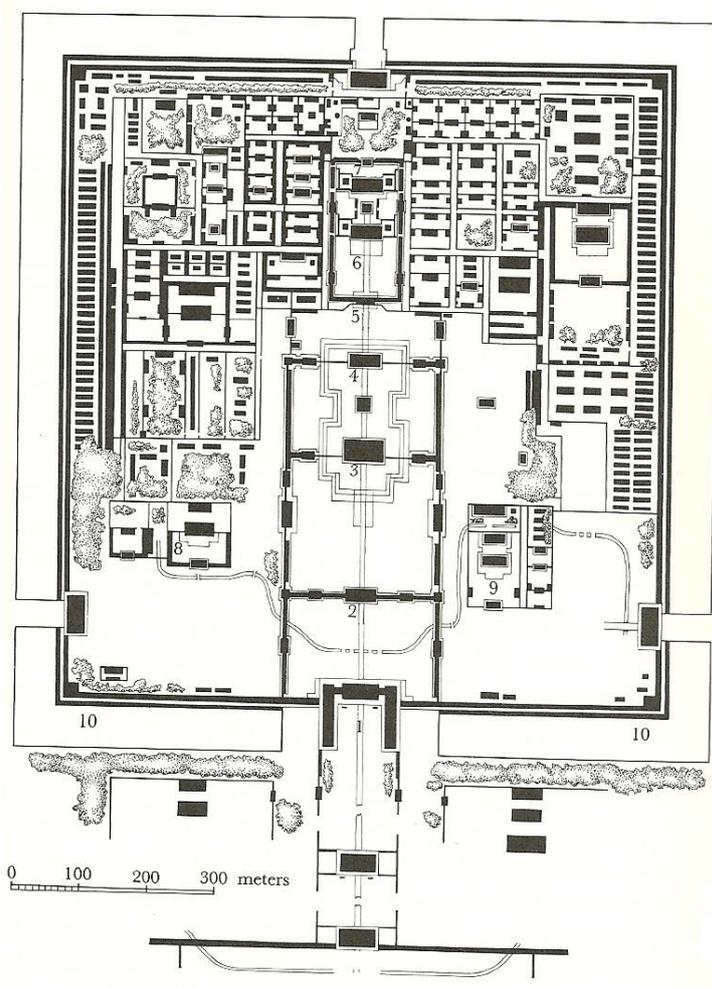


Figura 5: Espaço Geométrico na Cidade Proibida. Coordenadas cartesianas.  
 Hierarquia existente entre elementos formais urbanos deve ser percebida simultaneamente através de perspectivas, vistas, ou pela inteligência e memória.  
**Fonte:** NOUE, Mitsuo. **Space in Japanese Architecture.** Ny and Tóquio: Weatherhill, 1985

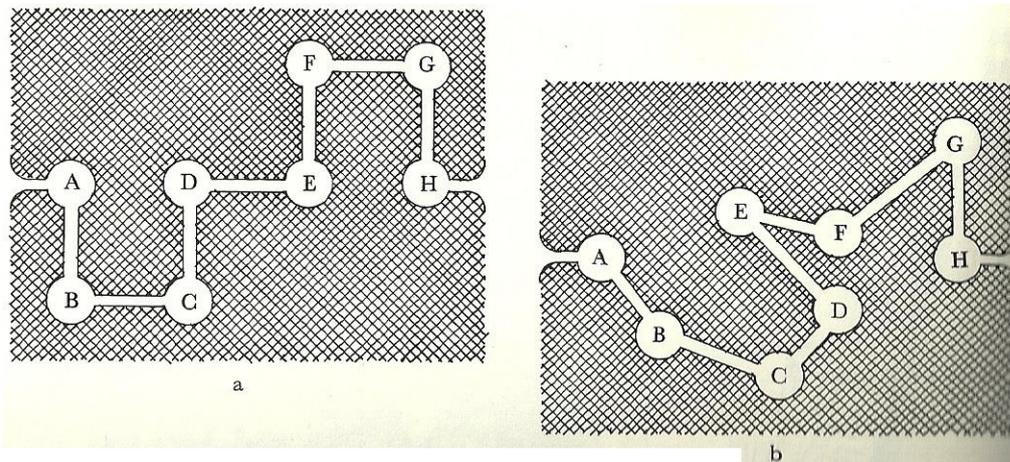


Figura 6: Diagramas de Espaço Movimento.

Formas externas são indiferentes para quem experimentos o percurso.

**Fonte:** NOUE, Mitsuo. **Space in Japanese Architecture.** Ny and Tóquio: Weatherhill, 1985.

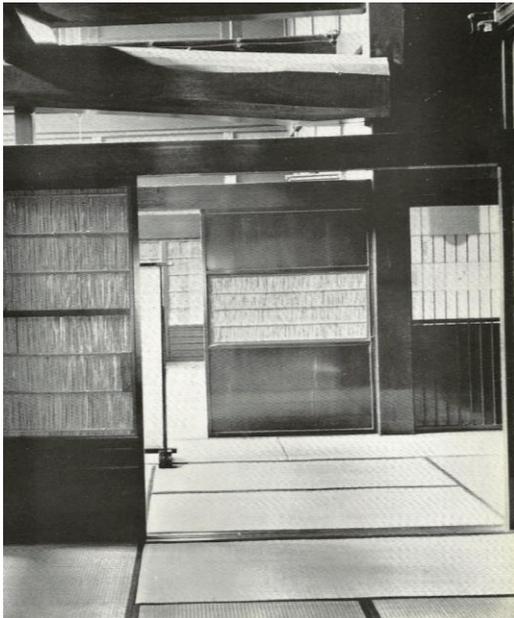


Figura7: Profundidade sem centro, *Interioridade Oku.*

Espaço sem perspectiva, surpresas, percepção fragmentada, dobras: *Espaço Movimento.*

**Fonte:** NOUE, Mitsuo. **Space in Japanese Architecture.** Ny and Tóquio: Weatherhill, 1985.



Figura 8: Profundidade do espaço interno Barroco.

Todas as vistas são apreendidas simultaneamente em perspectiva.

**Fonte:** NOUE, Mitsuo. **Space in Japanese Architecture.** Ny and Tóquio: Weatherhill, 1985

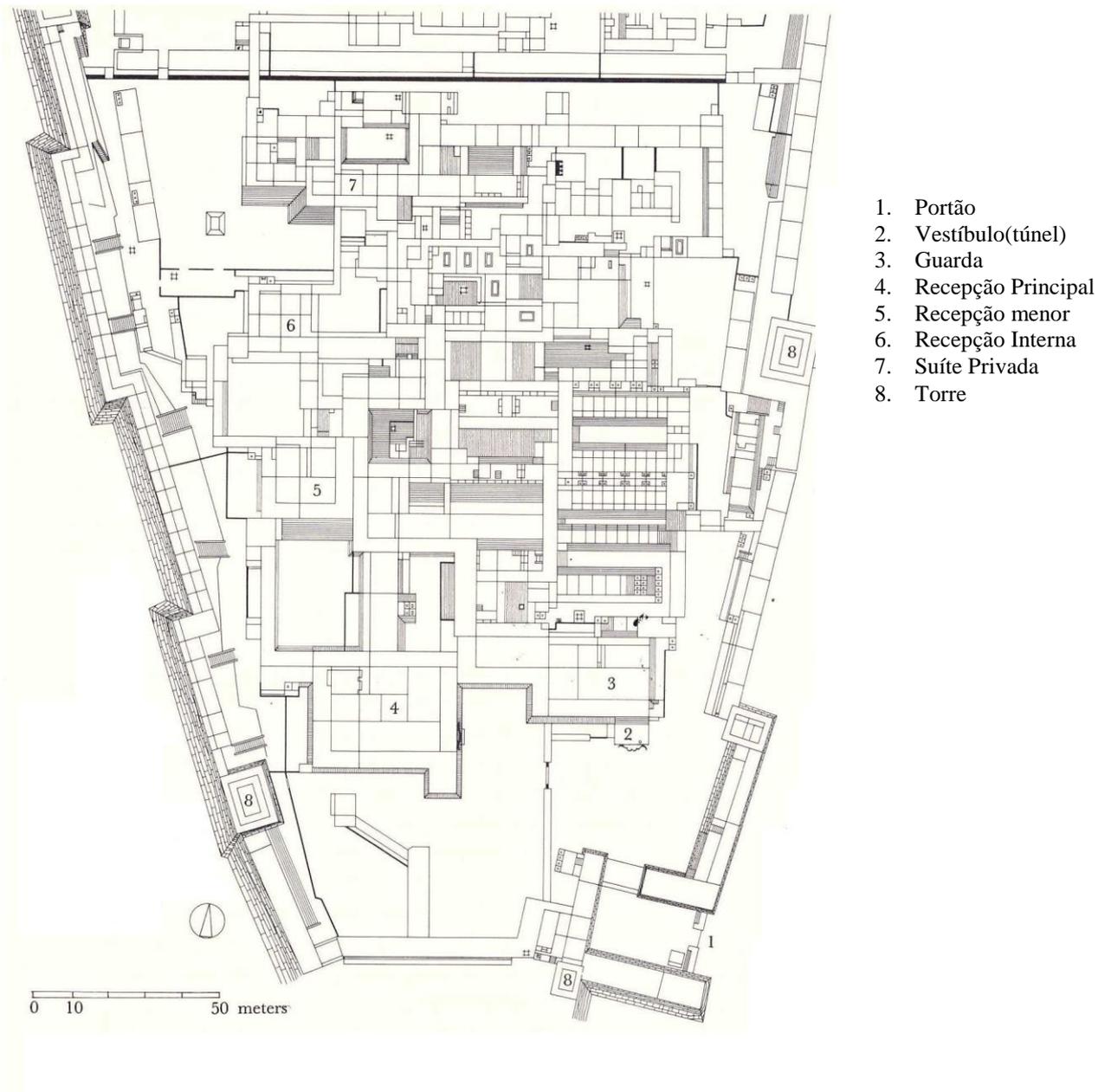


Figura 9: Palácio Hommaru, período Edo 1640.

Hoje é o lugar do Palácio Imperial de Tóquio. Exemplo do Espaço Movimento. Complexidade dos espaços interiores em zigue-zague. *Interioridade Oku*, profundidade sem centro. Lugares mais escondidos são os mais prestigiados segundo a tradição japonesa.

**Fonte:** NOUE, Mitsuo. **Space in Japanese Architecture.** Ny and Tóquio: Weatherhill, 1985.



Figura 10: Katsura Detached Palace, Kyoto.  
 Jardins de passeio ao redor do lago, onde estão espalhados também casas de chá, halls budistas.  
**Fonte:** NOUE, Mitsuo. **Space in Japanese Architecture.** Ny and Tóquio: Weatherhill, 1985.

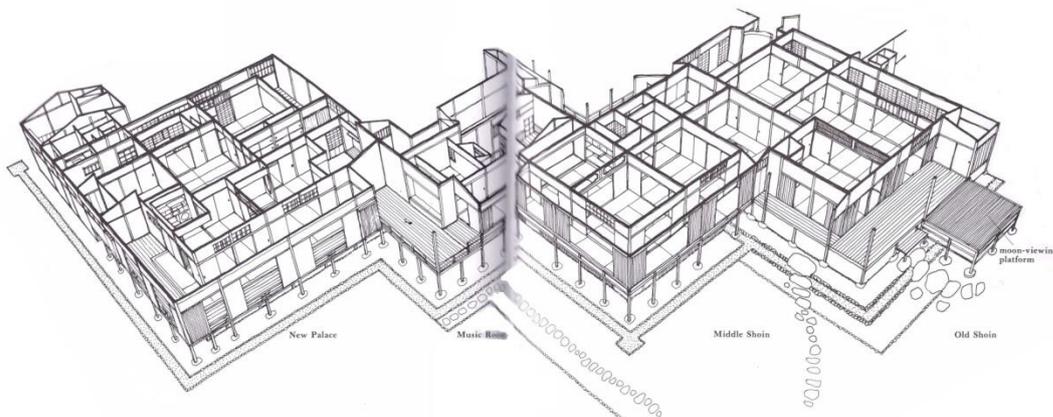


Figura 11: Katsura Detached Palace, Kyoto.  
 Perspectiva com ambientes interiores. Crescimento da planta no sentido diagonal, formando um zigue-zague (arranjo gankó), espaços orientados pelo movimento de *Interiorização*.  
**Fonte:** NOUE, Mitsuo. **Space in Japanese Architecture.** Ny and Tóquio: Weatherhill, 1985

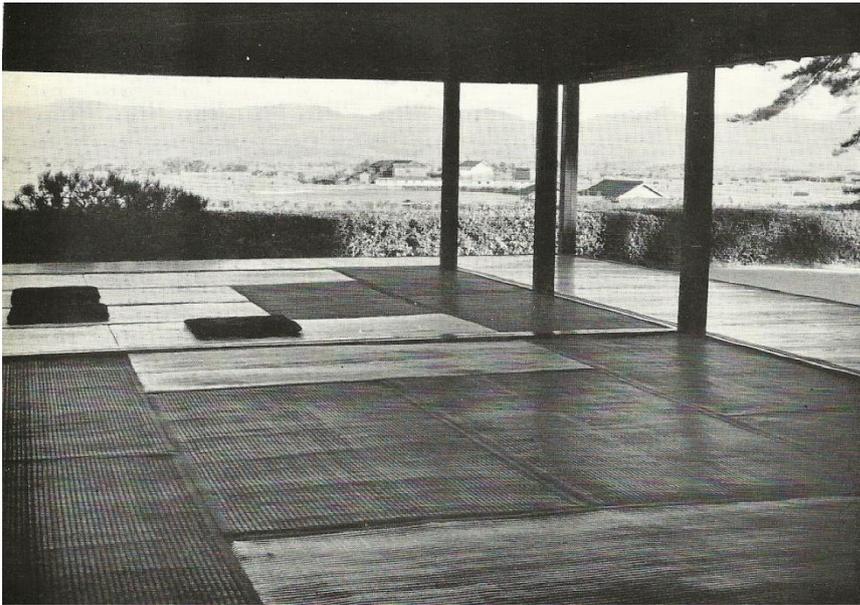


Figura 12: Jiki-In, perto de Nara. Portas de correr recolhidas. Continuidade espacial. Arquitetura Tradicional: *Espaço Contínuo, infinito e* Camadas espaciais demarcam a variação do percurso: acima a geometria dos tatames, as almofadas para sentar, os painéis que podem se abrir e fechar, os pilares, as cercas vivas, as montanhas e o horizonte infinito.  
 Fonte: **CARVER, Norman. Form and Space of Japanese Architecture. Toquio, 1955.**



Figura 13: Interdependência entre o arquitetura e a natureza. Daigo-Sanbo-In, perto de Kyoto. Camadas de luz e sombra, filtradas pelo painel.  
 Fonte: **CARVER, Norman. Form and Space of Japanese Architecture. Toquio, 1955.**

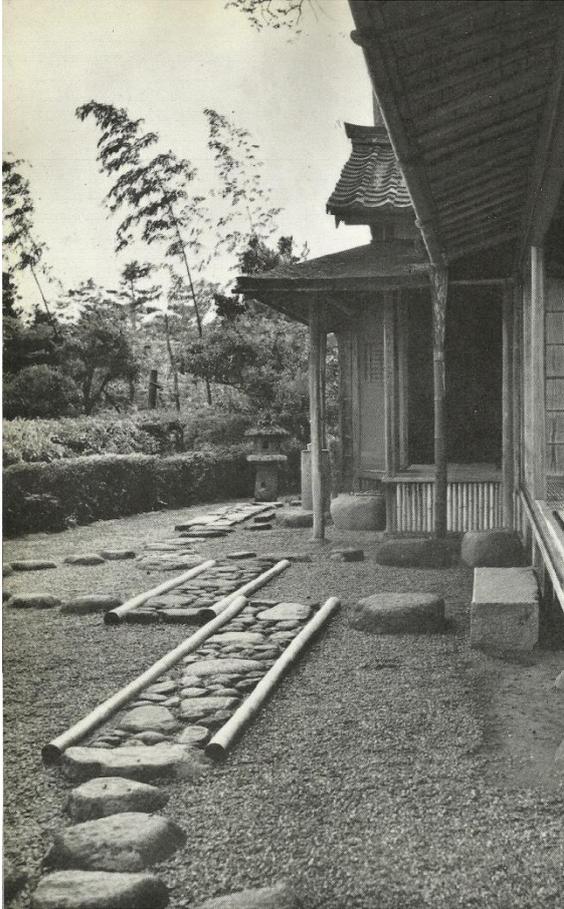


Figura 14: Arisawa villa, Matsue.

**Fonte:** CARVER, Norman. **Form and Space of Japanese Architecture.** Toquio, 1955.

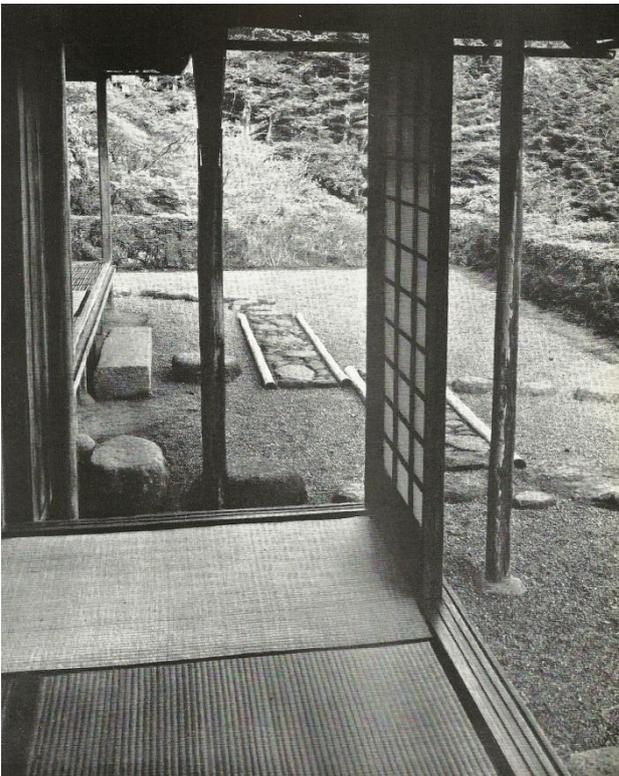


Figura 15- Arisawa villa, Matsue.

*Interioridade oku* na arquitetura tradicional japonesa. Camadas espaciais definidas pelos painéis das portas de correr, pilares, desenhos variados demarcando o passeio sinuoso no Jardim, tatames, espaço coberto ou aberto. *Espaço Movimento.*

**Fonte:** CARVER, Norman. **Form and Space of Japanese Architecture.** Toquio, 1955.



Figura 16: Katsura Detached Palace, Kyoto.

Varanda, jardim de grama e pedra. Padrão geométrico nos jardins. Interdependência arquitetura e natureza.

Fonte: **CARVER, Norman.** Form and Space of Japanese Architecture. **Toquio, 1955.**

### 3.3.

#### O Mundo como fluxo heterogêneo do tempo:

A mesma forma de composição encontrada na arquitetura japonesa, traduzida pelo espaço movimento, é encontrada na literatura japonesa. Se no espaço-movimento: *“os espaços fragmentados estão conectados como ligações em cadeia ou contas num colar”*, na literatura japonesa *“os incidentes ou episódios são unidos linearmente, mantendo cada qual seu próprio foco de interesse e ligando-se tenuemente àquele que precede ou o segue.”*<sup>76</sup>

Esse modo de composição fragmentária é característica da cultura japonesa e se estendia das casas e jardins à literatura. Ela reflete uma concepção de mundo que valoriza as mudanças. Apesar de o Japão ter incorporado, um forte teor do que *“não é substancial”* por influência continental, o espaço japonês não

---

<sup>76</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, P.170.

se desenvolveu no sentido do “*nada*”, do “*vazio*”, ou do “*abismo ilimitado*”. Eles criaram um espaço que nem estava amarrado como o espaço geométrico por um traçado estático e transcendente, mas sim um espaço que se caracterizava por movimentos em múltiplas direções, de giros e reviravoltas:

*“Moreover, in its manner of spatial movement, Japanese architecture clearly differs from Gothic or Baroque architecture, which is characterized by one dominant movement, in the direct line from the portal to the altar in a cathedral, for example, or in the enfilade arrangement in Baroque spaces.”<sup>77</sup>*

Para Mitsuo Inoue, os movimentos tortuosos da arquitetura japonesa fazem um paralelo à ideia de mutabilidade, presente na filosofia budista. Para o budismo, a mudança é associada ao movimento fluido, ao fluxo de mudanças que se desenvolve na extensão temporal (passado, presente e futuro). A própria vida humana é considerada um fenômeno fluido, onde tudo é impermanente e até mesmo o movimento é inconstante:

*“The Buddhist concepts such as the transmigration of the soul (**rinne tenshó**) or the law of cause and effect (**inga óhó**) imply, by their nature, a flow based on temporal extension. **Sangai ruten** refers to the flowing movement of all living things through the three worlds of past, present, and future. Thus in Buddhism there is a tendency to regard human life as basically a fluid phenomenon. However, when the idea of this flowing movement is expressed by the words **shog yó mujó** (“all things are impermanent), it takes on special nuance. The flow is characterized by what the word **mujó** literally means: “no constancy”; deflected, discontinuous movement.”<sup>78</sup>*

A concepção de sujeito para os japoneses é muito diferente daquela desenvolvida pela modernidade ocidental, para a qual o ser humano teria controle sobre sua existência, sua realidade e o seu tempo, marcado cronologicamente. Para esses orientais, a transitoriedade da vida seria comparável às bolhas de sabão que se formam e estouram no fluxo de um rio correndo, não sabendo de onde vêm e para onde irão:

*“The river never stops flowing, and the water is never the same. The bubbles that float in the pools, now disappearing, now coming into being, never last. So it is in the world with people and their dwellings...People die in the morning and are*

---

<sup>77</sup> Idem, Ibidem.

<sup>78</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.171,

*born in the evening, not knowing where they came from, nor where they are going, like bubbles on the water.*<sup>79</sup>

Para Mitsuo, a sensação de mudança contínua, de indeterminações e surpresa é evocada na concepção da arquitetura no Japão, conforme entendemos como sendo a mais característica. Ela pode ser mais plenamente experimentada nos ambientes e corredores tortuosos nas residências do estilo *Shoin* (Ver figura do Palácio Katsura 10 e 11) e nos caminhos sinuosos dos jardins de passeio. Nesses espaços, construídos para o visitante se surpreender com elementos inesperados, encontra-se expressa a ideia da transitoriedade e imprevisibilidade. A ideia de transitoriedade, que é uma herança da cultura budista da China e da Índia, adquire no Japão uma nuance própria expressada na arquitetura.

Para Mitsuo, é a surpresa e a indeterminação encontradas num certo jogo de esconde-esconde da arquitetura japonesa que diferencia essa arquitetura das demais arquiteturas. Nesse jogo o todo espacial nunca é revelado. A concepção de tempo implícita também é diferenciada. Nessa experiência, o tempo é limitado ao instante da vivência fragmentária, que não tem relação com um sentido maior, “*é um instante no eterno nada*”. É o instante em sua própria heterogeneidade em relação ao tempo como um todo:

*“This vision of the landscape has much in common with the sensations experienced in encountering scattered buildings along a winding approach to a shrine, or suddenly glimpsing the straw roof of a tea house or a stone lantern that had been hidden among the trees in a tea garden.*

*A sense of mutability or flux attended by diverse deflections characterizes these visions; they describe an unknown world where, except for that small part before our eyes, nothing can be foreseen. There is a consciousness that the present we inhabit is nothing more than an instant wedged in eternal nothingness. From this comes the idea that human life and human dwellings are temporary shelters”*<sup>80</sup>

Segundo Mitsuo, a concepção da vida como um fluxo, herdada da cultura budista indiana e chinesa, contribuiu para o desenvolvimento da concepção de espaço no Japão. No entanto, foram determinadas nuances da própria filosofia japonesa, como o conceito de tempo heterogêneo, que imprimiram as nuances distintas. Apesar da Índia e China possuírem também a noção de transitoriedade

<sup>79</sup> Idem, Ibidem.

<sup>80</sup> INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. John Weatherhill: NY and Tokyo: 1969, 1985, p.171.

da vida, na Índia, por exemplo, o passado, presente e futuro seriam eternizados. Na China, haveria a consciência da passagem do tempo, mas o tempo seria concebido como um fluxo uniforme e contínuo. Nesse caso, o instante não poderia ser concebido como momento diferenciado, envolvendo o acontecimento inesperado, próprio da arquitetura japonesa:

*“(Na China) There, on the Banks of a broad river were uttered these deeply felt words: “Time ever flows like the river, resting neither by day nor by night.” The flow of this river was uniform and ceaseless.”<sup>81</sup>*

---

<sup>81</sup> Idem, Ibidem.