



# ATRAVÉS DO SHŌJI

POR UM OLHAR À ARQUITETURA JAPONESA  
ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNO



guido collino neto

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Collino Neto, Guido

ATRAVÉS DO SHOJI: por um olhar à arquitetura japonesa  
entre a tradição e o moderno / Guido Collino Neto;  
orientador Hugo Segawa. - São Paulo, 2022.  
136f.

Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura  
e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo.

1. Arquitetura Japonesa. 2. Tradição. 3. Modernismo. 4.  
Occidentalização. I. Segawa, Hugo, orient. II. Título.

faculdade de arquitetura e urbanismo  
universidade de são paulo

# ATRAVÉS DO SHŌJI

POR UM OLHAR À ARQUITETURA JAPONESA  
ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNO

trabalho final de graduação

guido collino neto  
orientador: hugo segawa

2022

“O passado só pode ser lido porque está morto.  
A história só pode ser compreendida porque está  
fetichizada em objetos físicos”

SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno.

“- Tem razão. Tudo mudou, até o passado.  
- Sobre tudo o passado. O passado vai mudando  
consoante o presente. O que é que você esperava?  
Não se consegue construir um novo futuro sem  
primeiro mudar o passado”

AGUALUSA, José Eduardo. Barroco Tropical.



## RESUMO

SOB A ÉGIDE DA ARQUITETURA JAPONESA, PROPUSERAM-  
-se um levantamento teórico que viesse a ali-  
mentar o estudo da relação dialética entre a  
tradição e a modernidade no contexto nipônico.  
Compreendendo a complexidade dessa sociedade tal  
como um palimpsesto, apresenta-se a noção de ca-  
madas de significância em cada definição postulada  
de tradição, de arquitetura, de vernáculo. Ou  
seja, o mote da dissertação é desvelar a formação  
da identidade arquitetônica nipônica, a forma  
com que seus arquitetos “escolheram” a definição  
de tradição sob o prisma do modernismo, e como, a  
partir desta, propuseram uma prática de projeto  
distintamente japonesa, que aos olhares ociden-  
tais, fora vista como desenvolvida e/ou em pé de  
igualdade com os baluartes do movimento moderno.

• arquitetura japonesa • tradição • modernismo •  
• ocidentalização • cultura japonesa •



# S U M Á R I O

INTRODUÇÃO DIALÉTICA TRADIÇÃO-MODERNIDADE	02
ESCOLHA PELO TRADICIONAL	07
LEITURAS VELADAS   JAPÃO & OCIDENTE	51
ENTRE A ELEGIA E O ELOGIO	71
CONCLUSÕES & APONTAMENTOS	113
BIBLIOGRAFIA & REFERÊNCIAS	119

# INTRODUÇÃO

## DIALÉTICA TRADIÇÃO-MODERNIDADE

A CULTURA JAPONESA ME FASCINA DESDE QUANDO, EM pequeno, consumia animes, e imaginava uma Tóquio, uma Quioto, entre casinhas tradicionais e torres de neon. Crescendo, os dramas e o cinema alimentaram essa fantasia, e a literatura, em especial, Yukio Mishima e Yasunari Kawabata, trouxeram à baila questões que eu desconhecia, como as mudanças sociais e econômicas pelas quais a nação passara, e passa. Uma vez dentro da FAU, nas aulas do professor Hugo Segawa e da professora Mônica Junqueira, tive contato com a arquitetura japonesa de arquitetos como Kenzo Tange e Kazuo Shinohara, e passei a nutrir uma grande admiração por essa cultura arquitetônica.

Assim, desde o primeiro momento, ao pensar sobre o trabalho final de graduação, sabia que tratar de arquitetura japonesa seria o meu campo de estudo. Tão logo, o professor Hugo me dissera: *“leia “Em louvor da sombra”, que é uma obra chave para compreender o Japão”*. De modo que, quando li a obra de Jun'ichirō Tanizaki, uma nebulosa de pensamentos se acendeu, e a questão da relação dialética entre a tradição e a modernidade (entendida aqui, como ocidentalizante) emergiu como mote para essa dissertação, buscando compreender qual o papel da tradição numa sociedade em cons-

tante transformação, e de que forma a arquitetura é agente da (ou agenciada pela) mesma.

Todavia, como estrangeiro, uma série de questões acerca da aproximação ao tema surgiram: Como definir “arquitetura tradicional”? Como se deu a “modernização” nipônica? Quais arquitetos pensaram-na? Destarte, parti à leitura de múltiplos textos que pudessem prover um panorama que esmaecesse o véu do olhar ocidental. O historiador e crítico Shūichi Katō elucidara-me que a nação não fora sempre fechada, houveram momentos de abertura para técnicas e tecnologias estrangeiras, todavia, essas não eram exportadas, eram deglutidas e transformadas em algo novo, próprio aos japoneses, que a mantinham dentro de suas fronteiras. E, para além, o espaço nipônico possui um profundo imbricamento com sua cultura, fé e filosofia, devendo ser entendida num contexto mais amplo. De tal modo, nota-se que ao longo de seu devir histórico, a nação perpassou diversos ciclos, por vezes antagônicos, que iam da política de modernização extrema à de valorização da tradição nacional “pura”, usualmente movidas pelo desejo de fortalecimento do nacional e pela busca da inserção no circuito internacional de desenvolvimento. Não obstante, sua arquitetura passara a cristalizar o *zeitgeist* destes ciclos, servindo de personificação física dos pensamentos e práticas correntes.

Pensando dessa forma, trilhei o seguinte percurso: i. expor a história da arquitetura ja-

ponesa à partir de suas complexidades e relações internas e externas; ii. compreender a definição de “tradição” como termo de múltiplas significâncias, tanto simbólicas, quanto plásticas e políticas; iii. trazer à tona autores que se propuseram estudá-la; e, por fim, iv. trazer exemplos concretos de arquitetos que trabalharam no enfrentamento da dialética tradição-modernidade em seus projetos.

No que concerne ao título deste, o mesmo deriva de um excerto de *“Em louvor da sombra”* em que Tanizaki relacionara a imagem do Japão às das cenas (ou frames) geradas a partir da luz filtrada pelo *shōji*, esse elemento de vedação, tal como uma porta deslizante revestida de *washi*, ou papel semi-translúcido e leitoso, sob a qual, a beleza reside no não-visto, no teatro de sombras que a opacidade da materialidade gera. Isto é, comparada à arquitetura ocidental, a nipônica não é “transparente”, há sombras, há beleza na penumbra, de tal maneira que esta não se apresenta de pronto, não é vulgar, explícita, há camadas e camadas de entendimentos e filosofias que configuram sua aura, *ambiance*. Ainda, noutro ponto, serve de metáfora a minha visão como ocidental, na qual haverá sempre um véu que “filtra” o olhar ao Japão, e quando proponho desvelá-lo, é por via de visões de terceiros, logo, ler a arquitetura japonesa é como olhar através do *shōji*.



# A ESCOLHA PELO TRADICIONAL

1. KATÔ, Shūichi.  
Tempo e espaço na  
cultura japonesa.  
São Paulo: Estação  
Liberdade, 2012.  
p.161-162.

UMA AURA MÍSTICA SEMPRE CERCOU O OLHAR DO OCIDENTE para a arquitetura e cultura tradicional do Japão. Através desse jugo, conferimos a tal, um caráter único, próprio e endêmico à nação. Todavia, ao longo do devir histórico, o arquipélago de modo algum isolara-se, física-culturalmente, de suas cercanias. Durante o período de unificação da nação, houve intensa circulação cultural entre este, China e Coreia. As ideias não eram estagnadas, tampouco estritamente locais. Nas palavras do crítico de literatura e historiador japonês Shūichi Katô,

[...] o que ocorreu no processo de unificação [...] e centralização de poder foi a consciência aguçada em relação às fronteiras internas e externas e as fronteiras entreabertas, e o não fechamento delas (ou seja o isolacionismo). A porta entreaberta permitiu que as informações penetrassem de fora para dentro, mas não permitiu a saída das informações que havia dentro.<sup>1</sup>

Para além da ideia de “porta entreaberta”, o sociólogo Hidetoshi Katô propusera uma variação do “organismo social” durkheimiano:

2. KATÔ, Hidetoshi. Characteristics of Theories of Japanese Culture. *Review of Japanese Culture and Society*, Tradução Motoko Hori. Hawaii, v.1, n.1, out.1986. p.64.

[...] é possível considerar a história japonesa ou a história da cultura japonesa como um processo de “inspiração e expiração” similar ao ciclo respiratório de uma criatura viva com longos intervalos. Assim, o Japão repetidamente inspirou e expirou elementos do e para o mundo externo [...] em um padrão ritmado.<sup>2</sup>

Há, entre ambas as teorias, um sentido de permeabilidade das fronteiras, na qual, em determinados períodos, houvera a absorção intensa de tecnologias e ideias externas, procedido de uma “hibernação”, em que o país passa a adequar tais à sua realidade, tornando-as suas per se, o que Shūichi Katō chamara de “japonização”.

Entre os anos de 10.500 a.C. e 540 d.C., que compreende as Eras Jōmon, Yayoi e Kofun, marcara-se um período dito de cultura “puramente” japonesa, isto porque, consensualmente entre historiadores e sociólogos, a entrada de estrangeirismos chegara via introdução do budismo em 552 d.C.. Durante os primeiros anos deste período, iniciaram-se os assentamentos humanos no arquipélago e, concomitantemente, os primeiros objetos de arquitetura, ainda primitiva: pequenos abrigos semienterrados, contendo uma fogueira em seu centro, e estrutura periférica em madeira, que receberiam como cobertura, fibras naturais encontradas localmente, ou barro – usualmente, sua planta era quadrada, e, quando localizadas próximas umas das outras, formavam pequenas vilas –, surgindo entre os anos de 5.000 e 2.500 a.C..

3. HOANG, Tony. “Yayoi Period.” *World History Encyclopedia*. World History Encyclopedia, Surrey, 10 mar.2016. Disponível em: <[https://www.worldhistory.org/Yayoi\\_Period/](https://www.worldhistory.org/Yayoi_Period/)>. Acesso: 23 de setembro de 2022.

De 300 a.C. a 250 d.C., com a queda populacional, agrupamentos sociais se formaram, e as diferenças regionais começaram a transparecer nos modelos de ocupação, que, conjuntamente à domesticação do arroz – alimento basilar da cultura nipônica –, marcara o processo de transição para uma cultura mais desenvolvida e sedentarizada. Nesta, dada a comunitarização da vida social, edifícios públicos passaram a existir, tais como celeiros e poços de irrigação. Emergira-se, idem, novas formas de habitações, não mais como as do Jōmon, mas sim, estruturas em madeira elevadas do nível do solo (se assemelhando ao que futuramente seria lido como arquitetura “tradicional”). Todavia, aqui há um ponto dissonante da narrativa hegemônica, segundo os textos do “Han Shu” – escritos chineses que narram a Dinastia Han –, nesta era, o contato entre Japão e China, por via da península coreana, passara a existir, podendo ter havido assim, intercâmbio técnico cultural entre tais.<sup>3</sup>

No âmago do que fora convencionado como tradição japonesa, está o Xintoísmo: a religião surgira, e ganhara força, entre 250 d.C. e 540 d.C. (Era Kofun), crendo na existência de “kamis”, deuses que personificam os elementos e fenômenos naturais, sendo em suma, um culto à natureza, que pregara a comunhão e a ligação entre o indivíduo e o meio-ambiente que o circunda. Essa ideia, futuramente, se fará presente na arquitetura dos templos e casas, que apregoavam a ligação física-visual do interior edificado com

4. SADLER, Arthur Lindsay. *Japanese architecture - A Short History*. North Clarendon: Tuttle Publishing, 1963. p.34.

os jardins e externalidades. Alguns autores indicam que a construção do Templo de Ise dataria deste período (construção essa, que corporifica os ideais expressos no Xintoísmo).

O professor Arthur Lindsey Sadler, em *“Japanese Architecture - A Short History”*, publicado em 1882, seguiu a mesma linha de pensamento, relacionando-a com a adoração aos *kami* Amaterasu e Toyokebime (respectivamente, divindades do Sol e da agricultura), e a linhagem imperial, mais especificamente ao Imperador Suinin, em cujo reinado, em 29 a.c, as regalias foram movidas do palácio e levadas para o solo sagrado onde o Templo de Ise teria sido construído (fato este que marcaria a divisão espacial entre casa e templo, embora a arquitetura de ambos fosse muito similar)<sup>4</sup>. Seu telhado era perfeitamente reto, construído de forma simples e sem ornamentação, com vigas angulares que se projetavam acima da cobertura e se cruzam no ponto mais alto, enquanto pequenos troncos as seguravam no lugar. Originalmente, a fixação das peças foram feitas com galhos de glicínias, porém, em razão de Ise, segundo a tradição, ter de ser desmontada e reconstruída a cada 20 anos, as tecnologias à ela empregadas foram se modernizando, e hoje utilizam-se as reconhecidas técnicas de encaixes, cavilhas e travamentos. Mais adiante, Sadler, relatara ainda, a importância simbólica da cobertura elevada e projetada aos céus.

5. SADLER, Arthur Lindsay. *Japanese architecture - A Short History*. North Clarendon: Tuttle Publishing, 1963. p.34.

[...] esse tipo de telhado era originalmente proibido a todos, exceto às residências imperiais, e o Kōjiki menciona o caso do telhado de um nobre que foi posto abaixo porque era alto demais. Ainda, atualmente (1880), no Japão, a altura do telhado é um símbolo de status social, bem como na Era Tokugawa, quando apenas fazendeiro de certa importância nos vilarejos eram autorizados a ter algo acima do ordinário, ou elaborações como um frontão detalhado ou águas que se projetam.<sup>5</sup>

A arquitetura residencial do período se assemelhava à Ise, com sua entrada pela fachada principal (*hira-iri*), sendo esta a mais comum a ser observada ao longo do território. São plantas livres, pavilhonares, salvo a exceção do acréscimo de um cômodo alheio: a cozinha com piso de terra batida que acomoda o fogão e uma bancada em madeira (*shōgi*) para as refeições. As casas não possuíam varandas (*engawa*) em todo o entorno, somente na entrada, contavam com paredes revestidas de gesso, com poucas aberturas do tipo janela, e sem forro no teto. Já o quarto íntimo (*nando*), era um espaço para a introspecção e voltado para o descanso, não possuindo quaisquer aberturas para entrada de luz, com exceção do acesso. Porquanto, as casas e templos eram construídos a partir de uma planta comum a ambos, tanto que recebiam a mesma denominação, “miya”. Volumetricamente todos eram retos, sem quaisquer curvas ou formas orgânicas (que só viriam a aparecer por volta de 700, na Era Nara). Quanto à materialidade, toda matéria-prima era de origem



6. GUNSALUS, Helen C. Japanese Temples and Houses. **Leaflet**, Field Museum of Natural History, Chicago, n.14, 1924. p.2.

vegetal, telhas cerâmicas e ornamentos de metal somente passaram a ser empregados com a entrada da filosofia budista.

Com o culto xintoísta, sendo primariamente um culto à natureza, surge o gérmen das tradicionais varandas e integração com os jardins e áreas externas. Os primeiros santuários derivaram de abrigos primitivos, construídos acima do nível do solo, circundados por sacadas que podiam ser acessadas por escadas simples, e seus limites eram definidos por cercas externas.<sup>6</sup>

A Era Asuka, entre 540 d.C. e 640 d.C., marcou a introdução do Budismo no arquipélago japonês, no ano de 552, por Shiba Tachito. E, conseqüentemente, o avanço numa arquitetura miscigenada, principalmente no que concerne a templos e residências de classes mais abastadas. Citam-se entre os principais expoentes, o Monastério de Hōryūji e a Pagoda de Hōki-ji, cujas construções foram possibilitadas quando, no final do século sexto, frentes ligadas ao budismo conseguiram ganhar espaço na sociedade nipônica e eliminar as políticas nacionalista e pró-xintoístas do partido conservador militar. Nesta ocasião, grupos de estudiosos advindos do continente equipados com os mais modernos conhecimentos e técnicas chegaram ao arquipélago. Para Hidetoshi Katō, “o primeiro período de empréstimo cultural ocorrera por volta do século VI e VII [...]. Um ponto importante acerca dessa primeira inspiração cultural fora que a partir desta, o

7. KATŌ, Hidetoshi. Characteristics of Theories of Japanese Culture. **Review of Japanese Culture and Society**, Tradução Motoko Hori. Hawaii, v.1, n.1, out.1986. p.64.

8. SADLER, Arthur Lindsay. **Japanese architecture - A Short History**. North Clarendon: Tuttle Publishing, 1963. p.42-43.

Japão encontrara a civilização continental do Sudeste Asiático. O Budismo originara-se no norte da Índia, viajara através da China, e chegara ao Japão”, de modo que “esse transplante de cultura promovera a reestruturação da sociedade”.<sup>7</sup>

Segundo Sadler, Hōryūji (607 d.C.) apresentaria estrutura em madeira tipicamente ligada às dinastias norte e sul da China, que teriam sido transmitidas por via da Coreia, concluindo que o “Japão é de fato um museu das civilizações ancestrais do extremo ocidente”.<sup>8</sup> O estilo *Kudara* é a combinação de colégio, hospital e templo, possuindo um grande claustro na entrada e partindo dele, se organizam a pagoda, a biblioteca e o campanário. E mais ao fundo, longe dos olhos públicos, o alojamento dos monges.

Diversos são os estilos que surgiram com a importação de novos modelos do oriente próximo: alguns variam somente o layout; ou, empregam técnicas distintas, porém, algo que ligam todos ao período Asuka, é o tipo de ornamentação empregada – as formas escultóricas derivadas da marcenaria e/ou serralheria. As paredes, antes brancas ou pouco adornadas, passaram a receber ilustrações a óleo de cenas da vida de Buda ao estilo chinês. O estilo arquitetônico transcendia a ideia de estritamente nacional, notam-se referências indianas, coreanas e chinesas para além do que se fazia observar nas eras anteriores. A pagoda de Hōryūji fora uma das primeiras a ser construída no país, e sinaliza o que, Shūichi Katō



Imagem 01: Pagoda de Hokki-ji, colagem digital a partir de imagem de autoria desconhecida.

9. SADLER, Arthur Lindsay. **Japanese architecture - A Short History.** North Clarendon: Tuttle Publishing, 1963. p.46.

nomeou “japonização”: a apropriação de temas estrangeiros pela cor local. As grandes pagodas passam a ter, em média, até cinco pavimentos, dada a predileção nipônica pelo rés do chão. Em sua mitologia, os deuses (ou *kami*), não vinham dos céus, mas sim, do além mar (salvo exceção de Kaguyahime, a princesa que nasceu num broto de bambu e fora levada à Lua), assim, os templos xintoístas não possuíam torres para se aproximar dos deuses, pois estes estavam em terra., assim, ao importar o budismo, este se adequa aos costumes locais, e se apequena em suas manifestações físicas, possuindo usualmente cinco pavimentos, uma “japonização” das pagodas chinesas.

Japão, como pode ser esperado dele, se jogou de uma vez, e de todo coração, na importação e adaptação dessa brilhante civilização [Dinastia T’ang da China] as suas próprias necessidades, e o período Hakuho fora o resultado. O nome Taika ou Grande Reforma fora dado para esse processo de sinização que muito se assemelha a Restauração Meiji de 1868, com exceção que a cultura T’ang era sem dúvidas mais compatível às condições do Japão que a Europeia, e sua arquitetura mais facilmente adaptável que, por exemplo, a da Renascença continental.<sup>9</sup>

A Era Hokuho, 640 d.C. a 720 d.C., marcara o fortalecimento da centralização do poder nas mãos do imperador, via promulgação da Reforma Taika, onde, com a incorporação do Budismo pela classe aristocrática, a religião passara a ser um instrumento da unificação do arquipélago, e, como é sabido, a aristocracia detém os fundos ne-

cessários para patrocinar a arquitetura, de modo que, esta bebendo da crescente influência budista, passara a construir templos que emulavam a tradição chinesa mas, de forma acondicionada ao local. São construídos os templos de Asuka, Kawara, Kaikankai e Yakushi.

Os anos do século VIII, Era Tempyō ou Nara, marcaram o ápex das tentativas japonesas de emular a cultura chinesa e seus modelos políticos. Os seus dinastas após serem derrotados por Silla (reino responsável pela unificação da Coreia) e T'ang (dinastia imperial chinesa) voltaram seus esforços para concentrar os poderes ao longo da península, a partir das políticas contidas no *ritsuryō*, sistema de leis baseadas no regramento chinês, e no Budismo. A cooptação do elemento religioso moldara as relações sociais, a estratificação das classes e a equiparação da figura do imperador ao de possuidor de poderes sobre a terra e os céus.

Concomitantemente, construía-se Heijō-kyō, atual Nara, uma nova capital modelada espelhando Chang'an (cidade central da Dinastia T'ang), baseada nos ideais imperiais de modernidade. Os *kentōshi*, eram grupos de emissários enviados à China que trouxeram consigo artigos culturais, livros e documentos, além de técnicos que se naturalizaram japoneses<sup>10</sup>, para dentro do arquipélago. Para além de Heijō-kyō, o planejamento urbano de Heian-kyō fora também fruto dessa importação de ideias. Mas, como Katō relata,

10. KATŌ, Shūichi.  
Tempo e espaço na  
cultura japonesa.  
São Paulo: Estação  
Liberdade, 2012.  
p.161.

“a informação unilateral e não o intercâmbio de informações virou a tendência principal”, assim tais modernizações não eram exportadas.

Pelo imbricamento entre Budismo e Estado, a produção de templos aumentara e se espalhou pelo território, numa política conhecida por *kokubunji*, onde cada província deveria ter um monastério e, todos deveriam se submeter ao poder central de Heijō-kyō, sob a personificação do Templo de Tōdai-ji (743 d.C.).

Durante a Era Heian, por volta do século IX, a influência do Budismo crescera exponencialmente, suprimindo o xintoísmo e sua respectiva arquitetura (que só voltaria a florescer nos anos 1800). Nos séculos seguintes, os templos permaneceram sem ornamentações, seus destaques continuaram sendo apenas o protagonismo dado às estruturas em madeira, seus travamentos e arremates. Ao final da Era Kamakura, por volta de 1200-1300, o Japão presenciara o florescimento da arquitetura feudal, e seu fortalecimento na Era Muromachi. Esta em muito se diferencia da arquitetura que hoje lemos como “tradicional”, seus edifícios mais se assemelhavam à fortificações medievais – vide as fortalezas de senhores feudais, que, em sua maioria, se faziam presentes no território de Edo (atual Tóquio). Sua planta era geralmente quadrada, possuíam de dois a mais pavimentos, se erguendo sobre uma fundação de pedra (um paralelo possível, seriam alguns dos remanescentes da arquitetura colonial brasilei-



11. GUNSALUS, Helen C. Japanese Temples and Houses. **Leaflet**, Field Museum of Natural History, Chicago, n.14, 1924. p.02.

12. SADLER, Arthur Lindsay. **Japanese architecture - A Short History**. North Clarendon: Tuttle Publishing, 1963. p.72-76.

ra, com seu embasamento em rocha). Suas paredes eram usualmente argamassadas em gesso, ou ainda, revestidas com azulejos cerâmicos. Havia já a presença de janelas, embora suas aberturas fossem muito segmentadas por barramentos verticais e horizontais. A cobertura/telhados passaram a apresentar formatos mais curvilíneos, e os arremates do cimbramento recebiam ornamentos em cobre no formato de carpas e dragões, ou ainda, grandes placas cerâmicas com o símbolo do senhor feudal.<sup>11</sup>

Os trabalhos mais proeminentes do período foram as residências mais que os templos, pois se tornou moda construir belas mansões com paisagismo e jardins cuidadosamente planejados, e a característica arte japonesa de paisagismo [...]. Os santuários da Era Muromachi, novamente, ficaram mais e mais como os templos Budistas com seus telhados em duas águas e entalhes elaborados, de modo que às vezes tornara-se muito difícil distinguir entre os dois.<sup>12</sup>

Logo, por volta do século XV, a arquitetura contemporânea japonesa ficara atrelada aos moldes chineses-budistas. Já, com fortalecimento das classes militares, entre 1600 e 1700, ocorreria um maior acúmulo de capitais nas cidades, e a ornamentação passara a integrar a arquitetura desde templos à residências. Neste, são construídos o templo de Nikko, e os santuários aos shoguns da dinastia Tokugawa, como o Santuário Toshogu. O estilo do período fora muito misci-



Imagem 02: Tōdai-ji, ou Grande Templo Oriental, colagem digital a partir de imagem de autoria desconhecida.



Imagem 03: Castelo de Edo, colagem digital a partir de imagem de autoria de Arthur L. Sadler.

13. SADLER, Arthur Lindsay. **Japanese architecture - A Short History.** North Clarendon: Tuttle Publishing, 1963. p.90.

14. GUNSALUS, Helen C. **Japanese Temples and Houses. Leaflet,** Field Museum of Natural History, Chicago, n.14, p.1-20, 1924.

genado, os detalhamentos altamente ornamentados em muitos casos obscureciam o uso funcional dos elementos, e as formas escultóricas dos arre-mates do telhado comumente eclipsaram a forma construtiva/tectônica da estrutura.<sup>13</sup>

Helen Cowen Gunsaulus, em sua sua publicação “*Japanese Temples and Houses* (1924)”<sup>14</sup>, bus-cara desvelar a arquitetura japonesa pela égide da etnologia, entendendo que a absorção de temas e técnicas próprias da China, no âmbito de edi-fícios residenciais, se deu somente num recorte social muito limitado: as elites e senhores feudais. Nas camadas médias e populares, poucas características estrangeiras podem ser lidas, as casas das classes mais baixas eram comumente em madeira, como no imaginário ocidental de arqui-tetura tradicional japonesa, e, o uso da pedra, advinda de modelos chineses, como já citado, se limitou aos castelos feudais e, às vezes, à *kura*, uma espécie de galpão para armazenagem localiza-da afastada do corpo principal do edifício. Logo, ao tratar da cultura tradicional, é preciso com-preender que há recortes específicos que baliza-ram as leituras e transformações empreendidas e, a “japonização”, talvez, fora a forma mais usual de modernização no devir histórico nipônico.

## RENOVAÇÕES, REVOLUÇÕES, MODERNIZAÇÕES

NÃO OBSTANTE, UMA QUESTÃO AINDA SE FAZ PRESENTE: o que podemos compreender como arquitetura tradicional? Para respondê-la, necessita-se melhor entender o momento histórico em que o debate acerca da identidade nacional emerge, e como ela se insere na construção da “tradição”.

Conforme contado, o Japão desde a Era Asuka, momento de introdução do Budismo, passa a receber grande influência da cultura chinesa, tanto que na Era Nara, implementa-se o *kokubun-ji* e o *kentōshi*, ambas políticas de Estado que visavam, respectivamente, impor modelos sino-budistas aos tempos provincianos, e importar tecnologias e trazer avanços tecnológicos à terra do Sol nascente advindas do império T’ang por meio de emissários. Entretanto, ao final da Era Tokugawa isto mudou.

Era a virada do século XVIII para o XIX e a China já havia perdido a Guerra do Ópio (1839-42) para a Inglaterra, resultando na subjugação de sua força pelos avanços dos ocidentais. Em seguida, em 1895, o Japão derrotou-a na Guerra Sino-Japonesa, fazendo crescer um sentimento antichinês. E, como o “olhar da comunidade [...] é de reverência ou de desprezo, e por não ter o

15. KATŌ, Shūichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012. p.183.

16. VISITA, Christine Manzano. Japanese Cultural Transition: Meiji Architecture and The Effect Of Cross-Cultural Exchange with The West. *The Forum, Journal of History*. Califórnia, v.1, n.1, abr.2009. p.40.

hábito de se voltar horizontalmente para as pessoas, só restava desprezar, em maior ou menor grau, a China”.<sup>15</sup>

Assim, em poucas décadas, dois momentos impactam a concepção da arquitetura em solo nipônico: em primeiro lugar, ocorre o abandono da estética dinástica chinesa; e, em segundo, por conseguinte, a aproximação aos modelos europeus, a Renovação Meiji.

Durante a Era Meiji (1868-1912), o imperador promulga um edito chamado *wa kon yo sai*, ou espírito japonês sobre inteligência ocidental, em que visava-se a modernização da nação partindo da perspectiva ocidentalizante, tentando legitimar o império tanto internamente quanto internacionalmente. Parecia que o Japão caminhava para o abandono das técnicas e filosofias locais, em prol de uma inserção no circuito internacional com uma arquitetura deveras eclética europeizada.

A ideia que o estilo arquitetônico e a engenharia ocidental e europeia eram mais avançados e estáveis que a arquitetura japonesa fora a motivação para incorporar mais qualidades ocidentais de design nos edifícios e casas do Japão.<sup>16</sup>

A escolha pela modernização via Europa foi impregnada por toda a sociedade, seguindo o lema *Bunmei kaika*, civilização e iluminismo. Os alunos da Faculdade Imperial de Engenharia em Edo



17. TATSUZO, Sone  
apud VISITA,  
Christine Manzano.  
Japanese Cultural  
Transition: Meiji  
Architecture and  
The Effect Of Cross-  
Cultural Exchange  
with The West.  
*The Forum, Journal  
of History*. Cali-  
fornia, v.1, n.1,  
abr.2009. p.34.

18. GUTH, Chris-  
tine M. E.. *Japan  
1868-1945: Art,  
Architecture, and  
National Identity*  
*Art Journal*, Nova  
Iorque, v.55, n.3,  
outono 1996.p.17.

(atual Tóquio), passaram a crer que “a combinação de estilos e materiais europeus com formas japonesas a fim de criar uma atmosfera arquitetônica era a mais condutiva para o Japão na era modernizante”<sup>17</sup>. Em 1870, o Ministério de Engenharia é constituído, e já em 1874, a maioria dos edifícios públicos construídos sob sua tutela eram ocidentalizados. A arquitetura tradicional para o imperador (e elites) marcava um dos principais empecilhos para a inserção da nação num mundo que se modernizava política e socialmente.

Os artesãos marceneiros, para atender às novas demandas, criam um novo estilo, o Movimento *Giyofu*, que em muito ilustra o que estava a ocorrer na sociedade: os edifícios eram construídos em madeira, porém, revestidos completamente com gesso ou argamassa para emular edifícios em pedra/alvenaria. Ou seja, os olhos brilhavam para o Ocidente, mas o que ocorria deste lado de Greenwich não podia ser facilmente replicado no Oriente. A cultura, a sociedade eram diferentes. As cidades nipônicas passaram a ser revestidas cenicamente por um véu “moderno” europeu, mas por detrás, a tradição estava latente.

Conforme definido em “*Japan 1868-1945: Art, Architecture, and National Identity*”, por Christine Guth, diversos intelectuais passaram a demonstrar preocupação com as implicações da política de equiparação de modernização à ocidentalização<sup>18</sup>. Por volta de 1889, o desejo de reapreciar o estilo tradicional passa emer-



Imagem 04: Rokumaikan, colagem digital a partir de imagem de autoria desconhecida.

19. VISITA, Christine Manzano. Japanese Cultural Transition: Meiji Architecture and The Effect Of Cross-Cultural Exchange with The West. *The Forum, Journal of History*. California, v.1, n.1, abr.2009. p.37.

gir dentro do campo da história da arquitetura, principalmente pelas mãos de Itō Chūta e Tadashi Sekino.

Para o Ocidente, o Japão já era tido como a mais moderna das nações asiáticas, mas fora envenenado pelo potencial de mostrar suas forças econômica, militar e culturalmente ao restante do mundo civilizado<sup>19</sup>, principalmente pela influência das elites e imperador. Assim, no início do século XX, primeiros anos da Era Shōwa, emerge o *Nihon kaiki*, o “retorno ao Japão”, artistas, literatos e arquitetos voltam-se para o passado idealizado, principalmente aquele anterior ao Budismo, rememora-se as casas e templos xintoístas da Era Kofun, em especial o Templo de Ise.

Entre o período Meiji e o Shōwa, há um hiato de ensaio democrático marcado pelo fascínio pelo novo, pelo moderno: a Era Taishō sinalizava o bem estar social, a ascensão da esquerda e, em razão da Reforma, uma nação que não havia sofrido com o colonialismo imposto à outras nações da Ásia. Sua arquitetura era marcada por uma maior “japonização” do estilo ocidental, e pela justaposição de elementos orientalistas e dos tipicamente europeus. Um exemplo é o Bankoro (1917), uma casa de chá de layout tradicional construída em alvenaria (técnica ocidental), localizada em Tóquio. Mas como toda ação tem uma reação, um respiro de parlamentarismo democrático cede lugar a um crescimento do militarismo nacionalista.

20. VISITA, Christine Manzano. Japanese Cultural Transition: Meiji Architecture and The Effect Of Cross-Cultural Exchange with The West. *The Forum, Journal of History*. California, v.1, n.1, abr.2009. p.49.

21. ERBER, Pedro apud TANIZAKI, Jun'ichirō. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. p.09.

22. TANIZAKI, Jun'ichirō. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. p.27.

Para os japoneses, a criação de estilos ecléticos dentro de seu universo arquitetônico gerou conflito com a identidade nacional conforme tentavam achar o balanço entre designs modernos com aspectos da arquitetura japonesa. A evolução da paisagem arquitetural do Japão emerge através de seu senso de orgulho nacional interpretado pelas novas tecnologias e educação.<sup>20</sup>

Acerca dessa reação, Pedro Erber, no prefácio da edição brasileira de “*Em louvor da sombra*” do nobel de literatura Jun'ichirō Tanizaki, elucida que o *Nihon kaiki* “trata-se de uma expressão difundida pela crítica, [...] para descrever o ambiente cultural dos primeiros anos do período Shōwa (1926-89), em que a valorização da tradição ganhou força no âmbito cultural junto à ascensão do nacionalismo militarista do Império japonês, eclipsando rapidamente o ambiente de relativa democratização e abertura cultural da era Taishō”.<sup>21</sup>

[...] o Ocidente veio trilhando seu caminho natural rumo ao que é hoje, enquanto o Oriente, confrontado com uma civilização superior, absorveu-a, mas em troca, desviou-se da própria rota de progresso que percorria havia alguns milênios e buscou novos rumos, o que no meu entender originou inúmeros desacertos e inconveniências.<sup>22</sup>

Tal como Tanizaki, no campo da literatura, põe em xeque a sobrepujança da ideia de modernidade importada, os arquitetos modernistas japoneses também passam a defender um olhar para



Imagem 05: Bankoro, colagem digital a partir de imagem disponível no site da Shimizu Corporation.

23. STEPHENS, Christopher. Rising Sons: The Bunriha Architecture Group. Artscape Japan. Disponível em: <[https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2102\\_01.html](https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2102_01.html)>. Acesso em: 03 de outubro de 2022

o passado enquanto um caminho para a constituição de uma imagem nacional desenvolvida. Sutemi Horiguchi, arquiteto formado pela Universidade Imperial de Tóquio e membro da *Bunriha Kenchiku Kai* (Sociedade Arquitetônica Secessionista), por ocasião do grande terremoto de Kantô (1923), questiona como as províncias afetadas passaram a ser reconstruídas a partir de projetos de um historicismo ocidentalizante, entendendo que a resposta à contemporaneidade deveria advir de uma relação dialética entre a tradição japonesa e tecnologias modernas.

Horiguchi, durante seu período de formação, fora aluno de Itô Chûta, quando aprendeu sobre o papel da história e da arte na ação de projetar, em especial o presente na Secessão Vienense. Pegando emprestado o nome, porém propondo ser um movimento identitário tipicamente japonês, forma o *Bunriha* com Kikuji Ishimoto (1894-1963), Mayumi Takizawa (1896-1983), Keiichi Morita (1895-1983), Shigeru Yada (1896-1958) e Mamoru Yamada (1894-1966)<sup>23</sup>. O grupo se encerrou nos primeiros anos da Era Shôwa, mas as questões levantadas por eles têm grande relevância para entender o papel da tradição, e como encará-la enquanto uma potencialidade.

Nós nos rebelamos!  
Nós dissidíamos do reino arquitetural do passado para criar um novo reino verdadeiramente significativo com cada edifício que construímos.  
Nós nos rebelamos!



24. The Bunriha Architecture Group Manifesto apud STEPHENS, Christopher. Rising Sons: The Bunriha Architecture Group. **Artscape Japan**. Disponível em: <[https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2102\\_01.html](https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2102_01.html)>. Acesso em: 03 de outubro de 2022.

25. HORIGUCHI, Sute-mi apud REYNOLDS, Jonathan M. Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition. **The Art Bulletin**, v.83, n.2, jun.2001. p.327.

Nós ambicionamos acordar tudo o que está adormecido no reino arquitetural do passado, e resgatar tudo que está à beira do afogamento [...].<sup>24</sup>

Cabe cingir que, talvez a obra de maior notoriedade de Sute-mi Horiguchi seja o Pavilhão Japonês (1954), localizado no Parque Ibirapuera, construída como um presente do governo do Japão e da comunidade nipo-brasileira para o IV Centenário de São Paulo. Neste se vê cristalizada a ideia de equacionamento entre tradição e olhar moderno para arquitetura, definida pelo arquiteto como um “estilo moderno de *sukiya*”<sup>25</sup>, uma variante das casas de elite do Período Edo, mais precisamente, o Palácio Katsura em Quioto. O pavilhão trás à baila, outros importantes pontos da arquitetura tradicional cooptada pelos modernistas, a standardização e a pré-fabricação: a *sukiya* foi inteiramente construída em estrutura de madeira no Japão, depois desmontada e remontada no Brasil; e, possui-se composição modular, com espaços pavilhonares que podem ser integrados ou isolados por portas deslizantes (*fusuma* ou *shōji*) e idem, com o jardim.

O olhar para o moderno (em modelos do Ocidente), o sentimento anti-China, bem como o nacionalismo, fez com que no período entregueras, os arquitetos japoneses buscassem criar uma imagem de arquitetura que atendesse as demandas da modernidade crescente, bem como criasse o imaginário de uma cultura nipônica forte, desenvolvida e que se equiparasse com os padrões



Imagem 06: Pavilhão Japonês, colagem digital a partir de imagem disponível no site da Fundação Bunkyo.

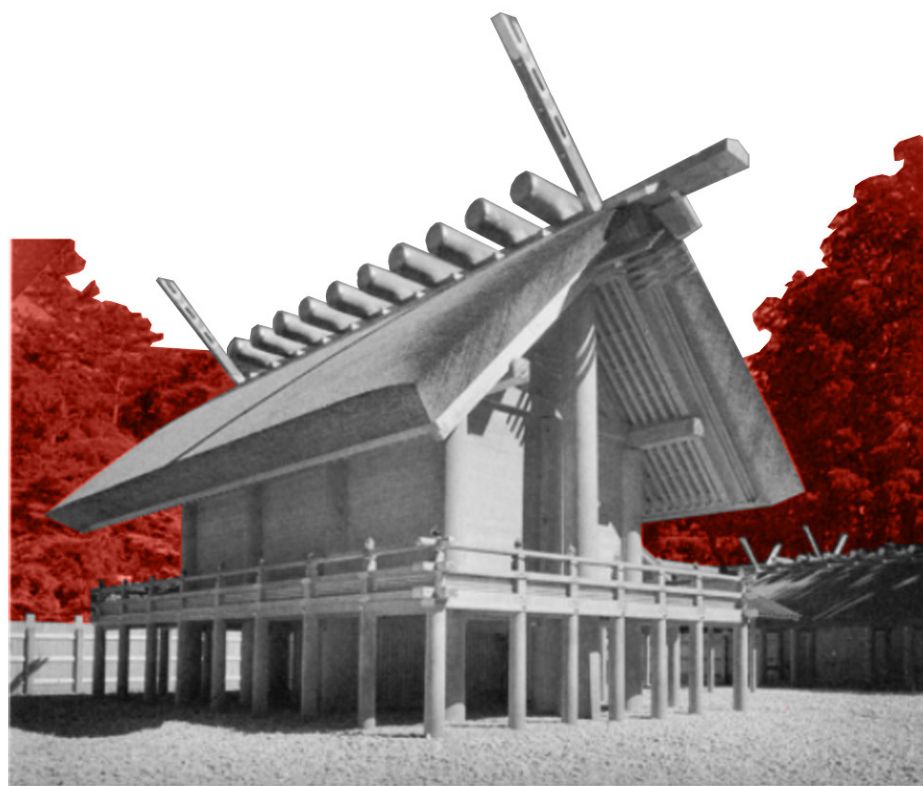


Imagem 07: Templo de Ise, exemplar do estilo Shinmei-zukuri, colagem digital a partir de imagem da obra Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition, de M.Reynolds.

26. FUJIOKA, Hiroyasu. "Japanese-ness" in the Japanese Architecture World of the Early Shōwa Era - New Understanding of Tradition by Rationalist Architects. Architectural Institute of Japan Article Reports Collection, Tóquio, n.412, jun.1990. p.176.

europeus de desenvolvimento.

Hiroyasu Fujioka, historiador da arquitetura e professor emérito do Instituto de Tecnologia de Tóquio, define que, segundo os modernistas, a arquitetura tradicional japonesa poderia ser caracterizada a partir dos entendimentos da austeridade (*kansō*), da simplicidade (*tanjun*), e da pureza (*junsui*). Compreendendo que, todos possuem um grau de proximidade muito grande com os preceitos ancestrais do Xintoísmo. Sumarizando, teriam-se seis fatores que deveriam ser seguidos para que o objeto de arquitetura fosse tido como nipônico:

- i | austeridade e clareza das superfícies planas e estrutura;
- ii | respeito pela beleza dos materiais;
- iii | carência de ornamentação;
- iv | assimetria;
- v | harmonia com a natureza (com o ambiente que cerca o edifício);
- vi | estandardização (modulação a partir do "tatami").<sup>26</sup>

Os discípulos do modernismo repudiavam a autonomia da ornamentação do historicismo ocidental, e tal, quando trasladado ao arquipélago japonês, fez com que se associassem estilos despidos de ornamentos à arquitetura clássica, ou tradicional.



27. INOUE, Shōichi. *Art, Kitsch, Japanesque - The Greater East Asian Postmodern*. Tóquio: Seidosha, 1987. p.96.

28. KISHIDA, Hideto. *Structures of the Past*. Tóquio: Sagami Shobō, 1938. p.18

Eles [os modernos] insistiram que somente aquela que tivesse afinidade com o modernismo era japonesa. Eles criticavam edifícios ornamentados como sendo não-japoneses. [...] E tais, louvavam as salas de cerimônia do chá e os templos xintoístas, os quais acreditavam personificar a beleza pura. Eles, especialmente, admiravam o estilo “shinmei” único do Ise Jingu [ou Santuário de Ise].<sup>27</sup>

O *shinmei* ou *shinmei-zukuri* corresponde ao estilo arquitetônico típico da Era Kofun (250 d.c. a 540 d.c.), observado principalmente em templos pré-introdução do Budismo, sendo considerado, assim, um dos pináculos da tradição arquitetônica nipônica. Estrutura e fechamentos em madeira natural, planta na proporção de 3:2 ou 1:1, embasamento elevado, telhado em duas águas, e ausência de adorno são algumas de suas características-chave.

Formado pela mesma instituição que Horiguchi, o jovem arquiteto Hideto Kishida, em 1929, publica a obra “*Kako no Kōsei*” (Estruturas do Passado), em que a partir de um verniz moderno passa a analisar diversos edifícios clássicos como o Monastério de Hōryūji, grande expoente do estilo *Kudara* do Período Asuka. Ricamente preenchido com fotografias, o livro buscou enxergar o “modernismo na arquitetura tradicional japonesa”.<sup>28</sup>

A grandiosidade da antiga arquitetura japonesa está principalmente no seu passado distante, compreendido e avaliado como algo nostálgico que não



Imagem 08: *Kako no Kōsei*, colagem digital a partir de imagens da publicação conseguidas no site AbeBooks.

29. KISHIDA, Hide-to. **Structures of the Past**. Tóquio: Sagami Shobō, 1938. p.31.

30. MASAMI, Maki-no. Ru Korubyujie o katari Nihon ni oyobu. **Kokusai kenchiku**, v.5, n.5, mai.1929, p.67-68.

pode ser recuperado, porém, avançando, eu gostaria de ver em edifícios clássicos japoneses, e outros, uma essência formal e estrutural que poderia de alguma forma me iluminar/instruir enquanto uma pessoa moderna. [...] Arquitetura japonesa clássica certamente é antiga, mas em alguns pontos, ou em algumas partes, eu fico atônito ao encontrar coisas que poderiam ser chamadas de “modernas”, e eu certamente não sou o único que sente essa excitação palpitando no meu peito.<sup>29</sup>

Muito em razão da incessante busca duma imagem forte de nação, houveram diversos arquitetos e historiadores (modernos, em sua maioria) que buscavam definir enquanto tradicional, ou seja, como puramente japonesa, aquela que melhor pudesse assimilar ideias contemporâneas, como os pressupostos de Le Corbusier em “*Por uma arquitetura*” (1923). A revista japonesa “*Kokusai kenchiku*”, em 1929, definiu que “essa nova ideia ocidental apregoada pelo arquiteto principal (Le Corbusier) já tem sido praticada no Japão por mais de 300 anos”<sup>30</sup>. O que poderia ser retirado desse excerto é que o nacionalismo crescente fez com que a imagem de arquitetura nipônica fosse utilizada como propaganda internacional da força da nação, de modo a criar uma mística na Europa e América do caráter ímpar e de elevada sofisticação formal da tradição nipônica.

Em “*Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940*”, de Peter McNeil, ressalta-se como propagou-se um modelo de prestígio à arquitetura

31. MCNEIL, Peter. *Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940*. **Journal of Design History**, v.5, n.4, 1992. p.281.

32. KISHIDA, Hide-to. *Aspects of Today's Society and Architectural Design*. In: \_\_\_\_\_. **Iraka**. Tóquio: Sagami Shobō, 1937.p.14-15.

japonesa ao longo da primeira metade do século XX, e como tal era reiterado e fortalecido dentro de publicações europeias do período, como o catálogo da “*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*” de 1925, em Paris, quando, ao contrário do imaginado, no caso da terra do Sol nascente, o que fora mais apreciada e elogiada fora sua tradição.<sup>31</sup>

Neste mesmo sentido, Kishida concluiria que “o moderno é a continuação do passado e não um rompimento com o mesmo”. Afinal, “quando você pensa sobre arquitetura residencial no Japão moderno, nós precisamos interrogar como as pessoas japonesas vivem hoje e por que modernismo e tradição estão entrelaçados neste espaço em particular”.<sup>32</sup>

## DESVELANDO A TRADIÇÃO

33. TANIZAKI, Jun'ichirō. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. p.39-40.

AO SE QUESTIONAR ACERCA DA TRADIÇÃO, DEVEMOS ENTENDER que, especialmente no caso do arquipélago japonês, há uma relação intrincada entre cultura, arquitetura, política e religião (essa, muito mais próxima duma forma de filosofia). Para propor uma leitura mais clara dessa arquitetura, tão cheia de “mistérios das sombras” e de uso do “claro-escuro com propriedade e engenho”, devemos tentar romper com o olhar tendencioso da “expressão “Oriente misterioso”, usada por nós ocidentais”<sup>33</sup>, a qual fetichiza a ambiência construída no contexto nipônico.

Shūichi Katō, na busca de compreender o espaço construído, à partir de uma visão macro-cultural e de aplicabilidade generalista, caracterizou-o em três pontos:

### i | o conceito de *oku*

Aproxima-se do sentido de hierarquização espacial, ao mesmo tempo que se relaciona com a ideia moderna de valorização do percurso como estruturador do espaço. “Espacialmente, é um lugar mais ao fundo a partir da entrada, e seu sentido original e primitivo é um lugar valorizado e não

34. KATŌ, Shūichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012. p.187.

35. *ibidem*. p.188.

revelado para as pessoas”.<sup>34</sup>

Todavia, o *oku* não é o espaço “não mostrado” enquanto um cômodo singular, mas sim, é compreendido como um sentido de deslocamento “ao fundo”. Isto é, seria o caminhar ao espaço mais privado da casa, ou ao mais sagrado dos templos. “O “entrar no fundo” é um deslocamento e, em geral, significa a natureza direcional do movimento, mais do que a indicação de um ponto no qual o *oku* foi fixado”<sup>35</sup>. Numa casa seria o sentido de aumento do caráter privado como agente de hierarquia do layout: no hall de acesso vai-se para a sala de visitas, desta para a sala íntima, e assim sucessivamente até o quarto.

### ii | o conceito de horizontalidade

Ao contrário da arquitetura de tradição europeia, a arquitetura sacra japonesa, no caso xintoísta, não é marcada pela verticalidade: não há torres em templos, o contato com o divino não se dá ao tentar tocar o céu, os *kami* não vieram de lá, e tampouco, ascenderam para tal.

Transposto à cultura secular, tem-se a tendência de construir ao rés do chão, a primazia do plano horizontal. Ao longo da história do arquipélago, poucas são as exceções a esta máxima, podendo citar, por exemplo, os castelos da Era Tokugawa, entendendo que suas dimensões serviam para impor o poderio dos senhores, visto que no

36. KATŌ, Shūichi.  
Tempo e espaço na  
cultura japonesa.  
São Paulo: Estação  
Liberdade, 2012.  
p.191.

período as guerras eram escassas, assim a força de dominação era exposta por meio da arquitetura.

As construções japonesas acompanhavam a superfície horizontal, estendendo-se pelo solo. Os telhados com cobertura de colmo pareciam ter brotado dos campos irrigados, que estavam ao pé da construção. As paredes brancas [...] diluíam-se na superfície da montanha outonal e sustentavam sua harmonia.<sup>36</sup>

O aparecimento de edificações com múltiplos pavimentos é contemporâneo a Renovação Meiji (1868-1912), marcada pela entrada de tecnologias ocidentais. Já o destacamento das linhas verticais, passa a integrar a paisagem das urbes somente no segundo pós-guerra, quando as ilhas foram inundadas pela cultura estadunidense. Entretanto, a arquitetura produzida aqui, não mais corresponderia a tradicional.

### iii | o conceito de *tatemashi*

O termo poderia ser traduzido para o português como “construção ampliada”, entendendo que, partindo de uma unidade mínima, poderia-se ampliar e multiplicar os espaços, os ligando por corredores, pontes, unindo-os e criando um novo todo, que continuaria nesse processo metabólico, teoricamente, ad infinitum.

37. KATŌ, Shūichi.  
Tempo e espaço na  
cultura japonesa.  
São Paulo: Estação  
Liberdade, 2012.  
p.192.

38. ibidem. p.194.

O protótipo da moradia é a casa de um ambiente. Se um espaço a mais se torna necessário aos moradores, constrói-se, dentro do mesmo lote de terreno, ou no vizinho, mais uma casa de um cômodo. Não se considera o segundo cômodo como anexo, e, construindo uma parede que se liga ao primeiro cômodo por um corredor, obtém-se o “*tatemashi*” de uma casa.<sup>37</sup>

Há duas formas de *tatemashi* a serem empregadas na arquitetura: da parte ao todo, propondo uma unidade mínima que se multiplica e origina um “corpo final”; e, do todo à parte, onde propõem-se o enquadramento final e esse se divide para atender as demandas pretendidas.

No campo do edifício, a ideia pode ser estendida aos debates dos *Metaborizumu*, ou Metabolistas, iniciados na década de 1960, principalmente, na imagem da Nakagin Capsule Tower (1972), de Kisho Kurokawa, onde uma unidade mínima de habitação é metabolizada e gera a imagem da grande torre, que se localizava em Ginza e fora desmontada na primeira metade de 2022.

Entretanto, o conceito se faz mais presente no campo do urbanismo, na forma de espraiamento das urbes e seu crescimento, horizontal ou vertical.

Tóquio se converteu duas vezes numa terra em chamas, com o grande terremoto de 1923 e o bombardeio incendiário de 1945. Como a fênix renascida das chamas, passando por um processo de “*tatemashi*”, reviveu como um “caos” gigante.<sup>38</sup>



Imagem 09: Nakagin Capsule Tower, colagem digital a partir de imagem disponível no site Archdaily.

39. TANIZAKI, Jun'ichirō. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. p.36.

EQUACIONANDO, DERIVANDO, INTEGRALIZANDO ESSES conceitos, Katō defende que pode-se originar resoluções distintas dentro da percepção tradicional de espaço: do *tatemashi* pode-se derivar a ideia do apreço pelo detalhe, pois foca-se na menor unidade, e não num todo macro, que por sua vez, produz a preferência pelos espaços menores que possam se abrir para o exterior ou para áreas vizinhas, mas que possam, idem, se fechar para si. E, por conseguinte, a assimetria, visto que há algo de orgânico no espaço pensado na justa-posição, não cabendo pensar, assim, em eixos de simetria rígidos, como na cultura chinesa.

A mutabilidade espacial, a integração jardim-interior, são algumas das manifestações físicas de tais caracterizações, compreendendo que o espaço arquitetural tradicional não é um segmento finito, mas uma continuidade do que ocorre no seu entorno próximo.

Externamente, o que mais se destaca nas construções japonesas, sejam elas templos, palácios ou casas populares, é o telhado - por vezes revestidos de telha, por vezes revestidos de colmo - e a espessa sombra reinante sobre o beiral [...]. Assim, ao construir uma residência, abrimos antes de mais nada um guarda-sol - o telhado - sobre a terra, isto é, nela projetamos um pedaço de sombra, e nesse espaço [...] construímos a casa.<sup>39</sup>

Inserido num plano contínuo, abre-se um guarda-sol, e na penumbra, uma casa se ergue. Por



40. NAGASHIMA, Kōichi. Architectural space concepts - identity versus harmony. *Japan's organization of space*, Athens Center of Ekistics, Atenas, v.48, n.289, jul./ago.1981. p.267.

mais poético que possa parecer a descrição, ela nos elucida a conformação do espaço construído. Segundo Nagashima, o telhado tradicional parece estar flutuando no ar, tornando-se parte integrante (e em coesa) do jardim que o cerca, há uma clara postura de respeito com a pré-existência e com o ambiente que passará a compor. O jardim e a casa, ou o templo, são um.

Há uma área de indefinição vagamente implícita pela sombra projetada pelo telhado [...]. Os limites do espaço arquitetural japonês são ambíguos. É extremamente difícil definir uma linha clara entre o interior e exterior do edifício.<sup>40</sup>

Elevado em relação a topografia do terreno, emerge um plano horizontal apoiado em pilares de madeira natural, que servirá de embasamento para os pilares do corpo da edificação, os quais sustentam a estrutura em duas águas da cobertura. Em suma, esta é a estrutura gérmen da arquitetura tradicional. Usualmente, a malha de pilares é periférica, gerando um espaço interno pavilho-nar, em cujo perímetro, externamente, o plano do piso se estende e gera a *engawa*, a varanda.

Vale-se salientar que toda a modularização da casa se dá a partir do tatame - o qual possui pequenas variações de medidas regionalmente (88cm por 176cm, *edomatama*, padrão de Tóquio; 91cm por 182cm, *ainomatama*, padrão de Nagoya; 95.5cm por 191cm, *kyōmatama*, padrão de Quioto) -, em proporção 1:2, desde os pilares aos fechamentos manterão tal relação.

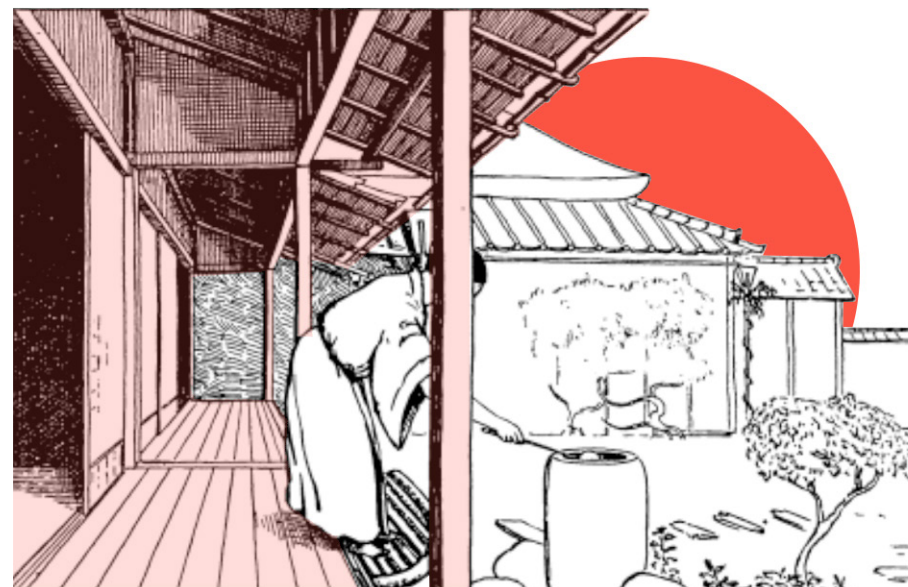


Imagem 10: *Engawa* de uma habitação em Quioto, colagem digital a partir de imagem de autoria de Edward S. Morse.

41. CORNELL, Laurel L. House Architecture and Family Form: On the Origin of Vernacular Traditions Early Modern Japan. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, International Association for the Study of Traditional Environments, Oregon, v.8, n.2, primavera 1997. p.25.

Conforme caminhamos para o *oku*, os ambientes de maior hierarquia, e de caráter mais privado, ficarão mais distantes do acesso, e menos permeáveis à exterioridade. Quanto menos *oku*, e mais público, maiores serão as possibilidades de aberturas e integração. As habitações mais simples, setorizam o layout em três diferentes usos *hiroma*, *doma* e *nema*, respectivamente, espaço de convivência, espaço de trabalho, e espaço de dormir<sup>41</sup>, de idem, distintos graus de privacidade.

Fazendo certa equivalência ao projeto contemporâneo, os vedos e divisórias internas são do tipo caixilhos de correr, o *fusuma* ou o *shōji*: elementos standardizados em madeira, que correm em pequenos entalhes no piso e nas vigotas da cobertura. São um misto de porta, decoração e janela. O *fusuma* é revestido em papel opaco ou tecido, podendo ser duma cor sólida ou ilustrado com técnicas tradicionais de pintura, e a presença da madeira se faz somente como uma estrita moldura perimetral. Já o *shōji* é talvez um dos elementos que primeiro nos vem à mente, enquanto ocidentais, ao pensar nas casas japonesas, são elementos que possuem uma treliça ortogonal em madeira que dá suporte a polígonos de papel translúcido, *washi*, que possibilitam a entrada de luz externa de forma filtrada, garantindo uma iluminação mais leitosa, muito distinta da que uma abertura revestida de vidro geraria. Além destas, há o *amado*, são pesadas pranchas de madeira que podem ser alocadas entre o limite da

42. RAMBERG, Walter Dodd. Some Aspects of Japanese Architecture. *Perspecta*, Nova Iorque, v.6, 1960. p.43.

varanda e o beira, bloqueando chuvas fortes e ventanias.

A presença do *shōji* e do *fusuma* é o que garante a tão elogiada possibilidade de integração espacial interna e/ou externa, bem como a possibilidade de alteração simplificada de layouts. Estas podem correr, serem inteiramente retiradas ou completamente fechadas, dimerizando a luz, a circulação de ar, ou mesmo os fluxos humanos.

A ilusão de amplitude [...] é dada em função da sua ausência de mobiliário e, bem como, em função de sua orientação microcós mica [...]. A locação assimétrica dos edifícios, os elementos de jardim, e aqueles dentro da construção implicam numa percepção de extensão espacial além do que podemos ver, negando o senso de completude ou definição [...]. A falta de massa, a leveza estrutural, as finas superfícies auxiliam a evitar o sentido artificial na arquitetura doméstica japonesa [...] Os japoneses, como se pode esperar pela sua especial relação com a natureza, preferem partes e componentes individuais e distinguíveis entre si, tendo aversão a ambientes vagos e inertes.<sup>42</sup>

Os mobiliários, por assim dizer, são integrados à arquitetura, uma forma de “obra de arte total”, algo próximo do que Frank Lloyd Wright, ou a Bauhaus, posteriormente veio a idealizar. O *tokonoma* ou *toko*, por exemplo, é tal como uma alcova, ou uma reentrância na parede que abriga espaço para servir de bancada próximo ao piso, e receber obras de arte como o *kakemono* (trabalhos

de caligrafia tradicional) e a *ikebana* (arranjos florais). Geralmente integram o *zashiki*, ou sala de visitas.

Há outros componentes que poderiam ser relacionados enquanto elementos da tradição construtiva nipônica, todavia, aqueles que foram elencados e cooptados pelos modernos, e pela cultura nacionalista da Era Shōwa, foram estes, os que rememoram um passado pré-entrada da cultura chinesa e que poderiam se equiparar ao conceitos em voga na contemporaneidade, indicando o grau de sofisticação da arquitetura local.

# LEITURAS VELADAS JAPÃO & OCIDENTE

43. MCNEIL, Peter. Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940. *Journal of Design History*, v.5, n.4, 1992. p.281.

ANTERIOR ÀS DEFINIÇÕES DE ARQUITETURA TRADICIONAL pelo véu moderno, autores japoneses e ocidentais tentaram elucidar a história da mesma, e caracterizá-la. Entre os precursores dessa tratativa estão o estadunidense Edward Sylvester Morse (1838-1925), e o japonês Itō Chūta (1867-1954). Sendo que ambos possuíam um elemento que os unia: o véu do Ocidente, enquanto modelo de análise.

## i | o olhar ocidental sobre o Japão

Conforme McNeil<sup>43</sup>, por volta dos anos de 1880, a arquitetura tradicional japonesa, pela primeira vez, fora acessada por autores ocidentais, momento que coincide com a abertura de fronteiras culturais e políticas da Era Meiji, bem como com a ascensão do movimento de Arts and Crafts, que buscava a valorização da manufatura e da relação artesão-obra em detrimento da crescente industrialização e mecanização dos processos de produção, o que vinha em congruência com as práticas presentes no arquipélago do Japão.

O Ocidente descobriu a qualidade do espaço na arquitetura tradicional japonesa através do filtro de



Imagem 11: Vista de Enoshima, colagem digital a partir de imagem de autoria de Edward S. Morse.

44. ADACHI, Hiroshi. *The Japanese House: Discovering Aesthetics and Space. Japanese Aesthetics and Sense of Space: Another Aspect of Modern Japanese Design*, Sezon Museum of Art, Nagano, 1990. p.297.

45. MORSE, Edward S. *Japanese Homes and Their Surroundings*. Tóquio: Tuttle Publishing, 1972. p.34.

valores da arquitetura ocidental.<sup>44</sup>

Havia certo fascínio pelo exótico no olhar desses primeiros autores, o Japão era tido como uma ilha isolada, cujo desenvolvimento cultural não compartilhava quaisquer elos com a história eurocêntrica. Assim, os textos originados desse encontro inicial eram um misto de descrição arquitetônica com relatos etnográficos dessa nação do “Oriente misterioso”.

Originalmente, publicado em 1885, *“Japanese Homes and Their Surroundings”*, de Edward S. Morse, pode ser considerado como obra seminal do reconhecimento da arquitetura tradicional japonesa pelo Ocidente. Escrito entre os anos de 1883 e 1885, quando o autor fora professor convidado na Universidade de Tóquio, o texto documenta não somente o universo construído, mas também, todo um sistema de práticas sociais endêmicas à nação.

Naturalmente, uma grande curiosidade, acerca da vida social dessa notável população, emergiu; particularmente, era desejado entender a natureza dessas casas que abrigam tão belas e singulares obras de arte.<sup>45</sup>

Entre as décadas de 1860 e 1870, em razão das políticas imperiais, a vinda de estrangeiros era: ou para fim turístico; ou para atender as demandas que a modernização recente demandava.



46. SAID, Edward W. **Orientalism**. Nova Iorque: Vintage Books, 1979. p.05.

47. ibidem. p.05.

48. REYNOLDS, Jonathan M. Edward S. Morse's Writings on Japanese Vernacular Architecture as Ethnography. **Impressions**, n.35. 2014. p.138.

Portanto, conforme o professor Edward W. Said, afirma em "*Orientalism*"<sup>46</sup>, deve-se compreender que as leituras feitas contemporaneamente, derivam de "configurações de poder", não somente de olhares estetizantes.

Uma segunda qualificação é que ideias, culturas, e histórias não podem ser compreendidas ou estudadas seriamente, sem suas forças, ou mais precisamente, suas configurações de poder, sendo idem, estudadas. Acreditar que o Oriente foi criado - ou, como eu nomeio, "Orientalizado" - e acreditar que essas coisas simplesmente acontecem como uma necessidade da imaginação, é ser dissimulado. A relação entre Ocidente e Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia [...].<sup>47</sup>

Assim, acadêmicos, como Morse, possuíam posição social-econômica privilegiadas dentro da sociedade, podendo melhor circular entre as províncias e cidades, estudá-las, catalogá-las e produzir conhecimento tanto para o império, quanto para levar ao estrangeiro o imaginário constituído, compreendendo que:

[...] muitos consultores estrangeiros eram altamente simpatéticos à cultura tradicional japonesa. Como representantes do Ocidente tecnologicamente avançado, eles podiam se dar ao luxo de ser sentimentais acerca da tradição, de forma que a elite japonesa do período, lutando para dominar o conhecimento ocidental, não podia.<sup>48</sup>



Imagem 12: Técnica de "afundamento" de rochas para servirem de fundação, colagem digital a partir de imagem de autoria de Edward S. Morse.

Como relatado anteriormente, nas décadas últimas do século XIX, emerge a necessidade de reavaliar o papel da tradição como forma de redefinir a imagem de nação frente à sociedade internacional moderna. “*Japanese Homes*”, nesse sentido, foi precursor, ao promover aos estrangeiros, uma introdução à arquitetura e cultura nipônicas, “orientalizando” o imaginário do arquipélago. Diversos autores que se propuseram a estudar o Japão, posteriormente, salientaram a importância da obra do texto, em especial, o britânico Arthur Lindsey Sadler (1882-1970), cujo livro “*Japanese Architecture - A Short History*”, de 1941, deu continuidade aos seus escritos, propondo um levantamento da história de sua formação arquitetônica, caracterizando-a plástica, e compositivamente.

Morse, ao longo de nove capítulos, ricamente ilustrados, busca etnograficamente descrever a cultura material e caracterizar socialmente os aspectos que são circunscritos à arquitetura “tradicional”. Perpassando, do macro ao micro, explicita desde a tessitura das cidades e vilarejos até as funções plástico-simbólicas do *tokonoma*. Ou seja, tenta-se, ao máximo, criar as condições para que o leitor possa minimamente entender um grande rol de temas que possibilitem desvelar a arquitetura.

[...] é insuficiente abordar essa delicada filha do espírito somente com o olhar de mera curiosidade, ou com o rígido padrão de uma escola estrangeira. O

49. FENOLLOSA, Ernest apud MORSE, Edward S. *Japanese Homes and Their Surroundings*. Tóquio: Tuttle Publishing, 1972. p.36.

50. MORSE, Edward S. *Japanese Homes and Their Surroundings*. Tóquio: Tuttle Publishing, 1972. p.80-81.

coração deve ser grande o suficiente para aprender a amar, como os artistas japoneses amam, antes do véu poder ser levantado para apreciar o esplendor total de suas belezas escondidas.<sup>49</sup>

Pelo fato da publicação ser contemporânea à Renovação Meiji, as imagens produzidas por Morse, e suas anotações, permitem compreender as transformações sofridas pelas urbes e edifícios em razão da modernização (ocidentalização), servindo de importante documento das práticas tradicionais, elucidando as formas com que a arquitetura permeou as diferentes classes sociais japonesas. Conquanto, não se pode negar que se trata de um autor estadunidense, logo, por mais que se busque uma aproximação real, e afastamento de fetichizações, é impossível eclipsar completamente o olhar ocidental.

Viajando ao longo do país, a ausência da classe média, como indicado pelas habitações, é dolorosamente aparente. É verdade que você passa, aqui e acolá, por casas grandes e confortáveis com seus amplos telhados de palha, mostrando evidências de sua riqueza e abundância nas inúmeras “kura” e anexos as cercando; mas para cada uma dessas, você passa centenas que mal servem de abrigo para seus habitantes [...]. Apesar das pessoas que habitam tais abrigos serem muito pobres, elas aparentam contentes e alegres, apesar de sua pobreza [...], no Japão, pelo menos, pobreza e alojamentos constritos não são sempre correlatos com condutas grosseiras, imundice e criminalidade.<sup>50</sup>

A visão capitalista de cidade e sociedade,

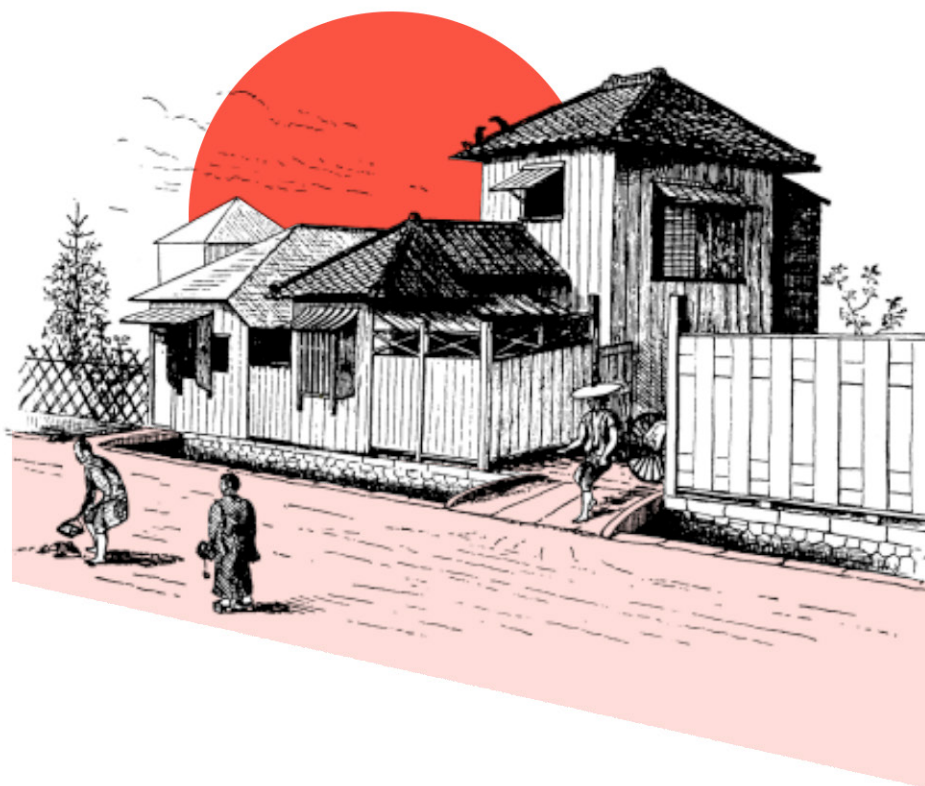


Imagem 13: Rua em Kanda Ku, Tóquio, colagem digital a partir de imagem de autoria de Edward S. Morse.

51. REYNOLDS, Jonathan M. Edward S. Morse's Writings on Japanese Vernacular Architecture as Ethnography. *Impressions*, n.35. 2014. p.140.

52. MORSE, Edward S. *Japanese Homes and Their Surroundings*. Tóquio: Tuttle Publishing, 1972. p.33.

tipicamente relacionada aos padrões norte-americanos, podem se fazer presentes, todavia, tal não exclui a importância do texto enquanto estudo minucioso do período. Reynolds, acerca do tema, defende que Morse escrevera o livro levando em consideração o público, que seria majoritariamente estadunidense (e ocidental), de forma que a mesma pudesse conversar com, e sanar os “muitos equívocos sobre o Japão que coloriram a recepção da cultura material japonesa”<sup>51</sup>, provendo à audiência uma imagem mais completa e acurada das suas tradições arquitetônicas. O acadêmico acreditava que a estética nipônica, com sua simplicidade, poderia purificar os excessos, e exorcizar os “pesadelos e horrores que nós [o Ocidente] havíamos antes suportado tão mansamente”.<sup>52</sup>

Ou seja, há algo que perpassa, preeminente, as narrativas e análises propostas por estrangeiros, no concernente à tradição japonesa: a possibilidade da mesma prover respostas às questões enfrentadas pelo Ocidente. O “minimalismo”, a pureza formal, os ambientes fluidos, dentre outros, podem vir a servir de balizadores para o enfrentamento do horror dos excessos capitalistas.

## ii | *kenchiku*, a arquitetura enquanto belas artes

O crescente contato com o mundo além do arquipélago, em especial, com a Europa, modificou

53. REYNOLDS, Jonathan M. Teaching Architectural History in Japan: Building a Context for Contemporary Practice. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v.61, n.4, dez.2002. p.531.

não somente plasticamente a arquitetura, mas a própria forma de enxergar a prática. Há sim uma valorização da tradição, mas o caminho pode derivar de teorizações externas.

Enquanto arquiteto formado pela Universidade de Tóquio, durante a Era Meiji, século XIX, Itō Chūta recebera treinamento para “projetar edifícios em estilos arquitetônicos ocidentais usando tecnologias modernas de construção”<sup>53</sup>, uma educação notadamente voltada às demandas impostas pelas políticas imperiais desenvolvimentistas. Todavia, em 1889, enquanto estudante, incorpora-se no currículo da graduação, uma disciplina voltada para práticas arquitetônicas japonesas, ministrada pelo carpinteiro-artesão Kigo Koyoyoshi, a qual possuía como mote ensinar aos jovens profissionais, técnicas de construção e métodos tradicionais. Assinalava-se assim, um momento que podemos definir como paradigmático na formação teórica de Chūta: o jovem discente passa a repensar a forma com que sua geração de arquitetos (chamada de segunda geração) lidava com a ideia de ocidentalização do ensino e do projetar.

Consequentemente, logo após sua formatura, dada sua inquietação, publica um artigo em que buscara criar paralelos entre o Monastério de Hōryūji (607), um dos primeiros templos budistas construídos no Período Asuka, e a história do mundo ocidental, podendo este ser considerado o gérmen da compreensão da arquitetura tradicional

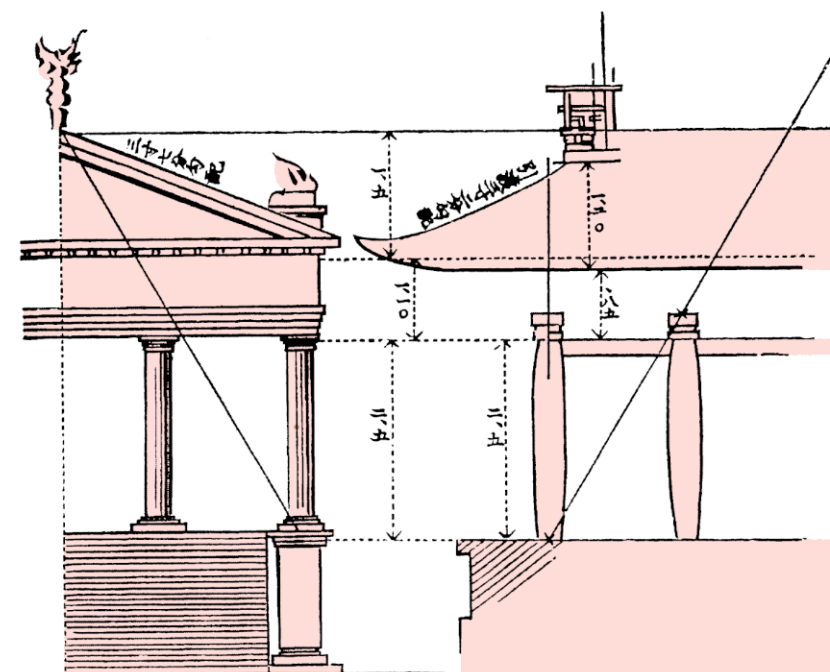


Imagem 14: Imagem comparativa entre o Templo de Hōryūji e um templo etrusco, colagem digital a partir de imagem de autoria de Itō Chūta.





Imagem 15: Memorial do Grande Terremoto de Kanto, colagem digital a partir de imagem de autoria de desconhecida.

japonesa num senso moderno de historiografia.

Vê-se, destarte, que as primeiras tentativas de proposição metodológica de análise e estudo da formação arquitetural nipônica perpassam os moldes estrangeiros, devendo este fato ser entendido não somente como um sintoma do zeitgeist do período Meiji, mas uma tentativa de inserir o Japão dentro do circuito global. A arquitetura é parte integrante do processo de construção dum nacional, sua promoção é, idem, a promoção do Estado.

Voltando-se para a formação e a atuação profissional de Chūta, notadamente há um caráter dualista a ser explorado: num espectro, dada sua habilidade na compreensão de modelos tradicionais japoneses, Koyoyoshi convida-o a integrar a equipe responsável pela construção da réplica do palácio imperial da Era Heian, em 1894, para uma exibição em Quioto - em suma, uma obra de cunho historicista; noutro espectro, Kojima Noriyuki, seu professor de arquitetura ocidental, indica-o para ocupar a cadeira de professor desta mesma disciplina na Escola de Belas Artes de Tóquio, em razão do seu prolífico projeto de graduação (trabalho final de curso), em 1892, uma catedral gótica.

Chūta defendia o uso de “formas arquitetônicas pré-modernas japonesas na prática contemporânea, introduzindo esses elementos em seus próprios designs, como o Memorial do



54. REYNOLDS, Jonathan M. Teaching Architectural History in Japan: Building a Context for Contemporary Practice. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v.61, n.4, dez.2002. p.531.

55. *ibidem*. p.531.

56. AOKI GIRARDELLI, Miyuki. The “Orient” in the West: The Japanese Architect Itō Chūta’s Travels in the Ottoman Empire and Its Challenge to the Oriental Narrative. In: MOTION: TRANSFORMATION, 35TH CONGRESS OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE OF THE HISTORY OF ARTS, 1-6 de set. de 2019, Florença. *Congress Proceedings*. Bologna: Bononia University Press, 2019. p.446.

Grande Terremoto de Kantō de 1927”<sup>54</sup>, uma forma de hibridização da produção coetânea, entendendo a importância da tradição como elemento composicional da ação. Reynolds<sup>55</sup> assinala que conforme a retórica nacionalista se intensificou, entre os anos de 1920 e 1930, o arquiteto e professor passou a defender o hibridismo partindo de ornamentações históricas japonesas como antídoto à preponderância de soluções ocidentalizantes.

Quatro anos após assumir o cargo de professor na Escola de Belas Artes, passa a integrar também o corpo docente da Universidade de Tóquio, e a ministrar em ambas, a disciplina de história da arquitetura japonesa, lecionando para toda uma nova geração de arquitetos que passaram a enxergar a tradição nacional com novos olhares.

Para além, Chūta promove o uso do neologismo *kenchiku* para, agora, designar a noção contemporânea de arquitetura, enquanto prática que envolve estudo acadêmico, conhecimento histórico e estético, logo, uma ação do intelecto - a arquitetura como belas artes.

Ele [Itō Chūta] é conhecido como sendo o primeiro historiador da arquitetura japonesa, e ele introduziu a noção de “arquitetura” como belas artes para o Japão, propondo sua tradução para o japonês, *Kenchiku* - literalmente “construção de estruturas” - no lugar de *Zōka* (“construir casas”), criticando a anterior porque “casa não inclui todos os tipos de estruturas construídas.”<sup>56</sup>

57. TSENG, Alice Y. In Defense of *Kenchiku*: Itō Chūta’s Theorization of Architecture as a Fine Art in the Meiji Period. *Review of Japanese Culture and Society, Beyond Tenshin: Okakura Kakuzō’s Multiple Legacies*, v.24, dez.2012. p.159.

58. *ibidem*. p.160.

Tseng<sup>57</sup> complementa que “Itō [...] fora o primeiro japonês a teorizar a arquitetura como belas artes, e ele o fez através de análises linguísticas e conceituais do termo “arquitetura” para determinar o mais apropriado equivalente japonês”, entendendo que a origem etimológica do termo deriva dos radicais gregos *archi* e *tekton*, respectivamente, mestre e construtor”. Por conseguinte, expande-se a ideia para a seara do treinamento acadêmico e do poder de discernimento estético, cristalizando a figura dum profissional multidisciplinar e possuidor dum rol teórico expandido, diferindo a nova geração de arquitetos japoneses dos tradicionais carpinteiros-artesãos que marcaram presença ao longo do desenvolvimento arquitetônico do arquipélago.

O oportuno exercício de Itō, em definir arquitetura enquanto belas artes, o permitiu adentrar dois debates separados mas, relacionados, acerca do lugar das artes japonesas na práxis mundial [...]. Era axiomático que a arte e arquitetura japonesas, tendo sido desenvolvidas sob condições e tradições independentes da Europa, não haveriam de ser automaticamente reconhecidas com igual status. Quer o Japão tivesse arte ou arquitetura - condizentes com a designação de estilo ocidental - estava para debate.<sup>58</sup>

Aoki Girardelli, acerca da tese sobre Hōryūji, reafirma o pioneirismo do autor na tentativa de modificar a ideia de marginalidade da arquitetura japonesa nos discursos historiográficos.

59. AOKI GIRARDELLI, Miyuki. The “Orient” in the West: The Japanese Architect Itō Chūta’s Travels in the Ottoman Empire and Its Challenge to the Oriental Narrative. In: MOTION: TRANSFORMATION, 35TH CONGRESS OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE OF THE HISTORY OF ARTS, 1-6 de set. de 2019, Florença. Congress Proceedings. Bologna: Bonomia University Press, 2019. p.447.

60. TSENG, Alice Y. In Defense of Kenchiku: Itō Chūta’s Theorization of Architecture as a Fine Art in the Meiji Period. Review of Japanese Culture and Society, Beyond Tenshin: Okakura Kakuzo’s Multiple Legacies, v.24, dez.2012. p.160.

cos ocidentais. A proposição de possíveis elos entre a tradição nacional e a Grécia Antiga, em muito se relaciona com o fato da última ser tida como um dos baluartes do sistema hierárquico da arquitetura clássica do Ocidente, logo, se houvessem possíveis ligações formais, ou emulações à esta, seria uma corroboração do lugar do Japão na história. “A tentativa, de Chūta, de tornar nobre a arquitetura japonesa por via da apropriação de critérios ocidentais, no lugar do olhar por paradigmas supostamente originais, pode ser considerado o primeiro estágio da auto-representação japonesa”<sup>59</sup>, que anteriormente era reduzida a égide do primitivismo sob a perspectiva hierárquica europeia de tecnologias da edificação, dada seu sistema de construção em madeira e uso de fibras naturais, havia uma “discrepância ontológica e a necessidade adicional de compreender as condições ecológicas-culturais alheias a sua própria, fortaleciam o preconceito”.<sup>60</sup>

Ao conceituar *kenchiku*, Chūta faz uso da origem etimológica da palavra “arquitetura” – sua correspondente grega –, que conferiria a disciplina o caráter de arte nobre e de elevado valor, o que por si só já diferiria do termo *zōka*, que era empregado corriqueiramente no seu ínterim, e estaria mais próximo da ideia de construtor em sentido vernacular. Deriva-se que, para ele, a diferença fundamental entre os vocábulos, e as profissões, repousaria no fato do arquiteto deter conhecimento acadêmico de princípios científicos

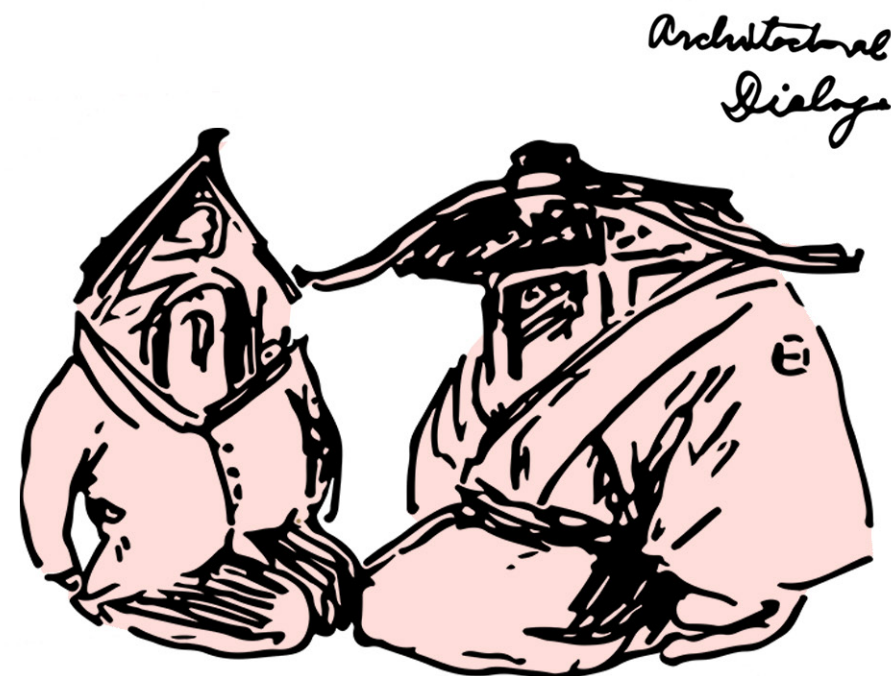


Imagem 16: Architectural Dialogue, colagem digital a partir de imagem de autoria de Itō Chūta.

61. TSENG, Alice Y. In Defense of Kenchiku: Itō Chūta's Theorization of Architecture as a Fine Art in the Meiji Period. *Review of Japanese Culture and Society, Beyond Tenshin: Okakura Kakuzo's Multiple Legacies*, v.24, dez.2012. p.163.

(*gakuri*), de estilos em voga (*haryū*), e da habilidade de projetar e planejar através de desenhos técnicos, bem como sua própria expressão artística (*bijutsu shisō*).

Em sua teorização de arquitetura, Itō demonstra seu meticuloso entendimento de arte ocidental e história da arquitetura, sem mencionar terminologias estrangeiras [...]. Sua linha de pensamento, amplamente simplificada, pode ser tida como: Arquitetura, como a pintura e a escultura, não visa imitar a natureza, mas antes, expressar elegância e beleza através das linhas, cores, e gradações de luz e sombras. A arquitetura se beneficia mutuamente da relação com a pintura e escultura, apesar delas experienciarem níveis variáveis de intimidade no período Grego, Gótico e Renascentista.<sup>61</sup>

Retomando o axioma citado no começo do capítulo, pode-se entender os paralelos entre as obras de Edward Morse e Itō Chūta, e sua relevância no período em que se inserem, bem como nas gerações seguintes. Ambos partiram do véu do Ocidente como modelo de análise da arquitetura nipônica, todavia, a contraparte estadunidense, partia da premissa de educar o leitor ocidental provendo a tal, um livro ricamente ilustrado, que permitia dar concretude ao imaginário estrangeiro relacionado ao “oriente misterioso”, e etnograficamente desvelar essa sociedade tão única. Chūta, por sua vez, tenta equacionar a produção contemporânea da arquitetura respeitando a tradição e a cor-local, bem como inseri-la num contexto mais global de cultura desenvolvida

e, por isso, incitara o debate acerca da belas artes, e do projeto como prática intelectual e de embasamento teórico-acadêmico.

Mesmo que engatinhando, estes primeiros autores, por vezes etnógrafos, arquitetos e/ou historiadores, deram os passos que permitiram o mundo ocidental enxergar de modo menos fetichizado o Japão, e os japoneses reconhecerem em sua tradição uma forma de expandir os horizontes da modernidade ocidental. Começava-se a se desvelar pouco a pouco a terra do Sol nascente, e possibilidades de resolução do binômio tradição-modernidade eram suscitadas (em ambos os lados do globo).

# ENTRE A ELEGIA E O ELOGIO

O SÉCULO XX, DURANTE A ERA SHŌWA (1926-1989), as fronteiras político-simbólicas do arquipélago japonês estavam cada vez mais esmaecidas, a circulação de ideias e pessoas fora ampliada, e sociedade artístico-acadêmica coloca em cheque a dialética tradição-modernidade. Esse período é marcado em seu início pela ascensão do nacionalismo, a entrada da segunda grande guerra, e sua consequente derrota na mesma. Fato que gerou a ocupação estadunidense de seu território, acentuando cada vez mais a procura pela real identidade nipônica frente a um mundo fortemente globalizado e homogeneizado pela influência do capital.

A cooptação da arquitetura como ferramenta de propaganda dum Estado nacional forte é reiterada, não somente no caso japonês, mas ao longo de todo o globo têm-se exemplos, vide o caso do racionalismo italiano e o fascismo entre as décadas de 1920 e 1940. O edifício é a cristalização do “espírito do tempo”, ou seja, ao se exportar a imagem de uma arquitetura desenvolvida, idem, exporta-se o imaginário de nação desenvolvida.

Entretanto, qual a imagem que estava a se conformar? Romancistas como Yasunari Kawa-

62. VISITA, Christine Manzano. Japanese Cultural Transition: Meiji Architecture and The Effect Of Cross-Cultural Exchange with The West. *The Forum, Journal of History*. California, v.1, n.1, abr.2009. p.35.

63. SATŌ, Seizaburō. Japan's World Order. In: SCHEI-NER, Irwin. *Modern Japan: An Interpretive Anthology*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

bata, com a sua obra “*Kyoto*” (1962), relataram como a cultura local e arquitetura estavam a se transformar rapidamente, ilustrando como a modernização, via ocidentalização, continuava como modelo corrente. Inobstante, as novas gerações de arquitetos japoneses, aprendendo com Itō Chūta, passam a propor revisões plástico-teóricas da arquitetura, suscitando, novamente, o debate acerca do equacionamento entre o que é tipicamente nacional, e o que é notadamente estrangeiro. O quadro que estava sendo pintado era de um Japão desenvolvido que respeita seu passado, enquanto busca avançar frente a um novo futuro.

A arquitetura do Japão fora um símbolo de sua inovação, com sua cultura e história, até então sem a influência de ideias ocidentais afetando-as. Os japoneses, que tiveram significativa interação com ocidentais e suas tecnologias, tiveram que lidar com o ajuste de suas representações, de forma a acompanhar as crescentes tendências ocidentais. Mudando do design tradicional em madeira e pedra para uso de aço e vidro e outros materiais modernos marcaram a metamorfose na imagem e do significado da arquitetura japonesa conforme a população caminhava para uma sociedade mais moderna, e se ajustava ao aumento das relações internacionais.<sup>62</sup>

O cientista político e professor Seizaburō Satō<sup>63</sup>, ao tratar da inserção do Japão na ordem mundial, evoca a reação às mudanças culturais trazidas a partir da arquitetura, corroborando a força político-social da mesma. Emergem-se diversas postulações de arquitetos, japoneses ou

64. HOJDA, Ondřej. Japan and Modern Architecture, 1945-1970. Discourse in the mid-20th-century Europe. 1960s: Emancipation, Criticism. *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 2. Liberec, 2020. p.197.

não, se posicionando acerca dessas mudanças e a forma com a qual tais deveriam ser compreendidas no âmbito profissional e/ou acadêmica. Há vozes dissonantes, e outras uníssonas, mas entre todas, o poder da tradição se faz presente. Entre os principais nomes ocidentais, temos Walter Gropius (1883-1969) e Bruno Taut (1880-1938), que defendem uma visão muito mais romantizada da tradição, altamente crítica à ocidentalização. E dentre os japoneses, Kenzo Tange (1913-2005) e Kazuo Shinohara (1925-2006), que defendiam a importância dos modelos clássicos, mas os vêem como mais um fator (indelével) na equação do projetar, oferecendo um caminho, não uma solução em si, a fim de não promover um historicismo oco ou um anacronismo esvaziado de sentido.

## i | arrebatamento moderno pelo tradicional

“Até os modernistas ortodoxos - incluindo Bruno Taut, Charlotte Perriand e Walter Gropius - ficaram impressionados com a tradição histórica japonesa”<sup>64</sup>. Durante a primeira metade do século XX, as publicações acerca da arquitetura japonesa eram cada vez mais comuns, circulando não só entre profissionais, mas em revistas de arquitetura para um público mais amplo. A curiosidade por essa arquitetura etérea e “minimalista” fora despertada principalmente nos arquitetos modernistas, que viam na sua fluidez espacial e estruturas leves de madeira, elementos muito próximos aos debates que estavam a empreender.



65. NEUTRA, Richard. Die Form. apud MCNEIL, Peter. Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940, *Journal of Design History*, v.5, n.4, 1992. p.282.

66. ibidem. p.282.

Estes arquitetos, estando em posição privilegiada no circuito internacional, advindo de nações desenvolvidas e com poder capital, podiam se autorizar a nutrir sentimentos de apreço pela arquitetura clássica japonesa, apregoando que tal deveria se manter imutável, visto que já equacionara as “demandas contemporâneas”. Todavia, tal sentimento estagnaria as possibilidades de futuros avanços tecnológicos, e tiraria do arquiteto o poder de livre-expressão artística, defendida pelo *kenchiku*. Richard Neutra, arquiteto vienense, desembarca no arquipélago em 1930 e publica relatos diversos que eclipsam a moderna arquitetura japonesa, e louva a tradição, mas um louvor como o qual empregamos num momento de luto – em “*Die Form*” (1931)<sup>65</sup>, melancolicamente, Neutra lastimara, prematuramente, o apagamento da arquitetura japonesa que:

[...] rapidamente desaparecerá sem deixar nenhum traço, quando os novos métodos e materiais de construção forem empregados, como o concreto, aço, janelas de vidro.<sup>66</sup>

Ainda na década de 1930, pelo convite da Associação Internacional de Arquitetura Japonesa, o arquiteto e urbanista Bruno Taut viaja ao Japão, e esse encontro fortuito gera um dos mais importantes textos escritos por ocidentais acerca da terra do Sol nascente: “*Houses and People of Japan*” (1937). A obra seguirá a mesma corrente que Neutra, altamente elogiosa à tradição, e em

67. MCNEIL, Peter. Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940, *Journal of Design History*, v.5, n.4, 1992. p.282.

68. NEIS, Hajo. Building Architecture and Design Architecture In Japan. In: THE END OF TRADITION? SEVENTH INTERNATIONAL CONFERENCE, 12-15 de out. de 2000, Trani. *Traditional Dwellings And Settlements Review*, Trani, v.12, n.1, p.36-37, 2000. p.37.

69. TAUT Bruno. *Fundamentals of Japanese Architecture*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai, 1936. p.09.

mesma proporção, crítica à ocidentalização.

Taut rejeita o Japão urbano, buscando, no lugar, a fantasia de sua arquitetura “alpina” no “contorno irregular da cordilheira Haruna e os penhascos íngremes de Myōgi e seus pares”, descrita em uma passagem de prosa quase mística.<sup>67</sup>

Coetâneo ao momento da visita do arquiteto, a nação era tal como um “patchwork” de tempos e estilos, haviam edifícios clássicos dividindo espaço coabitando com modernos e ecléticos, principalmente em Kantō, em razão da escala de reconstrução empreendida por ocasião do grande terremoto de 1923. O autor assim, explana os diferentes tipos de arquitetura que impactaram no presente processo de transformação:

Arquitetura de construção tradicional japonesa, na qual o carpinteiro (*daiku*) permanece no centro da operação; Arquitetura de projeto modernista japonesa, na qual o arquiteto (*sekeisha*) é o centro da atividade; e, Arquitetura de projeto de construção de grandes construtoras (*zenekon*).<sup>68</sup>

E, como a “moda do momento [...]”, o curso muda e um substituirá o outro até que fundamentos sejam acordados e um trabalho contínuo comece<sup>69</sup>. O que Taut está a defender é que não se pode perder de vista o importante papel do vernáculo, e da tradição, não os suprimindo pela simples imposição de padrões alienantes europeus. O Japão se desenvolveu em seu próprio ritmo e compasso,



Imagem 17: Bruno Taut e Isaburo Ueno, colagem digital a partir de imagem disponível em Revista Ecos de Asia.

70. KAJI-O'GRADY, Sandra. *Authentic Japanese architecture after Bruno Taut: the problem of eclecticism. Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand.* Sydney, v.11, n.2, set.2001. p.02.

produzindo uma filosofia e estética próprias (entendendo aqui que claro, houveram diversos fluxos e influxos externos que “japonizados” produziram-nas, visto que é praticamente impossível defender um desenvolvimento completamente alheio às exterioridades, somente se falássemos de Kaspar Hauser, eternizado na obra de homônima de Werner Herzog).

Arata Isozaki, conforme exposto no artigo “*Authentic Japanese architecture after Bruno Taut: the problem of eclecticism*” de Sandra Kaji-O’Grady, apresenta um contraponto à narrativa empreendida por Taut. O arquiteto defende que o autor de “*Houses and People of Japan*”, em sua defesa fervorosa da tradição, estava apenas servindo de porta-voz dos argumentos de apoiadores do modernismo ocidental que o trouxeram para o país. Isozaki segue definindo que a vinda do autor alemão fora em decorrência da ascensão nazista em seu respectivo país, e não por puro apreço acadêmico, e que a Associação Internacional de Arquitetura Japonesa, era na realidade um grupo de jovens arquitetos de Osaka, cujo líder, Isaburo Ueno havia frequentado a Weimer Werkbund e havia concebido um esquema de reinterpretação da arquitetura tradicional a partir dos princípios da arquitetura moderna, a fim de superar a supressão do modernismo. Mas para que esse ideário ganhasse força e amplitude, se fazia necessária a figura de uma autoridade internacional no tema<sup>70</sup>, logo, “Taut intuitivamente compreendeu seu papel e o desempenhou ao máximo em troca de ser auto-

71. ISOZAKI, Arata. Discourse on Diversity. *Rassegna*, v.20, n.76, 1998. p.106.

rizado a sua permanência no Japão”<sup>71</sup>, visto que sua situação era precária, já que o país anfitrião estava ao lado da Alemanha e Itália, durante a guerra.

É deveras importante compreender a multiplicidade das narrativas e dos fatos expostos ao longo da história, entendendo que tudo possui jogos e relações de poder e ego. Aqueles que saíram em defesa da tradição, indubitavelmente entrariam em embate com aqueles que propunham o ecletismo, o pós-modernismo, etc. Mas o que é inegável, é o poder retórico da obra de Taut.

O filósofo e crítico marxista György Lukács, caracterizaria a visão defendida por este, como aquela tipicamente associada ao pensamento das elites liberais burguesas como verdades absolutas: o bom gosto, o prazer estético, a apreciação da beleza e o respeito ao indivíduo, que traduzidos para a arquitetura, corresponderiam à pureza, aos vazios (espaços amplos, pavilhões), à simplicidade e à austeridade. Pontos que se alinham ao funcionalismo presente em Taut, e as leituras que interpreta ao Japão. A ideia de Lukács tangencia outro ponto importante no entendimento da conformação da arquitetura nipônica, a noção de que a modernização, neste território, estava à serviço das elites e Estado, os lares das camadas populares e proletárias mantinham características muito mais próximas do real tradicional, preconizado no estilo *shinmei-zukuri*, de Ise (e que esse sim, fora tão elogiado pelas

72. KAJI-O'GRADY, Sandra. Authentic Japanese architecture after Bruno Taut: the problem of eclecticism. *Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*. Sydney, v.11, n.2, set.2001. p.04.

73. TAUT, Bruno. *Fundamentals of Japanese Architecture*. Tóquio: Kokusai Bunka Shinkokai, 1937. p.19.

74. *ibidem*. p.21.

primeiras gerações modernas).

Ele [Taut] observava que o que havia atraído os arquitetos modernistas para o Japão nas décadas recentes não fora, como para outros visitantes que visitaram seus monumentos históricos, como um interesse pelo exótico, nem a violenta assimetria [...]. O que os arquitetos modernistas viram foi “uma concepção idealizada de linhas puras, clareza, simplicidade, alegria e fidedignidade com os materiais da natureza, e em grande parte eles ainda mantém essa concepção.”<sup>72</sup>

O autor volta-se para o Monastério de Ise e o Palácio Katsura, eclipsando as demais construções e monumentos, e os elevando ao nível de epítome do que seria a “autêntica arquitetura japonesa”. Ise pela sua expressão racional da estrutura, e afastamento de quaisquer excessos, e Katsura pela “liberdade do intelecto que não subordina qualquer elemento de sua estrutura ou o jardim a algum sistema rígido”<sup>73</sup>. Apregoa-se assim, a tais, o papel de exemplos (ou modelos) a serem seguidos pela arquitetura contemporânea cujo rumo seria acertado somente se:

[...] a matéria se manter arquitetural; onde o arquiteto tenha liberdade de lidar com novos problemas e a ele seja permitido se desenvolver e ganhar reconhecimento; e onde o prospecto de se tornar um daimyo [magnata, elite, deriva da designação de senhores feudais] moderno com pretensões intelectuais e com influência decisiva no enfrentamento dos problemas que afetam a nação, ainda exista.<sup>74</sup>

75. PERRIAND, Charlotte. Mémoires du siècle. **France Culture**. Paris, 20 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/charlotte-perriand-j-ai-decouvert-au-japon-le-pouvoir-du-vide-la-religion-du-vide-le-vide-contient-tout-1882396>>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

Há uma certa confluência de forças, ou temas, nos escritos do arquiteto alemão Bruno Taut e do japonês Itō Chūta, a história re-imaginada pelos modernos, conjuntamente com seus símbolos escolhidos (Ise, Katsura, Hōryūji) formavam um novo panteão da arquitetura japonesa, e estes alinhados ao pensamento estético-intelectual da nova geração é que proverá um horizonte aos contemporâneos, e servirão para ascender a nação no rol das nações desenvolvidas, compreendendo, idem, o papel do Ocidente como provedor teórico, e não exportador de modelos a serem cegamente aplicados à todo o globo.

Em 1940, mais precisamente em junho, chega ao país Charlotte Perriand, talvez uma das maiores personalidades femininas do modernismo. A arquiteta, e ex-integrante do atelier de Le Corbusier, dada sua notabilidade no campo do design industrial fora convidada pelo Ministério do Comércio e Indústria do Japão, a fim de prover um olhar de curadoria às produções locais, que poderiam despertar o interesse do Ocidente. Percorrendo Tóquio, Quioto e Osaka, Perriand, bem como seus predecessores, apaixonou-se não somente pelos objetos e arquitetura, mas todo o universo e aura que os cercavam.

Existem várias formas de pensar e nós, os europeus e franceses, não somos o umbigo do mundo [...]. No Japão, o qual era cem por cento tradicional na época, eu descobri o vazio, a religião do vazio, o qual não é o nada. Para eles, representa-se a possibilidade de movimento. O vazio contém tudo.<sup>75</sup>



Imagem 18: Charlotte Perriand e Junzō Sakakura, colagem digital a partir de imagem disponível em Biennale Internationale Design Saint-Étienne.



Imagem 19: Charlotte Perriand e Walter Gropius, colagem digital a partir de imagem disponível em Isokon Gallery.

Ao romper com o escritório de Le Corbusier, a arquiteta passa a ter maior contato com a ideia das práticas vernaculares, porém, a contragosto do que muitos contemporâneos passaram a defender, no presente caso, define que “estar inspirado pelas reais tradições não significa reproduzi-las, mas sim criar novas com regras por elas fundamentadas”. Seu primeiro contato com a cultura nipônica veio por intermédio de Junzō Sakakura, arquiteto que trabalhou junto com ela, na equipe de Jeanneret, ainda na França. Formando um vínculo de amizade, Sakakura mobilizou sua ida ao Japão pelo convite do Ministério, que gerou bons frutos para ambos, que voltaram a trabalhar juntos no projeto da casa do embaixador japonês em Paris, 1965.

Encarando essa miríade que compunha o Japão, Perriand passa a enxergar novas possibilidades na dialética entre produção manual e industrial, e entre tradição e modernidade. Em 1941, idem, com Sakakura, inaugura a exibição “*Selection, Tradition, Creation: Contact with Japanese Art*”, em Takashimaya, Tóquio, que gerou o livro homônimo, que buscava criar diálogos entre as práticas tradicionais e o circuito das artes modernas, ressaltando a grande relevância e impacto do que estava a ser produzido no arquipélago para responder as questões que, por exemplo, a França se indagava. Em seu último trabalho como arquiteta, produz uma sala de cerimônia do chá, ou *chanoyu*, para o Festival Cultural Japonês, que ocorreria em Paris em 1993, contando com



76. HOJDA, Ondřej. Japan and Modern Architecture, 1945-1970. Discourse in the mid-20th-century Europe. 1960s: Emancipation, Criticism. Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 2. Liberec, 2020. p.201.

diversos elementos tradicionais como o tatami e o tokonoma, acentuando o impacto que a cultura nipônica teve em sua vida profissional e revisitando o tema na obra de Kakuzo Okakura, “O livro do chá” (1906).

Nos anos de 1920, arquitetos começam a notar surpreendentes similaridade entre os princípios da arquitetura moderna e as construções tradicionais japonesas como típicos edifícios modernistas, casas tradicionais japonesas são estruturadas a partir de suportes verticais, possuem planta livre e paredes corredeiras, são abertas para o exterior e parecem ser baseadas em estéticas muito similares com o mínimo de mobiliários. Gradualmente, o Japão pareceu ser visto como um precursor indireto do modernismo arquitetural, e especialmente após a Segunda Guerra Mundial, uma onda massiva de interesse se formou, manifestada na imprensa de arquitetura e em publicações de nicho. A história da arquitetura, entretanto, não deu a devida atenção a esse fenômeno, por ora.<sup>76</sup>

Anteriormente à Kunio Maekawa e Junzō Sakakura, na década de 1930, terem trabalhado com Le Corbusier, outros jovens arquitetos mudaram-se para o Ocidente, e procuram absorver o zeitgeist modernista. Em 1920, Junpei Nakamura fora receber treinamento na *École de Beaux-Arts*, também na França. E logo, em seguida, entre 1920 e 1930, Kikuji Ishimoto, Iwao e Michiko Yamawaki, Takehiko Mitsutani e Bunzō Yamaguchi rumaram à Dessau, estudando na Bauhaus e atendendo às aulas de Walter Gropius – sendo que Yamaguchi de



Imagem 20: Walter Gropius na Kuwasawa Design School, colagem digital a partir de imagem disponível em Kuwasawa Design School.

77. FUJI, Mihoyo. When Walter Gropius met Japanese Architecture: The House of Prof K. Saito designed by Kiyoshi Seike. *Interaction Green*, California, 6 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.interactiongreen.com/house-prof-saito-kiyoshi-seike-walter-gropius/>>. Acesso em 30 de outubro de 2022.

1930 a 1932, consegue um posto de trabalho junto ao escritório do mesmo.

Passada a Segunda Guerra Mundial, em 1954, o casal Yamawaki, ex-alunos de Gropius, intentam a sua vinda ao Japão conjuntamente com a “*International House of Japan*”. Permanecendo por três meses em solo nipônico, o arquiteto berlinense ajudara a fundar a Kuwasawa Design School, de matriz bauhausiana, em Tóquio, promovera debates e aulas acerca da arquitetura moderna, e, como seus predecessores, imergira na cultura tradicional, visitando diversos monumentos históricos, de modo que passou a nutrir um especial apreço por Katsura, assim como Taut, chegando ao ponto de escrever, a Le Corbusier, uma carta expondo que:

Querido Corbu, tudo pelo que lutamos tem um paralelo na antiga cultura japonesa... As casas japonesas são os melhores e mais modernos exemplos que conheço, e realmente são pré-fabricadas.<sup>77</sup>

Ao retornar para o Estados Unidos, Gropius publica, na revista “*Perspecta: The Yale Architectural Journal*”, o artigo “*Architecture in Japan*” (1955), que aos moldes do legado da literatura de viagem, narra as experiências de contato com a arquitetura tradicional japonesa e, mais ao fim, as produções contemporâneas que melhor responderam a ideia de modernidade Ocidental. Num primeiro momento, o arquiteto ques-

78. GROPIUS, Walter. *Architecture in Japan*. *Perspecta*, Nova Iorque, v.3, 1955. p.09.

tionara a possibilidade de embates entre o olhar duma pessoa advinda de uma cultura que obliterou a maioria de seus valores pré-industriais, em favor dum desenvolvimento que parte do pressuposto da iconoclastia, e entre o duma em que os diversos tempos históricos coexistem num mesmo momento e local, valorizando as pré-existências e a memória. Todavia, não houve embate, mas sim, maravilhamento:

Eu imagino se nós seríamos hábeis a prover alguma resposta às questões que a mente oriental pode nos suscitar, quando nós pensamos nas múltiplas e compartimentadas personalidades que possuímos - mentes que lidam com o passado quando sua vida emocional afligida, e que emprega as últimas tecnologias em sua vida profissional. Eu tenho a impressão que a mente ocidental, em sua incessante apreensão de novos horizontes no mundo exterior, poderia aprender uma lição com a intensificação espiritual da mente oriental; id est, como apreender novos horizontes partindo do mundo interior.<sup>78</sup>

Se auto-definindo como arquiteto-viajante, o autor expressa sua busca, ao redor do globo, pela resposta de como o arquiteto, inserido num momento de transformações sociais-políticas, deveria pautar sua presença e contribuição ao campo da cultura, e como esta deveria se espelhar no espaço construído da urbe, o debate ainda se faz contemporâneo ao século XXI, porém no em meados de 1950, o berlinense acreditara que os japoneses haviam equacionado a resposta:



Imagem 21: Torii do Templo Itsukushima, colagem digital a partir de imagem de autoria de Walter Gropius.

79. GROPIUS, Walter. Architecture in Japan. **Perspecta**, Nova Iorque, v.3, 1955. p.09

Parece-me mais importante que cada designer primeiro pense responsabilmente no todo no qual ele matizará seu projeto individual, e a partir daí nós seremos hábeis a finalmente encontrar um denominador comum expressando nossa vida moderna. De fato, eu nunca vi mais claramente, uma entidade cultural tão coesa quanto no Japão.<sup>79</sup>

O olhar ocidental à Ásia, conforme Said afirma, perpassa as “configurações de poder”, isto é, a relação entre as partes não está em pé de igualdade: Gropius adentra o arquipélago com questionamentos, inquietações e conceitos já pré-estabelecidos, de modo que a ter certo enviesamento no olhar, algo como uma leitura estetizante-fetichizante pré-concebida. A cooptação da tradição por preceitos modernos, alimenta o imaginário duma entidade cultural coesa ao longo do tempo, de modo que, enquanto o Japão se manteve no eixo das filosofias “estritamente” nacionais, sua arquitetura fora “sacralizada” e detinha posição de “tradicional japonesa”, e quando, tentara trabalhar como modelos estrangeiros, o resultado era execrado do cânone. Assim, o arquiteto defende que a busca nipônica por uma linguagem arquitetônica própria e contemporânea, deveria advir da relação com a tradição local – lendo “tradição” como aquela “escolhida” pelos modernos, vide, ad exemplum, a caracterização preconizada por Hiroyasu Fujioka, pela austeridade (*kansō*), simplicidade (*tanjun*), e pureza (*junsui*) –, posto que esta já respondia aos questionamentos da modernidade.

80. GROPIUS, Walter. *Architecture in Japan. Perspecta*, Nova Iorque, v.3, 1955. p.21.

A modernidade da casa tradicional é impressionante na forma em que contém perfeitas soluções - já com centenas de anos - de problemas com os quais os arquitetos contemporâneos ocidentais estão enfrentando hoje. Completa flexibilidade de paredes externas e internas móveis, espaços cambiáveis e multiusos, coordenação modular e pré-fabricação de todas as partes do edifício, através da base da produção manufaturada.<sup>80</sup>

No pós-guerra, período de visita do professor da Bauhaus, o arquipélago passava por um momento de grave recessão, o setor industrial estava passando por reestruturação, e o setor da construção estava enfraquecido (o que nas décadas seguintes seria superado, e o país cresceria a todo vapor). Assim, a nação que Gropius vislumbrara era duma busca incessante pelo desenvolvimento e inserção no circuito internacional, em detrimento da valorização das potencialidades do nacional.

Atualmente, os próprios jovens japoneses estão fartos desta economia auto-imposta de meios e começam a revoltar-se contra este cenário de "pobreza nobre". O que encanta nosso olho tornou-se para eles um símbolo do fracasso em fornecer mais conforto e conveniência, e eles argumentam que sua simplicidade não é voluntária, mas imposta pelas circunstâncias. Contudo, permanecerá uma perda indescritível para todas as pessoas com forte inclinação artística, se a forma introspectiva da vida japonesa dar lugar à nossa indulgência, às atividades materiais e às nossas demandas um tanto superficiais, após uma mudança simplesmente pela mudança. Esta seria uma questão muito diferente se as

81. GROPIUS, Walter. *Architecture in Japan. Perspecta*, Nova Iorque, v.3, 1955. p.16.

82. *ibidem*. p.80.

83. *ibidem*. p.80.

conquistas japonesas do passado fossem representativas apenas de um passado feudal; todavia como é, eles ainda estão grávidas de potencialidades não realizadas, e parecendo precisar apenas de um ato de abrir os olhos ao lado de espectadores objetivos para fazer com que essas pessoas acreditem em sua própria força cultural.<sup>81</sup>

Ao tratar de obras que melhor se adequaram à sua defesa, o arquiteto elenca quatro obras que visitara: House for Dr. Mori (Tóquio, 1951), House for Professor Saito (Tóquio, 1952) e House for Dr. Miyagi (Tóquio, 1953) por Kiyoshi Seike; e, Villa Seijo ou Residence of the Architect Kenzo Tange (Tóquio, 1953). E o que todas possuíam em comum é a presença de elementos e/ou tecnologias ocidentais "japonizadas" e interpretadas indubitavelmente pelo véu da tradição local, o que o autor chamaria de um "ato de abrir os olhos para sua própria força cultural".

O caminho para o real fortalecimento e avanço sociocultural nipônico pós-ocupação estadunidense deveria "ser criado no espírito de sua própria cultura, enriquecida pelas novas conquistas técnicas do Ocidente, mas sem imitar formas ocidentais" <sup>82</sup>. Logo, na realidade, o Ocidente é quem poderia aprender com a antiga sabedoria japonesa, na forma de combinar opostos aparentemente incomensuráveis, para simultaneamente adquirir, pela intensificação de nossa vida, um padrão cultural comum e uma infinita variedade individual, ou seja, uma entidade cultural orgânica.<sup>83</sup>



84. DODD, Jeremy. Japanese Architecture Today. **Architectural Design**, Reino Unido, v.35, n.5, mai.1965. p.217.

85. KAJI-O'GRADY, Sandra. Authentic Japanese architecture after Bruno Taut: the problem of eclecticism. **Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand**. Sydney, v.11, n.2, set.2001. p.07.

A arquitetura japonesa parece ser vanguardista e vigorosa. Em seu melhor, é uma continuidade da arquitetura moderna da Europa Ocidental, ainda mais desenvolvida.<sup>84</sup>

## ii | modernidade nipônica

Quando, no final do século XIX, o professor e arquiteto Itō Chūta propusera uma nova perspectiva para o entendimento da arquitetura japonesa - e às suas forças latentes -, todo um novo horizonte se expandira. E, a posteriori, com a pós-ocupação, o debate acerca da importância da tradição para a conformação e enfrentamento às novas demandas contemporâneas, ganha protagonismo, e os arquitetos passaram a melhor compreender seu papel como parte indissociável da produção dum ideário nacional.

Kaji-O'Grady<sup>85</sup> relatara que para a percepção da crítica ocidental, arquitetos como Kenzo Tange, Tadao Ando e Itsuko Hasegawa foram os mais hábeis a trabalhar dentro das regras do jogo do modernismo, enquanto imbuíam inflexões de estilo tradicional japonês. Kisho Kurokawa e Arata Isozaki, por sua vez, defenderam a percepção da nação como uma cultura viva e dinâmica que poderia superar os empasses do modernismo ocidental.

Enquanto eles [Kurokawa e Isozaki] reconheceram que o impulso inicial para construir a arquitetura

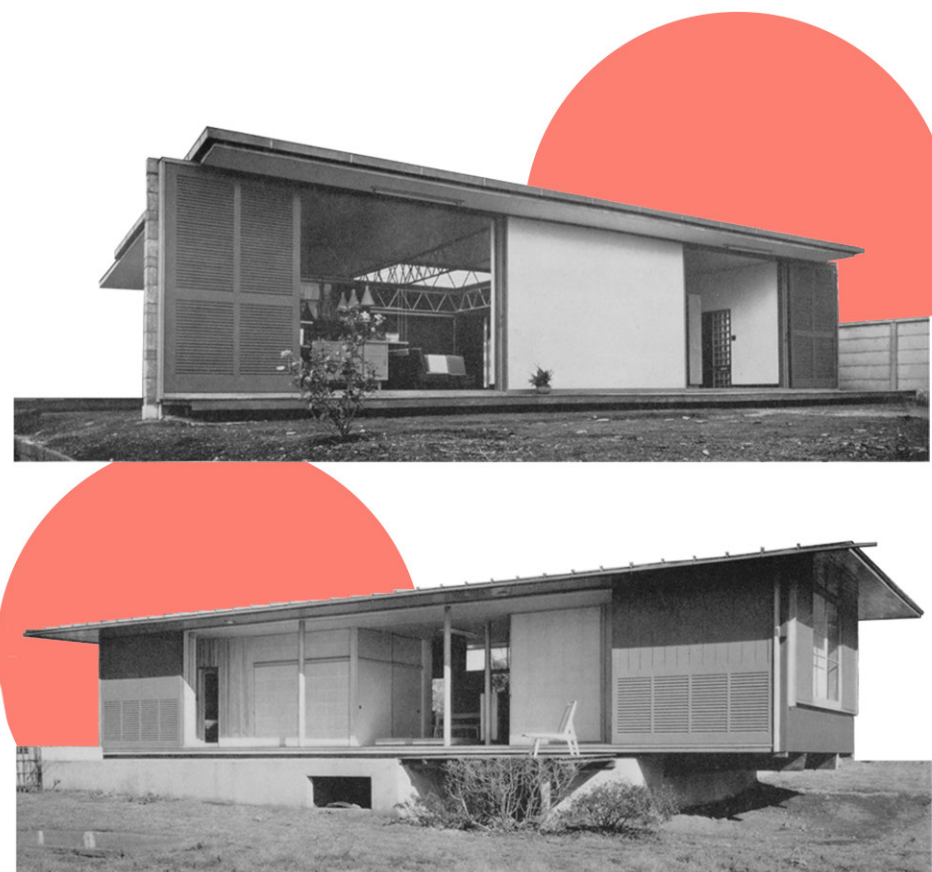


Imagem 22: House for Dr. Miyagi (1953) e House for Professor Saito (1952) de Kiyosi Seike, colagem digital a partir de imagem de autoria de Walter Gropius.



86. URBAN, Florian. Japanese 'Occidentalism' and the Emergence of Post-modern Architecture. *Journal of Architectural Education*, v.65, n.2, mar.2012. p.93.

87. REYNOLDS, Jonathan M. Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition. *The Art Bulletin*, v.83, n.2, jun.2001. p.324.

88. TANGE, Kenzo apud REYNOLDS, Jonathan M. Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition. *The Art Bulletin*, v.83, n.2, jun.2001. p.324.

moderna se originou na Europa, eles enquadraram o encontro numa narrativa de uma "semente estrangeira" que veio a florescer no Japão em uma época em que já estava murchando em seu lugar de origem.<sup>86</sup>

Kurokawa, dando continuidade, tentara compreender historiograficamente a formação arquitetônica japonesa em relações de mestres-pupilos: num momento primeiro, a imagem de Kenzo Tange emerge como herdeiro, ou precursor, no tratar da dialética tradição-modernidade como força conceptiva, tido assim como sucessor de Kunio Maekawa (que trabalhou com Le Corbusier), que por sua vez é de Antonin Raymond, e este de Frank Lloyd Wright. E por sua vez, ascendente do movimento *Metaborizumu*, ou os Metabolistas. Ou seja, Tange fora:

[...] um dos mais ativos participantes no debate acerca da tradição. Numa série de artigos publicados a partir de 1955, ele endereça o papel da tradição no projeto", nos quais "afirma que a tradição fora uma parte integrante do mesmo, e que o "processo criativo" inevitavelmente envolve confrontação com esse aspecto.<sup>87</sup>

Meu estudo [da história] me levou a conclusão que a tradição não pode continuar a viver pela sua própria força, e que ela não pode ser considerada por si só uma energia criativa. Para ser transformada em algo criativo, a tradição deve ser negada e, num sentido, destruída. Em vez de ser apoteosada, ela deve ser profanada.<sup>88</sup>

A força criativa de Tange não pode ser entendida, ou reduzida, como iconoclasta, o ideal estaria, talvez, mais próximo da antropofagia modernista: o arquiteto estudara não somente a história nipônica, mas a clássica ocidental, propondo fragmentá-las, rompê-las, integrá-las, derivá-las, e por fim degluti-las gerando um projeto que correspondesse ao hoje. Em 1942, participando do Concurso de Projeto para o Plano do Monumento pelo Estabelecimento da Grande Ásia Oriental (ou, como encontrado também, Concurso de Projeto para o Memorial da Co-Prosperidade da Grande Leste Asiático), promovido pelo Instituto de Arquitetura do Japão, propusera o *Chūrei shin'iki keikaku*, ou Plano para o recinto das almas divinizadas dos mortos leais, em que aos pés do Monte Fuji, composto por um pátio central trapezoidal enclausurado, remanescente do Monte Capitolino de Michelangelo; um pátio de entrada ao complexo rememorando o colunato da Praça São Pedro de Bernini; e, o salão memorial, descenderia diretamente do santuário principal de Ise. A proposta em grande escala, garantira a ele, o primeiro lugar.

Entre os jurados estavam Kunio Maekawa, Iwao Yamawaki, Sutei Horiguchi e Hideto Kishida, arquitetos que possuíam uma relação de imbricamento com o Ocidente, e que de suas respectivas maneiras, propuseram olhares outros à tradição, que não a sacralização. Maekawa, acerca da escolha do vencedor, definira que "o arquiteto fora além da simples reflexão de como a arquitetura no

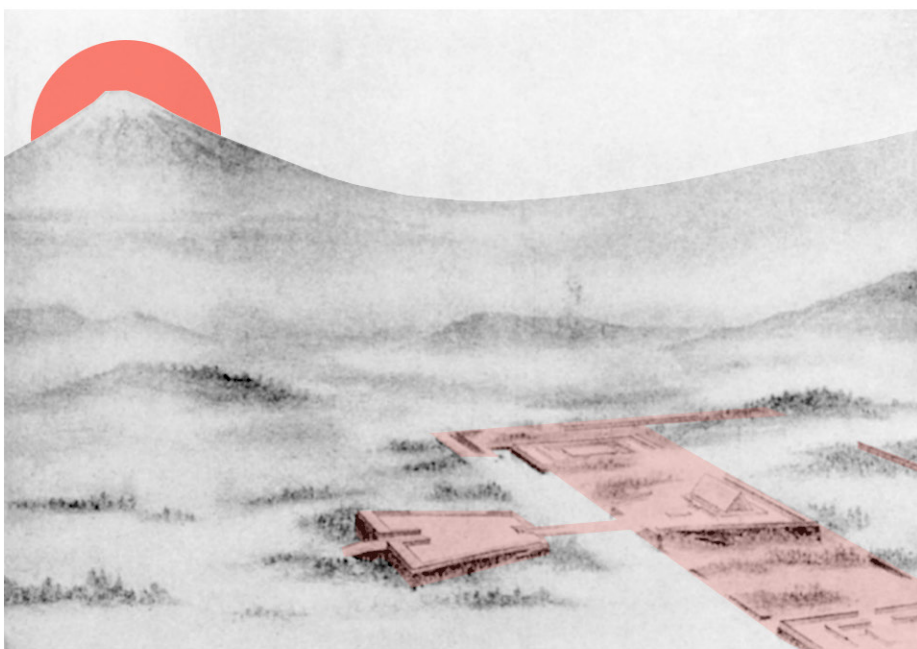


Imagem 23: Plano para o recinto das almas divinizadas dos mortos leais, colagem digital a partir de imagem de autoria de Kenzo Tange.

89. MAEKAWA, Kunio, Kyōgi sekkei shinsa-hyō (Relatório da Competição). *Kenchiku Zasshi*, v.693, dez.1942.p.960.

90. REYNOLDS, Jonathan M. Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition. *The Art Bulletin*, v.83, n.2, jun.2001. p.324.

Japão deveria ser, preterindo a negação da arquitetura celebrativa europeia em seu projeto, apropriando-se de “formas históricas reconhecíveis” para evocar a estrutura do “santuário” feita de concreto armado, rememorando a construção em madeira”.<sup>89</sup>

Neste primeiro concurso, pode-se compreender a posição do autor que, insistira na tradição como sendo catalisadora de seu trabalho, tendo que a “criatividade era um processo dialético, em que ele precisava lutar com a tradição que fazia parte dele mesmo, a fim de produzir algo novo”<sup>90</sup>. Em seus trabalhos subsequentes, como a Villa Seijo de 1953, a dialética parecera ter esmaecido, cedendo lugar a uma linguagem modernista nipônica, com inspirações na Villa Savoye (1928) de Le Corbusier. A casa possuía térreo livre, fachada aberta integrada com os jardins e com um pavimento superior sobre pilotis. A estrutura em madeira se mantinha somente no perímetro na planta, modulada pelo tatame, a fluidez espacial e a relação interior-exterior era acentuada pela presença dos tradicionais *shōji* e *fusuma*, além dum claro paralelo com a *promenade architecturale* corbusiana e o preceito nipônico do *oku*, no qual o percurso ganhava maiores graus de privacidade e menores aberturas conforme se aproximava dos ambientes íntimos, ditando um ritmo intrínseco ao edifício. O telhado, em duas águas, se projeta além do limite do térreo rememorando a ideia do “guarda-sol” de Tanizaki, na qual a casa japonesa acontece na penumbra gerada pela cober-

91. REYNOLDS, Jonathan M. Teaching Architectural History in Japan: Building a Context for Contemporary Practice. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v.61, n.4, dez.2002.p.532.

tura. Cinge-se ainda, a possibilidade de traçar, como sua herdeira, num paralelo formal, a House in Kugayama (1954) de Kazuo Shinohara, que com sua estrutura em metálica, subvertera ainda mais a forma tradicional, mas sem dissimulá-la.

Kenzo Tange [...] produziu projetos em estilo nacionalista durante a guerra, mas agora que o ultra-nacionalismo do período da guerra fora amplamente desacreditado, [...] procurou distanciar-se do formalismo desses primeiros trabalhos. Todavia, ainda se sentira compelido a achar um forma de marcar seus projetos modernistas como distintamente "japoneses". Ele fizera isso reivindicando que seus monumentais projetos em concreto armado emergiram do legado da estética japonesa datada da pré-história. Essa estratégia de ligar o modernismo japonês não à modelos históricos, mas à valores estéticos abstratos fora atraente tanto aos seus contemporâneos japoneses, quanto à audiência internacional, que abraçara seus escritos e arquitetura.<sup>91</sup>

Para tanto, Tange, após estudos minuciosos da história cultural japonesa, identificara duas correntes estéticas essencialmente nipônicas: a Estética Jōmon, cujo nome deriva da cultura pré-histórica japonesa homônima (10.500 a.c. a 300 a.c.), fora marcada por características dinâmicas e proletárias (ou populares); e, diametralmente oposta, a Estética Yayoi, idem, derivada da cultura yayoi (300 a.c. a 250 d.c.), marcada por aristocrática, ordenada e passiva. De modo que ao longo da história arquitetural, uma ou



Imagem 24: Villa Seijo (1953) de Kenzo Tange e, House in Kugayama (1954) de Kazuo Shinohara, colagem digital a partir de imagem disponível em ArchEyes.

92. TANGE, Kenzo. *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1960. p.34.

outra se sobrepujara, mas sempre com um tensão latente que propulsionaria a cultura coetânea. E que, a relação dialética entre as estéticas Jōmon e Yayoi fora uma das forças impulsionadoras da arquitetura local, tendo como exemplo o Katsura:

O conflito entre os princípios Jōmon e Yayoi pode ser encontrado em todo o Palácio Katsura. É esse conflito que confere ao palácio sua tensão criativa. Meus estudos me levaram a ver, no Katsura, tanto uma tendência aristocrática de preservar ou recuperar a tradição da corte de Heian e uma tendência anti-aristocrática de criar algo inteiramente novo.<sup>92</sup>

Graças a esta teorização, o arquiteto pode oferecer resposta a duas grandes questões enfrentadas pelos seus contemporâneos: como relacionar o modernismo à tradição japonesa, não puramente por formas ditas tradicionais; e, como encarar a tradição na arquitetura corrente, não utilizando fórmulas historicizadas (e por vezes, anacrônicas). Propondo a tradição como uma tensão criativa de duas estéticas diametralmente opostas, conferira aos arquitetos um horizonte mais amplo de trabalho. E, paralelamente, ao utilizar termos que remetem às eras históricas do Japão, traçara um fluxo temporal integrando o modernismo à história cultural nipônica. Aplicando esta a sua própria produção, Tange relaciona a Prefeitura Municipal de Kagawa (1958) à estética Yayoi, pela presença duma estrutura modularizada em concreto, num sistema de pilar e viga - que se

93. TANGE, Kenzo. *Recollections: Architect Kenzo Tange*. *Japan Architect*, n.339, jul.1985. p.06-08.

94. REYNOLDS, Jonathan M. Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition. *The Art Bulletin*, v.83, n.2, jun.2001. p.325.

95. KAWAZOE, Noboru. Tange Kenzo no Nihonteki seikaku: Toku ni ramen kozo no hatten o toshi-te. *Shinkenchiku*, Tóquio, v.30, n.1, jan.1955. p.63.

assemelha às estruturas dos telhados tradicionais -, e a Câmara Municipal de Kurashiki (1960) à estética Jōmon, pelo uso de empenas maciças de concreto<sup>93</sup>, inobstante, Reynolds<sup>94</sup> assinala que, o arquiteto relacionara somente as estruturas às estéticas propostas, suprimindo quaisquer outros motivos diretos à modelos historicizantes.

O crítico de arquitetura Noboru Kawazoe<sup>95</sup>, ao contrário da postura do arquiteto, defendera relações muito mais diretas das obra de Tange aos grandes símbolos/monumentos do Japão pré-moderno: Prefeitura Municipal de Kagawa (1958), e suas sacadas em cantilever, à clássica estrutura das pagodas budistas; o Centro da Paz de Hiroshima e Parque Memorial (1955) ao Shōshōin (local onde são guardados os artefatos sagrados e pertencentes aos falecidos imperadores) do Templo de Tōdai-ji, do século VIII - definindo que as grelhas horizontais que atuam como brise-soleils no museu, teriam paralelo com o exterior variegado do Shōshōin, bem como os pilotis maciços de concreto representariam a estrutura de troncos que eleva o armazém. O arquiteto, por sua vez, defendera posição crítica a esses paralelos muito literais e específicos em sua obra. Porém, hodiernamente, Kazuo Shinohara fora em sentido contrário, definindo seus primeiros trabalhos como versões modernistas reducionistas das casas tradicionais japonesas, fazendo uso direto de formas clássicas.



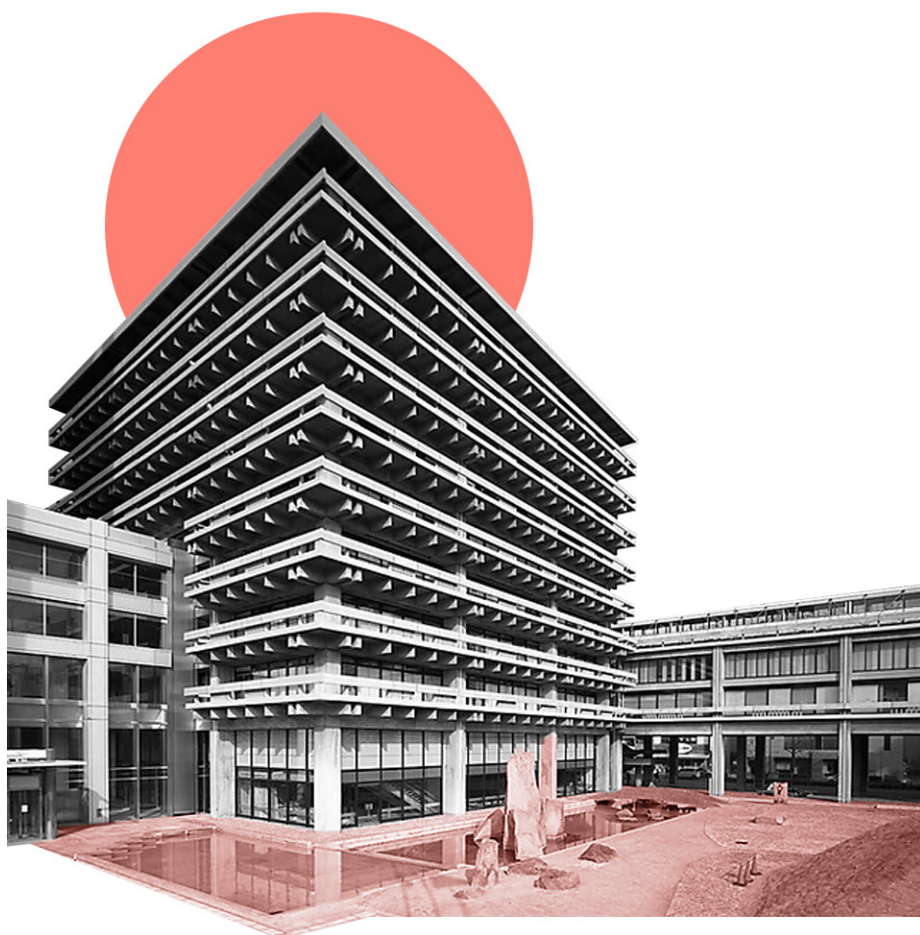


Imagem 25: Prefeitura Municipal de Kagawa (1958) de Kenzo Tange, colagem digital a partir de imagem disponível em ArchDaily.

96. SHINOHARA, Kazuo apud TAKI, Koji. *Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work*. Tradução Neil Warren e Jorge M. E. Ferreras. *Perspecta*, Nova Iorque, v.20, 1983. p.44.

97. SHINOHARA, Kazuo. *Beyond Symbol [sic] Spaces*. *Japan Architect*, mar.1979. p.89.

98. SANDERSON, Warren. Kazuo Shinohara's "Savage Machine" and the Place of Tradition in the Modern Japanese Residence. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v.43, n.2, mai.1984. p.110.

A tradição nacional é uma acumulação de realidades tangíveis da vida cotidiana de sua população. Fora em resposta à concretude dessas realidades, que eu escolhi a tradição como o ponto de partida da minha arquitetura. O fato de meus trabalhos terem sido exclusivamente limitados a projetos residenciais teve, particularmente, um significativo efeito sobre essa escolha.<sup>96</sup>

Quando recém formado pelo Instituto de Tecnologia de Tóquio, em 1953, o arquiteto deliberadamente deixara de lado as referências ocidentais em voga no momento, e procurara formas de reexaminar os conceitos e técnicas tradicionais japonesas. Para Shinohara:

A arquitetura moderna no Japão consistiria mais na elucidação do problemas de sentido, e da promoção de possibilidades para a síntese privada entre o pessoal e o eterno, do que em decisões, puramente, de cunho material e tecnológico.<sup>97</sup>

Assim, para fundar uma arquitetura moderna, idealmente japonesa, propusera, conscientemente, utilizar elementos e formas do repertório vernacular nipônico. Conforme Sanderson<sup>98</sup>, entre 1950 e 1960, o uso destes elementos clássicos fora mais rigoroso, dada a carga de valor simbólico que o arquiteto conferira a tais, empregando majoritariamente técnicas construtivas em madeira. Já na passagem dos anos 1970, os projetos ficaram mais livres e experimentais, passara a fazer uso do concreto armado, e caminha à definição de sua tese, a *Savage Machine*.



99. SHINOHARA, Kazuo apud TAKI, Koji. *Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work*. Tradução Neil Warren e Jorge M. E. Ferreras. *Perspecta*, Nova Iorque, v.20, 1983. p.44.

Durante minha primeira fase, enquanto continuava a sentir afinidade pelo espaço tradicional japonês, eu estava determinado a extrair sua sintaxe, pela lógica. Tendo em conta que a sintaxe por si só é uma forma de abstração. Eu desejava descobrir, numa operação mental, as características subjacentes do cotidiano, elementos compositivos de concretos como shōji, tatami, vigas e pilares, e coberturas de formatos distintos - todos os quais são tidos como características essenciais do espaço arquitetural japonês.<sup>99</sup>

Shinohara dividira sua carreira em quatro estilos/fases: da graduação à 1968, sua produção fora marcada pela investigação dos elementos tradicionais e sua aplicação de forma não convencional, ou fora de seu uso/materialidade original; nos cinco anos seguintes, período de transição, passa a volumes minimalistas e prismáticos; no terceiro, até 1980, os espaços internos tornam-se mais limpos e poéticos, que para o autor são potencialmente caóticos; no quarto e último, pós-1980, o caos e sua beleza são maximizados e a volumetria se complexifica. Ao longo desse percurso, traça-se uma linha clara, onde “a tradição pode oferecer um ponto de partida para a criação, mas nunca um objetivo”, partindo de fórmulas clássicas, procurou criar uma linguagem própria, que encarasse as demandas contemporâneas sob a égide dos elementos estruturais tradicionais e duma ambiência tipicamente nipônica. Do fascínio pela tectônica tradicional à beleza do caos da urbe moderna, o arquiteto adotou “a posição militante de tentar descobrir



Imagem 26: Centro da Paz de Hiroshima e Parque Memorial (1955) de Kenzo Tange, e Shōshōin do Templo de Tōdai-ji, colagem digital a partir de imagem disponível em ArchDaily e Wikipedia.



Imagem 27: House in White (1966) de Kazuo Shinohara, colagem digital a partir de imagem disponível em ArchEyes.

101. SHINOHARA, Kazuo apud HERNÁNDEZ, David. Form Follows Fiction. A arquitetura doméstica de Kazuo Shinohara. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 10, n. 118.03, Vitruvius, out. 2011. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/10.118/4085/pt>. Acesso em: 07 de novembro de 2022.

que coisas, ao serem expressadas nos pequenos espaços da habitação, dão apoio espiritual aos residentes com o crescimento terrível do poder da sociedade tecnológica contemporânea”.<sup>101</sup>

Em House in Ashitaka (1977), por exemplo, o formato duma *chise* tradicional é subvertida pelo uso massivo de concreto armado e vidro. A *chise* é uma forma de habitação comumente encontrada na região de Hokkaido, nas comunidades Ainu, sendo caracterizada por serem praticamente herméticas, sem muitas aberturas, como paredes e telhados revestidos de fibras naturais que impeçam a perda do calor gerado pelo fogareiro que se encontrava ao seu centro. Shinohara propusera uma estrutura perimetral de concreto modularizada, permitindo um espaço pavilhonar, em cujas empenas intercalam-se faces cegas de concreto e faces de vidro permitindo a entrada de luz natural. O centro que recebia a fogueira, agora recebe a cozinha, porém, do grande hall central, uma enorme empena oculta a mesma e os demais espaços, criando um amplo espaço vazio – salientando a sua amplidão pela inexistência de cimbramentos no telhado – um ambiente de uma mística quase de templos religiosos. E, o espaço angular abaixo do telhado, antes puramente estrutural, é ocupado, e torna-se área útil. Esta, marca seu ensejo em demonstrar como a tradição poderia ser trazida para a arquitetura moderna, fugindo do lugar-comum ou simples reprodução. Válido salientar que tal inspiração também fora bebida por Kengo Kuma que, em 2011, produziu sua versão da casa – a Même –, na região

102. Taki cunha o termo para tratar da postura de Shinohara, em suas fases tardias, em que a forma gera o significado, num sentido mais conceitual de arquitetura, como em "House in Hanayama nº.3", de 1977. Paralelo ao conceito de arquitetura generativa.

103. TAKI, Koji. *Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work*. Tradução Neil Warren e Jorge M. E. Ferreras. *Perspecta*, Nova Iorque, v.20, 1983. p.60.

de Taika, dessa vez, produzida em estrutura de lariço e revestimento de poliéster de fluorcarbono e fibra de vidro, indicando como a tradição e suas interpretações, se mantiveram como um terreno fértil.

Desde o início, quando Shinohara primeiro introduziu a amplitude espacial no vocabulário da espacialidade tradicional japonesa, ele desenvolveu seus trabalhos de acordo com sua própria perspectiva, relendo o pensamento arquitetônico através do pensamento artístico. O vazio na arquitetura japonesa fora transformada em uma entidade simbólica, e o espaço geometrizado fora pensado para representar o todo autônomo da arquitetura; ademais, através desses processos chegara a tentativa de expressar simbolicamente a selvageria da cidade através do dispositivo da geno-forma<sup>102, 103</sup>

Foram múltiplas as posturas dos arquitetos japoneses no encarar da dialética tradição/modernidade, alguns nem como uma relação antagônica compreendia, mas sim como uma continuidade dos preceitos milenares locais. Durante a ocupação estadunidense, até mesmo o ensino do Xintoísmo fora abolido, e seu status de religião oficial rescindido, visto que fora julgado como de cunho ultranacionalista, destarte, é compreensível o porquê da nova geração procurar reaver os símbolos da arquitetura tradicional, em especial os templos xintoístas - vide Ise -, como força impulsionadora da modernização e recuperação da imagem de Estado.

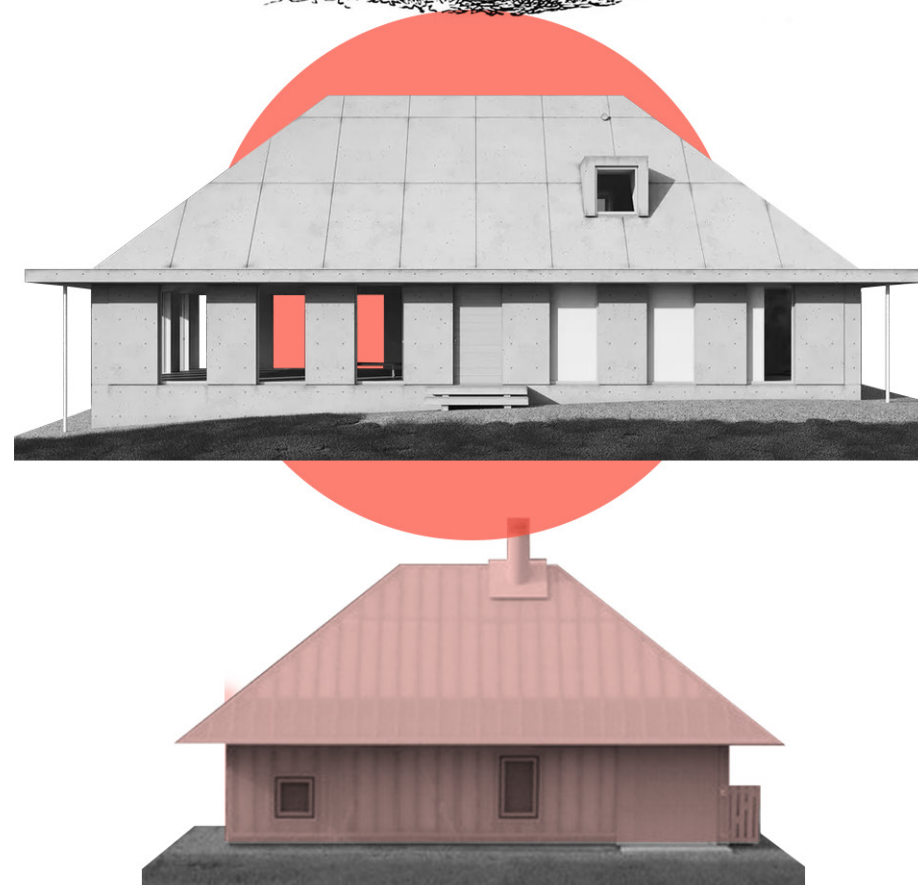


Imagem 28: Chise tradicional, House in Ashitaka (1977) de Kazuo Shinohara, e Même (2011) de Kengo Kuma, colagem digital a partir de imagens disponíveis em ArchDaily.

Tange propusera a compreensão da tradição como ente criativo, movido a uma tensão dicotômica entre os estilos Jōmon e Yayoi, pavimentando um caminho à modernidade. Shinohara, por sua vez, ao longo de suas fases, releu a tradição sob seu prisma artístico único, encarando-a como camadas e mais camadas de significâncias, um palimpsesto de histórias culturais individuais e coletivas. Não há, assim, uma só forma de equacionar tradição e modernidade, nacional e universal, japonês e ocidental. Ao longo do devir histórico da terra do Sol nascente, isto fica evidente, foram múltiplas as posturas de enfrentamento do tema, dos mais radicais nacionalistas ao mais passivos à ocidentalização. Conquanto, a potencialidade latente e inerente da arquitetura clássica nipônica esteve sempre presente, em maior ou menor grau. Sua cooptação pelo discurso moderno, que por vezes fora iconoclasta, demonstra sua força.

Ainda hoje, o Japão possui, em sua territorialidade, diversos tempos e estilos em coexistência, e esse *patchwork* é uma das suas belezas que tanto encanta os seus teóricos e admiradores. Não há como julgar a postura de um ou de outro como errada, ou olhar de modo a hierarquizar estilos e projetos dentro da história japonesa. Tange e Shinohara são só alguns dos nomes que tomaram para si o desafio de produzir uma nova imagem de nação desenvolvida e moderna, e que ainda assim, respeitasse todo o percurso trilhado pelos que antes vieram.



# CONCLUSÕES & APONTAMENTOS

A COEXISTÊNCIA DE TEMPOS NA PAISAGEM CONSTRUÍDA japonesa talvez seja uma das melhores formas de compreender a profusão de perspectivas no equacionamento da dialética tradição-modernidade (e nacional-global), e quiçá, que esta não seja per se, uma relação dialética. Em sentido advindo da filosofia, a dialética é tida genericamente como um conflito gerado pela contradição entre princípios teóricos, o que posto à arquitetura, equivaleria ao entendimento de que o modernismo é antagônico à tradição, ou ao vernacular. Todavia, Kenzo Tange e Kazuo Shinohara, ou ainda, Sutei Horiguchi, Hiroyasu Fujioka e Hideto Kishida, expressaram pensamento em sentido oposto, no caso nipônico, a arquitetura “escolhida” como tradicional, possuía já elementos comuns ao moderno.

Tange pensa na arquitetura moderna japonesa como algo, que em seu gérmen, bebe de elementos derivados da tradição, pensando num sentido de provável continuidade dum vocabulário formado ao longo da totalidade do devir histórico da nação. Pensando em tal, como um jogo de forças entre dois estilos endêmicos, o Jōmon - marcado por características dinâmicas e proletárias (ou



populares) e, diametralmente oposta, a estética Yayoi, marcadamente aristocrática, ordenada e passiva. Ou seja, há relações dialéticas na arquitetura, entretanto, não necessariamente na modernidade como o eclipsar de moldes clássicos.

Shinohara, afasta o antagonismo ainda mais, definindo a arquitetura moderna japonesa como a promoção de possibilidades de síntese do privado e público, voltando o ato de projetar ao olhar para as demandas da contemporaneidade, não somente o uso de tecnologias de ponta, etc, e em última instância, o moderno é aquele que diagnostica e soluciona as questões coetâneas, utilizando um léxico formado, idem, ao longo da história (ponto de confluência com Tange). Definindo que “a tradição nacional é uma acumulação de realidades tangíveis da vida cotidiana de sua população”, neste sentido, o modernismo deve ser encarado como a continuidade dessa acumulação.

Contudo, para permitir o entendimento dessas posturas fora necessário que se caminhasse pela história do arquipélago, compreendendo como as camadas de tempo foram se acumulando nesse rico palimpsesto. Múltiplos foram aqueles que propuseram o desvelar deste: Edward S. Morse, para o Ocidente, etnograficamente, apresentara um rico panorama das transformações pelas quais a nação passava, ilustrando não somente a arquitetura, mas todo o universo sociocultural que a orbita. E, Itō Chūta, em âmbito nacional, criara a aura de elevação da prática de projeto ao nível

de belas artes, logo, com o mesmo, passara-se a ter a compreensão da arquitetura como algo advindo de ação do intelecto, salientando o papel do ensino da história na formação do profissional, e, idem, inserindo o país no circuito do cânone internacional.

A divulgação da arquitetura tradicional japonesa para o Ocidente, ajudara a criar o imaginário de país desenvolvido, ao mesmo tempo que salientava seu caráter ímpar. O interesse fora tanto, que arquitetos como Bruno Taut e Walter Gropius passaram a demonstrar admiração pela mesma. Não obstante, deve-se compreender que a visão que temos de tradição nipônica deriva da “escolha” dos arquitetos modernistas locais, em que o nacionalismo coetâneo fez os olhares se voltarem a um passado anterior a entrada de ideias estrangeiras, ou seja, anterior ao Budismo chinês, para o estilo do Templo de Ise, o qual já possuía as características ditas modernas, que se assemelham ao ideias defendidas pelas práticas xintoístas.

Nesse mote, o que se obtém desse rico percurso é como a arquitetura é agenciada pelo espírito do tempo, ao mesmo tempo que é agente do mesmo, sendo a tradição um recorte a ser feito a fim de favorecer o discurso empreendido hodiernamente, e a sua subversão ou ressignificação, uma das potencialidades do projetar. Tange e Shinohara ilustram a força desta, enquanto demonstram que o trabalho intelectual não vem da

sacralização da tradição como solução fechada/ definitiva, mas que devemos derivá-la, integrá-la, ou mesmo dissuadi-la, tomando-a como uma das incógnitas a serem incluídas na equação de promoção da arquitetura, bem como as outras possibilidades que a permeiam.

# BIBLIOGRAFIA & REFERÊNCIAS

ABE, Kimimasa. Early Western Architecture in Japan. **Journal of the Society of Architectural Historians**, California, v.13, n.2, p.13-18, mai.1954.

ADACHI, Hiroshi. The Japanese House: Discovering Aesthetics and Space. **Japanese Aesthetics and Sense of Space: Another Aspect of Modern Japanese Design**, Sezon Museum of Art, Nagano, 1990.

AOKI GIRARDELLI, Miyuki. The “Orient” in the West: The Japanese Architect Itō Chūta’s Travels in the Ottoman Empire and Its Challenge to the Oriental Narrative. In: MOTION: TRANSFORMATION, 35TH CONGRESS OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE OF THE HISTORY OF ARTS, 1-6 de set. de 2019, Florença. **Congress Proceedings**. Bologna: Bonomia University Press, 2019. p.445-450.

BEHRENDT, Walter Curt. The Japanese House. **The American Magazine of Art**, Virgínia, v.27, n.11, p.589-593, nov.1934.

CORNELL, Laurel L. House Architecture and Family Form: On the Origin of Vernacular Traditions Early Modern Japan. **Traditional Dwellings and Settlements Review**, International Association for the Study of Traditional Environments, Oregon, v.8, n.2, p.21-31, primavera 1997.

DODD, Jeremy. Japanese Architecture Today. **Architectural Design**, Reino Unido, v.35, n.5, p.216-217. mai.1965.

FUJI, Mihoyo. When Walter Gropius met Japanese Architecture: The House of Prof K. Saito designed by Kiyoshi Seike. **InterAction Green**, California, 6 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.interactiongreen.com/house-prof-saito-kiyoshi-seike-walter-gropius/>>. Acesso em 30 de outubro de 2022.

FUJIOKA, Hiroyasu. "Japaneseness" in the Japanese Architecture World of the Early Shōwa Era - New Understanding of Tradition by Rationalist Architects. **Architectural Institute of Japan Article Reports Collection**, Tóquio, n.412, jun.1990.

GROPIUS, Walter. Architecture in Japan. **Perspecta**, Nova Iorque, v.3, p.8-21+79-80, 1955.

GUNSALUS, Helen C. Japanese Temples and Houses. **Leaflet, Field Museum of Natural History**, Chicago, n.14, p.1-20, 1924.

GUTH, Christine M. E.. Japan 1868-1945: Art, Architecture, and National Identity. **Art Journal**, Nova Iorque, v.55, n.3, p.16-20, outono 1996.

HERNÁNDEZ, David. Form Follows Fiction. A arquitetura doméstica de Kazuo Shinohara. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 10, n. 118.03, Vitruvius, out. 2011. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/10.118/4085/pt>>. Acesso em: 07 de novembro de 2022.

HOANG, Tony. "Yayoi Period." World History Encyclopedia. **World History Encyclopedia**, Surrey, 10 mar. 2016. Disponível em: <[https://www.worldhistory.org/Yayoi\\_Period/](https://www.worldhistory.org/Yayoi_Period/)>. Acesso: 23 de setembro de 2022.

HOJDA, Ondřej. Japan and Modern Architecture, 1945-1970. Discourse in the mid-20th-century Europe. 1960s: Emancipation, Criticism. **Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 2**. Liberec, p.195-205, 2020.

INOUE, Shōichi. **Art, Kitsch, Japanesque - The Greater East Asian Postmodern**. Tóquio: Seidosha, 1987.

. Interpretation of Ancient Japanese Architecture: Focusing on Links with World History. In: INTERNATIONAL CONFERENCE: THE GLOBAL MEANING OF JAPAN: EUROPEAN AND ASIAN PERSPECTIVES, 2020, Quioto. **Japan Review**, n.12. Quioto: International Research Center for Japanese Studies, 2000. p.129-143.

ISOZAKI, Arata. Discourse on Diversity. **Rassegna**, v.20, n.76, p. 100-111, 1998.

KAJI-O'GRADY, Sandra. Authentic Japanese architecture after Bruno Taut: the problem of eclecticism. **Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand**. Sydney, v.11, n.2, p.1-12, set.2001.

KATŌ, Hidetoshi. Characteristics of Theories of Japanese Culture. **Review of Japanese Culture and Society**, Tradução Motoko Hori. Hawai, v.1, n.1, p.62-71, out.1986.

KATŌ, Shūichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAWAZOE, Noboru. Tange Kenzo no Nihonteki seikaku: Toku ni ramen kozo no hatten o toshite. **Shinkenchiku**, Tóquio, v.30, n.1, jan.1955.

KIDA, Takuya. Japanese Crafts and Cultural Exchange with the USA in the 1950s: Soft Power and John D. Rockefeller III during the Cold War. **Journal of Design History**, Oxford, v.25, n.4, p.379-399, 2012.

KISHIDA, Hideto. Aspects of Today's Society and Architectural Design. In: \_\_\_\_\_. **Iraka**. Tóquio: Sagami Shobō, 1937. p.14-15.

\_\_\_\_\_. **Structures of the Past**. Tóquio: Sagami Shobō, 1938.

KUROISHI, Izumi. Political Mirroring. **Traditional Dwellings and Settlements Review**, Oregon, v.30, n.1, p.110, outono 2018.

MAEKAWA, Kunio. Kyōgi sekkei shinsa-hyō (Relatório da Competição). **Kenchiku Zasshi**, v.693, dez.1942.

MASAMI, Makino. Ru Korubyujie o katari Nihon ni oyo-bu. **Kokusai kenchiku**, v.5, n.5, p.67-68, mai.1929.

MCNEIL, Peter. Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940. **Journal of Design History**, v.5, n.4, p.281-294, 1992.

MORSE, Edward S. **Japanese Homes and Their Surroundings**. Tóquio: Tuttle Publishing, 1972.

NAGASHIMA, Kōichi. Architectural space concepts - identity versus harmony. **Japan's organization of space**, Athens Center of Ekistics, Atenas, v.48, n.289, p.266-267, jul./ago.1981.

NEIS, Hajo. Building Architecture and Design Architecture In Japan. In: THE END OF TRADITION? SEVENTH INTERNATIONAL CONFERENCE, 12-15 de out. de 2000, Trani. **Traditional Dwellings And Settlements Review**, Trani, v.12, n.1, p.36-37, 2000.

NEUTRA, Richard. Die Form. apud MCNEIL, Peter. Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940. **Journal of Design History**, v.5, n.4, p.281-294, 1992.

PERRIAND, Charlotte. Mémoires du siècle. **France Culture**. Paris, 20 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/charlotte-perriand-j-ai-decouvert-au-japon-le-pouvoir-du-vide-la-religion-du-vide-le-vide-contient-tout-1882396>>. Acesso em 29 de outubro de 2022.

RAMBERG, Walter Dodd. Some Aspects of Japanese Architecture. **Perspecta**, Nova Iorque, v.6, p.34-47, 1960.

REYNOLDS, Jonathan M. Edward S. Morse's Writings on Japanese Vernacular Architecture as Ethnography. **Impressions**, n.35, p.136-151. 2014.

\_\_\_\_\_. Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition. **The Art Bulletin**, v.83, n.2, p.316-341, jun.2001.

\_\_\_\_\_. Teaching Architectural History in Japan: Building a Context for Contemporary Practice. **Journal of the Society of Architectural Historians**, v.61, n.4, p.530-536, dez.2002.

SADLER, Arthur Lindsay. **Japanese architecture - A Short History**. North Clarendon: Tuttle Publishing, 1963.



SAE, Yamamoto. FUJIO, Aoki. JORDAN, Jessica. RICKETTS, Paul W. From "The Representation of "Japan" in Wartime World's Fairs" Modernists and "Japanese-ness". **Review of Japanese Culture and Society**, v.26, p.104-134, dez.2014.

SAID, Edward W. **Orientalism**. Nova Iorque: Vintage Books, 1979.

SANDERSON, Warren. Kazuo Shinohara's "Savage Machine" and the Place of Tradition in the Modern Japanese Residence. **Journal of the Society of Architectural Historians**, v.43, n.2, p.109-118, mai.1984.

SATŌ, Seizaburō. Japan's World Order. In: SCHEINER, Irwin. **Modern Japan: An Interpretive Anthology**. Princeton: Princeton University Press, 1971.

SHINOHARA, Kazuo. Beyond Symbol [sic] Spaces. **Japan Architect**, p.84-89, mar.1979.

STEPHENS, Christopher. Rising Sons: The Bunriha Architecture Group. **Artscape Japan**. Disponível em: <[https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2102\\_01.html](https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2102_01.html)>. Acesso em: 03 de outubro de 2022.

TAKI, Koji. Oppositions: The Intrinsic Structure of Kazuo Shinohara's Work. Tradução Neil Warren e Jorge M. E. Ferreras. **Perspecta**, Nova Iorque, v.20, p.43-60, 1983.

TANGE, Kenzo. **Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture**. New Haven: Yale University Press, 1960.

. Recollections: Architect Kenzo Tange. **Japan Architect**, n.339, jul.1985.

TANIZAKI, Jun'ichirō. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TAUT, Bruno. **Fundamentals of Japanese Architecture**. Tóquio: Kokusai Bunka Shinkokai, 1936.

The Bunriha Architecture Group Manifesto apud STEPHENS, Christopher. Rising Sons: The Bunriha Architecture Group. **Artscape Japan**. Disponível em: <[https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2102\\_01.html](https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2102_01.html)>. Acesso em: 03 de outubro de 2022.

TSENG, Alice Y. In Defense of Kenchiku: Itō Chūta's Theorization of Architecture as a Fine Art in the Meiji Period. **Review of Japanese Culture and Society, Beyond Tenshin: Okakura Kakuzo's Multiple Legacies**, v.24, p.155-167, dez.2012.

URBAN, Florian. Japanese 'Occidentalism' and the Emergence of Postmodern Architecture. **Journal of Architectural Education**, v.65, n.2, p.89-102, mar.2012.

VISITA, Christine Manzano. Japanese Cultural Transition: Meiji Architecture and The Effect Of Cross-Cultural Exchange with The West. **The Forum, Journal of History**. California, v.1, n.1, p.33-53, abr.2009.





