

REBECA ARAÚJO SILVA

**MIES VAN DER ROHE E A ARQUITETURA
TRADICIONAL JAPONESA:**

Um estudo de correlações no início do Movimento Moderno

Orientadora: **Professora Doutora**
Maria Rita Pais Ramos Abreu de Almeida

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação
Lisboa, 2023

REBECA ARAÚJO SILVA

**MIES VAN DER ROHE E A ARQUITETURA TRADICIONAL
JAPONESA:**

Um estudo de correlações no início do Movimento Moderno

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura no Curso de 2º ciclo de Arquitetura e Urbanismo, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Defendida em provas públicas na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 20 de fevereiro de 2024, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação de Júri nº 607 /2024, composto por:

Presidente: Profa. Doutora Filipa Alexandra Gomes da Silva Oliveira Antunes

Arguente: Profa. Doutora Maria Luísa Alves de Paiva Meneses de Sequeira

Orientadora: Profa. Doutora Maria Rita Pais Ramos Abreu de Almeida

Co-Orientador: Prof. Rui Henrique de Vasconcelos Lima Nogueira Simões

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Lisboa, 2023

Aos verdadeiros arquitetos da minha existência.

À minha mãe, a fundação calorosa e acolhedora que sempre proporcionou o conforto e a segurança necessária para que eu pudesse sonhar alto. Ao meu pai, o arquiteto inspirador, cujo zelo e cuidado foram como vigas mestras que me guiaram através dos desafios.

Cada desenho, cada projeto e cada linha desta dissertação é permeada pela influência da paciência, do apoio incondicional e da sabedoria que eles compartilharam comigo ao longo dos anos. Dedico este trabalho a vocês, com profunda gratidão e amor, reconhecendo que, tal como uma obra-prima arquitetônica, minha vida é uma construção que reflete a beleza da família que deu alicerces tão sólidos. Este é o nosso projeto conjunto.

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela orientação e fidelidade.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Doutora Arquiteta Maria Rita Pais Ramos de Abreu de Almeida, pela sua disponibilidade e ao meu coorientador, Professor Arquiteto Rui Henrique Vasconcelos Lima Nogueira Simões, pela partilha de seus conhecimentos, acompanhamento, conselhos e diligência.

Gostaria também de agradecer a todos os amiguinhos que encontrei ao longo do curso e que tornaram o percurso mais leve, e em especial à Dani, por sempre me incentivar e acreditar em mim.

Ao meu amigo de longa data Jairo Júnior que me acompanhou na viagem de estudo ao Japão, me motivou e não poupou esforços.

Ao Vi, pela parceria e apoio constante.

Por fim, gostaria de agradecer à minha mãe, Marcela Silva, ao meu pai Valcir Valente, ao meu irmão Thiago Henrique e minha cunhada Débora Ferreira, por todo suporte e orações.

RESUMO

Esta dissertação analisa o impacto da cultura tradicional japonesa e os conceitos “orientais” relacionados na arquitetura do Movimento Moderno Europeu, usando como enquadramento a obra de Ludwig Mies van der Rohe. O estudo divide-se em três capítulos, sendo que no primeiro é discutida a dinâmica de relação entre a Europa e o Japão, mostrando a disponibilidade de informação sobre a arquitetura japonesa na Europa desde meados do século XIX até o início da Segunda Guerra Mundial, com referências a trocas académicas, publicações e exposições internacionais. Posteriormente, mostra-se a história, a concepção espacial e os valores e princípios da arquitetura japonesa, de forma a compreender de que modo os japoneses percebem, distintamente do Ocidente, o mundo físico e a sua dimensão psicológica. A seguir, a obra de Mies é considerada à luz do material disponível. Embora os críticos mencionem frequentemente semelhanças entre a sua arquitetura e os precedentes japoneses, poucos fazem ligações diretas. No entanto, a consideração do contexto em que as suas atividades decorreram revela a disponibilidade de material significativo relacionado com os fundamentos filosóficos e conceituais da arquitetura japonesa, e argumenta-se que diversas formas de expressão são encontradas na sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura Tradicional Japonesa Movimento Moderno Europeu, Mies van der Rohe, Dinâmicas Culturais, Pioneiros do Movimento Moderno.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the impact of traditional Japanese culture and related "oriental" concepts on the architecture of the European modern movement, using the work of Ludwig Mies van der Rohe as a framework. The study is divided into three chapters, the first of which discusses the dynamics of the relationship between Europe and Japan, showing the availability of information on Japanese architecture in Europe from the mid-19th century to the beginning of the Second World War, with references to academic exchanges, publications and international exhibitions. Subsequently, the history, spatial conception and values and principles of Japanese architecture are shown, in order to understand how the Japanese perceive the physical world and its psychological dimension differently from the West. Mies' work is then considered in the light of the available material. Although critics often mention similarities between his architecture and Japanese precedents, few make direct connections. However, consideration of the context in which his activities took place reveals the availability of significant material relating to the philosophical and conceptual foundations of Japanese architecture, and it is argued that diverse forms of expression are found in his work.

KEYWORDS: Traditional Japanese Architecture European Modern Movement, Mies van der Rohe, Cultural Dynamics, Pioneers of the Modern Movement.

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

ÍNDICE DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	4
DINÂMICAS DE RELAÇÃO ENTRE A EUROPA E O JAPÃO	4
1.1. Primeiros momentos de abertura do Japão à Europa	7
1.1.1. Japonismo	7
1.1.2. Arquitetura Japonesa	10
1.2. Intercâmbio Académico e Cultural	13
1.3. Exposições e Publicações	14
1.3.1. Primeiras Exposições Internacionais	15
1.3.2. Exposições da Arquitetura Japonesa	16
1.3.3. Publicações sobre a Arquitetura Japonesa na Europa	22
CAPÍTULO 2	34
A CASA TRADICIONAL JAPONESA	34
2.1. Breve História da Arquitetura Japonesa	34
2.2. Conceitos Espaciais Japoneses	41
2.2.1. <i>Oku</i>	42
2.2.2. <i>Ku</i>	43
2.2.3. <i>Ma</i>	43
2.2.4. O chão e o <i>tatami</i>	48
2.2.5. Religião e Filosofia	50
2.2.6. A Cerimónia de Chá	53
2.3. Valores da Arquitetura Japonesa	55
2.3.1. Características-chave do Projeto Arquitetónico na Cultura Japonesa	56
2.3.2. Princípios da Arquitetura Japonesa	59

CAPÍTULO 3.....	68
A PROCURA DO JAPÃO EM MIES VAN DER ROHE	68
3.1. Movimentos Artísticos.....	68
3.1.1.Xilogravuras e o <i>Jugendstil</i> alemão.....	69
3.1.2. <i>De Stijl</i>	70
3.2. Relações Interpessoais de Mies	73
3.2.1. Peter Behrens.....	73
3.2.2. Hendrik Petrus Berlage e Frank Lloyd Wright.....	76
3.2.3. Tetsuro Yoshida.....	77
3.3. Vestígios do Japão na Arquitetura de Mies	78
3.3.1. Similaridade Visual	78
3.3.2. O “interior” Japonês	83
3.3.3. Tipologias de Habitação	85
3.3.4. Conceito e Filosofia.....	87
3.3.5. Conexão entre o Espaço Arquitetónico de Mies e o Pensamento de Lao Tsé.....	92
3.4. O Pavilhão de Barcelona e a Casa de Chá	106
3.4.1. Conceitos	106
3.4.2. Percurso	110
3.4.3. Detalhe.....	115
CONCLUSÃO.....	117
BIBLIOGRAFIA.....	119
APÊNDICES.....	121

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. PRIMEIRO DESEMBARQUE DO COMANDANTE PERRY NO JAPÃO, 1853 [BARRY LAWRENCE ANTIQUE MAPS]	6
FIGURA 2. TRIANON DE PORCELAIN, VERSAILLES, PROJETADO POR LOUIS LE VAU, GRAVURA DE 1675 [LANCASTER, CLAY. (1963). THE JAPANESE INFLUENCE IN AMERICA. P. 10].	7
FIGURA 3. THE CHINESE PAVILION, PAVILHÃO DE JARDIM NO PARQUE SANSSOUICI EM POTSDAM, PROJETADO POR JOHANN GOTTFRIED BURING, 1755-1764 [SANSSOUICI PALACE: GERMANY'S HERITAGE].....	7
FIGURA 4 O GRANDE PAGODA EM KEW, PROJETADO POR SIR WILLIAM CHAMBERS [BRITISH LIBRARY].....	8
FIGURA 5. THE CHINESE PAVILION NO PHEASANT GROUND, 1763 [YALE UNIVERSITY LIBRARY].....	8
FIGURA 6. FIVE SWANS, POR OTTO ECKMANN, 1897 [NATIONAL GALLERY OF ART].	9
FIGURA 7. JANE AVRIL, POR HENRI TOULOUSE-LAUTREC, 1893 [WIKIART, ENCICLOPÉDIA DAS ARTES VISUAIS].	9
FIGURA 8. ESCADAS DA TASSEL HOUSE, BRUXELAS, POR VICTOR HORTA, 1892-93 [EMILY HENDERSON].	9
FIGURA 9. LA PRINCESSE DU PAYS DE LA PORCELANAE (A PRINCESA DA TERRA DE PORCELANA), POR JAMES WHISTLER, 1863 [NATIONAL MUSEUM OF ASIAN ARTS].....	10
FIGURA 10. LA JAPONAISE, POR CLAUDE MONET, 1976 [JOY OF MUSEUM VIRTUAL TOURS]	10
FIGURA 11. JAPONAISERIE: BRIDGE IN THE RAIN (AFTER HIROSHIGE), POR VINCENT VAN GOGH, 1887 [VAN GOGH MUSEUM]..	10
FIGURA 12 TEMPLO ZOJO-JI EM SHIBA, TÓQUIO [WIKIMEDIA COMMONS]	11
FIGURA 13 MAUSOLÉU EM NIKKO [WIKIMEDIA COMMONS]	11
FIGURA 14 ISE GRAND SHRINE [MAYER, VASCO. (2015). THE SIMPLICITY, SPIRITUALITY AND COMFORT OF JAPANESE ARCHITECTURAL DESIGN. P.14].....	12
FIGURA 15. VILA IMPERIAL DE KATSURA [MAYER, 2015: P.14].	12
FIGURA 16 TABELA INFORMATIVA DO NÚMERO DE ESTUDANTES PATROCINADOS PELO GOVERNO MEIJI EM PAÍSES EUROPEUS E NOS ESTADOS UNIDOS EM 1939 E 1932 [SPANG, CHRISTIAN W. & WIPPICH, ROLF-HARALD. (2006). JAPANESE-GERMAN RELATIONS, 1845-1945.ROUTLEDGE].	14
FIGURA 17 SECÇÃO JAPONESA NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL, 1862 [THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY DIGITAL COLLECTIONS].	16
FIGURA 18 MAQUETA DE UM PAGODE, GOJO-NO-TO, EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE VIENA, 1873 [WEB ARCHIEVING PROJECT (WARP)]	17
FIGURA 19 SHACHIHOKO DO CASTELO DE NAGOYA, EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE VIENA, 1873 [WEB ARCHIEVING PROJECT (WARP)].	17
FIGURA 20 O GRUPO DE CONSTRUÇÃO EGÍPCIO E O JARDIM JAPONÊS, EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE VIENNA,1873 [MAK MUSEUM VIENNA].	17
FIGURA 21 PAVILHÃO JAPONÊS NA EXPOSIÇÃO DE 1878 EM PARIS [AGE PHOTO STOCK].	18
FIGURA 22 FACHADA PRINCIPAL DA SECÇÃO DO JAPÃO, EXPOSITION UNIVERSALLE, 1889 [MEISTERDRUCKE, FINE ART PRINTS]	18
FIGURA 23 PAVILHÃO JAPONÊS, EXPOSITION UNIVERSALLE, 1889 [ALAMY].....	18
FIGURA 24 O PAVILHÃO JAPONÊS, EXPO PARIS, 1900 [MEISTERDRUCKE, FINE AR PRINTS].....	19
FIGURA 25 PAGODA JAPONÊS, TOUR DU MONDE, EXPO PARIS 1900 [BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE BROWN]	19
FIGURA 26 RÉPLICA DA ENTRADA DO TEMPLO KASUGA, EXPO 1910, LONDRES [HOTTA-LISTER, AYAKO. (2016). THE JAPAN-BRITISH EXHIBITION. PLATE 10]	20
FIGURA 27 TÍPICA RUA JAPONESA, EXPO 1910, LONDRES [HOTTA-LISTER, 2016: PLATE 9].....	20
FIGURA 28 EDIFÍCIO DO YOKOHOMA SPECIE BANK, EXPO 1910, LONDRES [HOTTA-LISTER, 2016: PLATE 24].....	20
FIGURA 29 RÉPLICA DO CHOKUSHIMON, EXPO 1910, LONDRES [SATO, TOMOKO & WATANABE, TOSHIO. (1991). JAPAN AND BRITAIN: AN AESTHETIC DIALOGUE. P. 159]	20

FIGURA 30 CASA JAPONESA NA EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DECORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES, PARIS, 1925 [LES ÉDITIONS ARTISTIQUES LIP: PARIS & SES MERVEILLES]	21
FIGURA 31 PORTAL ESTE DO TEMPLO NISHI HONGWAN-JI, KYOTO [DRESSER, CHRISTOPHER. (1882). JAPAN: ITS ARCHITECTURE, ART AND ART MANUFACTURERS. P. 143].....	24
FIGURA 32 DETALHE DA PORTA DO PORTAL ESTE DO TEMPLO NISHI HONGWAN-JI, KYOTO [DRESSER, 1882: P. 145].....	24
FIGURA 33 VISTA EXTERIOR DE UMA CASA EM TÓQUIO, DE JAPANESE HOMES AND THEIR SURROUNDINGS, 1886 [MORSE, EDWARD. (1886). JAPANESE HOMES AND THEIR SURROUNDINGS. P. 52].....	25
FIGURA 34 QUARTO DE VISITAS DE UMA CASA TRADICIONAL, DE JAPANESE HOMES AND THEIR SURROUNDINGS, 1886 [MORSE, 1886: P. 102].....	25
FIGURA 35 ISOMETRIA, PLANTA E CORTE DE UMA TÍPICA CASA JAPONESA, DE DAS JAPANISCHE WOHNHAUS [YOSHIDA, TETSURO. (1935) DAS JAPANISCHE WOHNHAUS. P. 55-117]	27
FIGURA 36 DIAGRAMA APRESENTADO NA PALESTRA DE TAUT, 1935 [TAUT, BRUNO. (1935). FUNDAMENTALS OF JAPANESE ARCHITECTURE. P. 25].....	29
FIGURA 37 ALÇADO LATERAL E FRONTAL DO SANTUÁRIO DE ISE APRESENTADO NA PALESTRA DE TAUT, 1935 [TAUT, 1936: P.26]	29
FIGURA 38 CAPA E CONTEÚDO DO PORTFÓLIO WASMUTH, 1911 [THE UNIVERSITY OF UTAH, DIGITAL LIBRARY].....	32
FIGURA 39 DESENHOS DE WRIGHT PRESENTES NO PORTFÓLIO WASMUTH 1911 [THE UNIVERSITY OF UTAH, DIGITAL LIBRARY / ASIEN-ZUHAUSE, UTAGAWA HIROSHIGE]..	33
FIGURA 40 CABANA NEOLÍTICA JAPONESA [TAKADA, K., NISHIYAMA, K. & ASAKAWA, S. P. 8-9].....	35
FIGURA 41 CASA ELEVADA, NAGANO [JAPAN HOUSE, STORIES 3, ANCIENT HOUSES]..	35
FIGURA 42 TEMPLO HORYUJI, À ESQUERDA O PAGODA DE CINCO ANDARES (GOJU-NO-TO) E À DIREITA O SALÃO PRINCIPAL (KONDO), POR JOHN BARR [JOHN BARR ARCHITECTS]	36
FIGURA 43 SALÃO DE LEITURA DO TEMPLO HORYUJI (KODO), POR JOHN BARR [JOHN BARR ARCHITECTS].....	36
FIGURA 44 TEMPLO TODAIJI, DA ERA NARA [DA AUTORA]	37
FIGURA 45 TEMPLO KENNIN-JI, KYOTO [WIKIPÉDIA].....	38
FIGURA 46 CERIMÓNIA DE CHÁ, DA AUTORA.....	39
FIGURA 47 QUARTO DA CERIMÓNIA DE CHÁ [DA AUTORA]	39
FIGURA 48 TEMPLO RYOAN-JI (1450) EM KYOTO, JARDIM DE ESTILO KOSANSUI [DA AUTORA]	39
FIGURA 49 CASTELO HIMEJI [DA AUTORA]	40
FIGURA 50 VILA IMPERIAL DE KATSURA, KYOTO [DA AUTORA].....	41
FIGURA 51. ENGAWA, KYOTO [DA AUTORA].....	47
FIGURA 52 DETALHES CONSTRUTIVOS DO TATAMI [REMODELING HOUSE IDEIAS, A JAPANESE TATAMI MATS 01].....	49
FIGURA 53 TATAMI NA CONFIGURAÇÃO DOS ESPAÇOS DA CASA [REMODELING HOUSE IDEIAS, A JAPANESE TATAMI MATS 03] ..	49
FIGURA 54 CERIMÓNIA DE CHÁ JAPONESA, XILOGRAVURA, POR TOYOHARA CHIKANOBU [NPR].....	53
FIGURA 55 AXONOMETRIA DA CASA DE CHÁ TAIAN POR SEN NO RIKYU, 1582 [PATTERNZ, A JAPANESE TEA HOUSE]	54
FIGURA 56 ENTRADA DA CASA DE CHÁ, CORTE TRANSVERSAL [REMODELING HOUSE IDEIAS, A JAPANESE TEA CEREMONY 02].	54
FIGURA 57 DETALHE DAS VIGAS DO AMIDA-DO (AMIDA HALL), KIOZUMI-DERA, KYOTO [DA AUTORA]	57
FIGURA 58 DETALHES DA PILASTRA DO AMIDA-DO (AMIDA HALL), KIOZUMI-DERA, KYOTO [DA AUTORA]	57
FIGURA 59 SANTUÁRIO MEIJI, TÓQUIO [DA AUTORA]	61
FIGURA 60 TEMPLO TENRYU-JI, KYOTO [DA AUTORA].....	61
FIGURA 61 SHOI-KEN, VILA IMPERIAL DE KATSURA, KYOTO [DA AUTORA].....	61
FIGURA 62 RELEITURA DO ESQUEMA APRESENTADO POR ESTEBAN BEITA [DA AUTORA]	62
FIGURA 63 OS PAINÉIS SHOI ASSUMEM O PAPEL DE PAREDE E CARACTERIZAM-SE POR SEREM MAIS FINOS, O QUE PERMITE QUE UM QUARTO SEJA ILUMINADO POR UMA LUZ DIFUSA VINDA DO EXTERIOR. TEMPLO TENRYU-JI, KYOTO [DA AUTORA].....	63
FIGURA 64 EXEMPLO DE UM QUARTO COM PAINÉIS FUSUMA E TATAMI, VILA IMPERIAL DE KATSURA [DA AUTORA].....	63

FIGURA 65 SHOKIN-TEI, VILA IMPERIAL DE KATSURA [DA AUTORA].	67
FIGURA 66 PÔSTER DE BRUNO PAUL PARA A EXPOSIÇÃO "ART IN CRAFT" DO ANTIGO MUSEU NACIONAL DE MUNIQUE, 1901 [POSTER AUCTIONS INTERNATIONAL, INC.]	69
FIGURA 67 "RHYTHM OF A RUSSIAN DANCE", 1918, VAN DOESBURG [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART]	72
FIGURA 68 PLANTA DA BRICK COUNTRY HOUSE, 1964, MIES VAN DER ROHE [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART]	72
FIGURA 69 PRIMEIRAS XILOGRAVURAS DE BEHRENS INFLUENCIADAS POR PRECEDENTES JAPONESES "STORM" E "VICTORY", 1896 [STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN / BIBLIO]	74
FIGURA 70 PAVILHÃO AUSTRIACO NA EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTES DECORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES, POR PETER BEHRENS, 1925 [KUNSTMUSEUM, MUSEUM BUILDING]	75
FIGURA 71 "AGRUPAMENTO EM MASSA", MUSEU MUNICIPAL EM HAIA, H.P. BERLAGE, 1931-1935 [KUNSTMUSEUM, MUSEUM BUILDING]	76
FIGURA 72 "AGRUPAMENTO EM MASSA" BRICK COUNTRY HOUSE, MIES VAN DER ROHE, 1924 [JOHNSON, PHILIP C. 1947. MIES VAN DER ROHE, P. 32]]	76
FIGURA 73 MIES E WRIGHT EM TALIESEN, 1937[NEUMEYER, FRITZ. (1994). THE ARTLESS WORD: MIES VAN DER ROHE. P. 321].	77
FIGURA 74 DETALHE DA QUINA DO EDIFÍCIO NO IIT CAMPUS EM CHICAGO, POR MIES VAN DER ROHE [MICHEL DANT]	80
FIGURA 75 IIT, COMPOSIÇÃO DE FACHADA DO S.R. CROWN HALL DE PAINÉIS DE VIDRO E AÇO NEGRO [WIKIARQUITECTURA]	80
FIGURA 76 FACHADA POSTERIOR DO PALÁCIO NINOMARU NO CASTELO NIJO, EM KYOTO [DA AUTORA]	80
FIGURA 77 ESQUISSO DO INTERIOR DA HUBBLE HOUSE DE MIES [NEUMEYER, 1994: P.317].	82
FIGURA 78 A DISPOSIÇÃO DO ENGAWA EM MUITOS EDIFÍCIOS JAPONESES É SEMELHANTE [DA AUTORA]	82
FIGURA 79 MOBILIÁRIO CLÁSSICO CHINÊS, DA DINASTIA CHING [BLASER, WERNER. (1980). MIES VAN DER ROHE: FURNITURE AND INTERIORS. P. 31].	85
FIGURA 80 CADEIRAS DE JANTAR DE MIES, COM SEMELHANÇAS NA FORMA QUADRADA E APARÊNCIA ROBUSTA [BLASER, 1980: P. 37].	85
FIGURA 81 PLANTA DA 50x50 HOUSE, BASEADO NA SUBDIVISÃO DE UM ÚNICO GRANDE ESPAÇO [SOCKS STUDIO]	86
FIGURA 82 TÍPICA CASA-PÁTIO JAPONESA [ENGEL, HEIGO. (2020). MEASURE AND CONSTRUCTION OF THE JAPANESE HOUSE. P.70]	86
FIGURA 83 PLANTA DE DESENVOLVIMENTO DE CASAS-PÁTIO E VIAS DE ACESSO, MIES VAN DER ROHE À ESQUERDA E ESQUEMA DE UMA TRADICIONAL CASA COM PÁTIO HU T'UNG EM PEQUIM À DIREITA [BLASER, W., & MALMS. J. (2001). WEST MEETS EAST: MIES VAN DER ROHE. P.37]	86
FIGURA 84 IMAGEM DE WEST MEETS EAST, COM A LEGENDA: "SKETCH FOR INTERIOR SPACE BY MIES VAN DER ROHE (GERICKE HOUSE 1930): 'DIVERSITY IN ONE'; NOTHING IS TOO MUCH IN THE CONCEPT OF SPACE. IN THE INTERIOR, MIES VAN DER ROH ALSO SOUGHT TO CREATE PROPORTIONS THAT WOULD LEAD PEOPLE TO FIND HARMONY WITH THE EXTERIOR." [WERNER & MALMS, 2001: P. 122]	91
FIGURA 85 PÁGINA SEGUINTE: "SIMPLICITY, REVERDNESS AND BEAUTY IN THE JAPANESE ORGANISATION OF SPACE; RESIDENTIAL HOUSE NEAR OSAKA (16TH CENTURY)." [WERNER & MALMS, 2001: P. 123]	91
FIGURA 86 IMAGEM DE WEST MEETS EAST, COM A LEGENDA: "INSIDE IS OUTSIDER IS INSIDE: CROWN HALL AT THE IIT IN CHICAGO; MIES VAN DER ROHE (1952-56)." [WERNER & MALMS, 2001: P. 114]	91
FIGURA 87 PÁGINA SEGUINTE: "FROM EXTERIOR TO INTERIOR IN THE ARCHITECTURAL AND HUMAN SENSE: RYOKO-IN DAITUKU-JI TEMPLE DISTRIC IN KYOTO, WITH KOBORI SOHAKU [WERNER & MALMS, 2001: P. 115]	91
FIGURA 88 IMAGEM DE WEST MEETS EAST, COM A LEGENDA: "THE PAVILION IN UNSPOILED NATURE: FARNSWORTH HOUSE." [WERNER & MALMS, 2001: P. 124]	91
FIGURA 89 PÁGINA SEGUINTE: "THE PAVILION IN PLANNED NATURE: TEA CEREMONY PAVILION IN THE SAYHÔ-JI ('MOSS GARDEN') IN KYOTO." [WERNER & MALMS, 2001: P. 125]	91

FIGURA 90 PERSPETIVA INTERIOR DA SALA DE ESTAR E PAREDE DE VIDRO SUL, COM REPRODUÇÃO DA PINTURA DE PAUL KLEE “COLOFUL MEAL”, WYOMING, 1938 [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART].....	95
FIGURA 91 MUSEUM FOR A SMALL CITY, 1943, MIES VAN DER ROHE [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART].....	96
FIGURA 92 PLANTA ANOTADA DOS POSSÍVEIS PERCURSOS EM TORNO DO PAVILHÃO DE BARCELONA [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART].....	97
FIGURA 93 PLANTA ANOTADA DOS PISOS 0 E 1 DA TUGENDHAT HOUSE, MOSTRANDO O PERCURSO DESDE A ENTRADA ATÉ A SALA DE ESTAR PRINCIPAL [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART, MANIPULAÇÃO DA AUTORA].	97
FIGURA 94 O PRINCÍPIO ADITIVO DE ESPAÇO NA VILA IMPERIAL DE KATSURA CRIA UMA ELEVAÇÃO ESCALONADA, AUMENTANDO A INTERAÇÃO ENTRE O INTERIOR E O JARDIM [YOSHIDA, TETSURO. (1954). <i>THE JAPANESE HOUSE AND GARDENS</i> , p.32.] 99	99
FIGURA 95 PLANTA ANOTADA DA BRICK COUNTRY HOUSE, MOSTRANDO UM ESBOÇO IGUALMENTE ESCALONADO DO EDIFÍCIO EM PLANTA [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART, MANIPULAÇÃO DA AUTORA].	99
FIGURA 96 JARDINS DE INVERNO NA TUGENDHAT HOUSE E GLASS ROOM NA STUTTGART WERKBUND EXHIBITION [INSIDE / OF CHARACTER].	101
FIGURA 97 JARDINS DE UMA CASA TRADICIONAL JAPONESA EM KYOTO [DA AUTORA].	101
FIGURA 98 EM SEUS MUITOS ESQUISOS E DESENHOS, MIES REPRESENTA ÁRVORES E OUTRAS VEGETAÇÕES, SUBLINHANDO O SEU PAPEL INTEGRAL NA SUA ARQUITETURA. [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART].....	102
FIGURA 99 VISTA DO PAVILHÃO RINUN-TEI NO SHUGAKUIN IMPERIAL VILLA, KYOTO [DA AUTORA].....	103
FIGURA 100 ESQUISSO E MIES PARA O MUSEUM FOR A SMALL CITY [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART].....	103
FIGURA 101 VISTA EXTERIOR DA FARNSWORTH HOUSE [KIM, RANSOO. (2006). <i>THE “ART OF BUILDING” (BAUKUNST) OF MIES VAN DER ROHE</i> . P. 194.....	104
FIGURA 102 VISTA INTERIOR ATRAVÉS DA FACHADA DE VIDRO DA FARNSWORTH HOUSE, 1945-50 [KIM, 2006: P. 200.....	104
FIGURA 103 VISTA DO INTERIOR DA RESOR HOUSE; A PAISAGEM ASSUME O PAPEL DE QUADRO DENTRO DA COMPOSIÇÃO ARQUITETÓNICA [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART].....	105
FIGURA 104 A COBERTURA DE PALHA DA CASA DE CHÁ SHOKIN-TEI, VILA IMPERIAL DE KATSURA [DA AUTORA].....	107
FIGURA 105 VISTA AÉREA DO RECINTO DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE BARCELONA A PARTIR DO NORTE [TEGETHOFF, WOLF. (1985). <i>MIES VAN DER ROHE: THE VILLAS AND COUNTRY HOUSES</i> . P.84, MANIPULAÇÃO DA AUTORA].....	107
FIGURA 106 OS INTERIORES VAZIOS, ESCASSAMENTE MOBILIADOS DA PRIMEIRA SALA DA CASA DE CHÁ SHOKIN-TEI E DO PAVILHÃO DE BARCELONA [DA AUTORA].	109
FIGURA 107 A SALA DE CERIMÓNIA DE CHÁ NO SHOKIN-TEI, VILA IMPERIAL DE KATSURA [DA AUTORA].	109
FIGURA 108 "MORNING", POR KOLBE [DA AUTORA].	110
FIGURA 109 SEGUNDA PLANTA PRELIMINAR DO PAVILHÃO DE BARCELONA ONDE MOSTRA AS BASES DAS TRÊS ESTÁTUAS [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART]	110
FIGURA 110 PERCURSO DESCRITO POR SCHULZE À VOLTA DO PAVILHÃO DE BARCELONA [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART, MANIPULAÇÃO DA AUTORA].....	111
FIGURA 111 VISTA DO INTERIOR DO PAVILHÃO PARA A ESTÁTUA, TAL COMO DESCRITA NO RELATO DE SCHULZE [DA AUTORA]..	111
FIGURA 112 PERCURSO ALTERNATIVO À VOLTA DO PAVILHÃO DE BARCELONA [MOMA, MUSEUM OF MODERN ART, MANIPULAÇÃO DA AUTORA].....	111
FIGURA 113 VISTA PARA A ESTÁTUA A PARTIR DESSE PERCURSO [DA AUTORA].....	111
FIGURA 114 FOTOGRAFIA E AXONOMETRIA DO MACHIAI, PRÓXIMO AO SHOKIN-TEI, VILA IMPERIAL DE KATSURA [DA AUTORA / ISOZAKI, ARATA. (1987). <i>KATSURA VILLA: THE AMBIGUITY OF ITS SPACE</i> . P. 137].	112
FIGURA 115 UM BANCO DE ESPERA SEMELHANTE NO PAVILHÃO DE BARCELONA [DA AUTORA].....	112
FIGURA 116 PERCURSO PARA O SHOKIN-TEI A PARTIR DO MACHIAI, AO LONGO DE UM CAMINHO DE PEDRA JUNTO A UM LAGO [DA AUTORA]	114
FIGURA 117 PERCURSO PARA A ÁREA INTERIOR DO PAVILHÃO DE BARCELONA, A PARTIR DO BANCO DE ESPERA, PASSANDO PELA PISCINA EXTERIOR E PELO JARDIM ADJACENTE [DA AUTORA].	114

FIGURA 118 FOTOGRAFIAS ORIGINAIS DO PAVILHÃO DE BARCELONA ORIGINAL[DODDS, GEORGE. (2005). BUILDING DESIRE ON THE BARCELONA PAVILION. PLATE 9, 13 E 15].	116
---	-----

INTRODUÇÃO

A troca arquitetônica entre o oriente e o ocidente é um tema que tem interessado muitos pesquisadores. O princípio desse tema baseia-se na troca mútua entre as culturas, não apenas do Ocidente para o Oriente, mas no sentido inverso. Deste ponto de vista, a cultura oriental contribui para a formação e desenvolvimento da arquitetura do movimento moderno. É necessário clarificar que o ‘oriente’ aqui se refere ao Este Asiático - China, Coreia e Japão, três culturas arquitetônicas ligadas entre si. Entre as culturas não-ocidentais, o Este Asiático - conhecido como Extremo Oriente, na Europa - é uma área singular em termos dessa troca Este-Oeste. No último meio século têm sido realizados estudos importantes que mostram a contribuição do Extremo Oriente para a arquitetura moderna ocidental. As obras literárias de Clay Lancaster [The Japanese Influence In America, 1963] assim como de Kevin Nute [Frank Lloyd Wright and Japan, 2000] foram pioneiros para essa discussão. No entanto, esses estudos são apenas focados na arquitetura moderna americana e as discussões sobre as influências na arquitetura moderna europeia estão limitadas a interiores e jardins *Chinoiserie*¹ no séc. XVIII e ao período *Arts & Crafts* e *Art Nouveau* relacionado ao japonismo no final do séc. XIX e início do séc. XX. Até o presente momento, poucos são os estudos que relatam a forma como o Japão impactou a arquitetura do movimento moderno europeu.

Na arquitetura do séc. XIX, os estilos históricos representaram um dos fatores mais significativo nesse processo, mas foram rejeitados como um precedente consciente pelos primeiros modernistas. Como Le Corbusier alegou:

[...] os ‘estilos’ já não existem, estão fora do nosso alcance; se nos incomodam, é como parasitas. Se nos confrontarmos com o passado, somos forçados a concluir que o velho código arquitetônico, com a sua massa de regras e regulamentos desenvolvidos durante quatro mil anos, já não nos diz respeito: todos os valores foram revistos; houve uma revolução na concepção do que é a Arquitetura.(Guiton, 1987, p.45)

Os arquitetos modernos abandonaram os estilos tradicionais e encontraram inspiração em uma variedade de fontes alternativas. Inspirados em novos materiais: estruturas leves e vidro, revolucionaram a divisória e o limite das suas construções fortemente baseadas na cultura arquitetônica oriental. A cultura japonesa tornou-se cada vez mais familiar ao público europeu desde meados do século XIX, combina vários destes fatores e representa por si só uma influência potencial adicional independente da tradição ocidental. Podemos afirmar que a influência japonesa no modernismo serviu como ‘parteira’ do modernismo no ocidente

¹ Palavra francesa que designa a imitação ou evocação dos estilos chineses na arte ou arquitetura ocidentais.

tornando difícil desassociar o entendimento da ascensão da arquitetura do movimento moderno no Ocidente sem alguma referência à arquitetura do Japão.

Entre os modernistas europeus, essa influência é reconhecida no trabalho de arquitetos, como Bruno Paul, Eileen Gray², Charlotte Perriand³, Walter Gropius, Wells Coates⁴, Adolf Loos⁵, Bruno Taut, Hugo Haring, Peter Behrens, entre outros. No entanto, embora a influência japonesa no trabalho destes arquitetos seja frequentemente reconhecida, as suas origens e influência raramente são discutidas. Na verdade, ao contrário dos estudos sobre a influência japonesa na arquitetura americana durante este período, estudos semelhantes sobre contextos europeus são notoriamente escassos.

O objetivo principal da pesquisa é compreender e argumentar como a arquitetura japonesa foi incorporada e contextualizada no movimento moderno europeu, olhando para a forma de como foi avaliada, estudada e tida como base para diversos projetos de arquitetos mundialmente reconhecidos. Para enquadramento, iremos considerar o trabalho de uma das figuras principal do movimento moderno, Mies Van Der Rohe, como base referencial da análise. Embora comentaristas frequentemente se refiram às semelhanças entre seus edifícios e o precedente japonês, raramente foram propostas conexões diretas. A consideração do contexto em que atuou, entretanto, revela a disponibilidade de material significativo relacionado às bases filosóficas e conceituais da arquitetura japonesa, a qual, afirma-se, encontra diversas formas de expressão em sua obra. De forma a cumprir com os objetivos propostos, o desenvolvimento da pesquisa foi dividido em três categorias distintas, que consistiram:

1. Realização de um quadro de referências teóricas, como base epistemológica da temática;
2. Realização de uma viagem de estudo ao Japão e outra a Barcelona, como avaliação empírica dos objetos de estudo;

² Gray aprendeu as técnicas de laca com o artesão japonês Sugiware em Paris, e fez diversas telas e outras peças de mobiliário utilizando esta técnica.

³ Convidada pelo Ministério do Comércio e Indústria ao Japão para orientar a produção do país no campo das artes aplicadas, em 1941 apresenta uma exposição intitulada “Seleção-Tradição-Criação” o que simbolizou a fusão da modernização e da tradição japonesa para o consumo europeu.

⁴ COHN, Laura. (1999). “Japan” em *The Door To a Secret Room: A Portrait of Well Coates*. P. 11-26.

⁵ Como Loos alegou: “Atualmente, sob influência japonesa, o plano de uma divisão é centrífugo. Os móveis são colocados nos cantos da sala (não em ângulos, mas em linha reta). O centro está vazio (espaço de circulação). A luz artificial deve ser colocada onde for necessária. Não há tensão no centro” (MUNZ, L., & KUNSTLER G., 1966: P.94)

3. Tratamento e organização da informação recolhida e concretização de uma análise crítica da informação organizada para a composição de uma narrativa histórico-crítica da resposta à hipótese.

O estudo centra-se no período entre a reabertura oficial das fronteiras do Japão ao ocidente em 1854, e o início da Segunda Guerra Mundial em 1939, um período amplamente considerado como o fim do primeiro período do movimento moderno europeu. Embora os edifícios projetados por Mies após a Segunda Guerra Mundial sejam considerados quando apropriado, o foco está nos edifícios do período pré-guerra e no potencial impacto dos recursos japoneses disponíveis nessa altura.

Dividido em três capítulos, o trabalho discute a difusão de conhecimento do Japão na Europa durante o final do século XIX e início do século XX, a compreensão da casa tradicional japonesa e os efeitos das fontes japonesas na obra de Ludwig Mies van der Rohe. No primeiro capítulo são consideradas as fontes de informação sobre a arte e arquitetura japonesa. Ao compreender estas diversas fontes e especialmente a sua disponibilidade na Alemanha, o seu impacto potencial pode ser abordado à luz do trabalho de Mies.

O segundo mostra a conceção espacial, princípios e valores arquitetónicos japoneses. Primeiramente, é apresentado um breve enquadramento histórico da arquitetura nipónica e são examinados os conceitos espaciais aplicados às habitações japonesas, totalmente diferentes das do Ocidente. Também fornece informações sobre diversas religiões e filosofias que estão diretamente relacionadas ao desenho espacial das casas tradicionais; além disso, aborda a ‘cerimónia do chá’, responsável pelo estilo *sukiya* que ainda hoje estabelece o estilo básico da habitação japonesa. Pretende-se aqui fornecer o máximo de informações sobre o conceito espacial das casas japonesas para que o leitor as possa absorver antes de apreciar o trabalho de Mies van der Rohe e, desta forma, ser capaz de interpretar e gerar as suas próprias conclusões a partir do seu próprio universo intelectual e intuitivo.

Por fim, o trabalho de Mies é então considerado à luz deste potencial impacto sendo a sua obra comparada e avaliada em termos das suas várias expressões de características japonesas.

CAPÍTULO 1

DINÂMICAS DE RELAÇÃO ENTRE A EUROPA E O JAPÃO

Em 1603, Ieyasu Tokugawa tornou-se xogum do Japão, derrotando seus rivais usando armas de fogo adquiridas aos europeus. No entanto, o crescimento do comércio e a difusão do cristianismo fizeram com que seus sucessores receassem que a sua cultura e os seus valores fossem questionados e comprometidos. Devido a esse receio, um de seus descendentes, Iemitsu, ao tornar-se xogum em 1623 implementou a ‘Política de Isolamento’ do Japão que consistia em dois decretos. O primeiro decreto data de 1635 e foi dirigido a dois comissários de Nagasaki, uma cidade portuária no sul do Japão, e um centro de cristianismo onde os navios estrangeiros estavam proibidos de entrar; o segundo, em 1639, dirigia-se aos esforços contínuos dos jesuítas portugueses que, apesar da perseguição do regime, se recusavam a abandonar as suas atividades. Ambos os decretos tinham como objetivo expulsar o comércio estrangeiro e os missionários do Japão, o que resultou em mais de duzentos anos de isolamento (1635-1853). Com exceção da Holanda que estabeleceu um entreposto comercial em Dejima, no porto de Nagasaki, o contato com o exterior foi marcadamente limitado.⁶

No entanto, em 1853, o Japão sofre as primeiras ameaças ocidentais. Sob forte pressão interna e externa para se abrir ao comércio ocidental, o comandante Matthew Galbraith Perry foi recebido no Japão a 14 de julho de 1853 (Lancaster, 1963, p. 17-19), em Kurihama, onde rompeu uma série de tratados comerciais com potências estrangeiras. E, desta forma, o Japão assinou seu primeiro tratado com um país estrangeiro, os Estados Unidos. Posteriormente, também assinou tratados com outros países⁷.

Para o Japão, o contato com o estrangeiro conduziu à industrialização, à mecanização e a uma evolução para o comércio externo, enquanto para o ocidente a mudança política também se provou significativa. O interesse pelo extremo oriente aumentou e as exposições e a compra de produtos japoneses despertaram a curiosidade, tanto na Europa, quanto na América. Inicialmente, a compreensão do Japão e da sua arte tendia a ser superficial, centrando-se em características estilísticas complexas e expressivas, mas a arte e a arquitetura passaram a ser compreendidas em termos mais amplos e sofisticados que implicavam os fundamentos teóricos, filosóficos e mesmo espirituais inerentes à sua cultura.

⁶ LANCASTER, Clay. (1963). *The Japanese Influence in America*. P. 4.

⁷ Estes tratados incluíram o Tratado de Paz, Amizade e Comércio com os Estados Unidos (1854), e outros com a Rússia, Holanda, Inglaterra e França em 1858.

Este capítulo parte de uma compreensão do desenvolvimento da consciência europeia e compreensão da cultura japonesa, e da arquitetura em particular. Embora haja menção ao efeito em todas as partes da Europa, um destaque particular é dado à Alemanha, onde houve um forte interesse pela arquitetura tradicional japonesa acompanhada por alguns dos desenvolvimentos mais importantes da arquitetura do movimento moderno.



Figura 1. Primeiro desembarque do Comandante Perry no Japão, 1853, em Rare Maps.

1.1. | PRIMEIROS MOMENTOS DE ABERTURA DO JAPÃO À EUROPA

1.1.1. JAPONISMO

Ja·po·nis·mo: “(japonês + -ismo)

— Caráter distintivo dos japoneses ou do Japão.

— Afeição ou interesse pelo Japão ou por aquilo que é japonês.” (Priberam, 2023)

Durante os séculos XVII e XVIII, a troca comercial entre o extremo oriente e a Europa trazia igualmente da Índia, China e Sumatra para os mercados ocidentais. As maiores importações provinham da China, mas devido aos poucos carregamentos holandeses de Nagasaki e ao crescente comércio de mercadorias de contrabando, os produtos japoneses chegaram ao ocidente em grandes quantidades (Lancaster, 1963, p. 8.). A disponibilidade destes produtos levou a uma admiração sofisticada entre os europeus, especialmente pela porcelana (chinesa), seda, mobiliário e chá. No entanto, no que respeita à arte e design, os europeus faziam pouca distinção entre os produtos chineses e japoneses, e o termo *chinoiserie*, que significa ‘de gosto chinês’ (Lancaster, 1963, p. 8), caracterizou-se pelo uso de expressões extravagantes, decorativas e fantasiosas do extremo oriente. A *Chinoiserie* encontrava-se em várias formas de arte, sendo que na arquitetura os estilos arquitetónicos foram amplamente imitados. Um dos primeiros e maiores exemplos é o *Trianon de Porcelaine* construído em Versalhes para Luís XIV em 1670-72 (Lancaster, 1963, p. 8-9, Figura 2), e este interesse continuou no século XVII (Lancaster, 1963, p. 10).

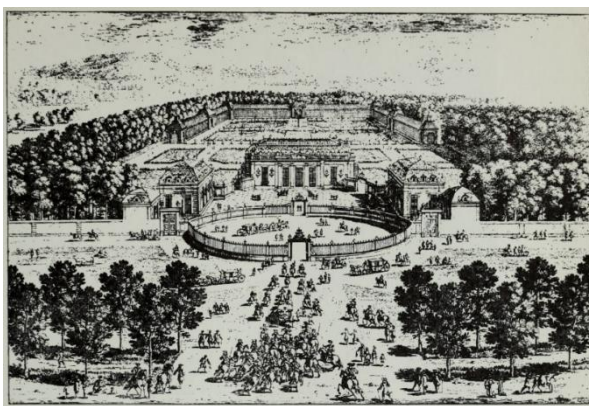


Figura 2. Trianon de Porcelain, Versalhes, projetado por Louis Le Vau, gravura de 1675. As paredes eram cobertas com azulejos azuis e azulejos brancos "à chinês", por Clay Lancaster em *The Japanese Influence in America*, p.10.



Figura 3. The Chinese Pavilion, pavilhão de jardim no Parque Sanssouci em Potsdam, projetado por Johann Gottfried Buring, 1755-1764.

Umas das principais figuras desse movimento foi o arquiteto sueco-escocês, baseado em Londres, Sir William Chambers, podemos verificar projetos característicos desse estilo

como o Pavilhão Chinês no Pheasant Ground (1760; Figura 5) e o pagode octogonal de dez andares em Kew Gardens (1761-62; Figura 4).

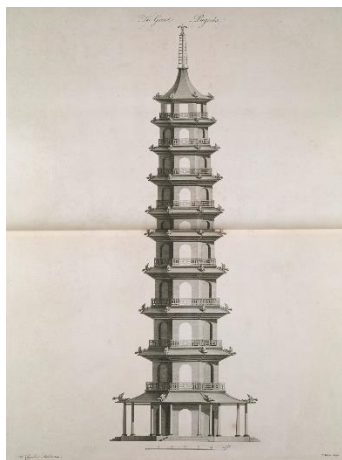


Figura 4 O Grande Pagoda em Kew, por Sir William Chambers, em British Library.



Figura 5. The Chinese Pavilion no Pheasant Ground, 1763, por Sir William Chambers em British Library.



Durante o séc. XIX a procura por produtos japoneses aumentou e, apesar de terem pouco conhecimento do Japão e suas artes, os holandeses exerceram uma função crucial da obtenção e distribuição dos produtos do país. O interesse pelos produtos japoneses aumentou significativamente e foi acompanhado por uma compreensão crescente de suas individualidades.

Esse interesse crescente pelos produtos japoneses foi denominado *Japonismo*, um termo francês cunhado pelo crítico de arte e colecionador francês Philippe Burty em 1872⁸ e logo começou a ter uma forte influência no trabalho de artistas contemporâneos, particularmente através de xilogravuras e pinturas japonesas denominadas *ukiyo-e*. Esse termo significa literalmente “imagens do mundo flutuante” e refere-se a representações da vida cotidiana dos plebeus urbanos, especialmente nos distritos de entretenimento de Edo (atual Tóquio).

⁸ EMERY, E. *A Japoniste Friendship in Translation: Hayashi Tudamasa and Philippe Burty (1878-1890)*. Journal of Japonisme.

O destaque da arte japonesa estava em suas linhas livres, representação das formas de plantas naturais e na sua composição assimétrica os quais tiveram uma repercussão significativa nos movimentos artísticos do ocidente, principalmente no movimento *Art Nouveau* caracterizado pela busca da liberdade de expressão e libertação da doutrina dos estilos históricos (Lancaster, 1963, p. 23). Tal influência mostrou-se notória em obras de artistas como Otto Eckmann (Figura 6) e Henri Toulouse-Lautrec (Figura 7) e por arquitetos como Victor Horta (Figura 8) e Hector Guimard.



Figura 6. Five Swans, por Otto Eckmann, 1897; a verticalidade da peça, cores sólidas e linhas curvilíneas são características da arte japonesa.



Figura 7. Jane Avril, por Henri Toulouse-Lautrec, 1893; o movimento do vestido é representado numa curva longa e larga, características dos desenhos de tinta japoneses e caligrafia, em WikiArt.

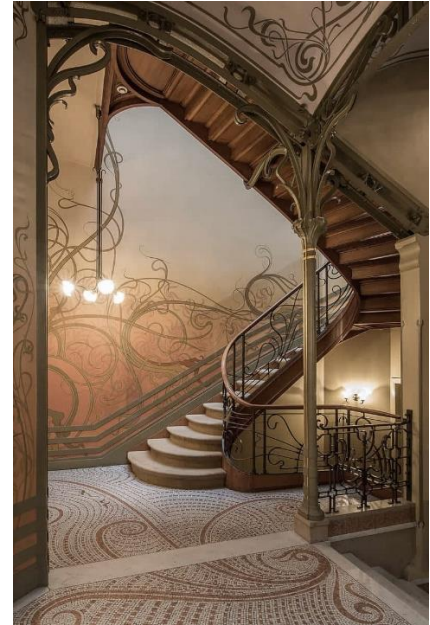


Figura 8. Escadas da Tassel House, Bruxelas, por Victor Horta, 1892-93; linhas curvilíneas são expressas arquitetonicamente em edifícios de estilo Art Nouveau, por Emily Henderson.

Outra forte repercussão do *Japonismo* foi nos impressionistas europeus. Podemos notar em trabalho de artistas como James Whistler e Edgar Degas onde foram representadas composições espaciais da arte japonesa, junto com referências casuais ao Japão, enquanto obras de Camille Pissaro, Claude Monet e Vincent van Gogh não apenas fazem essa referência como também utilizam técnicas semelhantes, muitas das quais foram desenvolvidas a partir de gravuras do *ukiyo-e* que estavam disponíveis na Europa até o momento (LANCASTER, 1963: P. 14).



Figura 9. La Princesse du pays de la porcelaine (A Princesa da Terra de Porcelana), por James Whistler, 1863.



Figura 10. La Japonaise, por Claude Monet, 1976.



Figura 11. Japonaiserie: Bridge in the Rain (after Hiroshige), por Vincent van Gogh, 1887.

1.1.2. ARQUITETURA JAPONESA

Ao contrário das artes plásticas, a repercussão das fontes japonesas na arquitetura aconteceu de forma mais gradual. O motivo para tal poderá estar ligado à natureza da indústria e à quantidade limitada de informações impressas ou gravadas disponíveis para os arquitetos ocidentais, isso significava que as informações acerca da arquitetura japonesa não eram exportadas na mesma proporção dos objetos de arte. Como Edward Strange afirma no primeiro volume de *The Architectural Review*, publicado em 1897:

Vários escritores interessados na arquitetura japonesa, ou na arte em geral, têm observado que, para uma nação de gostos literários tão cultivados, os japoneses são singularmente deficientes em livros sobre este assunto especial. [...] pouco se encontra, exceto gravuras de desenhos, e a razão deve-se sem dúvida à estrita divisão da sociedade nos tempos feudais. (Strange, 1897, p.134)

No entanto, no final do século XIX, diversos artigos periódicos e livros importantes sobre a arquitetura japonesa foram publicados. Entre eles, estão os livros em alemão de Justus Brinckmann (1889) e Franz Baltze (1903 e 1907) e os livros em inglês de autores como Edward S. Morse (1885) e Ralph Adams Cram (1905), que começaram a fornecer informações detalhadas acerca dos edifícios japoneses e suas técnicas construtivas.

Inicialmente, o interesse do ocidente na arquitetura japonesa partia de suas qualidades ornamentais arquitetônicas do período Tokugawa⁹, dando especial atenção aos edifícios com decorações elaboradas como o Templo Zojo-ji (Figura 12) em Tóquio e o Mausoléu em Nikko (Figura 13).



Figura 12 Templo Zojo-ji em Shiba, Tóquio, em WikiMedia Commons.

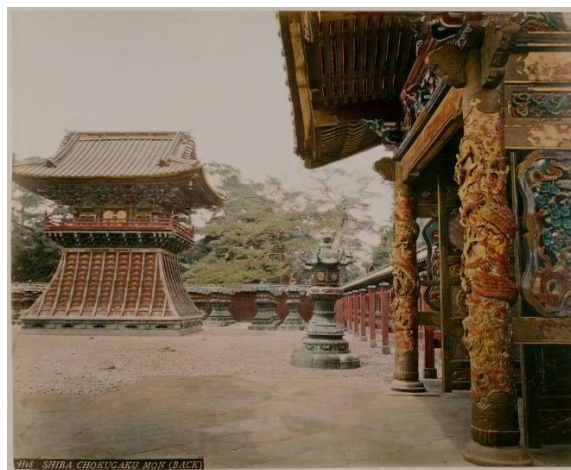


Figura 13 Mausoléu em Nikko, em WikiMedia Commons.

O reconhecimento por parte dos ocidentais das características decorativas da arquitetura nipônica complementou o seu gosto corrente pela arte japonesa. Até os anos 1920', os templos de Zojo-ji e Nikko eram tidos como um dos melhores e mais representativos edifícios da arquitetura nipônica. Para os ocidentais, as características decorativas dos edifícios construídos pelos xoguns de maneira ostensiva representavam a arquitetura japonesa. No entanto, quanto mais conhecimento acerca dessa arquitetura eram coletados mais as suas expressões refinadas, ajuste à paisagem, qualidades de proporção, simplicidade, padronização e sensibilidade aos materiais naturais eram reconhecidas e tidas como lições significativas para o desenvolvimento da arquitetura contemporânea no ocidente.

Esse reconhecimento também pode ser encontrado em livros sobre a arquitetura japonesa publicados durante este período, que visam a referir-se a residências domésticas simples, ao invés de edifícios excessivamente ornamentados como os exemplos supracitados. Essa mudança de destaque foi enfaticamente estruturada por Bruno Taut que, na tentativa de fugir do regime nazista que se fortalecia e se propagava pela Europa, buscou refúgio no Japão na década de 1930. Além de ter impacto nos arquitetos nativos, o trabalho de Taut foi ainda mais crucial para apresentar a cultura e arquitetura tradicional japonesa no ocidente.

⁹ Período da história do Japão que foi governado pelos xoguns da família Tokugawa, no período de março de 1603 a maio de 1868.

Ao ser apresentado à Vila Imperial de Katsura pelo arquiteto Tetsuro Yoshida, em 1935, numa palestra apresentada à Sociedade para Relações Culturais (*Kokusai Bunka Shinkokai*) Taut alega que apesar do interesse dos arquitetos ocidentais pela simplicidade da arquitetura japonesa “Nikko continua a ser a grande atração do Japão, para onde é levada a maioria dos grupos de turistas” (Taut, 1936, p.10). Ao fazer referência ao Santuário de Ise e ao Palácio Katsura, o arquiteto argumenta que os edifícios mais significativos expressam as qualidades de clareza, simplicidade e fidelidade aos materiais, ele diz:

[...] nas estruturas de Nikko. Não têm nada daquilo que em Ise é puramente arquitetônico; daquilo que tem clareza de linhas, fidelidade ao material e beleza de proporções, e que significa arquitetura; pelo contrário, há um excesso de ornamentação e ostentação que substitui a arquitetura que falta.

[...]

As artes arquitetônicas do Japão não podiam subir mais alto do que Katsura, nem descer mais baixo do que Nikko; porque Nikko era importação não digerida, mas Katsura era uma assimilação intelectual das influências existentes. (Taut, 1936, p.18-21)



Figura 14 Ise Grand Shrine, por Vasco Mayer.



Figura 15. Vila Imperial de Katsura, por Vasco Mayer.

Taut confirmou a estética e o valor de Katsura, tanto em termos espaciais como conceptuais, e confirmou o seu papel enquanto herança. No ano seguinte, foi publicada outra obra de Taut, *Houses and People of Japan* (1937), que realçava ainda mais a arquitetura doméstica japonesa.

Contudo, até o início da Segunda Guerra Mundial, o entendimento ocidental e estima pela arquitetura japonesa tenderam a desenvolver-se cada vez mais em paralelo com os gostos artísticos europeus. Tal como o *japonismo* do final do século XIX se caracterizava, em grande parte, por um interesse pelos aspetos decorativos da arte japonesa. O que se diz respeito à arquitetura, os críticos e comentadores europeus tendem a concentrar-se nas semelhanças entre os edifícios japoneses. Porém, no início do século, XX a atenção centrou-se mais nos aspetos mais simples das tradições de construção japonesas e suas contribuições para a prática contemporânea no ocidente

1.2. | INTERCÂMBIO ACADÊMICO E CULTURAL

A CULTURA, no seu sentido mais lato, é um modo de vida. A cultura de um povo é muito mais do que obras de arte [...] Encontra-se nas crenças, tradições e atividades de um povo e na expressão de tudo isto na sua vida e pensamentos diários.

[...]

O intercâmbio cultural neste sentido lato (...) permite uma tomada de consciência dos problemas dos outros povos e leva ao reconhecimento da existência de muitos propósitos comuns, interesses comuns e objetivos comuns. Deste modo, o intercâmbio cultural pode lançar as bases para a solução de problemas mútuos (Schwantes, 1976, vii)

Apesar do isolamento do Japão, o interesse por este país atraiu a curiosidade de acadêmicos europeus, especialmente os alemães, mesmo antes da abertura oficial das fronteiras. De acordo com Suzanne Marchand¹⁰ os alemães foram os estudiosos orientalistas mais importantes entre cerca de 1830 e 1930, e apesar de terem poucas colônias no oriente. No entanto, após a Restauração Meiji em 1868, verificou-se um intercâmbio mais ativo entre o Japão e o resto do mundo, particularmente nos domínios nas áreas científicas, educativas e acadêmicas, que se caracterizou por uma importante troca de ideias, práticas e conhecimentos. A importância dos acadêmicos no Japão durante a era Meiji foi crucial para o desenvolvimento do diálogo entre os dois países. Não só as línguas europeias constituíam a base do discurso acadêmico, como também, a partir de 1881, todo o sistema de ensino superior japonês se desenvolveu segundo o modelo alemão (IKLE, 1974, pp. 265-266). Durante décadas, a língua alemã tornou-se obrigatória em campos profissionais especializados, principalmente na medicina, qualquer um que quisesse estudar medicina no Japão teria de aprender a língua alemã pois diversas aulas eram ensinadas em alemão¹¹

Embora o nível de apoio por parte do governo Meiji variasse de forma considerável, eles também enviaram muitos de seus alunos para estudar no exterior. Os destinos destes alunos eram escolhidos de acordo com a especialidade de cada país sendo que a Grã-Bretanha, França e Holanda incluíam a arquitetura¹².

Esse sistema de apoio, apesar de serem poucos os patrocinadores, contribuiu significativamente para o desenvolvimento japonês durante esse período. De 683 alunos que

¹⁰ MARCHAND, Suzanne. (2001). *German Orientalism and the Decline of the West*, Vol. 145, No. 4, 465-473. P. 465.

¹¹ KATO, Tetsuro. (2012). *Personal Contacts in German-Japanese Cultural Relations*, em *Japanese-German Relations, 1895-1945*. P. 96.

¹² As especialidades da Alemanha segundo o governo Meiji era: física, astronomia, geologia e mineralogia, química, zoologia e botânica, medicina, farmacologia, sistema educacional, ciência política e economia (Qiang Zha, *Foreign Influences on Japanese and Chinese Higher Education*, p.4).

estudavam no exterior antes da Guerra Russo-Japonesa (1904-05), 80% estavam baseados na Alemanha¹³.

<i>Country</i>	<i>Total</i>	<i>Germany</i>	<i>Britain</i>	<i>USA</i>	<i>France</i>	<i>Spain</i>	<i>Austria</i>	<i>Other countries</i>
1929	277	151	34	34	29	9	6	14
1932	164	83	23	21	21	3	6	7

Figura 16 Tabela informativa do número de estudantes patrocinados pelo governo Meiji em países europeus e nos Estados Unidos em 1939 e 1932, em *Japanese-German Relations. 1895-1945*, p.124.

Para além destes estudantes e académicos, muitos outros também se empenharam no estudo privado, inclusive na Bauhaus, onde diversos japoneses, como Kikuji Ishimoto, Bunzô Yamaguchi e Iwao Yamawaki, estudaram durante os anos de 1920 e 1930¹⁴.

A crise económica na Alemanha no início da década de 1920 proporcionou aos estudantes japoneses fundos para os seus estudos, especialmente durante a ‘depressão de 1923’, quando se beneficiaram de taxas de câmbio favoráveis. De um modo geral, os estudantes japoneses nos países europeus dividiam-se de acordo com a sua atividade profissional. Os japoneses que viviam em Londres dedicaram-se a atividades comerciais, os de Paris às artes, enquanto Berlim tornou-se o centro incomparável para académicos e estudantes japoneses na Europa, levando ao desenvolvimento de uma importante comunidade japonesa no país¹⁵.

1.3. | EXPOSIÇÕES E PUBLICAÇÕES

Das diversas fontes de informação sobre a arquitetura tradicional japonesa disponíveis na Europa no final do século XIX e início do século XX, as mais importantes foram as exposições públicas e a literatura publicada até então. As primeiras exposições e publicações sobre a arquitetura tradicional nipónica ajudaram a introduzir e popularizar esse estilo arquitetónico distinto entre o público ocidental. Esta secção começa com as exposições mais importantes e, em seguida, apresenta uma breve revisão da bibliografia principal sobre a

¹³ KATO, Tetsuro. (2012). *Personal Contacts in German-Japanese Cultural Relations*, em *Japanese-German Relations, 1895-1945*. P. 123.

¹⁴ MCNEIL, Peter. (1992). *Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c.1920-1940*, *Journal of Design History*, 5 (4), 281-294. P. 282-283.

¹⁵ KATO, 2012: pp. 125-126.

arquitetura japonesa. Por último, apresenta-se o caso da obra de Frank Lloyd Wright, publicada pela primeira vez na Alemanha e amplamente disponível na Europa no início da década de 1910. Este caso, é tratado como exemplo da adaptação de princípios que podem ter tido origem em fontes tradicionais japonesas.

1.3.1. Primeiras Exposições Internacionais

A exibição nacional japonesa na exposição internacional realizada em Londres de 1851, conhecida pela construção do Palácio de Cristal ou a chamada ‘Grande Exposição’, tinha a sua própria secção nacional e serviu para apresentar a arte e a cultura japonesa ao público ocidental em grande escala. Nessa altura, o Japão ainda estava isolado, mas a exposição foi organizada pelo governo japonês e, em particular, pelo xogunato Tokugawa, em colaboração com a Companhia Britânica das Índias Orientais.¹⁶ Logo após, em 1853, as peças ali apresentadas e outras peças japonesas foram expostas em Dublin e Nova York e, em 1855, cerca de oitenta objetos que pertenciam a colecionadores holandeses foram exibidos na *Exposition Universe Lie*, em Paris (Conant, 1991, p. 79).

A Restauração de Meiji em 1868 marcou um período importante na abordagem do Japão às relações internacionais e ao intercâmbio cultural, tendo o país começado a desempenhar um papel mais ativo nas exposições internacionais, usando os eventos para promover as artes e indústrias do país, mas também para adquirir conhecimento técnico do exterior (Conant, 1991, p.79).

A participação do Japão em 36 das 38 exposições realizadas em todo o mundo entre a exposição universal de 1862 e a de 1910, indica uma mudança na política governamental. Dentre as exposições europeias que contaram com a participação dos japoneses, as mais relevantes foram a Exposição de Viena de 1873, as Exposições de Paris de 1867, 1878, 1889, 1900 e 1925, a Exposição Anglo-Japonesa de 1910 e a Exposição de Charleroi em 1911¹⁷.

¹⁶ CONANT, Ellen P. (1991). *Refractions of the Rising Sun: Japan's Participation in International Exhibitions 1862-1910*. P. 79.

¹⁷ HOTTA-LISTER, Ayako. (2016). Apêndice B: *A List Showing Japan's Participation in International Exhibitions (1873-1910)* em *The Japan-British Exhibition of 1910: Gateway to the Island Empire of the East*.



Figura 17 Secção japonesa na Exposição Internacional, 1862, em New York Public Library, Digital Collections.

1.3.2. EXPOSIÇÕES DA ARQUITETURA JAPONESA

Muitas destas exposições também apresentavam exemplos da arquitetura tradicional japonesa. Tal como nas exposições realizadas nos Estados Unidos da América¹⁸, estes exemplos também foram construídos, em diversas escalas, para exibição na Europa.

A primeira grande exposição em que o Japão participou ativamente foi a Exposição Universal de Paris de 1867, onde foram exibidas casas de estilo japonês em pequena escala (Hotta-Lister, 2016, p. 269). Embora essa participação não tenha sido considerável. Seis anos depois, na Exposição Internacional de Viena, o governo japonês forneceu recursos importantes à sua exibição¹⁹ englobando representação de edifícios em grande escala como uma maquete de um pagode (Figura 18) assim como o Shachihoko dourado²⁰ do Castelo de Nagoya (Figura 19) e o jardim japonês (Figura 20) o qual teve grande impacto nos visitantes europeus.

¹⁸ As mais notáveis são: Philadelphia Centennial (1876); The World's Columbia Exposition (1893); The California Midwinter Exposition (1894); The Panama-Pacific International Exposition (1915); The New York World's Fair (1939) e The San Francisco Golden Gate Exposition (1939-40).

¹⁹ Segundo Hotta-Lister, um total de ¥ 600,000 (ienes) foi concedido pelo governo. *The Japan-British Exhibition of 1910*. P. 270.

²⁰ Par de golfinhos lendários em ouro colocados no topo do telhado dos castelos para afastar o mal.



Figura 18 Maqueta de um pagode, Gojo-no-to, Exposição Internacional de Viena, 1873, em Web Archiving Project, Vienna Exposition 1873.



Figura 19 *Shachihoko* do Castelo de Nagoya, Exposição Internacional de Viena, 1873, em Web Archiving Project, Vienna Exposition 1873.

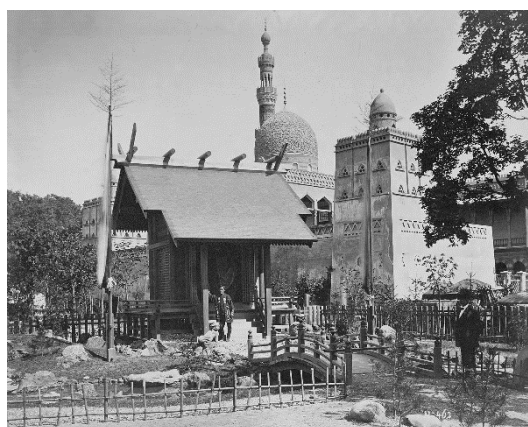


Figura 20 O grupo de construção egípcio e o Jardim Japonês, Exposição Internacional de Viena, 1873, em Museum of Applied Arts (MAK).

Após a exposição de 1867, realizaram-se várias outras exposições em Paris, onde as estruturas japonesas se tornavam cada vez mais notáveis. Em 1878, as exposições nipónicas incluíam um pavilhão clássico de estilo ocidental e uma quinta tradicional japonesa, com portões esculpidos em madeira que atraíam uma atenção especial. Mesmo nesse período, persistia uma certa ignorância por parte dos europeus, mesmo em relação aos factos mais básicos sobre o Japão. Por esta razão, Matsukata Masayoshi, chefe da delegação japonesa, insistiu em colocar grandes mapas do Japão e de Tóquio em ambos os lados da entrada principal do Pavilhão Japonês (Hotta-Lister, 2016, p. 269, Figura 21).



Figura 21 Pavilhão Japonês na Exposição de 1878 em Paris, ilustrado por Normand de L'illustration, Journal Universel, No 1842, Volume LXXI, June 15, 1878.

A participação do Japão na *Exposition Universelle* de 1889 foi um acontecimento marcante para o país, pois visava demonstrar sua modernização e romper com a imagem tradicional de uma sociedade fechada e isolada. O governo Meiji, que tinha iniciado um programa de rápida modernização e ocidentalização, viu a exposição como uma oportunidade de apresentar o progresso do Japão a um público global.

A fachada principal da secção japonesa foi projetada para se assemelhar a uma típica rua japonesa (Figura 22), enquanto o Pavilhão Japonês, construído separadamente dentro da área de exposição, era uma representação mais clara e típica de um templo tradicional. Projetado pelo famoso arquiteto japonês Tsumaki Yorinaka, o pavilhão combinava elementos tradicionais japoneses, como o telhado semelhante a um pagode e seus elementos decorativos, com técnicas e materiais de construção mais progressistas (Figura 23).

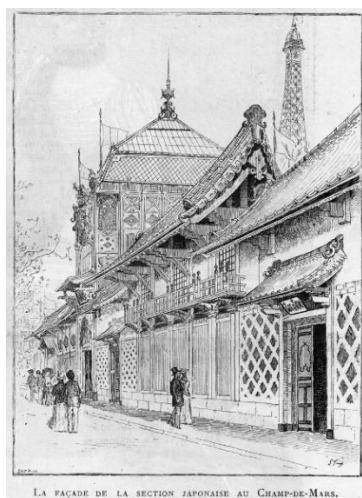


Figura 22 Fachada principal da secção do Japão, Exposition Universelle, 1889, em Meisterdrucke, Fine Art Prints, L'Exposition Universelle de 1889, vol 3, p. 59.



Figura 23 Pavilhão Japonês, Exposition Universelle, 1889, em L'Exposition Universelle de 1889, vol 2, p. 585.

Com base no sucesso de 1889, na *Exposition Universelle* de 1900, o Japão procurou consolidar ainda mais sua reputação como uma nação moderna e demonstrar seus avanços em vários campos.

De acordo com a historiadora Ayako Hotta-Lister, a arquitetura japonesa teve um lugar de destaque na exposição, que “diz-se ter refletido uma mudança de atitude do público estrangeiro em relação ao Japão: as pessoas parecem ter admirado o Japão e tê-lo levado muito mais a sério, reações que os organizadores japoneses parecem ter antecipado” (Hotta-Lister 2016, p. 276). Também segundo Hotta-Lister o governo japonês atribuiu um grande orçamento à exposição, que incluía uma réplica de vinte metros de altura do *Kondo* de Horyu-ji, do século VI, contruída num pequeno jardim japonês no Trocadero (Hotta-Lister, 2016, p. 276), uma casa de chá, uma adega de saquê e um bazar. O mais notável, no entanto, foi o ‘Tour du Monde’, uma estrutura concebida pelo arquiteto francês Alexandre Marcel, composta por quatro edifícios baseados na arquitetura de quatro países sendo o pagoda japonês o seu elemento mais proeminente (Figura 25).

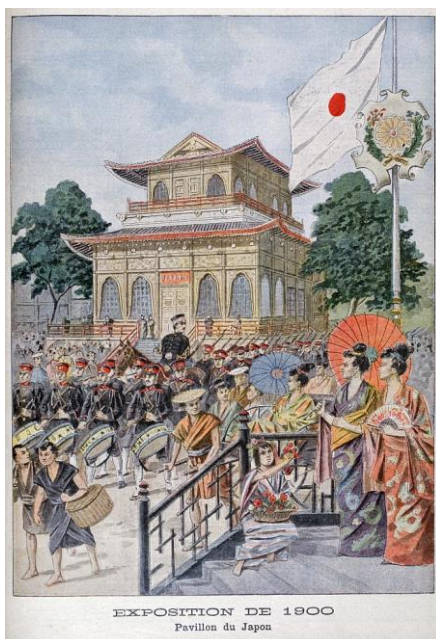


Figura 24 O Pavilhão Japonês, Expo Paris, 1900, gravura, em Meisterdrucke, Fine Arts Print.

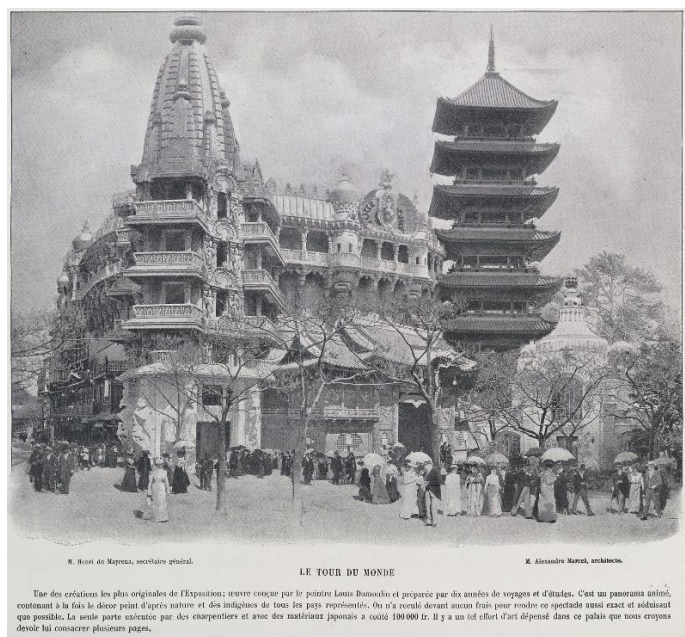


Figura 25 Pagoda japonês, Tour du Monde, Expo Paris 1900, em Brown University Library.

Para além das exposições em França, a maior exposição de arquitetura japonesa realizada na Europa foi a Exposição Anglo-Japonesa de 1910 na White City, em Londres. de acordo com Hotta-Lister, foram feitos esforços consideráveis para representar a arquitetura tradicional japonesa:

Muitos edifícios japoneses de madeira autênticos foram construídos por trabalhadores japoneses nas exposições, e estas exposições eram muito populares e uma fonte de interesse especialmente para os arquitetos britânicos e jornalistas de arquitetura. (Hotta-Lister, 2016, p.174)

As estruturas incluíram réplicas da entrada do Santuário Kasuga (Figura 26), uma típica rua japonesa (Figura 27), uma casa de verão *Shoin Zukuri* (Hotta-Lister, 2016, p. 176), uma Aldeia Ainu (Hotta-Lister, 2016, p. 180), e até uma estrutura semelhante a um castelo projetada para o Yokohoma Specie Bank (Hotta-Lister, 2016, p. 119, Figura 28). Uma das representações mais sofisticadas da arquitetura tradicional japonesa foi o *Chokushimon* (Figura 29), do Templo Nishi Hogan-ji em Kyoto, que foi construído à uma escala um pouco menor que a original e posteriormente transferido para Kew Gardens. Além disso, de acordo com Hotta-Lister, foram criados vários jardins japoneses no local da exposição, que “parece ter agradado particularmente aos visitantes” (Hotta-Lister, 2016, p. 177). Foram também expostos e apresentados jardins em miniatura com cenários pintado que pretendiam recriar paisagens japonesas (Conant, 1991, p. 87).

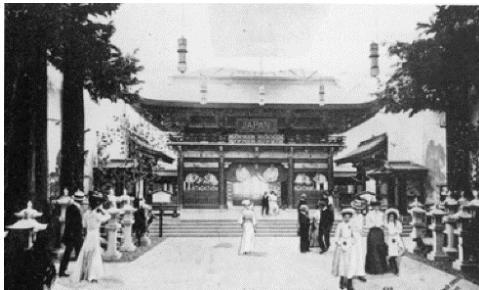


Figura 26 Réplica da entrada do Templo Kasuga, Expo 1910, Londres, em *The Japan-British Exhibition*, plate 10.



Figura 27 Típica rua japonesa, Expo 1910, Londres, em *The Japan-British Exhibition*, plate 9.



Figura 28 Edifício do Yokohoma Specie Bank, Expo 1910, Londres, em *The Japan-British Exhibition*, plate 24.



Figura 29 Réplica do *Chokushimon*, Expo 1910, Londres, em *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue*, p.159.

A Exposição Universal de 1910 foi uma demonstração mais abrangente da arquitetura tradicional japonesa na Europa no início do século XX e, pode-se argumentar, em todo o período desde então. Enquanto a realização desse tipo de exposições internacionais diminuiu durante o século XX, ocorreram outras exposições da arquitetura japonesa até 1939 como por exemplo, a *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*. A participação do Japão nessa exposição foi particularmente notável. Antes disso, o país tinha uma forte imagem de produtor de artesanato tradicional, no entanto, a exposição da delegação japonesa derrubou essa imagem e demonstrou a capacidade do Japão de combinar o artesanato tradicional com um sentido moderno de design. Os arquitetos japoneses construíram uma casa de estilo tradicional japonês de dois andares como representação do pavilhão nacional do país, enquanto em 1935, uma casa de chá conhecida como *Zui Ki Tei*, foi construída no terreno do Museu Etnográfico de Estocolmo, oferecendo aos arquitetos europeus uma oportunidade de vivenciar um fragmento da arquitetura tradicional do país.

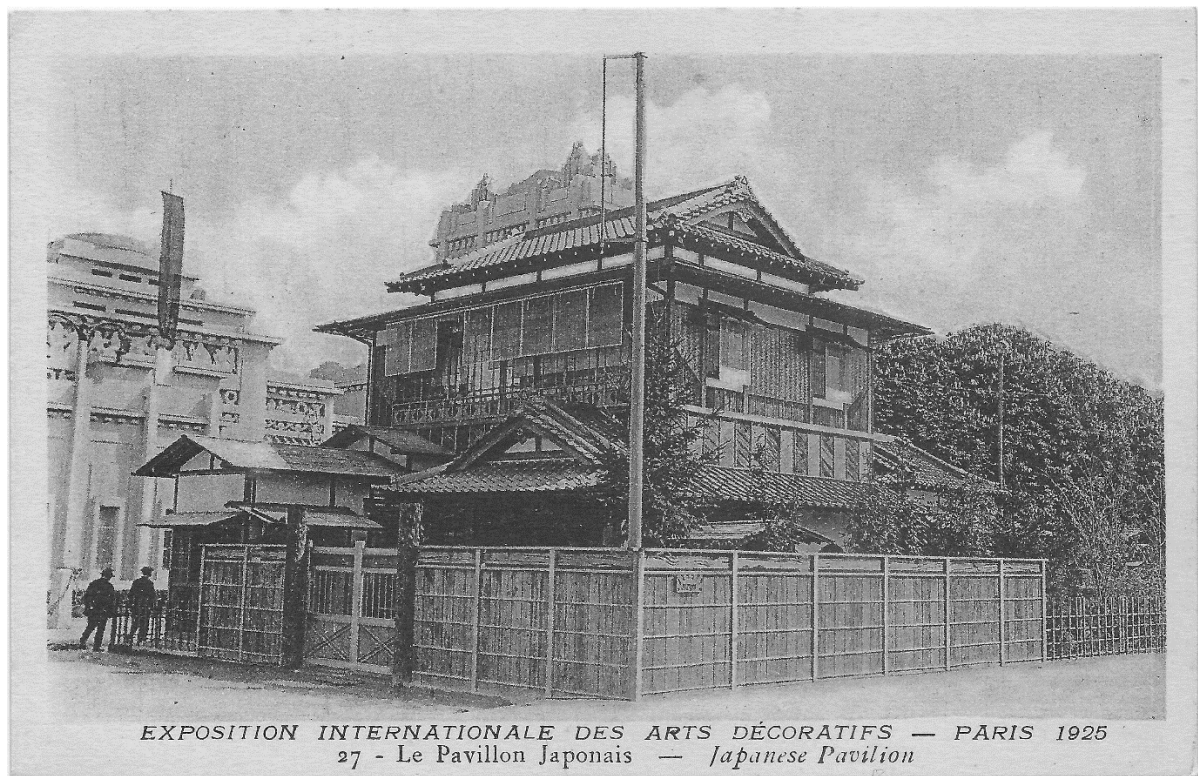


Figura 30 Casa japonesa na *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925, Postal - editora: Les Éditions Artistiques LIP: Paris & ses Merveilles.

1.3.3. PUBLICAÇÕES SOBRE A ARQUITETURA JAPONESA NA EUROPA

As fontes de informação mais importantes sobre a arquitetura tradicional japonesa vieram de livros publicados e artigos em periódicos. Até a década de 1930, a maior parte dos materiais escritos sobre o tema da arquitetura tradicional japonesa em idiomas europeus foram escritas e pesquisadas por autores ocidentais. Antes de 1930, apenas três livros sobre o assunto foram encontrados publicados no Japão ou escrito por autores japoneses²¹. Apesar de muitos artigos apresentados em revistas terem sido escritos por autores japoneses, estes eram quase sempre em japonês. No entanto, no início dos anos 1930, diversas publicações de autores japoneses começaram a aparecer em inglês, o que sugeria uma tentativa de promover a cultura nacional e apresentar a perspectiva japonesa onde os mais notáveis são os trabalhos de Harada e Yoshida²². Com o intuito de promover a cultura japonesa no exterior, diversos livros foram publicados por departamentos do governo japonês assim como em outras instituições. Estes eram uma série de pequenos livros sobre a cultura japonesa publicados em 1935 e 1936 pelo Conselho Japonês da Indústria Turística²³, publicações da Sociedade para Relações Culturais Internacionais [*Kokusai Bunka Shinkokai*]²⁴ e do jornal *Japan Times & Mail*²⁵. Nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, o papel dessas publicações de apresentar uma imagem favorável do Japão no exterior serviu como uma importante ferramenta de propaganda.

A publicação de livros e periódicos sobre a arquitetura tradicional japonesa fornece aos arquitetos europeus informações mais completas e pormenorizadas, pelo que é necessário perceber o escopo das principais publicações.

²¹ São estes: *A Brief History of the Glyptic Art and Architecture of Japan, Together with a Brief Description of Temples and Shrines and a Biography of Eminent Architects and Sculptors*, Osaka Yamanaka, 1902; *Japanese Temples and Their Treasures, Vol. 1* Japan Department of the Interior, 1910; *Japanese Temples and Their Treasures Vol 3* Japan Department of the Interior, 1915.

²² Jiro Harada, *The Lesson of Japanese Architecture*, de 1936 e Tetsuro Yoshida, *Das Japanische Wohnhaus*, de 1935.

²³ Y. Fukukita, *Tea Cult of Japan* (vol 1); T. Nogomi, *Japanese Noh Plays* (vol 2); M. Miyoshi, *Sakura (Japanese Cherry)* (vol 3); M. Tatsui, *Japanese Gardens* (vol 4); Yone Noguchi, *Hiroshige and Japanese Landscapes* (vol 5); B. T. I., *Japanese Drama* (vol 6); H. Kishida, *Japanese Architecture* (vol 7); Kato, *What is Shinto* (vol 8); S. Orui e M. Toba, *Castles in Japan* (vol 9).

²⁴ Bruno Taut, *Fundamentals of Japanese Architecture*, (Tokyo: Kokusai Bunka Shinsokai, 1936); *Japanese Architecture*, The Japanese Arts through Lantern Eyes, vol 3 (Tokyo: Kokusai Bunka Shinsokai, 1938).

²⁵ Yoshio Nitobe, *Architectural Japan: Old [and] New* (Tokyo: Japan Times and AMil, 1936).

Christopher Dresser, *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufacturers*, Londres, 1882

Christopher Dresser foi um designer, arquiteto e teórico britânico que deu contributos significativos para o campo do design industrial no final do século XIX. Considerado o pioneiro do japonismo europeu, Dresser estava completamente ciente do Japão antes da Exposição Internacional de 1862 e até mesmo de sua visita ao Japão em 1876-77 a qual baseou ao seu livro *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufacturers* que ajudou a perpetuar a moda do japonismo nas últimas décadas do século XIX²⁶ sendo a primeira grande obra a ser publicada no ocidente tratando o tema da arquitetura japonesa.

O livro está dividido em duas seções. A primeira parte descreve a sua estadia de quatro meses no Japão, onde visitou vilas e cidades, incluindo Tóquio, Kyoto, Nara, Koya-san, Wakayama, Uji, Ise, Kobe e Nikko²⁷. Escrito em forma de diário, Dresser descreve a forma como foi recebido no Japão, a sua audiência com o imperador e as suas experiências com a arte e arquitetura do país. O autor examina os estilos, estruturas e princípios arquitetónicos japoneses, realçando as suas características únicas e explorando a relação entre forma e função. Dresser aborda as casas, templos, e jardins tradicionais japoneses e apresenta os princípios de projeto e organização espacial utilizados na arquitetura japonesa. A segunda parte do livro examina as características particulares da arte e da arquitetura japonesas, com o primeiro capítulo centrado na religião e na arquitetura e os capítulos adiantes dedicados à fabricação de laca, cerâmica, metalurgia e tecidos estampados. As técnicas, os materiais e os motivos utilizados em cada arte são aprofundados e as explicações e ilustrações pormenorizadas demonstram a diversidade e a riqueza das artes decorativas japonesas.

Enquanto a primeira parte do livro se centra em exemplos da arquitetura japonesa, como os santuários de Ise e Nikko, a segunda parte examina os edifícios religiosos de uma forma mais geral, centrando-se nas suas origens culturais e geográficas, nos seus princípios estruturais e, sobretudo, na sua decoração.

²⁶ OSHINSKY, Sara J. (2006). *Christopher Dresser (1834-1904)*.

²⁷ DRESSER, Christopher. (1882). *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufacturers*. P. 213.

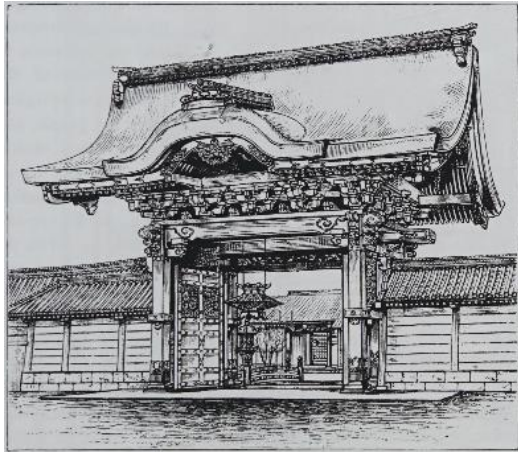


Figura 31 Portal este do Templo Nishi Hongwan-ji, Kyoto, por Christopher Dresser em *Japan: Its Architecture, Art and Art manufacturer*, p. 143.

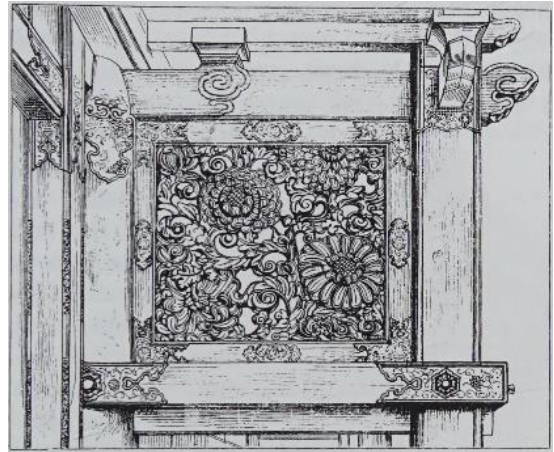


Figura 32 Detalhe da porta do portal este do Templo Nishi Hongwan-ji, Kyoto, por Christopher Dresser em *Japan: Its Architecture, Art and Art manufacturer*, p. 145.

Edward Morse, *Japanese Homes and their Surroundings*, Boston 1885; Londres 1886

O zoólogo americano Edward Morse chegou ao Japão em junho de 1877. O motivo de sua viagem teria sido por seu interesse especializado numa espécie de animal marinho a qual pretendia coletar, no entanto, sua visita virou uma estadia de três anos quando lhe foi oferecido o cargo de professor na Universidade Imperial de Tóquio²⁸. No decurso da sua investigação, Morse interessou-se pela cerâmica japonesa, que começou a colecionar juntamente com artefactos e produziu também ilustrações e anotações de casas japonesas. Em 1886, os resultados foram publicados pela primeira vez através de sua obra *Japanese Homes and Their Surroundings*, a qual tornou-se o primeiro relato oficial da arquitetura vernacular japonesa disponível para o público ocidental.

O livro centra-se nas principais características das casas japonesas contemporâneas, desde o traçado urbano geral até à análise dos detalhes encontrados em tipos específicos de divisões e jardins. O autor explora diferentes tipos de casas tradicionais japonesas, incluindo casas de lavoura, casas comerciais e residências de samurais. Não investiga apenas os aspetos físicos das casas japonesas, mas também os contextos culturais e sociais em que se situavam. Tal como Dresser, Morse está preocupado com a perda de edifícios e técnicas tradicionais devido a modernização e industrialização trazidas pela ‘Restauração Meiji’, e, embora assinale as várias vantagens da casa japonesa, conclui que, na realidade, sugerir um modelo de habitação com uma estrutura de uma casa japonesa seria algo ilógico²⁹. Com base em observações e esboços de habitações da classe média em várias partes do Japão, Morse apresenta uma

²⁸ HOWARD, L.O. (1935). *Biographical Memoir of Edward Sylvester Morse*.

²⁹ MORSE, Edward S. (1886). *Japanese Homes and their Surroundings*. P. 347.

descrição abrangente da habitação típica japonesa e do seu ambiente, qualificada por um sentido subjetivo, mas objetivo e por críticas ocasionais. O livro de Morse foi valioso pela sua meticulosa documentação e avaliação da herança arquitetónica e cultural japonesa. Desempenhou um papel importante ao apresentar aos leitores ocidentais o encanto e a singularidade das casas japonesas, inspirando admiração pela sua estética e influenciando a investigações e publicações subsequentes sobre arquitetura e cultura japonesas. Em contraste com os estudos anteriores de Dresser e objetos japoneses exportados para o Ocidente no final do século XIX, Morse transmite a sensação de simplicidade e beleza contida que se encontra numa casa japonesa típica.



Figura 33 Vista exterior de uma casa em Tóquio, de *Japanese Homes and their Surroundings*, 1886, por Edward S. Morse em *Japanese Homes and their Surroundings*, p. 52.

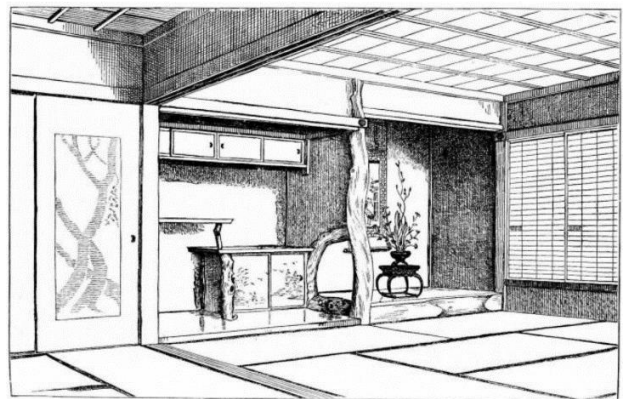


Figura 34 Quarto de visitas de uma casa tradicional, de *Japanese Homes and their Surroundings*, 1886, por Edward S. Morse em *Japanese Homes and their Surroundings*, p. 102.

Franz Baltzer, *Das japanische Haus: Eine bautechnische Studie*, Berlim, 1903

Franz Baltzer, *Die Architektur der Kultbauten Japans*, Berlim, 1906

No início do século XX, o engenheiro alemão Franz Baltzer publicou dois livros que tratam em pormenor a arquitetura tradicional japonesa. Resultado de cinco anos de vida e investigação no Japão³⁰, os livros foram importantes adições à literatura da Europa sobre arquitetura japonesa, especialmente para os arquitetos de língua alemã. O primeiro livro, publicado em 1903, apresentava um estudo mais abrangente das casas japonesas com numerosos esboços, fotografias e desenhos pormenorizados incluindo desenhos técnicos em grande escala. Consequentemente, este livro proporcionou um estudo técnico mais completo do que os seus antecessores.

No seu livro posterior de 1906, Baltzer alargou o seu estudo da arquitetura japonesa à arquitetura religiosa. Este livro foi publicado num formato mais pequeno, mas incluía

³⁰ BALTZER, Franz. (1903). *Das japanische Haus: Eine bautechnische Studie*. P. 3.

desenhos e ilustrações de numerosos templos e santuários, bem como descrições da sua construção, desenvolvimento e uso. Baltzer inicia o seu estudo da arquitetura religiosa abordando os vários elementos que caracterizam a arquitetura religiosa japonesa, como os portões torii, a forma dos telhados, as portas, as janelas e ornamentação. Por último, considera a interação entre a arquitetura xintoísta e a budista. Graças a essa abordagem abrangente, Baltzer faz referência a edifícios tão diversos como os santuários de Ise e Nikko, e, através de numerosas fotografias e desenhos, fornece uma descrição considerável das principais formas da arquitetura religiosa no Japão.

Ralph Adams Cram, *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*, Nova York 1905; Londres 1906; Boston 1930

Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts é uma coleção de artigos sobre a arte tradicional japonesa, escultura, arquitetura e jardins escritos por Cram entre 1898 e 1905 e publicados em revistas na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos que narra as experiências e reflexões pessoais que teve durante suas viagens ao Japão. A obra é um relato subjetivo e sincero dos seus encontros com a cultura, arte e herança arquitetónica japonesa. Ao longo do livro, o autor expressa a sua admiração pela simplicidade, elegância e carácter espiritual da arquitetura japonesa. Observou a relação entre a arquitetura e a natureza e a profunda sensação de harmonia e tranquilidade que permeia os templos, santuários e jardins japoneses.

Cram elogiou particularmente os templos e santuários de madeira mais antigos do Japão, e, no segundo capítulo, '*The Early Architecture of Japan*' argumenta que a arquitetura japonesa é única na medida em que é um dos grandes estilos do mundo, um estilo que evoluiu a partir das exigências da arquitetura de madeira. Subsequentemente, Cram critica a ornamentação e a forma dos templos de Nikko. Segundo ele "*a decoração é magistral, o efeito dramático e pictórico é triunfante, mas é o triunfo de uma decoração pródiga, não de uma realização arquitetónica*" (Cram, 1905, p.55). No restante do capítulo o autor examina a arquitetura do século posterior, como os castelos e quartéis dos senhores feudais, e os palácios imperiais, observando a sua integração no contexto natural a que se pertence e a sofisticada utilização da madeira. Tal como Baltzer e Morse, Cram destaca as muitas vantagens da casa japonesa, contrastando-a com as casas típicas, desorganizadas e introspectivas do ocidente, declarando que: "A casa japonesa é uma revelação das possibilidades de um caminho exatamente oposto. É uma lição permanente sobre o valor da simplicidade, da modéstia, da franqueza, da naturalidade na arte." (Cram, 1905, p. 137). No entanto, ao contrário dos autores

anteriores que apreciavam particularmente as características decorativas da arquitetura japonesa, Cram enfatiza a expressão mais refinada dos edifícios mais antigos, especialmente das casas japonesas.

Tetsuro Yoshida, *Das japanische Wohnhaus*, Berlim, 1935

Entre 1931 e 1923, o arquiteto japonês Tetsuro Yoshida fez uma viagem de estudo pela Europa. Durante a sua estadia, conheceu os modernistas Hugo Haring e Ludwig Hilberseimer, que o encorajaram a escrever um livro sobre a arquitetura japonesa³¹. O resultado foi *Das japanische Wohnhaus*, publicado pela primeira vez na Alemanha em 1935 e a primeira descrição pormenorizada da arquitetura japonesa na Europa escrita por um autor japonês. Após a guerra, esta obra foi substancialmente revista e uma segunda edição foi publicada em 1954 com o título *The Japanese House and Garden*.

A obra fornece um relato amplo acerca da típica habitação japonesa, começando pelo seu desenvolvimento histórico e exemplos, antes de analisar suas características particulares. Yoshida destaca alguns fatores exclusivos do Japão os quais, segundo ele, contribuíram significativamente para o desenvolvimento histórico da casa típica, incluindo o uso amplo da madeira como material de construção e os hábitos e comportamentos do povo japonês, especialmente em relação ao uso de tatamis e à posição baixa dos assentos.

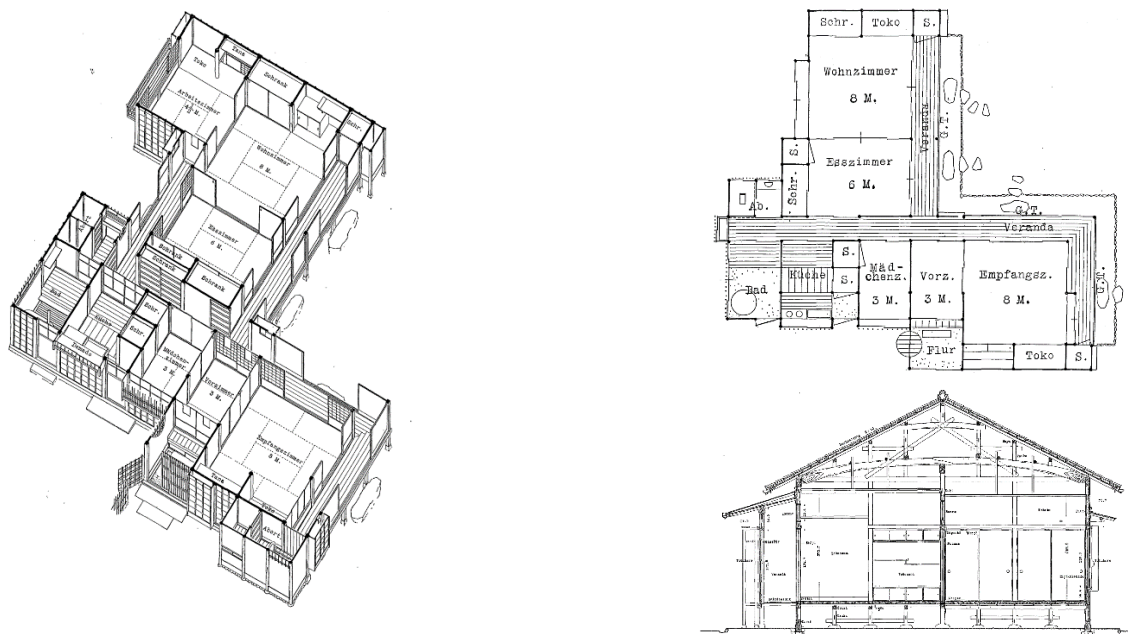


Figura 35 Isometria, planta e corte de uma típica casa japonesa, por Tetsuro Yoshida em *Das Japanische Wohnhaus*, p. 55-117.

³¹ YOSHIDA, Tetsuro. (1955). *The Japanese House and Garden*. P. 7

O livro de Yoshida oferece informações importantes sobre o comportamento dos japoneses em relação à sua própria arquitetura doméstica, não só do ponto de vista construtivo e técnico, mas, sobretudo, em relação aos hábitos e conceitos japoneses. Através de uma variedade de material ilustrativo - como desenhos, diagramas e fotografias – pode dizer-se que o livro supera o de Baltzer em termos de descrições técnicas, e, de um modo geral, o autor optou pela preferência europeia contemporânea por exemplos mais contidos da arquitetura japonesa. Ao abordar o desenvolvimento histórico da casa japonesa, desde as antigas cabanas, passando pelo santuário de Ise, os vários tipos de habitações nobres e a casa de chá, Yoshida conclui que o Palácio Imperial Katsura representa o auge da cultura doméstica japonesa³². Seria incorreto dizer que o livro é simplesmente um relato da habitação japonesa, pois também incentivou os arquitetos europeus a considerar as diversas vantagens japonesas para aplicação contemporânea, dizendo que:

O que parece ser necessário é uma reconsideração fundamental da nossa atitude perante a vida e, nesta tarefa, a casa japonesa pode servir-nos particularmente bem. Devemos procurar captar o espírito da casa tradicional japonesa - pois não faz sentido imitar apenas de forma superficial a sua forma exterior. (Yoshida, 1935, p. 194)

Bruno Taut, *Nippon Mit Europäischen Augen Gesehen*, Tóquio 1934

Bruno Taut, *Fundamentals of Japanese Architecture*, Tóquio, 1936

Bruno Taut, *Houses and People of Japan*, Tóquio 1937; Londres 1938

O arquiteto alemão Bruno Taut teve uma grande influência na arquitetura do movimento moderno no início do século XX, e a sua visita ao Japão em 1933 foi fundamental para promover a arquitetura tradicional do Japão anterior à Segunda Guerra Mundial. Inicialmente, esperava-se que a sua estadia durasse cerca de três meses, durante os quais tencionava participar em conferências e falar com colegas japoneses, mas acabou por durar mais de três anos.

Apenas quatro semanas após a sua estadia no Japão, Taut foi convidado pela editora Meiji Shobo a escrever um livro sobre as suas impressões. *Nippon Mit Europäischen Augen Gesehen* tornou-se rapidamente um bestseller no Japão na década de 1930. O livro tratava principalmente as perceções de Taut sobre a cultura, arquitetura e sociedade japonesas durante a sua visita ao Japão. Igualmente *Fundamentals of Japanese Architecture* e *Houses and People of Japan*, obras publicadas em 1936 e 1938, respetivamente, também foram produtos de suas experiências e observações durante o tempo que esteve no Japão. Contudo, estas duas obras

³² YOSHIDA, Tetsuro. (1935). *Das japanische Wohnhaus*. P. V.

sobre a arquitetura japonesa foram de grande valor na medida em que constituíram uma tentativa de introduzir conceitos arquitetônicos japoneses para o público ocidental, especialmente aos leitores europeus, e serviram para promover o intercâmbio cultural entre o Japão e o Ocidente.

Taut ficou fascinado com o que viu no Japão, mas o que o mais o fascinou foi quando seu anfitrião, Isaburo Ueno, o convidou para visitar o Palácio Imperial de Katsura³³. Esta experiência em Katsura estimulou a investigação subsequente de Taut sobre o Japão e forneceu-lhe um excelente exemplo do que Taut considerava ser a arquitetura japonesa. O arquiteto considerou o Palácio Imperial de Katsura como o culminar de uma tradição que teve origem na cultura medieval do chá no Japão, e no Santuário de Ise (Figura 36 e Figura 37)

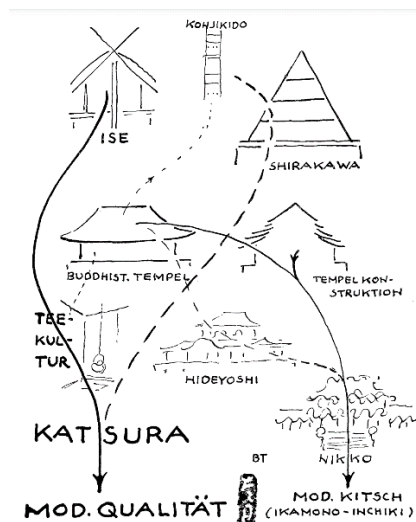


Figura 36 Diagrama apresentado na palestra de Taut, 1935, por Bruno Taut em *Fundamentals of Japanese Architecture*, p.25.

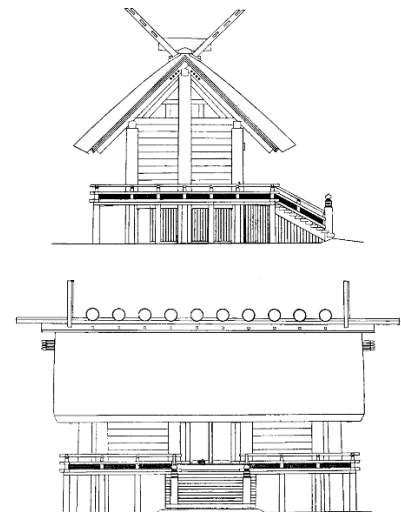


Figura 37 Alçado lateral e frontal do Santuário de Ise apresentado na palestra de Taut, 1935, por Bruno Taut em *Fundamentals of Japanese Architecture*, p.26.

Taut tinha um profundo apreço pela cultura e arquitetura japonesa e, na sua palestra, prestou especial atenção à simplicidade de construção, à racionalidade e à expressão natural dos materiais presentes na arquitetura doméstica japonesa referindo que os padrões da arquitetura japonesa podiam ser vistos no Palácio Katsura e no Santuário de Ise³⁴.

O livro aprofundou os aspetos espirituais e filosóficos da arquitetura japonesa, destacando a influência das crenças xintoístas e budistas no projeto de espaços sagrados, e Taut

³³ Desde 1930, o Palácio Imperial de Katsura era apenas acessível a um pequeno grupo de pessoas, e entre eles, o arquiteto Isaburo Ueno, um ex-aluno da Bauhaus o qual tinha ligações com o *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM), uma influente organização internacional de arquitetos e contava com importantes figuras do movimento moderno como Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe.

³⁴ TAUT, Bruno. (1936). *Fundamentals of Japanese Architecture*. P. 19.

discutiu o significado do *tokonoma*³⁵, explorando o papel do artesanato na arquitetura japonesa e a sua estreita relação com outras formas de arte, como a caligrafia, a pintura e a jardinagem. Também aborda as implicações sociais e culturais da arquitetura japonesa, em particular a forma como as escolhas de projeto refletiam os valores e o estilo de vida do povo japonês.

Dois anos após a sua conferência, o estudo mais aprofundado de Taut sobre a arquitetura japonesa foi o livro *Houses and People of Japan*, publicado em Tóquio. Neste livro, Taut descreve a sua relação com o povo japonês, as suas experiências com o clima japonês, as festas e os rituais ao longo do ano e as suas impressões coerentes e bem informadas sobre a arquitetura tradicional japonesa. Chama a atenção para vários aspetos da habitação japonesa que considerava particularmente importantes, como a adaptação ao clima, a ausência de ornamentação, o aperfeiçoamento das técnicas carpintaria e os métodos de padronização, que são resumidos no último capítulo sobre o Palácio Imperial de Katsura ‘*The Permanent*’. A definição de permanência de Taut, não se refere aos materiais utilizados na construção das edificações, mas à permanência dos seus princípios de projeto e conceção filosófica. Neste sentido, em termos de uma definição ampla de funcionalismo, Taut conclui que Katsura pode ser visto “como uma base válida para a arquitetura moderna” (Taut, 1938, p. 291).

Como vimos, em meados da década de 1930, a relação entre os princípios do movimento moderno e a arquitetura tradicional japonesa – particularmente a arquitetura doméstica e o Palácio Imperial Katsura – foi fortemente promovida por comentadores ocidentais, como Taut, e arquitetos japoneses, como Yoshida. Quase trinta anos após a última grande publicação sobre a arquitetura japonesa, este interesse renovado sugere uma motivação comum para analisar e desenvolver a relação entre os dois: enquanto do lado europeu, a necessidade de reestruturar o movimento moderno – a qual se encontrava à data, sob ameaça particular de circunstâncias políticas adversas – foi auxiliada pela referência de uma cultura estabelecida, distante o suficiente para evitar “problemas” de influência, e suficientemente diferente da aparência externa do movimento para servir como estímulo para o reengajamento e a reforma.

³⁵ Espaço embutido reservado para expor de forma nobre pinturas, caligrafias, flores da época, etc., para edificação dos convidados.

Frank Lloyd Wright e a Influência do Japão

Uma das mais importantes fontes de referência e informação sobre a arquitetura japonesa na Europa são, sem dúvida, as publicações de Frank Lloyd Wright. Enquanto jovem arquiteto, foi apresentado à arte e arquitetura japonesa em Chicago, primeiro através de gravuras e depois através do pavilhão japonês na *Exposição Mundial da Colúmbia de 1893*³⁶. Wright visitou o Japão pela primeira vez em 1905, e novamente em 1913, e durante cerca de três anos, de 1917 a 1922, altura em que projetou o New Imperial Hotel em Tóquio (demolido em 1968, embora preservando-se o átrio no museu Meiji Mura), período o qual acumulou uma coleção pessoal de obras de arte³⁷ originárias daquele país. Embora Wright negasse veemente qualquer influência da arquitetura tradicional japonesa, reconhecia abertamente a sua dependência da arte nipónica.

Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright, 1910

Wright visitou a Europa pela primeira vez para a em 1909, onde finalizou e apoiou a publicação do seu portfólio em Berlim, através da editora Ernst Wasmuth. Em 1910, foi publicada uma coleção de desenhos de Wright sob o título *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Esta coleção de desenhos continha cem imagens em dois volumes – setenta e dois são desenhos de edifícios de Wright – a explicação dos edifícios retratados nas placas e um texto introdutório de autoria de Wright. Originalmente, pretendia-se que fossem publicados mil exemplares em papel com pó metálico dourado no título da folha de rosto. Destes, porém, cento e cinquenta exemplares foram distribuídos na Europa, enquanto os restantes quinhentos exemplares foram temporariamente armazenados no estúdio de Wright em Taliesen, mas foram posteriormente destruídos num incêndio, pelo que apenas se conservaram trinta e cinco exemplares e algumas placas individuais.³⁸

Apesar do reduzido número de exemplares, a obra foi estudada por arquitetos de toda a Europa: Otto Wagner mostrou um exemplar do portfólio aos seus alunos da Academia de Belas Artes em Viena, em 1911, e encorajou-os a estudá-lo cuidadosamente³⁹; o arquiteto Peter Behrens, que ensinava na mesma Academia, é dito ter tido a mesma atitude⁴⁰; Le Corbusier e

³⁶ Uncovering Cranbrook Lecture Series. (2020). *Frank Lloyd Wright and Japan: Influences, Imports and Impacts*.

³⁷ STIPE, Margo. (2017). *Frank Lloyd Wright and Japan*.

³⁸ MIR, M.S., DOMÍNGUEZ, B.M. & GIL, A.G. (2021). *Frank Lloyd Wright & Hiroshige; from the japanese prints to Wasmuth portfolio*.

³⁹ ALOFSIN, Anthony. (1999). *Wright, Influence, and the World at Large*, de P. 4.

⁴⁰ ALOFSIN, 1999: P. 16.

August Perret obtiveram exemplares em 1915⁴¹; o exemplar do portfólio de Hendrik Berlage foi bastante estudada por diversos de seus alunos (Alofsin, 1999, p. 6) enquanto Adolf Behne declara que a obra de Wright teve bastante influência em arquitetos como Walter Gropius e Mies van der Rohe⁴².

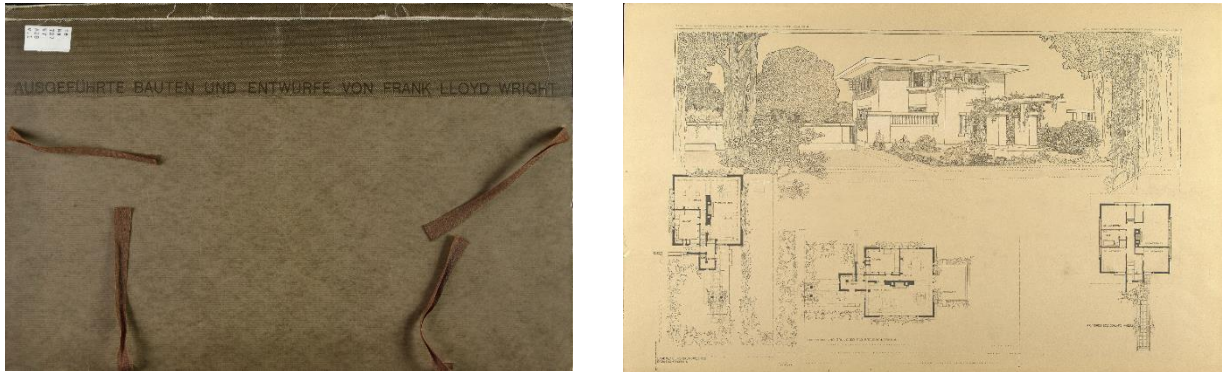


Figura 38 Capa e conteúdo do Portfólio Wasmuth, 1911, em The University of Utah, Digital Library.

O portfólio de Wright serviu tanto para dar a conhecer o seu estilo arquitetônico ao público europeu, como também permitiu introduzir alguns princípios da arte e arquitetura japonesa que basearam o seu trabalho. No que se diz respeito à arte, o arquiteto reconheceu as gravuras ukiyo-e japonesas como fonte de inspiração.

Como podemos observar nas imagens apresentadas no portfólio (Figura 39), a influência da composição e da geometria japonesa nas suas técnicas de desenho é bastante clara. Wright aceitou e reconheceu livremente a importância e a dívida filosófica que teve para com a arte japonesa – especialmente para com a xilogravura japonesa – mas negou veemente qualquer influência dos edifícios japoneses. Contudo, a expressão arquitetônica de Wright no seu portfólio faz repetidas referências a características associadas a precedentes japoneses. As semelhanças com a arquitetura japonesa podem ser vistas, por exemplo, através de referências a princípios mais gerais, como a relação entre o edifício e a sua envolvente, a utilização de materiais naturais expostos, a harmonia das suas partes e a sua unidade orgânica.

Em geral, a obra de Wright, proporcionou aos arquitetos europeus uma forma de integração das influências japonesas que era familiar e relevante para a arquitetura contemporânea, através de descrições da influência japonesa na sua obra por vários comentadores da época.

⁴¹ ALOFSIN, Anthony. (1993). *Frank Lloyd Wright, The Lost Years*. P. 34.

⁴² BEHNE, Adolf. (1996). *The Modern Functional Building*. P. 11-12.

Entre as diversas fontes japonesas disponíveis para os arquitetos na Europa no início do século XX, pode-se afirmar que o trabalho de Wright está entre os mais significativos.



Figura 39 Desenhos de Wright presentes no Portfólio Wasmuth 1911 que lembram técnicas japonesas como a verticalidade da ilustração de Wright da Hardy House a qual se assemelha ao formato do kakemono japonês. Na perspectiva da Hardy House, o uso de elementos como árvores, a moldura da janela em primeiro plano e o sombreamento das árvores à distância criam uma sensação de profundidade semelhante às técnicas empregadas na gravura japonesa como podemos observar na pintura de Ando Hiroshige, 1830.

CAPÍTULO 2

A CASA TRADICIONAL JAPONESA

A ligação entre a arquitetura tradicional japonesa e o movimento moderno europeu é um intercâmbio cultural envolvente que teve um profundo impacto no desenvolvimento da filosofia arquitetónica e serviu como fonte de inspiração para muitos arquitetos modernos, os quais encontraram nas raízes dessa cultura as bases que buscavam para a arquitetura do seu tempo. Dito isso, de maneira a percebermos as semelhanças entre o movimento moderno e a arquitetura tradicional japonesa, faz-se necessário compreender um pouco da sua história, buscando entender de que forma os japoneses percebem e manipulam o espaço e de onde surgiram os seus princípios filosóficos e espaciais.

2.1. | BREVE HISTÓRIA DA ARQUITETURA JAPONESA

Existem diferenças significativas entre a história da arquitetura japonesa e ocidental, desde os materiais utilizados até à conceção dos espaços interiores. Localizado isoladamente no chamado extremo oriente do continente asiático, o Japão desenvolveu-se distintamente do resto do mundo, o que resultou em ideias e técnicas arquitetónicas únicas que ainda hoje são de grande interesse no mundo da arquitetura.

O tipo de construção que é utilizada num determinado lugar depende sempre das condições que o local oferece, seja por características naturais ou imposta por terceiros. No Japão, apenas 30% a 40% do arquipélago é habitável, uma vez que é fortemente montanhoso e florestal. Como resultado, o país é muito rico em madeira, o que fez com que ela se tornasse o principal material de construção do Japão onde, combinado com a preferência estética dos japoneses por materiais naturais, apresentou-nos a arquitetura em madeira mais avançada do mundo.

Os primeiros edifícios tipicamente japoneses conhecidos eram simples e funcionais, projetadas para atender às necessidades da sociedade da época. Na génese do desenho, a arquitetura japonesa revela uma tendência a estrutura quadrada regular, tendência que ainda hoje pode ser vista na forma de santuários xintoístas⁴³. Os livros publicados por Noboru Kawazoe (1993) na *International Society for Educational Information* e por Adolf Tamburello (1973), na *Historia Universal de La Arquitectura Oriental* explicam que é possível encontrar

⁴³ SADLER, A.L. (1963). *A Short History of Japanese Architecture*. P. 23.

vestígios da existência histórica da arquitetura japonesa desde o período neolítico. As habitações, de planta circular ou retangular, eram construídas dentro de aberturas no solo com certa 40cm a 1m de profundidade e eram cobertas por palhas sustentada por pilares de madeira (Figura 40).

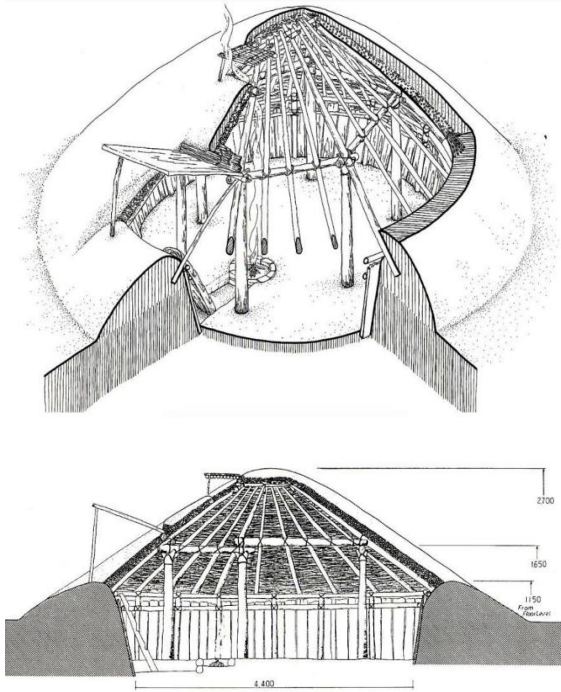


Figura 40 Cabana neolítica japonesa, por Takada Kazuroni em *Reconstruction of a Jomon Period Sod Roof Pit House*.



Figura 41 Casa elevada, Nagano.

A partir deste período, até a meados do século I a.C., surgiram as cabanas com o piso ao nível do solo. Segundo Kawazoe e Tamburello, as habitações foram sofrendo alterações ao longo do tempo. Presumivelmente, o aparecimento de planícies aluviais que ocorreram após o avanço das águas, provocando com isso a diminuição da temperatura do terreno, fazendo com que surgisse a necessidade de elevar as habitações do solo assim como o uso do telhado de duas águas (Figura 41). Esse antigo sistema construtivo deixou como herança o uso das estacas que apoiavam a viga e a cumeeira da cobertura das plantas regulares, as quais foram conservadas por muito tempo na arquitetura japonesa.

Sendo um arquipélago sem fronteiras com outros povos ou riquezas naturais, o Japão nunca foi colonizado, mas recebeu algumas influências de outras culturas ao longo dos anos. Em primeiro lugar, da China, cuja influência ainda hoje se faz existir; dos portugueses e espanhóis, a partir de finais do século XVI; dos ingleses, franceses, alemães e italianos, em meados do século XIX; e dos americanos, a partir de meados do século XX.

O Taoísmo, que chegou ao Japão vindo da China em meados do século V d.C., refletiu-se no comportamento dos japoneses e impactou os critérios de sistematização dos princípios de construção dos lotes e do planeamento das cidades. O Confucionismo trouxe também o conhecimento do sistema burocrático. A religião desempenhou um papel fundamental na formação do caráter arquitetónico do Japão, e a própria arquitetura foi trazida ao país pelo budismo da Índia no século VI d.C., após atravessar a China e a Península Coreana. As primeiras estruturas monumentais construídas pelos japoneses no período Asuka (552 – 645 d.C.) foram os templos budistas, é o caso do Templo Horyuji (Figura 42 e Figura 43). Estes funcionavam, não só como templos, mas também como museus de arte e artesanato.



Figura 42 Templo Horyuji, à esquerda o Pagoda de Cinco Andares (*Goju-no-To*) e à direita o Salão Principal (*Kondo*), por John Barr.



Figura 43 Salão de Leitura do Templo Horyuji (*Kodo*), por John Barr.

A influência chinesa levou à introdução de um novo sistema construtivo de templos e residências. Nesta altura, estabeleceu-se um hábito na vida política dos japoneses de que, todos os monarcas, ao ascenderem ao trono, tinham de fixar a residência imperial num local pré-determinado e podiam deslocar-se conforme necessário⁴⁴. Isto está relacionado com o facto de o Japão ter sido organizado por samurais nómadas os quais não possuíam o hábito de ter residência fixa por longos períodos. Como consequência, as casas não eram feitas para durar muito tempo, mas para serem transferidas de lugar.

Para Tamburello, essa tradição seminómade dificultou o fortalecimento do crescimento urbano, porém, entre os séculos VI e VII, surge a cidade Asuka a qual era composta por prédios públicos, residências, santuários xintoístas e templos budistas.

⁴⁴ TAMBURELLO, Adolf. (1974). Japon In: *Historia Universal de la Arquitectura em Arquitectura Oriental* de Mario Bussagli. P. 383-384.

Pouco depois, durante o período *Nara* (710-794 d.C.) a cidade de Nara foi construída como Heijyo-kyo, fazendo de Nara primeira capital permanente do Estado. O traçado da cidade e a forma dos edifícios foram inspirados nas cidades chinesas. Os edifícios eram dispostos à volta de um pátio interno, utilizados como jardim. A maior realização arquitetónica deste período foi o Templo Todaiji (Figura 44), construído entre 745 e 751 d.C., que ainda hoje é considerado um dos maiores edifícios de madeira do mundo.



Figura 44 Templo Todaiji, da Era Nara, da autora.

Em 794 d.C. inicia-se o período *Heian*, onde a capital Heian-Kio, atualmente conhecida como Kyoto, foi a residência imperial até 1886. As características arquitetónicas, deste período foram, segundo Tamburello⁴⁵, as primeiras soluções consideradas exclusivas do Japão, incorporando características das antigas tradições insulares, refletidas na utilização de telhados de casca de árvore e de palha de arroz, e as estruturas deixaram de ser de pedra ou barro e voltaram à construção em madeira. Foi desde este período que as soluções técnicas, como as estruturas de telhado com pilares de madeira, tão divulgadas hoje em dia, passaram a fazer parte do património arquitetónico japonês.

⁴⁵ TAMBURELLO, Adolf. (1974). Japon In: *Historia Universal de la Arquitectura em Arquitectura Oriental* de Mario Bussagli. P. 385-397.

A deslocação dos mosteiros para as zonas montanhosas levou a mudanças na arquitetura budista, e implicou o abandono da simetria da disposição dos edifícios e a adoção de um desenho mais orgânico com características simples que fazem parte da linguagem da Arquitetura Xintoístas. Com o tempo, o budismo foi adquirindo uma característica mais religiosa deixando a função de proteger o estado, e por isso, os templos deslocaram-se das planícies para as montanhas, perdendo as suas divisões territoriais. Foi neste momento que surgiu pela primeira vez no país uma base filosófica para a criação do espaço arquitetónico⁴⁶.

No período *Kamakura* (1192-1333), a arquitetura sofreu uma transformação e, como o poder do Estado se concentrou nas mãos da classe militar, ela torna-se sóbria e sem adornos. As novas residências foram construídas ao “estilo guerreiro”, chamado *Bazekuzuri*, para garantir segurança às habitações. Nestas habitações, onde existiam os jardins passaram a ser espaços para treinos de defesa.

Alguns anos mais tarde, os estilos Tenjikuyo e Karayo, trazido pelos chineses, transformaram a arquitetura budista com elementos naturais, como telhas e telhados. Enquanto o estilo Tenjikuyo era vertical, o Karayo adotou uma disposição simétrica, muito utilizada nos templos Zen chineses e adotada pela primeira vez no Japão com a construção do Kennin-ji em Kyoto (Figura 45).



Figura 45 Templo Kennin-ji, Kyoto.

⁴⁶ ITOH, Teiji. (1983). *Tradicional Japanese Houses*.

Contudo, no período *Muromachi* (1333-1573), a sede de Kamakura foi transferida para Muromachi, em Kyoto, gerando um distanciamento entre militares e nobreza. A nobreza assume o poder trazendo de volta a abundância de ornamentos com aplicações de ouro e cores como forma de exibicionismo de alta sociedade contrastando com o antigo estilo *Bakezukuri*, mais sóbrio e rígido.

Assim, o chamado estilo Zen Budista coexistiu com novas expressões, dando origem à ‘cerimônia de chá’ (Figura 46) nos séculos XV e XVI, e ao conceito de uma nova arquitetura residencial, propondo a ausência de decoração, dimensões modestas, grandes superfícies abertas ao exterior e um diálogo com a natureza, tornou-se posteriormente o princípio a seguir. (Figura 47).



Figura 46 Cerimônia de Chá, da autora.



Figura 47 Quarto da Cerimônia de Chá, da autora.

Estes atributos influenciaram também a arte do jardim, que passou a ter uma função mais dinâmica de contemplação. Nasce assim o estilo *Kosansui*, um jardim composto inteiramente por pedras e areia branca ou amarela, desprovido de qualquer elemento vegetal, arbóreo ou aquático (Figura 48).



Figura 48 Templo Ryoan-ji (1450) em Kyoto, jardim de estilo *Kosansui*, da autora.

O Japão viveu várias guerras civis e a chegada dos portugueses no século XV deu aos japoneses o conhecimento das armas de fogo. Com isso, surgem as primeiras fortalezas e castelos, que passam a ter mais destaque que os templos (Itoh, 1983, p. 16). O clima bélico acabou por trazer a influência ocidental para a arquitetura do país, introduzindo fortificações protegidas por grandes muros, fossos profundos e torres altas. No entanto, duas décadas mais tarde, quando os japoneses já não tinham o hábito de contruir fortificações, o estilo de construção alterou-se, perdendo o seu aspeto original, e os edifícios voltaram a ser dispostos em torno de jardins. O sistema de construção de castelos não durou muito tempo no Japão, mas contribuiu para o desenvolvimento urbano, pois as cidades desenvolveram-se em torno dos castelos, e surgiu uma nova forma de organização espacial (Figura 49).



Figura 49 Castelo Himeji, da autora.

Durante o período *Edo* (1615-1868), sob o domínio Tokugawa, o Castelo Edo foi rodeado pela maior cidade da época e rapidamente se tornou no centro administrativo e estatal, que hoje se transformou, pelo menos uma grande parte, na cidade de Tóquio (Tamburello, 1973, p. 16). Durante este período, o Japão estava isolado do resto do mundo e cresceu sem influência externa, aprimorando as habitações populares (Itoh, 1983, p. 18). Esta evolução e melhoria deram origem ao estilo *Sukiya-zukuri*, que levou a arquitetura residencial japonesa ao seu apogeu e está fortemente ligado ao estilo residencial tradicional preservado até a atualidade, como se pode ver na Vila Imperial de Katsura (Figura 50).



Figura 50 Vila Imperial de Katsura, Kyoto, da autora.

Com isso, surgem as casas construídas sobre bases elevadas, entre 70cm e 100cm do solo, os andares superiores, as paredes externas móveis – *shoin* – pilares e pisos de madeira, espaços internos separados por painéis de correr – *fusuma* – e biombos.

O fim deste período marcou uma nova fase na arquitetura japonesa, uma vez que o Japão começou a imitar os modelos arquitetônicos ocidentais. Assim, os edifícios tornaram-se verticais e surgiram bibliotecas, universidades e fábricas influenciados pelo movimento moderno que por essa altura se estava a manifestar na Europa. Para Kawazoe (1993), o longo isolamento do Japão em relação à cultura ocidental permitiu-lhe preservar a essência da sua cultura tradicional. Segundo ele, muitos arquitetos japoneses ficaram impressionados com as semelhanças entre a arquitetura moderna e a arquitetura tradicional japonesa, que é expressa sobretudo na liberdade espacial.

2.2. | CONCEITOS ESPACIAIS JAPONESES

Os japoneses, tal como outros povos orientais, têm uma perceção diferente do mundo ocidental em termos de características físicas e psicológicas. Começando com a compreensão do espaço, a interpretação dos ocidentais normalmente limita-se à distância entre objetos e ao vazio presente na arquitetura. Enquanto, para um oriental a visão de espaço se diferencia à medida que tudo parte de algum significado. Isto deve-se ao facto de a sua compreensão do espaço ser fruto de diferentes processos socioculturais e, do mesmo modo, o seu entendimento sobre a articulação dos espaços também ser entendido através das tradições e dinâmicas próprias da sociedade japonesa. Estas tradições culturais, costumes e religiões influenciaram as suas conceções de espaço e tornam mais complexas as suas noções de organização e ordem espacial. Nesta cultura, que tem uma base de ideais e valores muito própria, é essencial compreender os conceitos espaciais que lhe estão associados através da criação de uma arquitetura espacial. Através das interpretações de vários autores nas suas definições enquanto

linguagem, surgem conceitos que definem a ideia de espaço como: o *Oku*, enquanto noção de profundidade; o *Ku*, enquanto a ideia do vazio; e o *Ma*, enquanto intervalo. A compreensão dos três termos e sua relação de interdependência faz-se necessário ao longo do processo de desenvolvimento espacial japonês.

2.2.1. OKU

A utilização do termo *oku* na definição do espaço tem como princípio a ideia de ‘*okuyuki*’, um conceito de profundidade que se refere a uma distância relativa ou uma sensação de distância dentro de um determinado espaço. O conceito de *Oku* (奥) é proveniente da filosofia budista e faz alusão ao sentido de uma “área mais interna” ou “área mais íntima”. Para Fuhimiko Maki⁴⁷ o conceito de *Oku*, para o povo japonês, refere-se ao centro de um espaço concêntrico de alta densidade organizado em várias camadas – como uma cebola.

O arquipélago japonês está fortemente associado à sua dimensão limitada e, desde muito cedo, lidou com uma elevada densidade populacional. Com o tempo, a ideia de que o espaço é algo denso e finito foi estabelecida, resultando numa forte sensibilidade com ao conceito de distância relativa dentro de uma área limitada.

O termo surge no período *Yayoi* (300 a.C. – 250 d.C.) através da migração das populações japonesas das montanhas para as planícies devido à necessidade de cultivar arroz. As florestas e montanhas, outrora habitadas, foram afastadas da vida das pessoas e tornaram-se lugares distantes e inacessíveis aos comuns. Com o tempo, adquiriram o estatuto de lugares sagrados e depressa se transformaram em zonas religiosas, onde se estabeleceram templos e mosteiros.

Os santuários estabeleceram um diálogo entre o visível e o invisível, dando origem à noção de profundidade. Segundo Maki, os japoneses estabeleceram um padrão de organização espacial que contraste com o do ocidente. No ocidente, tende a identificar-se o centro citadino como a zona marcada pela presença da igreja ou câmara municipal. Na realidade nipônica, não há procura de um destaque urbanístico. Parte-se em busca do vazio, do sagrado, o *Oku*. Como refere o arquiteto Atsushi Kitagawara, a sensação que temos na cidade japonesa é a de que “[...] à sua volta, aparecem várias coisas e acontecimentos, mas ninguém sabe do centro”. Uma

⁴⁷ MAKI, Fumihiko. (1979). *Japanese City Spaces and the Concept of Oku*, em “The Japan Architect”, no.5.

caminhada em qualquer bairro japonês pode simplesmente significar o atingir de um nada, o zero ou o vazio, o *Oku*⁴⁸.

Este conceito de *Oku* aparece também em espaços mais residenciais, como vimos durante a nossa visita de estudo à Vila Imperial de Katsura. No entanto, ao contrário do conceito de profundidade aplicada à escala da cidade, à escala da arquitetura residencial japonesa, o conceito refere-se aos espaços interiores mais íntimos e discretos de um edifício, muitas vezes associados a salas privadas ou áreas restritas a um círculo mais contido de pessoas. Os espaços *Oku* da casa estão protegidos das zonas públicas, proporcionando um refúgio de intimidade e privacidade. Cuidadosamente projetadas e afastadas dos espaços mais acessíveis, as salas transmitem uma atmosfera de tranquilidade e proporcionam um ambiente propício à reflexão e ao recolhimento. Esta disposição arquitetônica estratégica, que define claramente os limites entre o público e o privado, destacou o cuidado meticuloso empregado na concepção de *Oku*.

2.2.2. *KU*

Até ao final do século XIX, a cultura japonesa não dispunha de uma designação para descrever o espaço arquitetônico ocidental. Tampouco em seu idioma havia palavras que explicasse a essência ou o conceito de “espaço”. Só no período *Meiji* (1868-1912), é que o contato com o ocidente se aprofundou e o conceito de espaço foi introduzido. A junção dos caracteres “*ku*” e “*kan*” deram origem à palavra “*kukan*”, que numa tradução literal significa “lugar vazio”.

Na arte, os japoneses dominaram rapidamente o conceito ocidental de espaço sem terem de o exprimir por palavras. Aqui, o vazio materializa a característica dominante e, com o tempo, tornou-se fortemente enraizado na mentalidade e na cultura do povo japonês. Atingiu todas as expressões culturais, desde a pintura e música à escrita e à representação.

Na cultura nipônica, *Ku*, refere-se à criação simbólica do vazio como um elemento fundamental na concepção e organização do espaço. Enquanto no ocidente a qualidade material se sobrepõe em peso e importância na arquitetura do espaço, no contexto japonês, o vazio revela-se como um objeto de maior autoridade e relevância na ordem espacial.

2.2.3. *MA*

Quando os ocidentais falam ou pensam no espaço, trata-se para eles de distâncias entre os objetos. [...] O sentido deste comportamento só se torna claro por oposição, por exemplo, ao dos japoneses, os quais, pelo

⁴⁸ NEIVA, S. L. G. & RIGHI, R. (2008). *A cultura e o espaço urbano no Japão*, em arqutextos.

contrário, aprenderam a dar uma significação aos diferentes espaços – a perceberem a forma e a organização dos espaços: é aqui que intervém o ma (Hall, 1966, p. 173)

Existem várias interpretações e explicações para o conceito japonês de espaço, mas analisando cada abordagem, é possível identificar um denominador comum: o vazio. O vazio é uma expressão associada à religião Tao e está enraizada na cultura japonesa enquanto conceito.

No caso do vazio, a percepção da forma e o arranjo existente entre os vazios é preenchido de significado, e para isso, utiliza-se uma palavra, o *Ma* (間)⁴⁹. Tradicionalmente, a noção de “lugar” na cultura japonesa precede a ideia contemporânea do termo “espaço” enquanto área perceptível e quantificável. Nitschke defende a sua definição como um modo de contornar o significado de *Ma* (間) enquanto “espaço imaginário”. Segundo ele, a definição de Itoh Teiji aborda apenas o aspeto subjetivo do termo. Contudo, pode-se dizer que *ma* é o produto de espaço e tempo vividos, ao qual se associa um reflexo do estado mental e emocional associados.

No entanto, o seu significado também existe na relação entre espaços, ou entre espaços e objetos. Na cultura japonesa, o espaço inclui não só os objetos físicos, mas também o espaço entre eles. Surge da percepção humana do lugar, e compreendê-lo significa a compreender a sua essência em relação direta com os objetos físicos e os intervalos físico-temporais.

Em “From Shinto to Ando”, Nitschke⁵⁰ compara *Ma* ao espaço temporal que separa dois acontecimentos, dois elementos contraditórios ou duas dimensões de naturezas diferentes. *Ma* não deve ser entendido pela composição ou sobreposição de vários elementos, mas sim pela experiência realizada por cada um dos intervalos compreendidos entre eles.

Neste sentido, a ideia do *ma* fala sobre a ausência de algo ou a existência do vazio, é a combinação de dois *kanjis*⁵¹: o sol (日) + ‘portão’ (門). Comumente traduzido como: vazio, intervalo, espaço, tempo, pausa e entre outros; o *Ma* apresenta-se como um *modus operandi* de carácter essencialmente japonês, presente em todas as manifestações culturais orientais, nas artes plásticas, paisagismo, cinema, comunicação e cotidiano social. Na arquitetura, está amplamente

⁴⁹ COUTINHO, Walkyria Tsutsumi Ferreira. (2015). *O conceito Ma: o conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando*. Recife: O Autor.

⁵⁰ NITSCHKE, Gunter. (1995). *From Shinto to Ando: studies in architectural Anthropology in Japan*, Londres, Academy Editions.

⁵¹ Os *kanji* são caracteres da língua japonesa a partir de caracteres chineses, da época da Dinastia Han. No mundo ocidental, *kanji*, também é sinónimo de ideograma.

ligado à relação estabelecida entre a obra e o visitante, além de trabalhar com a dualidade entre dois pensamentos: a ideia de possibilita, e de ação (Nitschke, 1966, p.54).

A relação de *Ma* com o espaço mostra que toda a experiência do lugar é um processo estruturado num período, e toda a experiência do tempo é um processo estruturado sobre um lugar.⁵² *Ma* é intervalo no tempo e no espaço, é uma pausa. Pode também significar tempo entre eventos ou quantidade de espaço ou medida. *Ma* é entre.

Para Ryoji Suzuki⁵³, o espaço é uma experiência. Suzuki vê o espaço como algo sem limites, contínuo e nunca estático, que segue para as profundezas através de partições móveis, preferindo sempre a ambiguidade ao invés da definição nítida entre aberto | fechado, perto | longe, dentro | fora. O espaço mais importante na arquitetura tradicional japonesa é o vazio.

O *Ma* está profundamente ligado com os conceitos de limites e fronteiras difusas, e, na arquitetura japonesa é fundamental para compreender a ênfase dada à dimensão temporal e à experiência sensorial do ambiente. Na nossa visita à Vila Imperial de Katsura, uma exploração meticulosa do conceito de *Ma* revelou-se como um fenómeno arquitetónico e sensorial complexo. Cada interação com os espaços cuidadosamente delineados da vila transcendia a mera observação para se tornar uma investigação profunda das nuances conceituais do *ma* na arquitetura japonesa. Os intervalos calculados entre os edifícios não se limitavam a espaço vazios, mas funcionavam como pausas deliberadas na sequência espacial. Cada *ma* tornava-se uma entidade autônoma, desafiando preconcepções convencionais de espaço negativo e adicionando camadas de significado à experiência arquitetónica. A vivacidade desses vazios, permeada por uma harmonia intrínseca, transformou o ato de percorrer a vila numa jornada reflexiva. A simbiose entre a arquitetura e natureza em Katsura tornou-se um ponto focal na análise. Os jardins, meticulosamente arranjados, apresentavam-se como palcos onde a natureza desempenhava um papel coadjuvante na narrativa arquitetónica. Os espaços entre as árvores e os caminhos de pedra não eram apenas transições físicas, mas também manifestações poéticas do diálogo contínuo entre o contruído e o natural.

A manipulação da percepção temporal através do *ma* também desempenhou um papel fundamental na experiência. Cada intervalo contribuía para uma cadência peculiar na passagem

⁵² NITSCHKE, 1966: p. 54

⁵³ Nascido em 1944, é um arquiteto japonês. Presidente da Ryoji Suzuki Architects e diretor da Escola de Arte da Universidade de Waseda.

do tempo. A fluidez do *ma* transformava o tempo numa entidade dinâmica, onde a experiência temporal era tão crucial quanto a apreciação do espaço em si.

O *Ma* está profundamente ligado com os conceitos de limites e fronteiras difusas. Na arquitetura da Vila, por exemplo, não existem pontos de perspectivas definidos e o espaço é criado por uma sequência de planos. De uma maneira ou de outra, essa percepção sensorial obtida através da fusão dos vários planos, remete para a criação de um espaço neutro.

Na casa tradicional japonesa, o *engawa* (Figura 51) é a zona que traduz da melhor forma a criação deste espaço neutro. Ele é o espaço de transição entre o interior e o exterior, no entanto, não pertence a nenhuma das duas realidades e funciona como espaço de preenchimento, um intervalo que separa o espaço interior da habitação para o exterior à casa. Pode-se fazer a correspondência desse espaço no ocidente à varanda. Contudo, para o japonês, esse é um espaço conceitual, pois é considerado como a extensão tanto de espaço interior quanto do exterior, dependendo da posição do observador.

O espaço vazio, que no conceito *Oku* se mostra pela obtenção de profundidade, e que no conceito *Ku* nos remete para um espaço não quantificável, um vazio absoluto, adquire no conceito *Ma* a percepção de um espaço, ao mesmo tempo físico e temporal que separa dois momentos distintos sejam eles de que natureza forem, o intervalo.



Figura 51. Engawa, Kyoto, da autora.

2.2.4. O CHÃO E O TATAMI

É, sem dúvida, o chão que tem dominado a arquitetura tradicional japonesa, enquanto a parede tem desfrutado do domínio equivalente na Europa [...] no Japão, a importância deste facto é tornada abundantemente clara pela composição do chão como uma manta de retalhos elevada de unidades retangulares visualmente articuladas de dimensão humana (Shelton, 2003, p. 36)

Ashihara defende que o desenvolvimento da arquitetura tradicional japonesa foi contruído em torno daquilo a que ele próprio chama de “arquitetura do chão”⁵⁴. É através do desenho do piso e do pensamento dentro de um discurso planeado que a arquitetura japonesa é formada. Assim, na tradição construtiva japonesa, o desenho projetual tem como objetivo o desenvolvimento do piso em planta, na qual o mestre ou carpinteiro iriam trabalhar. Os cortes e alçados são considerados dispensáveis para a construção do mesmo. Consequentemente, a importância é centrada no desenho do chão da casa enquanto elemento isolado.

A importância do chão na arquitetura japonesa é também notada pelo tratamento e uso que lhe é dado. Durante séculos, essa superfície serviu para sentar, dormir, e atender a qualquer necessidade por parte do habitante, e com isso, surge a necessidade de restringir o contato de qualquer tipo de calçado a ser usado no exterior. Devido a essa necessidade, os japoneses criam o *genkan*. O *genkan* é a área que marca a entrada na habitação japonesa, estabelece-se como espaço intermédio, coberto, onde nos descalçamos e deixamos os sapatos, mas, especialmente, como um espaço que promove o momento em que é feita a passagem entre o exterior e interior da habitação. Talvez, o *genkan* seja o limite mais claro na casa japonesa, determinando a distinção entre as duas dimensões e opera como elemento de separação entre o ‘chão da rua’ e o ‘chão da casa’.

No entanto, o elemento que melhor reflete a importância que o chão adquire no desenho é o *tatami*. É possivelmente o elemento que mais se sobressai quando se pensa na casa japonesa. Tendo como função primária o sentar ou deitar, o *tatami* consiste num tapete ou esteira, usado vulgarmente como revestimento de piso na casa tradicional. O seu surgimento possibilitou a standardização das dimensões da casa japonesa, assumindo durante séculos o tamanho dos quartos, pilares e lintéis, assim como a sua estrutura foi determinada pelas medidas do *tatami*.

A forma como é usado sofreu diversas alterações com o decorrer dos anos. O tapete de palha macia de cor clara, delimitado por um tecido escuro, normalmente padronizado, é

⁵⁴ SHELTON, Barrie. (2003) [1999]. *Learning from Japanese City: West meets East in Urban Design*, Londres. P. 36.

inicialmente introduzido no decorrer do período *Nara* (710-794) como um elemento móvel e de dimensões variadas.

No período *Heian* (794-1185) o *tatami* começa a ser utilizado em quartos do estilo *shinden*⁵⁵. Nessa altura, são utilizados separadamente sobre o chão de madeira. Nessa época, o *tatami* media 90x180x2cm. Já no período *Kamakura* (1192-1333), o *tatami* é inserido como forma de revestimento de piso em volta do perímetro das divisões⁵⁶. Na época, o *tatami* despertou a atenção das classes mais altas da sociedade japoneses, sendo usado e apreciado apenas pela nobreza e pela respeitada classe dos samurais. Após isso, no período *Muromachi* (1333-1573) as plantas das casas são cada vez mais marcadas por uma tendência de um maior número de partições e introdução das portas de correr. Com isso, o *tatami* começa a ser utilizado como pavimento de uma área inteira de um compartimento⁵⁷.

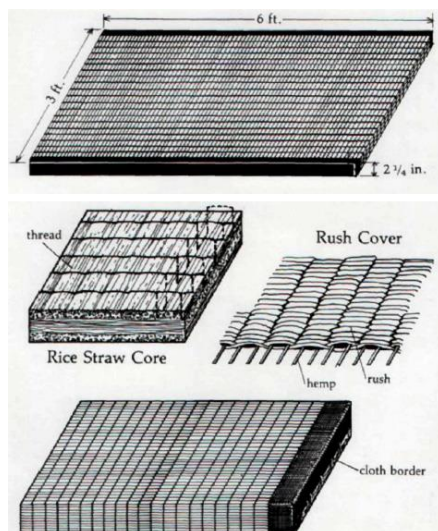


Figura 52 Detalhes construtivos do *tatami*.

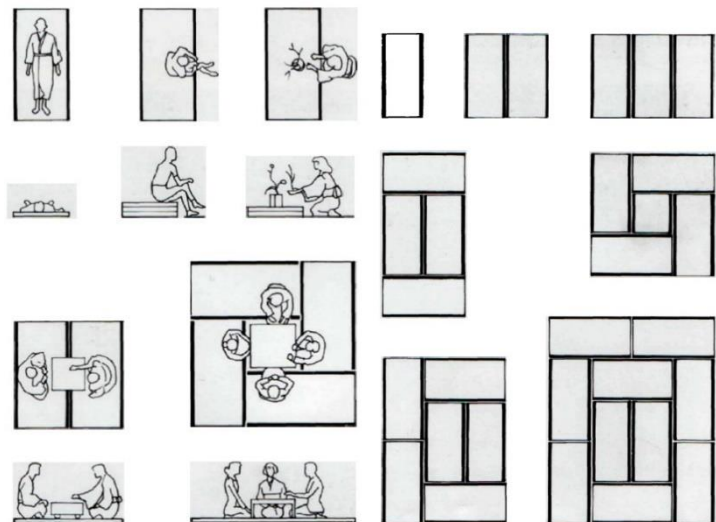


Figura 53 *Tatami* na configuração dos espaços da casa.

O tamanho dos espaços e divisões da casa japonesa passam, nessa altura, por um processo de “normalização”. As suas áreas começam a ser determinadas pelo número de *tatamis* que conseguem suportar. O *tatami* vai também ajudar a definir a forma e dimensão das mesmas, assumindo-se, desta forma, como elemento fundamental à configuração espacial, introduzindo a regra, não só em sua dimensão, mas sobretudo na sua constituição e configuração. No final do período *Edo* (1615-1868), especialmente durante o período *Meiji* (1868-1912) o *tatami* passa

⁵⁵ Estilo arquitetônico japonês de palácios ou casas aristocratas contruídas em Heian-Kio - hoje Kyoto – durante a Era Heian, sendo as suas principais características a simetria e o conjunto de edifícios e do espaço livre entre eles. *Japanese Architecture and Art Net Users System*. 28 de setembro de 2023.

⁵⁶ UEDA, Atsushi. (1990). *The Inner Harmony of the Japanese House*, Tóquio: Kodansha International Ltd.

⁵⁷ *Zashiki* é o termo japonês para descrever um espaço onde seu piso é inteiramente coberto por *tatami*. Sua tradução literal pode ser “quartos para sentar”.

a ser encontrado nas casas das classes mais baixas. Ele deixa de ser um atributo das casas da elite social da época e se torna parte integrante de todas as casas comuns.

Apesar da diminuição de seu uso, o *tatami* ainda é uma parte essencial na identidade espacial japonesa. Nos dias de hoje, muitas casas possuem apenas um quarto onde se é utilizado o *tatami*, conhecido como quarto de estilo japonês ou *washitsu*. Nesses quartos, apesar de ter sido introduzida uma grande quantidade de mobiliário ocidental de caráter fixo, ainda é comum o uso do *futon*⁵⁸ para dormir sobre o *tatami*.

Mais do que identidade, o *tatami* tem grande influência na estandardização do espaço japonês, permitindo a determinação das proporções espaciais, mas especialmente, a definição de unidades modulares na casa.

2.2.5. RELIGIÃO E FILOSOFIA

Como visto anteriormente, a cultura japonesa tem sido, ao longo dos séculos, profundamente impregnada de muitos aspectos culturais primitivos, doutrinas religiosas e princípios éticos e filosóficos, que tiveram uma profunda influência na formação dos complexos conceitos espaciais japoneses. Estas influências baseiam-se nos princípios do xintoísmo, confucionismo, taoísmo, budismo e zen budismo, os quais são analisados com mais detalhe de seguida.

Xintoísmo

O xintoísmo é a religião primitiva do Japão. Desde os tempos remotos, os japoneses representam as energias divididas e as forças vitais da natureza como *kami*⁵⁹. Não existe uma divindade ou regra específica e o princípio fundamental do xintoísmo é ter “um coração de verdade”, cuja prática consiste, essencialmente, na reverência e nas oferendas aos deuses⁶⁰.

A arte e a arquitetura xintoístas baseiam-se na simplicidade, que teve uma profunda influência em todos os aspectos da vida japonesa. A influência do xintoísmo provém dos rituais religiosos em as pessoas se preparam para o encontro com os *kami*. As suas habitações sagradas

⁵⁸ Colchão fino e facilmente dobrável quando não está em uso, possibilitando que o quarto possa atender outras funções além de dormitório.

⁵⁹ Significa “deuses ou espíritos que existem em todas as coisas”.

⁶⁰ “Xintoísmo”, *infopédia, dicionário Porto Editora*. 29 de setembro de 2023.
< [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$xintoismo](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$xintoismo) >

eram isoladas e localizadas no cimo das montanhas ou nas encostas. Antes da construção destas habitações, realizavam-se rituais para purificar o local e afastar todo o mal.

Kami vivia na escuridão e esta era muito valorizada no Japão. A escuridão era o vazio, e por estar relacionada a *kami*, foi aplicada no espaço de viver. Assim, para os japoneses, o espaço não é limitado por sua composição geométrica, mas sim pelo jogo de luz e sombra lançado sobre o vazio e a profundidade da escuridão.

Confucionismo

O confucionismo é um importante ensinamento filosófico baseado em doutrinas morais e éticas, trazido da China pelos budistas japoneses. A figura de Confúcio, o pensador, era de um guia espiritual e filósofo que orientava a vida dos seus seguidores no caminho da harmonia. Para ele, a entidade suprema era o céu – *trien* – e todos os fenómenos baseavam-se no princípio *yin-yang*. No centro da sua doutrina estava a veneração da família e dos ancestrais, tendo criado um lugar para as oferendas dentro da casa japonesa. Para Confúcio, a família era a unidade básica e o patriarca tinha de obedecer às ordens divinas e ser apoiado por pessoas obedientes.

No entanto, estes princípios pareciam demasiados rígidos para os japoneses, que veneravam o *mujo*⁶¹, e a relação com a natureza.

Ao longo dos anos, as regras morais e éticas do confucionismo criaram conflitos com o pensamento budista.

Taoísmo

O taoísmo baseia-se nas doutrinas do filósofo chinês Lao Tsé e teve uma profunda influência na vida e nos espaços japoneses. Para o filósofo, o vazio é mais útil do que a matéria solidificada, e é no vazio que reside o essencial. Isso remete-nos para o conceito de *Ma* (espaço-tempo) já abordado em outra secção. O vazio do taoísmo proporciona o deslocamento, e o deslocamento gera a impermanência do budismo. Isto constitui a base de um dos atributos do espaço japonês: o valor atribuído ao espaço mutável.

Para esta tradição, o *Tao* desempenha o papel de criador de tudo o que existe, e o equilíbrio entre os opostos formou a unidade *yin* e *yang*. Este princípio representa a dualidade

⁶¹ *Mujo* expressa a ideia de que todos os seres do mundo fenoménico não permanecem, mas se desintegram e estão em constante transição.

contida na natureza, e reflete-se na utilização de contrastes no espaço japonês, seja na utilização de materiais, como no jogo de luz e sombra ou no caráter dos espaços interiores, exteriores e intermédios.

Budismo

Tal como referido na secção 2.1, o budismo foi introduzido no Japão no século VI d.C., e difundiu-se por toda a Ásia, originariamente a partir da Índia. O budismo caracteriza-se por um conjunto de ensinamentos que orientam os seres humanos a libertarem-se de todo o sofrimento, a fim de desenvolverem e alcançarem a felicidade. Baseado nisto, os seres humanos fazem suas escolhas e tomam decisões. No entanto, não se apercebem de que a verdadeira natureza dos acontecimentos é vazia, mutável e impermanente, e procuram refúgio no que está para além disso através da prática disciplinar, da estabilidade e clareza da mente. Um exemplo disto é a ‘cerimónia de chá’, que procura esta clareza através dos quatro princípios: harmonia, respeito, pureza e tranquilidade.

Ao reconhecer e aceitar a impermanência, o praticante entra no caminho de Buda, que começa com a motivação para buscar a clareza e pela libertação perante os seus condicionamentos. Assim, o caminho para a libertação do sofrimento reside no autoconhecimento, na prática da meditação e nas boas ações para consigo próprio e para com os outros.

Zen budismo

O zen budismo foi introduzido no Japão, a partir da China por volta de 1200 d.C. É uma linguagem do budismo *mahayana* e surgiu após o budismo se ter misturado com as doutrinas do Taoísmo. A prática Zen ensinou aos japoneses a autodisciplina e a meditação como forma de atingir a iluminação. O seu maior contributo foi dado pela prática de beber o chá.

Os princípios estéticos zen transformaram toda as artes criativas, incluindo a pintura, a caligrafia, a arquitetura e até mesmo os arranjos florais. Foi do zen que nasceu os jardins da casa de chá, onde o percurso se tornou um importante rito de passagem, onde cada pedra tem um significado fundamental.

O percurso do jardim é tão importante quanto a ‘cerimónia do chá’ em si, pois ambas as práticas, o caminhar no jardim e o beber do chá, nos levam a atingir a lucidez e estabilidade da mente. A ideologia Zen inspirou a utilização de materiais leves na conceção das casas, assim como o desenho dos jardins que as acompanhavam.

2.2.6. A CERIMÓNIA DE CHÁ



Figura 54 Cerimónia de Chá Japonesa, xilogravura do período Meiji, por Toyohara Chikanobu, em NPR.

A ‘cerimónia do chá’, conhecida em japonês como "*chanoyu*" (の水), é uma prática cultural profundamente enraizada no Japão que remonta a largos séculos. Tem uma história rica e teve um impacto significativo na forma como os japoneses planejam os espaços e percebem a estética.

A ‘cerimónia do chá’ é um evento em que o anfitrião convida um seleto grupo de pessoas para servir e beber o “*matcha*”, um chá verde amargo muitas vezes acompanhado de doces e refeições. O simples ato de beber o “*matcha*” passou a ser realizado através de um ritual cuidadosamente preparado, onde cada gesto está imbuído de significado. Este ritual, influenciado pelo Zen Budismo, tem como objetivo purificar a alma e limpar a mente através da sua unificação com a natureza. As regras precisam ser respeitadas tanto por quem bebe como por quem serve o chá. As origens da ‘cerimónia de chá’ remontam ao século IX, quando o chá foi introduzido no Japão por monges budistas. No entanto, foi durante o período *Muromachi* (1333-1573) que a ‘cerimónia de chá’, tal como a conhecemos hoje, começou a tomar forma, influenciada por figuras como Sen Rikyu (1522-1591), amplamente conhecido como o mestre da ‘cerimónia de chá’.

Através do mestre Sen Rikyu, a cerimónia é considerada uma filosofia, um modo de vida e uma disciplina espiritual, semelhante ao zen budismo. *Wa* 和 (harmonia), *Kei* 敬 (respeito), *Sei* 清 (pureza), e *Jaku* 寂 (tranquilidade)⁶² são os quatro princípios de *Chanoyu*,

⁶² STEELE, James B. (2017). *Contemporary Japanese Architecture: Tracing the Next Generation*. P. 34-35.

deixados por Sen Rikyu. O mestre fundou a casa de chá *sukiya-zukuri*⁶³ e estabeleceu princípios filosóficos e estéticos baseados no *wabi-sabi* muito utilizado na poesia dos montes errantes do século XII para expressar a renúncia às coisas materiais. O conceito de *wabi-sabi* valoriza a beleza da imperfeição, a simplicidade e o acaso, permitindo que as pessoas olhem mais claramente para si próprias e vislumbrem a sua verdadeira natureza. Com base neste conceito, Rikyu abandonou as mesas e colocou os talheres diretamente sobre o *tatami*, utilizando apenas itens e materiais naturais do Japão, deixando de lado o uso de grandes salas e criando uma pequena porta de entrada, para que as pessoas se curvassem ao entrar demonstrando a humildade (Figura 56).

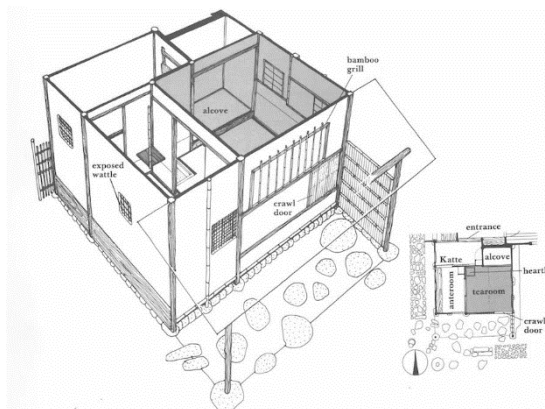


Figura 55 Axonometria da Casa de Chá Taian por Sen no Rikyu, 1582, por Hiroko Matsuyama.

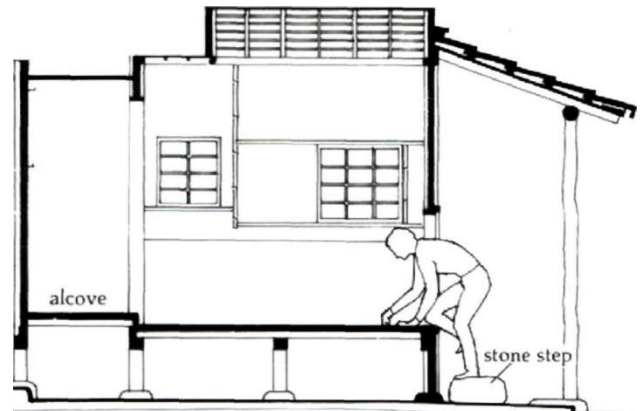


Figura 56 Entrada da Casa de Chá, corte transversal, por Hiroko Matsuyama.

Rikyu sugere a valorização do existente no Japão, substituindo a cerâmica chinesa por vasos japoneses, os móveis de laca por móveis simples e as pinturas chinesas pela caligrafia de monges zen japoneses. Esta prática, enquanto atividade estética, teve um impacto profundo na vida artística dos japoneses. Isto porque deu origem a uma apreciação meticulosa do espaço em que se realizava a prática, dos jardins, dos vasos utilizados e da decoração, como a caligrafia e arranjos florais. É a essência desta prática que constitui toda a base das formas tradicionais da cultura japonesa, a beleza da simplicidade deliberada e a harmonia com a natureza.

Através da filosofia taoista de obter clareza e libertação através dos sentidos, podemos compreender os fundamentos da Casa de Chá japonesa. A prática ritual, juntamente com a estética e a religião, ajuda-nos a experimentar o conceito de unidade entre o homem e a

⁶³ Tipo de estilo arquitetônico residencial japonês, *Suki* significa gosto refinado e bem cultivado e deleite em atividades elegantes, referindo-se ao prazer da cerimônia de chá cuidadosamente realizada. (MASUDA, 2003)

natureza. A essência do ritual é purificar as toxinas da mente através dos sentidos. Quando os sentidos estão limpos, a mente também está limpa, criando espaço para a clareza.

Quanto ao espaço arquitetónico, o local para a sua realização é chamado *chashitsu*. Profundamente enraizada na tradição japonesa, a Cerimónia de Chá não é apenas um ritual de preparação e consumo de chá, mas também uma experiência estética e espiritual. O *chashitsu*, por sua vez, manifesta-se como um espaço arquitetónico singular, moldado por princípios estéticos, simbolismo cultural e uma ligação íntima com a natureza. A análise do projeto do *chashitsu* revela uma abordagem arquitetónica centrada na simplicidade e no minimalismo. Utilizando linhas limpas, materiais naturais e uma atmosfera suave, o espaço oferece experiências meditativas e escapistas, distanciando os participantes das demandas cotidianas.

2.3. | VALORES DA ARQUITETURA JAPONESA

Como vimos anteriormente, os japoneses têm uma relação profunda com a natureza que os ocidentais não têm, ou pelo menos desta forma contemplativa. Este atributo ainda hoje está presente na cultura japonesa e desempenha um papel importante na formação do país e da sua cultura.

Na Europa dos séculos XVII e XVIII, era comum que famílias ricas construíssem palácios e vilas luxuosos. O estilo barroco estava no seu auge nesta altura, começando em Itália, sob o impulso da igreja católica e espalhando-se rapidamente por toda a Europa. Enquanto estes edifícios são projetados de fora para dentro, a maioria dos edifícios tradicionais japoneses são projetados de dentro para fora. Esta é uma das características mais proeminentes da arquitetura tradicional japonesa, em que as qualidades dos espaços interiores têm precedência sobre a aparência exterior.

As catástrofes naturais, como terremotos, tsunamis e tufões, também desempenharam um papel importante na formação dos princípios da arquitetura tradicional japonesa. Estes fenómenos naturais, que ocorrem frequentemente no Japão, influenciaram a forma como os edifícios eram projetados e construídos durante séculos. Estas casas são projetadas tendo em mente a segurança dos seus ocupantes e permitem-lhes evacuar facilmente de qualquer parte da casa.

De facto, a arquitetura japonesa é influenciada por uma série de valores culturais, filosóficos e estéticos que moldaram a sua forma ao longo dos anos. Apresentamos de seguida dois elementos de informação. O primeiro é baseado no livro *Japanese Design* publicado em

2014, por Patricia Graham em confluência com a viagem de estudos e experiências vividas no Japão; e o segundo é baseado na palestra de Esteban Beita também realizada em 2014, que nos apresentou os quatro princípios da arquitetura tradicional japonesa através de seus elementos físicos comuns.

2.3.1. CARACTERÍSTICAS-CHAVE DO PROJETO ARQUITETÓNICO NA CULTURA JAPONESA

Em seu livro, Patricia Graham destaca dez características que considera representar a essência da cultura japonesa. Destes, selecionamos quatro pontos-chave, tendo em conta as experiências adquiridas com a visita de estudo, e reformulámo-los ligeiramente com base numa perspetiva mais arquitetónica.

1. Disciplina, perfeccionismo e detalhe:

O segredo do sucesso dos japoneses na sua prática de refinamento manual reside na sua paciência e atitude perfeccionista que ainda hoje se vê em todo o país. Esta intensa atenção aos detalhes é incentivada por crenças espirituais e religiosas. Muitos de seus projetos e técnicas construtivas alcançaram emocionantes casos de sucesso graças à incorporação do refinamento de soluções apreendidas non exterior e à persistência na inovação. Junto ao seu perfeccionismo, vale ressaltar que os japoneses são alguns dos cidadãos mais disciplinados do mundo.

Durante a viagem, observamos várias situações. Os japoneses são geralmente muito metódicos no seu cotidiano, desde o que vestem até a maneira como andam. Durante uma semana normal de trabalho, a maioria dos homens japoneses usa calças pretas e camisas brancas, enquanto as mulheres usam principalmente roupas em cor pastel. Durante o uso diário do transporte público, a maioria das pessoas permanece em silêncio, algumas utilizam aparelhos eletrônicos, outras leem, outras ouvem música e outras apenas descansam. Devido à grande carga de trabalho diária, muitos japoneses utilizam o transporte público para dormir. Esse respeito pelos outros tem sido uma característica inerente à cultura japonesa desde a infância. Lá, as crianças devem respeitar o comportamento e as regras públicas. Uma ou duas vezes por semana, as crianças são responsáveis por algo, seja limpar o quarto ou servir o almoço para outros alunos. A limpeza do Japão reflete o espírito de ordem e disciplina. Ao contrário do ocidente, as cidades japonesas não têm caixotes de lixo, o que pode parecer um pouco estranho à primeira vista, mas não há dúvida de que o Japão é um dos países mais limpos do mundo. Lá, cada um é responsável pelo transporte do seu próprio lixo, que depois

é separado nos dias de recolha, o que geralmente acontece duas vezes por semana. Como tudo há exceções, o Japão não é diferente, mas mesmo assim a disciplina é uma das melhores qualidades da sociedade japonesa.

2. Escalas pequenas:

Além de seu foco no artesanato requintado e na inovação tecnológica, os japoneses dão ênfase especial à apreciação da beleza delicada de pequenos espaços, objetos de pequeno tamanho e proporção e formas de arte derivadas de detalhes meticulosos. Em alguns meios de comunicação, os artesãos passam dias aperfeiçoando pequenos detalhes devido ao perfeccionismo. Durante a viagem, pudemos observar, especialmente no templo budista Kiyozumi-Dera, os detalhes de alta qualidade nas colunas e vigas que estruturavam as construções. Os bonsais também são um grande exemplo da importância que os japoneses atribuem às formas menores da natureza. O crítico literário coreano O-Young Lee (1934-2022) foi um dos muitos que observaram essas preferências entre os japoneses. Ele atribui essa ênfase ao significado japonês de "artesanato" (*saiku*; que significa "bom trabalho")⁶⁴. Assim, palavra japonesa “belo” incorpora o significado complexo de “algo pequeno e delicado”, o que complementa o facto de que no Japão a arquitetura ou a arte se reflete no artesanato requintado e na atenção aos detalhes.



Figura 57 Detalhe das vigas do Amida-Do (Amida Hall), Kiyozumi-Dera, Kyoto, da autora.



Figura 58 Detalhes da pilastra do Amida-Do (Amida Hall), Kiyozumi-Dera, Kyoto, da autora.

3. Trabalho coletivo

A vida em grupo, ao contrário do ocidente, é um aspeto importante da cultura japonesa. Os ocidentais são geralmente muito confiantes e individualistas, mas no Japão raramente vivem sozinhos. Esta característica não é por acaso: durante séculos, artistas,

⁶⁴ GRAHAM, Patricia. (2014). *Japanese Design*. P. 87.

designers e arquitetos japoneses trabalharam em ateliers multigeracionais liderados por mestres, acompanhando aprendizes e assistentes no trabalho, ajudando-os no processo de aprendizagem para alcançar resultados mais eficientes. Alguns estudiosos apontam que essa forma de ensino se desenvolveu no passado distante, quando o cultivo do arroz e a vida rural exigiam uma cooperação muito organizada entre os residentes para sobreviver. Este sistema de aprendizagem comunitária tornou-se tão importante que foi inventada uma expressão especial para descrevê-lo: *iemoto seido*⁶⁵. Várias formas de arte tradicionais, como a cerimônia do chá, a poesia, os arranjos florais, etc., ainda hoje seguem este sistema. O sistema *iemoto* revela a estrutura social fortemente ligada do Japão, que facilitou a continuação da linhagem de famílias e grupos que muitas vezes transmitem secretamente conhecimentos tecnológicos.

4. Estações

O Japão, um dos países mais avançados e densamente povoados da Terra, tem sido popular com a sua ênfase nos espaços verdes, como evidenciado pelas suas vastas florestas, montanhas e rios. De um modo geral, a arte, da arquitetura à escultura, faz uso racional de materiais naturais, principalmente papel, madeira, bambu, argila e laca. Grande parte da arte existente mostra que o Japão é orientado sazonalmente, levando à uma crença generalizada de que os cidadãos japoneses pré-modernos viviam as suas vidas em sincronia com o ritmo das estações, refletindo as estações relativamente longas da primavera e do outono. Esta apreciação da natureza baseia-se fortemente nas crenças e tradições religiosas japonesas.

É inegável que os artesãos, designers e artistas japoneses são muito sensíveis ao tratamento dos materiais naturais e são bons em mostrar a beleza da natureza. O mundo natural, especialmente suas mudanças sazonais. Este amor pela natureza passou a ser visto não como uma forma de amor universal pela natureza, mas como uma ideia cultural. Num país com apenas um terço das terras é adequada ao desenvolvimento urbano, a visão romantizada que temos dos japoneses como pessoas amantes da natureza deve ser reavaliada. A cultura japonesa tornou-se cada vez mais consciente do respeito pela conservação da

⁶⁵ Sistema hierárquico liderado pelo *Iemoto*, ou mestre, que detém a autoridade central em uma escola ou tradição nas artes tradicionais japonesas.

natureza, pois representa um dos elementos importantes na vida dos cidadãos japoneses (Graham, 2014, p. 87.).

Os valores culturais japoneses são muito importantes para a compreensão da arquitetura japonesa. Afinal, por que a arquitetura japonesa se diferencia da do ocidente? O que a distingue das outras arquiteturas asiáticas? A sua cultura é crucial para responder a essas questões. A princípio, todos esses valores se refletem no projeto arquitetônico. Do interior ao exterior, desde a escolha dos materiais ao desenho da forma. Todos estes elementos refletem anos de formação de uma cultura difícil de compreender, talvez pelos sentimentos espirituais e místicos a ela associados. Para entender isso, a visita ao Japão foi essencial. É difícil compreender plenamente a essência da arquitetura apenas no folhear de uma revista sem perder muitos dos aspectos que tornam a experiência verdadeiramente especial.

2.3.2. PRINCÍPIOS DA ARQUITETURA JAPONESA

Afinal, o que é exatamente a arquitetura tradicional japonesa? Como podemos identificá-la? Os argumentos de Esteban Beita⁶⁶ serão utilizados para responder a estas questões. Sua teoria destacou cinco principais características físicas da arquitetura japonesa. Embora seja difícil resumir uma arquitetura tão complexa em alguns tópicos, Beita oferece uma boa base para identificar os principais elementos que caracterizam a arquitetura tradicional japonesa. São eles: vistas emolduradas, *shakkei* ou cenário emprestado, flexibilidade espacial, beirais profundos e limites difusos. A sua investigação é o resultado de sete anos de trabalho de campo, que o permitiu estudar cada tipo de arquitetura tradicional e comparar as suas diferenças no decorrer das quatro estações do ano. Cerca de 130 templos, santuários, casas de chá, pavilhões, castelos e habitações foram visitados e registados quatro vezes.

1. Enquadramento de vistas

Se olharmos para qualquer espaço japonês, de alguma forma, tudo está sempre a enquadrar algo, o exterior, o interior, um jardim, uma paisagem de montanha. (Beita, 2014, minuto 2:45)

Como mencionado anteriormente, os japoneses planeiam os seus espaços de dentro para fora. Beitan mostra- nos que isso não é por acaso. Para os japoneses, utilizar a envolvente

⁶⁶ BEITA, Esteban. (2014). *PhD – Design Principles of Tradicional Japanese Architecture*, <<https://www.youtube.com/watch?v=VA1UfJzekfI>>

como complemento da arquitetura é um dos seus princípios. À medida que as estações mudam, as diferentes paisagens determinam a forma como experimentamos o espaço.

Os diferentes formatos dos vãos também são cruciais para determinar a experiência do visitante. Um vão mais fechado intensifica a visão do exterior e pode funcionar como uma pintura, que se altera com a mudança das estações. Nesses casos, todo o ambiente é atribuído de acordo com uma perspectiva específica, de modo que o interior e o exterior são projetados juntos para obter a melhor vista⁶⁷. Já os vãos mais abertos fundem-se com o exterior, realçando a profundidade das vistas e dando a impressão de um espaço maior do que realmente é.

⁶⁷ BEITA, 2014. Minuto 6:25
< <https://www.youtube.com/watch?v=VA1UfJzekfI>>.



Figura 59 Santuário Meiji, Tóquio, da autora.

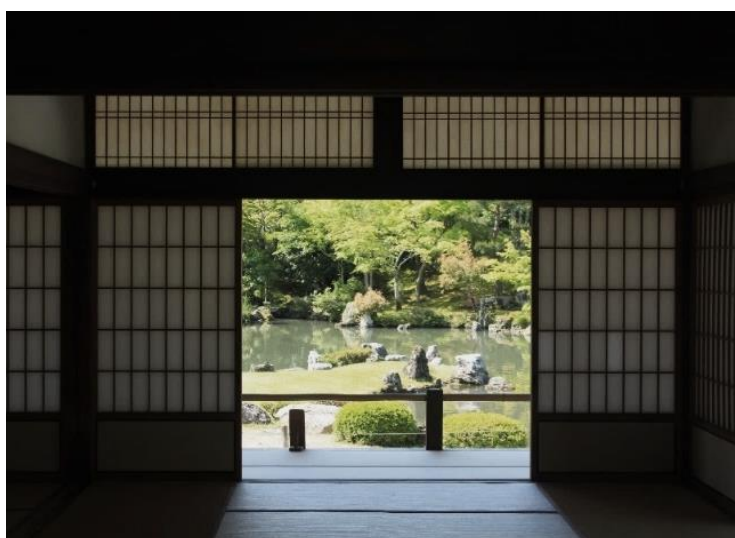


Figura 60 Templo Tenryu-ji, Kyoto, da autora.



Figura 61 Shoi-ken, Vila Imperial de Katsura, Kyoto, da autora.

2. *Shakkei* / Cenário emprestado

Este é um carácter chinês que utiliza a arquitetura japonesa e significa cenário emprestado. Isto significa que a paisagem à volta do edifício é uma paisagem muito mais distante. Trata-se, portanto, da combinação de uma paisagem distante com uma envolvente muito mais próxima, como um jardim privado. (Beita, 2014, minuto 3:00)

Shakkei é um conceito antigo e foi utilizado pela primeira vez pelos chineses, mas já era usado no Japão muito antes de lhe ser atribuído um nome. *Shakkei* significa, literalmente, "cenário emprestado" ou "paisagem emprestada"⁶⁸. A maioria dos jardins japoneses são pequenos, isso ocorre porque os preços dos terrenos no Japão são altos e, portanto, os lotes são limitados. Por esta razão, os japoneses tiveram de desenvolver uma técnica para ampliar seus jardins. Para isso, tanto a arquitetura quanto a paisagem precisam de “pedir emprestado” uma montanha ao longe, por exemplo. Para melhorar a envolvente foram adotadas algumas soluções, como a colocação de vedações verdes para ocultar os planos horizontais. Como resultado, o observador não consegue dizer onde algo começa ou termina.

Além disso, outros elementos da paisagem são combinados para dar profundidade e escala ao jardim, e os elementos tornam-se cada vez mais elevados à medida que avançam. Um exemplo são as árvores próximas aos limites do jardim, que são distribuídas de forma a corresponder à estrutura do templo. Este é o último nível do jardim privado, onde a paisagem atrás e as montanhas ao longe criam uma bela composição. Mesmo que existam outras casas ao redor, a cerca não permite vê-las diretamente, criando maior privacidade.

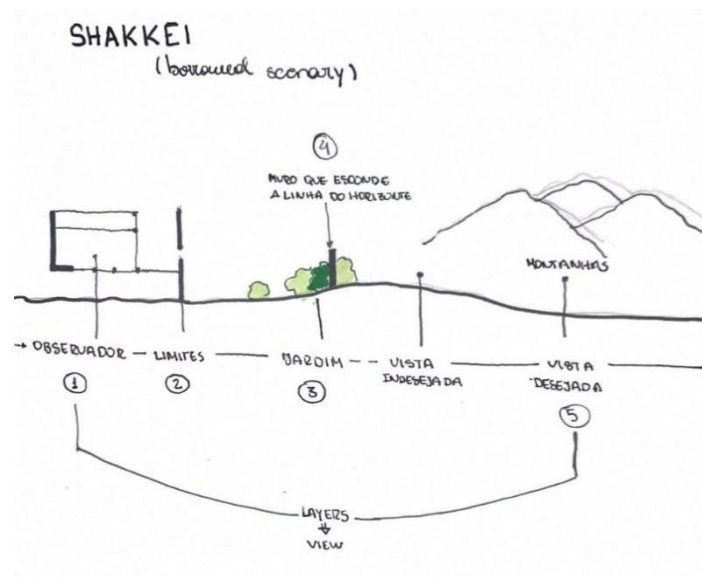


Figura 62 Releitura do esquema apresentado por Esteban Beita.

⁶⁸ MOOR, L. (2020). *Japanese Words We Can't Translate: Shakkei – the Essence of Japanese Garden Design*

3. Flexibilidade Espacial

Shoji é um painel de papel semi-transparente que se pode deslizar, descolar e mover. O Fusuma é o mesmo painel, mas com um papel muito mais espesso que o torna opaco e é também amovível. São bons para as mudanças de estação porque tornam o espaço muito flexível (Beita, 2014, minuto 3:30)

Os painéis móveis permitem uma grande flexibilidade do espaço. Dependendo da idealização original do edifício, a distribuição dos painéis permite a obtenção de uma sala grande, ou duas salas, ou três salas, ou até mesmo obter um espaço totalmente livre e aberto para o exterior. Devido a isso, o espaço interior pode ser modificado dependendo da necessidade mutável de seus habitantes, seja mais luz, mais ventilação, mais privacidade, mais espaço e assim por diante. Esta é provavelmente uma das características mais contrastantes da arquitetura ocidental, a qual está maioritariamente limitada aos espaços “fixos”.

Tão importante quanto os painéis móveis foi a definição da natureza modular do espaço habitacional. Na arquitetura espacial japonesa, um conjunto de áreas de uso neutro com limites flutuantes emergiu como um contínuo espacial. Para definir essas áreas neutras de uso, é marcante a introdução do *tatami* nos ambientes habitacionais japoneses. Sua adição padroniza e racionaliza as dimensões espaciais.

Portanto, o desenho da casa tem um forte carácter modular, permitindo uma fácil manipulação das diversas áreas da casa. Cada espaço torna-se independente e capaz de acomodar um grande número de funções. Portanto, o tema da adaptabilidade e flexibilidade parece ser um conceito central na criação e desenvolvimento das casas no Japão.



Figura 63 Os painéis *shoji* assumem o papel de parede e caracterizam-se por serem mais finos, o que permite que um quarto seja iluminado por uma luz difusa vinda do exterior. Templo Tenryu-ji, Kyoto, da autora.



Figura 64 Exemplo de um quarto com painéis *fusuma* e *tatami*, Vila Imperial de Katsura, da autora.

4. Beirais profundos / *Engawa*

O verão é a estação mais intensa. É extremamente húmida, com 90% a 100% de humidade. Os beirais profundos proporcionam sombras muito longas e mantêm o espaço fresco. (BEITA, 2014, minuto 3:58)

A principal razão para os longos beirais é o verão quente do Japão. Seu comprimento cria sombras que protege eficazmente o *tatami*, diminuindo assim a temperatura interna, e ajudam a oposição entre luz e sombra criando uma sensação de mistério e espiritualidade, intimamente relacionado à cultura japonesa. A luz solar quente é filtrada pelos beirais tornando-a mais suave e íntima. A luz e a sombra são cruciais ao entrar no espaço, de modo que a vista de fora é de facto muito mais brilhante do que o espaço interior. Novamente criando um espaço interior muito calmo e relaxante. O espaço sob o beiral é denominado “*engawa*” (Figura 51) e oferece um local para as pessoas escaparem do calor do verão, além de ser um espaço de convivência e também de circulação.

5. Limites difusos

Vistas obscurecidas é a ideia de que não se pode dizer quando algo começa e quando acaba, do interior para o exterior é um pouco confuso. As coisas são deixadas inacabadas e, por estarem inacabadas, podemos expandir os limites, podemos ver que o espaço é maior, embora possa ser muito mais pequeno. (Beita, 2014, minuto 4:15)

Por fim, os limites difusos defendem a ideia de que não podemos distinguir entre o que está fora do que está dentro. No verão, a casa, onde a maioria dos painéis é armazenada, torna-se quase parte do jardim devido à abertura do espaço, dificultando a definição clara dos limites entre os espaços interiores e exteriores.

A percepção que obtemos de um espaço resulta da definição concreta dos seus limites físicos, sejam estes materializados em tetos, paredes ou chão. A presença ou ausência de cada um desses planos determina a leitura e a vivência que experienciamos em qualquer espaço ao longo da nossa vida⁶⁹. Historicamente, na arquitetura, o conceito de ‘limite’ precede a uma ideia de ‘restrições’, e no ocidente os ‘limites’ estão muito bem acentuados onde facilmente podemos diferenciar o ‘exterior’ (natureza) do ‘interior’ (espaços). O arquiteto Robert Venturi, em seu livro *Complexidade e Contradição em Arquitetura* nos afirma:

Projetar de fora para dentro, assim como de dentro para fora, cria tensões necessárias que ajudam a fazer arquitetura. Como o interior é diferente do exterior, a parede – o ponto de mudança – torna-se um evento arquitetónico. (Venturi, 1995, p. 119)

Segundo Venturi, a arte de projetar significa definir os limites de um vazio espacial. Esses limites são materializados através de muros, paredes, que definem as funções espaciais e

⁶⁹ OLIVEIRA, Tiago. (2017). *Arquitetura: sobre o Espaço e Tempo*.

englobam um conjunto de relações que possuem conceitos contrapostos, como: aberto – fechado; dentro – fora; luz – sombra; público – privado, que, ao serem materializados, caracterizam a obra construída. Em contraste, na arquitetura japonesa, tais situações não ocorrem: os limites são obscurecidos e quase inexistentes, a divisão dos espaços é feita a partir de um terceiro espaço, um exemplo disso é o *engawa*. O *shoji*⁷⁰ assume a função de parede, janela e porta dentro da casa, deixando passar uma luz difusa, contornos e sons vindos do exterior. Essa relação interior-exterior é denominado por *suke*.⁷¹

Na arquitetura japonesa, esses limites entre o interior e o exterior tornam-se difusos criando uma atmosfera envolta numa constante penumbra. O interior é invadido por elementos vindos do exterior resultando num espaço indefinido e vago. O papel do *shoji* não é de separar os espaços, mas sim de controlar a exposição do interior ao exterior, pois mesmo fechado, permite a entrada de luz e de sons. Sendo assim, a arquitetura tradicional japonesa não impõe limites sobre o espaço e sim administra a exposição do interior ao exterior, da arquitetura à natureza. Isso é feito através de elementos permeáveis como o próprio *shoji*, que limitam ou maximizam a relação de um espaço para outro.

Um ambiente soturno permite a criação de um espaço aberto a interpretações pessoais. Devido à presença de neblina, sombras ou escuridão, é difícil distinguir onde as coisas terminam ou começam. As fronteiras tornam-se indefinidas dando espaço para a promoção de diferentes tipos de ambiguidades. Por um lado, essa situação de desfoque apresenta um desafio cognitivo onde o indivíduo precisa envolver-se conceitualmente com o edifício para o compreender. Por outro, também permite uma experiência espacial multissensorial elevada e uma acomodação mais livre do espaço. Quando as fronteiras entre o construído e a paisagem ficam distorcidas, um espaço novo e indefinido poderá surgir, entretanto, tornando-se o plano de fundo para interpretação e apropriação pessoal do espaço.

Com o passar dos anos, os japoneses desenvolveram diversas técnicas que se tornaram a base para uma nova arquitetura leve. No final dos anos 90, uma nova tendência surgiu, Jun Aoki ⁷²utilizou o termo “*atmospherics*” para descrever esses trabalhos. Tratava-se de um grupo de arquitetos que compartilham o interesse em novos tipos de ambientes, explorando novos

⁷⁰ *Shoji* são divisórias japonesas tradicionais, compostas por papel translúcido esticado sobre molduras de madeira, usadas para criar paredes móveis que permitem a passagem de luz enquanto mantêm a privacidade.

⁷¹ NISHIDA, Kazuyo. (2001). ‘*El concepto japonés del espacio doméstico*’, (*The Japanese Concept of the Domestic Space*) em *Pasajes de arquitectura y crítica*, n. 29. P. 60.

⁷² Arquiteto japonês onde, em sua arquitetura, os materiais, a estrutura e composição não são um objetivo em si, mas um meio de criar uma atmosfera, um sopro de modernidade com um ar de beleza cinematográfica;

materiais e aplicabilidade. Esses sistemas possibilitaram alcançar novos tipos de transparências nos espaços, através do uso de camadas, superfícies perfuradas, vidros com diversos graus de transparência, etc. Tornando o espaço menos complexo, os japoneses reorientam a arquitetura para uma realidade mais humana. Visto que o ser humano não é exato, nos seus sentimentos, características físicas e psicológicas, o espaço também não deve ser.

Com isso, os japoneses buscam tirar todos os elementos que possam distrair o habitante da essência do espaço tendo como princípio uma arquitetura de subtração e redução, com o intuito de alcançar a verdadeira beleza no meio do ambiente. Os japoneses defenderam durante anos a ilusão de um espaço vazio. Consequentemente o ato de desfocar precisa ser considerado como um processo, em vez de alcançar os seus possíveis resultados ⁷³.

⁷³ LOBÃO, Matilde. (2016) *Sanaa Design Process*. P. 15-16.



Figura 65 *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura, da autora.

CAPÍTULO 3

A PROCURA DO JAPÃO EM MIES VAN DER ROHE

Ao estabelecer as principais fontes de informação sobre a arquitetura e cultura tradicional japonesa disponíveis na Europa durante o final século XIX e início do século XX, bem como seus conceitos espaciais, características e valores de sua arquitetura, esta secção considera o seu possível impacto na obra de Mies van der Rohe. Embora relutante em discutir suas inspirações arquitetônicas em detalhes, Mies falou da sua admiração pela obra de Frank Lloyd Wright, H.P Berlage e Karl Friedrich Schinkel. Para além deles, contudo, a influência de certos arquitetos, movimentos ou tradições torna-se mais difícil avaliar: Mies resumiu esta dificuldade em 1959 quando disse “Quanto mais procurava uma compreensão mais profunda dos problemas, mais claro se tornava o meu trabalho. Este desenvolvimento partiu de dentro de mim próprio. Neste processo, não houve influências do exterior”⁷⁴. Se Mies acreditou ou não nisso não é a principal preocupação neste trabalho, uma vez que, além das influências que o arquiteto pode ter reconhecido publicamente, pode ter havido outras influências que ele não estava disposto a revelar ou das quais talvez não tivesse consciência ou real conhecimento. Ao declarar que “[a] arte da construção é a vontade espacialmente apreendida da época”⁷⁵, Mies reconheceu que o arquiteto é um produto do seu tempo e do seu ambiente, suscetível à “vontade” latente da época, bem como às inúmeras influências associadas a esta - tanto consciente quanto subconsciente.

Ao considerar o possível impacto na obra de Mies, o contexto em que trabalhou e os interesses das pessoas com quem interagiu permite-nos avaliar mais claramente a possível influência na sua arquitetura, enquanto a análise da sua obra neste contexto oferece a possibilidade de estabelecer explicações e interpretações alternativas.

3.1. | MOVIMENTOS ARTÍSTICOS

Diversos movimentos artísticos e arquitetônicos apresentaram a Mies fontes de informação provenientes ou com enfoque no extremo oriente, especialmente do Japão, com quem ele se familiarizou nas fases iniciais da sua carreira.

⁷⁴ (PUENTE, 2008, p. 16)

⁷⁵ NEUMEYER, Fritz. (1994). *The Artless Word: Mies Van Der Rohe on the Building Art*, The MIT Press. P. 241

3.1.1.XILOGRAVURAS E O *JUGENDSTIL* ALEMÃO

Pouco depois de chegar a Berlim, Mies conseguiu um emprego no escritório de Bruno Paul, que foi uma figura importante e desempenhou um papel significativo em sua vida⁷⁶. Ao trabalhar e, mais tarde, estudar sob a orientação de Paul, Mies familiarizou-se com a abordagem *Jugendstil* de Paul ao mobiliário e design de interiores, que foi grandemente influenciada pelas linhas atraentes da caligrafia japonesa e pelas cores vivas e linhas expressivas adotadas pelos mestres *ukiyo-e*.

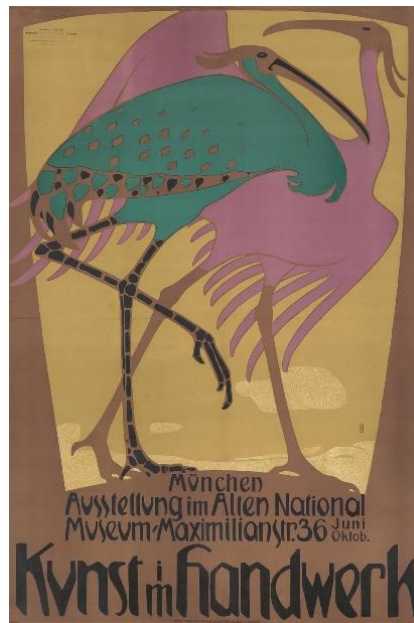


Figura 66 Pôster de Bruno Paul para a exposição "Art in Craft" do Antigo Museu Nacional de Munique, 1901, em Poster Auctions International.

Mies especializou-se em design de mobiliário enquanto trabalhava para Paul, sugerindo que as formas de inspiração japonesa, características dos desenhos de mobiliário de Paul deste período, eram bem compreendidas por Mies. Como Schulze aponta, Mies “dedicou-se rapidamente e com entusiasmo ao design de mobiliário e até experimentou a gravura” (Schulze, 1985, p.22). Sob a orientação de Paul, Mies foi guiado por ideias derivadas da arte japonesa, embora ele possa não ter tido nenhum conhecimento particular da arte japonesa. No entanto, dada a importância da arte japonesa para os membros da *Jugendstil*, ele estava quase certamente familiarizado com as características gerais do *ukiyo-e* e até mesmo da sua influência específica na obra de Paul.

⁷⁶ SCHULZE, Franz. (1985). *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. P. 21

3.1.2. DE STIJL

Outra influência importante no trabalho de Mies, reafirmada por diversos críticos, é a influência do movimento artístico holandês *de stijl*, e em particular, Theo van Doesburg, o seu principal defensor na Alemanha. No início da década de 1920 Mies fez contato com van Doesburg por meio de reuniões regulares de artistas e arquitetos progressistas realizadas no ateliê de Hans Richter em Berlim⁷⁷. Em 1923, os três trabalharam em conjunto com o artista e designer russo El Lissitzky e o graduado da Bauhaus Werner Graeff, colaboraram na produção do primeiro volume da revista *G*⁷⁸.

No seu manifesto *de stijl* de 1918, Van Doesburg prestou uma homenagem especial ao conceito de universalidade, afirmando no seu primeiro ponto que “há uma velha e uma nova consciência da época. A antiga está virada para o indivíduo. A nova está direcionada para o universal” (Schulze, 1983, p.90-91). Este conceito de universal, argumentou ele, é alcançado por:

[...] pensamento abstrato puro - pensamento sobre o pensamento, no qual 'não há representação (voorstelling) de fenômenos', sendo estes substituídos por "figuras matemáticas exatas" e "número, medida, proporção e linha abstrata". Este tipo de pensamento manifesta-se de duas formas: racionalmente, na 'filosofia chinesa, grega e alemã' e esteticamente, na 'nova representação do nosso tempo' (Padovan, 2002, p. 43)

Assim, o conceito de universalidade, defendido por van Doesburg e outros protagonistas do movimento, foi considerado, pelo menos em parte, como o desenvolvimento da filosofia oriental, especialmente chinesa.

O entendimento semelhante de Mies sobre a importância da universalidade era paralelo aos argumentos de *de stijl* como estes, tendo Mies argumentado em 1924 que “[h]oje em dia, preocupamo-nos com questões de carácter geral. O indivíduo está a perder significado, o seu destino já não é o que nos interessa” (Schulze, 1985, p. 91). Para Mies, a objetividade era, portanto, central para explorar formas de expressão que transcendem o particular para expressar ideias de significado universal.

Embora nunca tenha reconhecido as semelhanças entre este entendimento e a filosofia oriental, a percepção de Mies sobre o conceito de universalidade sugere fortemente a influência

⁷⁷ SCHULZE, 1985: p. 89.

⁷⁸ *G: Material zur elementaren Gestaltung*, foi uma revista construtivista publicada entre 1923 e 1926 por Hans Richter, onde foram produzidos cinco números com El Lissitzky e Werner Graeff, apoiando-o no conselho editorial do primeiro número. Mies van der Rohe juntou-se ao conselho em questões subsequentes. SCHULZE, 1985: p.91.

de artistas como van Doesburg, e até mesmo Mondrian (Neumeyer, 1994, p. 26-27), cuja apreciação das ideias orientais neste contexto está bem documentada.

Os princípios de abstração e universalidade descritos pelo grupo *de stijl* baseavam-se também numa compreensão implícita do potencial espiritual do seu trabalho. No entanto, a dificuldade para o grupo – tal como o Budismo ensina – é que a universalidade nunca pode ser concretizada, apenas aludida, pois:

A busca da universalidade absoluta deve terminar na inexistência, como ensinam os budistas. Este é o paradoxo de De Stijl e de toda a arte abstrata. Qualquer obra de arte, por mais abstrata que seja, é um objeto material tangível. Como tal, pertence inelutavelmente ao mundo das aparências particulares. Se o seu objetivo é, no entanto, representar o mundo das ideias universais, só pode 'apontar' para esse mundo; não pode pertencer-lhe. (Padovan, 2002, p. 84)

Nesse sentido, o esforço de Mies pela universalidade através da abstração sugere uma intenção espiritual semelhante à dos artistas de *De Stijl*, e baseia-se em princípios coerentes com a filosofia oriental. De facto, esta intenção espiritual foi repetidamente salientada por Mies como um meio de transcender os aspetos materiais da arquitetura, apontando para uma verdade universal superior, como nas obras de arte de van Doesburg e Mondrian:

A arte da construção, nas suas formas mais simples, ainda está enraizada no objetivo, mas atingiu, através de toda a escala de valor, os mais altos domínios do ser espiritual, a esfera da arte pura. (Neumeyer, 1994, p. 336)

No entanto, para os artistas *de stijl*, o conceito de universalidade estava centrado na compreensão e na valorização da vida. Este conceito também foi frisado por Mies como a base para o desenvolvimento artístico e arquitetónico, argumentando que o trabalho dos arquitetos “servirão a vida. Só a vida será o seu professor” (Neumeyer, 1994, p. 241).

Através dos princípios da universalidade e da abstração, da busca da transcendência espiritual e da tentativa de compreender os princípios fundamentais da vida, Mies mostra paralelos distintos com os do *De Stijl* e - por consequência - com a filosofia budista em que se baseavam

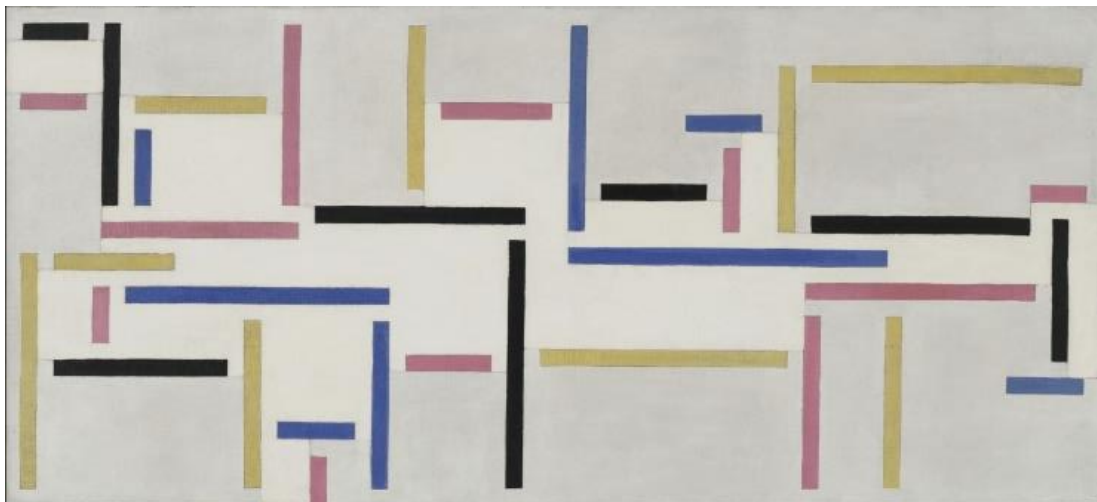


Figura 67 “Rhythm of a Russian Dance”, 1918, Van Doesburg, em MoMA.

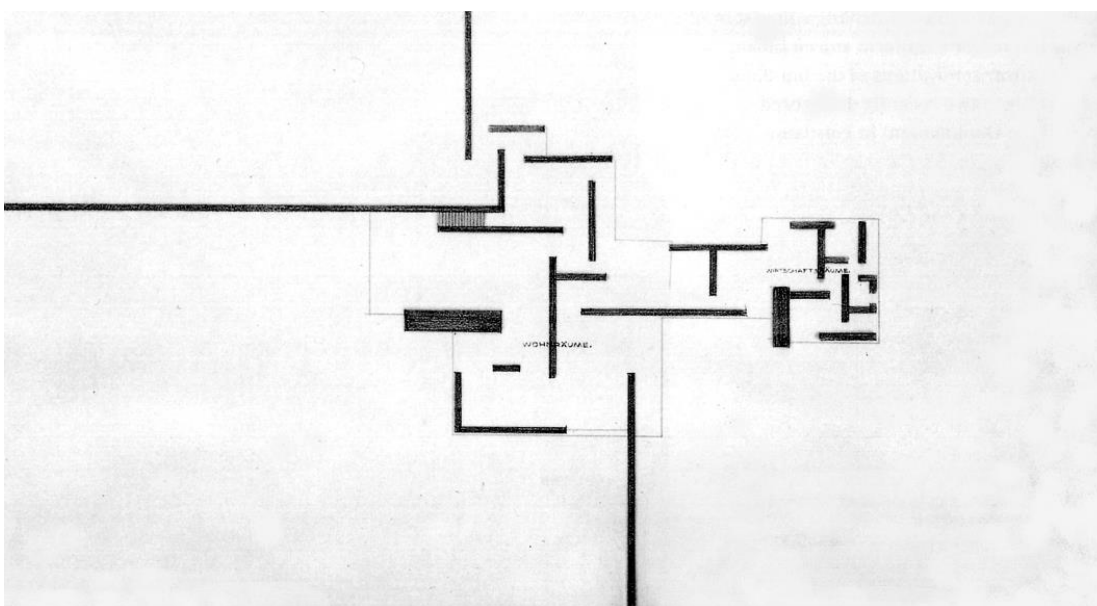


Figura 68 Planta da Brick Country House, 1964, Mies van der Rohe, em MoMA.

3.2. | RELAÇÕES INTERPESSOAIS DE MIES

Vários arquitetos contemporâneos relevantes, que Mies conheceu pessoalmente ou estava familiarizado com suas obras, também foram influenciados pela cultura japonesa em graus variados. Embora muitos arquitetos desse período tenham sido influenciados de forma semelhante, esta secção considerará detalhadamente aqueles que estiveram intimamente envolvidos no trabalho e no desenvolvimento da carreira de Mies van der Rohe.

3.2.1. PETER BEHRENS

Em outubro de 1908, Mies foi contratado pelo arquiteto e designer industrial alemão Peter Behrens para trabalhar em seu escritório, onde trabalhou ao lado de Walter Gropius e Le Corbusier. Antes disso, Behrens havia seguido carreira em artes gráficas, decorativas e desenhos de mobiliário na *jugendstil*⁷⁹ e, portanto, estava familiarizado com o trabalho de artistas japoneses e as técnicas associadas à impressão tradicional em xilogravura (Figura 69). No entanto, quando Mies chegou ao seu ateliê, o seu estilo tinha-se tornado mais contido, favorecendo um modo de expressão mais objetivo, que se tornou cada vez mais popular.

A influência de Behrens sobre Mies foi tão grande que tem sido continuamente mencionada por críticos e historiadores desde a publicação da primeira monografia de Philip C. Johnson em 1947. Talvez o seu legado mais importante para Mies tenha sido o incentivo ao estudo das obras clássicas de Schinkel⁸⁰, embora seus projetos anteriores também revelassem ligações orientais através de seu fascínio pelas fantasias expressionistas e pelas imagens associadas aos cristais.

⁷⁹ Estilo de arquitetura e design considerado a versão germânica da Art Nouveau formado no final do século XIX. *Jugendstil* teve sua fase inicial antes dos anos 1900 e possuía um aspeto maioritariamente floral e tendo suas raízes na Art Nouveau inglesa e nas artes aplicadas japonesas. (GRAHAM-DIXON, 2011).

⁸⁰ JOHNSON, Philip C. (1947). *Mies van der Rohe*. P. 12.



Figura 69 Primeiras xilogravuras de Behrens influenciadas por precedentes japoneses "Storm" e "Victory", 1896, em Museus Estatais de Berlim, Biblioteca de Arte.

Mies deixou o escritório de Behrens em 1912, mas manteve contato com o seu antigo empregador, e escreveu a Walter Gropius em 1925 que “[um oponente desconhecido] não faz ideia de como trabalhamos atualmente com a Behrens” (Schulze, 1985, p.130). A colaboração entre os dois arquitetos foi particularmente importante na época, porque, assim como os projetos de Behrens do início da década de 1920 mostravam tendências expressionistas nítidas e referências claras a imagens de cristal, os projetos de arranha-céus de Mies de 1921 e 1922 também podiam ser analisados de maneira semelhante. Para os dois arquitetos, a referência ao cristal não está explicitamente relacionada com os princípios originários do Japão, mas, tal como outras obras expressionistas, como a *Alpine Architektur* de Bruno Taut, é geralmente uma reminiscência de ilusões do Oriente.

Além disso, a partir das proeminentes lanternas japonesas e das cadeiras de vime no interior do pavilhão austríaco de Behrens (Figura 70), é evidente que, além das imagens associadas ao cristal, as características físicas dos precedentes japoneses continuam a desempenhar um papel importante em seu trabalho. Portanto, Behrens foi influenciado pelo extremo oriente e pelo Japão, tanto conceitual quanto materialmente. Como o mentor mais influente de Mies, estas fontes são particularmente importantes pelo impacto que podem ter tido no seu trabalho.

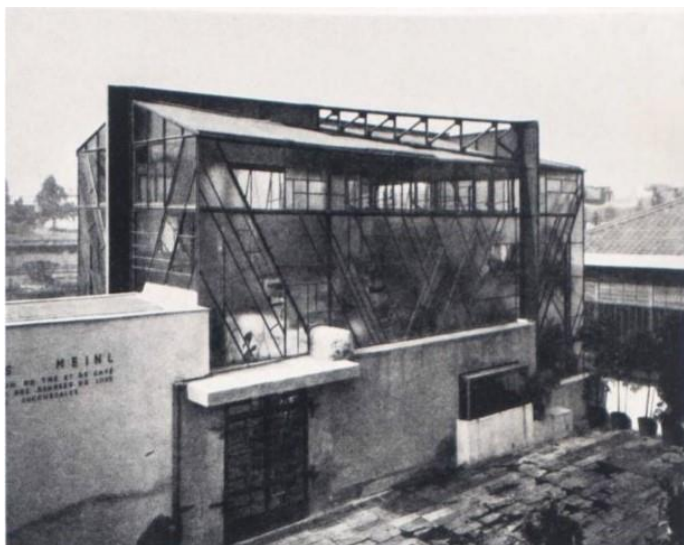


Figura 70 Pavilhão Austríaco na Exposition Internationale des Artes Decoratifs et Industriels Modernes, por Peter Behrens, 1925, em Kunstmuseum Den Haag.

3.2.2. HENDRIK PETRUS BERLAGE E FRANK LLOYD WRIGHT

Mies conheceu o trabalho de Hendrik Petrus Berlage pela primeira vez durante estágios finais de sua colaboração com Peter Behrens, quando projetava uma casa para a colecionadora de arte Helen Kroller⁸¹. Berlage visitou o extremo oriente no início da década de 1920⁸² e introduziu elementos de design oriental para Mies de duas maneiras. Em primeiro, em termos mais conceptuais, Berlage reconhece a semelhança do princípio do "agrupamento em massa" com os precedentes orientais, que também utilizou frequentemente no seu trabalho. Como ele afirma:

[...] no que diz respeito ao agrupamento em massa que deve ser supremo na arquitetura moderna, parece que a arte oriental, de certa forma, parece já responder a este princípio, de modo que aqueles que têm medo de uma nova direção podem ter a certeza de que, afinal, parece não haver nada de novo debaixo do sol. (Polano, 1988, p. 66)

Embora a influência de Berlage sobre Mies esteja bem documentada, estas características japonesas raramente são mencionadas. No entanto, o conceito de “agrupamento em massa” aparece de diversas formas na arquitetura de Mies e se desenvolve na interligação fluida de volumes, como a Wolf House (1925-27), Brick Country House (1924) e o Pavilhão de Barcelona (1928-29)



Figura 71 “Agrupamento em Massa”, Museu Municipal em Haia, H.P. Berlage, 1931-1935, em Kunstmuseum Den Haag.

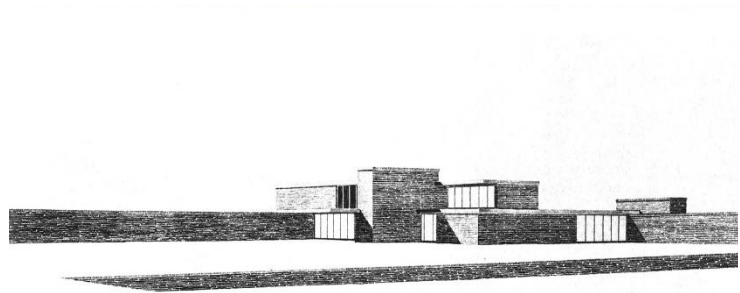


Figura 72 “Agrupamento em massa” Brick Country House, Mies van der Rohe, 1924, em.

A segunda e talvez mais relevante foi a divulgação de Frank Lloyd Wright, que ele visitou durante uma viagem aos Estados Unidos da América em 1911 e comparou-a diretamente com os precedentes japoneses. Mies, que conhecia o trabalho de Wright desde o início da década de 1910, disse mais tarde que “[o] encontro estava destinado a revelar-se de grande importância para o desenvolvimento da arquitetura na Europa” (Neumeyer, 1994, p.321).

⁸¹ NEUMEYER, 1994: p. 66.

⁸² Berlage visitou as Índias Orientais Holandesas – conhecida hoje como Indonésia- em 1923

Embora a influência do trabalho de Wright sobre Mies possa ter sido complexa, algumas das características japonesas de seu trabalho podem ser encontradas nos projetos de Mies. O gosto pelos materiais naturais, a harmonia das suas partes e um sentimento geral de unidade orgânica são exemplos disso. Mais especificamente, a arquitetura de Wright enfatizou a horizontalidade. Em Mies, isto pode ser visto em projetos a partir da Brick Country House, enquanto a expressão individual dos volumes dos quartos lembra a técnica de “agrupamento em massa” de Berlage, refletindo a combinação orgânica de espaços que caracterizava as casas japonesas e as Prairie Houses de Wright. Da mesma forma, a forte relação entre interior e exterior é um fio condutor entre a obra de ambos os arquitetos e os precedentes japoneses.

Embora, Mies possa não ter conhecimento das origens orientais de características de desenhos específicas derivadas de Berlage e Wright, a sua adoção generalizada destas características na sua arquitetura demonstra a importância potencial desta fonte direta e em grande parte não reconhecida.



Figura 73 Mies e Wright em Taliesin, 1937, em *The Artless World: Mies van der Rohe*, por Fritz Neumeyer, p. 321.

3.2.3. TETSURO YOSHIDA

Outra ligação importante entre Mies e o Japão foi a sua associação com o arquiteto japonês Tetsuro Yoshida, que visitou a Europa no início da década de 1930. Embora não tenha havido contacto direto entre os dois, Ludwig Hilberseimer e Hugo Haring, dois dos colegas mais próximos de Mies em Berlim, envolveram-se com este arquiteto japonês durante as suas

visitas à Europa e desempenharam um papel importante ao encorajá-lo a escrever *Das Japanische Wohnhaus*. Assim como escreve no prefácio do livro:

Lembro-me também com gratidão dos dois arquitectos Hugo Haring e Ludwig Hilberseimer, que conheci em Berlim durante a minha viagem de estudo pela Europa, de agosto de 1931 a junho de 1932, e que me deram o estímulo para escrever o meu primeiro livro (Yoshida, 1935, p. 7)

Antes de se mudar para os Estados Unidos, Mies trabalhou em estreita colaboração com Hilberseimer e Haring. Ele partilhou um estúdio com Haring em Berlim no início da década de 1920, enquanto seu amigo Hilberseimer o apoiou na Bauhaus e mais tarde na ITT em Chicago. A relação entre Mies e estes dois arquitetos sugere que Mies estava familiarizado e interessado no trabalho de Yoshida. Não se sabe ao certo quando é que este interesse começou a tomar forma, mas o facto de Mies admirar o mundo saudável dos edifícios primitivos, especialmente os edifícios antigos de madeira (Schulze, 1985, p. 316), sugere que ele teria estado tão interessado nas descrições de Yoshida sobre a casa tradicional japonesa como Haring e Hilberseimer.

3.3. | VESTÍGIOS DO JAPÃO NA ARQUITETURA DE MIES

Ao resumir as diferentes referências a fontes japonesas através das relações interpessoais de Mies, é possível obter uma melhor compreensão da impressão estabelecida da influência do Japão na obra de Mies. Embora Mies tenha sido exposto a numerosas fontes da cultura e arquitetura japonesas, ele negou categoricamente qualquer influência direta delas, insistindo que “[n]unca vi nenhuma arquitetura japonesa; nunca estive no Japão. Nós, no nosso gabinete, fazemos as coisas pela razão. Se calhar os japoneses também o fazem assim” (Mies van der Rohe, entrevista com Cadbury-Brown para a BBC, 27 de maio de 1959). No entanto as correspondências entre a forma e expressão arquitetónica japonesa e o trabalho de Mies têm sido repetidamente apontadas. Embora tais afirmações raramente sejam apoiadas por fontes específicas, o efeito cumulativo desta proximidade sugere uma possível influência de uma variedade de fontes japonesas, bem como uma clara semelhança nas expressões físicas.

3.3.1. SIMILARIDADE VISUAL

A correlação entre a arquitetura de Mies e a arquitetura japonesa foi notada pela primeira vez nas décadas de 1950 e 1960, quando a arquitetura do movimento moderno estava em ascensão e a influenciar arquitetos de todo o mundo.

A monografia de Philip C. Johnson de 1947 é particularmente importante para o desenvolvimento de uma interpretação “canónica” das influências de Mies. A sua descrição destas diversas fontes tornou-se quase oficial. O facto de Johnson não ter mencionado a possível influência japonesa no trabalho de Mies é, portanto, significativo e explica de alguma forma a relutância de críticos e historiadores posteriores em enfatizar esta ligação.

Embora Johnson tenha permanecido em silêncio sobre o assunto, foram mencionados paralelos entre a arquitetura de Mies e os precedentes japoneses. Um exemplo é um artigo de 1959 da revista Time sobre a expansão do Cullinhan Hall de Mies para o Museu de Belas Artes de Houston, no qual o autor chama a atenção para as semelhanças entre a arquitetura de Mies e os princípios das casas tradicionais japonesas, argumentando que:

Na sua essência, o conceito de Mies remonta à casa japonesa, na qual um espaço anónimo pode servir de sala de estar, sala de jantar ou quarto de dormir, dependendo do mobiliário que for utilizado. Da mesma forma, a área do museu de Mies pode ser dividido por divisórias para assumir o carácter do que quer que esteja exposto no seu interior (“The Big Room”, Time, fevereiro 1959)

Segundo o autor, a influência dos precedentes japoneses também pode ser vista nas primeiras obras do arquiteto na Europa, particularmente no Pavilhão de Barcelona, onde “Mies colocou os seus princípios numa forma clássica mas temporária” (“The Big Room”, Time, fevereiro de 1959). Embora reconheça a ligação com precedentes japoneses, o autor não indica a fonte desta influência ou as razões da sua aplicação particular à arquitetura de Mies.

Um ano mais tarde, Arthur Drexler reitera a associação com os precedentes japoneses, mas sugere que as suas origens derivam de uma relação que Mies estabeleceu no início da sua carreira. Sobre o primeiro projeto independente de Mies, Drexler argumenta que:

Em 1907, quando tinha vinte e um anos, deixou o escritório de Paul para executar a sua primeira encomenda, projetada com mão segura num estilo “clássico” popular. Um pormenor da sala de jantar da casa Riehl recorda o interesse pela arquitetura japonesa partilhado por Paul, Mies e outros na Europa, e por Wright na América. As paredes são apaineladas até à altura da porta e, acima disso, tratadas como um estrondo de gesso, como nos templos e casas de chá que os japoneses que visitavam a Alemanha tinham começado a dar a conhecer. (Drexler, 1960, p. 11-13)

Embora Drexler não indique as fontes específicas a que Mies se poderá ter referido, o seu reconhecimento do entusiasmo geral pela arquitetura japonesa entre os contemporâneos de Mies representou um desenvolvimento importante, assim como a sua atenção à semelhança particular dos detalhes. Vinte e cinco anos mais tarde, Schulze fez um relato semelhante desta sala e afirmou que:

A omissão do dado nas paredes do Halle, juntamente com o friso em branco, produziu um efeito abstrato evocativo de um outro estilo: As casas japonesas, muito admiradas e discutidas entre as vanguardas europeias e americanas na viragem do século, eram notáveis pela sua utilização de uma rede de madeira fina conhecida como shoji. As tiras finas e quebradiças da parede de Mies eram quase tão reminiscentes do idioma japonês como eram as traduções mais generosamente dimensionadas de Paul dos painéis ingleses (Schulze, 1985, p. 27-28)

Voltando a Drexler, ele escreve que também encontrou outras correspondências com precedentes japoneses em relação aos projetos posteriores de Mies para o campus no IIT em Chicago, escreve:

Uma intersecção típica de canto de paredes de tijolo com uma coluna de aço requer ângulos de aço adicionais para articular a parede como um painel não estrutural. Outros elementos de aço produzem uma divisão linear da superfície, semelhante a grande parte da arquitetura clássica japonesa, bem como às composições posteriores de Mondrian. (Drexler, 1960, p. 26)



Figura 74 Detalhe da quina do edifício no IIT campus em Chicago, por Mies van der Rohe, por Michel Dant.



Figura 75 IIT, composição de fachada do S.R. Crown Hall de painéis de vidro e aço negro, em WikiArquitectura.



Figura 76 Fachada posterior do Palácio Ninomaru no Castelo Nijo, em Kyoto, com um arranjo semelhante de membros estruturais escuros regularmente espaçados contra o shoji branco, da autora.

Drexler estava particularmente interessado em estabelecer ligações entre a arquitetura japonesa e a obra de Mies, uma vez que tinha publicado *The Architecture of Japan* em 1955, antes da publicação da monografia, e como diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, encomendou uma sala de exposições japonesa para ser contruída no jardim do museu que foi inaugurada em 1954⁸³. Por este motivo, Drexler foi particularmente perspicaz ao encontrar correlações entre a arquitetura japonesa e a obra de Mies.

⁸³ TANIGUCHI, Christeen. *Historical Narrative of Shofuso*. Japan America Society of Greater Philadelphia.

Ludwig Glaeser, no seu livro de 1969 sobre os desenhos de Mies, também notou a familiaridade de Mies com a arte e a arquitetura japonesas, mas de uma forma mais geral, havia esta ligação:

A arquitetura tradicional japonesa [...] permaneceu desconhecida até a arquitetura moderna ter ganho terreno suficiente para tornar todos conscientes dos seus paralelos estéticos. Os interiores de Mies, com as suas vistas cuidadosamente enquadradas e mobiliário artisticamente colocado, muitas vezes sobre tapetes japoneses, indicam o quão bem ele conhecia a arquitetura japonesa. (Glaeser, 1969, p. 4)

Ao referir-se à adoção de técnicas e materiais comuns na arquitetura japonesa, e à aparente familiaridade de Mies com tais precedentes, Glaeser observou que Mies rejeitou todas as alegações de tal influência, afirmando que tais técnicas existiam nas casas medievais de Aachen⁸⁴. No entanto, Glaeser também se referiu a outros exemplos da correspondência de Mies com o Japão na sua arquitetura, argumentando que:

“Tanto o projeto Lange como o projeto Hubble mostram a perfeição a que Mies levou a casa-pátio; são também exemplos de uma consideração por vistas cuidadosamente seleccionadas e enquadradas, comparáveis à arquitetura tradicional japonesa.” (GLAESER, 1969, p. 67)

Nem Johnson nem Mies comentaram esta ligação, mas como vimos, as fontes japonesas vieram a ser reconhecidas como um elemento importante no desenvolvimento do trabalho de Mies van der Rohe.

⁸⁴ GLAESER, Ludwig. (1969). *Ludwig Mies van der Rohe: Drawings in the Collection of the Museum of Moderns Art*. P.4.

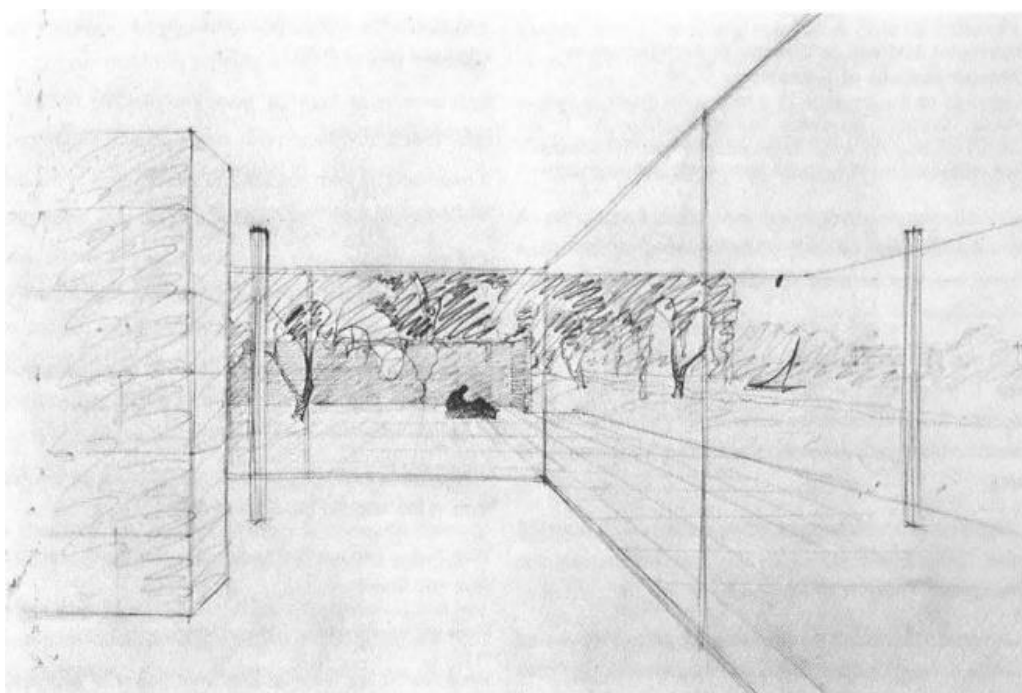


Figura 77 Esquisso do interior da Hubble House de Mies, mostra a relação entre o espaço interior e o exterior, em *The Artless World* de Fritz Neymeyer, p. 317.



Figura 78 A disposição do engawa em muitos edifícios japoneses é semelhante, aqui, no Templo Tenryu-ji, em Kyoto, os espaços interiores abrem para o jardim. O amplo telhado saliente e a abertura total da elevação se assemelham ao projeto de Mies, da autora.

3.3.2. O “INTERIOR” JAPONÊS

Detalhes mais específicos sobre a aparente dívida de Mies para com a arquitetura japonesa surgiram ao longo dos anos. Embora ainda um pouco especulativas, estas interpretações são baseadas em exemplos mais concretos do que os relatos anteriores e envolvem elementos mais específicos da arquitetura de Mies. Em particular, as comparações são frequentemente feitas com a decoração de interiores japonesa em relação à abordagem de Mies aos materiais, objetos de arte e desenho de mobiliário.

No que se diz respeito aos materiais, o livro de Glaeser *Ludwig Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings* publicado em 1977, não só menciona semelhanças formais entre a arquitetura de Mies e a arquitetura tradicional japonesa, como também menciona a sua tendência de utilizar materiais especialmente importados do extremo oriente refletindo as condições do interior japonês. Ao discutir sobre o projeto da Casa Tugendhat (1928-30), o autor explora o uso do *tatami* em muitos dos seus interiores, afirmando que “Mies e Lily Reich utilizaram o chamado tapete torcido, um material de palha de arroz, tecido à máquina, importado da China” que, segundo ele, tinham um certo “sabor japonês” (Glaeser, 1977, p.10). Da mesma forma, na Casa Tugendhat, Glaeser notou o uso de tecidos orientais e comentou sobre o crescente mercado de produtos japoneses⁸⁵, dizendo:

No final da década de 1920, havia uma procura suficiente em Berlim para uma loja especializada em objetos japoneses contemporâneos para o dia a dia, que, com o seu requinte indiscutível, eram muito atraentes para os gostos educados dos membros do Werkbund

Este é certamente o caso de Lily Reich, que é recordada sobretudo pelo seu gosto infalível combinado com padrões rigorosos no que respeita ao design moderno. (Glaeser, 1977, p. 10)

Embora reconheça que Lilly Reich pode ter desempenhado um papel importante na apresentação destes tecidos a Mies, Glaeser diz que quem quer que fosse o intermediário tinha de ter a aprovação de Mies (Glaeser, 1977, p.10). Glaeser destaca ainda que essa inspiração não se deveu apenas a Reich, pois, segundo ele, Mies era um admirador da arte japonesa. Embora Mies não fosse um grande colecionador de arte, Glaeser acreditava que a forma e a técnica das xilogravuras japonesas influenciaram o estilo de pintura de Mies, dizendo:

*A tradição classicista preservou uma consciência de linearidade que explica em parte a popularidade da xilogravura japonesa no final do século XIX. Através do cartaz de Toulouse-Lautrec e Vallotton, a xilogravura afetou o estilo das famosas caricaturas de Bruno Paul feitas para a revista *Simplizissimus* nos anos que antecederam a sua viragem para a arquitetura. Um eco do estilo, as poderosas reduções a planos*

⁸⁵ GLAESER, Ludwig. (1977). *Ludwig Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. P. 10.

monocromáticos e contornos reforçados, pode ser detectado na forma dos desenhos de Mies para os arranha-céus de vidro e o Concrete Office Building. (Glaeser 1969, p.4)

Assim, por intermédio das xilogravuras japonesas, Mies parece ter incorporado diversas técnicas artísticas japonesas nas suas interpretações.

Para além das diversas referências a materiais e obras de arte japonesas, o mobiliário oriental, e por vezes a sua ausência, é também citado como uma forte influência no trabalho de Mies. Em 1980, Werner Blaser, no seu livro *Mies van der Rohe: Furniture and Interiors*, publicou um capítulo intitulado ‘*Background for and Understanding of Mies’s Design*’ mostrou diversas imagens, incluindo mobiliário clássico chinês da Dinastia Qing (Figura 79), assim como uma série de *tokonoma* japoneses de uma casa típica após o século XVII. No texto, Blaser argumenta que “Mies van der Rohe também estava a atrair a atenção como designer com os seus móveis de madeira maciça, que lembravam um pouco as formas clássicas das mesas chinesas com pés quadrados” (Blaser, 1980, p.28).

Por outro lado, referindo-se projetos posteriores, Glaeser destaca a ausência de mobiliário nos edifícios de Mies como particularmente sugestiva do interior japonês:

Tal como a maioria dos arquitetos modernos, não podia deixar de admirar o interior tradicional japonês, quanto mais não fosse pela ausência de mobiliário que evitava o trauma da floresta de pernas. Embora Mies tenha sempre negado qualquer influência japonesa na sua arquitetura, existem, no entanto, afinidades, por exemplo, na natureza contemplativa dos seus espaços, que, tal como o Pavilhão de Barcelona, parecem tolerar apenas um espetador silencioso. (Glaeser, 1977, p.10)

Assim, os modelos de interiores japoneses, e por vezes o mobiliário chinês, passaram a ser comparados com a abordagem de Mies ao projeto arquitetónico. Através do uso de materiais, obras de arte e mobiliário específicos, as fontes japonesas passaram a ser entendidas como um fator importante no desenvolvimento da obra de Mies.

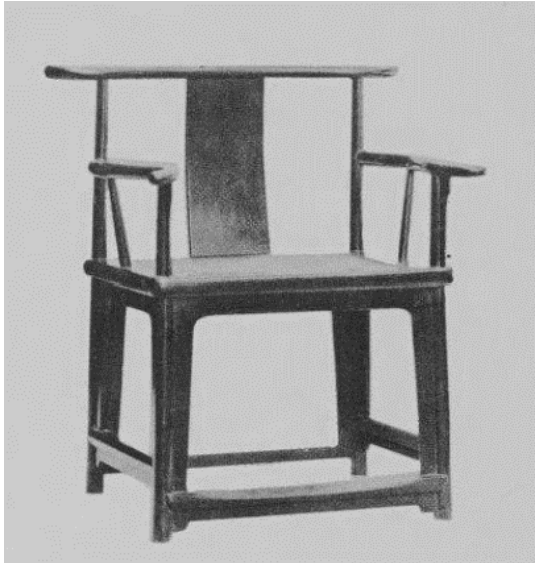


Figura 79 Mobiliário clássico chinês, da dinastia Ching, por Werner Blaser em *Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings*, p. 31.

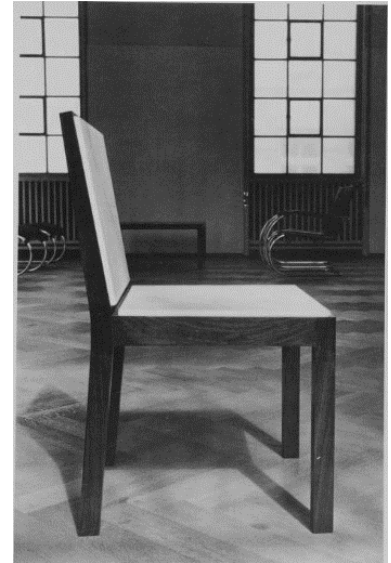


Figura 80 Cadeiras de jantar de Mies, com semelhanças na forma quadrada e aparência robusta, por Werner Blaser em *Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings*, p. 37.

3.3.3. TIPOLOGIAS DE HABITAÇÃO

Outra compreensão da influência japonesa de Mies pode ser encontrada na sua abordagem aos diferentes tipos de habitação. Numa entrevista com Betty J. Blum para *The Art Institution of Chicago*, o arquiteto Myron Goldsmith, um dos antigos alunos de Mies, comentou sobre a 50x50 House (1951-52), sugerindo que o conceito de Mies de um único grande espaço, subdividido conforme o necessário está intimamente relacionado com o modelo da casa japonesa (Figura 82). Ao discutir os problemas de transmissão de som e privacidade inerentes em tal projeto, o arquiteto considera:

Especula-se: será que é possível? Afinal de contas, a casa japonesa não tem estes espaços rígidos e rápidos que nós temos. O projeto de Mies para os três pátios nem sequer mostra casas de banho e cozinhas. É uma espécie de sugestão de espaços, ou a sua casa de campo em tijolo, uma espécie de sugestão de espaços. Aqueles que estão literalmente a acompanhar a lupa e a dizer: "Que espaço é este? Onde é que fica aquele espaço? Onde é a casa de banho? Onde fica a sala do poder?" estão a perder o ponto de vista de que se trata de uma abstração nesta fase. É uma ideia para desenvolver. (The Art Institute of Chicago, p. 76)

O conceito de um espaço sem função pré-determinada, como sugere Goldsmith, faz lembrar a Brick Country House de Mies, com seus espaços abertos e fluídos, rotulados apenas como espaços de convivência e espaço de trabalho. Na indeterminação da função da sala, Goldsmith observa uma clara correspondência com os precedentes japoneses, mas não chega a afirmar que tivesse uma influência direta no trabalho de Mies.

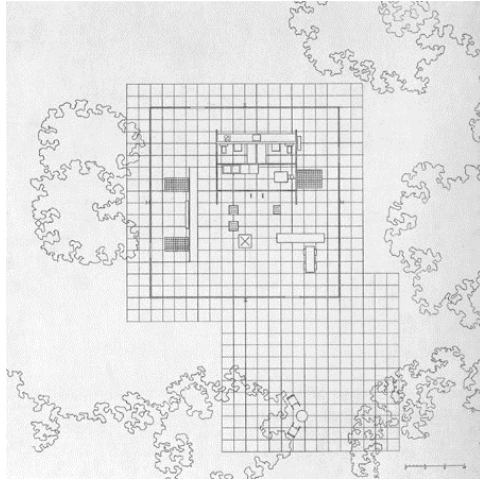


Figura 81 Planta da 50x50 House, baseado na subdivisão de um único grande espaço, em Socks Studio.

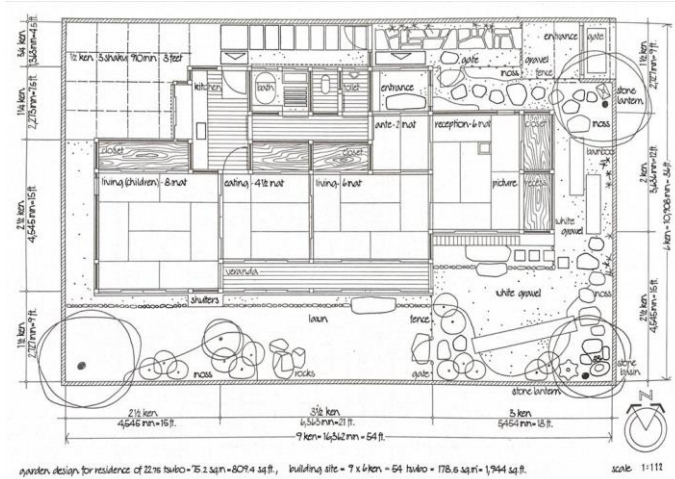


Figura 82 Típica casa-pátio japonesa; embora sejam atribuídas funções aos quartos, a ausência de mobiliário e partições não estruturais permite a flexibilidade dos espaços interiores, por Heino Engel em *Measure and Construction of the Japanese House*, p. 70.

Do mesmo modo, Blaser compara o projeto dos pátios das Casas Pátio de Mies com os pátios tradicionais chineses, enfatizando a importância da habitação compacta e a utilização de uma estrutura esquelética, a separação de paredes e caixilhos, a flexibilidade espacial e a permeabilidade entre o interior e o exterior⁸⁶.

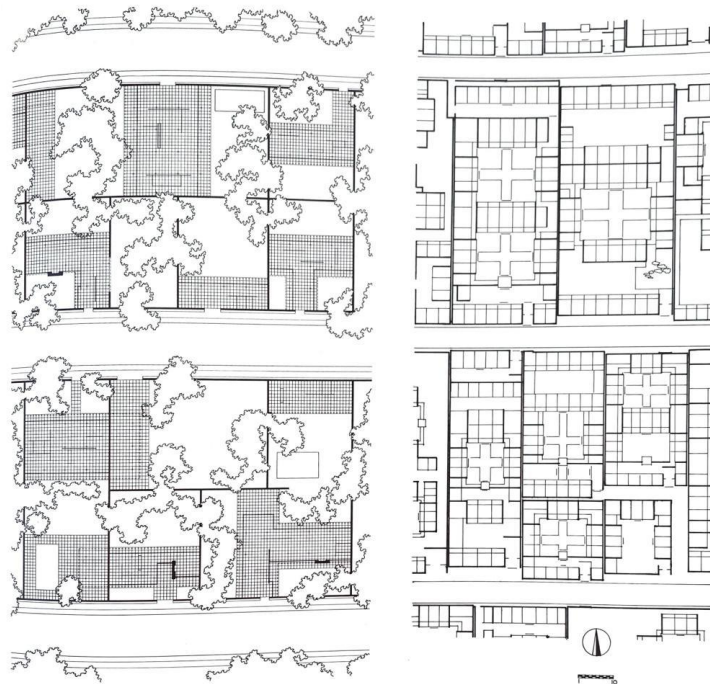


Figura 83 Planta de desenvolvimento de casas-pátio e vias de acesso, Mies van der Rohe à esquerda e esquema de uma tradicional casa com pátio Hu t'ung em Pequim à direita, por Werner Blaser em *West Meets East*, p.37.

⁸⁶ BLASER, Werner. (2001). *West Meets East – Mies van der Rohe*. P.36

Mais recentemente, Richard Padovan refere-se a este conceito no seu livro de 2002 *Towards Universality: Le Corbusier, Mies and De Stijl*. Ao comparar a arquitetura de Mies e Le Corbusier, o autor acredita que cada edifício representa um tipo arquitetônico diferente, tal que:

Em termos de classificação da forma da casa, a Villa Savoye deve ser vista como um pátio dentro de um pavilhão. Por outro lado, o Pavilhão de Barcelona [...] já não era um pavilhão puré neste sentido, mas um pavilhão contido num pátio, como as casas tradicionais da China e do Japão. Tanto Poissy como Barcelona representam uma síntese destas duas formas arquetípicas de casa. (Padovan, 2002, p. 110)

Ao sugerir o Pavilhão de Barcelona como um pavilhão rodeado por um pátio, o autor confirma a associação anteriores feita por outros antes dele de que está intimamente relacionado com as formas tradicionais de pátio da China e o Japão. Assim, embora não se afirme que o modelo oriental do pátio tenha influenciado diretamente a arquitetura de Mies, diferentes autores apontam as semelhanças entre os dois de diferentes formas.

3.3.4. CONCEITO E FILOSOFIA

Apesar das muitas e frequentes referências às aparentes semelhanças entre a obra de Mies e o precedente oriental, poucos autores consideraram as correspondências em detalhe. Um dos primeiros a fazê-lo foi Werner Blaser, que no seu livro *The Temple and Teahouse in Japan*, de 1955, defendeu que existem semelhanças entre a obra de Mies e as obras orientais, especialmente em termos de princípios conceituais. Segundo ele “[n]a sua conceção da construção e na sua relação com a natureza, a sua afinidade com a construção japonesa é evidente” (Blaser, 1955, p. 39). Ao notar uma correspondência aparente em termos de articulação entre estrutura e espaço, Blaser apresenta imagens da Farnsworth House (1945-1951) afirmando que mesmo sem estar sob a influência direta, Mies prestou um testemunho notável da relevância espacial da arquitetura japonesa para os ocidentais⁸⁷.

Já em 2001, Blaser e Malms argumentam em “West Meets East” que existem paralelos distintos e reconhecíveis de compreensão tanto conceitual quanto filosófica e, por vezes, na expressão física. No entanto, Blaser argumenta que:

O título deste livro: West Meets East seria mal compreendido se implicasse uma dependência direta da arquitetura de Mies van der Rohe da conceção arquitetónica do Extremo Oriente. Naturalmente, o azulejo pode ser justificado com a ideia de que as ideias do Oriente e Ocidente se encontram, como se estivessem no

⁸⁷ BLASER, Werner. (2021) [1955]. *The Temple and Teahouse in Japan*, P. 40.

centro de uma cruz, nos pensamentos e na construção de Mies van der Rohe, e isso, independentemente, resulta em uma extraordinária semelhança. (Blaser, 2001, p.7)

No entanto, o relato de Blaser começa abordando as fontes potenciais da consciência de Mies sobre o extremo oriente, como escreve:

“Por um lado, Mies van der Rohe era um colecionador de livros chineses, e os escritos de Confúcio e Laotse faziam parte da sua biblioteca. Mas a sua amizade com Frank Lloyd Wright e Hugo Haring, que no Ocidente prepararam o caminho para o conhecimento dos métodos de construção do Extremo Oriente, foi certamente também influente. Além disso, as suas conversas com o profundo conhecedor da sabedoria oriental Graf Karlfried von Durckheim, que na altura tinha sido contratado por Mies para dar palestras na Bauhaus de Dessau, podem ter reforçado esta influência.” (Blaser, 2001, p.6)

Blaser salienta que nos poucos escritos teóricos de Mies, não há qualquer referência à inspiração direta da China ou do Japão, no entanto, diz-se que Mies reconheceu a influência da arquitetura chinesa quando o arquiteto chinês Chen-Kuan Lee o visitou pouco antes da sua partida para a América em 1937⁸⁸. Certamente, é invulgar que Mies reconheça a influência chinesa, mas não parece improvável, dado que a inspiração oriental foi repetidamente sugerida noutros locais. Na verdade, o relato de Blaser presta especial atenção ao modelo chinês, sugerindo que, dado o pensamento arquitetónico de Mies, as tentativas de aproximar o ocidente do oriente encontrariam aspetos mais variados e marcantes na arquitetura chinesa (Blaser & Malms, 2001, p.34). Como resultado, a maior parte do livro é dedicada à análise das semelhanças entre a obra de Mies e os seus antecedentes chineses, e uma parte relativamente pequena à relação equivalente com o Japão. Apesar disso, os argumentos do livro baseiam-se, em grande parte, nos princípios conceituais e filosóficos que são igualmente relevantes para as tradições chinesa e japonesa, ou, para uma compreensão mais generalizada do Oriente.

Johannes Malms adota uma abordagem semelhante, dando ênfase à filosofia chinesa e os ensinamentos de Lao Tsé e Confúcio. Embora raramente demonstre qualquer influência cognitiva, Malms justapõe os edifícios e os escritos de Mies com princípios do pensamento chinês, tornando visível a ponte entre a sabedoria do extremo oriente e a filosofia ocidental (Blaser & Malms, 2001, p.29). As ligações específicas feitas por Malms cobrem uma vasta gama de elementos, desde a relação entre interior e exterior, à articulação do espaço e ao equilíbrio entre confinamento e movimento. Malms resume:

Estes e outros edifícios de Mies van der Rohe podem ser interpretados como a realização progressiva de atitudes básicas previstas por Laotse como as máximas da sabedoria chinesa e refletidas na arquitetura do Extremo Oriente - e agora repetidas para efeitos de comparação: a atribuição consecutiva do Homem e da natureza, e do significado último; uma integração da polaridade do interior e do exterior que ultrapassa os limites espaciais; o espaço concebido livremente, sugerindo permeabilidade, flexibilidade e leveza através da construção em grelha da parede imposta ao "vazio"; e a ideia de que existe um invisível que atua dentro e por

⁸⁸ BLASER & MALMS. (2001). *West Meets East – Mies van der Rohe*. P. 6.

detrás do visível para definir o valor, o significado, do visível. E no edifício de Mies van der Rohe, algumas das características construtivas da arquitetura oriental também se repetem - transformadas em tecnologia moderna (Blaser & Malms, 2001, p.25)

A maior parte dos textos de Malms e Blaser são, portanto, dedicados à discussão de semelhanças conceituais e filosóficas, enquanto as semelhanças específicas de forma são tratadas através de comparações fotográfica. Estas várias semelhanças são ilustradas graficamente através da justaposição de fotografias a preto e branco de edifícios de Mies com exemplos comparáveis da China e do Japão. No capítulo intitulado *'In Dialogue with Japan'*, Blaser aborda especificamente a relação entre a obra de Mies e a arquitetura japonesa. Em primeiro lugar, em termos de influências filosóficas, o autor observa que:

Em Berlim, e na Bauhaus de Dessau, Mies teve contacto com a elite artística e arquitetónica da época; aí, e mais tarde em Chicago, conheceu Graf Durckheim, que lhe permitiu participar na sua análise intensiva da sabedoria do Extremo Oriente. Mies também se familiarizou com os escritos dos filósofos japoneses e com o grande mestre zen Daisetz Teitudo Suzuki. (Blaser e Malms, 2001, p.108)

Esta foi a primeira vez que a introdução de Mies a Durckheim foi mencionada como uma influência importante no trabalho do arquiteto, o que pode ter influenciado o desenvolvimento do seu trabalho a partir do início da década de 1930, ou mesmo antes. É interessante notar que Mies foi influenciado tanto por Durckheim como por Suzuki, e o seu contato com estas figuras e interesse pelas suas ideias sugere que ele estava aberto à filosofia oriental em geral.

No que se diz respeito às semelhanças entre os edifícios de Mies e a arquitetura japonesa, Blaser refere vários fatores e argumenta que:

Os princípios básicos da arquitetura de Mies van der Rohe são claramente reconhecíveis e podem ser redescobertos com uma clareza surpreendente nos edifícios residenciais japoneses dos séculos XV e XVI: a progressão para fora do espaço interior e da unidade mais pequena, mas essencial, o tapete 'tatami'; a elevação do edifício acima do chão; a diferenciação visível da pele e do esqueleto; o plano aberto sem paredes fixas e o vazio dentro do espaço; a inclusão do ambiente de modo a que o jardim se torne parte da casa - e, a partir de todas estas condições prévias, a subdivisão clara e formal do edifício num generoso equilíbrio estético (Blaser & Malms, 2001, p.108-109)

O argumento de Blaser segue ilustrado por uma planta da Brick Country House, um esquisso da Gericke House e vários projetos americanos, demonstrando que alguns dos princípios fundamentais da arquitetura japonesa são expressos de forma semelhante nos projetos de Mies. De facto, tal como os primeiros críticos se referiam à correspondência visual entre os edifícios de Mies e a arquitetura japonesa, o relato de Blaser sugere algo semelhante, não apenas na forma, mas também em relação à base conceitual e filosófica subjacente ao seu trabalho.

Embora o relato de Blaser seja o estudo mais abrangente das influências orientais no trabalho de Mies, os resultados demonstram a dificuldade em identificar áreas específicas do seu trabalho que foram diretamente afetadas e a quais fontes ele pode ter se referido. De facto, se alguma conclusão pode ser retirada do estudo de Blaser e Malms, é que se as formas arquitetónicas japonesas foram incorporadas no trabalho de Mies, elas foram transformadas de tal forma que as semelhanças são mais claramente reconhecíveis a partir da perspetiva conceitual da tradição japonesa.

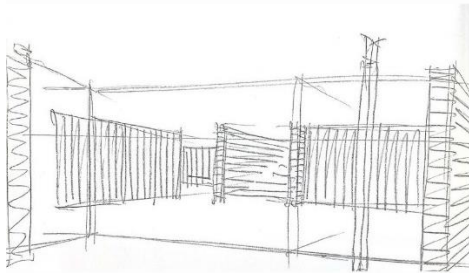


Figura 84 Imagem de West Meest East, com a legenda: *“Sketch for interior space by Mies van der Rohe (Gericke House 1930): ‘diversity in one’; nothing is too much in the concept of space. In the interior, Mies van der Roh also sought to create proportions that would lead people to find harmony with the exterior.”*



Figura 85 Página seguinte: *“Simplicity, reverdness and beauty in the Japanese organisation of space; residential house near Osaka (16th century).”*



Figura 86 Imagem de West Meest East, com a legenda: *“Inside is outsider is inside: Crown Hall at the IIT in Chicago; Mies van der Rohe (1952-56).”*



Figura 87 Página seguinte: *“From exterior to interior in the architectural and human sense: Ryoko-in Daitoku-ji Temple distric in Kyoto, with Kobori Sohaku*



Figura 88 Imagem de West Meest East, com a legenda: *“The pavilion in unspoiled nature: Farnsworth House.”*

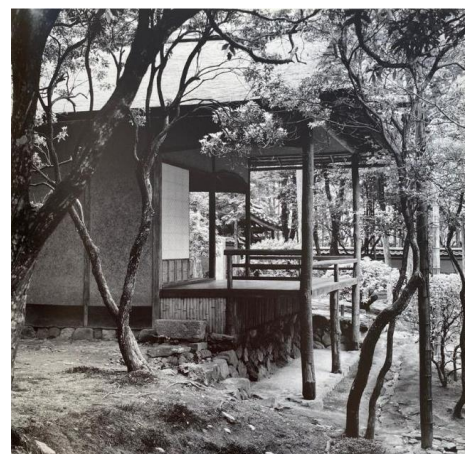


Figura 89 Página seguinte: *“The pavilion in planned nature: tea ceremony pavilion in the Sayhō-ji (‘Moss Garden’) in Kyoto.”*

3.3.5. CONEXÃO ENTRE O ESPAÇO ARQUITETÓNICO DE MIES E O PENSAMENTO DE LAO TSÉ

1. O Vazio

A certa altura, Mies começou a descrever a sua arquitetura como “quase nada”, ou seja, uma arquitetura sem arquitetura. O “quase nada” de Mies lembra aos arquitetos do extremo oriente o “fazer nada” de Lao Tsé. Desta forma, conseguimos interpretar o termo de quase nada mostrando como as obras e declarações de Mies coincidem com as filosofias de Lao Tsé.

Embora Blaser, como visto, tenha sido o primeiro a discernir a relação entre a arquitetura de Mies e várias filosofias orientais e edifícios antigos, como os dos chineses e japoneses, o autor limitou-se a organizar as ilustrações para realçar as semelhanças, mas não apresentou provas sólidas de uma ligação entre a filosofia e os edifícios do extremo oriente e os edifícios de Mies. Blaser estava ciente do interesse de Mies pela filosofia de Lao Tsé, mas não distinguiu o apreço de Mies por este antigo conceito chinês de vazio, entre outros conceitos de “redução ao essencial” que consequentemente refletem-se na arquitetura japonesa. No entanto, de Ransoo Kim, em sua tese, evidencia que Mies possuía tanto o clássico livro de Lao Tsé *Tao Te Ching* (1958) quanto uma cópia da primeira edição da interpretação de Amos Ih Tiao Chang (1956) dessa filosofia em termos arquitetónicos em sua biblioteca pessoal⁸⁹.

É difícil saber o significado original do livro de Lao Tsé *Tao Te Ching*, que se acredita ter tido pelo menos oitenta e três edições diferentes em chinês. Além disso, as traduções inglesas raramente dão aos ocidentais uma compreensão clara do *Tao* e da sua essência, uma vez que não conseguem interpretar com exatidão o significado dos versos originais chineses (Kim, 2006: p.170).

Portanto, o próprio conceito de *Tao* continua a ser ilusório, especialmente para o público ocidental. O *Tao* tem sido traduzido de várias formas como “caminho”, “trilha”, “método”, “verdade”, “Deus” ou “princípio”, etc., e apesar de ser o conceito mais fundamental da filosofia de Lao Tsé, as suas numerosas interpretações mostram que não existe um conceito exatamente semelhante no ocidente. A maior parte dos tradutores evita esta dificuldade utilizando simplesmente a palavra chinesa *Tao*, mas na versão de Mies de *Tao Te Ching*, o intérprete Archie J. Bahm traduz como “natureza”, sublinhando o seu significado universal.

⁸⁹ KIM, Ransoo. (2006). *The “Art of Building” (Baukunst) of Mies van der Rohe*. P.11.

Conceptualmente, portanto, as semelhanças entre o Taoísmo e o trabalho de Mies são particularmente evidentes no princípio comum da ordem orgânica. Como argumentou:

O princípio ou ordem idealista, no entanto, com a sua ênfase excessiva no ideal e no formal, não satisfaz nem o nosso interesse pela verdade e simplicidade, nem o nosso sentido prático.

Por isso, devemos enfatizar os princípios orgânicos de ordem que tornam as partes significativas e mensuráveis, enquanto determinam a sua relação com o todo. (Neumeyer, 1994, p.317)

As fontes a partir das quais Mies concebeu este “princípio orgânico de ordem” podem ser várias, incluindo Wright e Haring, que introduziram o conhecimento dos métodos de construção do extremo oriente no Ocidente⁹⁰. No entanto, um ponto comum particular pode ser encontrado na filosofia taoísta que lembra fortemente a descrição de Mies do “princípio orgânico da ordem”:

Existe algo que é anterior a todos os começos e fins,

que, imóvel e imanifesto, não começa nem acaba.

Omnipresente e inesgotável, é a fonte perpétua de tudo o resto.

Por falta de um nome melhor, chamo-lhe Natureza (Lao Tsé, Balm, 1958, capítulo 25)

Embora o taoísmo tenha tido origem na China, os seus princípios estão também associados à cultura japonesa, particularmente ao zen budismo, e muitas das suas características estão expressas em obras de arte e arquitetura. Como o arquiteto Heinrich Engel escreve:

[...] o esteticismo distinto do próprio Zen teve obviamente as suas raízes nos ideais do Taoísmo chinês, a religião-filosofia de Lao-tsu (604-531 a.C.). O esteticismo do Taoísmo, ao aceitar o mundo com todas as suas realidades, procura a beleza não no supranatural, mas no mundano e no lugar-comum; tem sido frequentemente chamado a arte de "estar no mundo". A sua arte favorece a forma mais simples de expressão e considera a alusão ou sugestão como o impulso mais poderoso para instigar a participação do observador. O vacuum, sendo marcado pela substância, mas não sendo ela própria substância, era considerado o objetivo da criação artística, o que permitiria o exercício de toda a gama de emoticons. Aqui são enunciados princípios que fazem o esteticismo Zen parecer um sucessor do Taoísmo. (Engel, 1964, p.425)

O conceito de ordem orgânica é concretizado tanto material como espiritualmente na arquitetura doméstica japonesa, que é fortemente influenciada pelo zen budismo e pela cerimónia de chá. Engel também afirma no seu estudo:

“Se a simplicidade - isto é, a simplicidade significativa - é a qualidade distinta da expressão estética da casa japonesa comum, então a ordem - isto é, a ordem compreensiva - é o próprio meio que faz com que esta simplicidade seja compreendida e apreciada e que também se integra numa unidade orgânica em que todos os factos formativos, espirituais e físicos, são "ordenados" (são postos em ordem) como elementos que constituem o todo. De facto, é esta ordem abrangente de valores que é a característica distintiva da arquitetura japonesa.” (Engel, 1964, p.431)

⁹⁰ BLASER & MALMS, 2001: p. 6

Fundamentalmente para a arquitetura japonesa – e para os princípios taoistas que a casa japonesa propõe – expressões de ordem orgânica podem ser encontrados em muitos projetos de Mies. Em geral, o conceito de “menos é mais”, que é comum no trabalho de Mies, está intimamente relacionado com a insistência de Engel na necessidade de “simplicidade significativa”, e a expressão da estrutura e a articulação regular dos componentes nos edifícios de Mies pode ser vista como correspondendo à ordem dos elementos descritos por Engel em relação à casa japonesa.

Além disso, Mies compreendeu o conceito de vazio a partir da perspectiva do espaço arquitetônico, uma vez que não só tinha o livro *Tao Te Ching*, mas também o livro de Amos Ih Tiao Chang, que interpretava o conceito de espaço de Lao Tsé a partir de uma perspectiva arquitetônica. A versão inglesa de Archie J. Balm utilizou o termo “espaço oco”⁹¹ em vez de vazio, mas os textos originais chineses preservaram palavras que correspondem ao significado de “vazio”. De forma a apreciar o significado chinês do termo, era necessário reconhecer a ideia de “permissão para crescer”, que foi discutida como parte da interpretação de Chang do livro de Lao Tsé: “Sem permitir o preenchimento, um vale secará; Sem permitir o crescimento, a criação deixará de funcionar” (Chang, 1956, capítulo 39).

Chang explicou a noção de vida de Lao Tsé como a relação entre permissão e função: uma vez que o crescimento é considerado uma função fundamental de todos os seres vivos, qualquer coisa que esteja totalmente completa e já não possa crescer é considerada “morta”⁹². Embora tudo que é orgânico cresça até atingir a sua completude, Lao Tsé acreditava que as coisas não vivas também têm um ciclo de vida de crescimento, mudança e morte. As mudanças durante o processo de crescimento são geralmente visíveis, mas Lao Tsé acreditava que a força de crescimento em si não pode ser percebida, quer venha ou não de uma fonte orgânica. Dando mais ênfase ao intangível do que ao tangível, Lao Tsé defendia que a força invisível é mais importante do que o próprio objeto. Assim, o espaço deixado para o crescimento, ou seja, o vazio, tornou-se o critério pelo qual Lao Tsé julgava a existência em vez da existência real (Kim, 2005, p. 171). Assim, um dos princípios da ideologia de Tsé é que um ser se revela através da sua função, considerando que um ser tem existência autônoma apenas enquanto mantém a sua utilidade, quando um só ser assume a função de tudo ele torna-se o “vazio”.

⁹¹ BALM, Archie (1958). *Lao Tzu, Tao Teh King: Interpreted as Nature and Intelligence*. Capítulo 11.

⁹² CHANG, Amos Ih Tiao. (1981). *The Tao of Architecture*. P.4.

O motivo pela qual o vazio era tão importante na teoria de Lao Tsé é o facto de ele considerar que o vazio proporciona uma possibilidade de crescimento, ou seja, o potencial para a existência. Este potencial implica a capacidade de crescimento dos seres vivo e não vivos, tal como o espaço arquitetónico. Em termos espaciais, por ser vazio, o espaço tem uma variedade de possibilidades sem estar vinculado a qualquer finalidade ou característica. Por esta razão, o espaço vazio tem vitalidade, não é enfadonho e pode ser utilizado de várias formas. Aplicando a ideia de vazio de Lao Tsé à visão de espaço de Mies, um espaço que não foi concebido para ser totalmente ocupado causaria uma impressão muito mais forte do que um outro espaço cuja intenção arquitetónica já tivesse sido determinada. Este sentido de espaço na obra de Mies pode ser visto, por exemplo, nos desenhos e nas montagens da Resor House de 1938 (Figura 90). Mies apresentou a sala de estar da casa como uma moldura vazia e neutra contendo algo potencial, de modo que o principal não era o edifício em si, mas sim a vista natural para além da moldura do edifício. Mies mostrou que o espaço vazio da casa seria preenchido com algo potencial que poderia ser contemplada por um observador.



Figura 90 Perspetiva interior da sala de estar e parede de vidro sul, com reprodução da pintura de Paul Klee “Colorful Meal”, Wyoming, 1938.

Um outro exemplo é o projeto Museum For a Small City de 1943 onde Mies enfatiza duas coisas a nível espacial: a primeira é que as peças expostas devem ser as protagonistas do espaço em que são colocadas, e a segunda é que a natureza mutável fora do vidro transparente deve ser trazida para o espaço interior e utilizada como pano de fundo para as peças expostas, criando assim uma harmonia entre a exposição e o ambiente. Mies concebeu o espaço de forma a permitir a máxima liberdade de disposição para destacar as obras de arte e, por isso, os seus

edifícios são, na realidade, quase nada. Blake considerou esta montagem como reveladora do espírito de “modéstia autoanulada”, que Mies descreveu como “apagar-se a si próprio”.⁹³

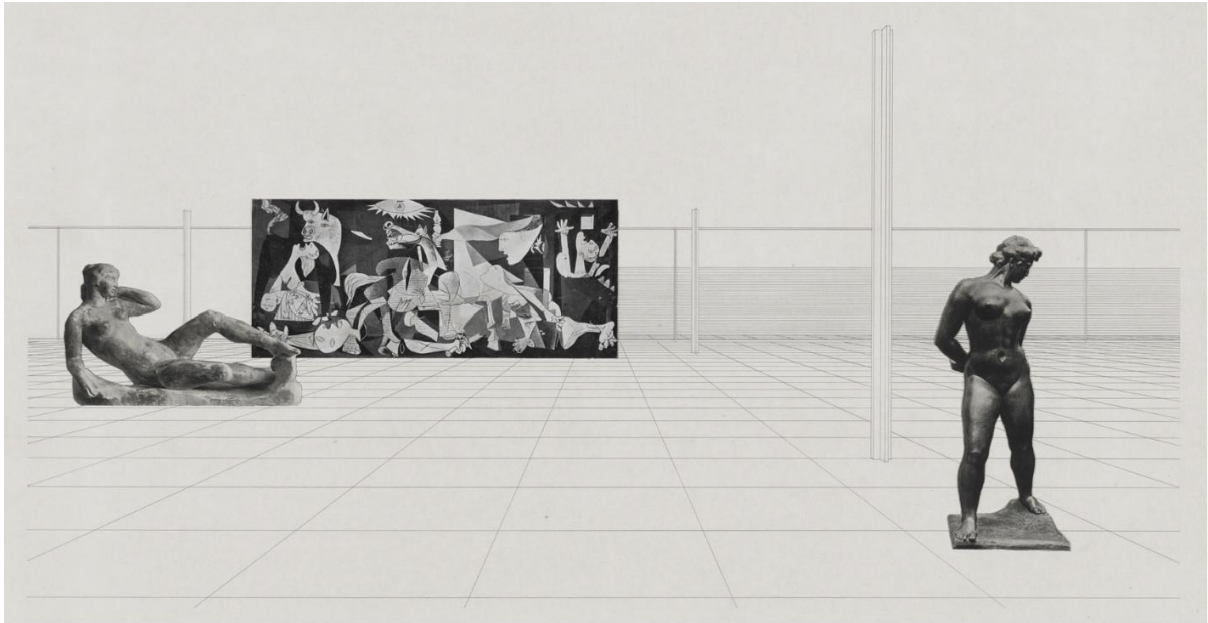


Figura 91 Museum for a Small City, 1943, Mies van der Rohe.

Enquanto a Resor House e Museum for a Small City continuam a ser projetos que apenas sugerem o conceito de vazio, a Farnsworth House oferece uma experiência genuína do vazio. Embora Mies não tenha utilizado o termo vazio, mas tenha chamado à sua arquitetura de “quase nada”, os dois termos têm um fator comum, como se pode observar na casa. Ao tentar criar uma arquitetura do quase nada, ou uma parede exterior do edifício pouco visível, Mies queria mostrar que os seus interesses arquitetónicos iam para além do edifício físico. As fachadas da casa tornaram-se visualmente vazias e totalmente expostas à natureza mutável do exterior, pelo que Mies pretendia que o quase nada fosse artificial no comando da vista, transformando as paredes exteriores no vazio (Figura 101 e Figura 102).

2. O Caminho

Segundo Spengler, os caminhos sinuosos eram fundamentais para a expressão do *Tao* na arquitetura chinesa. O autor argumenta que, na arquitetura chinesa, os caminhos sinuosos através de portas, pontes e colinas conduzem ao fim⁹⁴. Apesar do aspeto simétrico da arquitetura clássica e da influência oposta de outras fontes ocidentais, Mies utilizou frequentemente percursos sinuosos semelhantes nos seus edifícios. Como mostra a planta anotada do Pavilhão de Barcelona (Figura 92) não existe um percurso direto à volta do edifício, e mesmo a simples

⁹³ BLAKE, Peter. (1960). *Mies van der Rohe: Architecture and Structure*. P.87.

⁹⁴ SPENGLER, Oswald. (1918). *The Decline of the West*, vol 1. P.190.

passagem pelo edifício requer várias mudanças de direção. Do mesmo modo, na Tugendhat House, existe um percurso complexo desde a entrada, até aos espaços habitacionais no piso principal, que implica várias mudanças de direção.

Este efeito pode também ser visto em muitos dos projetos residenciais subsequentes de Mies, onde paredes autónomas dividem o espaço, criando percursos que não são unidireccionais nem diretos. A este respeito, o trabalho de Mies não só mostra semelhanças com os princípios taoistas em geral, mas também com exemplos particulares da arquitetura tradicional japonesa, onde rotas sinuosas são frequentemente incorporadas em edifícios que vão desde templos e casas de chá a residências privadas.

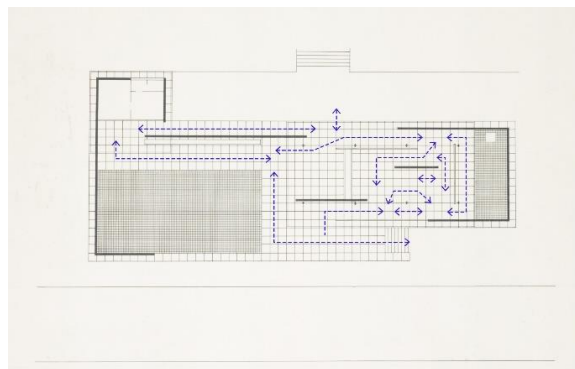


Figura 92 Planta manipulada pela autora dos possíveis percursos em torno do Pavilhão de Barcelona.

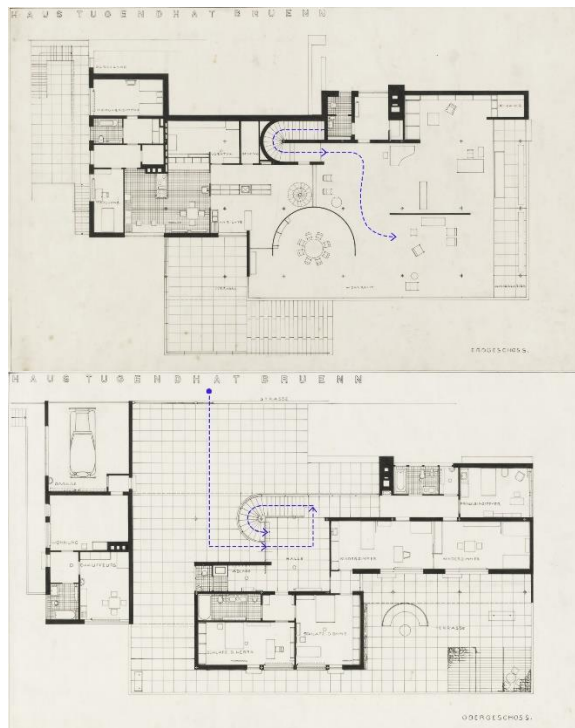


Figura 93 Planta manipulada pela autora dos pisos 0 e 1 da Tugendhat House, mostrando o percurso desde a entrada até a sala de estar principal.

Talvez a tentativa de criar um tal percurso tenha resultado na aplicação do princípio do “espaço aditivo”, frequentemente encontrados nos primeiros edifícios de Mies. Esta técnica também é familiar à arquitetura tradicional japonesa, onde espaços aparentemente aleatórios, ou divisões, são adicionados à planta, de modo que a forma arquitetônica se estenda pelo local de uma forma irregular, mas ortogonal. Essa ilustração pode ser vista na Vila Imperial de Katsura, onde as suas divisões estão dispostas de forma a equilibrar os espaços interiores com os jardins circundantes (Figura 94).

O efeito de tal disposição, especialmente quando todos os painéis interiores são removidos, é muitas vezes assumido como sendo o de criar uma sensação de espaço interior fluido, mas como Engel argumenta, o resultado é exatamente o oposto:

Apesar de toda a abertura, a qualidade do espaço, embora facilmente transformável, permanece estática e cristalinamente definida. Não há intercâmbio de espaço entre interior e exterior, nem o espaço flui de sala para sala; não há "continuidade do espaço" ad infinitum numa direção. Em vez disso, existe ou uma sucessão de espaço, com cada unidade espacial a permanecer uma entidade separada, ou uma fusão de espaço, com duas ou mais unidades a serem unidas num único espaço. Esta é, portanto, a razão pela qual o plano aberto japonês tem sido tão bem sucedido psicologicamente e porque, em comparação, o plano aberto ocidental tem sido tão frequentemente mal sucedido. (Engel, 1964, p.248)

Na obra de Mies, o desenvolvimento do plano aberto parece ser semelhante. Tal como o princípio oriental de Berlage de “agrupamento em massa”⁹⁵ e o sistema aditivo dos espaços japoneses, o projeto de Mies para a Brick Country House, por exemplo, desenvolve-se principalmente com base na composição volumétrica e não em relação à disposição plana das paredes.

Em planta, estes volumes podem ser identificados a partir dos contornos descritos a traço fino, embora neste desenho a ênfase esteja na expressão linear das paredes de tijolo (Figura 95). No entanto, o princípio aditivo de espaço é bem evidente tanto em planta como em perspetiva, resultando num perfil escalonado que faz lembrar fortemente os contornos de edifícios como o Palácio Katsura.

⁹⁵ Página 72.



Figura 94 O princípio aditivo de espaço na Vila Imperial de Katsura cria uma elevação escalonada, aumentando a interação entre o interior e o jardim, por Tetsuro Yoshida em *The Japanese House and Gardens*, p.32.

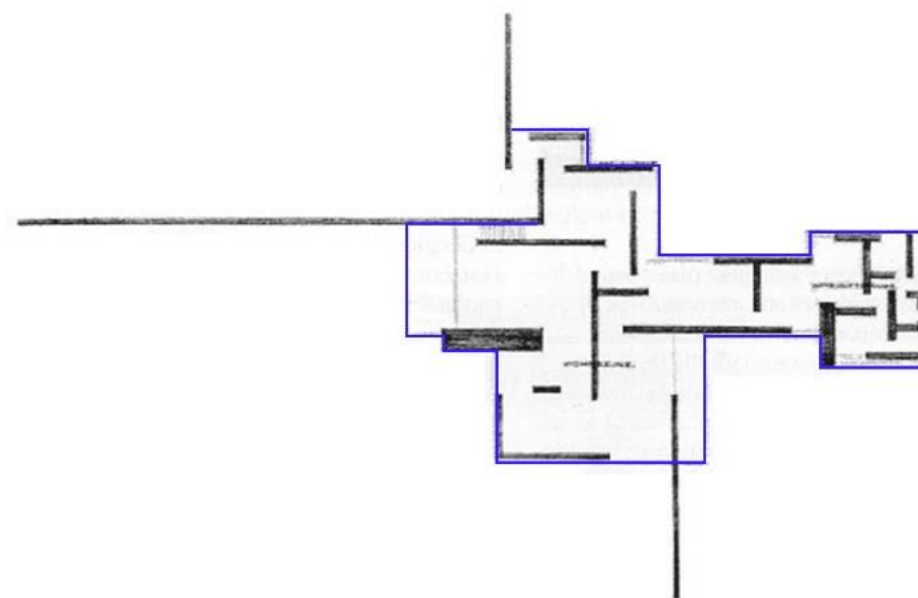


Figura 95 Planta manipulada pela autora da Brick Country House, mostrando um esboço igualmente escalonado do edifício em planta de Mies van der Rohe.

O princípio aditivo de espaço, que aumenta a área das paredes exterior promovendo uma relação entre a casa e o jardim, foi desenvolvido e aperfeiçoado nos projetos posteriores de Mies, como a Dexel House (1925), Eliat House (1925) e a Wolf House (1925-27). Contudo, no Pavilhão de Barcelona (1928-29) e na Berlin Exhibition House (1931), as paredes e as coberturas são mais livremente associadas e a relação entre volume e parede é mais gradual. Assim, nestes edifícios, a composição volumétrica e o respetivo princípio aditivo de espaço tornam-se significativamente mais complexos, envolvendo vários volumes semi-definidos e sobrepostos. A um nível, as duas coberturas planas independentes do pavilhão definem as principais áreas de permanência, mas elas se sobrepõem às paredes e os biombo que assumem um papel de definição de espaço. Assim, se o princípio ou “agrupamento em massa” for consideravelmente alargado, a expressão volumétrica do edifício torna-se cada vez mais complexo. Como resultado, a experiência espacial sinuosa é ainda mais enfatizada. No entanto, apesar desta liberdade de movimento, em contraste com o espaço de “fluxo livre” associado ao *De Stijl*, a arquitetura de Mies mantém a uma expressão volumétrica na qual as paredes envolventes sugerem um volume sem o encerrar completamente.

3. A Natureza

O entendimento taoista da relação entre a arquitetura e a natureza sublinha a importância da interação entre a arquitetura e a paisagem: uma característica também evidente na arquitetura de Mies. Embora possa derivar de uma variedade de fontes, incluindo Behrens e Schinkel, o pensamento oriental mostra alguns paralelos importantes. Tal como as casas japonesas, os edifícios de Mies mostram frequentemente uma tendência para se projetarem para o exterior, “capturando” os elementos da paisagem circundante e incorporando-os na composição arquitetónica. No entanto, tal como o jardim japonês, estes espaços na arquitetura de Mies de acordo com Engel, mantêm um carácter distintamente arquitetónico:

O jardim é apenas uma extensão ou componente do projeto principal, um agente mediador que preenche o enorme fosso entre os opostos do ambiente humanizado e do ambiente natural. No entanto, não há dúvida de que o jardim japonês é arquitetura e não natureza. (Engel, 1964, p.277)

Na sua integração da arquitetura e da natureza, os edifícios de Mies não só estabelecem uma relação com a sua envolvente, como também incorporam elementos naturais, como plantas e jardins, nos seus interiores. De facto, este princípio foi fundamental para abordagem arquitetónica de Mies e pode ser encontrada em diversos dos seus projetos. No Pavilhão de Barcelona, existem pátios parcialmente fechados na frente e nas traseiras, permitindo a entrada

de luz e vegetação no edifício. Na Tugendhat House, um jardim de inverno fechado proporciona um lugar para a vegetação durante todo o ano, e a vegetação da área do terraço liga-se à geometria do plano arquitetônico e forma um ponto de transição da natureza para a ordem do interior de Mies; mesmo no espaço limitado da Glass Room na Stuttgart Werkbund Exhibition, um espaço para um jardim de inverno foi previsto. Do mesmo modo, nos estudos para projetos de casas-pátio dos anos 1930, a casa e o jardim partilham o espaço, enquanto no projeto Museum for a Small City, os jardins são fechados.



Figura 96 Jardins de inverno na Tugendhat House e Glass Room na Stuttgart Werkbund Exhibition, por Wolf Tegethoff em *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, plate 9.2.

Desta forma, os projetos de Mies sugerem uma reinterpretação dos jardins fechados das residências tradicionais japonesas, que desempenham um papel importante na vida orgânica da casa (Figura 97). Estes jardins não se destinam a ser habitados (Engel, 1964, p. 258-259), mas, tal como os dos edifícios de Mies, são concebidos para serem vistos a partir dos espaços principais da própria habitação.



Figura 97 Jardins de uma casa tradicional japonesa em Kyoto, da autora.

Para além destes jardins inacessíveis, os desenhos de Mies, assim como os seus edifícios finais contruídos, representam frequentemente árvores e outras plantas que esbatem ainda mais a distinção entre espaços interiores e exteriores. Em várias das representações de

Mies (Figura 98), o uso de árvores em primeiro plano lembra uma técnica também utilizada por Wright (Figura 39), que é frequentemente utilizada na arte japonesa. Nos seus edifícios, o uso de vegetação é utilizado com particular efeito no Pavilhão de Barcelona, onde o contraste típico entre a natureza e o edificado é reduzido pelas videiras ao longo da parede do extremo sul, que eventualmente crescem sublimemente para dentro da própria estrutura, esbatendo os limites tornando-os difusos. Do mesmo modo, o mármore brilhante do pátio interior utilizado neste e noutros edifícios traz uma expressão adicional da natureza para o interior.

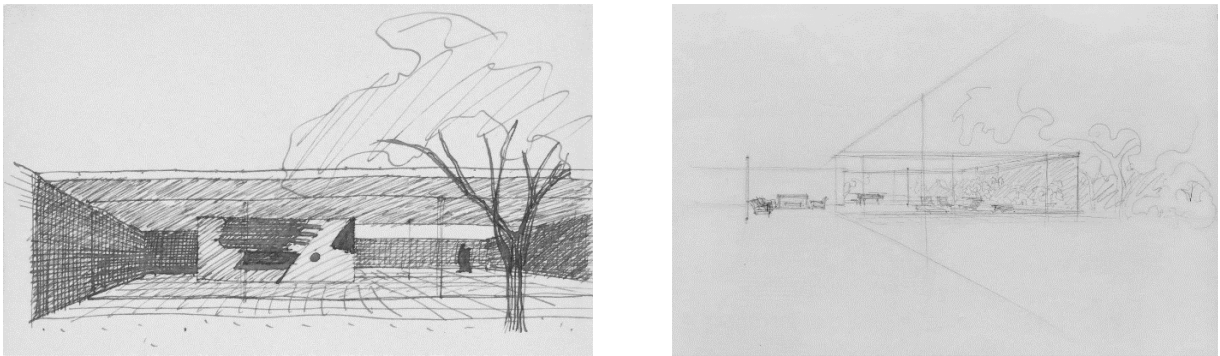


Figura 98 Em seus muitos esboços e desenhos, Mies representa árvores e outras vegetações, sublinhando o seu papel integral na sua arquitetura. À direita está um esboço do projeto de casas-pátio (1930) e à esquerda da Gericke House (1932), em MoMA.

Para além de incorporar fisicamente a natureza e a paisagem nos seus edifícios, Mies também utilizou os elementos mais distantes do ambiente natural numa técnica que, nos desenhos de jardins japoneses, é conhecida como *shakkei* e de que já falamos anteriormente (62). Ao enquadrar melhor estes elementos da natureza, o interior da casa ganha vida e os detalhes da paisagem são mais claramente visíveis contra os limites determinantes da estrutura arquitetónica circundante. Esta técnica é particularmente evidente em projetos como a Tugendhat House, que foi colocada no alto do seu terreno para maximizar a paisagem envolvente, com grandes painéis de vidro rebatíveis que compõem o alçado sul dominante, enquanto noutros projetos, como o Museum for a Small City, Mies articula deliberadamente o ponto na sua escrita, afirmando que:

Neste projeto, a barreira entre a obra de arte e a comunidade viva é eliminada por uma abordagem de jardim para a exposição de esculturas. As esculturas interiores gozam de uma liberdade espacial igual, porque o plano aberto permite que sejam vistas contra as colinas circundantes. O espaço arquitetónico, assim conseguido, torna-se um espaço de definição e não de confinamento. (Neumeyer, 1994, p. 322)



Figura 99 Vista do pavilhão Rinun-tei no Shugakuin Imperial Villa, Kyoto; o local do pavilhão foi escolhido especificamente pelas suas vistas e diz-se que foi selecionado após uma busca de dez anos pelo antigo Imperador Gomizuno-o, da autora

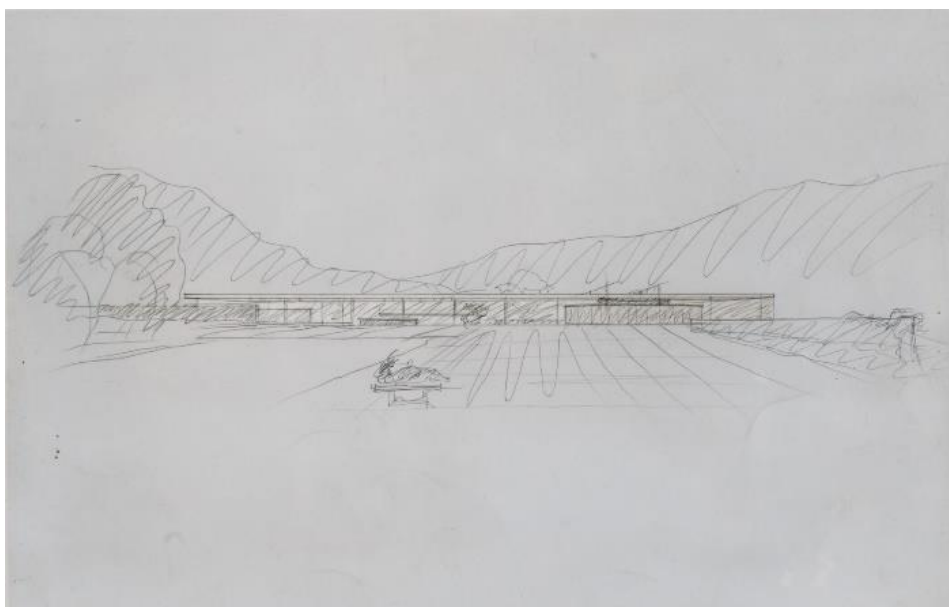


Figura 100 Esquisso de Mies para o Museum for a Small City, demonstrando o conceito de expor as obras de arte contra o pano de fundo das colinas circundantes, em MoMA.

Do mesmo modo, ao comentar sobre seu projeto posterior para a Farnsworth House, Mies enfatizou as virtudes particulares desta técnica em relação aos aspetos filosóficos e psicológicos da natureza, e de uma forma que faz lembrar fortemente os princípios taoistas:

A natureza também deve viver a sua própria vida. Temos de ter cuidado para não a perturbar com a cor das nossas casas e acessórios interiores. No entanto, devemos tentar unir a natureza, as casas e os seres humanos numa unidade superior. Se olharmos através da parede de vidro da Farnsworth House, ela ganha um significado mais profundo do que se for vista de fora. Dessa forma, diz-se mais sobre a natureza - ela torna-se parte de um todo maior. (Neumeyer, 1994, p. 235)



Figura 101 Vista exterior da Farnsworth House; o seu interior transparente traz a paisagem para dentro da casa.



Figura 102 Vista interior através da fachada de vidro da Farnsworth House, 1945-50.

Em comum com os princípios da arquitetura japonesa, a presença dos edifícios de Mies estende-se, portanto, muito para além dos limites do local e incorpora aspetos da paisagem e do cenário da área circundante, bem como as vistas distantes. A intenção de Mies em criar este efeito é evidente nos seus desenhos arquitetónicos, que ilustram o efeito da paisagem no interior da residência. A este respeito, como vimos, os desenhos da Resor House são particularmente instrutivos. Estas composições surgem quase como imagens emolduradas, e a paisagem parece ser levada diretamente para o interior da casa ao ponto de os detalhes do edifício parecerem insignificantes em comparação com o ambiente circundante (Figura 103). Desta forma, a ambição de Mies de permitir que os ocupantes “vivam” na natureza é expressa de forma mais clara. O efeito desta parede de janela está intimamente relacionado com o conseguido nas casas japonesas (Figura 60 e Figura 61), onde a vista para o jardim se torna parte integrante da expressão arquitetónica:

[...] é uma "parede viva", os verdes das árvores, dos arbustos e da cobertura do solo brincam com a luz do sol e com o vento em dias claros e abertos ou respondem monotonamente às gotas de chuva ou aos flocos de neve em dias cinzentos e com poucas nuvens. (Engel, 1964, p.258)



Figura 103 Vista do interior da Resor House; A paisagem assume o papel de quadro dentro da composição arquitetónica.

Por fim, a relação entre a arquitetura e a natureza é ainda mais reforçada na obra de Mies através de adoção de várias soluções tecnológicas. De facto, o princípio da integração da natureza e da arquitetura é diretamente expresso num dos artigos de Mies sobre o problema técnico onde ele questiona: “O que seria do betão, o que seria do aço sem o vidro espelhado?” afirmando que: “Só agora podemos articular livremente o espaço, abri-lo e ligá-lo à paisagem” (Neumeyer, 1994, p.314). Assim, através dos avanços tecnológicos modernos, Mies pretendia trazer a natureza e a arquitetura para uma relação mais próxima. Através de experiências com vidro, tais como os projetos de arranha-céus do início da década de 1920, o Pavilhão de Barcelona (1928-29), a Tugendhat House (1930), o Glass Room na Stuttgart Werkbund Exhibition (1934) e o projeto não contruído Glass House on a Hillside (1934), Mies ultrapassou os limites da tecnologia do vidro, permitindo-lhe remover as barreiras físicas que tradicionalmente separavam o interior do exterior. Do mesmo modo, a utilização de estruturas de aço e betão minimizou os requisitos de suporte de carga das paredes e proporcionou novas oportunidades para o desenvolvimento desta relação.

É claro que as casas tradicionais japonesa não necessitavam de tais avanços tecnológicos. Isto porque o interior e o exterior estavam unidos pelo simples uso de estruturas de madeira de suporte de cargas e telas de papel translúcido que podiam ser afastadas para vistas ou ventilação. Muitas das inovações técnicas de Mies, tais como as enormes janelas acionadas mecanicamente na Tugendhat House e as paredes totalmente envidraçadas usadas em muitos projetos subsequentes, melhoram a interação entre o interior e o exterior da mesma forma que já tinha sido alcançada na arquitetura tradicional japonesa. Para além das várias outras abordagens conceptuais e estratégicas que Mies utilizou integrar a sua arquitetura com a

paisagem, as soluções técnicas permitiram-lhe alcançar uma maior interação através de meios estritamente racionais e “modernistas”.

Através do vazio e do “princípio orgânico da ordem” (Neumeyer, 1994, p.317), vários paralelos conceptuais emergem, e num plano mais concreto e físico, a adoção de Mies dos princípios taoistas pode ser vistas nos vários dispositivos concebidos para promover uma relação integrada entre arquitetura e paisagem. Em cada um deles, podem ser encontradas semelhanças com precedentes japoneses, embora não seja claro, se Mies estava ou não consciente desta equivalência. No entanto, a aparente derivação destes princípios do entendimento comum de “ordem orgânica” ajuda a explicar várias semelhanças entre os edifícios tradicional japoneses e a obra de Mies.

3.4. | O PAVILHÃO DE BARCELONA E A CASA DE CHÁ

Como as secções anteriores mostraram, o trabalho de Mies apresenta fortes semelhanças com fontes japonesas a vários níveis, desde correspondências detalhadas até algumas semelhanças conceituais e filosóficas. A investigação destas possíveis influências baseou-se num vasto leque de exemplos da obra de Mies, mas, tal como noutras revisões sobre o assunto, houve pouca análise sustentada de edifícios individuais de Mies à luz dos seus antecedentes japoneses. No entanto, no caso do Pavilhão de Barcelona, as suas semelhanças físicas e conceptuais com a casa de chá japonesa permitem encontrar uma correspondência mais completa no caso deste edifício. O projeto do Pavilhão pode, portanto, ser relacionado com a descrição de Kakuzo Okakura de uma típica casa de chá no seu livro de 1906 *The Book of Tea*⁹⁶, bem como com fotografias tiradas do *Shokin-tei* nos terrenos do Palácio Katsura.

3.4.1. CONCEITOS

No capítulo IV, Okakura começa por dizer que “[a] sala de chá (a *Sukiya*) não pretende ser mais do que uma simples casa de campo - uma cabana abandonada, como lhe chamamos.” (Okakura, 1906, p. 74). Ao contrário da grandiosidade dos outros edifícios projetados para a Exposição Internacional de Barcelona, e em particular o enorme Palácio Alfonso XIII adjacente ao local do pavilhão alemão, o projeto de Mies dificilmente poderia ser visto como algo mais do que uma “mera cabana”.

⁹⁶ Apesar do livro de Okakura não ter estado presente na biblioteca pessoal de Mies, a obra estava amplamente disponível na Alemanha na época. A intenção da análise não é, portanto, demonstrar a dependência de Mies deste texto, mas apresentar um entendimento alternativo da sua obra à luz dos paralelos conceptuais que ela sugere.



Figura 104 A cobertura de palha da Casa de Chá Shokin-tei, Vila Imperial de Katsura, da autora.



Figura 105 Vista aérea do recinto da Exposição Internacional de Barcelona a partir do norte; o Pavilhão Alemão (a azul) é minúsculo em comparação com outros edifícios da exposição e o Palácio Alfonso XII adjacente (a vermelho), por Wolf Tegethoof em *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, p.84 com manipulação da autora.

O autor continua:

Os ideogramas originais para Sukiya significam a Morada da Fantasia. Posteriormente, os vários mestres de chá substituíram os caracteres chineses de acordo com a sua conceção da sala de chá, pelo que o termo Sukiya pode significar a Morada do Vazio ou a Morada dos Assimétricos. (Okakura, 1906, p. 74)

Okakura desenvolve este termo e descreve o salão de chá como uma morada de fantasia, na medida em que é uma estrutura efémera construída para abrigar um impulso poético, que pode ser facilmente derrubada e contruída (Okakura, 1906, p.74). De todas as suas encomendas arquitetónicas, o Pavilhão de Barcelona estava entre as que tinham os briefings menos onerosos (Schulze, 1985, p.153) e, portanto, com maior potencial de expressão “poética” que Mies explorou plenamente. De facto, como Blake argumenta:

Sem dúvida que o Barcelona [...] mostrou, acima de tudo, a mão de um artista de tal elegância e perfeição que nenhum edifício moderno construído desde então - exceto, talvez, uma ou duas obras posteriores de Mies - conseguiu escapar a comparações invejosas com pormenores desta bela estrutura! (Blake, 1996, p. 209)

Tal como a casa de chá, o edifício de Mies foi rapidamente erguido, e demolido em pouco mais de seis meses depois (Schulze, 1985, p.160). Este processo foi, sem dúvida, beneficiado pela estrutura de aço desmontável e pelo pódio leve e oco, mas não só por razões puramente pragmáticas, Mies parece ter exagerado deliberadamente o prazo limitado e

posteriormente propôs a decisão de construir o Pavilhão Nacional no último minuto⁹⁷. A intenção de Mies e a natureza do Pavilhão como uma “estrutura efêmera contruída para abrigar um impulso poético”, estão, portanto, intimamente relacionadas com o primeiro conceito de Okakura do salão de chá japonês.

Quanto ao segundo significado de *sukiya*, Okakura afirma que se trata de uma habitação vazia, na medida em que é desprovida de ornamentação, exceto quando é colocado algo para satisfazer alguma necessidade estética do momento (Okakura, 1906, p.74). Em estreita relação com teoria taoista, Okakura também afirma:

A sala de chá está absolutamente vazia, exceto no que pode ser lá colocado temporariamente para satisfazer alguma disposição estética. Algum objeto de arte especial é trazido para a ocasião e tudo o resto é selecionado e arranjado para realçar a beleza do tema principal. (Okakura, 1906, p. 92-93)

De facto, o pavilhão de Mies é notavelmente desprovido de exposições (Figura 106), e o único sinal possível de identidade nacional é a grande bandeira ao longo da fachada Este do local. Em termos daquilo a que Okakura se refere como um “objeto de arte especial”, este pode talvez ser considerado como o “Livro de Ouro”, colocado numa mesa em frente à parede de ónix para o Rei e a Rainha assinarem na cerimónia de abertura da exposição⁹⁸ e introduzido apenas por um curto período para um fim específico, semelhante ao exemplo japonês. No sentido espacial do termo “vazio” o Pavilhão também encarna esta definição de sala de chá. A ênfase é colocada no fechamento com volume mínimo proposto através de técnicas de contenção parcial e definição de espaço. Por exemplo, nas paredes de remate, onde o volume é sugerido, mas não completado, a ideia de “vazio” é particularmente evidente.

⁹⁷ TEGETHOFF, Wolf. (1985). *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. P. 73.

⁹⁸ “*The 1929 Barcelona Pavilion by Mies*”, 27 de outubro de 2023
<<https://unconsciousexpressions.wordpress.com/>>

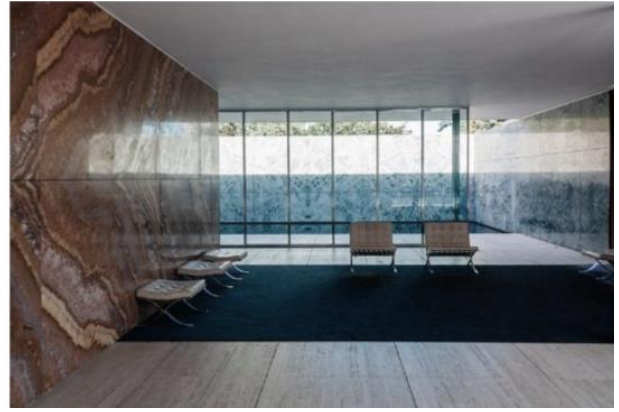


Figura 106 Os interiores vazios, escassamente mobiliados da primeira sala da Casa de Chá *Shokin-tei* e do Pavilhão de Barcelona, da autora.

A terceira definição de Okakura para a sala de chá é “uma morada do assimétrico, na medida em que é consagrada ao culto do imperfeito, deixando propositadamente algo inacabado para que o jogo da imaginação o complete” (Okakura, 1906, p. 74-75). O autor argumenta que isto é o resultado da prática da filosofia taoista do Zen, particularmente evidente na utilização de materiais ásperos e inacabados e na sugestão de cheio e vazio, tal como descrito acima. No Pavilhão de Barcelona, a utilização de pedra natural, com os seus padrões variados, consegue um efeito comparável ao da coluna rugosa da sala de cerimónia de chá do *Shokin-tei* e da parede de terra manchada adjacente (Figura 107).



Figura 107 A sala de cerimónia de chá no *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura, da autora.

Da mesma forma, a assimetria visível no edifício de Mies também se enquadra na ideia de um edifício deliberadamente inacabado, em forte contraste com os muitos edifícios clássicos *beaux-arts* encontrados em outras partes do recinto de feiras (Schulze, 1985, p. 153-154). Mesmo o uso de uma única estátua – cuidadosamente disposta fora do eixo – reflete a crença japonesa na não-repetição, embora na casa de chá a representação da própria figura humana seja em si mesma indesejável, estando esta última presente na pessoa do próprio observador (Okakura, 1906, p.96). No entanto, na escultura “Morning” de Kolbe (o elemento em falta é talvez sugerido ao observado informado como “Night”: “Night e Morning não são pares invulgares na escultura, utilizados mais ou menos expressamente para contrastar o encerramento da figura humana com a sua abertura” (Curtis, 2003, p.8). Nos primeiros projetos de Mies para o Pavilhão, estavam previstas até três esculturas (Figura 109), portanto, a redução a uma única figura sinaliza não apenas a composição complementar de “Night” mas também outros pontos focais importantes da escultura que foram omitidos.



Figura 108 "Morning", por Kolbe, da autora.

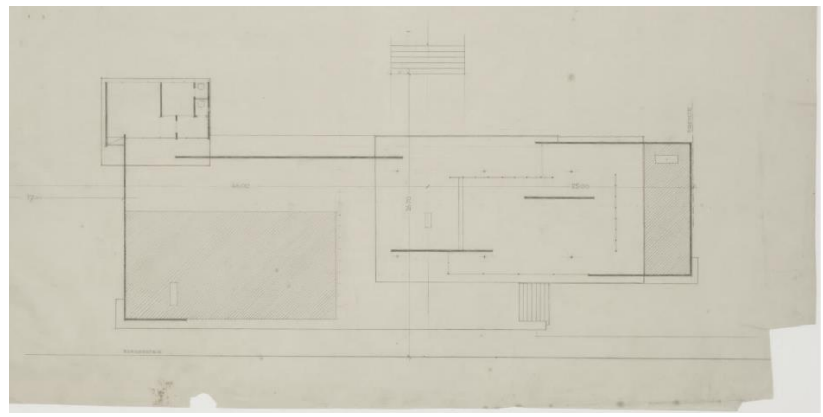


Figura 109 Segunda planta preliminar do Pavilhão de Barcelona onde mostra as bases das três estátuas; a assimetria da planta também é bastante aparente, em MoMA.

3.4.2. PERCURSO

O ângulo e a posição da estátua de Kolbe levam a outra conclusão sobre o percurso previsto ao redor do pavilhão e as suas implicações em termos da descrição paralela de Okakura de uma sala de chá japonesa. Schulze afirma que o percurso até à estátua de Kolbe foi consideravelmente complicado devido ao facto de se caminhar no sentido anti-horário ao longo do corredor principal em direção à estátua: “Através da parede de vidro verde-garrafa por detrás das cadeiras, ele (o visitante) podia ver a figura de bronze de uma mulher em pé, acessível através de uma viragem à esquerda por detrás do vidro verde para uma plataforma na borda da segunda piscina” (Schulze, 1985, p.156). Esta forma de atravessar o espaço, não só anula o significado do eixo da estátua, como também significa que, ao sair, o visitante é afastado dela, contradizendo o eixo visual estabelecido pela estátua.

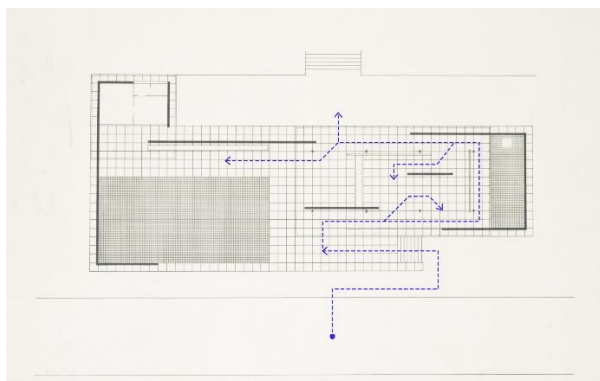


Figura 110 Percurso descrito por Schulze à volta do Pavilhão de Barcelona, manipulação da autora.



Figura 111 Vista do interior do Pavilhão para a estátua, tal como descrita no relato de Schulze, da autora.

Embora o desenho do pavilhão fosse tal que a circulação através dele pudesse seguir qualquer número de rotas diferentes, a colocação da estátua neste local, juntamente com vários outros indicadores importantes, sugere que é mais provável que rotas alternativas ao redor do pavilhão tenham sido previstas pelo arquiteto.

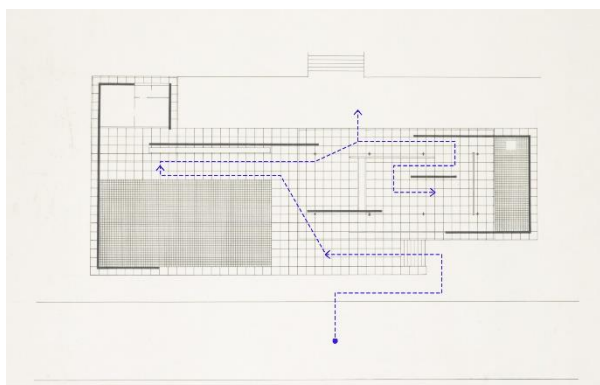


Figura 112 Percurso alternativo à volta do Pavilhão de Barcelona.



Figura 113 Vista para a estátua a partir desse percurso, da autora.

A análise deste percurso revela uma correspondência com a traçado típico da sala de chá japonesa. Tal como é retratado por Okakura:

Os Sukiya são constituídos por uma sala de chá propriamente dita, concebida para acomodar não mais de cinco pessoas, um número que sugere o ditado "mais do que as Graças e menos do que as Musas", uma antecâmara (midsuya) onde os utensílios de chá são lavados e preparados antes de serem trazidos, um pórtico (machiai) onde os convidados esperam até receberem a chamada para entrar na sala de chá, e um caminho de jardim (o roji) que liga o machiai à sala de chá. (Okakura, 1906, p. 76)

Do mesmo modo, no caso do pavilhão de Mies, o espaço em frente à parede de ónix pode ser considerado como a “sala de chá propriamente dita”, composta apenas por algumas cadeiras baixas, dispostas para acomodar um pequeno número de convidados, em frente a uma

parede que, na casa japonesa, pode se comparar ao *tokonoma*⁹⁹; o *midsuya* poderia ser considerado como o espaço adjacente ao lado da parede de luz, onde, de acordo com Glaeser, “Uma segunda mesa, maior, [...] deve ter servido para um objetivo mais profano, a colocação de garrafas e copos de champanhe” (Glaeser, 1977, p. 11); enquanto o longo banco ao lado da grande piscina pode ser comparado ao *machiai*, ou zona de espera, da tradicional casa de chá japonesa.



Figura 114 Fotografia da autora e axonometria do machiai, próximo ao Shokin-tei, Vila Imperial de Katsura, por Arata Isosaki em . Katsura Villa: The Ambiguity of its Space, p. 137.

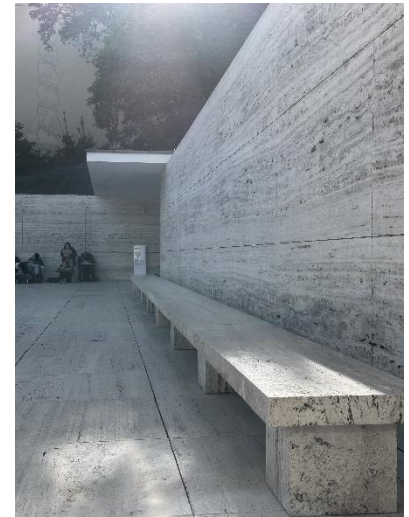
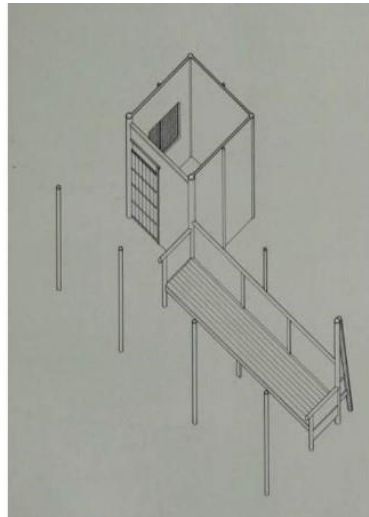


Figura 115 Um banco de espera semelhante no Pavilhão de Barcelona; a livraria ao longe lembra o pequeno recinto do exemplo de Katsura, da autora.

Assim, ao considerar os diferentes espaços do Pavilhão, o percurso para a “sala de chá” segue o que analogamente se poderia designar também por “*roji*”, ou caminho do jardim. De facto, de todos os percursos do Pavilhão, este – desde o longo banco de “espera” até à “sala de chá” interior – é o que mais se aproxima da descrição de Okakura desta parte do percurso (Figura 117). Como Okakura o descreve no modelo japonês:

O roji, o caminho ajardinado, que conduz do machiai à sala de chá [...] destinava-se a quebrar a ligação com o mundo exterior e a produzir uma sensação de frescura conducente ao pleno gozo do esteticismo na própria sala de chá. Quem já percorreu este caminho ajardinado não pode deixar de se lembrar de como o seu espírito, ao caminhar na penumbra das sempre-vivas sobre as irregularidades regulares dos degraus, sob os quais jaziam agulhas de pinheiro secas, e ao passar ao lado das lanternas de granito cobertas de musgo, se elevava acima dos pensamentos vulgares. Uma pessoa pode estar no meio de uma cidade e, no entanto, sentir-se como se estivesse na floresta, longe do pó e do ruído da civilização (Okakura, 1906, p. 82-83)

Existem vários elementos na descrição de Okakura que fazem lembrar o projeto de Mies. O percurso, ao longo do limite oeste do terreno, através do jardim em direção aos ciprestes

⁹⁹ Okakura se refere ao *tokonoma* como o “coração da sala de chá japonesa” e lugar de honra (Okakura, 1906, p. 81).

e coníferas (Tegethoff, 1985, p.87) que rodeiam o limite norte do Pavilhão, teria ressoado com a “penumbra das sempre-vivas” dito por Okakura. O reflexo do jardim nas paredes de vidro escuro dá a impressão de se estar rodeado de vegetação, enquanto a relação entre o mármore verde das paredes de fundo e a folhagem circundante dá a sensação de envolver o visitante na natureza à medida que se deslocam para o interior do Pavilhão, onde, embora situado no meio da cidade, evoca impressões de uma floresta longe do pó e do ruído da civilização. Da mesma forma, as irregularidades regulares dos degraus na descrição de Okakura da casa de chá lembra a variação no tamanho do piso e o caminho sinuoso geral para o espaço interior identificada por Tegethoff no Pavilhão; enquanto o efeito das lanternas de granito é ocorrido no projeto de Mies pelo brilho da parede de luz translúcida através da qual os visitantes passariam no seu caminho para o edifício, conduzindo-os mais uma vez à “sala de chá propriamente dita”.



Figura 116 Percurso para o Shokin-tei a partir do machiai, ao longo de um caminho de pedra junto a um lago, da autora.



Figura 117 Percurso para a área interior do Pavilhão de Barcelona, a partir do banco de espera, passando pela piscina exterior e pelo jardim adjacente, da autora.

3.4.3. DETALHE

Por fim, uma comparação dos materiais e da atmosfera geral da sala de chá com o Pavilhão de Mies revela outras semelhanças importantes. Okakura considerou que, apesar da “sugestão de pobreza refinada” em termos de materiais e mão de obra, os detalhes foram provavelmente trabalhados com um cuidado ainda maior do que o despendido na construção dos palácios e templos mais ricos, e por isso, uma boa casa de chá é mais acolhedora do que uma mansão vulgar, pois a seleção dos seus materiais, bem como a sua mão de obra, requerem imenso cuidado e precisão (Okakura, 1906, p. 77). De facto, o cuidado na escolha do bloco de ónix para o Pavilhão, o apuramento dos seus pormenores e os enormes excessos de custos que afetaram o projeto (Tegethoff, 1985, p. 74, 76-78.) fizeram com que o edifício partilhasse muitas características com a casa de chá japonesa. No entanto, tal como na casa de chá japonesa, apesar da extravagância do edifício, o efeito geral é de controlo e simplicidade.

Do mesmo modo, no que se diz respeito à iluminação interior das casas de chá japonesas, Okakura explica que os beirais baixos e profundos do telhado inclinado permitem a penetração de pouca luz solar, de modo que a luz interior é tênue mesmo durante o dia. Este efeito faz lembrar novamente vez o interior do espaço de Mies que, graças à grande extensão do plano da cobertura, permite que o espaço da “sala de chá” permaneça sombreada nos horários mais quentes do dia, um facto confirmado pela análise das fotografias originais dos edifícios (Figura 118). De facto, o vidro do pavilhão original tem um tom muito mais escuro do que o do Pavilhão reconstruído, acentuando ainda mais o sombreamento dos espaços interiores.

A descrição de Okakura da casa de chá indica, portanto, algumas semelhanças conceptuais, organizacionais e experimentais com o Pavilhão de Barcelona. Embora, por ser uma descrição verbal, as semelhanças possam não ser tão óbvias como as comparações visuais, existem também semelhanças na forma, composição e detalhes, como mostram as fotografias do *Shokin-tei*. Assim, o pavilhão de Mies não só tem muitas semelhanças pessoais com os precedentes japoneses, mas também demonstra uma fusão mais geral de intenções conceptuais e materiais através da comparação com a casa de chá.

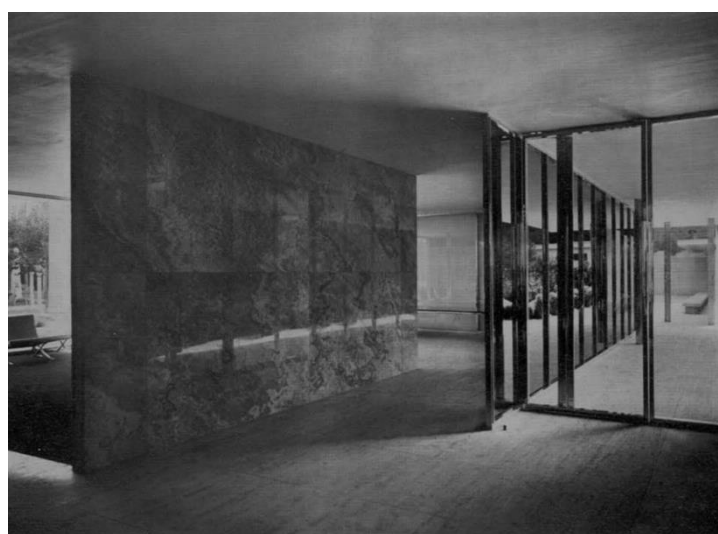
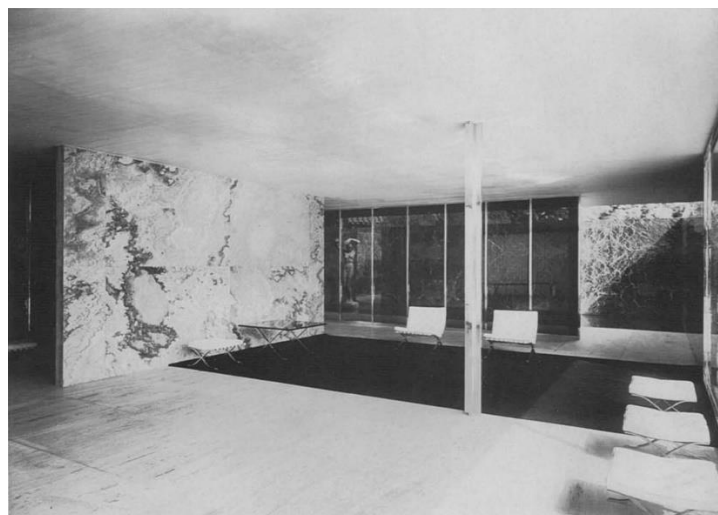


Figura 118 Fotografias originais do Pavilhão de Barcelona original, mostrando o interior sombreado; a tonalidade original do vidro para o pátio traseiro era mais escura, enquanto as linhas de sombra no pavimento mostram que a maior parte do interior é sombreada pelo beiral da cobertura, por Gerge Dodds em *Building Desire on the Barcelona Pavilion*, plate 9, 13 e 15.

CONCLUSÃO

Desde a Riehl House, a arquitetura de Mies tem sido comparada com a do oriente, e em particular com a do Japão. Enquanto os primeiros comentários tendiam a referir-se a semelhanças na forma e no “caráter” experimental, os comentários mais recentes têm-se centrado em associações mais conceptuais e filosóficas. No entanto, os efeitos potenciais das fontes japonesas parecem ir para além das referências feitas por comentadores anteriores.

Como vimos, Mies tornou-se cada vez mais consciente das culturas não-ocidentais e interessou-se pela filosofia taoista do extremo oriente, que encontrou múltiplas expressões na sua arquitetura através do “princípio orgânico da ordem” de Mies. Em particular, a sua compreensão do vazio, o desenvolvimento de caminhos sinuosos, o princípio aditivo do espaço e a integração da arquitetura com a natureza através de vários mecanismos fazem lembrar a filosofia taoista e a expressão física de conceitos relacionados na arquitetura tradicional japonesa.

Comparando o Pavilhão de Barcelona com as descrições de Okakura da ‘casa de chá’ japonesa, nota-se uma correspondência contínua entre os dois. Embora as semelhanças conceituais predominem, a interpretação da arquitetura de Mies a partir desta perspetiva sugere uma coincidência visual que, de outra forma, seria difícil de explicar. Analisar o pavilhão desta forma revela semelhanças entre a arquitetura de Mies e os seus antecedentes japoneses, e demonstra a maestria com que as semelhanças conceptuais subjacentes são subsequentemente (e talvez inevitavelmente) traduzidas em formas de expressões materiais relacionadas.

Embora Mies não reconhecesse influências japonesas direta, o material à sua disposição sobre a cultura e filosofia oriental sugere que estas desempenharam um papel importante no desenvolvimento da sua arquitetura. Certos aspetos da obra de Mies baseiam-se, portanto, em materiais conceptuais pré-determinados que refletem características relevantes tanto para o entendimento oriental como para o ocidental. O facto da arquitetura tradicional japonesa ser basear nestes mesmo princípios explica muitas das semelhanças visuais resultantes entre os dois.

Esta dissertação procurou, em primeiro lugar, documentar e analisar as fontes de informação sobre a arquitetura tradicional japonesa disponíveis aos arquitetos europeus no final do século XIX e início do século XX e, em segundo lugar, examinar em detalhes os seus efeitos no trabalho de uma das principais figuras do movimento moderno: Ludwig Mies van der Rohe.

Através de uma breve compreensão histórica do desenvolvimento da arquitetura japonesa e dos seus conceitos espaciais, valores e princípios arquitetónicos, somos capazes de reconhecer que os japoneses, embora não colonizados, foram influenciados pelas culturas, religiões e filosofias de outros povos. A arquitetura japonesa mudou ao longo do tempo, mas manteve sempre a sua essência original. À medida que o Japão se foi isolando do mundo exterior, os estilos residenciais que representavam verdadeiramente as casas tradicionais japonesas foram preservados e a arte e a arquitetura japonesas foram consolidadas. Mais de duzentos anos depois, o Japão retomou as relações diplomáticas com outros países e ocorreram enormes intercâmbios em vários campos, especialmente no campo cultural.

No que se diz respeito ao conhecimento e à compreensão crescentes da arquitetura japonesa na Europa, verificou-se que, embora o interesse inicial se tenha desenvolvido a partir do *Japonismo* no final do século XIX, houve uma tendência para se concentrar nas construções decorativas e ostensivas do período *Tokugawa*. Na viragem do século, as publicações e exposições europeias começaram a enfatizar exemplos mais simples e modestos da arquitetura japonesa e, em particular, as características dos edifícios mais antigos e das casas tradicionais japonesas.

A compreensão europeia da arquitetura japonesa desenvolveu-se através de uma variedade de fontes, incluindo livros e artigos de revistas publicados predominantemente na Alemanha e Grã-Bretanha e, mais tarde, no Japão; através das diversas exposições internacionais, que refletiam a mudança de gostos dos observadores europeus; da obra de Frank Lloyd Wright, que oferecia uma representação assimilada dos conceitos japoneses; e através de vários intercâmbios académicos e culturais, incluindo as visitas recíprocas de arquitetos e estudante e a criação de várias sociedades internacionais.

A escolha do arquiteto Mies van der Rohe como enquadramento de análise do impacto transcultural entre a arquitetura tradicional japonesa e o movimento moderno europeu justifica-se por duas razões: em primeiro lugar, porque o arquiteto foi uma das figuras mais emblemáticas e respeitadas do movimento, não só na Europa quanto no mundo; e em segundo, embora sejam frequentemente mencionadas semelhanças aparentes entre o seu trabalho e estes precedentes, o assunto em si foi analisado com relativamente pouca profundidade ou limitada a comparações visuais das formas.

Para Mies, no entanto, as influências japonesas ou “orientais” parecem ter sido predominantemente conceptuais e filosóficas, relacionada a ideias baseadas em princípios

taoistas. Mies negou veementemente a influência das fontes japonesas e assimilou-as a ponto de a comparação direta com os precedentes japoneses produzir apenas uma gama limitada de formas semelhantes. Contudo, outras semelhanças e potenciais influências são descobertas quando as fontes de informação sobre a cultura japonesa e os princípios “orientais” a que Mies esteve exposto são examinados e comparados com a expressão de princípios relevantes no seu trabalho. Além disso, verifica-se que os conceitos japoneses associados ao desenvolvimento do trabalho de Mies não só correspondem em atitude ou intenção, mas também resultam numa convergência de expressão física com a arquitetura tradicional japonesa. As semelhanças físicas observadas pelos críticos podem, portanto, ser explicadas não apenas por transferências diretas de forma e detalhes de fontes japonesas, mas também pela compatibilidade de intenções conceptuais ou filosóficas.

Como este estudo demonstrou, diversas fontes de informação sobre a filosofia, cultura e arquitetura japonesa estavam disponíveis para Mies, assim como outros da sua geração. As características japonesas resultantes do seu trabalho sugerem, portanto, que – independentemente da intenção consciente – a sua arquitetura pode ser vista como um produto do ambiente em que foi criada. Embora tal conclusão destaque a importância de fontes de influência reconhecidas e não reconhecidas, deve ser enfatizado que o mais importante foi a capacidade dos arquitetos para responder a estas condições, absorver e reinterpretar os materiais disponíveis e, em última análise, desenvolver soluções novas e originais. Nestes casos, isto acaba por ter o maior valor.

De uma forma mais geral, considerar a arquitetura de Mies à luz das fontes japonesas ajuda a compreender o seu trabalho dentro de um contexto cultural e social mais amplo, enfatizando a riqueza dos materiais disponíveis, a relevância e o leque de interpretações alternativas aplicáveis ao seu trabalho, e a sua capacidade especial para criar obras arquitetónicas de significado duradouro. Neste contexto, e dado o papel diversificado que Mies desempenhou na história do movimento moderno, compreender a relação entre a sua obra e as fontes japonesas fornece a base para uma reinterpretação mais ampla do movimento. De facto, as vastas e diversas fontes de informação sobre a arquitetura japonesa e a cultura “oriental” que circulavam na Europa no início do século XX (detalhadas no Capítulo 1) sugerem que a importância potencial destas fontes se estende para além do que está atualmente disponível.

Este trabalho estabelece bases para diversas áreas de futuras investigações as quais a autora procura seguir: primeiro, sobre o trabalho de outros arquitetos que potencialmente

sofreram impacto das fontes japonesas durante o final do século XIX e início do século XX; e em segundo, sobre uma reavaliação do movimento moderno e das suas histórias estabelecidas, particularmente em relação às fontes japonesas, mas também tendo em conta uma compreensão mais ampla do impacto.

BIBLIOGRAFIA

- ALOFSIN, A. (1993). *Frank Lloyd Wright: The Lost Years*. University of Chicago Press.
- ALOFSIN, A. (1999). *Wright, Influence and the World at Large*. University of California Press.
- BALTZER, F. (1903). *Das Japanische Haus: Eine bautechnische Studie*. Deutsche Digitale Bibliothek.
- BEHNE, A. (1996). *The Modern Functional Building*. The Getty Center for the History of Art.
- BLAKE, P. (1960). *Architecture and Structure*. Penguin Books.
- BLASER, W., & MALMS, J. (2001). *West Meets East - Mies van der Rohe*. Birkhauser.
- CHANG, A. I. (1981). *The Tao of Architecture*. Princeton University Press.
- COHN, L. (1999). *The Door To a Secret Room: A Portrait of Well Coates*. Ashgate Pub Ltd.
- CONANT, E. P. (1991). Japan's Participation in International Exhibitions 1862-1910. Em T. SATO, & T. WATANABE, *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930* (pp. 79-94). Lund Humphries.
- COUTINHO, W. T. (15 de Setembro de 2015). O conceito Ma: o conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando. Brasil: Universidade Federal de Pernambuco.
- DRESSER, C. (1882). *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufacture*. Cambridge University Press.
- DREXLER, A. (1960). *Ludwig Mies van der Rohe*. Nova York: G. Braziller.
- EMERY, E. (2021). A Japoniste Friendship in Translation: Hayashi Tadamasa and Philippe Burty (1878–1890). *Journal of Japonisme*.
- ENGEL, H. (1964). *The Japanese House: A Tradition for Contemporary Architecture*. Charles E. Tuttle.
- GLAESER, L. (1969). *Ludwig Mies van der Rohe: Drawings in the Collection of the Museum of Moderns Art*. The Museum of Modern Art.
- GLAESER, L. (1977). *Ludwig Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. The Museum of Modern Art.

- GRAHAM, P. (2014). *Japanese Design*. Tuttle Publishing.
- GRAHAM-DIXON, A. (2011). *Arte. Guia Visual Definitivo da Arte. Da Pré-História ao Século XXI*. Publifolha.
- GUIOTON, J., & GUIOTON, M. (1981). *The ideas of Le Corbusier on architecture and urban planning*. Nova York: G. Braziller.
- HOTTA-LISTER, A. (2016) [1999]). *The Japan-British Exhibition of 1910: Gateway to the Island Empire of the East*. Routledge.
- HOWARD, L. (1935). Biographical Memoir of Edward Sylvester Morse 1838-1925. *National Academy of Sciences of the United States of America Biography Memoirs*, vol. XVII - *First Memoir*, pp. 1-29.
- IKLE, F. W. (1974). Japan's Policies Toward Germany. Em J. W. MORLEY, *Japan's Foreign Policy* (pp. 265-339). Columbia Univeristy Press.
- ITOH, T. (1983). *Tradicional Japanese Houses*. Nova York: Rizzoli.
- JOHNSON, P. C. (1947). *Mies van der Rohe*. Museum of Modern Art.
- KATO, T. (2012). Personal contacts in Japanese-German cultural relations during the 1920s and early 1930s1. Em C. W. SPANG, *Japanese-German Relation Revisited* (pp. 119-138). Londres: Routledge.
- Kenkyusha's New Japanese - English Dictionary, 4th Edition (English and Japanese Edition)*. (2003). Kenkyusha.
- KIM, R. (Agosto de 2006). Tese de Doutorado. *The "Art of Building" (Baukunst) of Mies van der Rohe*. Georgia Institute of Technology.
- LANCASTER, C. (1963). *The Japanese Influence in America*. Abbeville Pr.
- LOBÃO, M. M. (26 de julho de 2016). Dissertação de Mestrado. *Sanaa Design Process*. Lisboa, Portugal: Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa.
- MAKI, F. (1979). Japanece City Spaces and the Concept of Oku. *The Japan Architect*, no. 5.
- MARCHAND, S. (2001). American Philosophic Society. *German Orientalism and the Decline of the West*, Vol. 145, no.4, pp. 465-473.

- MASUDA, K. (2003). *Kenkyusha's New Japanese - English Dictionary, 4th Edition (English and Japanese Edition)*. Kenkyusha.
- MCNEIL, P. (1992). Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c.1920-1940. *Journal of Design History*, Vol. 5, no.4, 281-294.
- MIR, M. S., & Beatriz Martín DOMÍNGUEZ, A. G. (2021). Expresión Gráfica Arquitectónica. *Frank Lloyd Wright & Hiroshige; De Los Grabados Japoneses al Portafolio Wasmuth*, pp. 204-213.
- MORSE, E. S. (2016) [1886]). *Japanese Homes and their Surroundings*. Nova York: Harper.
- MUNZ, L., & KUNSTLER, G. (1966). *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*. Londres: Thames and Hudson.
- NEIVA, S. L., & RIGHI, R. (09 de Agosto de 2008). *A Cultura e o Espaço Urbano no Japão*. Obtido de Vitruvius: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.099/119>
- NEUMEYER, F. (1994). *The Artless World: Mies van der Rohe on the Building Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- NISHIDA, K. (2001). Pasajes de arquitectura y crítica. *El espacio japonés de espacio domestico*, no. 29, pp. 60-63.
- NITSCHKE, G. (1966). "MA" - *The Japanese Sense of Place in Old and New Architecture and Planning*. Inglaterra: Architectural Design.
- NITSHCKE, G. (1995). *From Shinto to Ando: studies in Architectural Anthropology in Japan*. Londres: Academy Editions.
- OKAKURA, K. (1906). *The Book of Tea*. Londres e Nova York: G.P. Putnam's Sons.
- OKANO, M. (2012). *Ma: entre-espaco da arte e comunicação no Japão*. Annablume.
- OSHINSKY, S. J. (2006). *Christopher Dresser (1834-1904)*. Skira.
- PUENTE, M. (2008). Mies van der Rohe at the Arts Club, Chicago, 1952. Em M. PUENTE, *Conversation with Mies van der Rohe* (pp. 13-27). Princeton Architectural Press.
- SADLER, A. L. (2009) [1963]). *A Short History of Japanese Architecture*. Periplus Editions.
- SCHULZE, F. (1985). *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago: University of Chicago Press.

- SCHWANTES, R. S. (1976). *Japanese and Americans: A Century of Cultural Relations*. Wesport, CT: Greenwood Press.
- SHELTON, B. (2003) [1999]). *Learning from Japanese City: West meets East in Urban Design*. Londres: Taylor & Francis.
- SPENGLER, O. (1918). *The Decline of the West*, vol 1. Alfred A. Knopf.
- STEELE, J. B. (2017). *Contemporary Japanese Architecture: Tracing the Next Generation*. Routledge.
- STRANGE, E. F. (1896). Architecture in Japan by Edward F. Strange: with illustrations by native architects and painters. Em *The Architectural Review*, vol.1 (pp. 126-134). Londres: Emap Construct.
- TAMBURELLO, A. (1974). Historia de la Arquitetura Japonesa. Em M. Bussagli, *Arquitectura Oriental*. Madrid: Mario Bussagli Editorial.
- TAUT, B. (1919). *Alpine Architektur des Architekten Bruno Taut*. Hagen.
- TAUT, B. (1936). *Funtamentals of Japanese Architecture*. Tóquio: Kokusai Bunka Shinsokai.
- TEGETHOFF, W. (1985). *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. Mit Pr.
- UEDA, A. (1990). *The Inner Harmony of the Japanese House*. Tóquio: Kodansha International Ltd.
- VENTURI, R. (1995). *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. Martins Fontes.
- YOSHIDA, T. (1935). *Das japanische Wohnhaus*. Berlim: Verlag Ernt Wasmut.
- YOSHIDA, T. (1955). *The Japanese House and Garden*. Frederick A. Praeger.
- ZHA, Q. (Janeiro de 2004). *Foreign Influences on Japanese and Chinese Higher Education: a comparative analysis*, pp. 1-15.

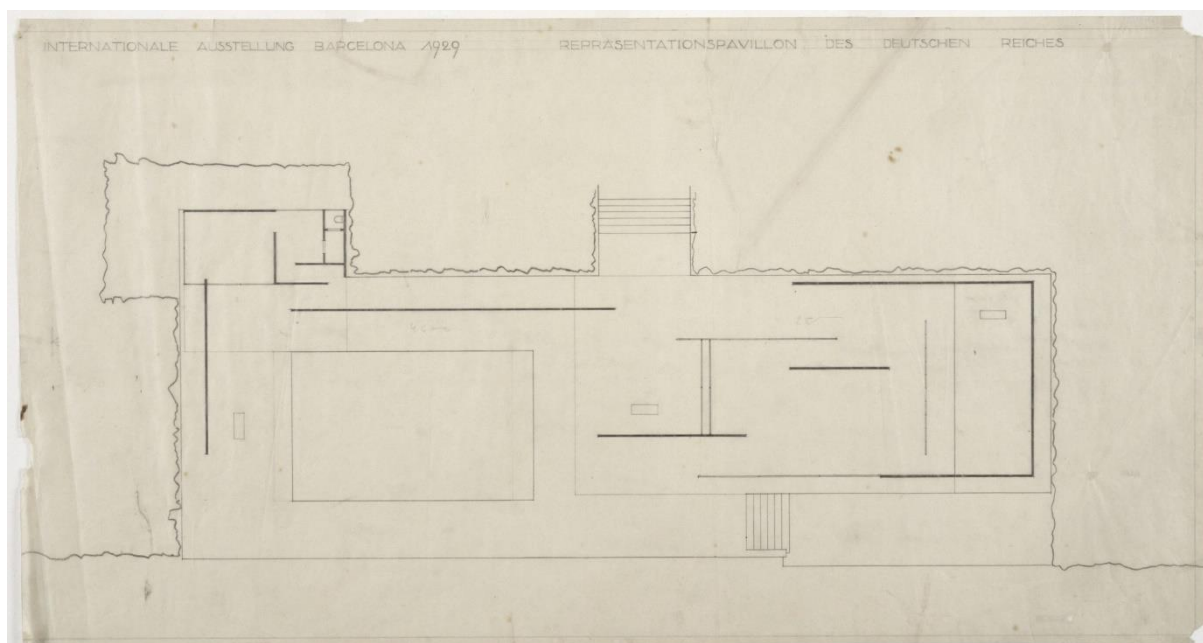
Websites

- ADKISSON, K. (26 de Julho de 2023). *Frank Lloyd Wright and Japan: Influences, Imports and Impacts*. Obtido de Uncovering Cranbrook Lecture Series: <https://center.cranbrook.edu/events/lectures/frank-lloyd-wright-and-japan-influences-imports-and-impact>

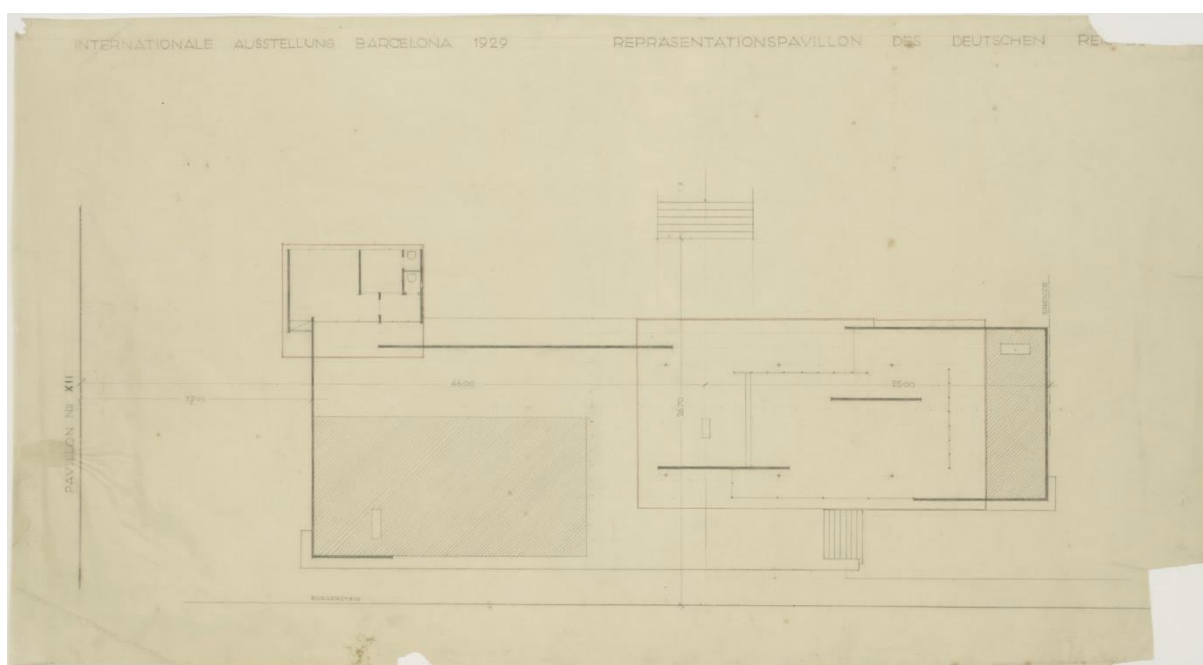
- BALM, A. (s.d.). *The Tao Te Ching by Lao Tzu*. Obtido de Terebess Asia Online: <https://terebess.hu/english/tao/bahm.html#Kap25>
- BEITA, E. (14 de Março de 2014). *NIYT School of Architecure and Design*. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=VA1UfJzekfI&t=1270s>
- MOOR, L. (11 de Maio de 2020). *Japanese Words We Can't Translate: Shakkei – the Essence of Japanese Garden Design*. Obtido de Tokyo Weekender: https://www.tokyoweekender.com/art_and_culture/japanese-culture/japanese-words-cant-translate-shakkei/
- OLIVEIRA, T. R. (23 de janeiro de 2017). *Arquitetura: sobre o Espaço e Tempo*. Obtido de Arquitetura & Design: <https://www.meer.com/pt/20924-arquitetura-sobre-o-espaco-e-tempo>
- Shinden-zukuri*. (28 de setembro de 2023). Obtido de Japanese Architecture and Art Net Users System: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/shindenzukuri.htm>
- TANIGUCHI, C. (s.d.). *Historical Narrative of Shofuso*. Obtido de Japan America Society of Greater Philadelphia: <https://japanphilly.org/shofuso/shofuso-history/>
- The 1929 Barcelona Pavilion by Mies*. (27 de outubro de 2023). Obtido de Unconscious Expressions: <https://unconsciousexpressions.wordpress.com>
- Xintoísmo*. (2 de setembro de 2023). Obtido de Infopédia, dicionário Porto Editora: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$xintoismo](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$xintoismo)

APÊNDICES

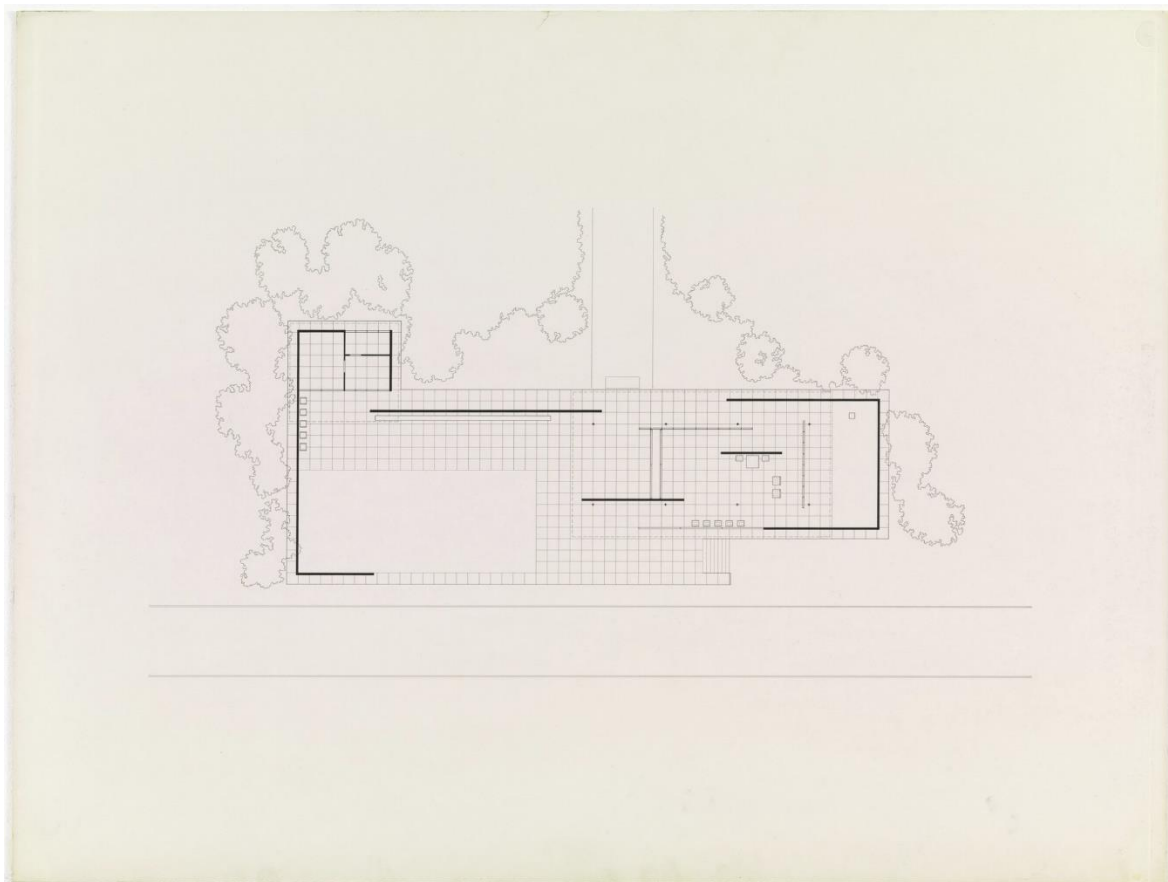
APÊNDICE I: Desenhos técnicos do Pavilhão de Barcelona (1928-29) de Mies van der Rohe.



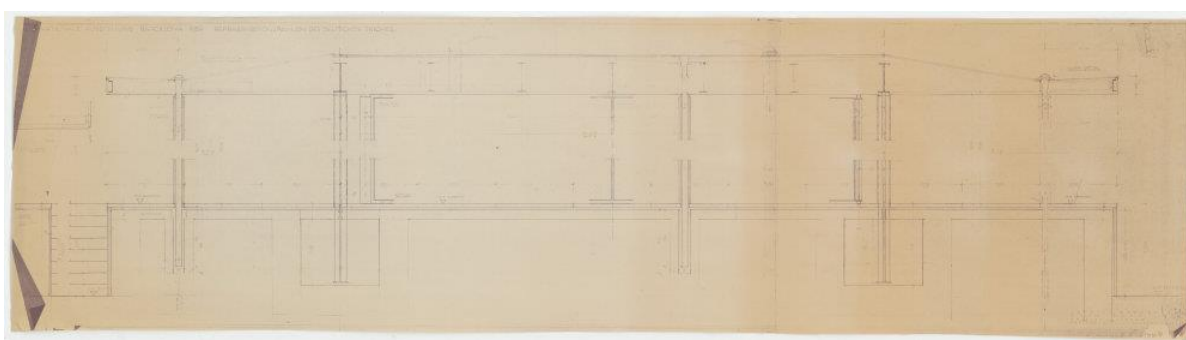
Primeiro esquema preliminar do Pavilhão Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929 [MOMA].



Segundo esquema preliminar do Pavilhão Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929 [MOMA].

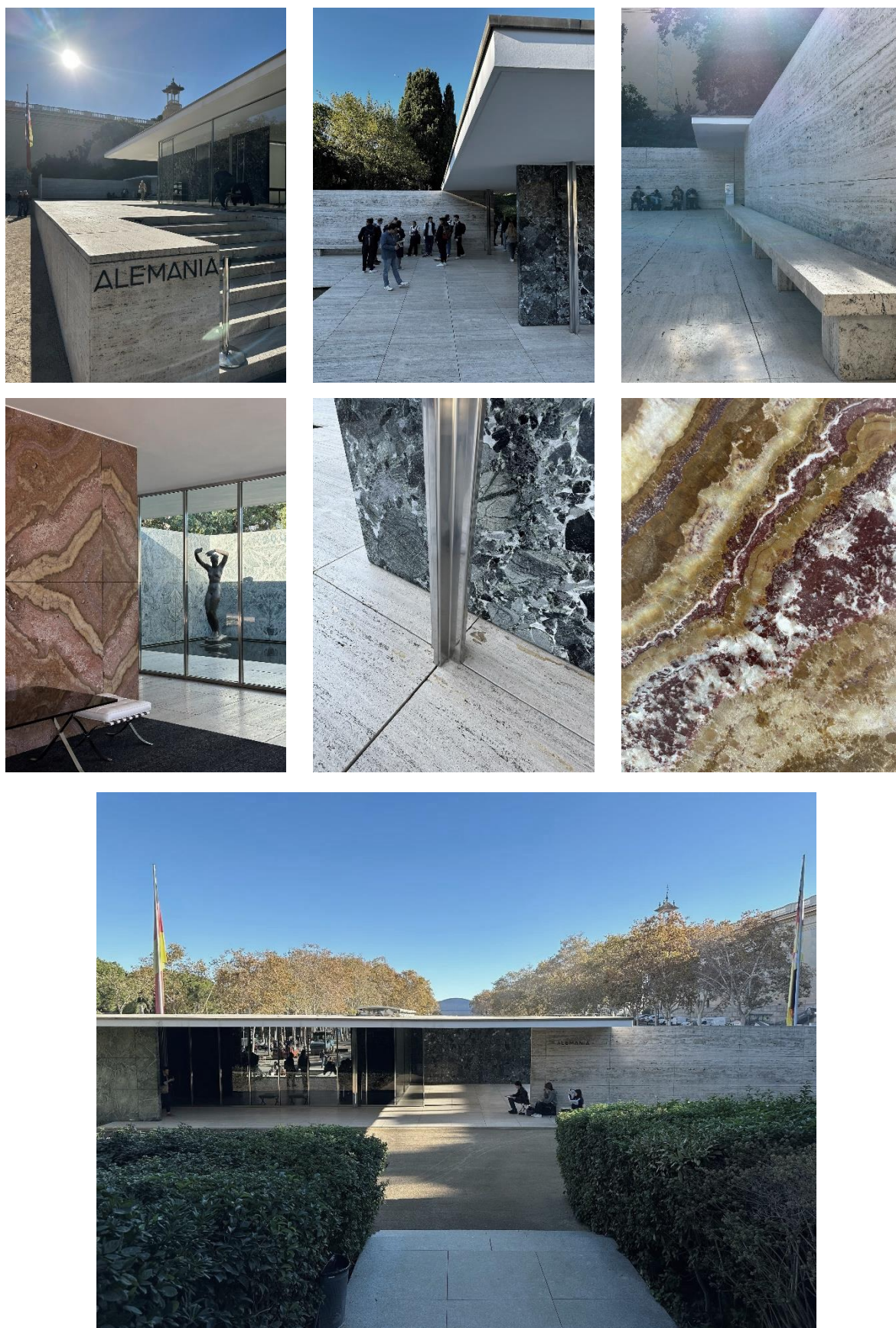


Planta do Pavilhão Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929, desenhado pelo escritório de Mies van der Rohe em Chicago [MOMA].

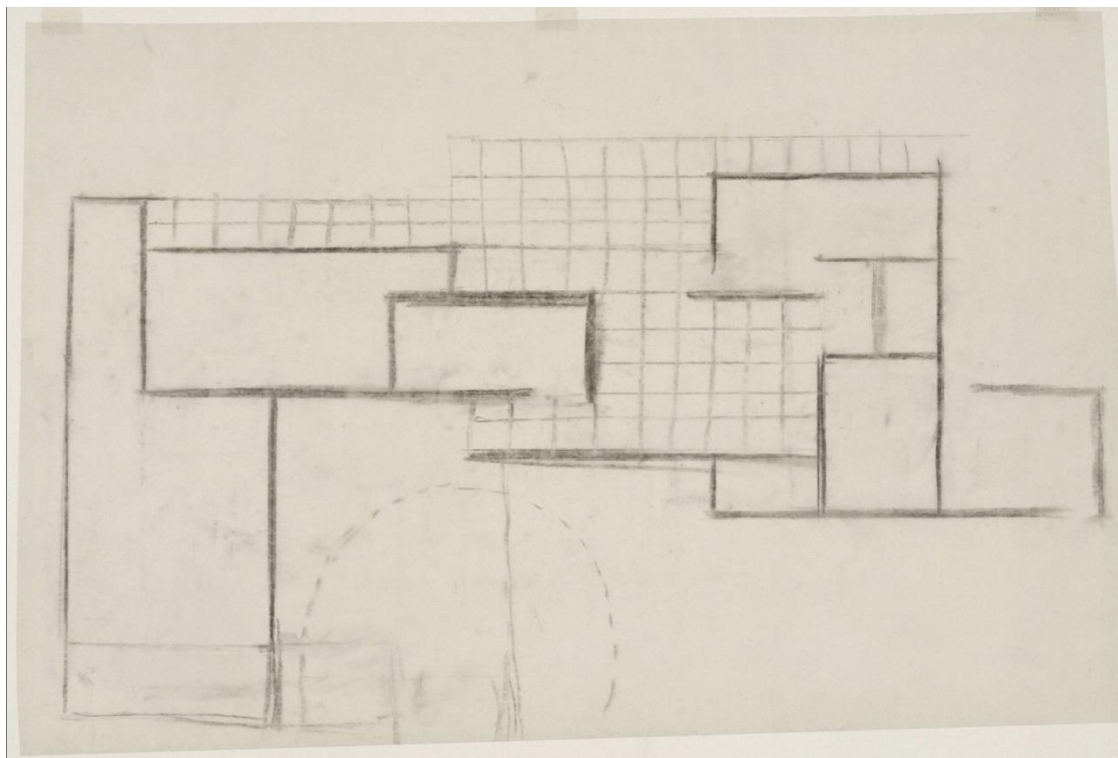


Reprodução do corte transversal do Pavilhão Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929, por Sergius Ruengenberg [RIBApix].

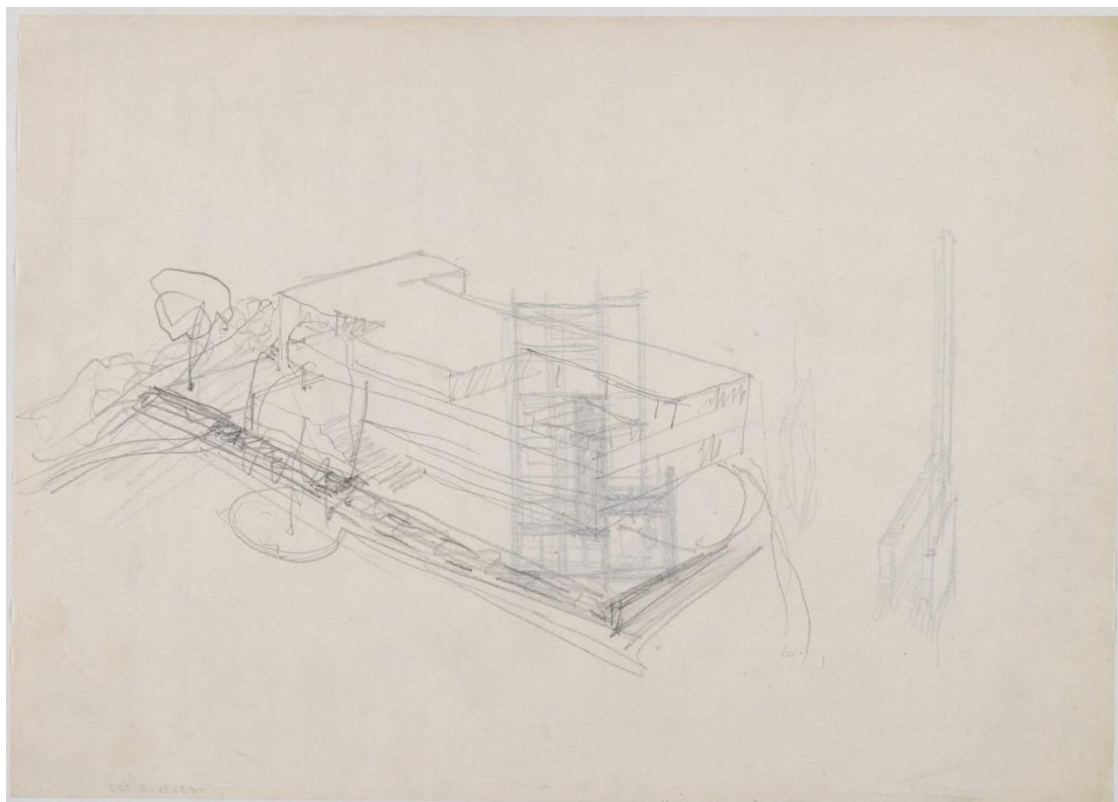
APÊNDICE II: Fotografias do Pavilhão de Barcelona (*fotografias da autora, 2023*)



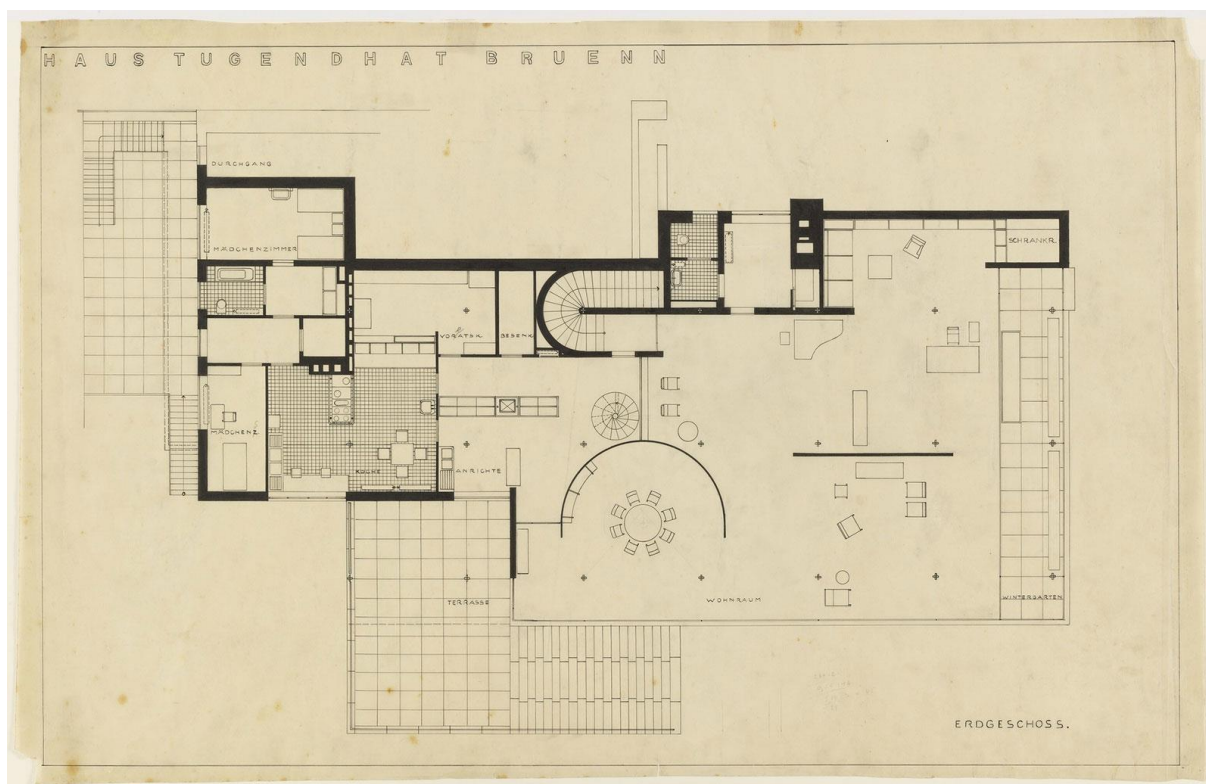
APÊNDICE III: Desenhos técnicos da Tugendhat House (1930) de Mies van der Rohe.



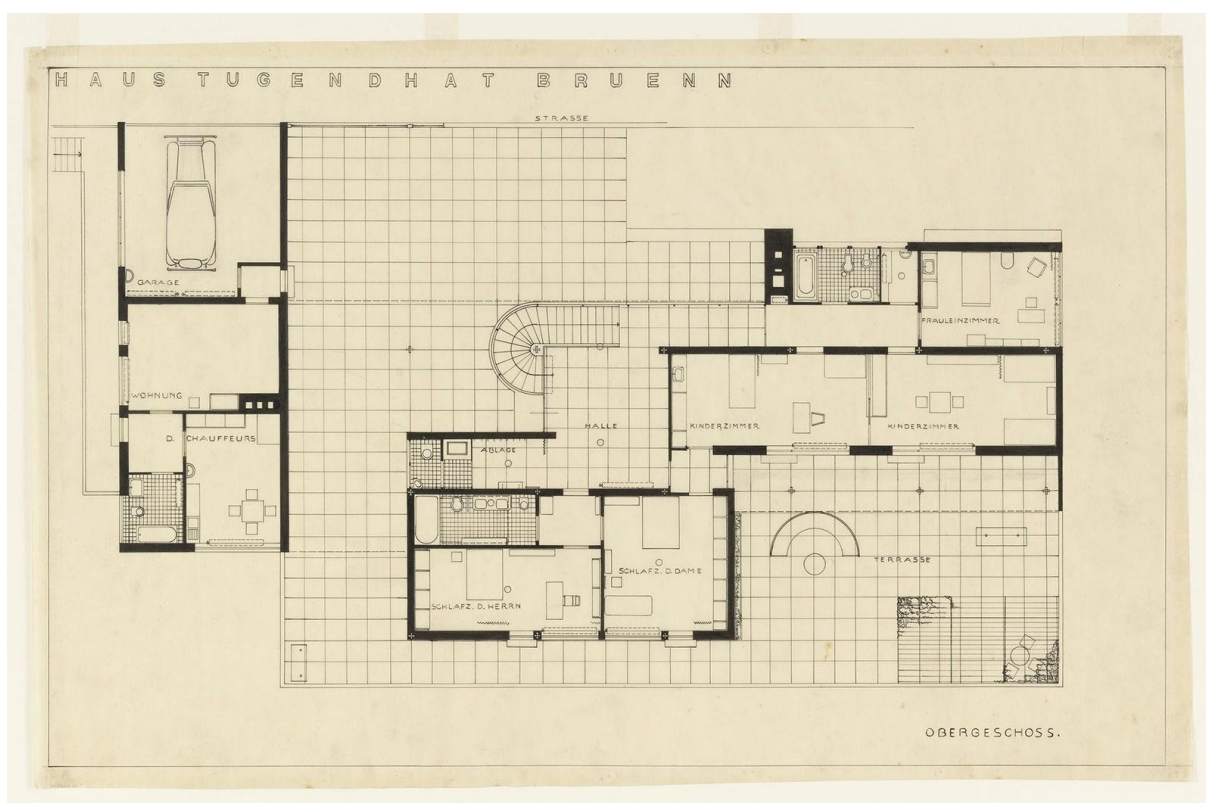
Esquisso da planta da casa Tugendhat de Mies van der Rohe, 1928-30 [MOMA].



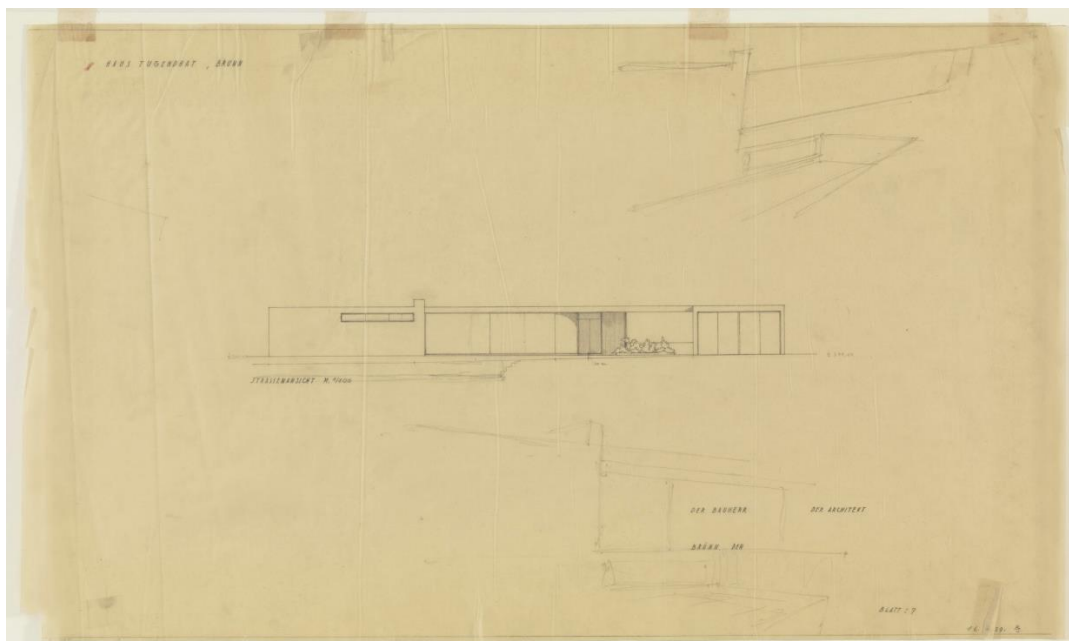
Esquisso em perspectiva da casa Tugendhat de Mies van der Rhoe, 1928-30 [MOMA].



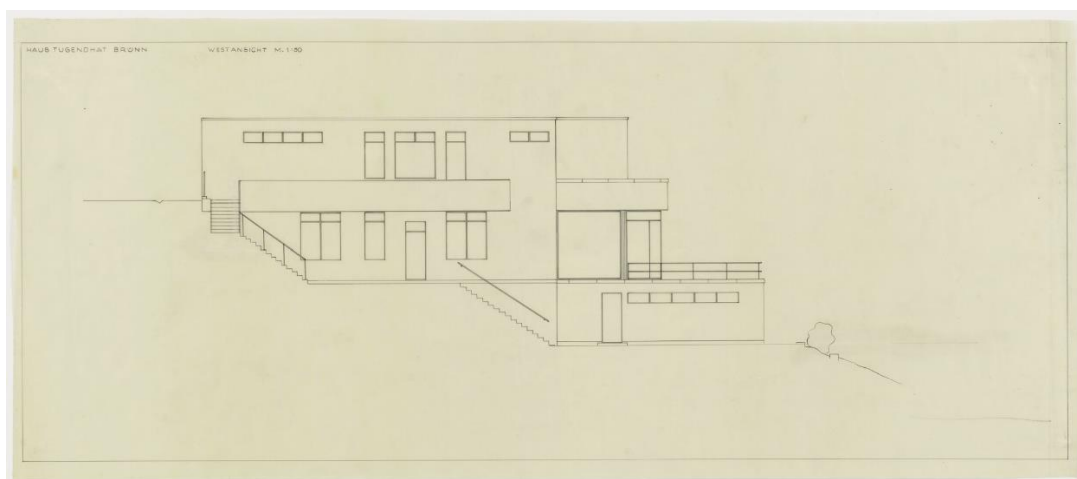
Planta piso 0, Tugendhat House, 1930, Mies van der Rohe [ArchEyes].



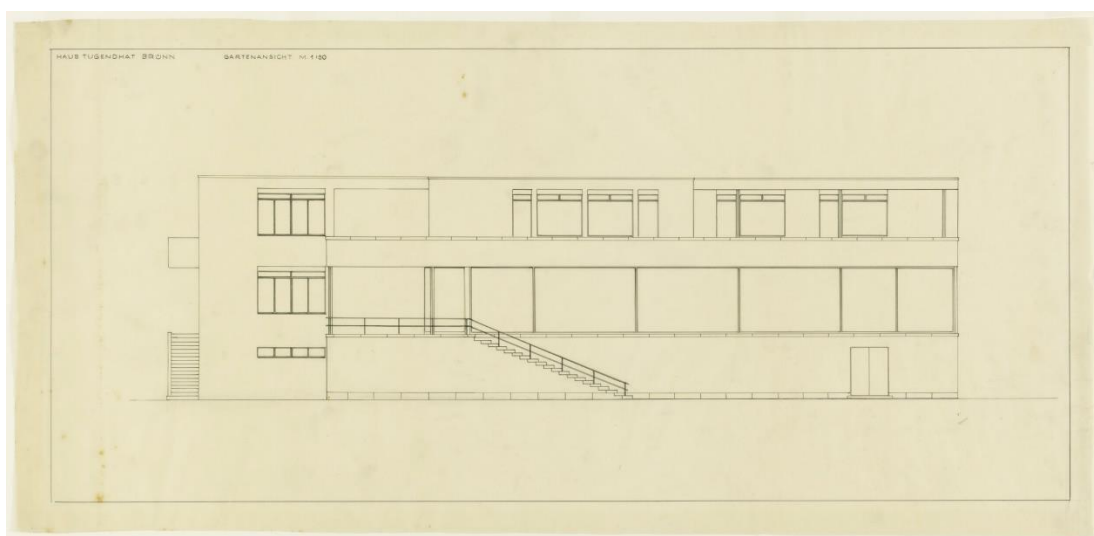
Planta piso 1, Tugendhat House, 1930, Mies van der Rohe [ArchEyes].



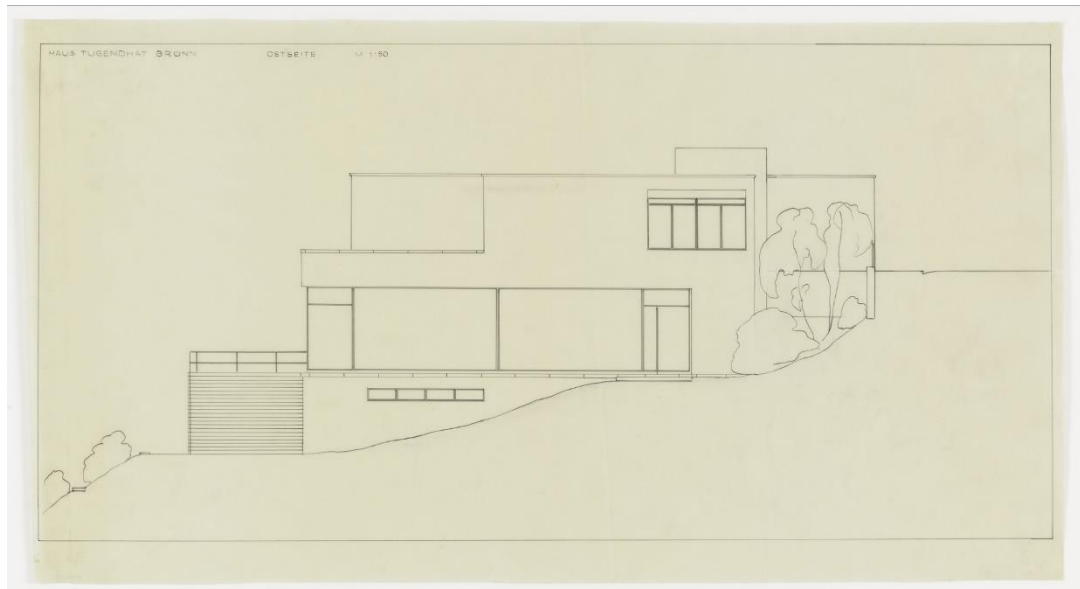
Alçado Norte (estrada) [MOMA].



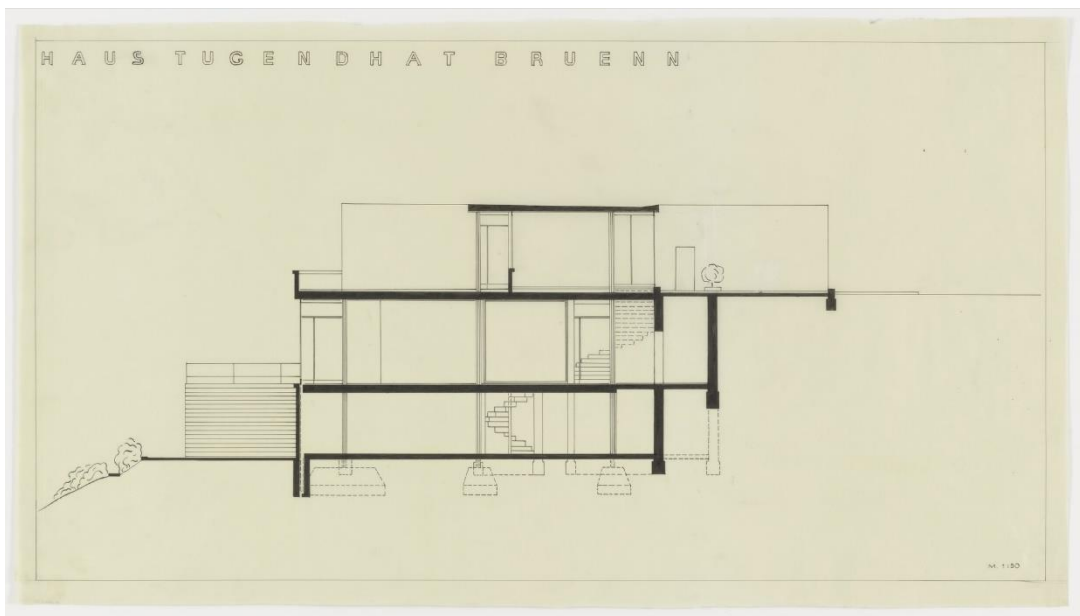
Alçado Oeste [MOMA].



Alçado Sul (jardim) [MOMA].

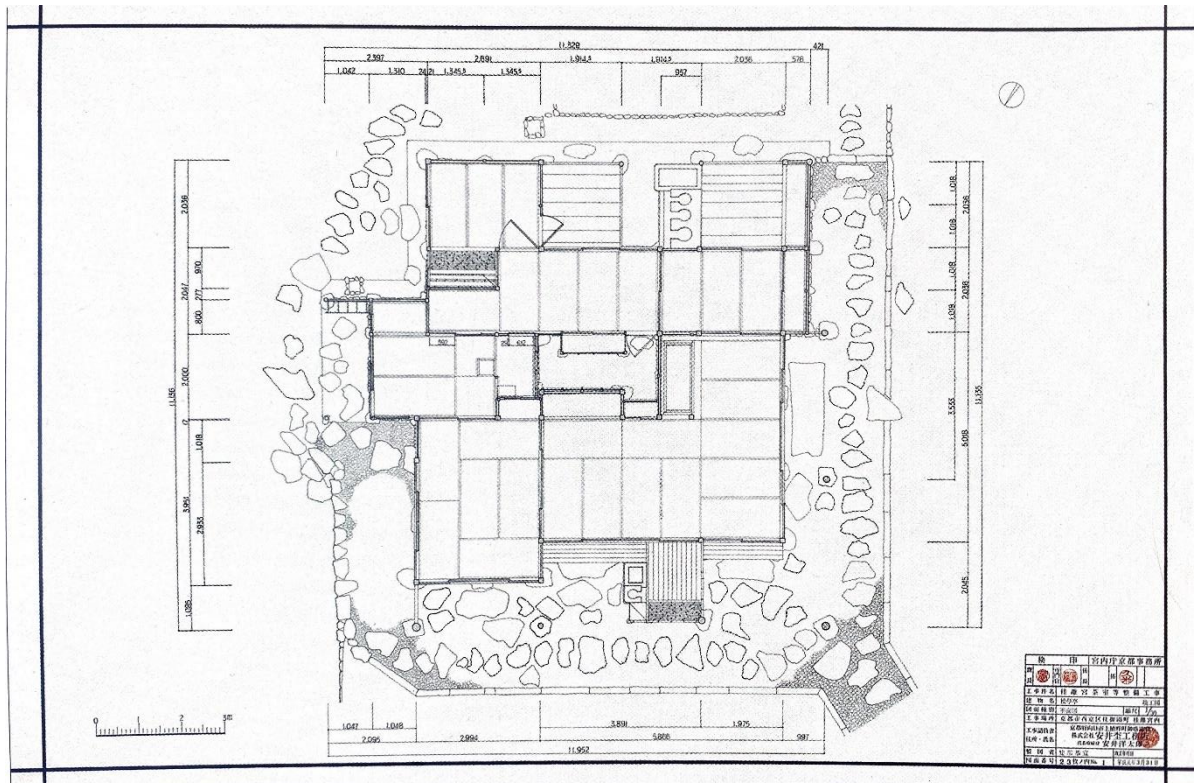


Alçado Este [MOMA].

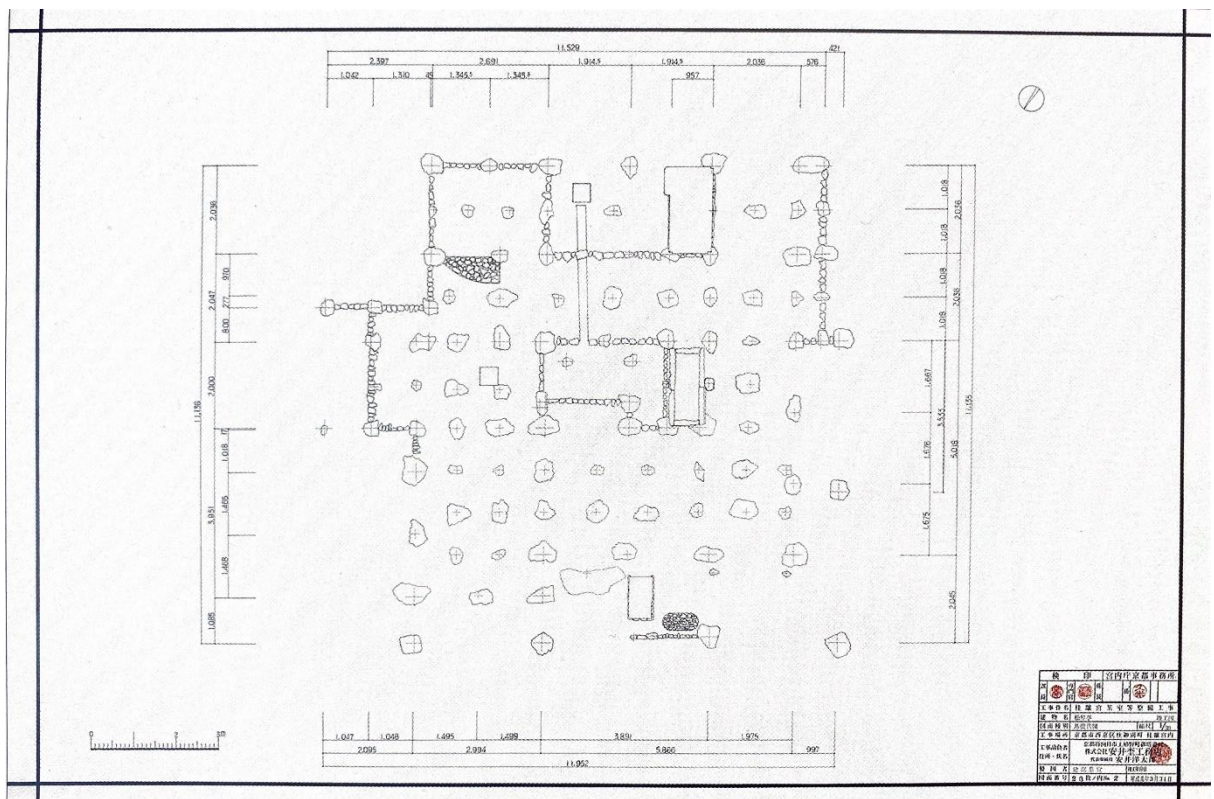


Corte transversal [MOMA].

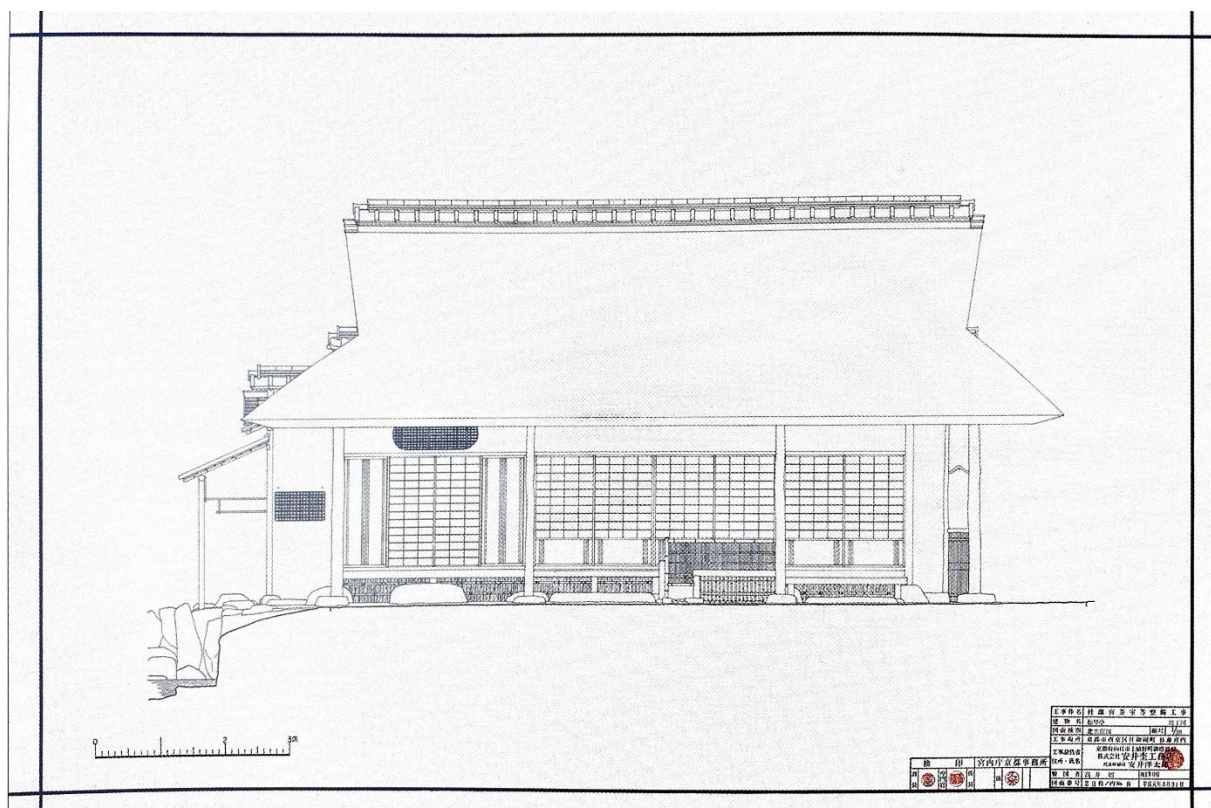
APÊNDICE IV: Desenhos técnicos *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura (obtidas de Katsura: Imperial Villa de Arata Isozaki, 2011)



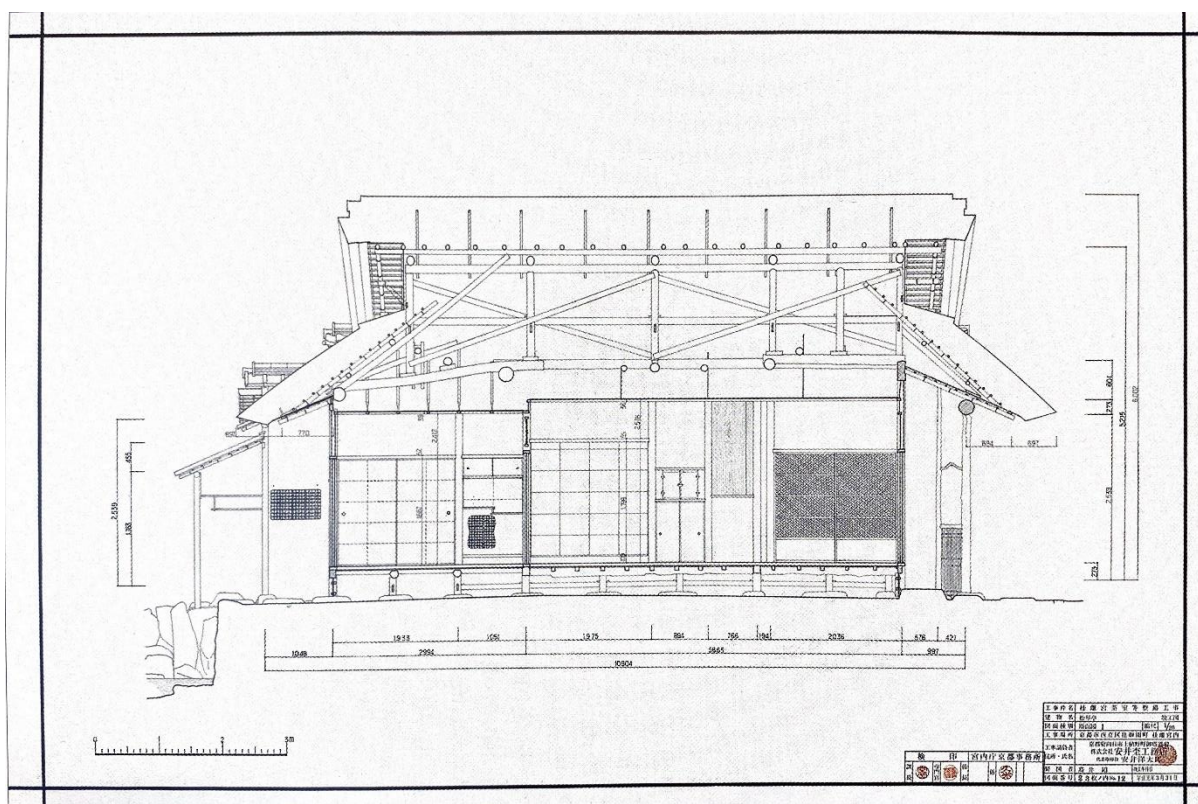
Planta de piso, *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura.



Planta de fundações, *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura.



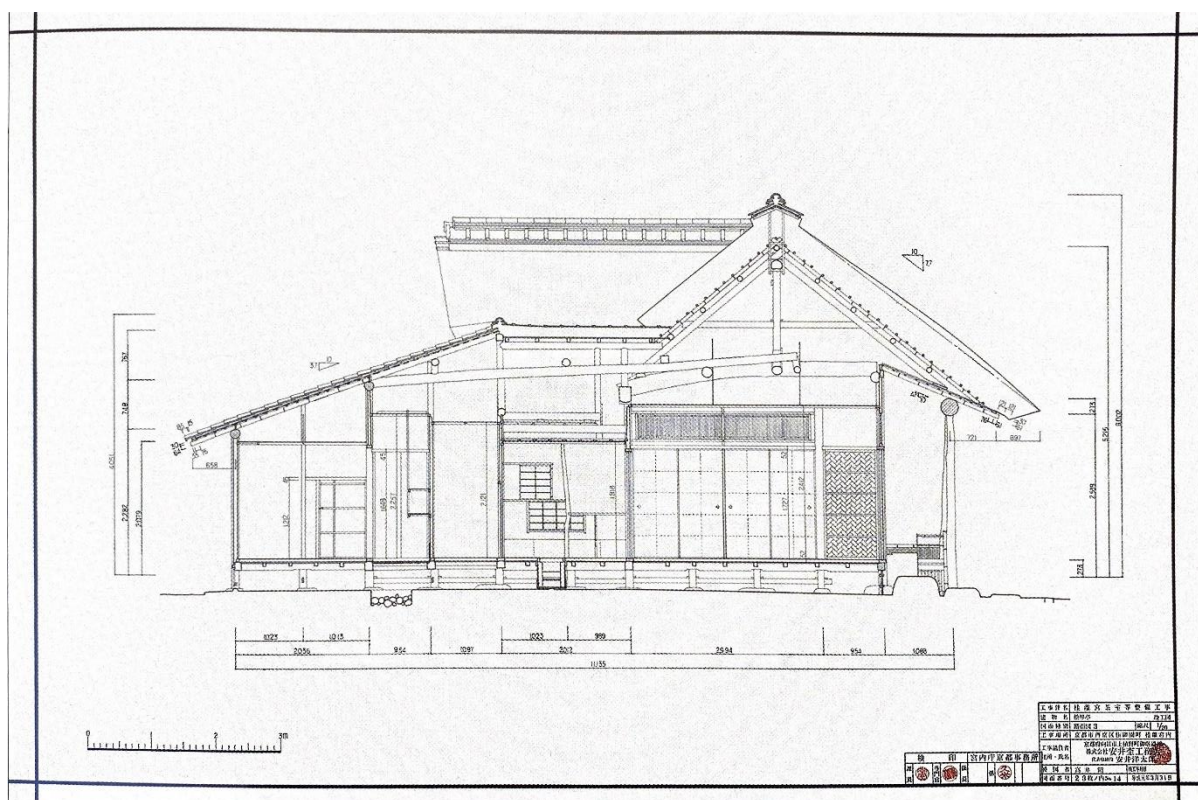
Alçado Norte, *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura.



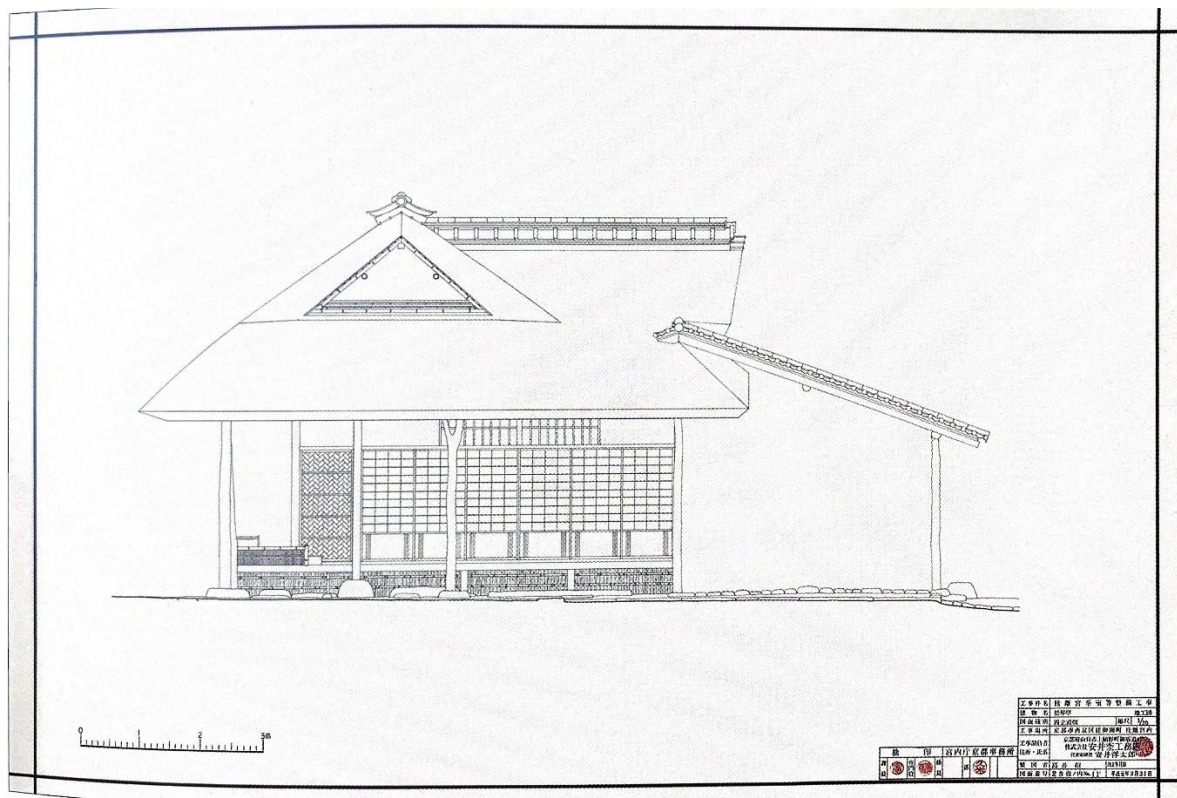
Corte Longitudinal Norte, *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura.



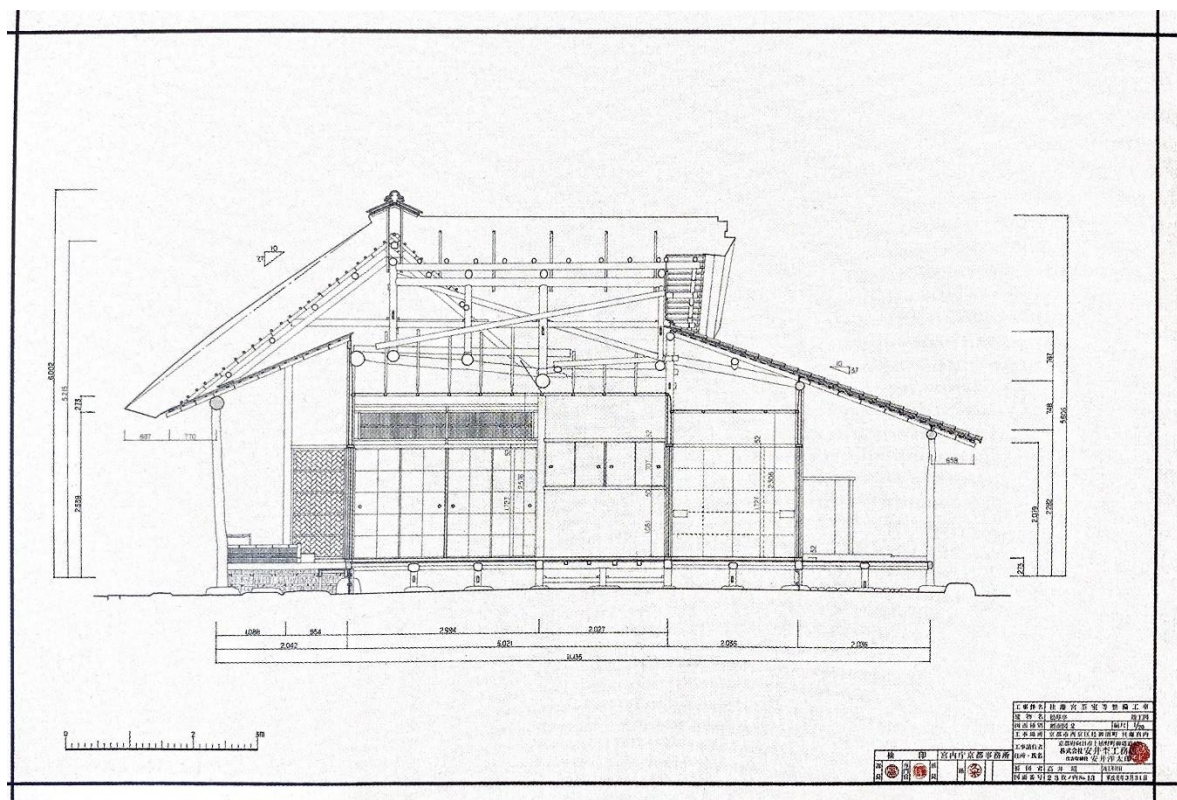
Alçado Este, *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura.



Corte Tansversal Este, *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura.



Alçado Oeste, *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura.



Corte Transversal Oeste, *Shokin-tei*, Vila Imperial de Katsura.

APÊNDICE V: Fotografias da Vila Imperial de Katsura (*fotografias da autora, 2023*)



Percurso realizado durante a visita [Imperial Household Agency].



Caminho Miyukimichi.



Portão Miyukimon, utilizado como entrada exclusiva para membros da família imperial e seus convidados.





Percurso até o Sotokoshikake (*machiiai*), localizado próximo ao Shokin-tei, onde os convidados podiam esperar até que o anfitrião terminasse de preparar o chá.



Vista do Sotokoshikake (*machiiai*) onde se nota as diferentes pedras do pavimento (formais e informais) e os vários degraus, juntamente com a cicadácea do outro lado.



O Sotokoshikake possui um grande telhado suportado por pilares de troncos com a casca ainda presa.



Percurso até o Shokin-tei



Shokin-tei e o lago envolvente.



Uma escadaria de pedra sobe uma pequena colina até uma lanterna de pedra chamada *mizuhotar* que nos conduz até o Shokatei.



O Shokatei, construído num estilo semelhante ao de uma casa de chá, situa-se no ponto mais alto do jardim.



O Onrindo situa-se na base da colina em que se encontra o Shokatei e era onde anteriormente se guardavam as placas comemorativas da família Katsura. Atualmente, resta apenas a estrutura.



O Shoiken é uma casa de chá de estilo campestre junto ao lago que tem pedras de calçada cortadas que conduzem a ela numa linha diagonal.



APÊNDICE VI: Linha cronológica da história do Japão

PERÍODO	DATA	CULTURA
JOMON	10.000 a.C. – 300 a.C.	Habitações em fossa; Agricultura
YAYOI	300 a.C. – 250 d.C.	Habitações ao nível do solo; Cultura do arroz; Habitações elevadas do solo.
KOFUN	250 d.C. – 538 d.C.	Surgimentos dos clãs e mausoléus.
ASUKA	538 d.C. – 710 d.C.	Primeira cidade com características de capital; Cultura chinesa; Budismo Templo Horyuji; Família Imperial.
NARA	710 d.C. – 794 d.C.	Primeira capital permanente; Edifícios com influência da Dinastia Chinesa Sui e T'ang; Simetria; Templo Todaiji; Imperial; Vínculo entre arquitetura religiosa e residencial; Unificação do território nacional através dos templos Budistas
HEIAN	794 d.C. – 1185 d.C.	Primeira capital planejada: Kyoto; Assimetria; Imperial; Arquitetura residencial: <i>Shinden</i> ; Integração entre edifício e natureza; Palácio Imperial de Kyoto
KAMAKURA	1186 d.C. – 1333 d.C.	Zen Budismo; Militar; Residências estilo guerreiro: <i>bakezukuri</i> ; Estilo chinês: <i>Tenjikyo</i> e <i>Karayo</i>
MUROMACHI	1333 d. C – 1573 d.C.	Uso de cores e ouro no interior dos edifícios; Zen Budismo; Cerimónia do Chá; Abandono de ornamentos; Estilo Shoin
MOMOYAMA	1573 d.C. – 1603 d.C.	Influência europeia: castelos
EDO	1603 d.C. – 1868 d.C.	Castelo de Edo ou Clã dos Tokugawa. Tóquio; Estilo <i>Sukiya</i> ; Isolamento diplomático; Vila Imperial de Katsura
MEIJI	1868 d.C. – 1912 d.C.	Abertura das fronteiras; Modernização;