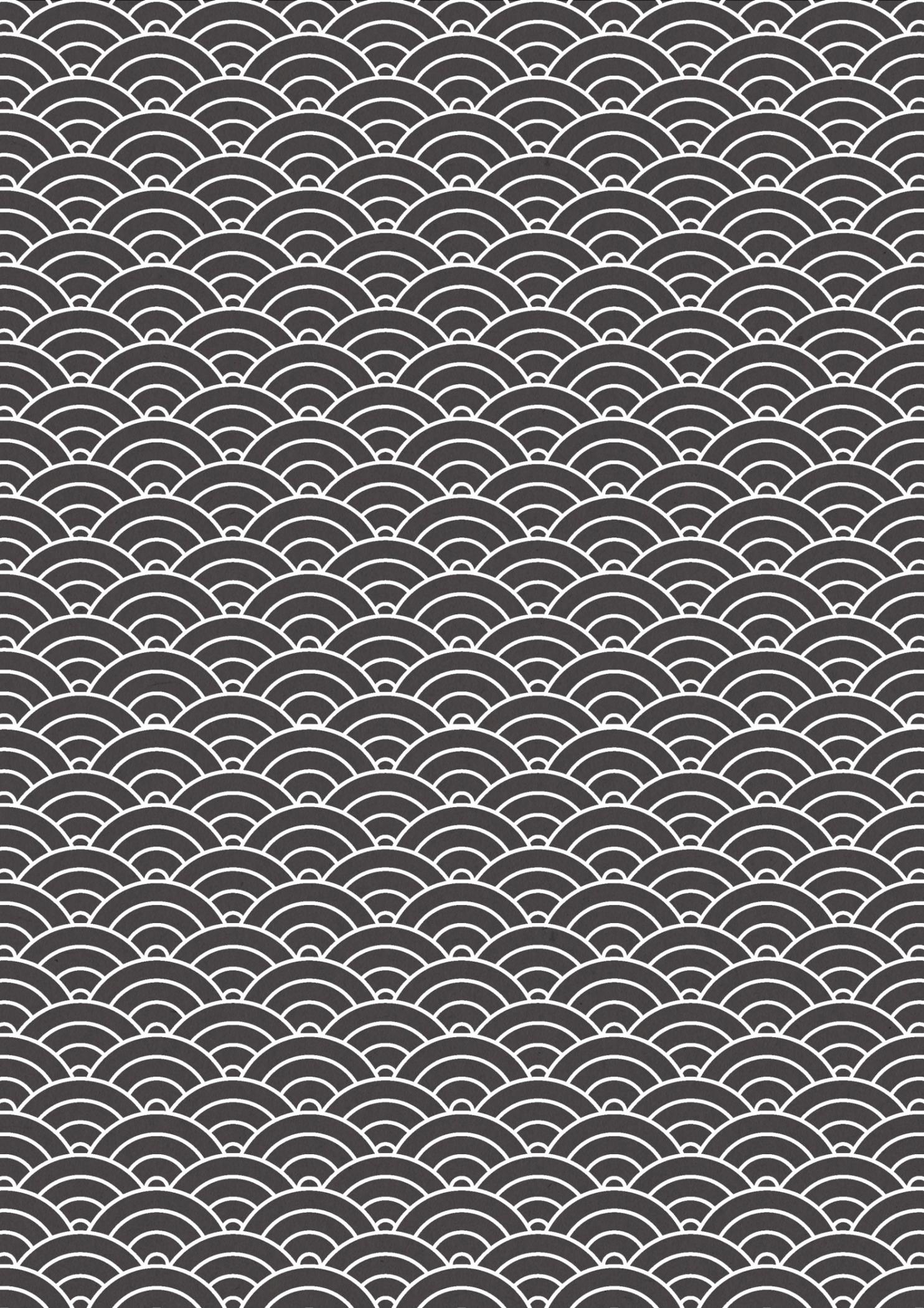


日本の建築学

Ensaio sobre a arquitetura

Mattheus Guilherme Steffen  
Santos



Universidade Federal de Santa

Centro Tecnológico  
Arquitetura e Urbanismo

日本

Florianópolis, 2021

# 日本の建築

Este trabalho é o arco final de um longo período e inúmeros momentos os quais me dediquei ao longo da minha experiência acadêmica. Tal trajetória, claro, não foi sem a companhia compartilhada em alegrias e dificuldades com familiares e amigos presentes na minha vida anterior a Arquitetura e Urbanismo e os que surgiram no caminho do curso. Assim não poderia deixar de mencionar nomes como Lohana, Mara, Petry, Linda, Débora, companheiros de turma, de disciplinas, de intervalos, de almoço, de festas, que estiveram comigo desde o primeiro momento. Também Aleph e Filipe, que conheci ao longo do curso mas que com estima levo suas amizades para fora da universidade. Gostaria de agradecer aos queridos Ana Clara, Professor Eduardo Westphal, Júlio (o Julinho) e Renata, que me proporcionaram ótimos debates, felizes momentos, e grande suporte durante os preciosos anos que passamos junto no CineaARQ. Aos meus familiares, especialmente Thiago, primo companheiro de curso e agora profissão, minha mãe Goreti, meus irmãos Osmar e Ana Paula e a minha vó Dautina.

Em memória não posso deixar de lembrar do professor Américo Ishida, a quem tive a oportunidade de conhecer durante o curso e que cordialmente fez parte da pré banca deste trabalho, contribuindo com seu valioso conhecimento.

## Agradecimentos

# Resumo

Este trabalho se intenciona numa aproximação da arquitetura Japonesa, buscando desvendar de modo explorativo algumas características presentes na sua cultura e sociedade e como se expressam arquitetonicamente. Para isto ele foi desenvolvido em três etapas, sendo a primeira um estudo histórico-geográfico, mapeando a formação da cultura japonesa; o segundo um recorte de um aspecto da sua cultura de relevante presença no cotidiano do povo japonês, a saber o “Ma” (間), e o terceiro na análise de alguns arquitetos japoneses e seus trabalhos, buscando identificar se e de que maneira esse aspecto está presente na arquitetura que desenvolvem.

This paper intends to approach Japanese Architecture, looking to reveal in an explorative way some aspects belonging to their society and how it expresses architectonically. It was developed in three sections, being the first historical-geographic research, identifying the formation of the Japanese culture; the second focuses on a fragment from the Japanese culture that is part of daily life, the “Ma”; and the third is an analysis of some Japanese architects and their work, looking to identify if and how these aspects appear in the architecture they design.

# Abstract

# Sumário

Introdução	9
Contextualização histórica-geográfica	15
Origem	23
Influência do Continente Asiático	29
Os caminhos do Chá, do Guerreiro e o Isolamento	35
Ma	41
Arquitetos	51
Conclusão	71
Refêrencias	74

日本の建築

Introdução

# Apresentação

Não é algo recente o fascínio do ocidente pela cultura oriental, e quando se trata especificamente do Japão, desde de a restauração de Meiji<sup>[1]</sup> e o consequente término de um isolamento que durou cerca de 200 anos, em maior ou menor grau, de forma profunda ou superficial, existiram discussões acerca do modo e visão de vida que constitui a cultura japonesa. Grandes exposições como de Arata Isozaki MA: Espace-Temps du Japon (Paris, 1978) ou The Japanese House: Architecture and Life After 1945 (Londres, 2017), contemplando diferentes pontos no espectro que compõem a sua cultura, são exemplos da perduração desse interesse e de sua relevância ao longo do tempo.

Essa compreensão e as tentativas de aproximações por parte do ocidente em relação à cultura japonesa teve inconstâncias que resultaram em impressões e conclusões nem sempre pertinentes ou que de fato expressam a complexidade de sua sociedade. Isozaki Arata, em seu Japan-ness in Architecture (2006), toca nessa questão pontuando como as sociedades ocidentais num primeiro contato pós sakoku, com um Japão recém aberto, reduzem toda a sua cultura a mísera questão estética do gosto, tendo nos objetos cotidianos da vida japonesa apenas itens para serem colecionados e expostos, exóticos como eram vistos. Ou ainda como, anos à frente, noções de simplicidade,

humildade e pureza - que de fato fazem parte da história da cultura japonesa -, assumem uma predominância ofuscante num estereotipado minimalismo. Outro exemplo recai em dificuldades na compreensão de conceitos específicos integrantes de sua cultura, como é o caso do Ma 間, por necessitarem de uma imersão no universo que o compõem, talvez só atingível pelo olhar nativo, questão tratada por Okano Michiko com o Ma: entre-espaco da arte e comunicação no Japão (2016).

Por outro lado, a tomada do olhar ocidental por parte dos japoneses também teve um impacto no seu próprio modo de vida, introduzindo por exemplo o conceito de arquitetura como comumente é entendido no ocidente, o que até então não se fazia existente. No período anterior ao contato com as culturas ocidentais Isozaki (2006) ressalta a ausência de uma consciência do construir arquitetônico objetivo na produção arquitetônica japonesa, ao invés disso ela seria constituída de uma perspectiva performática, de possibilidades, cujas definições se tornam instintivas no processo de fazer. Essa imbução fará com que os arquitetos japoneses consigam, numa transferência de posição no olhar, problematizar a sua própria produção arquitetônica:

(...) Eles extraíram sua própria interioridade, tendo desviado via um olhar externo. Em ou-

1 Promulgação sob o governo do Clã Tokugawa em 1826 que reabre os portos japoneses para o resto do mundo, terminando sua política de isolamento que durou mais de 200 anos, o chamado Sakoku 鎖国 (“país fechado”).

tras palavras, eles escaparam de um vicioso círculo de auto-referência, enquanto o vetor criativo pela primeira vez atingiu uma alteridade por meio da qual poderia então viajar para seu interior.<sup>[2]</sup> (ISOZAKI, 2006, p.25, tradução nossa)

A problemática do japonico surge então nesse momento com o olhar externo como uma espécie de força motriz que despertará nos japoneses o debate acerca de sua própria história e produção arquitetônica, e que vai ganhando cada vez mais densidade, refletindo na busca por sua identidade e as suas fundamentações. Simultaneamente, desde então, a arquitetura japonesa tem ganhado proeminência e têm surgido vários arquitetos de renome, se tornando um referencial em design, tecnologia e técnicas de construção.

2 No original: (...) they mined their own interiority, having detoured via an external gaze. In this way, they escaped the vicious circle of self reference, as the creative vector first achieved an alterity by means of which it could then travel inward.



# Linha de Pesquisa

De forma similar a como aconteceu com as primeiras gerações de arquitetos japoneses em contato com a cultura ocidental, que ao translocar seu olhar para o de uma perspectiva externa, se utilizando de conceitos vindos de culturas distintas de sua própria, foram capazes de expandir a maneira como compreendem seu próprio mundo, este trabalho surge como um exercício de alteridade. Nele se intenciona alargar horizontes do conhecimento através da busca por um aprofundamento no entendimento da arquitetura japonesa, passando nesse processo pela aproximação, tanto quanto possível, da caracterização de sua cultura - pois parte-se do preceito de que a expressão arquitetônica é inerente a todo o contexto cultural que faz parte.

Nesse processo se almeja o distanciamento de uma visão superficial e possivelmente estereotipada do que seria a arquitetura japonesa. O que se busca é a construção de um olhar crítico. No entanto, essa questão é tocada já com a consciência da complexidade que se encontra envolvida, pois como David Sperling aponta em seu artigo *Arquitetura como Discurso* (2003), o processo de produção cultural se faz de maneira dinâmica, está em constante modificação e se constitui tanto numa singularidade unificadora como na pluralidade das ramificações de diferentes entendimentos e intervenções individuais nas realidades. Portanto, não se trata de estabelecer definições de absoluta e pretensiosas universalidades,

mas de uma busca para entender uma expressão cultural que passa por uma construção de identidade relativa a um contexto espaço-temporal. Nesse sentido, diz o autor:

A ação teórico-crítica de identificação de produções culturais responde ao tempo pela reflexão sobre o presente e sua interação com o passado, contribuindo simultaneamente para a construção da história e para novos desígnios no futuro. E ao lugar, pela demarcação imaginária de territórios culturais que permitem o reconhecimento da diversidade da humanidade. Identificar é então ação que pressupõe reconhecimento: reconhecer como conhecer novamente demanda um conhecimento prévio sobre a realidade que se refaz constantemente por meio da construção de pontes entre conhecimentos; reconhecer como análise e síntese de produções que continuamente se apresentam, demanda classificações e relações entre elementos. (SPERLING, 2003)

Isto é, o esforço de identificação de uma cultura não se dá como um algo a ser encontrado, estático e definitivo, mas sim a ser construído, dinâmico e relacional a contextualizações. Como Sperling deixará claro parafraseando Browne:

(...) não se trata de encontrar uma identidade escondida, senão de aumentar a quantidade e qualidade de nossa produção cultural... Nem os povos nem os arquitetos podem escapar das circunstâncias em que lhes cabe viver. Seja para aceitá-las, seja para rechaçá-las. Assumir as condições de sua época e lugar, e tratar de superá-las, é o problema de nossa arquitetura. A identidade não se busca: constrói-se trabalhando. (BROWNE, 1991, p.24 apud SPERLING, 2003)

Nesse sentido, Okano traz uma relevante

perspectiva ao esclarecer na sua pesquisa sobre o Ma como ainda que, para além de uma coletividade cultural, existam “singularidades individuais” e “mediações socioculturais”, de modo a se evitar cair em estereótipos generalizados determinantes de uma certa cultura, “é possível [...] falar em dominâncias de um certo modo de pensar e sentir o mundo” (OKANO, 2016. p.).

A abordagem assumida por este trabalho parte então dessa compreensão, se empenhando em tatear tanto quanto possível o objeto em estudo. Se busca compreender os conceitos ou parâmetros significativos da arquitetura japonesa pelos termos dela mesma, ainda que evidentemente imbuído da inerente visão ocidental. Nesse processo de transposição, que por um lado pode ter seus limites, por outro talvez abra a possibilidade de reconhecer e problematizar questões referentes à própria cultura ocidental, pois fora de uma lógica interna, ultrapassa uma abordagem tautológica, como o exemplo dado por Isozaki (2006) no caso do contato dos arquitetos japoneses com a arquitetura ocidental. A isto, se complementa por meio Bakhtin:

A cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de uma outra cultura... Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia se colocado, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém am-

bas se enriquecem. (BAKHTIN, 2003, p.22 apud OKANO, 2012)

Reconhecida as dificuldades no empenho de tal desbravamento, se propôs primeiramente uma abordagem que contemple uma compreensão histórica-cultural da formação do Japão, passando sinteticamente pelos principais fatos e fatores que o constituíram. Como resultado diversos aspectos foram identificados como integrantes de sua cultura, e dentre eles, se estabeleceu o Ma como eixo estrutural da pesquisa. O Ma como parte de um inconsciente coletivo está profundamente enraizado na cultura japonesa e dificilmente pode ser explicado, em relação a ele se envolve diversas outras questões, aspectos e maneiras de compreender o mundo, isto é, o seu entendimento passa pelo entendimento sistemático da cultura japonesa em sua plenitude.

Uma vez feito essa identificação, este trabalho se desenvolve em dois momentos. O primeiro faz se empenhar em desvendar na medida do possível o entendimento sobre o Ma, balizado no trabalho de Okano (2016) e nas fundamentações da semiótica. O segundo coloca em holofote dois arquitetos japoneses renomados, se utilizando de sua produção arquitetônica e textual para tentar compreender como o Ma aparece, ou não aparece, nos seus trabalhos e no discurso construído em torno deles.

日本の建築

Contextualização  
histórica-geográfica

# Aspectos Geográficos

## Uma Breve Introdução

Embora atualmente existam movimentos em direção a uma arquitetura “digital”, funcionando numa dimensão própria, o espaço físico ainda é onde majoritariamente se dá o desenrolar da produção arquitetônica. As características do espaço impõem determinações e caminhos a serem seguidos nas decisões que constituem um projeto. Isso se torna evidente quando se toma como exemplo as diferentes partes do mundo, em que a arquitetura produzida responde a condicionantes específicas e sua expressão conseqüentemente se materializa também de formas distintas. Indo além, pode-se falar inclusive de variações regionais, como é o caso do próprio território nipônico, cujas consideráveis dimensões refletem nas diversas variações tipológicas regionais. Locher, que inclusive trará essas diferenças em seu *Traditional Japanese Architecture*, diz que quando se trata da arquitetura tradicional japonesa, a relação estabelecida com a natureza é de valor fundamental e inseparável, com materiais de construção e definições das edificações pensadas inerentemente conforme o local de implantação (LOCHER, 2012)

Em seu *Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia* (1988), Milton Santos traz os três modos possíveis de concepção do espaço segundo A. L. Mabogunje (1980), no qual o

primeiro seria no sentido absoluto, como uma coisa em si de existência específica; o segundo é o espaço relativo, que existe somente enquanto no estabelecimento e permanência de determinados objetos e a relação que é dada entre eles; o terceiro é o espaço relacional, onde o espaço é percebido como conteúdo. Exemplificado nas próprias palavras do autor:

Em primeiro lugar, o espaço pode ser visto num sentido absoluto, como uma coisa em si, com existência específica, determinada de maneira única. É o espaço do agrimensor e do cartógrafo, identificado mediante um quadro de referências convencional, especialmente as latitudes e as longitudes. Em segundo lugar, há o espaço relativo, que põe em relevo as relações entre objetos e que existe somente pelo fato de esses objetos existirem e estarem em relação uns com os outros. Assim se tivermos três localidades A, B, C, estando os dois primeiros fisicamente próximos, ao passo que C está mais longe mas dispõe de melhores meios de transporte para A, é possível dizer, em termos relativos espaciais, que as localidades A e C estão mais próximas entre si do que A e B. Em terceiro lugar, há o espaço relacional, onde o espaço é percebido como conteúdo representando no interior de si mesmo outros tipos de relação que existem entre objetos (...) (MABOGUNJE, 1980, p.52 apud SANTOS, 1988)

É passando por esse entendimento que Milton Santos aponta o espaço como uma realidade relacional, se trata de coisas e relações em conjunto. Para ele é interdependente a relação estabelecida entre conteúdo e forma, entre a sociedade e os objetos geográficos, de modo que uma determinada sociedade afeta e é afetada pelo espaço onde ela se dá.

O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e de outro, a vida que os preenche e os anima, seja a sociedade em movimento. (SANTOS, 1988, p.10)

A ideia relacional entre sociedade, natureza e espaço permeia o Fūdo, um dos conceitos da cultura japonesa explorados mais adiante na segunda parte desta seção neste trabalho. Na concepção de Milton Santos, o espaço é construído a partir das relações entre sociedade e natureza, mediatizadas pelo trabalho. No Fūdo, é o corpo humano, como mediador, que constrói uma identidade própria de um lugar (uma espacialidade), num processo que por ser baseado na experiência e no espaço dado no tempo, se faz transitório, de indefinição - ou de muitas, infinitas, possibilidades. Partindo dessa perspectiva e noções, neste trabalho se busca num primeiro momento entender o contexto espacial em que a cultura japonesa se constitui, considerando as características físicas espaciais de seu território, mas ainda mantendo em vista sua integração a uma complexa rede social.

## Uma Breve Caracterização

O Japão é um arquipélago constituído

por cerca de 3000 ilhas cujas dimensões variam de pequenos pedaços de terra a áreas continentais, ao todo ocupando uma extensão norte-sul numa amplitude em torno de 40ª de latitude. Por essa configuração, Hokkaido, por exemplo, costuma apresentar temperaturas mais frias, com muita neve no inverno, enquanto Kyūshū tem um clima subtropical (LOCHER, 2012). Sendo um conjunto de ilhas, suas fronteiras são constituídas unicamente pelo mar do Japão e o oceano pacífico, suscitando uma tendência ao isolamento, que inclusive em alguns momentos de sua história foi de fato intencionado. Arata Isozaki, se referindo aos períodos em que os meios de transporte de outrora não contemplavam a interconexão de um sistema global como ocorre atualmente, apontou a capacidade do povo japonês de se fechar em si mesmo frente a momentos em que forças culturais externas se tornavam grande demais (ISOZAKI, 2006). Tem-se como exemplos o período entre o século III e XII, em que depois de uma forte influência do continente asiático, região mais próxima do território japonês, houve uma atitude em direção a introspecção cultural na busca de uma identidade própria, ao que Isozaki chamou de “Japansquization”. Ou anos mais tarde nas grandes navegações, quando se decidiu pelo fechamento de quase toda

sua fronteira com receio de uma possível colonização europeia. Também pertinente a essa configuração insular se destaca a forte relação da sociedade japonesa com o mar, por onde muitos recursos foram extraídos para sobrevivência e produção cultural, como o caso da pesca ou a fabricação de um tipo de estuque a partir de conchas (LOCHER, 2012).

Outro aspecto considerável de se mencionar na formação geoespacial do Japão é a sua topografia majoritariamente montanhosa - constituindo quase três quartos do território japonês -, que junto a limitação territorial em razão de ser composta por um conjunto de ilhas, apresenta uma reduzida área propícia para agricultura e estabelecimento de cidades e vilas, sendo desse modo uma característica histórica o condensamento de sua população às poucas áreas mais planas (LOCHER, 2012). Também em razão da topografia é que se encontra muitos casos de construções com implantações dadas de maneira assimétrica e espalhada, buscando o melhor uso possível do solo (YOUNG & YOUNG, 2019), caso que se vê especialmente nos santuários xintoístas e templos budistas influenciados por esses. O xintoísmo e o budismo, aliás, são ótimos fatores a se citar como demonstrativos da importante ligação entre espaço e

sociedade, visto terem no seu cerne noções intrínsecas e fundamentadas na natureza - que podem ser traçadas desde os povos originários da sociedade japonesa, os Jōmon e os Yayoi. Natureza é certamente uma palavra chave para se aproximar da cultura japonesa. Historicamente a sua intensa presença, seja por meio dos recursos extraíveis, podendo-se adicionar aos já mencionados anteriormente o caso da madeira, vinda das densas florestas existentes no seu território; seja pela pujante expressão em chuvas torrenciais, terremotos, furacões ou erupções vulcânicas; construiu um forte sentimento de respeito (LOCHER, 2012). Entender esse contexto todo contribui para entender noções como a efemeridade e a aceitação do fluxo natural da vida, alguns dos emblemáticos aspectos constituintes da cultura japonesa e que serão vistos adiante.

## Aspectos Históricos

Entendendo que a compreensão dos sucessivos processos e eventos que compõem a história do Japão se faz fundamental para o exercício de aproximação de sua cultura, pois pela familiarização de seus contextos e no destaque de marcos pontuais de significativo valor se abrem caminhos para tatear os elementos que a compõem, esta parte do trabalho se empenha em traçar uma historiografia da cultura japonesa. Como corrobora o comentário de James Steele ao colocar em perspectiva a arquitetura tradicional e contemporânea japonesa, no seu *Contemporary Japanese Architecture* (2017), é perceptível, sempre, em pelo menos algum grau, como o legado histórico-cultural está presente nas decisões que os arquitetos japoneses contemporâneos tomam ao desenvolver seus projetos - e reforça ao afirmar ser constante o referenciamento dos arquitetos contemporâneos ao passado de sua cultura: “A história nunca está distante no Japão, numa dimensão que é rara em outras partes do mundo. Mil anos se parecem como ontem e o passado está sempre à frente no subconsciente nacional”<sup>[1]</sup> (STEELE, 2017, p.9, tradução nossa).

Para uma melhor abordagem a princípio, a partir das referências estudadas, se identificou a categorização de quatro períodos maiores em que se entende englobar certas tendên-

cias coesivas na cultura japonesa. É importante deixar claro que essa abordagem, no entanto, não se intenciona em traçar linhas precisas e definitivas, de modo que as correntes presentes em cada um desses períodos não devem ser tomadas como exclusivas e desconsiderar completamente possíveis outros movimentos que ocorreram concomitantemente. Essa categorização serve meramente para uma visão global da sua história e deve ser tomada com ressalvas.

O primeiro período trata-se dos primeiros povos a chegarem nas ilhas do Japão, são os povos nativos Jōmon e Yayoi, e de onde pode-se traçar as origens de muitos dos traços culturais posteriores. O segundo período compreende o início da influência do continente asiático, que junto a essa cultura inicial do Jōmon começa a compor a cultura japonesa e nos coloca em contato com um dos traços geralmente discutidos por diversos autores - da capacidade da sociedade japonesa de lidar com influências externas, incorporando elementos estrangeiros dentro de sua cultura mas o fazendo dentro de uma forma que se adequa a seu contexto específico. O terceiro período se inicia na busca por um distanciamento da influência do continente asiático e da busca e estabelecimento de uma identidade própria, culminando no Sakoku, onde o Japão

1 No original: “History is never distant in Japan, to an extent that is rare elsewhere in the world. A thousand years seem like yesterday and the past is always foremost in the national subconscious”.

se fechou quase completamente para o mundo todo. O último leva em consideração a forte influência ocidental que atingiu o Japão após a restauração de Meiji, e segue na sua posição diante do contexto contemporâneo.

# LINHA TEMPORAL

## Período pré-cerâmica

Culturas pré-budistas



Influência China e Coreana

Influência Ocidental

日本の建築

Origem

# Povos originários

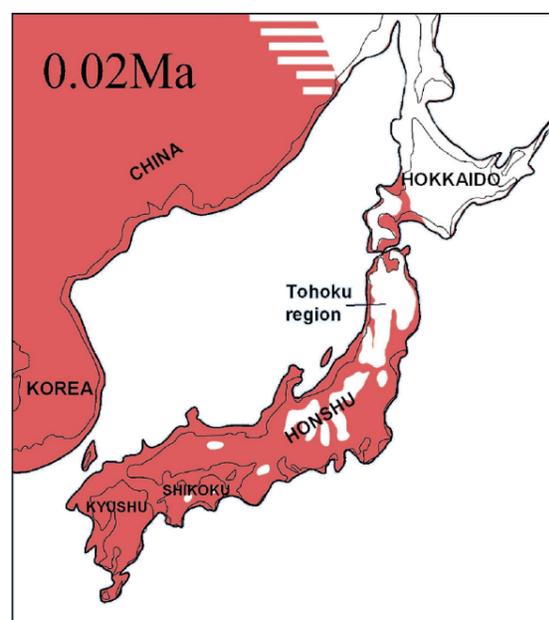
O Japão é marcado por consideráveis influências externas ocorridas ao longo de sua história, entretanto, até pela especial atenção que os japoneses dão ao seu passado, grande importância deve ser dada às suas raízes ancestrais. Tem-se como indícios que majoritariamente a ancestralidade japonesa é constituída a partir da tríade dos povos Jōmon, Yayoi e Kofun (COOKE NP et al, 2021). Destes, os Jōmon e Yayoi tem tido um papel relevante como referenciais da cultura japonesa e de onde pode ser possível notar traços fundamentais que foram aprimorados no decorrer do tempo. Por exemplo ao levar em conta a tipologia de sua arquitetura tradicional, é possível desenhar retrospectivamente um arco genealógico que passando por estilos como sukiya, shoin e shinden, chega a construções emblemáticas que foram desenvolvidas por estes povos: os armazéns (kura) e os santuários xintoístas.

Além disso, por vezes foram referências às discussões relativas às problemáticas identitárias japonesas. Como o movimento liderado pelos artistas Okamoto Taro e Noguchi Isamu, no qual intencionavam o resgate da apreciação de cerâmicas oriundas desse período como contraposição à tendência esvaziante da cultura japonesa pelo ocidente com a comercialização fetichizada de itens do período entre a era Meiji e a presente época, os anos 50. Esse movimento ascende segundo Isozaki numa polarização Jōmon-Yayoi utilizadas pelos japoneses como contraposição a ocupação

estadunidense pós-guerra, em que Okamoto vê a produção cultural Jōmon como escape ao modernismo americano que se valia da estética Yayoi como seu troféu de êxito na ocupação (ISOZAKI, 2006).

Os primeiros povos a chegarem no arquipélago migraram do continente asiático pelas regiões de Hokkaido e Kyūshū, extremos norte e sul respectivamente, após alguns anos depois do último período glacial (em torno de 10000 AEC), quando pelo nível do mar ainda estava mais baixo e a transição entre o continente e as ilhas se fazia mais viável (figura 1).

Figura 1 - Mapa da região periglacial do Japão na última era Glacial.



Fonte: DAVISON et Al, 2005.

Com o contínuo derretimento das geleiras e o consequente aumento do nível do mar, as ilhas japonesas ficaram mais isoladas, e é nesse contexto que um dos primeiros povos ancestrais dos japoneses se desenvolveu, os Jōmon, cujo nome pode ser traduzido para algo como “marca de corda”, em referência ao uso de cordas para personalização das peças cerâmicas que produziam (figura 02). Considerando o período em que tiveram predominância em torno de 10000 e 300 AEC, os Jōmon basicamente viviam da caça e coleta, mas em pequena medida também chegaram a desenvolver práticas de agricultura em pequena escala (YOUNG & YOUNG, 2019).

Os Yayoi chegam ao arquipélago em torno dos anos 300 AEC, vindos pela península coreana, e trazendo consigo avanços tecnológicos significativos, como o uso de metais, da roda de oleiro e o cultivo de campos de arroz irrigados em grande escala (YOUNG & YOUNG, 2019). Ainda que possivelmente tenha havido conflitos num primeiro momento, ambos passaram a conviver com relativa harmonia por cerca de 500 anos (STEELE, 2017). Aqui pode ser interessante pontuar como a coexistência dos Jōmon e Yayoi talvez se demonstre como mais um indício de uma cultura que parece ser constituída no equilíbrio entre dualidades.

Existe um entendimento comum em que categoriza os Jōmon como uma cultura mais rudimentar, nômade, mais dependentes de caça e coleta; e os Yayoi como mais refinados, vi-

são esta que teve e ainda tem muita influência em como arquitetos japoneses e historiadores, no entanto, e embora essas diferenças tenham sua validade, Young e Young (2019) destacam que estudos recentes indicam já haver certas características e costumes dos Jōmon que continuaram com os Yayoi, como a agricultura e as construções dos takayuka tatemono.

Figura 2 - Estatueta *Dogū*, em argila, pertencente ao período Jōmon.



Fonte: Homepage Flickr. Gary Todd ©.

Figura 3 - Cerâmica do período Yayoi.



Fonte: Homepage Flickr. Gary Todd ©.

Assim, os Yayoi não representam uma brusca divisão e a utilização e aperfeiçoamento das tipologias arquitetônicas que tiveram origem com os Jōmon endossam isso. As construções dos Jōmon se dava majoritariamente pelo *tateana jūkyo*, feita pela escavação de um fosso vedado simplesmente por uma cobertura ou algumas vezes ainda com a adição de paredes (figura 4). Mas eles ainda chegaram a desenvolver algumas construções elevadas do nível do solo, chamada de *hottatebashira tatemono*, que consistia de um piso elevado (o já mencionado *takayuka tatemono*) - embora em alguns casos poderia estar no nível do solo, chamado então de *hiraya tatemono*), sustentado por uma estrutura de pilares parcialmente soterrados (figura 5). As construções elevadas eram utilizadas como torres de observação e armazéns, já que pela suspensão do solo preservam os alimentos das condições climáticas e de possíveis roedores (LOCHER, 2012). Esses armazéns, chamados de *Kura*, seguem sendo construídos e aperfeiçoados pelos Yayoi.

É possível traçar relações dessas edificações primordiais com a arquitetura tradicional japonesa desenvolvidas posteriormente. As casas de campo *Minka*, tem suas origens nos *tateana jūkyo* e os santuários xintoístas carregam semelhanças com *takayuka*, volumes retangulares elevados com a disposição de pilares numa malha retilínea e com uma grande cobertura de duas ou quatro águas (YOUNG & YOUNG, 2019). Os santuários, por sua vez,

vão carregar características marcantes para o desenvolvimento posterior da arquitetura tradicional japonesa nos palácios *shinden*.

Um outro aspecto importantíssimo para a formação da cultura japonesa, o xintoísmo, também tem sua origem nesses povos. No xintoísmo se acredita existir energias divinas espalhadas pela natureza, especialmente em lugares peculiares, como uma grande montanha ou árvore. Nesses lugares de energia concentrada há a personificação de divindades e assim são construídos santuários para que se possa prestar respeito e dar oferendas a elas (YOUNG & YOUNG, 2019). Novamente aqui se percebe a inerente conexão com uma natureza nas raízes culturais dos japoneses.

Por outro lado, além da clara importância do xintoísmo, um outro aspecto oriundo de características incipientes de seus povos ancestrais talvez seja relevante, pelo menos como indício, da forma como a sociedade japonesa até atualmente se organiza. Os Yayoi foram povos que conseguiram implementar grandes plantações de arrozais e que tiveram um crescimento populacional culminado no que se estima um milhão de pessoas, de modo que para manter uma administração efetiva de tamanha comunidade foi estabelecido o que James Steele (2017) chama de “cultura da vergonha”, onde aqueles que não ajudavam o suficiente eram excluídos. Essa organização parece se intensificar posteriormente com a ascensão do clã Yamato, estabelecendo-se uma

Figura 4 - reconstruções de casas *tateana jūkyo*.



Fonte: Homepage Flickr. IwateBuddy ©.

rígida estratificação social e de controle baseada em status e propriedade de terra, que se desenrolará nos séculos seguintes.

A transição dos Yayoi como povos predominantes e sua organização em Uji (como é chamado os antecessores aos futuros clãs) transiciona para o estado de Yamato em torno do século III, e embora não se tenham certezas de como exatamente esse processo se deu, Steele (2017) apresenta duas teorias que são recorrentemente abordadas. Em uma delas se acredita que um dos Uji em algum momento conseguiu estabelecer um domínio sobre os outros, assumindo o controle de uma grande área na atual região de Kansai. A outra relaciona os Yamato com uma fase expansionista do reino de Baekje, na atual região da Coreia, que acabará estabelecendo raízes nas ilhas japonesas. A imigração de povos do continente asiático para as ilhas japonesas talvez possa ser reforçada quando se leva em conta pesquisas como a de Cooke NP et al. (2020), na qual é indicada a formação tripartite da ancestralida-

Figura 5 - armazém *takayuka tatemono*.



Fonte: Homepage Flickr. xiquinhosilva ©.

de japonesa composta pelos Jomon, os Yayoi e com os povos do período Kofun oriundos do oeste asiático. Como mencionado, com os Yamato se estabelece uma rígida estratificação social baseada na propriedade de terras que divide o seu território em províncias e distritos sob comando de clãs, enquanto estes estão subjulgados a um forte governador real centralizado.

A relevância do clã de Yamato e seu legado para a cultura japonesa passa por sua imbricação com a mítica obra *Kojiki*, um dos mais antigos livros do Japão. Através de suas coletâneas de histórias consolida a legitimidade imperial de sua família, considerada a mais longa existente do mundo (YOUNG & YOUNG, 2019), e vai servir para criar uma importante base cultural japonesa em resistência a forte influência chinesa que se sucedeu durante o período final do Kofun e Asuka, principalmente em relação ao universo que compõem o xintoísmo.

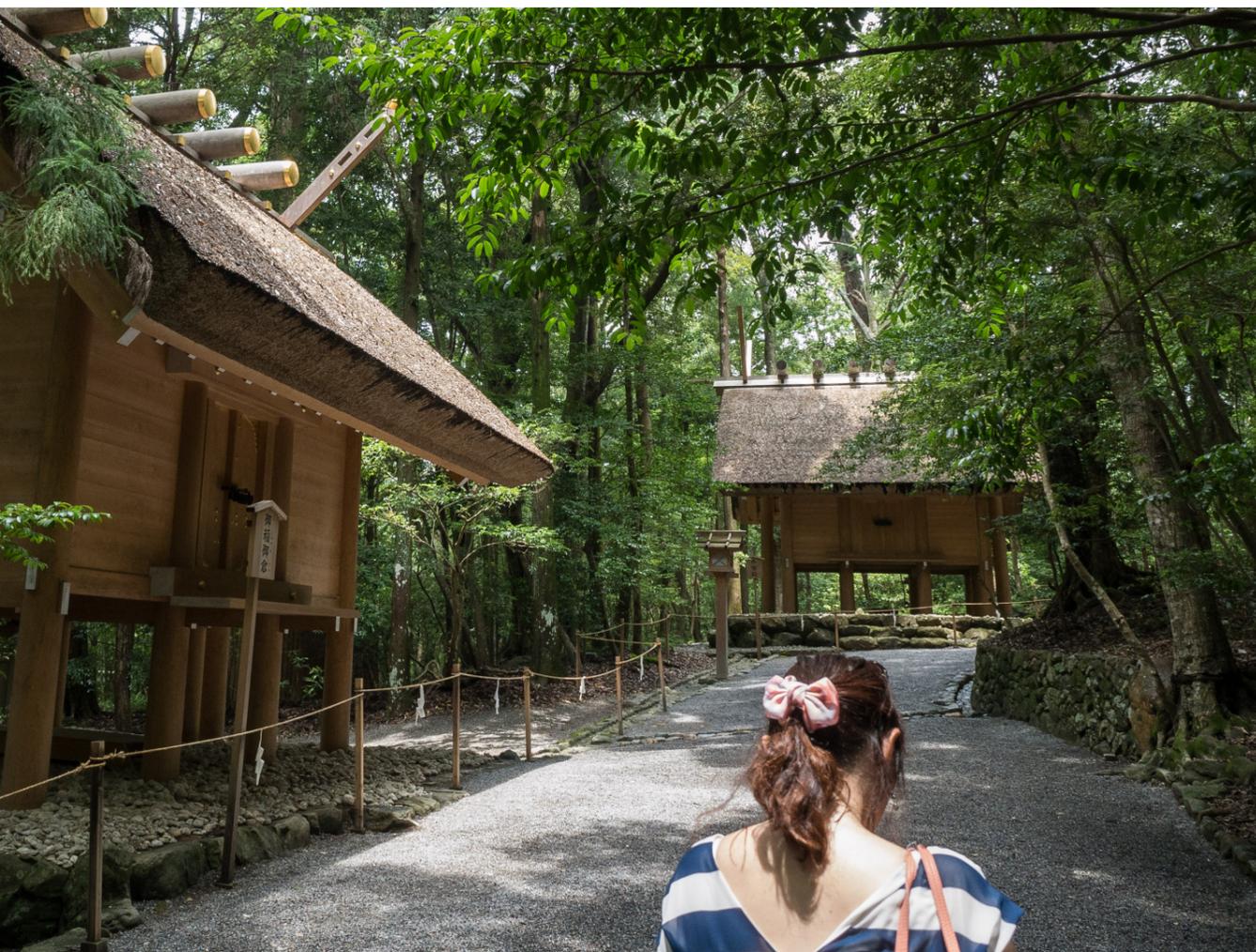
日本の建築

Influência do  
Continente  
Asiático

# Influência do Continente Asiático

Em torno do século III o contato com o continente asiático foi se tornando mais recorrente, dado principalmente pela península coreana, de modo que elementos da cultura chinesa, coreana e até indiana começaram a ser incorporadas à sociedade japonesa (YOUNG & YOUNG, 2019). Dentro desse contexto, a chegada e difusão do budismo, aproxima-

damente pelo século VI, trará significativas mudanças que se desenrolaram num legado que acompanha a cultura Japonesa até atualmente. Nesse período se iniciou uma disputa entre dois influentes clãs divididos entre o xintoísmo, representado pelo clã Monobe, e o budismo, com o clã Soga, que via nessa nova corrente uma possível ferramenta política



**Figura 6:** Armazéns de arroz parte do complexo do santuário Ise Jingu.  
Fonte: Homepage Flickr. Big Ben in Japan ©.

para frear o crescente poderio do outro clã (STEELE, 2017). Tendo o clã Soga obtido êxito nessa disputa, a sua influência sobre a Corte de Yamato abriu caminho para maior difusão do budismo no Japão (YOUNG & YOUNG, 2019).

Ainda que com pontuais conflitos, o budismo e o xintoísmo estabelecem na cultura japonesa um sincretismo onde elementos de um passam para o outro, e vice-versa, e dessa maneira juntos ajudam a compor a maneira como a sociedade japonesa enxerga o mundo. A ênfase na relação com a natureza já existente no xintoísmo é reforçada com o budismo, e noções como a da transitoriedade da vida, abre-se para expressões como o ideal filosófico wabi-sabi. Essa noção de transitoriedade talvez possa ser entendida melhor levando em conta aspectos como a suscetibilidade para desastres naturais diversos no Japão, bem como por uma história carregada de conflitos internos, que ocasionaram recorrentes destruições e reconstruções de edificações e vilas. Nesse sentido talvez também seja sintomático a compreensão da vida num sentido efêmero ao ser recorrente a reutilização tanto quanto possível de peças de construções antigas ou demolidas para a construção de novas edificações. Prática que muito deve ter se beneficiado do refinamento das habilidades e ferramentas para tratar dos materiais utilizados, principalmente em relação a madeira, e que permitiu, por exemplo, a construção de edificações sem

utilizar nem ao menos um prego, como relatam Young & Young (2019). Outro aspecto interessante que se relaciona a esse tópico está na longevidade de uma estrutura não ser buscada na sua permanência material, mas preservada no tempo pela sua forma, como Okano (2012) aponta ocorrer na reconstrução do santuário Ise a cada 20 anos.

Na arquitetura se verá as consequências dessa interação entre budismo e xintoísmo na incorporação de certos elementos e técnicas de soluções arquitetônicas. Segundo Young & Young (2019), enquanto os santuários xintoístas tinham uma sobriedade formal, mantinham cores neutras e eram implantados seguindo da melhor maneira possível a topografia montanhosa do Japão, os templos budistas de origem chinesa eram muito ornamentados, de cores fortes e com uma implantação de rígida simetria. Ao chegar no Japão os templos sofreram mudanças de forma a melhor se adequarem ao contexto japonês, como as condicionantes climáticas tão diferente das chinesas - no Japão as fortes chuvas tornavam as coberturas conforme eram executadas nos templos chineses inviáveis -, e rompendo com a implantação simétrica adequando-se a topografia do sítio em que era construído. Um simbólico exemplo que pode ser citado está na corrente budista dos templos das montanhas, que por serem construídos em regiões isoladas no alto de montanhas, tinham uma implantação gradual conforme as áreas mais planifica-

das. Nos santuários por outro lado se verá por exemplo a utilização maior de ornamentos e das cores presentes nos templos (figuras 6 e 7).

Com o budismo também se consolida a cultura do chá, disseminando o apreço por essa bebida em todo o Japão. Usada inicialmente pelos monges para se manterem acordados durante sua meditação, posteriormente se desenvolve em variadas linhas de cerimônias nos rituais do chá (YOUNG & YOUNG, 2019). Pela cultura do chá, com Sen no Rikyū como um dos mais emblemáticos contribuintes nesse segmento, surge um dos traços mais reconhecidos da cultura japonesa, a filosofia wabi-sabi, tendo muito imbricado na sua concepção a visão budista, nela aprecia-se a beleza da transitoriedade das coisas, do rumo natural que tomam e do envelhecimento.

Em 646, os constantes conflitos na corte de Yamato vão levar o Imperador Kōtoku a editar as reformas Taika, no qual usando medidas inspiradas no confucionismo, centraliza e consolida seu poder diante de um cenário tão instável como o figurado na época (STEELE, 2017). Nesse cenário os japoneses se aproximam ainda mais da cultura chinesa e vários outros elementos vão ser incorporados à sua própria cultura. Um importante exemplo disso são os ideogramas da escrita chinesa, os kanjis, que incorporados com algumas modificações de significados e leituras, vão ser o primeiro sistema de escrita do Japão.

Por fim é válido notar um ponto breve-

mente tocado neste trabalho mas que é comumente tratada quando discutido a cultura e sociedade japonesa. Nesse período e em períodos posteriores se vê grande presença de influências estrangeiras sobre o Japão, contudo a sua capacidade de incorporação de traços culturais exteriores passa por uma exímia habilidade de evitar cair na simples reprodução do que lhe é recebido, mas adequar as soluções e elementos incorporados de modo que façam sentido no contexto japonês, e isso aconteceu tanto na chegada do budismo, como no desenvolvimento da cultura do chá, como como na incorporação dos Kanji a seu sistema de escrita.



**Figura 7:** Heian Jingū.

Fonte: Homepage Flickr. Alejandro Torres ©.

日本の建築

Os caminhos do Chá,  
do Guerreiro e o  
Isolamento

# Os caminhos do Chá, do Guerreiro e o Isolamento

Como Steele (2017) aponta, um primeiro ensaio por parte da Corte de Yamato de distanciamento do continente asiático talvez esteja indicado no resgate cultural dos povos nativos pela elaboração do livro Kojiki, reforçando por meio de uma narrativa mítica a conexão entre a família imperial e as origens do Japão. Após uma crescente influência do budismo, que atingiu seu auge durante período Nara, simbolizado no Todai-ji, o grandioso templo que permaneceu por muito tempo como a maior construção em madeira do mundo (YOUNG & YOUNG, 2019), foi-se criando uma época de tamanho tensionamento que a estabilidade imperial começa a ser ameaçada pelas vertentes budistas, de modo que no período Heian ascende um governo independente do budismo que segue a tendência dos próximos anos de mitigar a influência chinesa sobre o Japão (STEELE, 2017).

Principalmente a sua segunda metade do período Heian, há busca por uma identidade cultural a partir dos elementos estrangeiros até então incorporados na cultura japonesa mas agora muito se referenciando na suas próprias raízes culturais. E movimentos como a suspensão de comércio com a China, e a perda de influência da Corte de Yamato sobre grande parte do seu território, descentralizando seu poder, relatados por YOUNG & YOUNG (2019), criam um ambiente propício para esse processo. O interesse por literatura, pinturas e outras formas de arte por parte das classes

dominantes são instigados, e refletirão numa intensa produção cultural nesse período, de certa forma servindo como incubadoras do Bushidô e o Chanoyu, caminho do guerreiro e o caminho do chá, que virão mais a frente.

A criação do alfabeto kana, por exemplo, se dará nessa época. A escrita japonesa passa a ser constituída por três alfabetos distintos.

A arquitetura tradicional japonesa aqui atinge uma maturação no chamado estilo shinden, usando de soluções já conhecidas como a elevação da edificação, mas também com novos elementos como o Irimoya (as coberturas côncavas de quatro águas e frontões) referenciadas nos templos budistas (YOUNG & YOUNG, 2019). Ao Shinden se sucederá algumas outras variações arquitetônicas que culminaram séculos posteriores no estilo Sukiya, considerado comumente o auge de sua arquitetura tradicional japonesa (figuras 8, 9 e 10). No categorizado estilo Shinden a implantação do projeto se dá com um pavilhão central conectado com uma série de estruturas de suporte por meio de corredores cobertos.

É em torno desse período que se desenvolve uma nova organização na sociedade japonesa, conhecido comumente como “Caminho do guerreiro”. Se trata de uma espécie de sistema feudal, onde há a valorização dos guerreiros e samurais, e o controle dos outros clãs pelo Xogum. É caracterizado como um período com muitos conflitos internos, de destruição, e disputa territorial. Durante o Xogunato de Toku-

gawa, no século XVII, que conseguiu unir o Japão, é que se verá um período de relativa paz e com avanços econômicos. No entanto, anos depois com a chegada de nações ocidentais as ilhas nipônicas, Tokugawa, temendo uma possível colonização, decide instalar uma política de isolamento no Japão que durará cerca de 200 anos. Nesse contexto ascende uma espécie de classe burguesa de comerciantes que se beneficiaram do propício status quo estabelecido por Tokugawa, culminando até fim desse período com os samurais tendo cada vez tendo menos influência e poder (YOUNG & YOUNG, 2019).

Aqui também que a cultura do chá será bastante desenvolvida, sendo apreciada nos rituais do chá, os quais terão algumas vertentes ao longo do tempo. Dentre elas é destacável o papel de Sen no Rikyū, tido como um dos maiores mestres da cerimônia do chá (YOUNG & YOUNG, 2019). Sua filosofia desenvolvida, que primava austeridade, imperfeições, a simplicidade, são elementos que até hoje aparecem comumente como pertencentes a cultura japonesa, e não sem surpresa, influenciaram grandemente a sua arquitetura.

Figura 8, 9 e 10: Vila Imperial Katsura



Fonte: Homepage Hidden Architecture.

# RESTAURAÇÃO DE MEIJI

## o reencontro com o ocidente

A ascensão da classe burguesa mencionada anteriormente induz um descontentamento em um Japão isolado e sem comercialização com nações externas, ao mesmo tempo que se percebia um atraso tecnológico em relação ao resto do mundo, de modo que concomitante à diminuição do poderio dos samurais cresceu uma forte pressão para a reabertura dos portos japoneses. É em 1868 que esse evento vai acontecer com o envolvimento dos Estados Unidos da América sob a figura do Comodoro Matthew C. Perry (STELLE, 2017), que estabelece uma monarquia constitucional, evento conhecido como “Restauração de Meiji”. Sob essa nova perspectiva se inicia uma era de crescente influência do ocidente sobre a sociedade japonesa. E é com a “Carta de Juramento” (五箇条の御誓文, Gokajō no Goseimon), promulgada no mesmo ano que o Japão dá seus primeiros passos para fortalecer o país educacionalmente, tecnologicamente e economicamente.

O que se viu nos anos seguintes foram diversas ações e estímulos que por um lado fizeram intelectuais e especialistas estrangeiros virem ao Japão, e por outro enviou japoneses para estudar e se atualizar no exterior com a intenção de posteriormente voltar a sua terra natal munidos de novas tecnologias (YOUNG e YOUNG, 2019). Essas medidas fizeram com que a sociedade japonesa mudasse drasticamente em um período de tempo muito curto, o que obviamente colocou em conflito parte

dessa sociedade que se contrapunham a uma “descaracterização” tão radical de sua cultura, ao mesmo tempo em que outra parte se adaptava curiosamente rápido a suas novas influências culturais.

Jun'ichiro Tanizaki (1977) é um autor que pode servir como referência para o impacto cultural que essas mudanças ocasionaram no Japão. De maneira bastante poética, bela e com um tanto de preciosismo, relata em seu *In Praise of Shadows* como o mundo que conheceu no contexto tradicional do Japão, cuja epítome da beleza dada pelas sombras se fazia parte fundamental foi minguando para um cenário ofuscante de excesso de luz fria das novas tecnologias que chegavam a Japão. Para ele a iluminação indireta e as penumbras presentes na arquitetura tradicional Japonesa oriundas das grandiosas coberturas e o uso dos shoji, junto com a luz tênue dos chōchin, as luminárias de papel japonesas, criavam um jogo de luz que interagindo com a materialidade do espaço e do mobiliário nele existente resultavam em uma espécie de profundidade mística única.

Steele (2017) por outro lado destaca ao tratar desse intenso processo de modificação, a habilidade inerente japonesa já vistas em períodos anteriores de assimilação de culturas externas para a adaptação a novas circunstâncias, sendo assim capaz de evitar uma subjugação a uma condição colonial, como ocorreu em outras nações, pela emulação do coloniza-

dor em sua própria cultura, porém ainda assim preservando sua soberania.

Na arquitetura, como se virá com Isozaki (2006), os conflitos entre o tradicional e o novo também estarão presentes. O estabelecimento de professores estrangeiros, além de arquitetos japoneses que viajaram ao redor do mundo, trarão novas ideias, concepções e técnicas na arquitetura. Se ascende um conflito interno entre a busca de uma arquitetura simbólica nacional que expressasse os valores culturais fundamentais e a exploração de novas ideias na arquitetura, que passa por intensas reflexões nesse período. Essa dualidade se arrasta ao longo do tempo, e se vê ainda existente em períodos como o Pós-guerra, que embora a influência estadunidense contribua para a difusão do modernismo no Japão, se por outro lado correntes como a do escultor Okamoto e o arquiteto Tange, que vendo o legado cultural oriundo dos Yayoi - o qual teria sido mais difundido no ocidente - como símbolos do tradicional e elitista, buscavam nas raízes dos Jomon, visto como nativista e populista, uma fuga da sombra estrangeira (ISOZAKI, 2006).

日本の建築

Ma

# Exploração de aspectos da cultura Japonesa

Ao se empenhar em um retrospecto da história e cultura da sociedade japonesa, passando por suas características geográficas, traços culturais, organização social, embora se perceba constantes transformações e diferentes influências, é notável o recorrente aparecimento de certos aspectos, ou enfoques, que podem ser tomados como essenciais na sua constituição. Se viu, por exemplo, no budismo e xintoísmo noções de transitoriedade, efemeridade e interconexão com a natureza que podem ser correlacionadas, por exemplo, a característica insular do Japão e a sua densidade florestal, e conseqüentemente o uso (e reuso) recorrente da madeira como material de construção, de onde a durabilidade e o reuso de construções e elementos dependem. Já foi visto que essas características podem ser percebidas na filosofia de wabi-sabi. Também nas ideias/conceitos de jinen e sakui, explorados por Isozaki (2006) por meio de Maruyama Masao. São recorrentes as ideias de resignação a um caminho natural da vida e a noção de enfermidade, e Junichiro pontua belamente essa perspectiva oriental através da revelação da sombra para o cotidiano do indivíduo japonês:

[...] Nos orientais tendemos procurar nossa satisfação em qualquer lugar que possamos nos

encontrar, nos contentar com as coisas como elas são; e assim a escuridão nos causa nenhum descontentamento, nos nos rendemos a ela como inevitável. Se a luz é escassa então a luz é escassa.<sup>[1]</sup> (TANIZAKI, 1977, p. 31. Tradução nossa)

Em se tratando de organização espacial, Okano (2012), baseada no Nihon kenchiku no Kūkan, de Inoue Mitsuo, sintetiza um coletivo de características referentes a diferentes períodos ao longo da história japonesa (tabela 1), partindo do princípio em que o complexo conjunto cultural japonês é resultante de um acúmulo de características de outras épocas, e portanto, se torna valioso para dar perspectiva a cultura japonesa.

Dentre todos esses aspectos, o Ma, objeto de estudo focado por Okano, por sua extensão em sentido de contemplar toda uma sorte de elementos que compõem a cultura japonesa, pode ser tido como de grande pertinência para entender melhor como essa cultura se constitui e se expressa. Estando imbuído no senso coletivo, seu entendimento perpassa a apreensão de um contexto maior, de noções que representam o espaço Japonês nas relações estabelecidas entre sujeito, sociedade e natureza, como a efemeridade e transitoriedade já citadas acima, mas também a “valorização do aqui agora”, “o lococentrismo e o descentramento”;

1 No original: [...] We orientals tend to seek our satisfaction in whatever surroundings we happen to find ourselves, to content ourselves with things as they are; and so darkness causes us no discontent, we resign ourselves to it as inevitable. If light is scarce then light is scarce; we will immerse ourselves in the darkness and there discover its own particular beauty

## o Ma (間) em seu contexto cultural.

PERÍODO	CARACTERÍSTICA ORGANIZACIONAL	CARACTERÍSTICA SOCIAL E PSICOLÓGICA
Anterior ao século VIII Primazia de objetos materiais	Preocupação com o concreto e o material; indiferença entre espaço divino e humano; ausência de fronteiras.	Coexistência do divino e do homem; <b>influência xintoísta</b> ; valorização do visível e datável
Século VIII Era Nara (710 - 794) Composição Escultural	Organização escultural e centrípeta; valorização do tridimensional, da simetria e do tato; adoração ao pilar.	O que importava era o aqui e o agora, o concreto, o visível e o datável; os objetos também eram divinos.
Século IX - XII Era Heian (794 - 11192) Composição Pictórica	Incorporação do espaço “para o homem” (espaços vazios); <b>valorização da assimetria, bidimensionalidade, imaginário</b> ; construção de extensas fachadas e em forma de ㄣ.	Interesse pelo mundo ilusório; influência dos pensamentos budistas da Terra Pura; dualismo (terra pura e terrena, vida carnal e espiritual, etc.) do que era uno.
Século XII - XVI Era Kamakura (1192 - 1333) Era Muromachi (1334 - 1573) Desenvolvimento do Espaço Interno	Divisão e integração dos espaços internos; adição dos espaços por corredores ou, diretamente, por deslocamento; hisashi como um elemento de adição.	<b>Pensamento budista como o vazio (kū), o nada (mu), a impermanência são predominantes</b> ; estilos de construção shinden.
Século XVI - XIX Era Azuchi Momoyama (1573 - 1603) Era Edo (1603 - 1863) Espaço Movimento	<b>Organização fluida, dinâmica; movimento do ser humano como referência</b> ; espaço interno em formato ㄣ ou em zig-zag, proporcionando a visualidade sequencial e oculta.	<b>visão do mundo flutuante onde tudo é impermanente</b> ; estilo de construção shōin.

tabela 1 - Síntese de características socio-culturais japonesas. Fonte: Okano (2012). Destaque nosso.

a “preferência pelo uso de analogias e símbolos” e “da imaginação e a prioridade da mediação, do processo e do trajeto na construção da espacialidade”, conforme Okano relata.

Classificado pela autora como um signo autorreferencial, isto é, não precisando “que sejam tecidas explicações lógicas sobre ele no interior de sua própria cultura”, há pouquíssima produção de uma perspectiva epistemológica por parte dos japoneses sobre o tema, e uma vez estando majoritariamente imbuído no senso coletivo, a sua definição se pulveriza pluralmente fazendo com que o entendimento do Ma por parte de estrangeiros a essa cultura implique numa enorme dificuldade - ainda que alguns tenham sobre ela se debruçado. Conforme Okano, o Ma se assume na cultura japonesa como “conhecimento adquirido naturalmente, herança cultural de um povo” (2016, p.23), somente apreensível por aqueles natos nela, de modo que quando abordado dentro de um sistema social distinto se atinge certa incognoscibilidade de conceituação e intraduzibilidade. No entanto, afim de superar essa problemática Okano se utiliza da semiótica de Peirce e o entendimento de seu sistema de categorias como forma de abordagem, permitindo na categoria da primeiridade a aproximação intencionada na forma como o Ma é apreendido na cultura japonesa, isto é, enquanto “pura sensibilidade” e “potência”.

Para entender melhor a abordagem tomada por Okano a partir da Semiose, talvez possa ser interessante trazer algumas concepções básicas do sistema desenvolvido por Peirce. Peirce irá categorizar os signos em três classes principais, chamadas por ele de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Onde o primeiro se está na potência de ser sem se referenciar em nenhuma outra coisa existente; o segundo está na materialização de uma ideia vinda do primeiro, isto é, na sua identificação na relação com um outro; enquanto o terceiro cai na generalidade de uma lei. Martins (2015 p.7), a partir de Peirce (apud CP 4.127), esclarece que a semiose é uma “cadeia de significação”, onde signos levam a interpretação de outros signos, cujo primórdio está na primeiridade, e dela se direciona a uma secundidade e terceiridade. Citando Silveira, ele aponta:

“A Terceiridade supõe a Secundidade e, conseqüentemente, a Primeiridade, permitindo, contudo, que a atualização contida no confronto existencial, se generalize a terceiros elementos que diretamente não mantenham entre si relações de ação e reação. Pela terceiridade, a potencialidade, própria da Primeiridade, romperá os limites impostos pela existência e permitirá que esta mesma venha a se reproduzir atualizando, contudo, novas potencialidades.” (SILVEIRA, 2007, p.42 APUD MARTINS, 2015)

O Ma não é algo existente, trata-se de “entre-espaço prene de possibilidades” cuja

manifestação se dá “no tempo absolutamente presente”<sup>[2]</sup> (OKANO, 2016 p.24) e, portanto, assim como na concepção de primeiridade para Peirce, não pode ser pensado enquanto tal. Entretanto, uma vez que se expresse da possibilidade a sua concretização, se dirigindo a um Objeto e, por conseguinte, um Interpretante, respectivamente as categorias de secundidade e terceiridade, torna-se tateável como “materialização de uma possibilidade já existente na primeiridade”<sup>[3]</sup>.

A compreensão dessa questão pode ser melhor explorada quando consideramos o movimento dentro da noção primordial do Ma, a saber o “espaço vazio demarcado, por quatro pilastras, onde haveria a aparição do divino em algum instante do eixo temporal”<sup>[4]</sup> em que Okano aponta como sendo a transição do “espaço vazio icônico para a manifestação indicial divina”<sup>[5]</sup>, isto é, o signo icônico assume caráter indicial. Através de Borges (2017), ao olharmos para o entendimento de Peirce sobre o conceito de “Ícone Puro”, se galga a ideia do Ma a que Okano se propõe a esclarecer:

Um ícone puro não pode transmitir informação positiva ou factual, por isso, não há segurança

nenhuma de que esse tipo de signo exista na natureza’ (apud CP 4.4447 [ca.1903]). [...] se existisse, o ícone puro seria um signo não-comunicativo, uma vez que ‘um ícone puro independe de qualquer propósito’ (PEIRCE 1976, v. 4, p. 242 apud NÖTH, 1990, p 122). O ícone puro significa somente sua capacidade de significar, relacionado a ele está a ideia de qualissigno, que é um signo de possibilidade, não realizado. (BORGES, 2017. p.221)

Portanto, na abordagem por Peirce percebe-se o Ma em si como restritivamente qualitativo, é possibilidade que pode evocar uma manifestação, e que somente essa, a partir desse momento, é que pode ser apreensível pela experiência. A essa expressão do Ma em secundidade Okano chamará de “espacialidade Ma”, e é por meio dela, e das noções que a amparam, que se propõe tatear esse objeto de estudo. Essa espacialidade desponta no realce da problemática do entendimento do Ma pois revela-se não como uma espacialidade singular mas sim de pluralidades dependentes das relações estabelecidas entre sujeito e espaço, em sua devida amplitude e complexidade, levando em conta o contexto situacional referente ao tempo e ao espaço, sempre indissolúveis um do outro, em que ocorrem.

“A representação espacial de todas essas carac-

2 “absolutamente presente” no qual Okano se refere pode ser explorado em Milton Santos pelo termo “presentidade”, onde a consciência sobre o signo primeiro na verdade não está no presente em si, mas em sua imediatez se dá como “um estado de contemplação” alheio ao fluxo de tempo, “como primeiro contato com o fenômeno, antes de percebê-lo como outro”. (SANTOS, 2011, p.54).

3 Ibidem, p. 24

4 Ibidem, p. 24

5 Ibidem, p. 24

terísticas abordadas, justamente porque baseada em experiências, ou porque é linguagem do espaço no tempo, assume caráter ambíguo, indeterminado e revela-se, como o tempo e qualidade de mediação.” (OKANO, 2016, p. 80)

Em síntese, o Ma sendo potencialidade é plural e está aberto a possibilidades, e estas são concretizadas de acordo com um contexto dinâmico, isto é, na relação estabelecida entre sujeito e espaço dados no tempo, e na medida em que estão em constante modificação sua manifestação será também plural e dinâmica - não simplesmente como um espaço em constante transformação, mas também como “construção” de espacialidades dependentes do modo como essas relações se dão. É essa conjunção de fatores que são explorados e a que se refere Okano quando fala em “características” no trecho citado acima. São noções intrínsecas umas às outras e que contemplam aspectos inerentes à sociedade japonesa, como as que Isozaki tentou introduzir ao ocidente com os 9 itens tratados em sua exposição em Paris *Ma: Espace-Temps Du Japon*<sup>6</sup>. São aspectos que contemplam noções como de intermediação, fronteiras, movimento, transformação, efemeridade, vazio, oculto, e que estão no escopo de filosofias, conceitos e técnicas na vida cotidiana da sociedade japonesa, representados em termos como o Fūdo, Oku,

Kaiwai, Kodoteki, Saobi e Fuseki, abordados neste trabalho de maneira sucinta sem entrar na densidade que contemplam, mas ainda assim tentando propiciar uma aproximação suficiente de suas características e importância.

Uma vez esclarecido a ideia de potencialidade em que o Ma se assume como espaço vazio<sup>7</sup> à disposição para modificações, nota-se que um dos pontos pelos quais a variabilidade de suas espacialidades está relacionada é a difusão de seus limites. Liotta (2017) através do Glossario di concetti spaziali, de Monnai, aponta como historicamente a definição do espaço japonês se dá como aquele em que não há clara definição e cuja conexão entre interior e exterior se dá por múltiplos limites. Pode-se dizer que o espaço japonês se expressa em zonas neutras que assumem formas mutáveis, em que interior e exterior ora se mesclam, ora se separam. Essa ideia é reforçada por Okano:

[...] a espacialidade Ma pode ser entendida como fronteira, algo que separa e ata os dois elementos que intermedia, criando zonas de coexistência, tradução e diálogo. (OKANO, 2012, p.27).

Ou seja, a não definição precisa e fixa dos limites vistos não somente na arquitetura, mas na sociedade japonesa, as chamadas “fronteiras adaptativas”, assume um papel de intermediação ao criar zonas de conexão. E na medida

em que são construídas e/ou modificadas num movimento constante e na pertinência situacional em que se encontram, remetem a duas outras noções importantes relativas ao Ma, e que ressaltam os aspectos da dinamicidade e da efemeridade, a ideia de fluxo e de contexto.

A ideia de fluxo não se restringe a modificações do espaço em si, mas abre-se para o papel do corpo em movimento como ativo na construção espacial, e está contemplada no Kaiwai, conceito trabalhado por Itoh Teiji, em que as experiências oriundas deste corpo em movimento são definidores da percepção espacial para além de simplesmente sua organização física. Essa experiência tende a se enriquecer porquanto se distancia da obviedade assumida na vista panorâmica - que imediatamente tudo revela -, e é estabelecida a partir de descontinuidades, irregularidades e indeterminações, de modo que o trajeto propicia unicidades não previstas em sucessões de novas espacialidades. Por sua vez, a compreensão da relação entre elementos que contribuem para compor tais espacialidades a partir dessa organização espacial encontra-se em Inoue Mitsuo com o que ele chama de Kōdōteki, ou arquitetura cinética. Na perspectiva da semiótica Okano (2012) explica como essa espécie de mapa mental se dá através de um processo em que o ator ao experienciar o espaço conecta os fragmentos e monta um diagrama próprio, e sendo o diagrama a representação da relação entre duas partes de um signo através

do uso da analogia, essa relação é dada por similaridades “mental e estrutural e não visual”. Considerando que pela semiótica de Peirce o diagrama se caracteriza como hipoicone, onde a representação de um signo nesses termos se dá por meio de suas qualidades, e que a relação entre objeto e signo se constitui distinta entre indivíduos, assim também o diagrama será único e distinto para cada um.

A ideia de fluxo e dinamicidade aparece também em relação ao contexto a partir do entendimento do processo transacional e efêmero da vida, onde as alterações que ocorrem no espaço e no tempo são relevantes para a sua definição organizacional - e essa definição, claro, não se situa fixa, mas é modificada pertinentemente referenciada a um contexto espacial e temporal que lhe condiz, assim, ora se adiciona, ora se remove, ora se constrói, ora se destrói. É nessa compreensão que se fundamenta duas técnicas de composição do espaço japonês exemplificadas por Okano, o saobi (design em processo) e o fuseki (posicionamento por circunstância), as quais destaca como “linguagem representativa dos pensamentos inerentes à cultura japonesa” (OKANO, 2012, p.73). Todas essas relações e as consequentes leituras do espaço denotam a complexa construção de uma espacialidade que se configura a partir de mediações.

Contemplando as noções discutidas acima se chega ao conceito Fūdo, introduzido por Watsuji Tetsuro. Aqui novamente mediação

6 São eles Himoragi, Hashi, Yumi, Suki, Utsuroi, Utsushimi, Sabi, Susabi e Michiyuki.

7 Cabe notar, conforme Okano, que o termo “vazio” deve ser tomado não no sentido comum em que é empregado no ocidente, mas como espaço preenchido de possibilidades.

se torna palavra chave pois no cerne do Fūdo está a relação tríade entre sociedade, natureza e espaço, muito pertinente no contexto cultural do Japão, como já visto neste trabalho. Segundo Berque (2004 apud OKANO, 2012), um geógrafo estudioso do Japão, a construção da identidade de um lugar se forma pela relação entre esses três elementos e isso resulta em inúmeras possibilidades - tantas quantas as relações possíveis de se traçar. Pode-se considerar também que ela é de igual maneira suscetível a alterações no tempo na medida em que esses elementos e a relação que eles têm um com o outro estão em constante renascimento.

Por fim, toda essa busca de caracterização da cultura japonesa é exemplificada em sua expressão na própria organização social da sociedade japonesa, em que se tem a compreensão do indivíduo como relativo a um contexto social, e de onde se espera um comportamento coerente de acordo com o grupo e a hierarquia a que pertence no momento. Assim, ora assumirá um papel Concomitante a uma deferência a uma ancestralidade consanguínea que retira o foco em si próprio, o que se frisa é a relação entre pessoas numa perspectiva coletiva, o “eu” está em relação ao outro. Para Okano (2012) a maneira como é construída a palavra homem em japonês, que se dá pelos ideogramas 人 (pessoa) e 間 (intervalo), juntos formando 人間<sup>[8]</sup>, evidência como na con-

cepção nipônica o indivíduo está para outro. Honne e Tatamae são a expressão clara disso, sendo o primeiro considerado como os sentimentos reais que um indivíduo tem para si e que só compartilha com os mais próximos, e o segundo uma espécie de máscara que ele coloca a fim de se comportar como é esperado a depender do contexto em que se encontra. Uma autora que explora profundamente essa questão é Ruth Benedict (1972), reforçando a importância hierárquica à sua própria maneira no Japão bem como a expressão relações sociais de acordo com uma deferência à ancestralidade do indivíduo.

---

8 lê-se ningen

日本の建築

Arquitetos

# Estudo de Arquitetos, suas obras e fundamentações.

Na tentativa de galgar na arquitetura os pontos explorados até aqui a terceira etapa deste trabalho se direciona para, a partir dos estudos anteriores acerca da cultura e história japonesa, investigar especificamente o trabalho de dois arquitetos contemporâneos japoneses, buscando identificar a partir de suas obras e sua compreensão delas, essas relações, ou influências, cujas raízes se encontram em sua origem cultural. Desse modo há um enfoque em suas intenções, como descrevem a sua arquitetura e de que modo se relacionam as noções anteriormente exploradas na sua vida e em seus projetos. Para isso foi buscado se ater a uma análise cuja abordagem visa três perspectivas: (1) dos arquitetos em si; (2) das suas obras e como seus autores as fundamentam; (3) e por fim da análise qualitativa produzida com base nos dois anteriores.

Assim, compreendendo o Ma como um elemento relevante na constituição da cultura japonesa, esta parte do trabalho se encarrega de verificar se e como a chamada espacialidade Ma, e os aspectos relacionados e ela, são tratados dentro dos trabalhos desenvolvidos pelos arquitetos selecionados e de alguns de seus projetos destacados considerados pertinentes para o temática trabalhada.

O processo de escolha se definiu na intenção de contemplar gerações contemporâneas de arquitetos que em alguma medida produziram um exercício crítico de seu trabalho, seja por meio de produções textuais, palestras ou entrevistas, e cujo trabalho teve algum destaque no cenário da arquitetura. Assim se chegou aos nomes do Kengo Kuma e da dupla Sejima e Nishizawa (SANAA).

# Kengo Kuma

A arquitetura produzida por Kengo Kuma está ligada à arquitetura tradicional japonesa e o uso recorrente da madeira como parte integrante dela, desenvolvendo assim projetos contemporâneos em que há pelo menos certo grau de referência a sua essência. Como ele aponta no prefácio do trabalho de Mira Locher (2010), a sua preocupação passa por uso de materiais autênticos ao invés de mera “pele” simulacro de uma outra coisa e por uma arquitetura que esteja conectada ao seu entorno como um sistema único. Tratando desse tema, com o seu *Architecture Words 2: Anti-object* (2013), se vê expressar em Kengo Kuma a sua intenção de criar uma ponte entre sujeito e mundo.

Nessa mesma publicação, divergindo de uma compreensão objetificada da arquitetura, onde na idealização de uma obra equivocadamente se parte da clara distinção do que é considerado arquitetura e o que é considerado o seu entorno, é notável uma aproximação de Kengo Kuma ao ponto a que Okano se refere quando cita a característica performática na qual a arquitetura tradicional japonesa seria concebida. Como Okano demonstra, é pelo movimento no caminhar que se propicia experiências ricas e diversas que fogem da relação rígida e estática resultante da observação pontual de uma obra. Toma-se os exemplos contrastantes do jardim japonês (figura 11) e a arquitetura clássica do ocidente (figura 12), que evidenciam a distinção de abordagem que

historicamente foi tomada entre o contexto nipônico e o ocidental. Enquanto no primeiro se daria enfoque no processo dinâmico de deslocamento por meio da qual a experiência espacial se desenrola, construindo uma totalidade organizacional a partir da leitura e composição de fragmentos - ao invés de ser encarados no seu conjunto, a distância, onde até poderiam ser lido como disforme, confuso e bagunçado (OKANO, 2012), o segundo se constrói pelo direcionamento de um olhar distante e fixo, pensado e concebido a partir de um desenho perspectivado, onde um ponto específico localiza o observador e por onde o projeto toma uma forma idealizada. Embora presente em sua totalidade um rigor organizacional, ao se deslocar de tal posição inicial o efeito primeiramente visionado seria perdido (KUMA, 2013).

A concepção da arquitetura dada nos moldes do segundo caso implica em limitações pela própria maneira como a perspectiva é construída pois assim como no desenho perspectivado há um efeito inevitável de distorção imagética à medida que se distancia de seu ponto geracional, no processo de experiência do espaço o deslocar-se inevitavelmente implica em perder o enquadramento da imagem estática a priori intencionada. Para Kengo Kuma tanto com classicismo no renascimento, quanto posteriormente nos movimentos do barroco e o neoclassicismo, houve a tendência de objetificação da arquitetura, dadas ora em

idealizações ilusórias, ora no uso excessivo de ornamentação, ora na completa independência do edifício em relação ao meio no qual está inserido (KUMA, 2013). Ao comentar sobre arquitetura renascentista, por exemplo, Kengo Kuma afirma:

Quando um sujeito era introduzido no espaço, isto era revelado como uma ilusão. A rigorosa composição e proporção existiam somente enquanto vistos de cima, de uma visão aérea. No momento que o ponto de vista era abaixado para o nível do solo toda a geometria perdia o seu efeito. Pressuposto neste ponto de vista humano, projetar se tornou uma questão de decidir como distorcer e deformar arquitetura efetivamente.<sup>[1]</sup> (KUMA, 2012, p. 7, tradução nossa.)

Por outro lado, a compreensão exposta da arquitetura japonesa também pode ser reforçada quando referenciada no trabalho de Isozaki. Em “Japan-ness in Architecture”, Isozaki (2010) irá discutir através de Maruyama e os conceitos Sakui e Jinen, que podem sinteticamente ser tomados como “vontade arquitetônica construtiva e objetiva”<sup>[2]</sup> e a “vontade arquitetônica espacial e performativa”<sup>[3]</sup>, a di-

1 No original: “When a subject was introduced into the space, this was revealed as an illusion. The rigorous composition and proportions existed only when seen from upon high, from a godlike viewpoint. The moment the viewpoint was lowered to ground level all geometries lost their effect. Premised on this human viewpoint, design became a matter of deciding how to distort and deform architecture effectively.

2 No original: the constructive and objective architectonic will. (ISOZAKI, 2006, p. 29, tradução nossa.)

3 No original: a spatial and performative architectonic will. (Ibid. p. 29, tradução nossa)



Figura 11: Jardim Japonês da Vila Imperial Katsura. Fonte: Homepage Hidden Architecture.

Figura 12: La rotonda, Paladío.

Fonte: Homepage Smart History. Stefan Bauer ©.

visão opositiva artifício-natureza estabelecida na problemática do japonês pós primeira guerra mundial, empregando como tendência à arquitetura ocidental o caráter objetivamente construtivo e a arquitetura japonesa o caráter espacial performático. Suportado pelo trabalho de Hamaguchi com o *The Problem of Style in Japan's National Architecture*, o delineamento dessa oposição e seu entendimento são exemplificados por Isozaki através da relação de contraste entre o “método de composição básica” da arquitetura ocidental e a japonesa:

Textos ocidentais de arquitetura, historicamente intencionados como uma espécie de manual, foram naturalmente formulados na noção de uma vontade arquitetônica. Mais precisamente, a locação de colunas foi invariavelmente determinante, e é esta característica que persiste como um princípio de composição hoje, delineada como uma matriz de planos e linhas. Essa tendência pode ser categorizada tanto como objetiva quanto construtiva. Por outro lado, Os textos da arquitetura japonesa foram baseados no kenmen-hō, o método intersticial desenvolvido entre os séculos XVIII e XIV que conta o número de colunas de interstícios (ma) - um termo indicando os vãos entre as colunas frontais da construção principal (ou espécie de nave), e o número de beirais que se estendem pelos quatro lados da construção principal (reminiscente aos

4 No original: Western texts on architecture, historically intended as a kind of design manual, have naturally been formulated upon the notion of an architectonic will. But more to the point, the placement of columns was invariably determinant, and it is this characteristic that persists as a principle of composition today, delineated as a matrix of planes and lines. This tendency may be categorized as both objective and constructive. On the other hand, Japanese architectural texts were based on kenmen-ho, the interstitial method developed from the eighth to the fourteenth centuries that counts the number of interstices (ma)- a term indicating both the spans in between frontal columns of a main building (or navelike hall), and the number of eaves that extend from the main building itself to its four sides (reminiscent of aisles). By identifying just these few numerical indicators, the whole plan, use, and scale of a building became intuitive, and the elaboration of details was entrusted to the judgment of a master carpenter. Therefore, it might be said, the kenmen-ho comprehended architecture both spatially and performatively.

corredores). Ao identificar apenas estes poucos indicadores numéricos, toda a planta, uso e escala da construção se tornam intuitivos, e a elaboração de detalhes são confiados no julgamento do mestre carpinteiro. Assim, pode-se dizer, o kenmen-hō compreendeu a arquitetura tanto espacialmente quanto performativamente.<sup>[4]</sup> (HAMAGUCHI, 1944, apud ISOZAKI, 2006 p.27, tradução nossa)

Assim percebe-se que a arquitetura tradicional japonesa se constitui a partir de um processo intuitivo onde o marceneiro constrói a edificação não por um rigoroso plano completamente estabelecido desde o início, mas referenciado no próprio desenrolar construtivo e contextual de cada edificação. Esse entendimento pode ser reforçado através de Okano, como se percebe no trecho que segue:

“Enquanto no Ocidente a sobreposição é o método comumente utilizado, pela construção de superfícies bidimensionais, com as portas e janelas predeterminadas, a estrutura japonesa tradicional é definida apenas por quatro pilares que marcam a altura da edificação, onde as aberturas e vedações são elementos posteriores no processo construtivo. A demarcação inicial é feita somente com símbolos verticais, o que registra uma espacialidade aberta, preche de possibilidades, uma espacialidade Ma.” (OKANO, 2012, p.78).

A espacialidade Ma, citada no final do trecho, e discutida em páginas anteriores, quando tomada como ponto âncora parece ser elucidativa na exploração da compreensão arquitetônica de Kengo Kuma e seu interesse em reforçar a relação homem e mundo, uma vez que o que está no seu cerne se direciona justamente em sentido do que o arquiteto expressa. Ainda em seu livro *Architecture Words 2: Anti-object*, nota-se que muitas das suas exposições permeiam tópicos levantados por Okano quando ela discute o Ma e a sua espacialidade. Em uma das passagens, por exemplo, ao tratar do seu projeto *Water/Glass Pavilion* (fig. 13), Kengo Kuma afirma que o espaço no Japão não é nem completo em si nem fechado, dando um indicativo de como a sua visão está imbricada nas noções que são contempladas com o Ma. O espaço como meio é trazido por Kengo Kuma também quando ele se aprofunda na maneira como *Teatro Nō* se constitui - uma referência utilizada por ele para o projeto mencionado. Ao invés de querer representar um mundo próprio como geralmente se vê em outros teatros, o *Nō*, pela quase completa ausência de paredes, se abre para o mundo já existente à sua volta e se coloca como ponte entre o sujeito (o público) e este mesmo mundo, e assim se faz como um meio que “induz emanção”. E ainda que se considere o comum

5 No original: “I would like to create buildings that open up opportunities for connecting the subject to the world [...] Using actual matter, I would like to create an architecture that mediates and relates.” (KUMA, 2012, p. 47, tradução nossa)

entendimento de seu palco como expressão do mundo espiritual, o importante aqui é que este mesmo nada mais é do que um meio.

Como visto anteriormente, a característica intermediária da espacialidade Ma se abre como possibilidade e se faz ponte entre elementos distintos, fundamentações que se encaminham ao encontro das intenções almejadas por Kengo Kuma em relação à arquitetura. Para ele, se trata de “criar construções que abrem oportunidades para conectar o indivíduo com o mundo” e “Usando material real, [...] criar uma arquitetura que media e relaciona”<sup>[5]</sup>. Ainda pelo seu posicionamento extraído desses mesmos trechos, ao falar em indivíduo, meio e mundo, é palpável a noção de inerência da interação entre sociedade, natureza e espaço, visto no *Fūdo*.

Como forma de atingir tal objetivo de conexão entre o sujeito e o mundo no qual ele está inserido, um elemento arquitetônico pelo qual Kengo Kuma se debruça é o piso, considerado por ele aberto, inclusivo e contentor da capacidade de exceder um espaço delimitado. O projeto *Water/Glass* é expressão dessa intencionalidade uma vez que, dando ênfase ao plano horizontal, é concebido na ideia de conexão entre o espaço planejado sob o controle do arquiteto com a paisagem a distância que está para além de sua alçada. Isso é con-

cretizado através do uso de um espelho d'água como elemento extensor das águas marítimas presentes na paisagem à distância e que envolve um espaço destinado a apenas uma mesa e algumas cadeiras como mobílias. A busca da conexão com as águas presentes na paisagem é acentuada pela borda infinita do espelho d'água, que se perde no horizonte, tomando o mundo a sua volta como parte integrante da residência<sup>[6]</sup>.

A referência na ambiência do palco do teatro Nō se direciona à característica de indefinição encontrada no Ma, cujos limites borram-se, e parece refletir na maneira como foi configurado a espacialidade no projeto Water/Glass. Segundo Kengo Kuma, a disposição diagonal do hashigakari, a ponte entre o kagami no Ma (“sala do espelho”) e o futai (palco), “sugere a troca do espaço para o tempo e do tempo para o espaço”<sup>[7]</sup> e, ao colocar em ângulo este percurso percorrido, o que se obtém é a percepção coexistente do espaço e do tempo - como de fato o são na “fundamental natureza do mundo”<sup>[8]</sup>. Mais do que a configuração diagonal do espaço, o que efetivamente importa para essa percepção é o percurso obtuso que se faz, que no caso do Water/Glass se dá em direção ao mar. Esse trajeto, junto às bordas difusas do espelho d'água - que com o movi-

6 Talvez seja interessante notar como essa estratégia de englobar a paisagem externa a parte da casa é algo recorrente no próprio paisagismo tradicional do Japão, conforme Locher (2010) elucida.

7 No original: [...] suggest the shift from space to time and from time to space. (KUMA, 2012, p. 45, tradução nossa.)

8 No original: [...] the fundamental nature of the world [...] (ibid, p. 43, tradução nossa)

mento da água se perdem nas ondas mar - tornam toda a composição um elemento único.

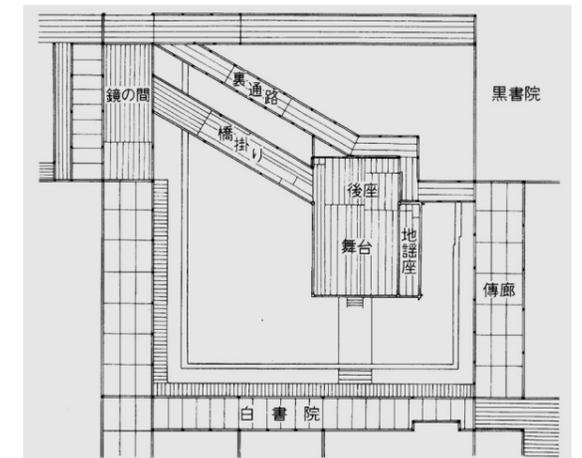


Figura 14: Planta baixa teatro Noh. Fonte: Architecture Words 2: Anti-Object (2012).

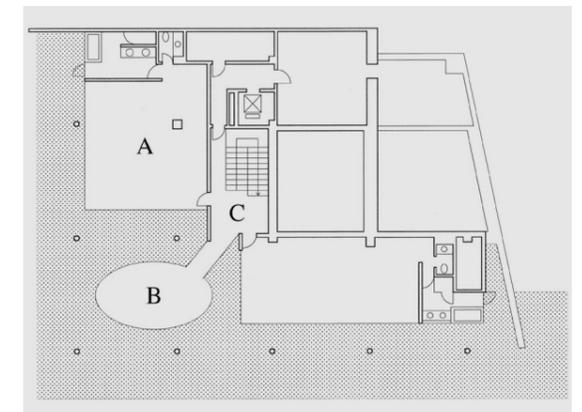


Figura 15: Planta baixa Water/Glass Pavillion. Fonte: Architecture Words 2: Anti-Object (2012).

A superação da arquitetura como objeto é então alcançada pela emanação, conceito que

Kengo Kuma tira dos neoplatonistas, uma vez que por ela “o plano chamado espaço é mexido e ameaçado, fazendo ambos serem forçadamente conectados”<sup>9</sup>, e é por onde o mundo se tornaria mais real e se manifestaria para o indivíduo. Em síntese existiria um efeito sobre o sujeito pelo objeto, mesmo que distante, que através da emanção de sua verdadeira forma, afeta a ordem espacial através da dimensão temporal.

Ao retomar Okano e seguir em direção a sua pesquisa, partindo da perspectiva do movimento como importante aspecto constituinte da compreensão espacial nipônica, também se encontra a ideia de conexão do sujeito e mundo através do piso e a inseparabilidade do tempo e espaço nesse processo<sup>10</sup>. O caminhar em Okano é frisado pelo seu aspecto mediador nessa relação do sujeito e o mundo, similar a que Kengo Kuma pretende atingir com sua arquitetura e ao que efetivamente expressa no trajeto criado em Water/Glass Pavilion. O corredor em diagonal está para o que Okano coloca como elementos que desempenham papel organizacional das espacialidades de conexão e mediação, a que ela se refere como “espaço-tempo de fronteira”, se assumindo como

9 No original: [...] in emanation the frame called space is itself shaken and threatened, causing space and time to be forcibly connected. (KUMA, 2012, p. 41, tradução nossa.)

10 Uma explicação para o papel singular do movimento encontrado na arquitetura japonesa é encontrado em Yoshimura Teiji (1997 apud OKANO, 2012). Para ele, ao se referenciar no sol como eixo espaço-temporal, a visão japonesa reflete a dinamicidade de um elemento que está em constante transição, assim inerentemente abrangendo a noção de temporalidade

uma espaço transacional adaptativo e ambíguo, uma espacialidade Ma. Em suma, o movimento é uma das facetas que constituem a maneira como se dá a relação sujeito e mundo e, conseqüentemente, a expressão da espacialidade Ma, e pelo qual parece ter sido o enfoque de Kengo Kuma para evoca-la no Water/Glass.

O Escritório de arquitetura SANAA é o resultado da colaboração entre dois arquitetos, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa. Fundado em 1995, o escritório tem ganhando proeminência internacional com a elaboração de grandes projetos, inclusive presentes em várias partes do mundo, como o De Kunstlinie Theatre and Culture Center (Suíça, 1998-2006), o Rolex Learning Center (Holanda, 2005-2010) ou o New Museum of Contemporary Art (EUA, 2003-2007).

Existe no processo projetual do SANAA uma preocupação evidente com os vários aspectos singulares que compõem um projeto, que passa pelas demandas dos clientes, segue pela formação do programa, a disponibilidade de soluções técnicas e vai por assim adiante - nada muito inovador ou fora do comum da atividade arquitetônica em geral. Mas dentre todos eles, ao analisar o discurso referente a sua produção arquitetônica, nota-se ser recorrente aparecer em suas falas a preocupação com a inserção do projeto no contexto em que está localizado e a indagação de que tipo de relações serão estabelecidas entre as pessoas e o espaço, tanto em nível de contexto como do projeto em si. Essa impressão acerca da dupla é salientada ao se utilizar de referência leituras como dos arquitetos Cristina Díaz Moreno e

1 No original: In their work, the perception of depth, and by extension space, is intensely related to the perception of the other, the position of the other's body - the primary cultural object as a bearer of a type of behavior - in space. So this is a space in which perception of events plays a major role, definable as the transitory changes of state in the relationship between people and objects.

## Sejima e Nishizawa

Efren Garcia Grinda, que juntos produziram um texto ao El Croqui edições 121-122 no qual se pontua o papel do corpo na produção arquitetônica do SANAA, conforme destacado no trecho a seguir:

No seu trabalho, a percepção de profundidade, e por extensão espaço, é intensamente relacionada à percepção do outro, a posição do corpo do outro - o objeto cultural primordial como portador de um tipo de comportamento - no espaço. Assim esse é um espaço em que a percepção dos eventos tem uma papel fundamental, definível como os estados de mudanças transitórias na relação entre pessoas e objetos.<sup>[1]</sup> (SEJIMA e NISHIZAWA, 2004, p. 29, tradução nossa)

Há no trabalho da dupla de arquitetos uma confluência de uma postura pragmática com a vivacidade de um olhar de sensibilidade afável. Ambos apontam como refletir sobre o aspecto programático do projeto toca justamente no aspecto fenomenológico da experiência do usuário sem, no entanto, cair em especificidades inalcançáveis pelos arquitetos, uma vez que se reconhece as diversas variáveis, inclusive subjetivas, que influenciam como um indivíduo irá de fato experienciar o espaço. Nas palavras de Nishizawa, “A organização programática toca nos princípios objetivos ou matemáticos da experiência, em vez de pensar a percepção puramente do ponto de vista do

indivíduo”<sup>[2]</sup> (SEJIMA e NISHIZAWA, 2000, p.11, tradução nossa). Mas seguindo nessa ideia, se o processo de desenvolvimento do projeto passa pelo estabelecimento do programa, para Nishizawa o programa por si só, da maneira como é concebido pela dupla, ainda não é suficiente para definir a expressão arquitetônica, ele não basta para dar a sua forma. É aí que se coloca a importância de considerar como podem ocorrer as relações dadas no projeto, que no entanto, não são colocadas de modo definitivo e limitativo, mas como possibilitadoras de outras experiências mais.

Assim, a negação que o SANAA faz da limitativa imposição de determinada experiência para ator que desbrava o espaço parece ser sustentada na compreensão do corpo em movimento como um dos elementos chaves para traçar as relações e construir a percepção espacial. Sejima afirma que um dos seus interesses maior está na “massa da arquitetura” e a sua “fiscalidade” (SEJIMA e NISHIZAWA, 2000, p.11, tradução nossa), que assume dife-

2 No original: Programmatic organization touches on the objective or mathematical principles of experience, rather than thinking about perception purely from the viewpoint of the individual subject.

3 Complexo porque ainda que num primeiro momento se tenha plantas e volumetrias aparentemente simples, o uso de recursos como o citado acima e a leitura espacial tida a partir de variados momentos, isto é, em conjunto o com fator da temporalidade, enriquecem e dão camadas de profundidade ao que inicialmente poderia soar completamente claro e dado a priori enquanto estático; e minimalista porque o processo de projeto do SANAA passa pelo estudo e produção de dezenas e dezenas de modelos que na busca pelo essencial no partido do projeto vão confluindo para a solução por fim selecionada.

4 Cabe mencionar que não há intencionalmente uma atitude de mimetismo de elementos da arquitetura japonesa, embora de fato os resultados almejados naturalmente, uma vez que se trata de suas raízes culturais, possam por vezes estarem próximos, como é o caso da interação entre interior e exterior, tão caro a dupla, que também se vê muito pertinente na arquitetura tradicional japonesa (como no engawa ou no genkan). Pelo contrário, se identifica no processo de trabalho da dupla uma intenção de estender horizontes, de buscar novas soluções, de explorar novos caminhos.

rentes aparências na medida que a sua compreensão passa por diferentes circunstâncias. Essa intencionalidade parece ser concretizado e enfatizada em sua arquitetura através do uso recorrente do vidro e das formas geométricas “puras” que se desdobram em sobreposições e intersecções visuais por diferentes planos, dinamizando a relação entre pessoas e espaços pela disposição de fronteiras cuja indefinição é reforçada na leitura de espacialidades oriundas no ato de transitar. Assim, com projetos pluridimensionais e de uma rica “complexidade minimalista”<sup>[3]</sup>, fomentam a potencialidade de experimentação dos espaços pelo indivíduo, se aproximando em essência da diversidade espacial encontrada na arquitetura tradicional japonesa, como reconhecidamente Sejima relata ao El Croqui 139 (SEJIMA e NISHIZAWA, 2008)<sup>[4]</sup>.

A preocupação dos arquitetos com a relação entre sujeito e mundo tendo a arquitetura como intermediária parece ir de encontro com a visão de Kengo Kuma. Como o autor

de “Anti-object”, parece haver com o SANAA a mesma compreensão do papel da arquitetura como desviante de um pretenso protagonismo em si mesmo para um meio que proporciona potencialidade de espacialidades e possibilidades que são concretizadas na efetiva relação entre o sujeito e o espaço. Se nota aqui indícios das ideias que giram em torno do Ma e de sua espacialização, segundo os termos indicados por Okano. Nesse sentido, trajeto e movimento assumem certa relevância para a construção dessas espacialidades na medida em que é por meio deles que essa relação vai se construindo e desvendando. Nota-se, inclusive, que a relevância da problemática do movimento é identificável já nos anos iniciais da carreira de Sejima, quando ela mesmo diz entender a arquitetura como um meio para permitir o movimento (SEJIMA, 1996).

Por outro lado, complementando os aspectos já levantados - e seguindo em direção à completude do que se pode entender como Ma segundo a abordagem assumida nesse trabalho -, a ideia de fronteira é outro elemento que é recorrente no interesse e discussões elaboradas pela dupla para a concepção arquitetônica. Ao falar de movimento e das relações para com e através do espaço, é inerente a exis-

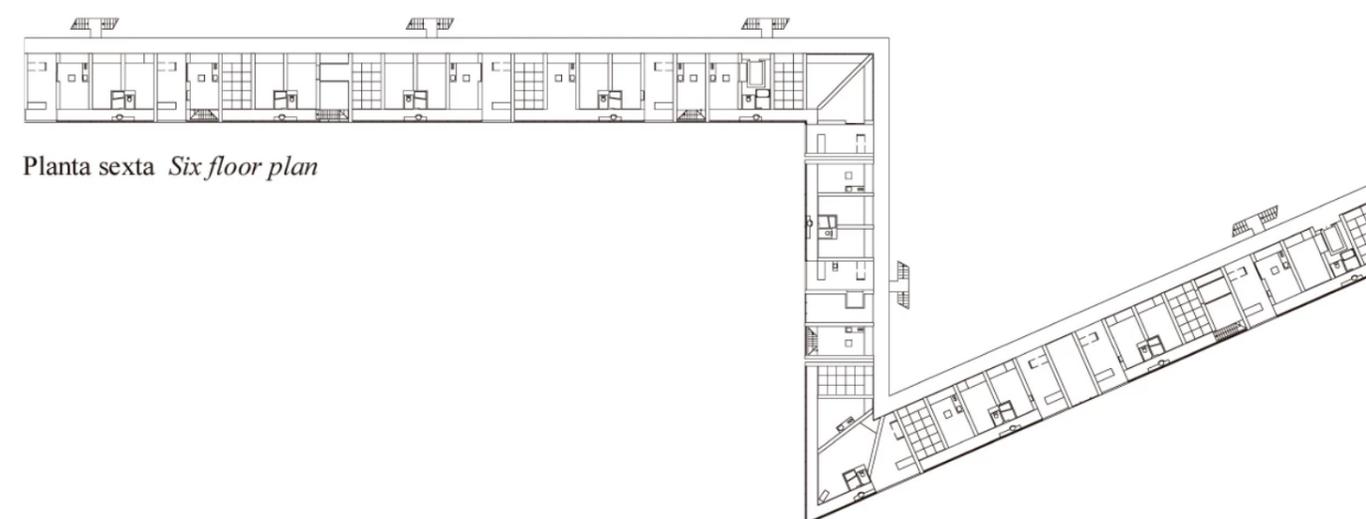
tência de elementos de intermediação entre as partes que montam o todo. O trecho destacado a seguir é um exemplo que deixa evidente a pertinência do limite no trabalho desenvolvido pelos arquitetos, e dele é interessante notar que inclusive a sua questão perpassa o aspecto meramente físico:

Quando eu tinha recém começado, eu estava mais interessada em fazer algum tipo de relação entre o que chamo de ação e seu campo. Agora estou tentando pensar nas muitas maneiras de limites de uma só vez, e não somente nas físicas como entre salas e espaços, entre interior e exterior. Mas acho que sempre estive interessada em como criar a planta, o que também significa em como criar as fronteiras<sup>5</sup> (SEJIMA e NISHIZAWA, 2000, p.9, tradução nossa)

Dentro do considerável repertório de trabalhos desenvolvidos ao longo dos anos pelo estúdio SANAA são encontradas inúmeras soluções que permeiam o aspecto da mediação e que enfatizam a variável fronteira na formação da percepção espacial. Sejima e Nishizawa por vezes podem se utilizar de espaços intermediários de valor similar ao engawa, como ocorre na distribuição dos corredores que mediam interior e exterior no “Edifício de apartamentos em Kitagata”; e por vezes podem frisar a relação entre espaços adjacentes a partir da materialidade dos elementos arquitetônicos,

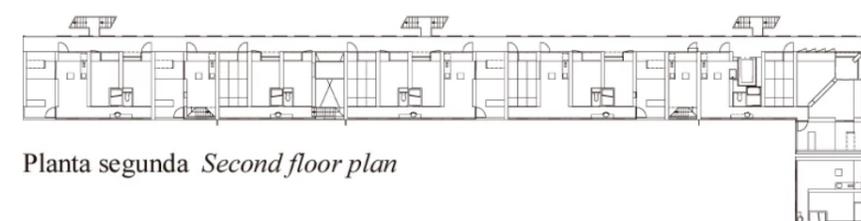
como nas esbeltas paredes da “Casa do Pomar de Ameixas”.<sup>6</sup> Entretanto, talvez um outro projeto específico possa efetivamente servir de material para se aprofundar nos tópicos levantados neste trabalho. As relações estabelecidas a partir de uma experimentação dinâmica do espaço e a gradativa definição dos limites, que organiza como cada ambiente afeta e se conecta com o seu entorno, tanto em termos visuais como físicos, se encontram no “Teatro e Centro cultural De Kunstlinie” (Almere, NL, 1998-2007). Se buscou com o projeto dar a seus ambientes um valor destacável e de independência ao mesmo tempo em que mantém latente a sua conexão com os outros espaços à sua volta (SEJIMA e NISHIZAWA, 2004).

figura 16 - planta do primeiro pavimento do edifício em kitagata. O prédio de volume esbelto comporta uma série de unidades distribuídas linearmente ao longo de um corredor único localizado na parte interior do terreno. Pela dimensões rasas de profundidade dos apartamentos, existe uma ênfase no corredor de acesso como parte da unidade.



Planta sexta *Six floor plan*

6 Tradução nossa. House in a Plum. 梅林之家 (bain no ie)



Planta segunda *Second floor plan*

5 No original: When I had just started, I was most interested in making some kind of relationship between what I call action and its field. I am now trying to think about many kinds of boundaries at once, and not only physical ones such as between rooms or spaces, between inside and outside. But think I have always been interested in how to make the plan, which also means how to make the boundary.



**figura 17:** Casa do pomar de Ameixas. Com um programa relativamente extenso para o terreno onde o projeto está localizado, a solução encontrada passa por uma dualidade contraditória ao criar uma série de pequenos ambientes que se constituem como um só grande espaço devido as finas paredes utilizadas. Fonte: El Croquis 121-122 - SANAA (2004)



**Figura 18:** De Kunstlinië. Fonte: Homepage Flickr. Pedro Kok ©.

De kunstlinië é um centro cultural comunitário projetado pelo SANAA para a cidade de Almere, na Holanda. Concentrando dois programas em um único volume, uma das intenções que origina o projeto está na busca de aproximar as atividades de artistas profissionais e amadores (SEJIMA e NISHIZAWA, 2000), de modo que nele também se permeia a questão da definição dos espaços em suas singularidades bem como na totalidade do conjunto que constitui o projeto, levando em consideração a importância de se pensar o entorno para a composição e percepção volumétrica. Talvez seja ainda interessante mencionar que há mais um elemento adicionado por Sejima nessa problemática, originado do seu então interesse na sociedade da informação e a expressão de sua influência na construção

de espacialidades. Essa problemática gira em torno do que Sejima acredita ser para além do que está visível, para o que está oculto à visão. Se trata mais do que uma pontuação, de uma experimentação, quando ela mesmo faz notar em entrevista (SEJIMA e NISHIZAWA, 2000) no período em que o projeto ainda estava em processo de desenvolvimento, não saber exatamente a resposta para a questão que se propõem, mas ter indicativos que, arquitetonicamente, deve passar por pontos como a esbeltez dos elementos e das propriedades de sua materialidade, como os aspectos de reflexividade, translucidez e opacidade - o que por um lado talvez possa justificar em certo grau o uso recorrente do vidro nos seus trabalhos.

De fato, como resultado final, tais diretrizes se traduziram para o projeto numa unidade

que, se não mais ampla, é evidente ao menos na sua volumetria, fazendo-se perceber como as diferentes proposições presentes no programa estão espacializadas num bloco volumétrico de materialidade sutil e coesa. Mas para Sejima essa coesão também deveria ser encontrada na junção das partes - os ambientes - que compõem o projeto, numa espécie de extensibilidade contínua de qualquer ponto em que um indivíduo se encontra, dando-lhe consciência do todo ainda que o espaço que esteja no momento preserve sua singularidade. O que Sejima e Nishizawa parecem colocar com esse trabalho é a maleabilidade dos limites, que aqui, por sua vez, não se faz por meios comumente tomados, definindo espacialidades pela mobilidade de elementos arquitetônicos, como portas-painéis por exemplo, pelo contrário, no “De Kunstlinie” as divisórias são fixas e parecem ser o que permite o desenho dos ambientes apesar da constante consciência da relação com o contexto maior. Na concepção dos arquitetos a flexibilidade das fronteiras se daria na mobilidade do indivíduo. Ao conceber um projeto em que praticamente não há corredores fazendo a intermediação entre cômodos, e os elementos divisórios que constituem esses mesmos cômodos serem hierarquicamente de valores iguais - fechamentos, aberturas, estrutura, partes do sistema acústicos, todos são igualmente dimensionados -, há uma espécie de dilatação espacial dada no processo de deslocamento ao longo do prédio,

ao que Sejima se refere como “desenrolar interminável” (SEJIMA e NISHIZAWA, 2000).

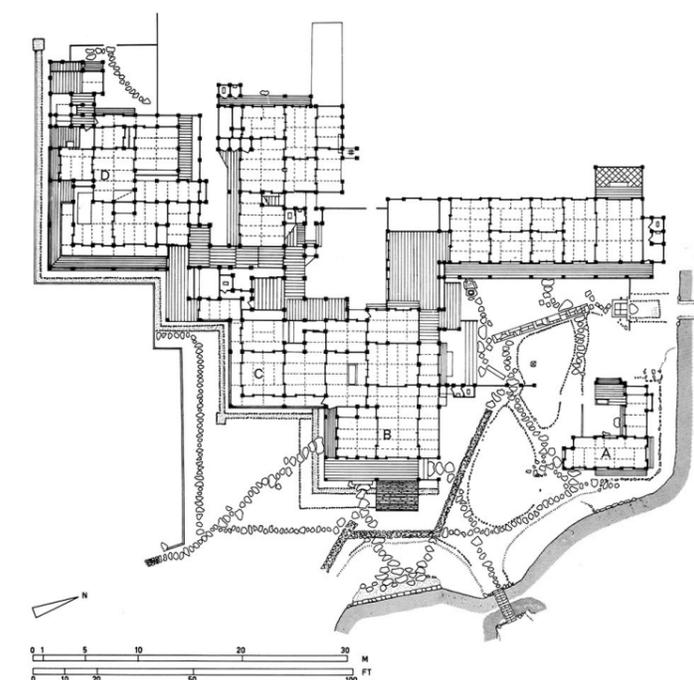
Comparando plantas é possível perceber uma similaridade de organização espacial entre o “De Kunstlinie” e a arquitetura tradicional japonesa pela distribuição dos espaços e a ausência de corredores. Com cômodos dispostos uns adjacentes aos outros e separados pelo shoji, que permite abrir ou fechar, expandir ou limitar os limites espaciais de um ambiente, pode-se dizer que flexibilidade é um aspecto chave presente na arquitetura tradicional japonesa. Flexibilidade também é encontrado como ponto chave no “De Kunstlinie”, contudo, como já mencionado, sem cair necessariamente na mobilidade de elementos arquitetônicos como artifício para atingi-la. As soluções tomadas para esse projeto permitem a flexibilidade dos espaços ao passo de ainda assim manter a suas definições, sem risco de contradição. É essa capacidade de se fazer entre, de se manter como elo de dois distintos, que Okano parece se referir quando fala de espacialidade Ma. As zonas “cinzentas” que fazem parte tanto de um como do outro lado, assim como não fazem parte de nenhum dos lados.

Em tempo, da perspectiva da sociedade da informação, Werthein (2000) expõe como o aspecto da flexibilidade não somente se faz elemento presente nesse âmbito como apresenta grande peso na constituição do paradigma da tecnologia da informação, este por sua

vez expressando as transformações das tecnologias em suas relações econômicas e sociais. Segundo o autor a flexibilidade na sociedade da informação “favorece processos reversíveis, permite modificações por reorganização de componentes e tem alta capacidade de reconfiguração” (ibid, 2000, p.72). Passar, mesmo que brevemente, por essas noções pode ser válido por um lado para dar melhor dimensão da sensibilidade de Sejima quanto ao tempo em que está inserida e a correspondência do processo criativo do seu olhar, e por outro pode abrir um caminho a ser aprofundada referente às possíveis relações, interações e consequências desse novo sistema de organização numa cultura que historicamente apresenta considerável grau de incorporação e reconfiguração de sua sociedade. Talvez daí haja tal maestria para espacializar essas noções como da forma que se encontra nos projetos do escritório.

“De Kunstlinie”, como um todo, se constitui uma construção que apresenta diversas camadas, sobreposições, experiências que se fazem no percurso pelo seu interior nas suas diversas salas e se dão em inúmeras potencialidades. Nesse espaço, onde as pessoas poderiam experimentar coisas diferentes cada vez que passarem, e nesse conjunto de relação constituiriam a arquitetura (o edifício), como visionou Sejima (SEJIMA e NISHIZAWA, 2000), parece evidente se evocar a espacialidade Ma.

**Figura 19:** planta do De Kunstlinie. Fonte: El Croqui El Croquis 121-122 - SANAA (2004)



**Figura 20:** planta do De Kunstlinie. Fonte: Homepage Hidden Architecture.

日本の建築

Conclusão

# CONCLUSÃO

O Japão é uma nação em que talvez possa ser sintetizado pela palavra “relações”. Sua história está imbricada em dualidades, em mediações com a natureza, com culturas estrangeiras e em sua própria organização social. É fundamental ter essa compreensão pois ela é a chave para a apreensão da expressão de traços peculiares da sua cultura. Ainda assim, se recai em aspectos cuja inteligibilidade apresenta limitações aparentemente intransponíveis, como o caso do Ma. Ter então suportes que de alguma maneira recodifiquem o irreconhecível e tragam luz a pelo menos a silhueta de sua concepção, se demonstram fundamentais para aqueles que jogam em tais desafios. Nesse sentido, Okano, munida com semiótica de Peirce, faz uma contribuição invalorável para dar os primeiros passos rumo ao inalcançável. Assim, se não o Ma, a expressão de sua espacialidade dá os indícios do que se contempla na sua noção.

Nesse sentido serve como complemento de um exercício de investigação a análise da vida, da obra e dos discursos de arquitetos japoneses, tentando rastrear, ao mesmo tempo que conhecer, os vestígios do legado cultural que lhes são inerentes. Tanto em Kengo Kuma, quanto na dupla que compõe o SANAA, parece claro identificar, pelo próprio entendimento que expressam de seus trabalhos, que as noções que permeiam o Ma, se fazem presentes em suas obras. Embora também se reconheça, como o caso principal do SANAA, haver novas ques-

tões contemporâneas e relacionadas a problemáticas que envolvem um contexto global, de forma que é dificultoso estabelecer fronteiras definitivas de um suposto pertencimento a uma japonesa ou externa. A temática relativa a arquitetura contemporânea num contexto histórico, inclusive, é um dos tópicos que ficam em aberto para um maior aprofundamento, visto que neste trabalho por limitações muito pouco foi tratado.

Em que se preze o objetivo desse trabalho, a saber uma aproximação inicial com a arquitetura japonesa, apesar dos imensos obstáculos que envolve tamanha empreitada, visto, como já exposto, não ser tarefa simples a tentativa de esmiuçar uma cultura milenar, tem-se aqui um primeiro passo que despindo-se de pretensões presunçosas, pelo menos deve deixar indicações de caminhos a serem seguidos.

Conhecer a extensa história de uma nação e caracterizar os aspectos relevantes que contribuem para formar sua cultura demandam uma finesse e um empenho proporcionais ao valor de suas descobertas, e embora neste trabalho os resultados estiveram circunscritos a superfície da complexidade das questões que envolve, referenciais como Okano relacionados a exímios arquitetos como Kengo Kuma são de grande valia para tatear um entendimento que é tão particular a uma cultura. O Ma, embora dito impossível de se alcançar se não por um nativo japonês, se estabelece nessa pesquisa, assim como em tantas outras que

também se desbravaram nessa empreitada, como um rico exercício que tem seu valor na extensão das fronteiras da mente.

# Refêrencias

BENEDICT, Ruth. A espada e o Crisântemo. Perspectiva, 1972. 277 p.

BORGES, Priscila. As subdivisões do ícone e os sistemas de classes de signos de C. S. Pierce; uma investigação a respeito do modo de representação das qualidades. *Tríade*, Sorocaba, v. 5, n. 10, p. 216-229, dez. 2017.

COOKE et al. Ancient genomics reveals tripartite origins of Japanese populations. *Science Advances*, v. 7, n. 38, set. 2021.

ISOZAKI, Arata. *Japan-ness in Architecture*. [S.l.]. MIT Press (MA), 2006. 349 p.

KUMA, Kengo. *Architecture Word 2. Anti-Object: The Dissolution and Disintegration of Architecture*. Architectural Association, 2012. 146 p.

LIOTTA, S.-J. Architecture and Nature in Japan: Nishizawa, Kuma e Fujimoto. *AGATHÓN | International Journal of Architecture, Art and Design*, v. 2, n. online, p. 165-172, dec. 2017.

LOCHER, Mira. *Traditional Japanese Architecture: An exploration of*. Turtle Publishing, 2010. 224 p.

MARTINS, Wellington. *Semiótica de Charles Peirce: o ícone e a primeiridade*. *Contemplação*, 2015 (12), p. 237-250.

OKANO, Michiko. *Ma - Entre Espaço da Arte e Comunicação no Japão*. Butantã, SP, Annablume, 2012. 222 p.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos da Geografia*. São Paulo, Hucitec, 1988, 124 p.

SEJIMA, Kazuyo. conversation with kazuyo sejima. [Entrevista concedida a] Koji Taki. *El Croqui*, Madrid, 77, 133 p., 1996

SEJIMA, Kazuyo; NISHIZAWA, Ryue. A Conversation with Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa. [Entrevista concedida a] Alejandro Zaera. *El Croqui*, Madrid, 99, 228 p., 2000.

SEJIMA, Kazuyo; NISHIZAWA, Ryue. Liquid Playgrounds [fragments from a conversation]. [Entrevista concedida a] Cristina Díaz Moreno e Efrén García Grinda. *El Croqui*, Madrid, 121-122, 400 p., 2004.

SEJIMA, Kazuyo; NISHIZAWA, Ryue. A Conversation with Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa. [Entrevista concedida a] Juan Antonio Cortés. *El Croqui*, Madrid, 139, 346 p., 2008.

SEJIMA, Kazuyo; NISHIZAWA, Ryue. A Conversation with Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa. [Entrevista concedida a] Mohsen Mostafavi. *El Croqui*, Madrid, 155, 254 p., Junho, 2011.

STEELE, James. *Contemporary Japanese Architecture*. Routledge, 2017. 290 p.

SPERLING, David. *Arquitetura como discurso. O Pavilhão Brasileiro em Osaka de Paulo Mendes da Rocha*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 038.03, Vitruvius, jul. 2003 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/667>>.

TANIZAKI, Jun'ichiro. *In Praise of Shadows*. Leetes Island, 1977. 59 p.

WERTHEIN, Jorge. A sociedade da informação e seus desafios. *Ciências da Informação*, Brasília, v. 29, n. 2, p. 71-77, maio/ago. 2000.

YOUNG, David; YOUNG, Michiko. *The Art of Japanese Architecture*. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2019. 484 p.

