

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA - PROPAR



**A CASA MODERNA OCIDENTAL E O JAPÃO:
A INFLUÊNCIA DA ARQUITETURA TRADICIONAL JAPONESA NA
ARQUITETURA DAS CASAS MODERNAS OCIDENTAIS.**

HELENA KARPOUZAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

Orientador(a) : Dra. Glenda Pereira da Cruz
Porto Alegre, agosto 2003.



À Manjushri, o Buda da Sabedoria e
aos meus preciosos filhos, Daniel e Sophia.

AGRADECIMENTOS

À Glenda Pereira da Cruz, pela paciência e compaixão.

Aos meus pais, meu irmão e minhas irmãs Marta e Ana pelo estímulo e apoio técnico.

Ao amigo Cairo Albuquerque da Silva pela sabedoria.

Aos meus amigos “vajra” Luis Gustavo Anflor e Denis Hickel pela bondade.

À Lama Padma Samten pela disciplina e pelo caminho.

Aos amigos especiais de trabalho Maria Isabel Milanez, Felipe Helfer, Maturino Luz, Paulo Cesa, Raquel Lima, Anna Paula Canez, Margot Vilas Boas Caruccio pela compreensão e estímulo contínuo.

Ao Sr. Reitor da Uniritter Flávio D’Almeida Reis pelo apoio.

À toda equipe da Biblioteca da Uniritter pelo auxílio constante.

À Fernando Fuão pelo precioso material de pesquisa cedido.

“Penso numa grande obra de arte como uma lua brilhando no céu noturno; ela ilumina o mundo, embora a luz que irradia não seja a dela, mas só o reflexo de um sol que não vemos. A arte ajudou muitos a vislumbrarem a natureza da espiritualidade. No entanto, uma das razões da limitação de parte da arte moderna não seria a perda deste conhecimento da origem e propósito sagrados da arte, isto é dar às pessoas a visão da sua verdadeira natureza e do seu lugar no universo, e restaurar nelas, infinitamente renovado, o valor e o significado da vida com suas infinitas possibilidades?”⁰

O livro tibetano do viver e morrer, de Sogyal Rinpoche. São Paulo: Talento; Palas Athena, 1999. p. 438

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 – CASA TRADICIONAL JAPONESA

1.1	Breve histórico do surgimento da arquitetura japonesa	21
1.2	Concepção espacial japonesa	
	Introdução	33
1.2.1	Conceito de beleza : expressões estéticas	37
1.2.2	Conceito de espaço : expressões espaciais	45
1.2.3	Influências religiosas e filosóficas	54
1.2.4	A cerimônia de chá	61
1.3	A composição da casa tradicional japonesa	
	Introdução	65
1.3.1	Cultura da habitação	71
1.3.2	O jardim japonês	73
1.3.3	O espaço intermediário	85
1.3.4	O espaço interior	89
1.4	Conclusão	95

CAPÍTULO 2 – JAPÃO E FRANK LLOYD WRIGHT

	Introdução	99
2.1	As influências	111
2.2	Imagens	
2.2.1	Pré-exposição de 1893	137
2.2.2	Pós-exposição de 1893	139
2.2.3	Pós-visita ao Japão em 1905	140
	CONCLUSÃO	141
	CRONOLOGIA DOS PERÍODOS IMPERIAIS	145
	LISTA DE FIGURAS	147
	BIBLIOGRAFIA	

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo demonstrar a influência da Arquitetura Japonesa Tradicional sobre o Ocidente, evidenciando as relações diretas das casas tradicionais japonesas com as primeiras casas modernistas ocidentais do início do século XX, através da análise de seus conceitos, de suas técnicas e de suas composições.

Primeiramente, mostra-se a história, a concepção espacial e os elementos da Arquitetura Japonesa Tradicional, para se ter a compreensão de como os japoneses percebem, distintamente do Ocidente, o mundo físico e a sua dimensão psicológica. A seguir são selecionadas algumas obras do arquiteto ocidental Frank Lloyd Wright que demonstram as influências recebidas através do seu contato com o Japão, traçando assim um paralelo entre Arquitetura Japonesa Tradicional e Arquitetura Moderna Ocidental. Por fim, procura-se o entendimento de um novo produto gerado, quando as expressões e as técnicas japonesas tradicionais se fundem com as formas e com os espaços ocidentais.

ABSTRACT

This paper aims on demonstrating the influence of Traditional Japanese Architecture on the West, pointing out the direct relations between the Traditional Japanese Houses and the first modern houses in the beginning of 20th century, through the analysis of its concepts, techniques and composition.

Firstly the history, the spatial conception and the elements of the Traditional Japanese Architecture are presented in order to understand how japanese perceive the physical world and its psychological aspects. Some work of western architect Frank Lloyd Wright, which demonstrate the influences of his contact with Japan, are selected to follow, therefore establishs a paralel between Japanese Traditional and modern western architecture. Finally, an understanding of a new product is pursued, when the traditional japanese expression and technics merge with western form and space.

INTRODUÇÃO

Demonstrar a relação entre o trabalho de Frank Lloyd Wright (fig. 01) e a Arquitetura do Japão pressupõe uma profunda investigação e entendimento dos princípios culturais, religiosos e filosóficos ocidentais e orientais, pois esta relação também deve ser discutida no seu âmbito metafísico.

Pouca importância foi dada às influências da Arquitetura Japonesa sobre Wright, apesar de datarem do final do século XIX. Talvez pela falta de compreensão de como os japoneses apreendem o mundo físico e psicológico, é que muitos autores e historiadores, ao apresentarem o trabalho de Wright, omitiram informações sobre como ocorreram as influências da Arte e Arquitetura Japonesa, associando no máximo, o trabalho de Wright com o Ho-o-den (fig. 02), o pavilhão japonês da World's Columbian Exposition em Chicago (1893). Por outro lado, Wright sempre manifestou que a Arte e a Arquitetura do Japão nunca tinham influenciado a forma de seu trabalho, e que o que ele encontrou lá foi a confirmação dos seus ideais e não inspiração para seu trabalho¹.

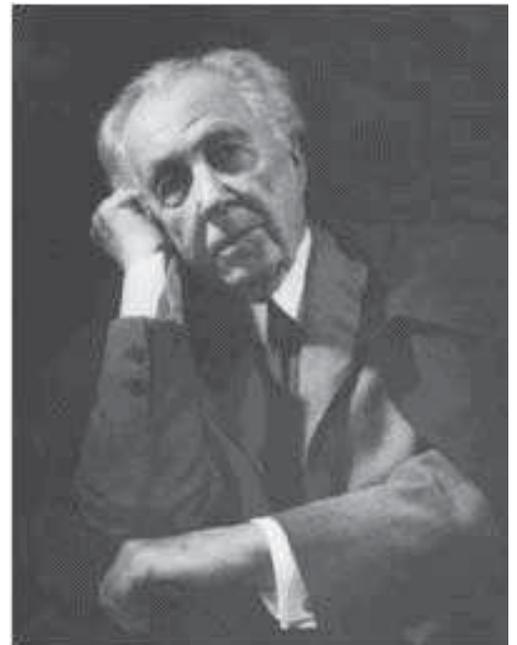


Fig.01 – Frank Lloyd Wright



Fig.02 – Ho -o-den

¹NUTE, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan*. London: Chapman&Hall, 1993. pág2

Fazer tal relação, faz com que analisemos o trabalho de Wright com outro entendimento, com outra perspectiva, entendendo de que modo ele absorveu a cultura do Japão e formulou as suas próprias teorias e as aplicou em seu trabalho de forma tão impactante, no meu entender, gerando um novo produto deste “mix” cultural.

O presente trabalho está dividido em duas partes: “Arquitetura Japonesa Tradicional” e “Japão e Frank Lloyd Wright”.

A primeira parte trata de demonstrar a concepção, a composição espacial e o significado da moradia japonesa. No primeiro momento são investigados os conceitos de espaço e de beleza aplicados às moradias japonesas, que são totalmente diferenciados daqueles do Ocidente. Fornece ainda, informações a respeito das várias religiões e filosofias que têm relação direta com a concepção espacial das casas tradicionais japonesas; além disso aborda a Cerimônia do Chá, responsável pelo estilo *sukiya*, que estabeleceu o tipo básico da moradia japonesa até os dias de hoje: a casa tradicional japonesa. No segundo momento, a abordagem se dá em relação ao aspecto formal da casa tradicional japonesa. É demonstrada a composição das casas e de suas partes: jardim, espaço intermediário e interior e os seus respectivos significados.

A intenção desta primeira parte é fornecer o máximo de informações sobre a concepção espacial das casas japonesas para que o leitor as absorva antes de apreciar o trabalho de Frank Lloyd Wright e possa, a partir do seu próprio universo intelectual e espiritual, interpretar e gerar as suas próprias conclusões.

Na segunda parte, são verificadas todas as supostas influências da Arte e Arquitetura Japonesas que Wright

possa ter recebido. Desde o *japonismo*², que durou quase cinqüenta anos, até sua ida ao Japão, Wright teve acesso a muitos livros e a exposições sobre Arte e Arquitetura Japonesas e teve muitas relações com pessoas ligadas a este tema (NUTE, 1993. p. 03). Apesar de Wright nunca ter exposto de forma clara essa relação, em sua autobiografia encontramos várias frases que, analisadas sob a base dos conteúdos do primeiro capítulo, conseguiremos identificar as relações reais existentes entre seu trabalho e o Japão, por via direta ou por via indireta.

Complementando a segunda parte do trabalho, é apresentada uma série de imagens, divididas por fases, do trabalho de Wright, em que é feita uma analogia com as principais características e com os princípios da concepção espacial japonesa.

Por fim, a conclusão é a explicitação dos argumentos que embasam a minha interpretação pessoal a partir de uma formação arquitetônica e de vida (que incluem práticas budistas que me possibilitaram identificar muitas das relações estabelecidas). Ela está colocada como uma hipótese viável e aberta a discussões. A formação arquitetônica e a prática budista me permitiram, ainda, fazer a escolha da bibliografia adequada: o trabalho foi basicamente estruturado através de autores orientais como Teiji Itoh, Kurokawa Noriaki, Ching-Yu Chang, Arata Isozaki e Yagi Koji e pelos ocidentais Kevin Nute, Marc Keane e Adolf Tamburello, complementados pela autobiografia de Wright, que ,em muitos momentos, me emocionaram.

² O Japonismo foi um modismo que surgiu na França, por ocasião das Feiras Internacionais, que trouxeram às capitais européias uma grande quantidade de artefatos japoneses.





Fig.03 – Mapa do Japão

CASA TRADICIONAL JAPONESA

1.1 BREVE HISTÓRICO

Como se sabe, o Japão(figura 3) está localizado no Extremo Oriente do continente asiático. Apresenta íngremes cadeias de montanhas formadas por atividades geológicas, e suas planícies são formadas por acúmulos de resíduos das montanhas, carregados pela correnteza dos rios (figura 4). Segundo Noboru Kawazoe, em uma publicação para a International Society for Educational Information, *Arquitetura Japonesa*³, embora o arquipélago japonês tenha sido habitado desde o Período Paleolítico, existem vestígios de habitações apenas a partir do Período Neolítico . Elas eram construídas em fossas cobertas por palha sustentada por pilares de madeira(figura 5). Segundo Adolfo Tamburello⁴, eram habitações com o piso encaixado no terre-



Fig.04 – Paisagem do Japão

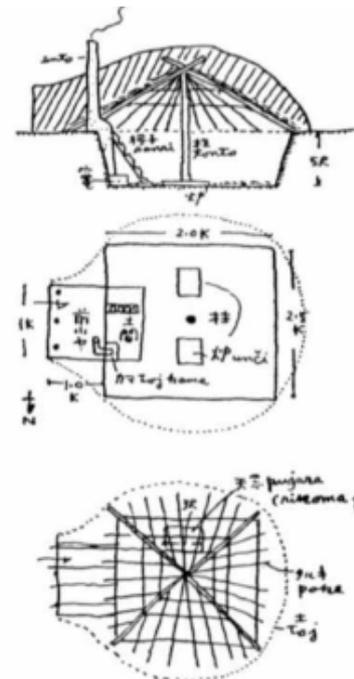


Fig.05 – Fossa em uma casa primitiva

³KAWAZOE, Noboru. *Arquitetura japonesa. International Society for Educational Information.*

⁴TAMBURELLO, Adolf. *Japon. In: História Universal de la Arquitectura-Arquitectura Oriental.* Milano: Electa Editrice, 1973. pág 381 a 398

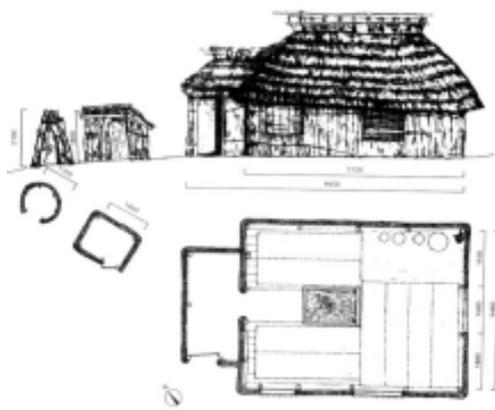


Fig.06 – Cabana no nível do solo

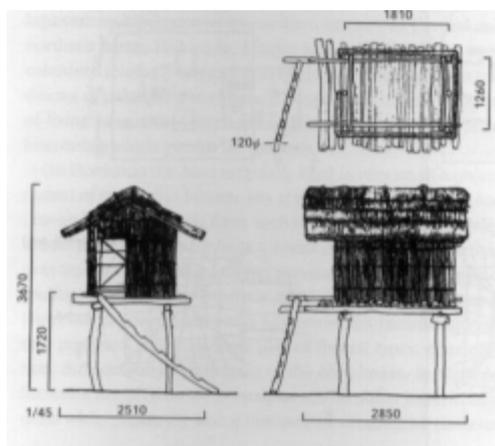


Fig.07 – Casa em palafita

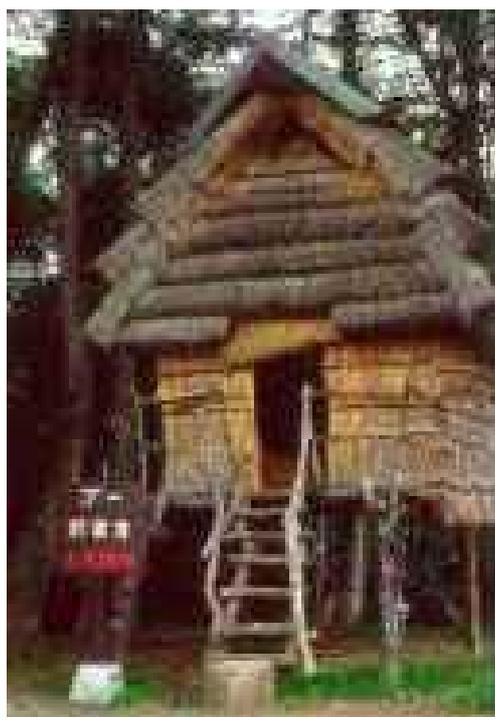


Fig.08 – Casa em palafita

no escavado a uma profundidade variável de 40 cm a 1m. As cabanas, de planta circular ou retangular, mediam em geral de 4 a 6 metros de largura e sustentavam-se com um esqueleto de madeira, constituído por um certo número de estacas cravadas no solo e cruzadas por cima. No período seguinte, até a metade do século I a.C., aparecem as primeiras cabanas com o piso ao nível do terreno (figura 06) que evoluem no passo seguinte deste processo, quando aparecem as cabanas elevadas do solo (figura 07). Segundo Kawazoe e Tamburello, provavelmente o cultivo do arroz, que aparece no século III a.C., quando as planícies de aluvião se formaram em decorrência do retrocesso do litoral pela baixa repentina da temperatura, fez surgir as primeiras habitações elevadas do solo e com telhado de duas águas (figura 08). Para Tamburello, destes antigos sistemas de construção, nem tudo se perdeu. Verificamos que se conservou o uso da cruz das estacas que apoiavam a viga da cumeeira da cobertura das plantas retangulares (figura 09), por muito tempo na História da Arquitetura do Japão. Tamburello ressalta que:

“Mas há de ter-se em conta que se trata de elementos bastante comuns na arquitetura em madeira, e é difícil precisar se estão conectados com a tradição arquitetônica insular já estabelecida desde o Neolítico, ou a outras de origem estrangeira”⁵.

Diz ainda que subsistem possibilidades de comparação com a Arquitetura da China Meridional, da Indochina e da Indonésia, pois, durante a Idade do Bronze (aproximadamente 3.000 a.C.), a afirmação de uma cultura agrí-

⁵TAMBURELLO, 1973, op.cit., p. 382.

cola sedentária de influência chinesa deu a estes territórios uma base comum. Quase simultaneamente ao início destas práticas agrícolas, em função das inúmeras guerras, o povo japonês construiu paliçadas em torno de suas aldeias que, ao invés de se desenvolverem até se tornarem cidade, como acontecia na Grécia Antiga e nas outras regiões da Europa neste período, foram abandonadas e posteriormente, nos séculos IV e VI d.C. se transformaram em mausoléus -*kofun*-(figura 10). Segundo Kawazoe⁶ foram construídos cerca de 20.000 mausoléus⁷ e tinham esses formato de fechadura.

Por ser um arquipélago sem fronteiras com outros povos e sem nenhuma riqueza natural, não foi colonizado por outro povo, mas, ao longo do tempo, o Japão recebeu influências da cultura arquitetônica de outras regiões: No princípio, da China; depois dos portugueses e dos espanhóis, na segunda metade do século XVI; ingleses, franceses, alemães e italianos na metade do século XIX e, finalmente, a contribuição dos Estados Unidos a partir da metade do século XX.

Em meados do século V d.C., com a chegada dos chineses ao Japão, os japoneses recebem uma forte influência- talvez a maior- de cultura estrangeira. Dos chineses, os japoneses conheceram o Taoísmo (figura 11) que introduziu os novos critérios de sistematização das zonas de edificação e de princípios urbanísticos; o Confucionismo (figura 12) que lhes ensinou o funcionamento dos sistemas burocráticos e o Budismo que trouxe uma forma de



Fig.09 – Cruz com estacas de apoio de cobertura – Grande Santuário Kasuga



Fig.10 – Mausoléus – Tumulo do Imperador Nintoku



Fig.11 – Lao Tse

⁶KAWAZOE, op.cit., p.3.

⁷Os mausoléus serviam de túmulos e de santuário de orações.



Fig.12 – Confucio



Fig.13 – Templo Horyuji da Era Asuka – Pavilhão Principal de Estátuas, Kondo.



Fig.14 – Templo Ise



Fig.15 – Templo Horyuji da Era Asuka

religião transcendental que substituiu o Xintoísmo primitivo. O Budismo trouxe o aporte de uma nova Arquitetura Religiosa, juntamente com uma nova Arquitetura Residencial. A primeira construção arquitetônica monumental japonesa foi a de um templo budista (figura 13). Os grandes templos e as imagens reluzentes de Buda impressionaram tanto os japoneses que, em contrapartida, os xintoístas começam também a construir os seus templos (figura 14). Além de atuar no espírito dos japoneses, o Budismo, através da disseminação de seus templos, serviu para unificar o território nacional japonês, para educar as elites do Estado. Os templos, além disso, funcionavam como museus de arte e de artesanato.

Na Era Asuka (552-645 d.C.), a influência chinesa favoreceu a introdução de novas técnicas e de estruturas arquitetônicas. São, desta época, as primeiras construções religiosas de caráter monumental (figura 15) e a introdução de uma nova Arquitetura Residencial, elaborada pelos imigrantes budistas chineses, estabelecidos no arquipélago japonês. Segundo Tamburello⁸ é nesta época que se estabelece um costume na vida política japonesa: todo soberano, ao ascender ao trono, deveria fixar a residência imperial em um local previamente escolhido, o qual poderia ser trasladado para outro local, conforme as necessidades circunstanciais talvez isto esteja relacionado com o fato de o Japão ter sido unificado e organizado por uma classe de guerreiros nômades. Para Tamburello⁹, esta tradição seminômade comparece em toda a história japonesa e re-

⁸TAMBURELLO, 1973, op.cit.,p.383-384.

⁹TAMBURELLO, loc.cit.

flete-se na concepção das casas simples e com mobiliário escasso: as casas não eram feitas para durarem muito tempo, pois eram concebidas para serem trasladadas, para trocarem de lugar, quase como tendas. Os freqüentes traslados impediam um crescimento urbano; porém, entre os séculos VII e VIII, surge, com o patrocínio do Budismo e da Imperatriz Suiko (554-629 d.C.), a cidade de Asuka, com aspectos de uma capital, constituída de prédios públicos e de residências, de santuários xintoístas e de templos budistas.

Em 710 (Era Nara, 710-784), foi fundada Heijō-kiō, hoje Nara, a primeira capital permanente do Estado. Tanto a planta da cidade como a forma dos edifícios foram tomados de modelo de cidades chinesas da dinastia *Sui e Tang*. Os edifícios eram distribuídos simetricamente ao longo dos pontos cardinais em torno de um pátio interno destinado ao jardim (figura 16). A maior realização arquitetônica desta época foi o templo Tōdaiji (figura 17), construído pelo Imperador Shōmu (701-756), que elaborou um monastério para cada província, em 747.

Em 784, o Imperador Kammu (737-806), decide transferir a sua residência para outra localidade, a fim de fugir da interferência dos templos budistas na vida social e política do país. Em 794 se estabelece uma nova capital chamada Heian-kiō (Era Heian 794-1185), localizada na região de Yamashiro, e, mais tarde, conhecida como Kyoto. Foi residência imperial até 1867 (figura 20). Para Tamburello¹⁰ nas características archi-

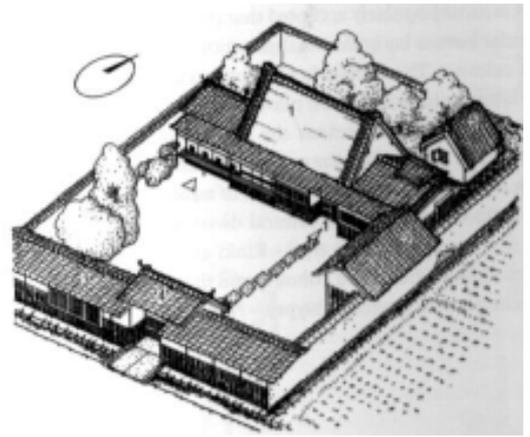


Fig.16 – Habitação da Era Nara



Fig.17 – Templo Todaiji da Era Nara



Fig.18 – Santuário Lótus em Todaiji



Fig.19 – Templo Todaiji



Fig.20 – Palácio Imperial de Kyoto

¹⁰TAMBURELLO, 1973, op. cit., p. 385 a 387.



Fig. 21 - Palácio Imperial de Kyoto.



Fig.22 – Grande Santuário Izumo

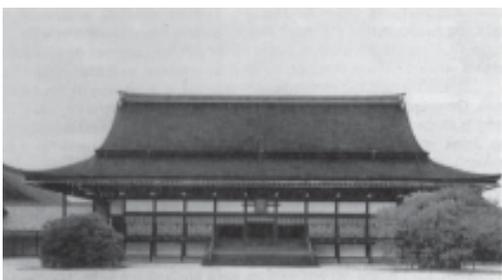


Fig.23 – Kyoto Gosho

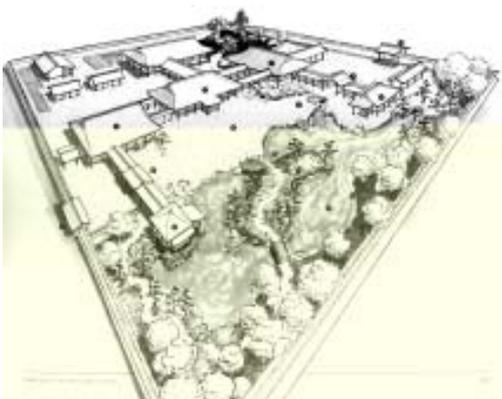


Fig.24 – Implantação em estilo Shinden



Fig.25 – Estilo Shinden

tetônicas desta época, aparecem as primeiras soluções japonesas originais. Os materiais, as estruturas e os sistemas de construção da antiga tradição insular são retomados mais uma vez. Passam a usar novamente as coberturas feitas de casca de árvore e de palha de arroz e estruturas de madeira ao invés de pedras e argila. As soluções técnicas, como estruturar os telhados com pilares de madeira ao invés de paredes, passam definitivamente ao patrimônio da Arquitetura Japonesa. É desta época também o surgimento de uma unidade de medida chamada *ken*, que indicava a distância entre dois pilares, e dos jardins com lagos incrustados de rochas que se comunicam entre si através de pontes de madeira e pedras (*sakuteiki*). As doutrinas do Budismo esotérico desta época reavivaram os ideais mais primitivos e de elevação mística, transportando os mosteiros para lugares montanhosos. Esta mudança traz alterações para a Arquitetura Budista que abandona a simetria na disposição dos prédios e que começa a buscar uma ambientação mais orgânica da obra na paisagem com as características simples da Arquitetura Xintoísta (figura 22). É desta época o Kyoto Imperial Palace (figura 23) em estilo Shinden (figuras 24 e 25).

Segundo Teiji Itoh¹¹, o Budismo foi se caracterizando mais como religião e deixando as suas funções de proteger o Estado. Os templos passam a ser construídos nas montanhas ao invés de nas planícies, perdem as suas demarcações de território e, com isso, tam-

¹¹ITOH, Teiji. A Arquitetura Japonesa. Fundação Japonesa, 1983.

bém no Japão, aparece pela primeira vez uma base filosófica para a criação do espaço arquitetônico. A mandala (pinturas do Paraíso budista- figura 26) do Budismo esotérico serviu como modelo para os templos e para as residências. Cabe ressaltar que o brilho da luz e o colorido eram as suas características principais.

Segundo Tamburello¹², foi no final da era Heian, quando os templos budistas são retirados das zonas urbanas e se instalam nas montanhas, que os critérios de simetria começam a ser abandonados. Buscam, então, uma ambientação mais orgânica da obra arquitetônica na paisagem circundante, pois, dispersos agora nas florestas, fundem-se literalmente com a natureza.

Com a instituição de Kamakura (Era Kamakura 1185-1333), os poderes de Estado passam para as mãos da classe militar e modificam substancialmente a Cultura e a Arte: a Arquitetura sofre uma intensa transformação que se traduz em uma Arquitetura sóbria com estruturas simples e sem adornos; as novas residências chamadas de *Bukezukuri* - estilo guerreiro - (fig. 27) passaram a ser construídas de modo a garantir segurança às habitações. Essas, não mais se distribuíam ao redor de um jardim ; além disso, possuíam fossas e paliçadas. Os jardins deram lugar aos espaços para os treinamentos de defesa.

Alguns anos mais tarde, dois novos estilos, trazidos pelos chineses, modificam a Arquitetura Budista: *Tenjikyō* e *Karayō*, sendo que algumas características eram comuns aos dois estilos, como os elementos



Fig.26 – Mandala.



Fig.27 – Buke Zukuri – Armas em Estilo Bukezukuri.

¹²TAMBURELLO,1973, op. cit., p.385 a 387.

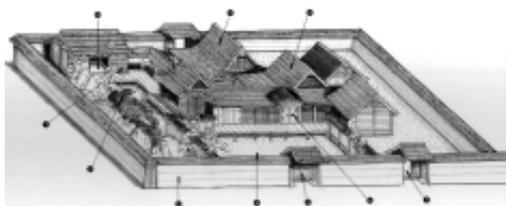


Fig.28 – Implantação em estilo Shoin da Era Muromachi



Fig.29 – Cerimônia de chá

estruturais, as telhas e os telhados. Enquanto o estilo *Tenjikyūō* se verticalizava, o *Karayō* voltava a adotar a disposição simétrica em sua implantação. O *Karayō*, que era aplicado nos templos Zen chineses, foi introduzido no Japão pelo monge Eisai (1141-1215) e foi empregado pela primeira vez em 1202 na construção do Kenninji de Kyoto.

Segundo Itoh¹³, mais tarde entre os séculos XIII e XV, esta linhagem budista, o Zen, retira os coloridos e assume os materiais em seu aspecto natural: “Segundo o Zen, tanto o som do vento no topo dos pinheiros como o murmúrio dos riachos é a voz da leitura dos ensinamentos budistas. A figura da montanha, flores, pássaros, etc, são formas do próprio Buda. Todas as coisas da vida cotidiana, como refeições, limpeza, jardinagem, ato de beber chá, tomar banho, etc, são aprendizagens que levam ao caminho de Buda”¹⁴.

Tamburello¹⁵, contudo,relata que a Arquitetura orientada pelo espírito Zen deste período sofre transformações com a vinda, da China, de uma nova Arte da dinastia Yüan e Ming. Nesta época (Era Muromachi 1333-1573),a antiga sede de Kamakura é transferida para Muromachi em Kyoto e estabelece-se uma distância entre os militares e a nobreza. Com o exibicionismo da alta sociedade, alteram-se as soluções estilísticas: do rígido e severo *bukezukuri* para uma abundância de ornamentos com aplicações de ouro e cores;desta forma o Zen passa a conviver com estas novas expres-

¹³ITOH, 1983, op. cit.

¹⁴Ibidem, p 14.

¹⁵TAMBURELLO, 1973, op. cit., p. 389.

sões.

É com o Zen que também surge, através dos comerciantes de Sakai, nos séculos XV e XVI, uma Cerimônia do Chá (figura 29), com o objetivo de refinar o nível cultural e que ocorria dentro de uma casa pequena e rústica. Os mestres Zen introduzem no Japão a Cerimônia do Chá, trazendo uma nova estrutura, que contribui para a elaboração de um novo conceito na Arquitetura Residencial. Novamente é sugerida a simplicidade, a falta de adornos, as modestas dimensões, as superfícies amplas abertas para o exterior e uma interação com a natureza que acabou influenciando profundamente uma nova Arte de jardim. Os jardins, que anteriormente possuíam uma função cênica, passam a ter, com os seus elementos clássicos, lago, ilhas e ponte (uma função mais dinâmica para a observação), através de vários pontos sugeridos, com a instalação de pequenos pavilhões distribuídos ao longo da borda dos lagos. É desta época, também, o surgimento do jardim em estilo *kosansui*, de influência Zen, que elimina todos os elementos de vegetação e de água e que utiliza apenas pedras e areia de cor branca e amarela (figura 30).

Segundo Itoh¹⁶, com as guerras do final do século XV, surgem os primeiros castelos e fortalezas (figura 31) que passam a dominar o espaço, empobrecendo os templos. Esses, passam, como forma de se restabelecer financeiramente, a promover diversões ao povo. Nasceram as loterias e as competições de sumô. Tambu-



Fig.30 – Jardim em estilo Kosansui

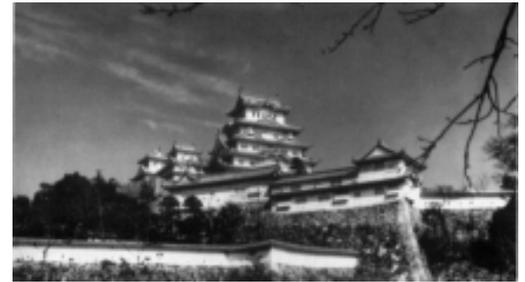


Fig.31 – Castelo de Himeji

¹⁶ITOH, 1983, op. cit.,p. 16.

¹⁷TAMBURELLO, 1973,op. cit.,p. 389.

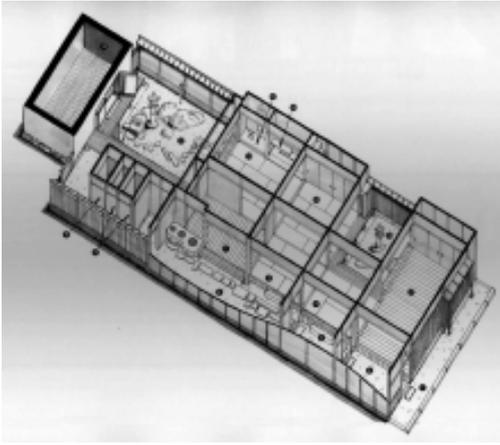


Fig.32 – Machiya, habitação urbana da Era Edo.

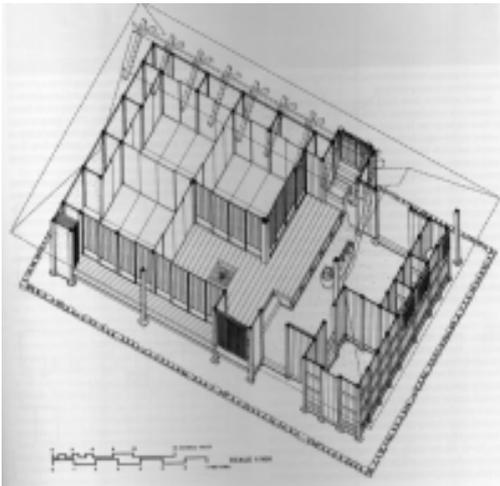


Fig.33 – Habitação Rural, Minka, da Era Edo.



Fig.34 – Habitação Minka.



Fig.35 – Sukiya – Habitação da Era Edo.

rello¹⁷ relaciona o surgimento dos castelos com a chegada dos europeus ao arquipélago japonês em 1542. A Arquitetura sofre influências ocidentais a partir do clima bélico vivido nesta época. Os conceitos defensivos introduzem no Japão fortalezas protegidas por grandes muros, fossas profundas e elevadas torres. Entretanto por falta de tradição, tanto de hábitos como na Arquitetura, estes modelos começam a sofrer transformações. Vinte anos depois, a Arquitetura dos castelos perde o seu aspecto original, e novamente, os blocos de edifícios separam-se e distribuem-se em um jardim. Apesar de não se terem estabelecido como tradição arquitetônica, os castelos trouxeram ao Japão uma renovação na sua organização espacial: o desenvolvimento urbanístico, pois, em torno das fortalezas, cresceram as cidades. Segundo Tamburello¹⁸, em torno do castelo de Edo (Era Edo 1615-1867), de domínio dos Tokugawa, desenvolveu-se uma cidade (parte dela hoje é Tokyo), considerada a maior desta época, que se tornou o centro administrativo estatal e o coração do país.

De 1615 a 1867, período em que o Japão esteve fechado aos países estrangeiros, floresceu sem influências alheias, segundo Itoh¹⁹, a pura Arquitetura Japonesa através da evolução e do aperfeiçoamento das *minkas* (habitações populares).

Para Tamburello²⁰, as linhas essenciais da edificação civil na Era Edo deram forma ao estilo chamado *sukiya* (figura 35), “que culmina a evolução da arqui-

¹⁸TAMBURELLO, 1973, op. cit., p. 390.

¹⁹ITOH, 1983, op. cit., p. 18.

²⁰ITOH, loc. cit.

tetura residencial japonesa, estabelecendo o tipo de moradia, a que permaneceu fortemente ligada a casa atual de estilo tradicional". Os melhores exemplos são as vilas Shugakuin , Katsura (figuras 36 a 39) e Rinshunkaku.

Surgem as casas construídas sobre bases elevadas, de 70 a 100 cm do solo, os segundos pisos, as paredes externas móveis (*shoin*), pilares e pisos de madeira, os espaços interiores divididos por painéis de correr (*fusumas*) e biombos.

É estabelecida uma medida padrão às esteiras, de 0,918 x 1,837 metros, que impôs novas unidades de medida aos edifícios. Os pontos de apoio das estruturas deslocam-se do centro para as extremidades dos edifícios, proporcionando maior liberdade na distribuição dos espaços internos e tornando mais complexas as estruturas de apoio das coberturas.

Com o fim do governo de Tokugawa em 1867, as relações diplomáticas são reatadas e surge uma nova era arquitetônica, quando o Japão passa a imitar os modelos da Arquitetura ocidental; surgem as construções com novas funções, como, por exemplo, universidades, bibliotecas, museus, usinas, fábricas e estações de estrada de ferro. É importante destacar que as construções predominantemente horizontais passam a se verticalizar. Com o surgimento do Movimento Moderno internacional na Europa, jovens arquitetos japoneses elaboram trabalhos de vanguarda baseados no racionalismo e no industrialismo proposto pelo novo mo-



Fig.36 – Vila Katsura



Fig.37 – Vila Katsura



Fig.38 – Vila Katsura



Fig.39 – Vila Katsura

²¹KAWAZOE, op. cit., p. 23

vimento, fazendo com que o Japão nele ingressasse com sucesso. Arquitetos europeus e norte-americanos estabelecem, neste período, uma relação de troca de influências culturais e arquitetônicas com os arquitetos japoneses.

Para Kawazoe²¹, o fato de o Japão estar fechado tantos anos à cultura ocidental preservou a essência de sua cultura. Com a abertura, muitos arquitetos dos Estados Unidos e Europa foram convidados e contratados pelo Japão para projetar prédios públicos e fábricas. Como consequência, o movimento da Arquitetura Moderna disseminou-se do Ocidente até o Japão:

“Os arquitetos japoneses estavam impressionados pelos vínculos existentes entre os princípios fundamentais da Arquitetura Moderna e da Arquitetura Japonesa tradicional, como, por exemplo, a liberdade espacial proporcionada pelas estruturas de coluna e lintel japonesas e a coordenação modular”²².

E conclui:

“ A tradição, longe de ser algo monolítico, oculta, portanto, numerosas possibilidades que podem ser aplicadas em qualquer parte do mundo”.²³

²²Kawazoe, op. cit., p. 26

²³Kawazoe, op. cit., p. 30

1.2 CONCEPÇÃO ESPACIAL JAPONESA

-Introdução

Faz-se necessário enfatizar que os japoneses, como outros povos orientais, têm uma percepção do mundo, física e psicologicamente, distinta do ocidental. Além das suas percepções serem resultado de um processo socio-cultural diferente, a articulação do espaço, também, deve ser compreendida através dessas tradições e das dinâmicas próprias do povo japonês. As tradições culturais, os hábitos, as religiões e as filosofias, evidentemente influenciaram na concepção espacial japonesa. Além do Budismo (figuras 42 e 43) e do Xintoísmo, algumas filosofias importadas do continente asiático foram também fundamentais. Lao Tsé (figura 40) e Confúcio (figura 41) são filósofos que tiveram grande influência no modo de vida japonesa, como abordaremos adiante. Como vimos no breve histórico anterior, através dos anos, aspectos culturais primitivos, dogmas religiosos, princípios éticos e filosóficos importados de outros lugares penetraram na cultura do povo japonês e, conseqüentemente, tornaram mais complexos os seus conceitos de organização e de ordenação do espaço.

Se analisarmos todos os elementos religiosos e culturais que mudaram, ao longo do tempo, a cultura japonesa, compreenderemos que o pensamento e o sentimento estão incluídos de forma especial no conceito espacial japonês da casa tradicional japonesa, sendo que a mente e o corpo juntamente fazem parte deste processo. A casa tradicional japonesa é um



FIG.40 □ LAO TSE



FIG.41 □ CONFUCIO



FIG.42 □ BUDA SHAKYAMUNI.



FIG.43 □ BUDA AMITABA.



FIG.44 □ CERIMÔNIA DO CHÁ.



FIG.45 □ CASA DE CHÁ.



FIG.46 □ HABITAÇÃO EM ESTILO SUKIYA

espaço que reúne os aspectos psicológico e o físico, o cerebral e o sensual; é, pois, um espaço experimental, que é concebido através dos cinco sentidos.

O mais perfeito exemplo desta experiência é a Cerimônia do Chá (figura 44). Na simplicidade da casa de chá (*Sukiya*- figura 45), encontramos toda a essência e os elementos tradicionais do “design” da Arquitetura Japonesa: é mais do que um simples espaço para tomar o chá, é um espaço que requer *wabi* e *sabi*; segundo a arquiteta portuguesa Isabel Quelhas Lima²⁴, *wabi* pode assim ser definido:

“O estilo fundamental e espiritual do estilo *Sukiya*, tanto pode significar solidão como desolação, simplicidade, afeição pela não ostentação, melancolia... enfim, uma infinidade de palavras consegue dar-nos uma noção sobre este princípio espiritual que é, no fundo, a base fundamental em que se apóia o estilo *Sukiya*...(figura 46) A idéia de *Wabi* transcende o meramente físico, incluindo elementos de moral e sensibilidade espiritual”²⁵.

Segundo Yagi Kogi²⁶, *Wabi* (quietude simples) e *Sabi* (simplicidade elegante), são o oposto do esplendor, do deslumbramento. *Wabi* evoluiu como uma reação à cultura dominante da China durante o século VI. *Wabi* é beleza através do desapego material, da liberdade espiritual e da harmonia com a natureza. Os significados de *Wabi* e *Sabi* serão, novamente, tratados mais adiante.

²⁴LIMA, Isabel Quelhas. *A casa tradicional japonesa*. Barcelos: Editora Civilização, 1985.

²⁵Ibid. p. 49

²⁶YAGI, Koji. *A japanese touch for your home*. Tokyo: Kodansha International, 1982. p. 08

Na Cerimônia do Chá está também demonstrado o fator estético do vazio. Vazio é uma expressão relacionada à religião (Tao) e está em toda a cultura japonesa como conceito. *É importante frisar que Kukan é espaço, Ku é vazio e Kan é intervalo.* Kan também é pronunciado Ma, que, na linguagem japonesa, é uma conceitualização conjunta de espaço-tempo e significa, em termos espaciais, “a distancia entre duas ou mais coisas em uma continuidade” ou “uma pausa ou intervalo entre dois ou mais fenômenos ocorridos”. Para Arata Isozaki *Ma*, significa:

“Ma é um alinhamento de sinais. Ma é um lugar vazio onde todos os tipos de fenômenos aparecem, passam e desaparecem, onde vários símbolos de arranjo de fenômenos e formas altamente elásticas aparecem”²⁷.

Para o japonês, a relação e a proximidade com a natureza são tão essenciais que estabelecem conceitos e regras que influenciam diretamente na concepção espacial da casa tradicional.

Uma das regras utilizadas é a Geomancia²⁸ (suas origens datam do ano de 602), uma técnica de implantação de edifícios (conhecido no Ocidente pela expressão chinesa Feng Shui, e pela expressão japonesa *Kasô*), onde os pontos cardinais regem (figura 47) e restringem a implantação dos jardins e das construções, pelas virtudes ocultas que são atribuídas às direções.

A regra de simetria, utilizada nos templos e nos palá-

²⁷ISOZAKI, Arata. *Ma: Japanese Time-Space. The Japan Architect* 7902. p. 69-79.

²⁸ A geomancia é uma filosofia chinesa de implantação de edifícios, a partir dos pontos cardinais.

1.2.1 CONCEITO DE BELEZA: Expressões Estéticas

Ao longo da história do Japão, a beleza foi, particularmente, expressa através de vários aspectos da vida cotidiana do japonês. A estética está, de forma especial, na comida (figura 46), na roupa (figura 47), na pintura (figura 48) e na Arquitetura (figura 49). Existe no Japão um número grande de expressões estéticas.

Como foi visto em seção anterior sobre *Ma* (tempo-espço), para os japoneses a noção de beleza poderia ser impossível se o tempo não fosse levado em conta. Para eles, o espaço não é considerado conscientemente, cotidianamente, separado do tempo. Isto é bem ilustrado na casa de chá onde a sensação do espaço em harmonia só é possível perceber com os sentidos, ou nos jardins japoneses, onde todos os elementos são colocados de maneira a criar ritmos e movimentos através das formas percebidas e sentidas pelo observador.

Muitas vezes é difícil entender a Arquitetura Japonesa, sem enfatizar a compreensão de que ela é derivada da harmonia natural entre a Arte e a Natureza. Para os japoneses, a Natureza é considerada de forma consciente, inequívoca e cotidiana, inseparável da vida humana -é nela que eles buscam toda a beleza para o meio onde vivem. O diferencial na Arquitetura das casas japonesas está mais na ênfase destas relações, que ocorrem de maneira cotidiana, do que na própria essência formulada.

Uma consideração a respeito da Arquitetura Japonesa antes da era moderna é feita por Itoh :



FIG.46 □ COMIDA



FIG.47 □ ROUPA

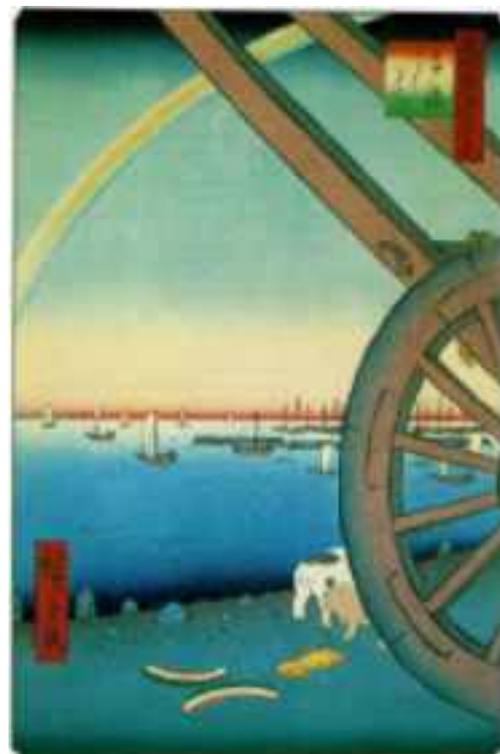


FIG.48 □ HIROSHIGE.



FIG.49 □ ARQUITETURA X NATUREZA □ HO-O-DEN

“O que pode sempre ser dito em relação à Arquitetura Japonesa é que a beleza de um edifício atinge seu ponto máximo, não na conclusão do edifício. O momento de conclusão é o ponto de partida da beleza. O amadurecimento da beleza vai sendo criado à medida que os edifícios vão sendo habitados”³².

A mais conhecida expressão estética, **Shibui**, está relacionada à interdependência entre obra e observador e também à impermanência, ou seja, ao **incompleto** e à **transformação**. Às vezes é difícil definir com palavras adequadas o significado desta expressão. O arquiteto japonês Ching-Yu Chang³³ assim descreve *Shibui*:

“Shibui não é forte, óbvio; nem moderno, correto; nem complicado; nem ostentoso. Shibui devota o poder da tranquilidade, de acordo com as regras e totalmente integrado com a arte, materiais e design. Isto tem a qualidade do Chi em chinês, entendido como um estado de absoluta quietude. Um pode se assemelhar a esta quietude através do incompleto: a declaração, reportagens não-terminadas, o desenho incompleto, onde sempre há um espaço sobrando para a imaginação de alguém”.

A compreensão da dimensão do incompleto está nas Artes, na Arquitetura e na maior parte das atividades culturais e costumes diários do povo japonês. Chang* explica que o incompleto proporciona ao participante a oportunidade de completar com sua própria imaginação o objeto ou a atividade.

³²ITOH, 1983, op.cit., p. 20.

³³CHANG, Ching-Yu. Japanese spatial conception. The Japan Architect, Tokyo, nº 324 e 333, abr.1984 e mar. 1985.

Isto explica o valor da imperfeição, da irregularidade na expressão estética do japonês e sugere um senso assimétrico de composição, tão presente na Arquitetura Japonesa. Chang transcreve, em seu artigo, uma citação de Norman F. Carver³⁴ Jr. sobre a simetria arquitetônica:

*“Embora a única contribuição da Arquitetura Japonesa tenha sido o desenvolvimento do sistema de ordem assimétrico, a energia inerente que se multiplicou, é efetivamente uma atrofia negativa ou ordem. Para a assimetria, é concedida uma vitalidade única por exigir participação na experiência; por sugerir uma indicação à mente do completo ao incompleto, por gerar uma constante fonte de mudanças nos espaços relacionados. A ordem assimétrica não tem a finalidade de ser mostrada superficialmente, mas sim como uma extensão do processo da vida. Isso mostra que a vida não é estática, perfeita, finalizada, mas sim melhor que isso é essência em crescimento, mudando e contada.”*³⁵

Shibui também leva ao interior do estado natural e abre as percepções de exatidão de algo. *Shibui* vai da beleza de algo a seu simples estado natural; inunda também o espírito do observador, envolvendo todos os seus sentidos, através da forma, da cor, e do som.

Segundo Ching-Yu Chang³⁶, não é fácil explicar a noção de beleza japonesa de uma forma lógica. Algumas vezes, conforme o período histórico, a inclinação analítica da mente ocidental levou alguns autores oci-

³⁴Carver Jr. fez exaustivos estudos sobre o Japão entre os anos de 1953 e 1955.

³⁵CARVER JR., Norman F. *Form and space of Japanese Architecture*. Tokyo: Shokokusha, 1955. p. 14.

³⁶CHANG, 1984, op. cit., p. 68

dentais a explicarem de maneira inadequada a noção de beleza japonesa.

Bruno Taut, por exemplo, em sua análise da Vila Imperial Katsura em Kioto, e das casas japonesas, cometeu estes equívocos. Segundo Chang³⁷, ele demonstrou a fragilidade de sua compreensão ao fazer analogias da Vila Katsura com palácios europeus e comparações, na análise das casas japonesas, entre as proporções do corpo japonês com a forma de um homem de Leonardo da Vinci; tentou demonstrar, ainda, sob as perspectivas das doutrinas de Vitruvio, que a estética e a harmonia da casa japonesa está relacionada às medidas do corpo humano japonês.

O incompleto está também nas pinturas japonesas: existe sempre uma área sem detalhes, inacabada - isso leva o observador a completar a pintura com sua própria imaginação. Desta forma *Shibui* exige a participação ativa do observador.

Chang ressalta que outro arquiteto ocidental, Walter Gropius, entendeu o incompleto como sendo o princípio estético japonês mais importante e transcreve o que Gropius disse:

“Somente o incompleto foi considerado para continuar sendo parte do processo da vida: simetria, o símbolo da perfeição foi guardado para o templo. O efeito estético é puramente arquitetônico, alcançado pelo simples contraste do brilho e da escuridão, do suave e do áspero, pela justaposição de quadrados planos, retângulos e tiras. De qualquer modo, nenhum destes significados são abstrações

³⁷CHANG, 1984, op. cit.,p. 67.

*estéticas; todos são realidades de grande significado.*³⁸

Ao contrário de Taut, Gropius apreendeu o princípio do contraste, tão bem quanto o princípio do incompleto.

Outra citação que Chang transcreve é de Kazuzo Okakura, em que é demonstrado que o culto essencial do incompleto é a Cerimônia do Chá; segundo ele, é o início da compreensão do incompleto:

*“A verdadeira beleza pode ser descoberta somente por alguém completando mentalmente o incompleto. A vitalidade da vida e da arte se posiciona em possibilidades de crescimento. Na sala de chá é deixado para a imaginação de cada convidado completar o efeito total em relação a si próprio”.*³⁹

Outra expressão estética, **Haiku**, também é outro exemplo de deixar-se algo incompleto. *Haiku* é a expressão de uma **iluminação temporária**, de **um olhar rápido**, uma **percepção instantânea** ou de um **sentimento momentâneo**.

Para o japonês, o rápido olhar sobre um objeto pode estimular um senso de beleza. No *kimono* feminino, o tradicional vestido japonês, por exemplo, o detalhe da parte interna é importante, pois a virada momentânea de uma das partes revelará detalhes que serão captados por um olhar rápido.

Também a **transição** e a mudança têm um significado importante para os japoneses. Tãofundamental quan-

³⁸CHANG, 1984, op. cit., p. 67.

³⁹CHANG, loc. cit.

to observar a beleza de uma flor é sentir a beleza da pétala caindo ou a mudança provocada pela mudança das estações. Jardins japoneses são desenhados com ênfase na mudança de uma estação para outra.

Os japoneses têm consciência do sentimento por uma folha caindo, pela áurea de uma nova nevada e integram estes sentimentos aos seus espaços arquitetônicos . Chang exemplifica este sentimento:

“A pedra posta ao acaso nos jardins imita as folhas do outono caídas no chão ou as pétalas de flores da primavera. A dona de casa cuidadosamente coloca a comida em pratos e se senta à mesa de acordo com uma organização de sua consciência, só então a comida irá evocar uma experiência de beleza . Sem o esforço mental para captar o sentido da beleza, as coisas comuns na vida se tornam meramente uma rotina . Isto é a consciência da beleza natural que o japonês esforça-se para obter e colocar na vida e imitar a arte”⁴⁰ .

Mono-no-aware é a expressão emocional do japonês em relação à **natureza**. Este sentimento é baseado na convicção da necessidade de se co-existir com ela, pois, para o japonês, se viemos dela, para ela retornaremos. E entretanto, isso se conscientiza e traduz-se, cotidianamente, no *mono-no-aware*. Poemas baseados nesta expressão têm o poder de transformá-las em perfumes de flores e cores simplesmente observando a maneira como estão expressas. Estes poemas expressam o sentimento de *mono-no-aware*, retratando o importante diálogo japonês com a natureza.

⁴⁰Chang, 1984, op. cit., p.68.

Okashi, outra expressão estética, significa **alegria** ou **beleza**, ou a capacidade de trazer um sorriso a uma face para que haja prazer e diversão, ou ainda, trazer luz a um evento trágico. Pode ser exemplificado pelas pedras do jardim japonês que representam as folhas caídas ou as pedras que representam água.

Miyabi significa agradar ou refinar os sentimentos através dos **cheiros** das flores, de madeiras raras, aplicados nos lugares com essências e incensos. Isto traz aos japoneses um sentimento de elevação espiritual. Celebrar o aroma sentido das flores de cerejeira é um grande evento na família e na comunidade japonesa, elas se tornaram um *miyabi*, símbolo no Japão.

Yugem significa um profundo sentimento interno. É a expressão da **profundidade**, do **mistério** não- traduzido, do **incompreendido** e do **abstrato** em todas as atividades artísticas. *Yugem* é a expressão do inevitável, da impermanência. *Yugem*, segundo os japoneses, pode apenas ser intuído, apreciado pela mente e jamais verbalizado-está além da consciência. Algumas pinturas japonesas de paisagens com névoa, por exemplo, levam o observador a fazer uma conexão com um espaço que parece estar além deste mundo. Este é o sentido estético de *Yugem*.

Wabi e Sabi, já comentados em outras seções, é uma apreciação estética do **despojamento**, utilizada por Rikyu⁴¹ na Cerimônia do Chá. Referem-se ao viver uma vida comum com o despojamento, com a insufici-

⁴¹Sen no Rikyu (1522-1591), monge Zen Budista, foi grande mestre da Cerimônia do Chá. Foi ele quem deu a estrutura definitiva à cerimônia, quatro séculos após a sua introdução ao Japão.

ência ou com a imperfeição e estão relacionados as doutrinas de desapego do Zen budismo.

Estão aplicados estes conceitos na produção artística através do rústico, do imperfeito, do monocromático e do aspecto natural. Através de *Wabi* e *Sabi* se alcança o vazio da mente que traz tranquilidade. *Wabi* é **quietude**, e *Sabi* **simplicidade**, expressam-se através do amor que os japoneses possuem por simplicidade e sutileza.

1.2.2 CONCEITOS DE ESPAÇO: Expressões espaciais

A palavra que significa espaço no Japão é *kukan*. Como já foi referido, *Ku* significa espaço entre o céu e a terra ou vazio, e *kan* significa um intervalo. *Kan* também é equivalente a *Ma*, e *Ma* também pode ser entendido como *Ken*. *Ma* e *Ken* significam intervalo no tempo e espaço, podendo significar tempo entre eventos ou quantidade de espaço ou medida.

Ken pode significar a medida padrão do tatame, ou a distância entre duas colunas e também pode significar área.

Ma é aplicado em todas manifestações artísticas, podendo significar o intervalo entre as partes de um poema, como pode ser o intervalo entre o jardim e a casa de chá. *Ma*, na linguagem japonesa, é uma conceitualização conjunta de espaço e tempo. Esses dois conceitos são concebidos como intervalos, e isto se reflete na Arquitetura, nos desenhos de jardim, na música e no teatro.

Segundo Arata Isozaki⁴², *Ma* é um lugar onde uma vida é vivida, é um espaço que só começa a ter sentido quando há indicações de vida humana.

Ma organiza o processo de movimento de um lugar para outro (*Michiyuki*). *Ma* pode ser um intervalo entre pedras; além disso, tal intervalo determinará o modo como a pessoa vai realizar o movimento e a respiração. Um percurso estabelecido nos grandes jardins

⁴²ISOZAKI, op. cit., p. 72

também é organizado por *ma*. É importante destacar que a rota é pontuada por vários lugares onde são promovidos destaques cênicos; esses pontos organizam o passeio no jardim.

Ma é também uma unidade estrutural (*Suki*): além de significar a distância entre dois pontos, também significa um espaço cercado por paredes ou simplesmente um espaço delimitado por quatro postes.

Ma, por outro lado, também é a escuridão total (*Yami*). Na antiga história do Japão, os japoneses acreditavam que os espíritos da escuridão (*Kami*) vinham para a terra em tempos específicos. Neste sentido rituais foram organizados para receber um *kami*. No teatro tradicional japonês, o aparecimento de um ator pode ser interpretado como o surgimento de um *kami* ou de um espírito do mundo da escuridão.

Ma é um modo de indicar o lugar onde o *kami* vai ser recebido (*Himorogi*), um lugar sagrado delimitado por quatro postes onde o vazio é delimitado por cordas amarradas aos postes.

Ma divide o mundo (*Hashi*). Tudo que cruza, relaciona ou liga duas extremidades é chamado de *hashi*. Existe um *hashi* para atravessar o *ma* entre o prato e a boca. *Hashi* significa, originalmente, ponte - não uma ponte que liga dois mundos, mas que atravessa o *ma* entre dois mundos.

Ma é a maneira de sentir o momento do movimento (*Utsuroi*). É necessário ressaltar, aqui, que o desvanecimento das coisas, a queda das flores, sombras que caem em água ou terra são fenômenos que impressio-

nam os japoneses e que interferem na concepção espacial japonesa.

Ma é um sinal do efêmero (*sabi*). O aspecto que as coisas adquirem com o passar do tempo, o charme da desolação fazem parte do espírito japonês de *sabi*. Isto está relacionado, dentro do Budismo, à contemplação da impermanência - tudo é transitório e tudo termina.

Segundo Arata Isozaki: “*Ma é um alinhamento de sinais. Ma é um lugar vazio onde todos os tipos de fenômenos aparecem, passam e desaparecem, onde vários símbolos de arranjo de fenômenos e formas altamente elásticas aparecem*”⁴³

Tate e *Yoko*, por seu lado, significam respectivamente, comprimento e largura, mas há dualidade: *Tate* significa mais verticalidade, direção entre frente e fundo ou comprimento; já *yoko* é usado mais como horizontal, direção direita-esquerda ou também como comprimento .

Omote é o lado da frente e pode significar formal e autêntico, e *Ura*, o lado contrário, e significa informal.

Oku significa profundo dentro do espaço mas também possui o significado de secreto e de incompreensível.

E essas expressões demonstram a refinada consciência do japonês em relação ao espaço, aplicado no seu cotidiano. Tal percepção e sensibilidade dos japoneses superam a linguagem. Como explica Chang:

“*O processo do pensamento do conceito ao pensamento da expressão é condicionado pela complexidade da língua, costumes e hábitos, além dos fatores culturais e intelectu-*

⁴³ISOZAKI, op. cit., p.80.

ais(...) o pensamento passa em uma rota para se tornar uma expressão verbal ou artística(...) a seqüência vai do pensamento da palavra ou grupo de palavras a um grupo de pensamentos⁴⁴. A idéia de espaço no Japão, assim como um sistema de linguagem, é formulada paulatinamente através da constituição da sua própria cultura, ou seja, não de um começo nem de um fim.

As expressões consistem na soma de duas palavras com significados distintos. Por exemplo, *suki* significa vazio e transparente; já *suki-ma* significa abertura; ou *suki-ha* espaço entre os dentes; ou ainda *suki-ya* casa com espaço vazio. As expressões sempre são o resultado da relação entre a língua e o conceito de espaço. Exemplificando, *wabi-suki* é um espaço dentro da casa de chá onde cada elemento deve ser colocado em harmonia com a estação, com a hora e com o tipo de encontro, bem como com a pessoa que vai utilizá-lo. *Wabi* é harmonia e *suki* é o vazio.

Além dessas palavras, existem outras que também expressam espaço. *Tokoro* significa lugar; *ba* significa campo visual; *koko*, aqui; *soko*, lá; *asoko*, ali adiante. As palavras japonesas expressam sempre uma combinação entre os elementos físico e psicológico. Essas combinações, segundo Chang, constituem a base da estética do espaço japonês. Para o japonês o mais importante em relação ao espaço é a experiência seqüencial.

Considerando a importância do espaço no Japão, é necessário se entender a aplicação de *kasö*. *Kasö*, para os japoneses, é *geomancy* para o inglês e *feng shui* para

⁴⁴CHANG, 1984, op. cit.,p. 60

os chineses. Foi introduzido no Japão por um monge coreano por volta de 602 d.C. Além de *kasö*, este monge budista introduziu a arte do invisível, a mágica e a Astrologia. Nos princípios de *kasö*, quatro criaturas místicas guardam os quatro lados de qualquer área (figura 54) : o dragão azul, leste (simboliza a paz); o tigre branco, oeste (solidão e tristeza); o fênix vermelho, sul (prosperidade e sorte); a tartaruga preta, norte (distração). Os princípios desta crença têm origem nas doutrinas budistas. Os chineses acrescentaram aos quatro lados, o centro, simbolizado pela cor amarela.

Segundo princípios do *kasö*, o lugar ideal deveria ter um córrego no leste, uma estrada a oeste, uma lagoa ao sul e montanhas ao norte. O princípio envolve a união das energias yin-yang (figura 55), macho-fêmea, positivo-negativo, luz-sombra, etc. Cabe destacar que em 794 d.C. a cidade de Kyoto foi implantada sob as regras de *kasö*.

A casa japonesa, considerada o espaço mais importante da vida japonesa, é também regrada pelos princípios do *kasö*, com o objetivo de que as pessoas que nela habitam tenham sorte e prosperidade. As casas são implantadas pela intersecção de duas linhas, uma do nordeste a sudoeste, e outra do noroeste a sudeste. O nordeste (*ki-mon*) é o “portão do diabo”, pois situações indesejáveis vêm desta direção - aqui são localizados os banheiros e os depósitos. A sudeste (*fu-mon*), fica o portão do vento; a noroeste (*ten-mon*) o portão do céu; e a sudoeste (*chi-mon*), o portão da terra.

Os japoneses, no século XI, incluíram, no desenho dos jardins, as regras de *kasö*, colocando córregos de água que iniciavam e corriam do sul-leste (*fu-mon*) para oeste,



FIG.54 □ A CIDADE DE KYOTO IMPLANTADA SEGUNDO O FENG SHUI.



FIG.55 □ YING-YANG.

garantindo a limpeza das energias negativas que vinham do norte-leste (*ki-man*).

Arquitetos ocidentais que tiveram contato com o Japão, como Bruno Taut e Josiah Conder, em análises feitas das casas e da cultura japonesa, relataram as implantações regradas por *kasō* como meras superstições de caráter duvidoso. Já Frank L. Wright compreendeu e assimilou os princípios e os aplicou em seus projetos no Ocidente, como veremos em outro capítulo.

É importante considerar que esta é uma crença comum aos japoneses desde o século VII e que regrou, através da História, a produção de todo tipo de espaço no Japão. *Kasō* e os princípios yin-yang são utilizados até hoje pelo povo japonês.

Engawa (figura 56), na casa tradicional japonesa, é o espaço de transição entre o externo e o interno. A correspondência deste espaço no Ocidente é a varanda. Contudo para o japonês, este é um espaço com dualidade conceitual, pois é considerada a extensão entre o espaço interno e a extensão do espaço externo, dependendo da localização do observador. A dualidade, segundo Chang, é um princípio comum entre os japoneses, herdado de Lao Tse, que ensinou que o espaço contém ambas as coisas: dentro e fora, e isto mantém um balanço dinâmico entre opostos, pois estes coexistem opondo forças de valores iguais.

Outro conceito importante dentro da concepção japonesa refere-se à coluna (figura 57). Essa, no Japão, apresenta um valor muito especial. Ela é considerada a existência simbólica da casa, e este significado vai além de



FIG.56 □ ENGAWA.



FIG.57 □ COLUNA NO ALTAR.

simplesmente suportar o peso, pois ela tem um valor espiritual. Como citado por Chang⁴⁵, Itoh observa que isto está relacionado a *Shinboku*, a árvore espiritual do santuário Kasuga, que é o símbolo para *kami*. A coluna tornou-se o lugar onde reside *kami* e conseqüentemente o espaço em volta da coluna se tornou sagrado, por causa disso, a coluna adquiriu um forte significado simbólico dentro do espaço arquitetônico. Os espaços mais importantes dentro de uma casa japonesa estão localizados ao redor de uma coluna, como, por exemplo, o espaço do *tokonoma* (altar - figura 58) que é o espaço de maior prestígio dentro de uma residência.

A Arquitetura Japonesa também é derivada de uma harmonia natural - isso justifica a horizontalidade predominante no desenho japonês. As casas tradicionais japonesas usaram o conceito da horizontalidade com o objetivo de aproximar as pessoas da terra; desta forma, proporcionaram um contato íntimo com a natureza.

Ya significa telhado ou lugar para ficar. Para os japoneses, o sentimento interior de uma casa depende inicialmente do telhado e da variação das inclinações de acordo com a relação com o uso dos espaços. Dois espaços, na casa tradicional, usavam inclinações diferenciadas: o quarto principal e a varanda, que eram áreas adicionais, e que, segundo Chang, marcavam o início da extensão horizontal e de sua importância na concepção espacial:

“Ya, por esta razão, significa o lugar para ficar e viver(...) a noção de ya indica a importância do telhado como um elemento para se fazer do espaço de viver japonês um lugar seguro, que tenha duração suficiente para proporcionar segu-



FIG.58 □ TOKONOMA.

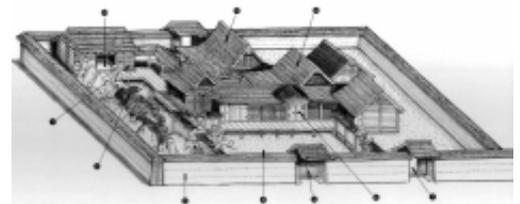


FIG.59 □ PROPRIEDADE CERCADA.

⁴⁵CHANG, 1984 nº 238 pág. 63

rança na hora de dormir(...) o elemento de maior impressão visível na arquitetura japonesa é o telhado”⁴⁶.



FIG. 60 □ PROPRIEDADE PROTEGIDA POR MUROS.

Uchi (figura 59) significa o local de uma área dentro da propriedade de alguém e *to* significa a área fora da propriedade. Este conceito de espaço desenvolveu-se ao longo do tempo, através da formulação e reformulação de santuários e de casas de chá; e, foi-se impondo como forte influência no planejamento espacial japonês. O conceito de *uchi* não vale só para um indivíduo mas pode valer para uma família ou para um grupo de pessoas. Pode ser aplicado ao simples espaço do marido e da esposa dentro de uma casa, onde convivem outras pessoas.

Como resultado disso, o muro (figura 60) apresenta um aspecto distinto no espaço japonês, pois ele protege não só o espaço físico mas também o psicológico. No Xintoísmo, os lugares sagrados eram marcados por quatro estacas. O respeito e postura espiritual dos japoneses produzia mentalmente a cerca, fazendo com que um simples sinal protegesse todo o espaço.



FIG. 61 □ BIOMBO.

Byōbu (figura 61) é um tapume dobrável, usado para delimitar um espaço temporário, e está relacionado ao conceito de flexibilidade de usos de um mesmo espaço.

O *engawa*, a varanda, que pode contornar toda uma casa, também está relacionado ao conceito de cercar o espaço, como forma de enclausurar ou de introspecção, ou ainda como disse Chang “embrulhar”, fazendo menção ao amor dos japoneses pelo embrulhar ou pelo empacotar objetos (figura 62).

O uso da cerca no espaço japonês pode ser pensa-



FIG. 62 □ EMBRULHOS JAPONESES

⁴⁶CHANG, 1984, op. cit., p.65

do como um empacotamento ou como um embrulho⁴⁷ (figura 63), tradição local muito importante, o que o diferencia do muro ocidental, pois embrulho não possui sentido só de proteção, mas também de afago e de carinho.

A casa de chá era duplamente cercada (figura 64). Dentro do conceito espacial japonês, isto significava que as pessoas deveriam passar por várias entradas, como forma de aumentar a purificação de sua mente e garantir o afastamento do “mundo comum de fora”. *Roji* (figura 65), o jardim da casa de chá, também tem a função de dar proteção ou de envolver o espaço, como observou Francesc Pedragosa: “*Roji, o jardim que rodeia e protege a casa de chá(...) A casa de chá está envolta por roji protetor da mesma maneira que um bosque envolve a cabana(...) Se no Ocidente o edifício cobre o homem e o protege do perigo exterior, no Japão é o espaço exterior, a natureza recriada no jardim que protege e cobre o edifício que cobre o homem*”⁴⁸.

Os antigos templos utilizavam espaços-corredores (figura 66) para cercar o local, e geravam desta forma, um espaço de transição.



FIG. 63 □ CASA DE CHÁ.

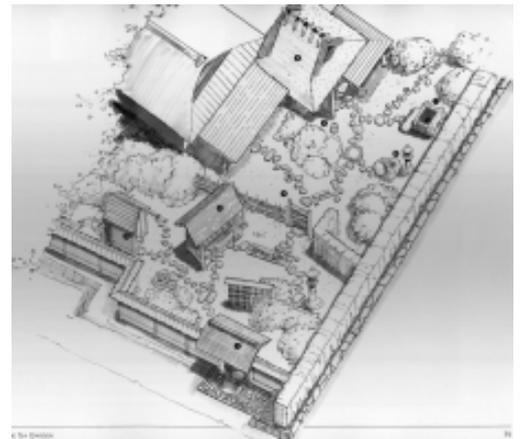


FIG. 64 □ CASA DE CHÁ.



FIG. 65 □ JARDIM CASA DE CHÁ.



FIG. 66 □ ESPAÇO CORREDOR.

⁴⁷Os japoneses, por hábito cultural, embrulham todas as coisas dando um significado de preciosidade aos objetos e ao ato de dar ao próximo.

⁴⁸PEDRAGOSA, Francesc. Patio y casa. Interior/exterior en el espacio arquitectónico japonés. *Revista DPA*, Barcelona, 2001.

1.2.3 INFLUÊNCIAS RELIGIOSAS

Através dos séculos muitos aspectos culturais primitivos, dogmas religiosos, princípios éticos e filosóficos importados de outros lugares, como foi visto anteriormente, penetraram na cultura do povo japonês, exercendo forte influência cumulativa na formulação dos complexos conceitos de espaço deste povo. Influências estas, como se viu, baseadas nos princípios do Xintoísmo, do Confucionismo, do Taoísmo, do Budismo e do Zen Budismo, que passamos a analisar com maiores detalhe a seguir.

XINTOÍSMO

A religião primitiva do Japão é o Xintoísmo e é caracterizada pela reverência ao *kami* (espírito da escuridão). Não existe um Deus, nem regras. A atitude básica do Xintoísmo é a de se ter “um coração de verdade” (*makoto-no-kokoro*). Xinto alimenta o desejo sincero de fazer bem um trabalho escolhido e ter boa relação com o seu semelhante.

A Arte e a Arquitetura xintos é baseada na simplicidade. Tal postura influenciou profundamente todos os aspectos da vida japonesa.

A influência do Xinto vem dos rituais místicos que preparavam as pessoas para o encontro com *kami*. As habitações sagradas de *kami* eram localizadas, isoladamente, em cumes ou em declives de montanhas. Estes lugares eram construídos após uma cerimônia de purificação do lugar, expulsando a maldade. A purificação, desta maneira, estende-se a todos os aspectos da vida japonesa. O ato de embrulhar, como já comenta-



FIG. 67 □ ACESSO A UM TEMPLO XINTOÍSTA.



FIG. 68 □ CERIMÔNIA DE CASAMENTO XINTOÍSTA.



FIG. 69 □ CERIMÔNIA XINTOÍSTA.

do em seção anterior, também é considerado um ritual de purificação.

Kami vivia na escuridão e fez a escuridão ser muito importante no Japão. A escuridão era o vazio e, por estar relacionada a *kami*, foi aplicada ao espaço de viver. Para o Xinto, é da escuridão que uma pessoa nova cresce, e são das sombras que o espaço novo cresce. Para o japonês, desta maneira, os espaços não valem por suas composições geométricas, mas sim por suas composições de luz e sombra, jogadas no vazio da profundidade da escuridão - este é o espaço experimental japonês.

CONFUCIONISMO

O Confucionismo foi um sistema filosófico baseado em regras de moral e de ética, importado da China pelos budistas japoneses. Para Confúcio (figura 70), a entidade suprema era o céu (*trien*), e todos os fenômenos baseavam-se no princípio yin-yang. O centro da doutrina era o culto à família e aos ancestrais - isso gerou um espaço de oferendas dentro das casas japonesas.

É também de Confúcio também, o princípio da família como unidade básica, na qual o patriarca era regido pelo mandato divino e suportado por pessoas obedientes. Os princípios de Confúcio eram, porém, estáticos demais para o pensamento japonês que cultuava o *mujo** (impermanência) e a relação com a natureza.

As regras morais e éticas de Confúcio geraram



FIG.70 □ CONFUCIO



FIG.71 □ LAO TSE

conflitos com o pensamento budista, por muitos anos, no Japão.

TAOÍSMO

A influência do Taoísmo, baseado na doutrina do filósofo chinês Lao Tsé (figura 71), é profunda na vida e nos espaços japoneses (figuras 72 a 75).

Para Lao Tsé, o vazio é mais útil do que o sólido, e é no vácuo que se situa o essencial. É no vácuo que o deslocamento é possível. Isto sugere o conceito de *ma* (tempo-espaço), já abordado em outra seção. Por isto é imperativo, segundo Chang, incluir e considerar o vazio no espaço japonês. O vazio do Taoísmo proporciona o deslocamento e esse gera a impermanência do Budismo. Isto formou a base de uma das características do espaço japonês: o valor conferido ao espaço sujeito a mudanças dinâmicas.

O tao, balanço dinâmico entre opostos, formou a unidade yin e yang. Este princípio manifesta-se no uso de contrastes do espaço japonês tanto no uso dos materiais como no jogo de luzes e sombra, como nos próprios atributos do espaço interior, exterior, intermediário.

A inseparabilidade ou o conceito da relatividade é um princípio tao que também comparece nas doutrinas budistas. Segundo Lao Tsé, “tudo pode ser um aquilo e tudo pode ser isto”, esta é a base da dualidade nos conceitos espaciais japoneses. Todos os espaços oferecem flexibilidade de uso.

BUDISMO

Como vimos na seção 1.1, o Budismo foi introduzido no Japão no século VI d.C., vindo da Índia e se espalhou pela Ásia.



FIG. 72 □ MESTRE TAOÍSTA

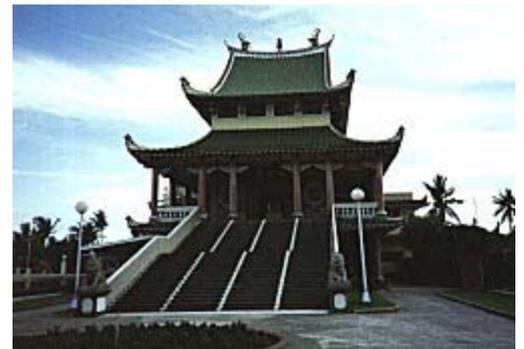


FIG. 73 □ TEMPLO XINTOÍSTA.



FIG. 74 □ I CHING.



FIG. 75 □ CERIMÔNIA XINTOÍSTA.



FIG.76 □ BUDA SHAKYAMUNI.



FIG.77 □ BUDA AMITABA.

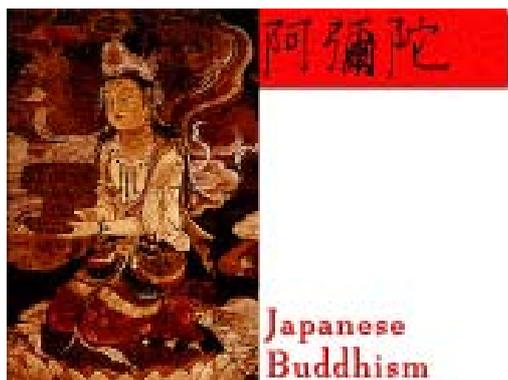


FIG.78 □ TANKA BUDISTA, PINTURA DE UMA DEIDADE.

Os ensinamentos budistas partem do princípio de que todos os seres querem a felicidade e desejam afastar-se do sofrimento. Com essa motivação, fazem as suas escolhas e tomam as suas decisões. Entretanto não compreendem que a verdadeira natureza dos fenômenos é vazia, portanto mutável e sujeita à impermanência. Na busca pelo refúgio no que está além da impermanência, precisam se empenhar em práticas de disciplina, estabilidade e lucidez da mente. É esta lucidez que a Cerimônia do Chá busca, através dos princípios da harmonia, da reverência, da pureza e da tranquilidade.

Com o reconhecimento da impermanência operando em sua vida, o praticante ingressa no caminho budista, que inicia com a motivação na busca pela já citada lucidez e pela liberdade perante os seus condicionamentos. Desta forma ele busca não gerar sofrimento a qualquer ser vivo, mas sim praticar virtudes e dirigir a sua própria mente.

Nas suas práticas de meditação, enquanto reconhece a natureza de sua mente, o praticante percebe que não existe separação sua com os fenômenos do mundo, ou seja, enquanto sujeito observador, surge junto com o objeto observado. O processo de observação, em si, sofre a influência do observador, não havendo fenômeno observado que esteja isento da interação com o sujeito. Com esta inseparatividade incessante ocorrendo, o praticante pode manter a sua mente desperta e agir com liberdade- esta é uma das bases do conceito de beleza japonesa. Deste modo, as experiências, aparentemente, em si, são vazias, e surge o conceito

de vacuidade que nos diz que as experiências são desprovidas de existência intrínseca, ocorrendo por causas e condições, as quais aparecem pela manifestação do encontro do observador com o objeto observado.

A transmissão desses ensinamentos deu-se através de inúmeras gerações de mestres a discípulos. O mestre profere os ensinamentos, mas no Budismo, a transmissão vai além da fala, abarcando também aspectos de disciplina do corpo e da mente. Dentro deste conjunto corpo, fala e mente, o aluno capta a essência e, por sua vez, a passa adiante. Para Chang, isto influenciou as expressões espaciais japonesas. Isso se dá na linguagem que expressa o espírito de um lugar dentro da concepção espacial japonesa, onde a denominação expressa a essência do local.

ZEN BUDISMO

O Zen Budismo foi adotado pelo Japão, da China, por volta de 1200 d.C. O Zen é uma linguagem do Budismo Mahayana.

O Zen ensinou aos japoneses a autodisciplina e a meditação, como forma de atingir a iluminação. A maior contribuição do Zen, através do mestre Eisan (1141-1215), foi sem dúvida a prática de beber o chá, de forma aprimorada mais tarde pelo mestre Zen Budista Sen no Rikyu -1522-1591- (figura 83).

O princípio estético do Zen modificou todas as artes criativas como a Pintura, a Caligrafia, a Arquitetura ou ainda a Arte dos arranjos de flores. É com o Zen que aparecem os jardins da casa de chá (roji), onde o percurso é um rito de passagem importante, e os jardins



FIG.79 □ MESTRE BUDISTA.



FIG.80 □ BODHIDARMA □ O MESTRE QUE LEVOU O BUDISMO A PARTIR DA ÍNDIA, PARA A CHINA E O JAPÃO.

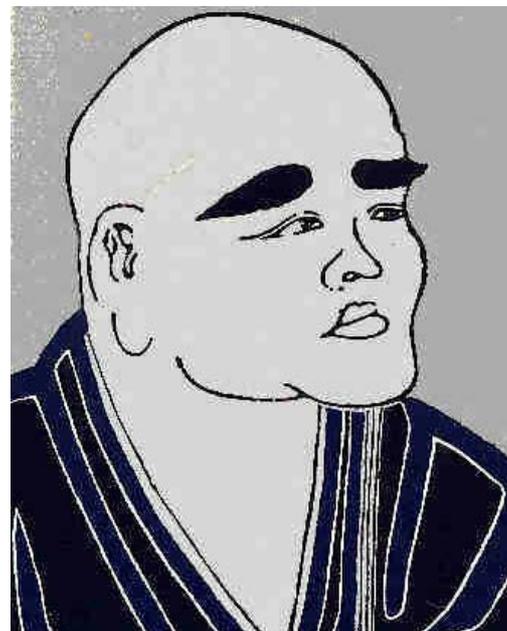


FIG.81 □ DOGEN KIGEN, MESTRE ZEN

secos, onde as pedras têm um significado fundamental. O jardim é tão importante quanto a Cerimônia do Chá, pois ambas as práticas, a de atravessar o jardim e a de beber o chá, conduzem à lucidez e à estabilidade da mente.



FIG.82 □ PRATICANTES DO ZEN BUDISMO.



FIG.83 □ SEN NO RYKYU □ MESTRE ZEN BUDISTA.



FIG.84 □ CERIMÔNIA ZEN.



FIG.85 – MEDITANTES ZEN.

1.2.4 CERIMÔNIA DO CHÁ

A Cerimônia do Chá japonesa, ou *chanoyu*, ou *chadô*, consiste em servir e beber o “*matcha*”, uma espécie de chá verde e amargo, eventualmente acompanhado de doces e de refeições. Foi introduzida no Japão no século XII, por monges budistas vindos da China, que o utilizavam como estimulante para a prática meditativa. No Japão esta prática desenvolveu-se como uma forma de arte, pelas camadas mais nobres da população, que o tomavam enquanto apreciavam arte. O simples consumo do “*matcha*” passou a ser realizado através de cerimônias com preparos muito cuidadosos tanto no ambiente quanto no instrumental utilizado. A cerimônia desenvolveu-se sob a influência do Zen Budismo, sendo seu objetivo a purificação da alma através da sua unificação com a natureza. As regras seguidas pelos praticantes são rígidas tanto para quem está bebendo quanto para quem está servindo. Deve ser realizada com o mínimo de movimento possível, aprendendo-se, desta maneira, a articular cuidadosamente os movimentos a fim de obter perfeição técnica e graça. Os cânones estritos da etiqueta da *chanoyu*, à primeira vista, podem parecer opressivos e meticulosos, mas são de fato calculados para se obter a economia de energia nos movimentos. Os praticantes da cerimônia também adquirem profundo conhecimento sobre a arte da caligrafia e dos arranjos florais (*ikebana*) utilizados no ambiente da cerimônia.

A Chanoyu, através do mestre Sen no Rikyu -1522 a 1591 - (fig. 89), passou a ser considerada uma filosofia e um estilo de vida e uma disciplina espiritual que caminha-



FIG.86 □ CERIMÔNIA DO CHÁ.



FIG.87 E 88 □ UTENSÍLIOS PARA A CERIMÔNIA DO CHÁ.



FIG.89 □ SEN NO RIKYU.



FIG.90 □ INTERIOR CASA DE CHÁ.



FIG.91 □ CASA DE CHÁ.

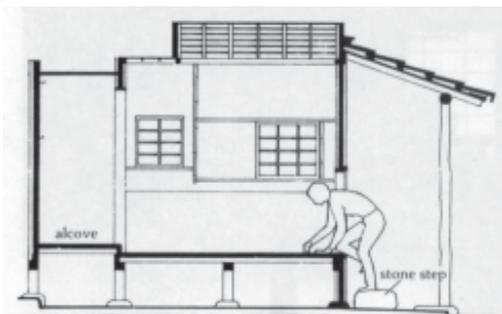


FIG.92 □ ENTRADA DA CASA DE CHÁ □ CORTE TRANSVERSAL.

va junto ao Zen budismo. Ele resumiu a prática em quatro princípios básicos: *Wa* (harmonia), *Kei* (respeito), *Sei* (pureza), e *Jaku* (tranqüilidade). Sen no Rikyu criou a casa de chá (*sukiya*) e estabeleceu o princípio filosófico e estético baseado no *wabi*, muito usado na poesia dos monges andarilhos do século XII para designar a renúncia às coisas materiais. O conceito de *wabi* valoriza a beleza do imperfeito, do rústico e do acidental, podendo assim se observar, de maneira mais clara, o seu interior e penetrar na sua essência. Baseado no *wabi*, Rikyu dispensou a mesa portátil e colocou os utensílios diretamente no tatame, utilizou somente objetos japoneses e materiais na sua aparência natural, abandonou as salas grandes e criou uma porta de entrada muito pequena para que as pessoas se abaixassem em um ato de humildade (figuras 90 a 92). Rikyu, além do desejo de simplificação e de humildade, estava trocando os objetos importados da China: ao invés de louças chinesas, utensílios japoneses; ao invés de móveis laqueados, móveis rústicos; ao invés de pinturas chinesas, caligrafias de monges zen japoneses.

A prática tem como objetivo, além da apreciação da beleza dos movimentos, da degustação do chá, e dos elementos estéticos do ambiente, buscar a purificação, a clareza e a estabilidade. É uma disciplina espiritual, uma maneira de treinar o corpo e a mente, pois essa está presente em cada gesto. As normas de etiqueta desta cerimônia influenciaram de maneira especial o modo de agir e a própria cultura do povo japonês. Participar da Cerimônia do Chá é a via mais completa para compreendermos melhor a cultura japonesa, pois é uma arte que não se encerra dentro de uma sala de chá. Para o povo japonês, a

Cerimônia do Chá é uma disciplina mental para chegar ao *wabi* (estado mental no qual a pessoa é calma e feliz, com profunda simplicidade). Para Isabel Q. Lima: “A palavra *wabi* tem inúmeras significações: tanto pode significar solidão, como desolação, simplicidade, afeição pela não-ostentação, melancolia(...) enfim, uma infinidade de palavras que consegue nos dar uma noção sobre este princípio espiritual que é, no fundo, a base fundamental em que se apóia o estilo *Sukiya*⁴⁹. O *chanoyu* tem desempenhado uma influência muito grande na vida artística do povo japonês como atividade estética, pois gera a apreciação meticulosa do espaço onde se realiza, do jardim, dos utensílios usados e da decoração feita com caligrafias e arranjos florais. Foi a essência desta prática que moldou toda a base das formas tradicionais da cultura japonesa, ou seja, a beleza da simplicidade estudada e da harmonia com a natureza.

Nesta prática um anfitrião convida uma pessoa que será o convidado principal e que deverá convidar mais duas ou três pessoas, que vão lhe fazer companhia mais do que o próprio anfitrião, e escolhe o tema para que a reunião possa ser harmoniosa. O tema pode ser uma estação do ano, uma data importante para o convidado ou um evento comemorativo. A Cerimônia do Chá tem duração aproximada de quatro horas e divide-se em três partes: na primeira, o anfitrião recebe os convidados, prepara o fogo e serve uma refeição de vários pratos (*kaiseki*); na segunda parte, depois da refeição, há um intervalo (*nakadachi*) no qual os convidados podem passear no



FIG. 93 □ CERIMÔNIA DO CHÁ.



FIG. 94 □ INTERIOR DA CASA DE CHÁ.

⁴⁹LIMA, 1985, op. cit., p.49

jardim e retornarão ao ouvirem o som do gongo; na terceira parte (*gozaini*), a sala já se encontra à meia luz, as janelas são cobertas com papel de arroz e no nicho do altar (*tokonoma*), onde na primeira parte estava uma caligrafia, agora há um arranjo de flores. Dois tipos de chá são servidos: o primeiro é um chá forte (*koicha*), servido em uma cumbuca (*chawan*) única e que é passada de mão em mão, traduzindo assim o clima formal, o silêncio, a observação e a comunhão dos participantes. O segundo tipo de chá (*usucha*) é mais fraco e vem acompanhado de doces. É o momento mais descontraído onde todos conversam; além disso todos são atores e agem em mútua consideração. Ao final, fazem uma reverência, agradecendo o momento partilhado juntos.

Através do pensamento taoísta, em que a lucidez e a liberação são alcançadas através dos sentidos, podemos compreender a base da Casa de Chá japonesa. A cerimônia em sua prática ajuda a experimentar, conjuntamente com a estética e com a religião, o conceito da integralidade entre homem e natureza. O espírito da Cerimônia do Chá é limpar, através dos sentidos, os venenos da mente: olhando as pinturas e as flores, limpam-se os sentidos da visão e do olfato; escutando a água limpa-se a audição; degustando o chá, o paladar se limpa; ao manusear os utensílios de chá, o tato se limpa. Quando todos os sentidos estão limpos, a mente também estará limpa e dará espaço para a lucidez.

1.3 A COMPOSIÇÃO DA CASA TRADICIONAL JAPONESA INTRODUÇÃO

As casas tradicionais japonesas, como foi visto anteriormente, deram ênfase especial ao telhado (*ya*). *Ya* é a expressão espacial que significa lugar para ficar ou ainda pode significar proteção.

O arquiteto japonês Koji Yagi relaciona a ênfase dada aos telhados, com as escrituras japonesas, herdadas da escritura chinesa *Kaji* (figura 95), em que os símbolos ideográficos são versões taquigráficas de operações e de processos naturais; deste modo, a primeira ação na construção das casas japonesas é a espacialização do *Ya*, ou seja, da proteção. *“Isto reflete o processo japonês de construir a moradia, erguendo uma armação de madeira exterior e cobrindo com um telhado antes de fazer as paredes internas”*⁵⁰. Em uma casa tradicional japonesa, a divisão física de espaços acontece depois que o telhado está colocado (figura 96), proporcionando uma liberdade de transformação espacial e uma interface entre o exterior e o interior, mais ampla e aberta. A construção de madeira armada no Japão permitia abrir totalmente a parede externa. A casa japonesa tradicional era totalmente protegida do clima por varandas (*engawa* - figura 97) .

Como em qualquer outra Arquitetura, a japonesa também é influenciada pelo clima. Para os japoneses o ciclo é de “seis estações”, pois existe uma estação de



FIG. 95– ESCRITURA CHINESA.



FIG. 96– ARMAÇÃO DE MADEIRA.



FIG. 97–

⁵⁰YAGI, 1982,op. cit., p.6.



FIG. 98– BAMBU.



FIG. 99– SUKIYA.

chuva no princípio do verão e a estação dos tufões no começo do outono, além das quatro tradicionais. Segundo Yagi⁵¹, o Japão é brindado com boas matérias-primas, particularmente a madeira que é abundante e variada. Papel, madeira e outros elementos nativos como bambu (figura 98) e cana são amplamente usados nas casas tradicionais. É importante destacar que desde os tempos remotos, a cultura de reflorestamento é praticada no Japão, o que ajudou a manter a cultura do uso da madeira.

Para Kawazoe, as origens dos elementos de Arquitetura do Japão repousam, em grande parte, na construção de embarcações:

“A principal característica que distingue a Arquitetura Japonesa são seus vínculos intrínsecos com a construção de embarcações e a tecnologia da madeira”⁵².

Como os reinos eram separados por montanhas íngremes, com densas florestas, a única comunicação entre eles era por mar ou pelos rios. Para unificar e comunicar os reinos, a corte Yamato (século VIII) precisou utilizar frotas de embarcações de guerra. Os mesmos fabricantes (*inabe*) destas embarcações que construíram a frota, mais tarde dedicaram-se a construções de cidades e pátios do rei Yamato, em terra firme:

“Pode-se até dizer que a Arquitetura Japonesa, estava construindo embarcações em terra firme”⁵³.

Segundo Kawazoe, na Arquitetura Japonesa

⁵¹YAGI, 1982, op. cit., p. 07.

⁵²KAWAZOE, op. cit., p. 05

⁵³KAWAZOE, loc. cit.

a composição quase sempre era obtida pela combinação de retângulos, sendo que a forma circular só é vista na estrutura superior de um pagode. Estruturalmente, as construções eram combinações axiais de coluna e de lintel (figura 100). As colunas normalmente ficavam expostas; além disso, eram pilares finos que proporcionavam a leveza e a sutileza da Arquitetura Japonesa. Outra característica, como integração da Arquitetura com o mobiliário, é também mencionada:

“Havia uma relação, contudo, entre os prédios e o mobiliário. Apresentando-se qualquer divergência entre prédio e terreno, casas e mesmo templos e santuários bastante grandes podiam ser livremente desmontados, mudados de local e reerguidos. Os prédios eram vistos como elementos utilitários ou imensos implementos, de madeira muito semelhante a uma embarcação, e isto resultou gradualmente na íntima integração do prédio com seu mobiliário”⁵⁴.

Ainda segundo Kawazoe, são nas aplicações residenciais que estão as mais destacadas manifestações da Arquitetura Japonesa. O interior era sem repartições, vedadas com o limite exterior com postigos em treliça (figura 101)- apenas as salas de dormir eram enclausuradas. O assoalho era recoberto com tatame, e as portas corrediças de madeira e *fusumas* dividiam os aposentos (figura 102). Era utilizado um sistema de medidas proporcionais para o madeiramento chamado *kiwari*. Tal sistema baseava-se na distância entre o centro dos pilares e na sua espessura. As dimensões do prédio inteiro eram calculadas de tal modo a serem



FIG.100- CASA DE MADEIRA – ESTRUTURA COLUNA E LINTEL.



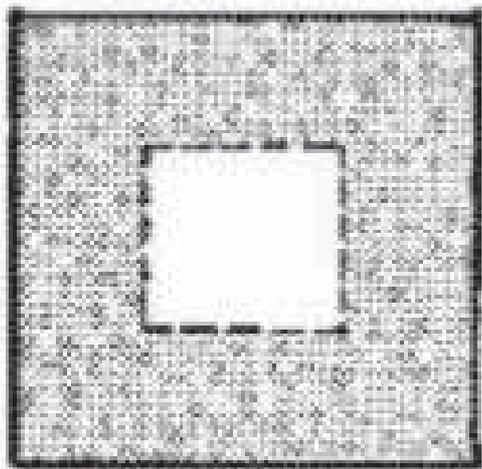
FIG.101 □ POSTIGOS EM TRELIÇA.



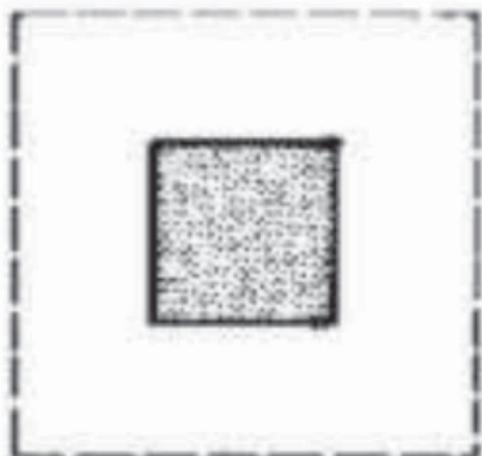
FIG.102 □ FUSUMAS.

⁵⁴KAWAZOE, op.cit.,p.11.

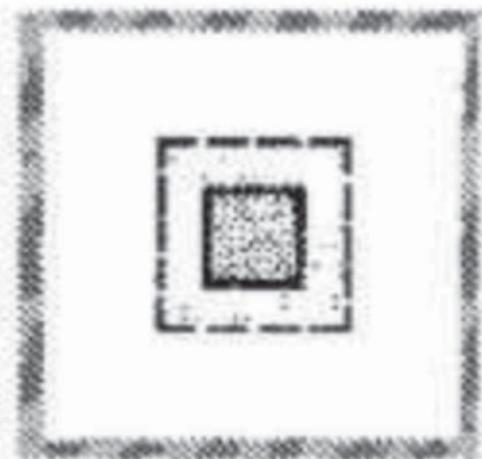
FIGURAS 103:



CASA ÁRABE.



CASA AMERICANA.



CASA JAPONESA.

proporcionais ou múltiplas em relação à espessura dos pilares. E o *tatami-wari* era um sistema de medidas, baseado na distância entre dois pilares. Noboru explica que ainda hoje as casas japonesas adotam estas práticas: *“Ainda hoje é muito comum que as casas japonesas sejam divididas com fusumas: basta remover as fusumas para obter um ambiente muito maior. As portas corrediças demarcavam os limites externos; estas portas, tão comuns nos prédios modernos, foram uma invenção japonesa”*⁵⁵.

Segundo Yagi⁵⁶, a casa tradicional japonesa é protegida pelo espaço externo imediato, ou seja, o jardim e o muro que delimitam o lote envolvem a casa, proporcionando uma relação suave e menos drástica da casa com o jardim, ao contrário do que acontece, por exemplo, com as casas árabes, onde a casa é que envolve um pátio ou com as casas americanas que protegem a casa através dos próprios elementos da edificação e liberam um pátio gramado ao redor da casa (fig. 103).

Francesc Pedragosa, em relação aos pátios que surgiram na Arquitetura Ocidental (especialmente na área mediterrânea, a grega, a romana, a ibérica e a cultura árabe do Mediterrâneo), observa que são espaços que se apropriam de um vazio como elemento articulador de partes do conjunto, com o objetivo de enriquecer o espaço interior. Nas casas tradicionais japonesas, apesar de não existir um espaço similar ao pátio interno, existe um local, com o mesmo conceito de

⁵⁵KAWAZOE, op. cit., p. 17

⁵⁶YAGI, 1982.op.cit., p. 18

pátio interno, aplicado no Ocidente, porém com estrutura diferente: é o jardim japonês. Em relação a este conceito japonês, Pedragosa comenta: *“O que para nós é diferença e separação entre exterior e interior, ali é continuidade, obtida mediante mecanismos arquitetônicos que desenvolvem espaços de transição. Se aqui, na tipologia de pátio, o espaço interior domina o exterior, ali é o lugar que subordina o arquitetônico. Se no Ocidente o edifício cobre o homem e o protege do perigo exterior, no Japão é o espaço exterior, a natureza recriada no jardim que protege e cobre o edifício que cobre o homem”*⁵⁷.

Para o japonês, a proximidade com a natureza é essencial. Como resultado, o ideal da casa tradicional japonesa é composto por três partes: o exterior (jardim), o espaço intermediário (varanda) e o interior. A primeira parte, além de envolver a edificação, é o elemento de percurso que contribui nos rituais para a estabilização das emoções. O espaço intermediário, a varanda, é o elemento que, além de suavizar a chuva e o calor através das venezianas, proporciona a criação de cenários e grafismos com a iluminação, ao gerar desenhos, garantir a transição do exterior com o interior e propor a dualidade conceitual deste espaço: tanto é a extensão do espaço interno quanto a extensão do espaço externo. E o interior que, além de cobrir e proteger a família, é o espaço que garante o abrigo impermanente, através da transformação dos espaços pelos painéis móveis.

1.3.1 CULTURA DA HABITAÇÃO

Evidentemente, as diferenças culturais, assim como os hábitos e a formação econômica, política e social, são refletidos na Arquitetura.

A história política, econômica e social, as tradições e dinâmicas formuladas pelo povo japonês continuam, de certa forma, até hoje, na maioria da população, sendo praticadas, influenciando diretamente na concepção espacial, e, conseqüentemente, na composição do projeto arquitetônico.

A importância do banho, o cuidado com o convidado, o sentar-se no chão e o hábito de remover os sapatos traduzem o modo de vida japonês e aportam consigo suas conseqüências arquitetônicas.

O espaço japonês é um composto experimental e todo o processo de entrar, de sentar (figura 104), de dormir (figura 105) e de tomar banho em uma casa japonesa tem um rito próprio e sempre foram elementos essenciais para a concepção dos espaços. Segundo a arquiteta portuguesa Isabel Quelhas Lima no livro *A casa tradicional japonesa*, o entrar em uma casa japonesa significa “passar pelo descalçar”⁵⁸, que se localiza na entrada da casa com 30 cm de desnível em relação à varanda, e descalçar os sapatos (figura 106). Este ato implica virar o corpo para o exterior, observar o jardim e, a seguir, fazer um giro de 180°, voltando-se para o interior e, assim, à entrada propriamente dita. Os sapatos ficam depositados neste local e são oferecidos chi-



FIG.104 □ PESSOAS SENTADAS DENTRO DO ESPAÇO JAPONÊS.



FIG.105 □ APOSENTOS DE DORMIR.

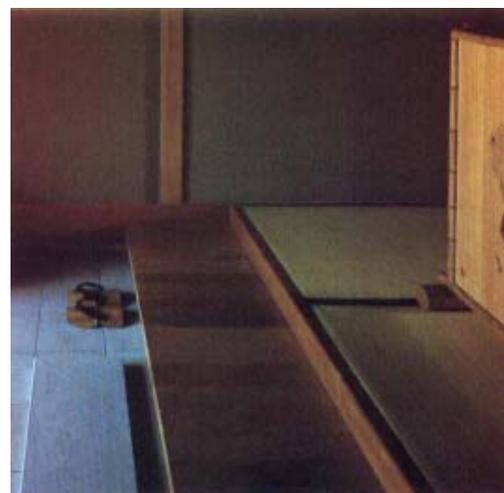


FIG.106 □ LOCAL PARA DESCALÇAR OS SAPATOS.

⁵⁸LIMA, 1985.op. cit., p. 80



FIG.107 □ CHINELOS JAPONESES.

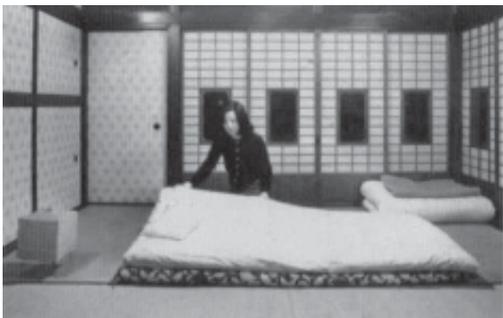


FIG.108 E 109 □ OS COLCHÕES DE DORMIR SÃO GUARDADOS DURANTE O DIA EM ARMÁRIOS DE EMBUTIR.

nelos (figura 107) que não deverão ser utilizados nos quartos revestidos de *tatame*, nas instalações sanitárias e no *ofurô*. Segundo Yagi⁵⁹ esta entrada formal (*genkan*) é a divisão entre o “exterior sujo” e o “interior limpo” e é enfatizada pela aplicação de um material distinto do utilizado no espaço externo e no interno; pelo desnível, que informa que este é o espaço onde os sapatos devem ser descalçados. Além de proporcionar a visão do jardim, ainda são colocados neste espaço, flores e incensos como forma de dar as boas-vindas aos visitantes.

O japonês come, dorme, lê e escreve sentado no chão. O indivíduo senta sobre os calcanhares, podendo somente o homem, ao invés deste modo, sentar-se de pernas cruzadas. Quando há convidados, o ato de sentar desses é posicionado virado para o jardim, revelando esse espaço como o pólo de atrações. Da mesma maneira, no ato de dormir usa-se a superfície do chão. Os colchões e cobertores apenas são arrumados na hora de dormir e são guardados em armários embutidos durante o dia (figura 108 e 109). O japonês pode, eventualmente, comer e dormir no mesmo espaço.

No verão a prática do banho é uma cerimônia, que ocorre todos os dias no final da tarde, e que envolve toda a família.

Apesar de uma casa tradicional japonesa, no seu estilo mais puro, ser uma raridade ou até ser peça de museu, as tradições continuam e somam-se ao avanço tecnológico e cultural do povo japonês.

⁵⁹YAGI, 1982op. cit., p. 22.

1.3.2 JARDIM JAPONÊS UM POUCO DA HISTÓRIA

O jardim é uma das formas de expressão do nosso relacionamento com a natureza. Para compreendermos o jardim japonês, é importante observarmos a característica da paisagem do Japão e, novamente, a cultura do povo que a habita - o povo japonês.

A espinha dorsal dos territórios do Japão, são as rochas vulcânicas (figura 110) setenta e cinco por cento da terra é montanhosa.

Segundo Marc P. Keane, o aspecto constricto da paisagem japonesa foi uma influência básica no desenvolvimento da sociedade japonesa. Com relação aos jardins, o protótipo da sua imagem deriva-se da estrutura física das ilhas, ou seja, “montanhas que surgem abruptamente do oceano”⁶⁰ (figura111).

Existem vestígios de ocupação no Japão desde o Período Paleolítico. Na Era do Gelo houve imigrações do continente de animais e de pessoas que viviam da caça e da coleta nos vales. À medida que o clima aqueceu eles saíram do interior e alojaram-se na costa marítima, sobrevivendo da pesca e de atividades marítimas. Isto se desenvolveu até 300 a.C., sendo conhecido como o período Jomon. No período seguinte, Yayoi, a civilização adquiriu uma característica sedentária, praticando agricultura através da plantação de arroz, período que foi até 300 d.C.

Segundo Keane, foram nestes períodos, *Jomon* e



FIG.110 ▣ VULCÃO MONTE FUJI



FIG.111 ▣ MONTANHAS QUE SURGEM DO MAR.



FIG.112 ▣ PEDRAS COMO ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO NO JARDIM JAPONÊS.

⁶⁰KEANE, Marc P. *Japanese Garden Design*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1996.

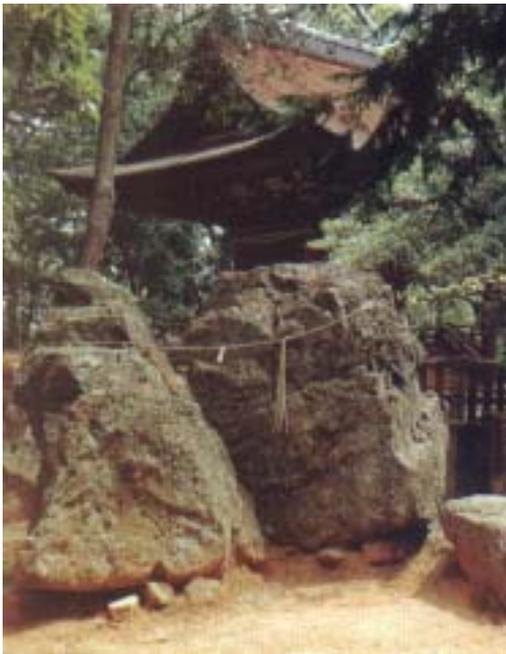


FIG.113 PEDRA SAGRADA.

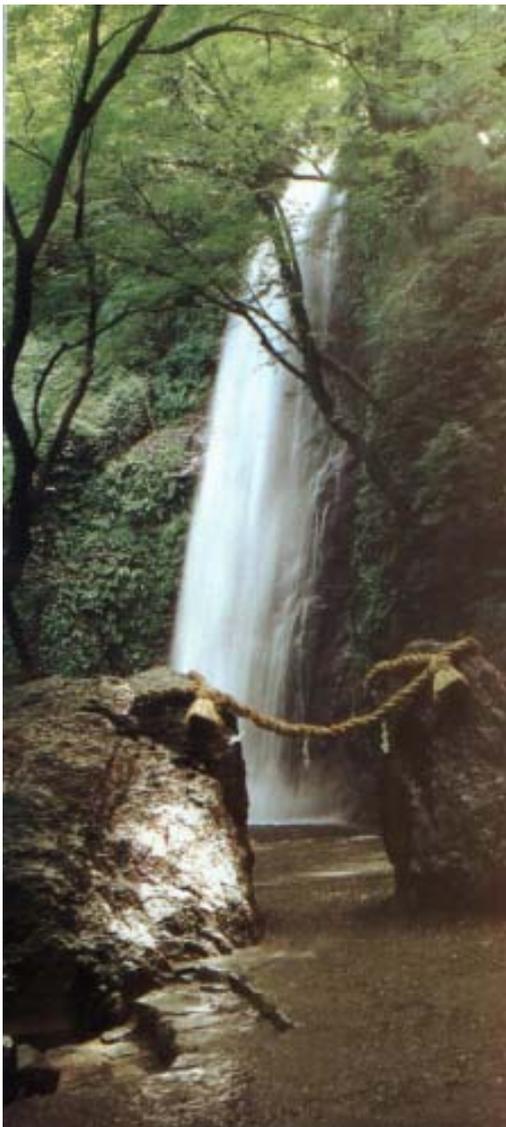


FIG.114 PEDRA SAGRADA.

Yayoi, ou seja, entre os séculos 300 a.C. a 300 d.C., que surgiu o princípio estético básico de todos os jardins japoneses, que é o equilíbrio entre o elemento natural e o construído. Disso surgem duas expressões espaciais aplicadas nos jardins: *niwa* e *sono*.

Na era *Jomon*, *niwa* era todo o espaço não só ocupado pelas habitações mas também aquele percorrido em busca da caça e da coleta. *Niwa* compreende uma área onde existem habitações, natureza e o homem, sem que este espaço represente um território dominado por um proprietário, tal qual se concebe nos tempos modernos.

No período *Yayoi*, com o cultivo do arroz, a relação entre homem e a natureza mudou radicalmente. A terra era preparada para a agricultura; desta maneira, *Sono* era o espaço modificado, destinado à plantação; enquanto *niwa* é o espaço natural, *sono* é o espaço modificado.

A expressão composta de *niwa* e *sono* significa o equilíbrio entre o natural e o construído.

Outro aspecto fundamental no jardim é o uso da pedra (figura 112) e da água. A religião primitiva, Xintoísmo, promovia espaços sagrados compostos com elementos da natureza. Cachoeiras, árvores, ilhas e outros elementos naturais seriam lugares habitados pelos espíritos. Os primitivos comunicavam-se com os deuses, através destes elementos. As pedras sagradas (figuras 113 e 114) eram chamadas *iwakura*, e as lagoas sagradas, *kami-ike*.

Nas eras seguintes, de *Asuka* (552-645) e *Nara* (710-784), os japoneses importaram da China as idéias de jardins mais elaborados com uma grande quantidade de símbolos, que não anulou o que já havia se estabelecido, atra-

vés do Xintoísmo. Segundo Keane, supõe-se que os jardins seriam o requisito para uma vida de uma civilização evoluída, por isso os nobres deste período incorporaram a jardinagem. Mantiveram, entretanto, a visão de que os elementos naturais não eram inanimados, mas sim abrigos para os espíritos sagrados, o que é uma visão muito comum nas formações sociais primitivas. Outra influência vinda da China, neste período, foi a geomancia, ou *kasö*, ou *feng shui*, que foi utilizada na forma de planejar o fluxo de água e o posicionamento dos elementos, como já foi abordado na seção sobre os conceitos de espaço.

OS JARDINS DA ERA HEIAN

Com todas as influências vindas de fora, principalmente da China, surge um período de domínio de uma aristocracia, a era *Heian* (794-1185). Neste período os japoneses organizaram-se politicamente e socialmente: surgem as famílias imperiais, as suas cortes, a primeira cidade, hoje Kyoto, e as residências *shinden* (figura 115), onde a construção do jardim é importante. Contudo, os jardins desta época não são as referências que temos hoje para o jardim japonês, que são aquelas que incorporaram a influência do Zen, como veremos a seguir.

No período, *Heian* (figura 116), devido ao contato constante com o continente, as idéias de Confúcio, embora não influenciassem diretamente a organização do jardim japonês, deram um fundamento erudito e artístico para a sociedade que demandava os jardins, enquanto que o budismo da Coréia trouxe ao Japão duas escolas

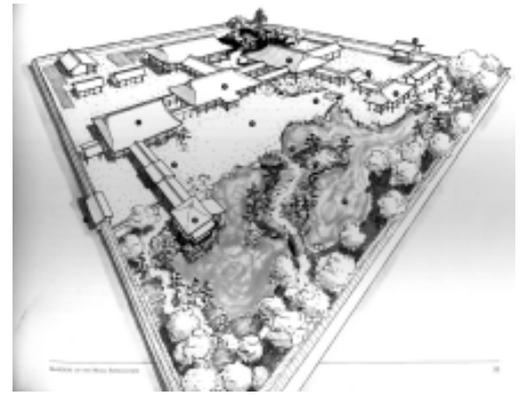


FIG.115 □ RESIDÊNCIA SHINDEN.

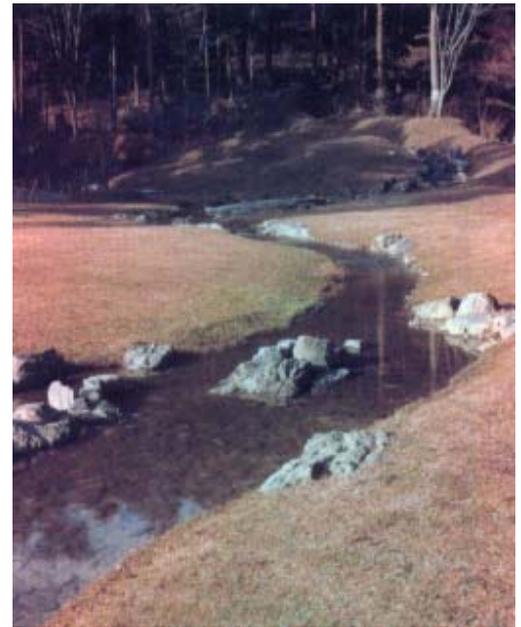


FIG.116 □ JARDIM HEIAN.



FIG.117 JARDIM MINIMALISTA.



FIG.118 JARDIM ZEN.

que influenciaram o desenho dos jardins, através das mandalas representando a cosmologia budista.

Os jardins desta época também passam a ter características mais urbanas, confinados em pequenos espaços, pois a segurança é o requisito importante do período. Além disso, em um segundo momento de influências oriundas da China, a escola do Zen Budismo estabelece-se no Japão, segundo Keane, caracterizando-se pela busca de um ideal de ir além dos aspectos superficiais do mundo, ao procurar perceber as verdades subjacentes a este mundo. Com o foco na verdade interior e com a consequente desvalorização da ornamentação, os jardins e as artes, de um modo geral, adquirem a sua composição mais sutil, onde somente o observador apreende a verdadeira natureza da realidade. Isto quer dizer que, a estética não trata apenas da frugalidade, mas sim busca ajudar a elevar a consciência do observador-este é o princípio chamado *yugen*, já abordado na seção sobre os conceitos de espaço.

Yohaku-no-bi é uma expressão estética aplicada aos jardins zen, onde se valoriza o espaço vazio como forma de se perceber a importância da vacuidade, para se atingir a verdade subjacente (figura 117).

Keane⁶¹ nos diz que a combinação destes dois princípios, em que um espaço vazio contempla alguns objetos, talvez seja a base do princípio moderno ocidental “menos é mais”.

O JARDIM ZEN: *KARE-SAN-SUI*

No jardim zen (*kare-san-sui* - figura 118), as vege-

⁶¹KEANE, 1996.op. cit.,p.57.

tações e a água são substituídas por pedras e areia. O jardim zen é para ser observado, buscando-se, através da visão e da percepção, encontrar o ilimitado em um espaço reduzido. Propõe-se, deste modo, a ser a reprodução do macrocosmos num microcosmos. Nestes jardins a prática meditativa dá-se ao longo de todos os atos de se fazer a manutenção do jardim.

O JARDIM DA CASA DE CHÁ: *ROJI*

Com a introdução, através do Zen, da Cerimônia do Chá no Japão da Era Momoyama (1573-1614), surgem as casas de chá e os seus jardins correspondentes. Nesta concepção, a Arquitetura liga-se ao jardim que se liga à natureza. O jardim de chá (*roji* - figuras 120 a 122) dá o acesso à casa de chá. A composição deste acesso é o mais natural possível, procurando trazer a atmosfera quieta de uma montanha, através de árvores, flo-



FIG.119 JARDIM ZEN.



FIG.120 ACESSO AO JARDIM DA CASA DE CHÁ.



FIG.122 JARDIM DA CASA DE CHÁ.



FIG.121 PERCURSO DO JARDIM DA CASA DE CHÁ.

res e de vegetação nativa.

Na verdade *roji* não é um jardim, mas sim uma passagem com o propósito de preparar a mente para o repouso mental e espiritual, necessários para a Cerimônia do Chá. Conforme Keane⁶², o andar ao longo de um *roji* é um complemento espiritual, como uma jornada entre uma cidade até os recessos de uma montanha, onde se encontra um ermitão em uma caverna.

OS JARDINS DA ERA EDO: *TSUBO*

Já na Era Edo (1615-1867), surgem as casas urbanas da classe de comerciantes (*machiya*), com espaço físico reduzido, cujos jardins eram igualmente pequenos, porém mantendo a idéia de que o cosmos está contido em um grão de areia.

Tsubo (figura 123) encaixa-se dentro da estrutura e modulação das *machiyas*. Era um jardim para ser contemplado através das peças adjacentes; também era associado à privacidade doméstica. Os aspectos naturais do jardim do chá (*roji*) foram adotados na concepção do jardim doméstico (figura 124).

OS PRINCÍPIOS GERAIS

O projeto do jardim japonês organiza-se por princípios determinados, e espacializam-se através de técnicas e de materiais específicos da cultura japonesa .

O **primeiro princípio** é aprender com a natureza, ou seja, não copiá-la mas sim interpretá-la. Keane⁶³ explica que a intenção, ao projetar-se um jardim, é apreciar as



FIG.123 □ JARDIM Tsubo.



FIG.124 □ JARDIM Roji.

⁶²KEANE, 1996. op.cit., p .63.

⁶³Ibid., p.118.

lições que a natureza nos traz sobre a vida, sobre o cosmos, e sobre o homem em relação a todas as coisas. Por exemplo, o modo pelo qual a água se move através da paisagem ilustra “o caminho da menor resistência” (figura 125); o bambu (figura 126) que se inclina com o vento mostra flexibilidade, e a impermanência é vista através das alterações dos ciclos das estações.

O **segundo princípio** é o equilíbrio entre o natural e o construído, *niwa* e *sono*, já abordado no início desta seção.

O **terceiro princípio** é a incorporação das estações do ano (figuras 127 a 130), em toda sua abundância e sutileza de forma, cores, perfumes e texturas no desenho do jardim japonês.



FIG.128 □ OUTONO.



FIG.125 □ ÁGUA.

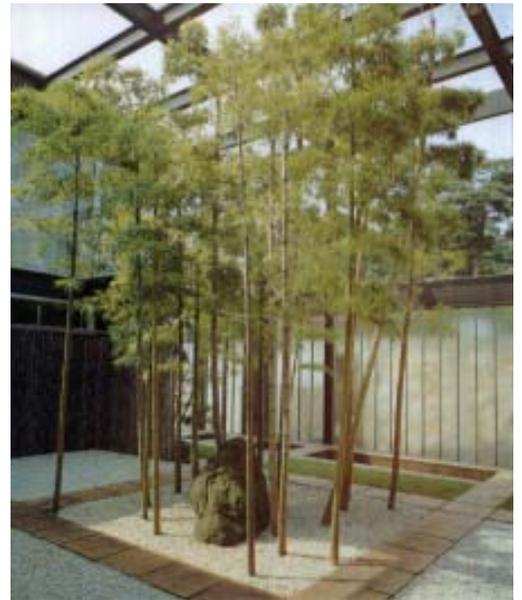


FIG.126 □ BAMBU.



FIG.127 □ VERÃO.



FIG.129 □ INVERNO.



FIG.130 □ PRIMAVERA.



FIG.131- JARDIM FECHADO.

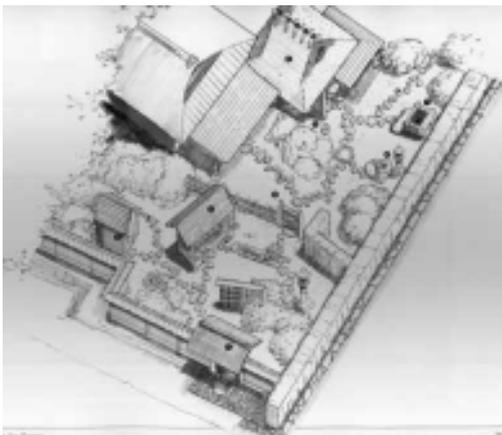


FIG.133 □ JARDIM COM PORTÕES E CERCAS.



FIG.134 □ CERCA DE UM JARDIM JAPONÊS.

O **quarto princípio** é o da relação ideal entre o homem e a natureza. O jardim representa uma espécie de “terra pura”, o lugar onde vivem os iluminados. Lugar onde tudo é prazeroso e perfeito.

O **quinto princípio** é manter as tradições transmitidas pelos mestres para os projetos de jardim, e conciliando-as com as necessidades do usuário.

O **sexto princípio** é o reconhecimento da capacidade do usuário de dar a manutenção apropriada ao jardim.

A COMPOSIÇÃO GERAL

Considerando-se o amor dos japoneses pelo ato de embrulhar, mencionado na seção sobre conceitos de espaço, o jardim japonês é cercado e segue o padrão do japonês de se agrupar. O jardim fechado permite que o espaço criado não se dilua com as cercanias e seja visto como obra de arte independente (figura 132). O espaço cercado, desta maneira, gera a colocação de portões. Existem nestes jardins vários portões e cercas que subdividem o jardim, confirmando a concepção das experiências seqüenciais nos espaços japoneses (figura 133 e 134).

Como foi comentado anteriormente, *ma* na linguagem japonesa é uma conceitualização conjunta de espaço e tempo. *Ma* é, pois, intervalo, pausa. No jardim, *ma* é usado como espaço físico experimentado, enquanto uma pessoa se movimenta; também é um espaço visual em um jardim de contemplação, ao qual só se tem acesso através da mente; ou ainda é uma pausa que é criada durante o movimento para que a pessoa possa apreciá-lo.

O equilíbrio no jardim japonês é obtido através de

outras técnicas aplicadas, como da assimetria, em que as formas são as da natureza, na sua maioria assimétricas; o emprego da não-centralização do foco de atenção e o uso de formas triangulares na disposição dos elementos para criar uma estabilidade visual.

Outras aplicações são o relacionamento entre planos e volumes (figura 135): a água e as pedras, e os símbolos utilizados nos jardins sob forma de esculturas. Os significados dos símbolos aplicados nos jardins, como imagens (figura 136) ou amuletos, devem ser relacionados às crenças tanto do projetista como do usuário. Os significados podem ter cunho religioso, filosófico ou cultural, podendo valer-se também de símbolos da felicidade, da boa fortuna e de lições morais.

A técnica de aproveitamento de paisagens exteriores já existentes, quando possível, como pano de fundo, amplia a escala visual do jardim para além dos seus limites físicos, incorporando uma vista distante como parte integrante do jardim.

A técnica da reciclagem ou de encontrar um novo uso para um objeto antigo, também é aplicada nos projetos dos jardins japoneses.

As experiências seqüenciais dos espaços japoneses são orientadas pelos caminhos dos jardins, em um processo chamado *michiyuki*: é quando *ma* organiza o processo de movimento de um lugar para outro (figura 139).



FIG.135 □ PLANOS E VOLUMES NA COMPOSIÇÃO DO JARDIM JAPONÊS.



FIG.136 □ IMAGENS NO JARDIM.

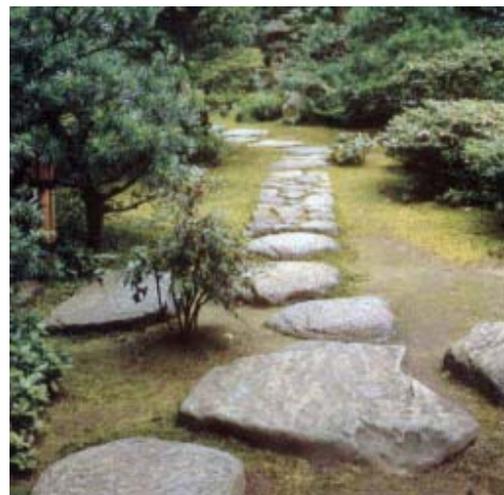


FIG.137 □ PERCURSO NO JARDIM.

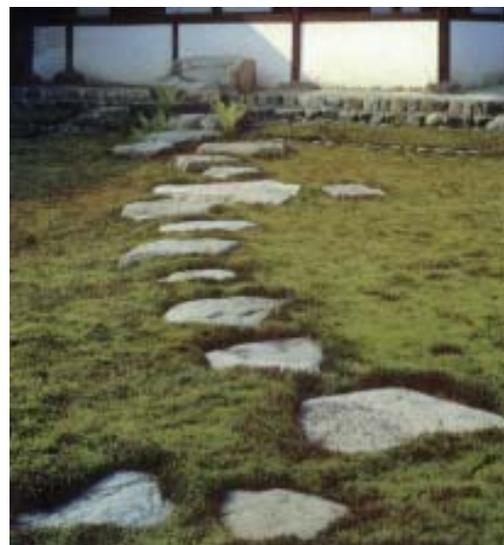


FIG.138 □ PERCURSO NO JARDIM.

OS ELEMENTOS GERAIS

Os elementos que compõem um jardim japonês são plantas: **pedras, areia branca, água, pontes, cercas, portões e ornamentos**(figura 140 a 144).

As pedras dentro do jardim japonês podem representar uma montanha, um barco, ou se constituir na morada de um espírito, ou ainda cumprir o papel de escultura.

A areia branca simboliza a purificação. Areia branca é hoje sinônimo de jardins japoneses e foi utilizada em épocas primitivas na criação dos espaços sagrados.

A água no sentido budista representa a vida. Segundo Keane⁶⁴, a água nasce em uma montanha, adquire força pelo vale e dissolve-se calmamente no oceano, passando por: nascimento, crescimento, morte e renascimento. A água também apresenta os aspectos sensoriais, como: frescor, som, brilho e cheiro, além de ser a origem da vida.

As plantas possuem várias conotações. Elas podem ser esculpidas, podem demonstrar as estações do ano, servem para equilibrar o *kasō* e, também, contêm elementos poéticos.

Com a função de cruzar a água, as pontes (figuras 141 e 142) vão além, servindo para trazer a conscientização de *ma*: intervalos e pausas que dividem o mundo. Tudo que liga duas extremidades, dentro do conceito de *ma*, chama-se *hashi*, abordado anteriormente.



FIG.139 □ AREIA.



FIG.140 □ PEDRA.



FIG.141 □ PONTES.



FIG.142 □ PONTES.

⁶⁴KEANE, 1996. Pág. 150.

Os ornamentos (figura 143) podem ter um objetivo religioso ou prático: são normalmente imagens de Buda e de lanternas.

Por fim as cercas (figura 144), cujo uso primário é para o fechamento e proporcionar divisões internas no jardim japonês, fornecem, outrossim, meios de se determinar o controle da visibilidade, através da escolha do seu material, da sua altura e da sua transparência.



FIG.14.3 □ ORNAMENTOS.



FIG.14.4 □ CERCA.

1.3.3 ESPAÇO INTERMEDIÁRIO

Na casa tradicional japonesa existem transições entre os espaços internos e os espaços externos. Estas transições são feitas através da entrada principal, da varanda (figura 145) e de elementos leves de proteção. É necessário frisar que a natureza relaciona-se com a casa através desta variedade de elementos. Esses são utilizados, não para criar privacidade, especificamente, mas sim para proteger o ambiente interior do excesso da luz e de raios de sol, permitindo a passagem do vento e dando um pouco de visibilidade. A privacidade na casa japonesa não acontece por elementos físicos, mas sim pela distância entre os espaços, que é rica em barreiras seqüenciais. Além disso, a parte mais íntima de uma casa tradicional japonesa situa-se no espaço mais profundo (*oku*) e interno da casa.

ENTRADA PRINCIPAL

Genkan (figura 146) significa a entrada principal de uma casa tradicional japonesa.

Esta área representa a divisão entre o “exterior sujo e o interior limpo”. É o local onde os japoneses tiram e guardam os sapatos e colocam chinelos (figura 147) para circular pela casa. O espaço é sinalizado, como já foi comentado, por um pequeno desnível em relação ao espaço interior e pela aplicação de um material distinto; normalmente é utilizada a pedra como revestimento do piso.

Este espaço é composto por elementos como arranjos de flores, *bonsais* e incensos como forma de



FIG.145 □ VARANDA DA CASA TRADICIONAL JAPONESA.

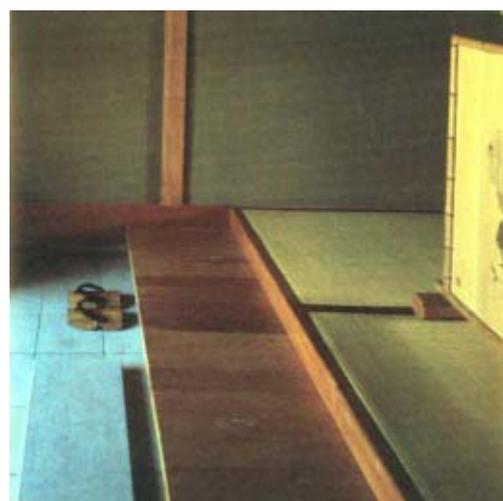


FIG.146 □ GENKAN.



FIG.147 □ CHINELOS OFERECIDOS AO CHEGAR NA CASA JAPONESA.



FIG.148 □ VARANDA DA CASA JAPONESA.



FIG.149 □ VARANDA.



FIG.150 □ VARANDA.

demonstrar e exibir alegria, amor e afeto ao visitante. A decoração deste ambiente apresenta, ainda, como objetivo, simbolizar a função de purificar e de reter o que vem de maneira suja e informal do exterior. Segundo Yagi⁶⁵, para os japoneses, é na entrada principal que o visitante terá a primeira impressão da casa e da hospitalidade do dono da casa. O desenho deste espaço gera um movimento do usuário, que resulta no fato de ele ficar sentado de frente para o jardim enquanto retira os sapatos e que, ao mesmo tempo, não tenha nenhuma linha de visão para a parte mais privada da casa. A iluminação deste espaço é mínima, normalmente feita com lanternas de papel. É dada ênfase à iluminação do jardim que é visível a partir deste espaço de entrada.

VARANDA

Engawa, no Japão, significa o espaço que fica sob o beiral prolongado do telhado da casa tradicional japonesa. Equivale ao espaço chamado no Ocidente de varanda. Como já foi colocado em outra seção, este espaço tanto pode ser compreendido como a extensão do espaço interno, como a extensão do espaço externo. É um espaço de transição e também protege as portas corredeiras (*shoji*) do sol e da chuva.

Do interior, a varanda é um prolongamento e é usada eventualmente como um ambiente informal. Do exterior, a varanda é uma parte do jardim que está mais elevada. Quando a varanda possui o nível mais próximo do piso interno (já elevado), são utilizados madeira e bambu na sua construção; e quando a varanda apresenta o nível pró-

⁶⁵YAGI, 1982.op. cit., p.22

ximo ao chão, é feita de pedras e assume o caráter do jardim.

ELEMENTOS DE PROTEÇÃO EXTERNOS

Além do prolongamento dos beirais, *engawa* ou varanda, um outro elemento é utilizado nas casas japonesas com a função de proteger o espaço interno da casa dos raios solares: as “cortinas externas”, leves, removíveis e retráteis, denominadas *noren* e *sudare*.

A partir do período de Heian (794-1185), essas cortinas eram feitas de pano ou de linho e eram chamadas de *noren* (figuras 151 e 152). Empregadas para bloquear a visão, sem barrar a passagem livre, o *noren*, segundo Yagi “permite a pessoa ver o vento, ouvir o vento e experimentar o vento”⁶⁶.

Outro tipo de “cortina externa”, o *sudare* (figuras 153 e 154), é feito de tiras de bambu. Enquanto o *noren* pode tremular ao vento, o *sudare* somente pode subir e descer e ser amarrado na altura desejável. O *sudare*, assim como o *noren*, é pendurado na extremidade do beiral da varanda ou pelo lado de fora das portas e pode, também, correr no sentido horizontal, passando a se chamar *yoshizu*.



FIG.151 □ NOREN.

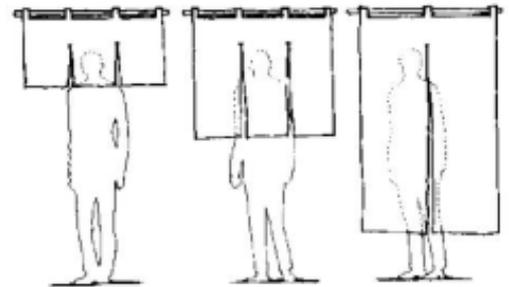


FIG.152 □ NOREN.



FIG.153 □ SUDARE.

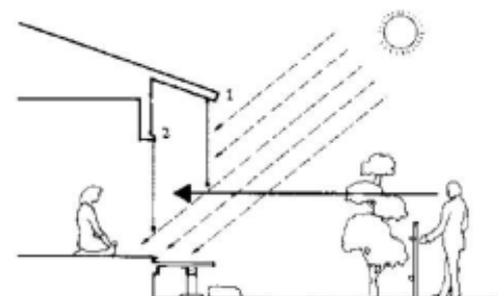


FIG.154 □ SUDARE.

⁶⁶YAGI, 1982,op. cit., p.30

1.3.4 ESPAÇO INTERIOR

Nas casas japonesas tradicionais, os espaços podem ter várias funções, ou seja, fazer refeições, trabalhar ou dormir no mesmo espaço, apenas movimentando painéis leves e alguns mobiliários (figura 155).

Este sistema flexível está relacionado à concepção espacial japonesa, a qual teve influências religiosas e filosóficas ao longo da História, como se viu anteriormente. O sistema de organização dos espaços é a espacialização dos conceitos de impermanência e de dualidade adquiridos pelo povo japonês, como já foi abordado em outras seções.

Também, como foi comentado na introdução, com a composição da casa tradicional japonesa, com o lançamento inicial da estrutura de pilares para apoiar o telhado, a planta ficou liberada de paredes pesadas e fixas e isso proporcionou a flexibilização dos espaços.

Todas as divisões internas das casas tradicionais japonesas, ao contrário da maioria das divisões fixas das casas ocidentais, dão-se através de painéis opacos, painéis translúcidos, *tatame* e do mobiliário leve (figuras 156 e 157). Os espaços modificam-se, aumentam ou diminuem apenas com a movimentação destes elementos. Eles são acrescentados, removidos ou simplesmente redistribuídos.

O aspecto natural dos materiais e as texturas em tons neutros são uma constante na composição dos espaços interiores das casas tradicionais japonesas. Madeira, bambu, palha, papel e suaves gravuras produzem um espaço de tranquilidade e quietude mental.

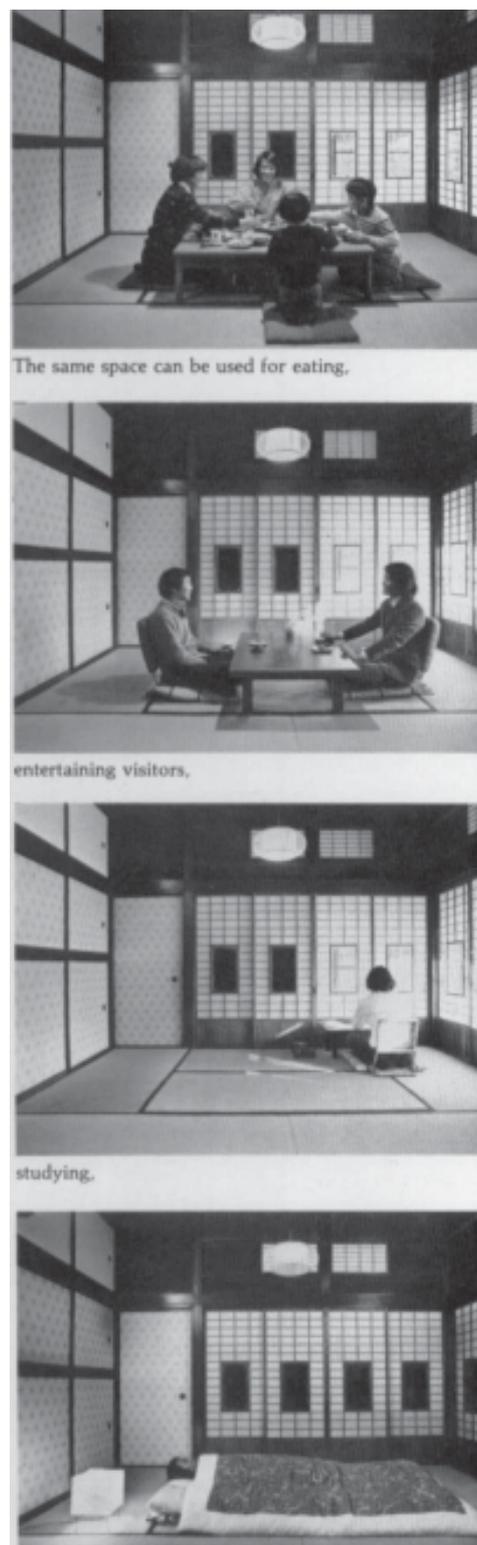


FIG.155 □ HÁBITOS JAPONESES.



FIG.156 □ INTERIOR DE UMA CASA JAPONESA.



FIG.157 □ INTERIOR DE UMA CASA JAPONESA.



FIG.158 □ TATAMI.

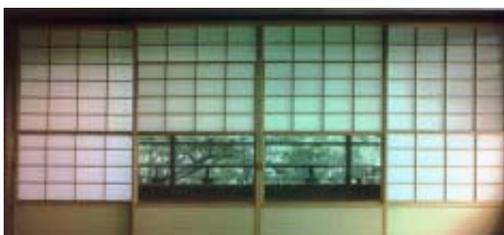


FIG.161 E 162 – SHOJI.



Além dos espaços de múltiplo uso cobertos por *tatame*, com suas portas de correr e painéis divisórios, outros espaços dentro de uma casa tradicional japonesa merecem destaque: o quarto para a Cerimônia do Chá, o altar (*tokonoma*) e o espaço para o banho da família.

TATAME

Tatame (fig.158) é uma esteira ou tapete utilizado para sentar, dormir ou caminhar. É feito de casca de arroz, encoberto por palha macia e arrematado com panos nas laterais, medindo aproximadamente 0,91x1,82m. Neste sentido, dentro do conceito da dualidade, encontraremos a origem das esteiras. Eles têm o tamanho de uma pessoa japonesa deitada ou duas sentadas, e servem a diversas funções (fig.159 e 160). São também utilizados como medida de área; exemplificando: um espaço de dois tatames ou um espaço de 4 tatames e assim por diante.

SHOJI

Shoji são painéis ou portas de correr estruturados em madeira e preenchidos com papel (figura 161 e 162).

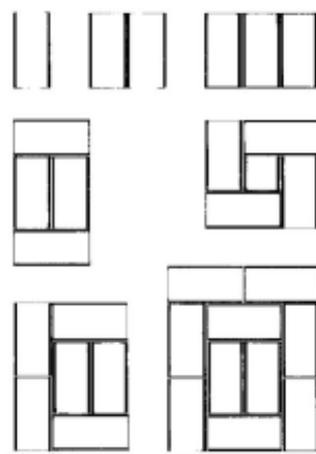


FIG.159 □ COMPOSIÇÃO DE TATAMI.

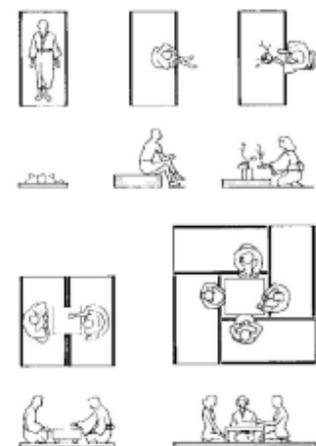


FIG.160 □ UTILIZAÇÃO DO TATAMI.

Originários da China, eles são utilizados na transição entre o interior e o exterior. O papel translúcido utilizado, pelas suas características, permite a entrada de luz natural para o interior da casa. Segundo Yagi⁶⁷, a luz difusa que atravessa este papel cria uma atmosfera “macia” que se altera conforme muda a luz do dia.

FUSUMA

Fusuma (fig. 163) são portas de correr ou painéis opacos, que podem receber pinturas e caligrafias japonesas. São usados para dividir espaços internos e para definir o tamanho dos lugares. Assim como o *shoji*, o *fusuma* consiste em uma armação de madeira, porém é revestido com pano ou com papel opaco que cobre os dois lados.

Os *fusumas* podem sofrer variações quando, por exemplo, ao invés de terem aplicação de papel, recebem a aplicação de *sudare* ou o *yoshizu* (figura 164).

Outra variação são os vários *fusumas* compostos com dobradiças que formam os *byobu* (figura 165), já comentados anteriormente, ou um único painel de *fusuma* apoiado com dois pés e que é chamado de *tsuitate*.

O *tsuitate* é amplamente utilizado para cortar linhas de visão, nas entradas principais das casas tradicionais japonesas e em lugares públicos.

TOKONOMA

Tokonoma (figura 166) é o espaço de maior prestígio dentro da casa tradicional japonesa. Pode ser traduzido como um altar, onde são colocados harmoniosamente



FIG.163 □ FUSUMA.



FIG.164 □ FUSUMA.



FIG.165 □ FUSUMA.



FIG.166 □ TOKONOMA.

⁶⁷YAGI, 1982, op. cit., p. 50

um arranjo de flores (*ikebana*) e uma pintura ou poesia japonesas (*tanka*).

Segundo Chang⁶⁸, a origem do *tokonoma* está no altar da capela dos mosteiros zen budistas. As capelas budistas, ao contrário das capelas ocidentais, não tinham função de abrigar cultos, mas sim de reunir os estudantes para as discussões, os estudos e as meditações. No Budismo e no Zen não existe um deus, a mente de todos os seres é igual à mente do Buda; deste modo, a capela era um espaço para alcançar a realização da natureza da mente de Buda. Neste sentido o *tokonoma* é um espaço que é oferecido a todas as pessoas que podem compartilhá-lo.

A concepção deste espaço, além de responder às indicações do Zen, traduz a crença em *kami*, o espírito da escuridão no Xintoísmo, através da introdução da coluna simbólica que compõe o *tokonoma*. Conforme foi citado, *kami* habita as colunas e, deste maneira, o espaço ao seu redor é sagrado.

A SALA DA CERIMÔNIA DO CHÁ

A casa de chá é um espaço físico projetado para ser um pequeno mundo, separado da vida cotidiana, onde a mente pode ficar clara e a harmonia entre as pessoas pode voltar a ser restabelecida.

A casa de chá (*sukiya*) é constituída pela sala do chá (*chashitsu*), uma sala de preparo (*mizuya*), uma sala de espera (*yoritsuki* - figura 168), por um caminho ajardinado (*roji* - figura 169) ligado à entrada da casa, e



FIG.167 □ TOKONOMA.



FIG.168 □ YORITSUKI.



FIG.169 □ CAMINHO.



FIG.170 □ SALA DE CHÁ COM TOKONOMA.

⁶⁸CHANG, 1984, op. cit.,p.68

por um altar (*tokonoma* -figura 170) onde se colocam uma gravura e os arranjos de flores. Os utensílios utilizados são *chawan* (tigela), *chaire* (recipiente do chá), *chasem* (vasourinha de bambu para mexer o chá) e *chashaku* (concha de chá). Em ocasiões formais, os homens e as mulheres vestem quimonos de seda e meias brancas.

Segundo Yagi⁶⁹, a casa de chá pode ser um lugar na própria casa ou um edifício destacado (fig. 171 e 172). Como já foi dito, é o local onde as pessoas devem se sentir em um mundo completamente distinto. Esta separação é marcada por dois símbolos: o *kekkaï*, uma pedra com corda, e pela entrada minúscula (fig.173). Estes símbolos garantem a privacidade e a delimitação entre o mundo cotidiano e a sala de chá. O *kekkaï*, colocado no meio do caminho, avisa se há uma cerimônia em andamento. A entrada (*nijiriguchi*) por onde entram os convidados mede aproximadamente 0.70m de altura por 0.60m de largura, fazendo com que os convidados se ajoelhem ao entrar (fig.174). Esta entrada minúscula é um símbolo de equanimidade, humildade e aplica-se a todas as classes de participantes. Yagi diz que “*Até mesmo no passado, senhores tiveram que se prostrar, um símbolo de respeito, ao entrar em uma sala de chá e samurais tiveram que deixar suas espadas, um símbolo de poder, fora da sala. Até os convidados mais distintos têm que ,literalmente, ras-tejar pela entrada*”⁷⁰. O tamanho de uma casa de chá é de 4^{1/2} tatame, aproximadamente 2.73mx 2.73m, podendo também ser dois tatames (1.82m x 1.82m). O espaço do altar (*tokonoma* - fig. 175) tem o tamanho de um tatame,

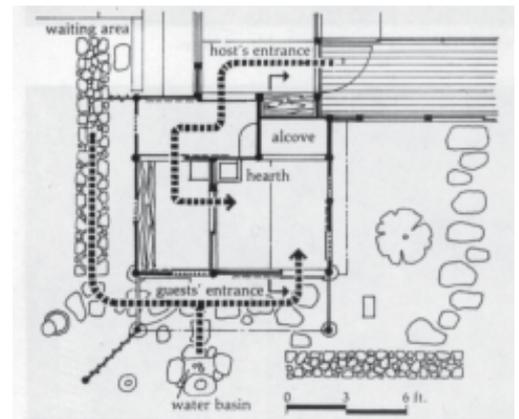


FIG.171 □ PLANTA DA CASA DE CHÁ.

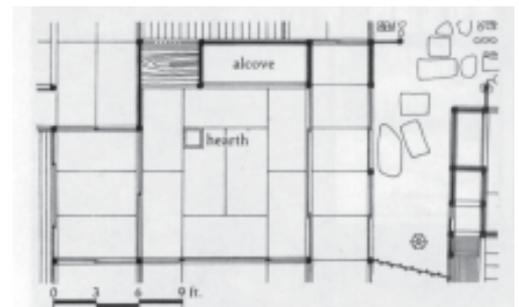


FIG.172 □ PLANTA DA CASA DE CHÁ.

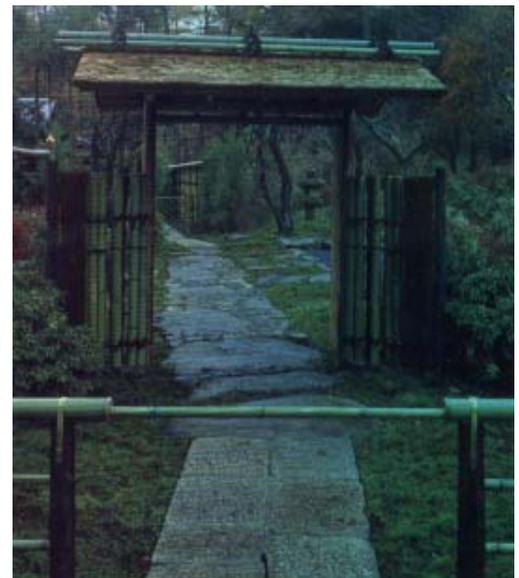


FIG.173 □ KEEKKAI.



FIG.174 □ ENTRADA DA CASA DE CHÁ.

⁶⁹YAGI, 1982, op. cit., p. 62

⁷⁰YAGI,loc, cit,



FIG.175 □ INTERIOR DA CASA DE CHÁ COM TOKONOMA.



FIG.176 □ BANHEIRA JAPONESA.

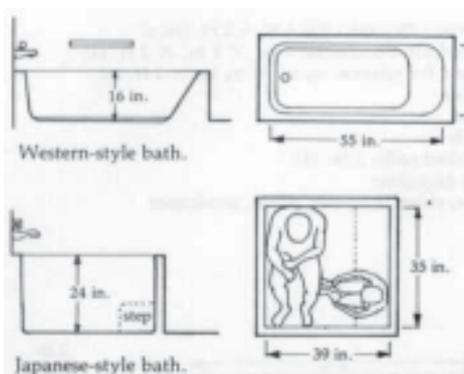


FIG.177—BANHEIRA JAPONESA.



FIG.178 □ BANHO COLETIVO NO JAPÃO.

ou 0.91m x 1.82m, o pé direito é de 1.90m. Apesar da simplicidade, há uma riqueza muito grande de detalhes e uma complexidade bastante densa no desenho de uma casa de chá. *Sukiya* em dicionário japonês-português significa “uma montanha retirada na cidade”, uma tentativa de trazer ao cotidiano um pouco do equilíbrio, da harmonia e da paz encontrada na natureza. As únicas ligações com o mundo externo são as duas entradas separadas, a do anfitrião e a dos convidados, e algumas aberturas translúcidas (*shoji*) e eventuais janelas no teto.

O BANHO

O banho na cultura japonesa (figuras 176 a 177), como em outras culturas, é uma cerimônia de relaxamento, que inclui diálogos entre pais e filhos e o uso do costume de lavarem-se uns aos outros.

Antes de entrar à banheira, o japonês toma uma ducha rápida e logo a seguir imerge em uma água escaldante, talvez insuportável ao ocidental. A banheira pode ser simplesmente utilizada para esquentar e relaxar o corpo. Eventualmente a mesma água é utilizada por todos os membros da família e mantém-se aquecida durante todo rito; os banhos, porém, podem também ser individuais ou coletivos. Quando individuais, o chefe da família é o primeiro a entrar, seguido dos demais membros masculinos. As mulheres são as últimas a entrar ao banho. Ao convidado também é conferida a honra de banhar-se primeiro.

1.4 CONCLUSÃO

A Arquitetura Japonesa foi formulada desde o princípio, a partir de sua paisagem, composta de íngremes cadeias de montanhas que surgem ou emergem do mar e por suas florestas.

O Japão, por ser um arquipélago, e, portanto, com fronteiras naturais, e com poucas matérias-primas, não foi invadido por nenhum povo. Sob o ponto de vista da Arquitetura, isto foi positivo pois fez com que os dois sistemas construtivos tradicionais (as estacas cruzadas das cabanas do Período Neolítico e as casas elevadas do solo, em função do cultivo do arroz), não se perdessem através da História. Por outro lado, esta mesma característica geográfica deixou o Japão isolado, sem muitas trocas político-econômicas, sociais e culturais e, portanto, com um processo de mudança um pouco mais lento.

Aos poucos os japoneses, principalmente a partir da metade do século V, começam a receber uma grande carga de influências chinesas, quando absorvem princípios urbanísticos e sistemas burocráticos; através das religiões, os japoneses passam a formular parâmetros de uma Nova Arquitetura, sem perder as suas raízes mais primitivas.

O japonês soube equilibrar com seus costumes e com a sua cultura insular, os elementos importados que ali chegaram durante as seis distintas eras que compõem a cronologia básica de sua História.

As linhas essenciais das edificações da habitação que surgiram na Era Muromachi, com a introdução da Cerimônia do Chá, floresceram e consolidaram-se na Era

Edo, período em que o Japão ficou fechado a países estrangeiros (1600 a 1850). Duzentos e cinquenta anos sem influências externas possibilitou ao Japão a formulação de sua Arquitetura Residencial Tradicional, considerada, hoje, como a pura Arquitetura Japonesa.

A concepção espacial japonesa é uma síntese de hábitos, tradições, filosofias e princípios religiosos adquiridos ao longo do tempo. A relação forte com a religião e coma filosofia fez com que os espaços japoneses se tornassem repletos de significado, estabelecendo-se, deste modo, conceitos e regras também baseados na ligação estreita com a natureza.

O espaço japonês é concebido como um espaço experimental, onde o corpo, o espírito e a mente interagem com ele. Ele só pode ser compreendido com um olhar metafísico, ou seja, olhar para as coisas que se situam além da verificação experimental dos fenômenos físicos aparentes.

Em síntese, a espacialização de todos estes conceitos, resultou em casas elevadas do solo, construídas a partir de um sistema onde a armação de madeira que sustenta o telhado é feita antes das paredes, permitindo assim uma liberdade na colocação das aberturas, podendo abrí-las totalmente para o exterior; interiores sem repartições ; e um grande beiral que cobre o espaço intermediário, que surgiu em função do clima, e permitiu uma relação de troca e continuidade entre espaço interno e o espaço externo: o jardim japonês.

Esta estrutura, que proporcionou uma planta livre, totalmente relacionada com o espaço externo, gerou um produto que, acredita-se, estabiliza as emoções, promove harmonia de dualidade, de interações e de transições, garantindo um abrigo impermanente para os japoneses.



2.0 FRANK LLOYD WRIGHT

INTRODUÇÃO: a base

A maioria das pessoas é influenciada, conscientemente ou inconscientemente, por outras pessoas e por outras culturas. Aprende-se também, através de pesquisas, a trocar idéias e métodos entre culturas diferentes e, eventualmente, a aplicar estes novos conhecimentos em suas atividades.

No final do século XIX, muitos artistas e intelectuais ocidentais receberam influências do Japão, entre eles Frank Lloyd Wright. O *japonismo* entrou na moda, principalmente através do *japonismo* francês, como será mencionado mais adiante, gerando nos Estados Unidos e na Europa um movimento estético, que era baseado na concepção de Beleza como um ideal universal que transcende limites sociais e étnicos. A base ética deste movimento estético derivou das idéias de reformas britânicas⁷¹ que

⁷¹O filósofo escocês Thomas Carlyle e o arquiteto inglês A.W.N. Pugin expuseram na década de 30 do século passado seus descontentamentos espirituais e culturais, influenciando John Ruskin, o primeiro professor de Belas-Artes da Universidade de Oxford, em 1868.



FIG. 179 □ JON RUSKIN.



FIG. 180 □ CHARLES EASTLAKE.



FIG. 181—PHILADELPHIA CENTER EXPOSITION.



FIG. 182 □ WALDO EMERSON.



FIG. 183 □ NORTON.



FIG. 184 □ ILUSTRAÇÕES DO LIVRO MANGA.



florescem com a Grande Exibição de 1851, quando surgem nomes como John Ruskin (figura 179), do arquiteto Owen Jones⁷² e do designer Charles Eastlake (figura 180), que pertenciam ao grupo chamado South Kensington. Segundo Frampton:

“ Em 1851, Ruskin afiliou-se espiritualmente a este movimento, que tinha como meta a fundação de uma escola de pintura que exprimisse idéias e emoções profundas. O ideal era criar uma forma artística derivada diretamente da natureza, e não de convenções artísticas de origem renascentista”⁷³.

Este movimento inspirou artistas e designers ocidentais e influenciou o desenvolvimento do Arts & Crafts e o Art Nouveau (1890).

Este movimento estético passa para a América, quando, a partir da Philadelphia Centennial Exposition em 1876 (figura 181), segundo Nute⁷⁴, são divulgados os produtos do Movimento Estético inglês. Simultaneamente à Exposição, surgem várias publicações dedicadas às artes decorativas. A base filosófica do movimento estético americano derivou da mistura das idéias de John Ruskin e Ralph Waldo Emerson (figura 182), inspirando as publicações do crítico de arte James Jackson Jarves, autor de um dos primeiros livros sobre Arte Japonesa (1876), no Ocidente.

O interesse por estética na América foi maior na Filadélfia e em Boston, particularmente na Universidade de

⁷²Segundo Frampton, Sullivan e Wright voltaram-se para o trabalho de Owen Jones através do livro que este publicou intitulado *Grammar and Ornament*, em que sessenta por cento dos exemplos eram de origem oriental.

⁷³FRAMPTON, Kenneth, *História crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 42.

⁷⁴NUTE, Kevin. Japanism and the Boston orientalist. In: -, *Frank Lloyd Wright and Japan*. London: Chapman & Hall, 1993. p. 10.

Harvard, através do historiador de arte Charles Eliot Norton -1827a1908-(figura 183), amigo pessoal de Ruskin. Boston tornou-se o líder natural no desenvolvimento das idéias do Movimento Estético britânico.

Segundo Nute⁷⁵, o início do *japonismo* na França é creditado ao artista gráfico Félix Braeuqumond (1833-1914), que obteve a primeira cópia, em 1856, de um livro de ilustrações do artista japonês Katsushika Hokusai (1760-1849), intitulado *Manga*, o qual trazia ilustrações de objetos naturais e artificiais do Japão (figura 184). Segundo este autor, Wright possuía vários volumes deste catálogo.

As exposições de Londres em 1862, de Paris em 1867 e de Viena, em 1873, trouxeram, através da presença do Japão, às capitais européias uma grande quantidade de artefatos japoneses, como pinturas, objetos domésticos, adornos e outros. Entre eles a grande novidade era a impressão com blocos de madeira, ou seja a técnica da xilogravura.

O primeiro artista, na Europa, a responder à influência destes artefatos, como as impressoras em bloco de madeira, foi o americano James Whistler - 1834a1903-(fig.185 e 186), durante a sua estadia em Paris, a partir de 1850. Este padrão de impressão também influenciou outros artistas europeus como Manet, Degas, Toulouse-Lautrec (fig.187 e 188), Gauguin e Vincent van Gogh (fig. 189 e 190). Das muitas lições estéticas que os impressionistas tiraram dos impressos japoneses, duas se destacam: o uso de um plano hori-



FIG. 185 □ JAMES WHISLER.



FIG. 186 □ PINTURA DE J. WHISLER SOB INFLUÊNCIA JAPONESA.



FIG. 188 □ GRAVURA DE TOULOUSE LAUTREC.



FIG. 189 □ GRAVURA JAPONESA DE HIROSHIGE.

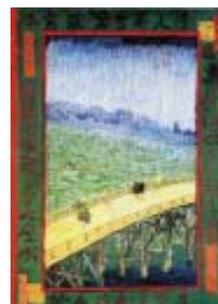


FIG. 190 □ PINTURA DE VAN GOGH SOB INFLUÊNCIA JAPONESA.



FIG. 187 □ GRAVURA JAPONESA DE KITAGAMA UTA.

⁷⁵NUTE,1993, op.cit., p. 11.

⁷⁶ Ibid. p. 13

zontal em composições assimétricas e o emprego de recortes de objetos em um primeiro plano. Segundo Nute⁷⁶, estes dispositivos tornar-se-iam características do estilo de Wright.

A partir das exposições já mencionadas, muitos artistas e *designers* britânicos começaram a colecionar arte japonesa e a influência japonesa chega também ao trabalho de Edward W. Godwin -1833a1886- (figura 191), que era associado ao grupo South Kensington: suas mobílias, apesar de não parecerem necessariamente japonesas, influenciaram, porém, mais tarde, Charles Rennie Mackintosh (figura 92).

Na América, um dos primeiros artistas a colecionar Arte Japonesa foi John La Farge (1835-1910), depois de ter contato, em Paris, com os impressos em bloco de madeira japoneses.

Influenciados pelo artista Whistler e pelos impressionistas, muitos pintores americanos começaram a se interessar pela Arte Japonesa e suas obras foram acolhidas por grandes colecionadores americanos, como Charles Lang Freer (figura 193) de Detroit, Howard Mansfield, de Nova York, e Clarence Buckingham, de Chicago. Segundo Nute, Wright conheceu, mais tarde, todos estes homens pessoalmente.

O impacto da Exposição Centenária da Filadélfia foi forte e imediato, tanto na arte quanto nas artes decorativas, de Filadélfia a Boston. Este impacto foi amplamente estudado e documentado por Edward S. Morse



FIG. 191 □ MOVÉL DESENHADO POR GODWIN.



FIG. 192 □ MOVÉL DESENHADO POR MACHINTOSH.



FIG. 193 □ CHARLES LANG FREER.

⁷⁶NUTE, 1993, po. cit., p.16

que era um estudioso do Japão, na Universidade Imperial em Tóquio⁷⁷.

Após o impacto desta Exposição, de 1876, surgem vários prédios com visíveis influências dos edifícios japoneses desta Exposição, como a “Willian Kent House”, de Bruce Price (1885), a “Victor Newcomb House”, de McKim, Mead & White (1880), e a “Arthur Knapp House”, de Ralph Adams Cram (1897). Segundo Nute⁷⁸, Vincent Scully demonstra pela primeira vez, em 1955, a influência destas obras na casa de Oak Park e nas casas da pradaria de Wright⁷⁹, pois evidentemente a Exposição propriamente dita, não teve influência direta sobre Wright, então com nove anos.

Contudo, mais tarde, a partir do contato com o Pavilhão do Japão na World’s Columbian Exposition, de Chicago, em 1893 (figura 195), como veremos mais adiante, somadas às influências japonesas anteriores já em curso, surge uma nova geração, contemporânea à de Wright. Dos mais conhecidos, os irmãos Charles e Henry Greene (1868-1957 e 1870-1954) nunca fizeram segredo de sua admiração pela Arte e pela Arquitetura Japonesa (figuras 196 a 198).

Nos anos de 1870, vários ocidentais foram convidados a lecionar no Japão, como o cientista americano Edward Morse, o arquiteto britânico Josiah Conder e o filósofo americano Ernest F. Fenollosa que, durante a sua estada no Japão, lutou contra o desaparecimento da Arte Tradicional Japonesa no sistema educacional daquele país.

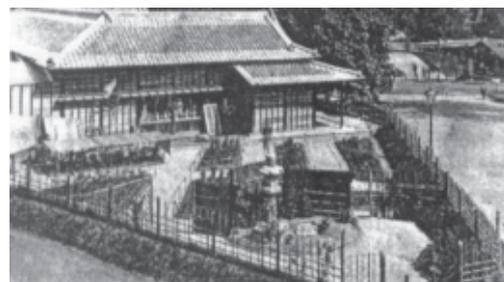


FIG. 194 EXPOSIÇÃO CENTENÁRIA DA FILADELFIA.



FIG. 195 PAVILHÃO DA ADMINISTRAÇÃO DA WORLDS COLUMBIAN EXPOSITION.



FIG. 196 IRMÃO GREENE.



FIG. 197 GAMBLE HOUSE.



FIG. 198 GAMBLE HOUSE.

⁷⁸NUTE, 1993, po. cit., p. 17

⁷⁹Casas da Pradaria, conjunto de obras de Wright, correspondentes ao período de 1890 a 1916.



FIG. 199 □ FENOLLOSA.



FIG. 200 □ ARTHUR DOW.



FIG. 201 □ OKAKURA.



FIG. 202 □ EDWARD MORSE.

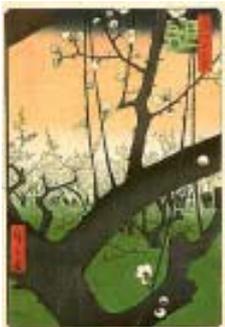


FIG. 203 E 204 □ GRAVURAS JAPONESAS POR HIROSHIGE.

Fenollosa defendia os ideais estéticos da Arte Tradicional Japonesa como ideais universais. As teorias estéticas deste autor, baseadas em análises de exemplos orientais, transformaram-se em um curso de Instrução de Arte, pelo seu assistente e professor de Arte, Arthur W. Dow, o qual publicou o livro *Composition* (1899), que influenciou, mais tarde, o trabalho de Wright, segundo Nute⁸⁰. Quando Fenollosa deixou o Japão, seu ex-aluno e assistente, Kakuzo Okakura, continuou a campanha pela preservação e desenvolvimento das artes tradicionais japonesas. Okakura foi curador do Museu Imperial de Belas Artes de Tóquio e diretor da Escola de Belas Artes de Tóquio. Mais tarde se tornou conselheiro de Arte Chinesa e Japonesa do Museu de Belas Artes de Boston.

Segundo Nute, este círculo de amigos relacionados à Universidade Imperial de Tóquio e ao Museu de Arte de Boston- Morse, Fenollosa, Dow e Okakura-(figuras 199 a 202) representaram o melhor dos ensinamentos sobre a Arte Tradicional Japonesa na América no final do século XIX e Wright tinha ligações com eles⁸¹.

Nute expôs em sua tese que existem duas teorias de como Wright foi introduzido na Arte Oriental: uma delas foi seu contato com as gravuras japonesas- impressos japoneses de bloco de madeira- (figuras 203 e 204) na Exposição Mundial de Chicago, e a outra está relacionada ao seu primeiro emprego: seu empregador, o arquiteto Joseph Lyman Silsbee (1848-1913) era um colecionador amador de objetos de Arte Japonesa. Mas o que realmente teria sido significativo era que Silsbee

⁸⁰NUTE, 1993, op. cit., p.21.

⁸¹NUTE, loc. cit.

era primo de Fenollosa:

*“Esta conexão familiar, pouco conhecida, deu efetivamente a Wright uma ligação pessoal com as principais figuras que lecionaram conteúdos sobre a Arte Tradicional Japonesa na América, no começo de sua carreira arquitetônica e, não só explica muito da visão particular dele sobre a Arte e Arquitetura Japonesa, mas , muito mais importante, lança uma nova luz sobre a sua aproximação com o seu próprio trabalho.”*⁸²

Fenollosa , além de ter tido um interesse pessoal pela Arte Tradicional do Japão, lutou contra o abandono japonês das tradições em favor da modernização, após a queda de Tokugawa em 1867. Na América, Fenollosa expôs os princípios estéticos japoneses, como a base da nova e genuína Arte Americana e foi defensor da sua visão de que, se os arquitetos americanos precisavam de inspiração de fora, que se inspirassem nas casas de madeira japonesa e que esquecessem a Europa⁸³. Para Nute, parece que a crítica de Fenollosa a respeito da Arquitetura Européia aliada ao seu entusiasmo por prédios japoneses foi um fator significativo para encorajar o jovem Wright a ter um olhar sobre o Japão em busca de inspiração.

Portanto, pode-se dizer que a influência do Japão sobre Wright iniciou muito antes de sua própria ida ao Japão em 1905. Kevin Nute comenta que, antes desta viagem , já eram discutidas as influências japonesas sobre o trabalho de Wright, como na primeira publicação exten-

⁸²NUTE, 1993, op. cit., p.22,

⁸³Ibid. p. 26.



FIG. 205 □ Ho—o—DEN.

sa do trabalho dele - no *Architectural Review*, de junho de 1900- por Robert Spencer Jr (1865-1953), arquiteto de Chicago da mesma categoria, com quem Wright compartilhou um estúdio e que tinha uma admiração pela Arte Oriental:

“ Na sua revisão do trabalho de Wright, explicou Spencer, que o colega dele geralmente olhava diretamente para a natureza como inspiração mas, acrescentou, que se não à natureza diretamente, então para os maravilhosos intérpretes da natureza, os orientais e os japoneses”.⁸⁴

Para muitos escritores, a visita de Wright ao pavilhão japonês, *Ho-o-den* (figura 205), na Exposição Internacional de Chicago em 1893, a *Columbian Exposition*, traz conseqüências ao desenvolvimento das Casas da Pradaria. Segundo eles, Wright experimenta, pelo que absorve do pavilhão, um repertório de tipos, as seqüências espaciais e as transparências.

Parece que os comentários a respeito desta influência não deixavam Wright muito à vontade. O esforço de Wright era demonstrar a sua avaliação em relação aos ideais estéticos japoneses, ao invés do uso direto das formas japonesas, pois a sua compreensão da influência religiosa através do Xinto e do Zen Budismo o fez entender que o espaço japonês é carregado de significados. Disto, tudo leva a crer que Wright tenha absorvido a importância, dentro do contexto japonês, da eliminação do supérfluo e da beleza do uso natural dos materiais. O seu primeiro

⁸⁴NUTE, 1993, op. cit., p.2

reconhecimento público em relação ao seu afeto pelos ideais japoneses, segundo Nute, acontece em 1910.⁸⁵

Segundo Nute, em 1911, outro amigo pessoal de Wright, o *designer* inglês Charles Ashbee - o qual Wright tinha convidado para fazer uma introdução em uma publicação sobre o seu trabalho - comenta que Wright estava tentando aplicar as formas japonesas nos Estados Unidos e que provavelmente a influência era de maneira inconsciente. Wright, profundamente irritado, protesta. Outro arquiteto, o holandês Hendrik Berlage, segundo Nute, atribui influências japonesas nas formas da *Hollyhock House* (1920), em uma publicação sobre o trabalho de Wright no jornal de arte *Wendigen* (1925). Mais tarde, a partir de 1927, a visão, compartilhada por vários escritores, como Thomas Tallmadge (1876-1940), que era seguidor de Wright, e Walter Behrendt, era de que a relação do trabalho de Wright como as casas tradicionais japonesas estava manifesta na ligação com a natureza e no uso natural dos materiais, o que já era uma prática nas casas *country* de Wright, mas que Wright assim o fazia por influência de várias fontes.

Na autobiografia de Wright⁸⁶, existem declarações sobre as suas impressões sobre o Japão, durante a sua viagem àquele país, que reafirmam o que ele sempre insistiu, ou seja, que a arquitetura do Japão não tinha produzido uma influência formal direta em seu trabalho, mas que ele tinha encontrado no Japão a confirmação do que ele sempre acreditou como ideal:

⁸⁵NUTE, 1993, op. cit., p.3

⁸⁶WRIGHT, Frank Lloyd, Autobiografia. Madrid: El Croquis Editorial, 1998.

“Durante meus últimos anos no atelier de Oak Park, as impressões japonesas me haviam intrigado e ensinado muito. A eliminação do insignificante e o processo de simplificação na arte -no que eu já estava empenhado e que havia começado aos vinte e três anos- encontraram em grande parte uma confirmação a mais nas gravuras japonesas. E depois de descobrir as gravuras, o Japão me chamou atenção como o país da terra mais romântico, artístico e inspirado na natureza. Mais tarde, descobri que a Arte e a Arquitetura do Japão têm realmente um caráter orgânico. Sua arte estava mais próxima à terra e era um produto mais nativo das condições de vida e trabalho- e, portanto, mais moderno, a meu entender- que qualquer outra civilização européia viva ou morta(...) Surpreendido, descobri que a antiga casa japonesa era um perfeito exemplo da padronização moderna que eu mesmo havia estado projetando(...) A verdade é que a casa japonesa é honrada em cada fibra e osso de sua estrutura, e que nossas casas não o são(...) Na Terra do Sol Nascente descobri que este simples hino diário do espírito humano - nós chamamos um hino ao céu- era a morada Xinto cotidiana do povo japonês(...) A questão da Arquitetura Moderna em seu princípio básico parecia mais implicada com a Arquitetura Japonesa do que com qualquer outra arquitetura(..). Afinal havia encontrado um país, sobre este planeta, onde a simplicidade se mostra suprema, como algo natural. Os pisos dos lares japoneses são feitos para se viver sobre eles, para dormir neles, para se ajoelhar e comer, para estar de joelhos sobre suaves esteiras de seda e colocar-se a meditar sobre elas. Esteiras onde tocar a flauta ou fazer amor(...)”

Wright demonstrava compreender a concepção espacial japonesa através dos conceitos de beleza e de espaço japoneses: “(...)Estar limpo! Sim, estar limpo era o espírito de Xinto(...)Falava das mãos limpas, de um coração limpo. A religião Xinto fez das casas japonesas a mais limpa de todas as coisas humanas, pois é algo tão limpo como uma prolongação do espírito(...) Não vi nada no lar japonês que não tivera um significado e encontrei muitos poucos ornamentos adicionados nos lugares sagrados, porque todo ornamento, como nós os entendemos, eles o obtêm da maneira que são realizadas as coisas necessárias ou de tirar a luz e polir a beleza dos materiais simples que são usados na construção do edifício(...)”⁸⁷

⁸⁷WRIGHT, 1998, po. cit. p. 237,

2.1 AS INSPIRAÇÕES

Kevin Nute em sua tese aponta que Wright, antes de ir para o Japão, teve acesso a outras fontes sobre casas japonesas, além das já mencionadas supostas influências de Fenollosa e a Exposição de 1893 em Chicago. Seriam elas: o livro *Japanese Homes and Their Surroundings* -1886 - (figura 206) de Edward Morse (figura 207), muito elogiado por arquitetos e especialistas sobre o Japão, e o livro *Composition* -1899 - (figura 208), de Arthur W. Dow (figura 209).

Nute aponta que existem muitos paralelos entre as descrições de Wright sobre as casas japonesas em sua autobiografia e as descrições de Morse em seu livro, acima citado. É importante destacar que muitas das descrições de Morse têm uma descrição correspondente feita por Wright em sua autobiografia.

Os paralelos podem ser coincidências ou apenas confirmações de Wright, a partir dos pontos de vista de Morse, durante sua real vivência com os espaços japoneses. Tem-se, aqui, como exemplo, as duas citações;

“...Estar limpo! Sim, estar limpo era o espírito de Xinto...Falava das mãos limpas, de um coração limpo. A religião Xinto fez das casas japonesas a mais limpa de todas as coisas humanas, pois é algo tão limpo como uma prolongação do espírito(...)”. Agora temos a citação de Morse: *“ A limpeza do japonês é uma de suas melhores qualidades: é aparente em seu corpo, em sua casa, em seu local de trabalho...”* Ou ainda Wright observa: *“ Os pisos dos lares japoneses são feitos para se viver sobre eles, para dormir neles, para se ajoelhar e comer, para es-*

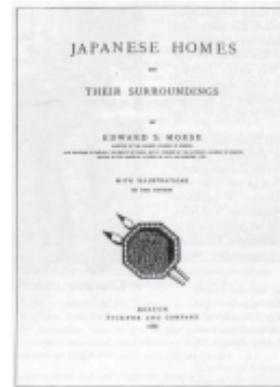


FIG. 206 O LIVRO JAPANESE HOMES AND THEIR SURROUNDINGS .

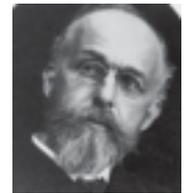


FIG. 207 EDWARD MORSE.

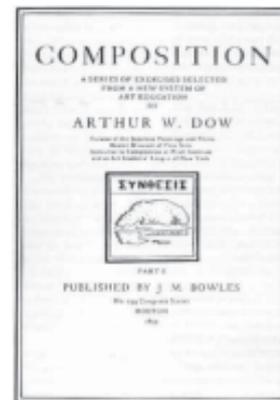


FIG. 208 O LIVRO COMPOSITION .



FIG. 209 ARTHUR W. DOW.

*tar de joelhos sobre suaves esteiras de seda e colocar-se a meditar sobre elas. Esteiras aonde tocar a flauta ou fazer amor(...)" enquanto que Morse já havia escrito: "Acima destas esteiras, as pessoas comem, dormem e morrem. Elas representam a cama , a cadeira, o sofá e algumas vezes a mesa."*⁸⁸

Nute, entretanto, comenta que na descrição das Casas da Pradaria, que Wright relata em sua autobiografia, também existem paralelos com as anotações de Morse no livro *Japanese Homes*. Não só existe relação com as descrições citadas por Morse como também é perfeitamente claro, acreditamos, a partir da leitura do primeiro capítulo deste trabalho, que Wright conhecia os princípios da casa tradicional japonesa. Nos seus escritos, *Construindo a nova casa*, em sua autobiografia, é legível que Wright já havia dissecado as casas tradicionais japonesas a partir de seus conceitos de beleza e de espaço. Podemos conferir ,comparando o seu relato em sua autobiografia, com os conceitos estudados no capítulo anterior e com os escritos de Morse.

Como vimos no primeiro capítulo, através do Zen foi introduzida a Cerimônia do Chá que traz um novo conceito para a Arquitetura Residencial Japonesa, através do conceito *wabi* (quietude) e do *sabi* (simplicidade), da eliminação de adornos, redução de dimensões, superfícies amplas abertas e uma interação com a natureza. Estas linhas essenciais das casas da Era de

⁸⁸NUTE, 1993, po. cit., p.37,

Edo, como vimos no capítulo anterior, deram forma ao estilo *sukiya*, que foi a base das análises de Morse, em seu livro *Japanese Homes*, casas com base elevada do solo, horizontalidade, paredes móveis (*shoji*) e espaços interiores divididos por painéis de correr (*fusumas*). Isto comparece nos comentários de Wright sobre a pradaria e as então novas casas:

*“ Entendi que uma mínima altura sobre a pradaria era suficiente para apreciá-la muito mais; cada detalhe desde esta altura adquiria significativa intensidade(...) Eu tinha a idéia de que os planos horizontais nos edifícios -aqueles planos paralelos à superfície do solo- se identificavam melhor com o solo, fazendo com que o edifício pertencesse ao solo. Comecei a pôr esta idéia em prática...”*⁸⁹

No Japão, como já foi relatado, como o conceito de beleza está relacionado com a natureza, a harmonia vem da beleza encontrada na natureza- a Arquitetura é derivada desta harmonia natural, isso justifica a horizontalidade predominante nos desenhos japoneses. A horizontalidade, nas casas japonesas, tinha o objetivo de aproximar e proporcionar um contato maior das pessoas com a terra. Continuando, Wright escreveu:

*“Logo, eliminar o porão, insalubre em qualquer casa construída na pradaria...”*⁹⁰.

Morse já havia comentado em suas descrições sobre a casa japonesa:

⁸⁹WRIGHT, 1998, op. cit., p.175

⁹⁰Ibid., p. 176

*“Não há porão ou escavação embaixo da casa(...)os habitantes nunca são perturbados por algum barulho no porão”⁹¹. Ainda Wright escreveu: “Tomando como referência um ser humano de minha escala, rebaixei toda a altura interior da casa(...)”⁹² Por influência do conceito *wabi e sabi* do Zen, as dimensões das casas foram reduzidas, como forma de simplificação. Morse havia relatado assim: “A primeira coisa que me impressiona ao entrar numa casa japonesa é o tamanho pequeno(...)”⁹³ .*

Ou ainda, como Wright detalhou: “As paredes da casa se alicerçavam no solo(...) parecia ser uma suave plataforma por baixo do edifício(...) Nesta nova casa, o fechamento estava começando a não se constituir num impedimento para a luz exterior, o ar e a beleza. As paredes que rodeavam a caixa, na qual hão de se abrir buracos, haviam sido até agora o grande problema. Esta era todavia a idéia que eu tinha de um fechamento construtivo quando projetei a casa Winslow. Mas depois minha concepção começou a mudar(...) Meu sentido de fechamento deixou de ser a de uma tampa de uma caixa. Era um invólucro do espaço que dava proteção contra as tormentas, contra calor, somente quando se necessitasse(...)”⁹⁴

O muro tem um aspecto distinto no espaço japonês, ele protege o espaço físico e psicológico. O cercamento para o japonês está relacionado à cultura do “em-

⁹¹NUTE, 1993, op. cit., p.37,

⁹²WRIGHT, 1998op. cit., p.177,

⁹³NUTE, 1993, op. cit., p.37

⁹⁴WRIGHT,1998, op.cit., p.177

brulhar”, já abordada no capítulo anterior. Ainda Wright ,fcomentando as novas casas, declara:

*“(...)Mas sua função também era trazer o mundo exterior ao interior da casa e deixar que o interior saia ao exterior(...).Neste sentido estava eliminando o fechamento como tal, passando a exercer a função de uma tela, um modo de descobrir o espaço que, junto ao controle de novos e melhores materiais de construção, permitiriam finalmente a livre utilização da totalidade do espaço sem afetar a solidez da estrutura(...).Dezenas de portas desnecessárias e um sem-fim de repartições desapareceram(...).Deste modo(...)menos portas, menos buracos de janelas -agora com uma maior superfície- ; janelas e portas rebaixadas a alturas humanas apropriadas(...)”.*⁹⁵

Na concepção de espaço japonês, encontramos o conceito da dualidade herdado de Lao Tse, que está aí sugerido por Wright e o seu entendimento do processo japonês de construir a moradia, já mencionado no capítulo anterior, por Koji Yagi, que era erguer uma armação de madeira exterior e cobrir o telhado, antes de fazer as paredes internas, liberando e permitindo abrir totalmente, quando necessário, a parede externa. Morse já havia comentado, com entusiasmo, a liberdade que o sistema construtivo japonês permitia, tornando as áreas de estar em um só espaço. Isto confirma outro comentário de Wright, definindo uma nova planta baixa, que negava as plantas das casas daquele período que segundo ele “eram caixas ao

⁹⁵WRIGHT, 1998, op. cit., p.179.

lado de outras caixas, ou dentro de outras caixas” e que se assemelhava aos comentários de Morse: *“de modo que defini toda a planta baixa como um só espaço ; separando a cozinha como um laboratório e colocando os dormitórios e os depósitos próximos à cozinha- ainda que separados-, na planta baixa. Logo, dividi em várias zonas o grande espaço que se utiliza para os propósitos de comer, ler e receber visitas(...)Não existiam plantas como estas naquela época(...)”*.⁹⁶ Este também era o princípio compositivo das casas japonesas: a parte mais íntima da casa estava agrupada na parte mais interna da organização (*oku*) e as demais funções integradas em um só espaço. Wright comenta sobre os telhados:

*“ Sendo o clima como era -violento em extremos de calor e frio, úmido e seco, brilhante e escuro- dei amplitude a cobertura protetora do conjunto(...)”*⁹⁷.

O prolongamento do telhado em grandes beirais é outra forte característica das casas tradicionais japonesas. Isto ocorria para proteger os painéis de papel (*shoji*) da chuva e do sol e para gerar o espaço intermediário (*engawa*), tão importante na concepção espacial japonesa. Wright, ao comentar sobre a mobília das casas novas, afirma:

*“Tentei fazer meus clientes verem que o mobiliário e os acessórios que não foram construídos como partes integrais do edifício, deveriam ser projetados com o atributo de uma peça móvel feita para o edifício e deveriam ser entendidos como partes menores do próprio edifício(...)”*⁹⁸.Na con-

⁹⁶WRIGHT,1998, op. cit., p.179

⁹⁷Ibid., p. 178.

cepção espacial tradicional japonesa, existe a total integração entre a arquitetura e o mobiliário, pois os prédios eram vistos como essencialmente utilitários- o prédio e o mobiliário eram uma peça única.

Wright, sobre a Pradaria, afirma:

“ Meu primeiro sentimento, portanto, havia sido um anseio de simplicidade. Um novo sentido de simplicidade, entendida como algo orgânico. Isto havia começado a tomar forma em minha mente quando projetava a casa Winslow (1893)(...)”

Isto nos remete ao capítulo anterior, em que se diz que *wabi e sabi*, expressões estéticas japonesas, significam quietude e simplicidade, e são os opostos do esplendor, do deslumbramento. Tais conceitos, para eles, sugerem uma vida comum com o despojamento, com a insuficiência ou com a imperfeição e estão aplicados na Arte e na Arquitetura através do rústico, do imperfeito, do monocromático e do aspecto natural. *Wabi e Sabi* evoluiu no Japão como uma reação em relação à cultura dominante da China, que possuía muitos ornamentos, durante o século VI d. C. A evolução do trabalho de Wright também está relacionada com sua reação em relação à cultura europeia, predominantemente clássica. Foi uma oposição, segundo Zevi, à moral utilitária da sociedade contemporânea e à educação acadêmica tradicional ou moderna. Em uma conferência (1939), Wright faz uma “Declaração de Independência”: *“Independência do classicismo(...)* Declaro a abso-

⁹⁸WRIGHT, 1998, op. cit., p.182



FIG. 210 □ FRANK LLOYD WRIGHT NO INÍCIO DA CARREIRA.



FIG. 211 □ MAPA DO WORLDS COLUMBIAN EXPOSITION.

luta independência a todo o esteticismo acadêmico, em toda parte e de qualquer maneira em que tenha sido santificado”.

Zevi complementa o comentário:

“Naturalmente o leitor deve considerar a violência e a paixão desta linguagem no âmbito da cultura oficial americana. Esta caracteriza-se por um forte complexo de inferioridade relativo às instituições e às tradições européias. O impetuoso protesto de Sullivan e Wright é a contraposição dialética do complexo de inferioridade secular”⁹⁹.

Muitos autores atribuem esta evolução como tendo ocorrido a partir da “Winslow House” (1893), que coincide com a “World’s Columbian Exposition”, em Chicago. Nute atribui esta postura à sua evolução como uma nova luz no seu trabalho ou como disse Bruce B. Pfeiffer, “*Todavia, por trás desses traços exteriores, estava a crescer toda uma linguagem arquitetônica nova. Isso não se fez de um dia para outro, e depois da construção da casa Winslow foram precisos quase sete anos para que idéias e formas evoluíssem plenamente*”.¹⁰⁰

A “World’s Columbian Exposition” (figura 211) reforça o reconhecimento da cidade de Chicago como um importante centro de inovação cultural, até então predominante na costa leste dos Estados Unidos, em Boston, Filadélfia e Nova York e, marca, também, o início da carreira “solo” de Wright. A realização da Exposição estimulou uma série de publicações sobre Ciências, Artes e Filosofia. Entre elas a *East and West*, de Fenollosa, contendo poe-

⁹⁹ZEVI, Bruno. *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. p. 426.

¹⁰⁰PFEIFFER, Bruno Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Koln: Taschen, 2000.

mas sobre a fusão do pensamento oriental e ocidental; e, paralelamente, acontece uma conferência internacional de líderes religiosos, em que puderam ser apresentados, aos visitantes, os princípios do Budismo, Brahmanismo, Confucionismo e outros. Segundo Nute, apesar de muitos visitantes da feira terem tido contato pela primeira vez com estas culturas, um pequeno grupo de orientalistas da cidade já estava habituado a receber regularmente informações sobre idéias orientais, vários anos antes da exposição, através de jornais como *Open Court* e *Monist*.¹⁰¹

A feira proporcionou um primeiro contato mais direto de Wright com edifícios japoneses e reuniu várias autoridades em Arte Japonesa da América, entre elas Fenollosa e Morse, que deram várias conferências sobre a Arte Japonesa. O catálogo que descrevia o pavilhão japonês (figura 212), “Ho-o-den” ou Phoenix Hall, foi de responsabilidade de Kakuzo Okakura, ex-aluno e assistente de Fenollosa no Japão; o projeto arquitetônico do pavilhão japonês foi do arquiteto japonês Masamichi Kuru (1858a1914).

Segundo Nute, Wright, que já estava atento ao trabalho de Fenollosa, percebe também o envolvimento de Okakura com o catálogo do pavilhão japonês, do qual seu amigo Gookin possuía várias cópias.

Havia todo este direcionamento para uma nova consciência arquitetônica, com Chicago, há algum tempo, em pleno processo de desenvolvimento de sua própria identidade, através dos trabalhos de Silsbee ou



FIG. 212 □ CATÁLOGO DO HO-O-DEN.

¹⁰¹NUTE, 1993, op. cit., p. 48,



FIG. 213 PAVILHÃO DA AGRICULTURA.



FIG. 214 PAVILHÃO DOS TRANSPORTES.

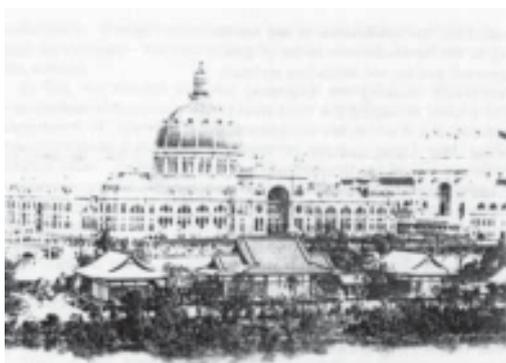


FIG. 215 O CONTRASTE ENTRE O PAVILHÃO JAPONÊS E OS PAVILHÕES DA WORLDS COLUMBIAN EXPOSITION.



FIG. 216 O CONTRASTE ENTRE O PAVILHÃO JAPONÊS E OS PAVILHÕES DA WORLDS COLUMBIAN EXPOSITION.



FIG. 217 O CONTRASTE ENTRE O PAVILHÃO JAPONÊS E OS PAVILHÕES DA WORLDS COLUMBIAN EXPOSITION.

Sullivan, que tentavam estabelecer uma nova forma de projeto urbano, de projeto arquitetônico, de uso de tecnologia, que resultou em uma nova estética em seus edifícios e na sua cidade. Como escreveu Frampton:

*“Não podemos creditar nem a Sullivan nem a Jenney a invenção do arranha-céu(...)Pode-se creditar a Sullivan, no entanto, a evolução de uma linguagem arquitetônica apropriada à estrutura de grandes alturas”.*¹⁰²

Entretanto o diretor da feira e da sua comissão tinham estabelecido os padrões arquitetônicos da Exposição na direção de um *revival* (figuras 213 e 214) clássico- “Cidade Branca”, como ficaram conhecidos os edifícios oficiais da Exposição, que eram segundo Nute, literalmente um exercício clássico de repertório Beaux-Arts.

Para Nute, estes contrastes entre o pavilhão japonês e os edifícios com formas greco-romanas (figuras 215 a 217) foram decisivos para Wright, que abandona, definitivamente, após a Exposição, o classicismo puro, apontado por muitos autores como influente em seus projetos anteriores a 1893. Esta transição (figura 218) aparece claramente na Winslow House de 1893, como escreveu Frampton:

“Que a Winslow House era um trabalho de transição, confirma-o claramente a mistura de janelas, parte de guilhotina, parte de batente.(...)Enquanto a inclinação do Estilo Pradaria aparece aqui pela primeira vez, a animação das superfícies com faixas de ornamentos e cornijas lineares à

¹⁰²FRAMPTON,1997, op. cit., p.57

Sullivan atestam a influência persistente do mestre de Wright(...).Essa ênfase inicial nas lareiras atesta outra influência mais crítica, a da Arquitetura Japonesa, que Wright sofreu, como ele próprio admite, desde 1890, e certamente desde a Exposição Mundial de Chicago em 1893, quando o governo japonês abrigou sua mostra nacional numa reconstrução do templo Ho-o-den."¹⁰³

O "Ho-o-den" (figura 220) era uma versão adaptada para a feira, de um templo budista, Ho-o-do (1053) (figura 221), situado ao sul de Kyoto e considerado um dos trabalhos da Arquitetura Clássica do Japão, da Era Heian (794-1185) e, portanto, com um partido simétrico e ainda com grande influência da Arquitetura Chinesa. Entretanto foi ainda naquela era que apareceram as primeiras soluções japonesas originais: como foi visto, os japoneses, após sofrerem influências chinesas por longos períodos, adotam novamente antigas tradições construtivas. Estruturar os telhados com pilares de madeira ao invés de paredes é uma das características primordiais do patrimônio arquitetônico adquirido naquela época. No final daquela era, os critérios de simetria começaram a ser progressivamente abandonados.

Contudo, apesar de o pavilhão ter sido feito a partir do modelo deste templo, o seu interior e as asas laterais foram produzidos de acordo com estilo residencial aristocrático de três eras distintas. O sufixo *den*, do nome do pavilhão, era usado para distinguir do Ho-o-do que era um modelo religioso propriamente dito. No entanto, esta mistura de espaços sagrados e residenciais são



FIG. 218 □ CASA WINSLOW.



FIG. 219 □ SULLIVAN.



FIG. 220 □ HO-O-DEN.



FIG. 221- HO-O-DO.



FIG. 222 □ FRANCIS LITTE HOUSE.

¹⁰³FRAMPTON, 1997, op. cit., p.63

comuns em templos budistas e, para Nute, tal postura deixou uma impressão muito particular em Wright. Segundo Nute:

“ realmente ao longo da carreira subsequente, Wright parece ter tratado as instituições de moradia e templo alternadamente, se esforçando para fazer a casa mais espiritual e a igreja mais humana...”.¹⁰⁴

A asa norte do “Ho-o-den” abrigava um estar de acordo com o estilo residencial da Era Heian (794-1185), com cores brilhantes, pinturas nas paredes e friso de madeira (nageshi) que percorria todo o espaço na altura da cabeça, e que aparece, mais tarde, de maneira similar, na “Francis Little House” -1913-(figura 222), de Wright. A asa sul (figuras 226 e 227)abrigava uma livraria e uma sala de chá, desenhadas de acordo com o estilo da Era Muromachi (1333a1573), onde aparecem as primeiras influências do Zen Budismo, com as organizações formais da Cerimônia do Chá. Este espaço provocou interesse especial em Wright, uma vez que ele só estava familiarizado com este estilo, através do livro de Morse. A parte central do pavilhão era decorada em estilo *shoin* da Era Edo (1615-1867), com pinturas em ouro e prata e forros decorados por painéis. Segundo Nute, apesar de este espaço não ter chamado atenção de Wright especificamente pelo seu interior, o seu partido em cruz aparece, de fato, nas Casas da Pradaria (figuras 229 a 232). Essa não foi, evidentemente a única fonte do partido em cruz para Wright, pois, por exemplo, até as casas primitivas chinesas já havi-



FIG. 223 □ INTERIOR DA ASA NORTE.



FIG. 224 □ INTERIOR DA ASA NORTE.



FIG. 225 □ INTERIOR DA ASA NORTE.

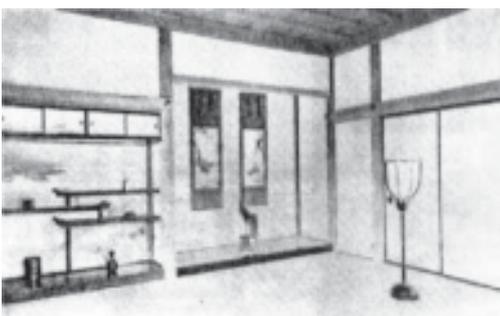


FIG. 226 □ INTERIOR DA ASA SUL.

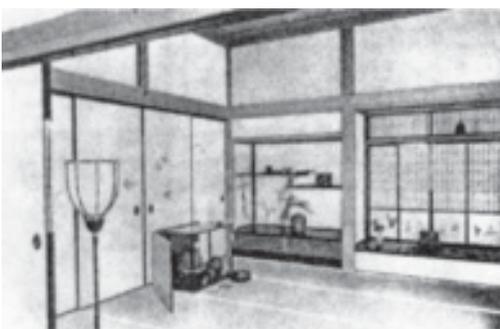


FIG. 227 □ ASA SUL.

¹⁰⁴NUTE, 1993, op. cit., p.56

am sido ilustradas por Viollet-le-Duc em *Habitations of Man in All Ages*, livro também familiar de Wright. De qualquer forma, como foi visto no primeiro capítulo, em quase toda a História do Japão existiu uma importante influência chinesa, inclusive nas eras representadas no pavilhão japonês em Chicago.

Para vários autores, as influências recebidas por Wright do Ho-o-den resumem-se em quatro fortes aspectos da concepção espacial deste pavilhão: o primeiro, o *toko-noma*, já examinado no primeiro capítulo, do vão central do Ho-o-den, inspirou Wright a fazer uma versão ocidental deste espaço de contemplação e cerimônia das casas japonesas a **um novo espaço central para abrigar la-reiras**, que começaram a aparecer nas Casas da Pradaria¹⁰⁵; segundo, **o corredor-varanda** que ficava em volta do vão central do “Ho-o-den”, certamente, inspirou Wright na destruição da forma de “caixas”, então em voga na Arquitetura Ocidental, deslocando os apoios da extremidade dos telhados, ao criar uma grande projeção do plano de cobertura e incorporar a estrutura aos painéis de fechamento; o terceiro, seria um vão central, composto por várias zonas espaciais, formando uma seqüência de espaços que podem ser vistos em muitos partidos residenciais de Wright ; o quarto, o telhado duplo e de pé direito baixo do prédio da Casa de Chá do ‘Ho-o-den”, que foi implantado, separado do pavilhão principal, talvez tenha inspirado as formas dos telhados das Casas da Pradaria.

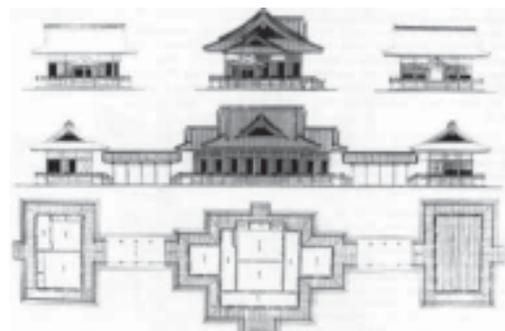


FIG. 228 □ PLANTA DO HO-O-DEN.

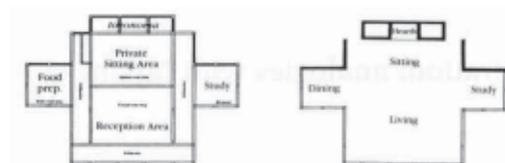


FIG. 229 □ PARTIDO EM CRUZ DO HO-O-DEN E DAS CASAS DA PRADARIA.

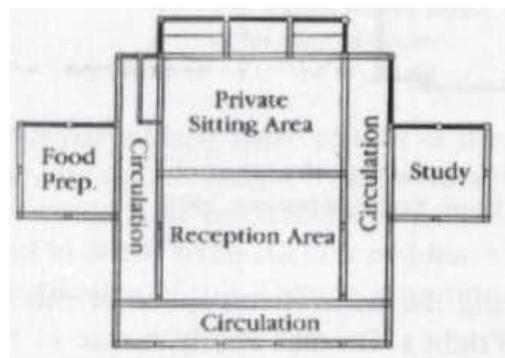


FIG. 230 □ PLANTA DO HO-O-DEN

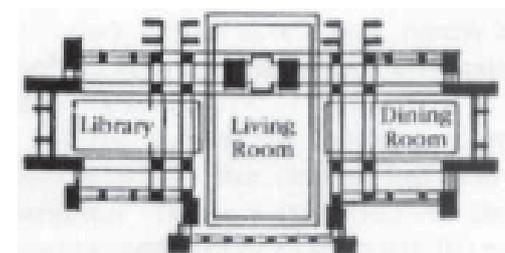


FIG. 231 □ PLANTA DA DARWIN MARTIN HOUSE.



FIG. 232- DARWIN MARTIN HOUSE.

¹⁰⁵ Ver NUTE, 1993, op. cit., p. 61, e FRAMPTON, 1997, op. cit., p. 63 onde é citada a tradução de tokonoma à lareira por Wright, segundo Manson, em *Frank Lloyd Wright to 1900*, de 1958.

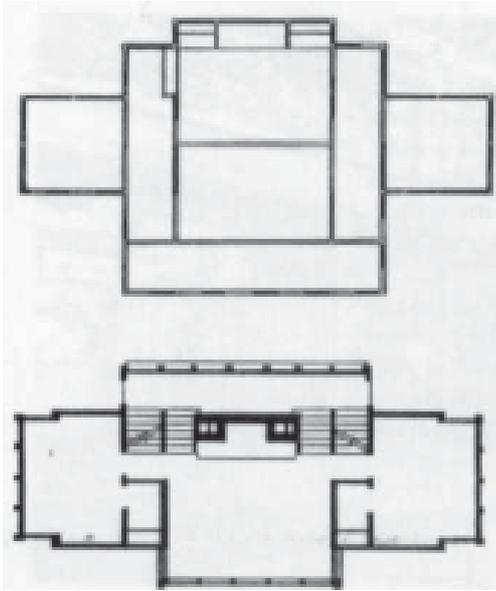


FIG.233 □ PLANTAS DO HO-O-DEN E DA THOMAS HARDY HOUSE.



FIG.234 □ THOMAS HARDY HOUSE.

Outra fonte a que Wright teve acesso foi o livro *Composition* (1899) de Arthur W. Dow que, inicialmente, foi assistente de Fenollosa e mais tarde foi Curador do Departamento Japonês do Museu de Belas Artes de Boston. Fenollosa, através de suas atividades no Japão, com a preservação e com o desenvolvimento da Arte Tradicional Japonesa, construiu uma base para sua atuação na educação da Arte, baseada na composição estética da linha, da forma e da cor, que foi traduzida em um sistema prático de instrução de arte por Dow no livro *Composition*.

A obra citada era uma interpretação gráfica da teoria estética de Fenollosa, que era inspirada nos estudos da Arte Tradicional Japonesa. Toda comunidade arquitetônica de Chicago esteve muito atenta às conferências de Dow, feitas no “Hull House” e no Instituto de Artes de Chicago, com os quais Wright tinha ligações.

As idéias de Dow estavam de acordo com o conceito de *pure design*¹⁰⁶ tão em voga naquele momento na América, principalmente nos círculos arquitetônicos, sendo que este conceito foi tópico dominante nas con-



FIG.235 □ PINTURA ARTHUR DOWN.

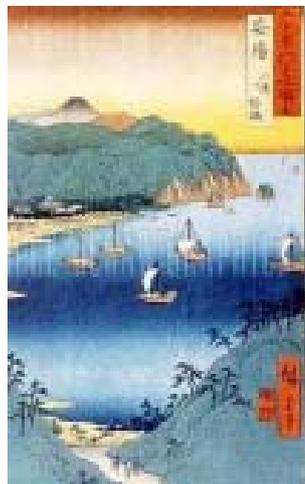


FIG.236– GRAVURA JAPONESA.



FIG.237 □ PINTURA ARTHUR DOWN.

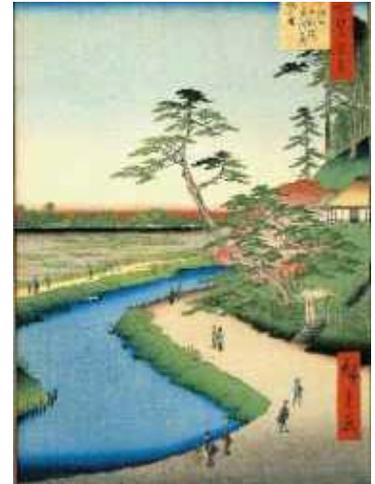


FIG.238 □ GRAVURA JAPONESA.

ferências da Terceira Convenção Anual da Liga de Arquitetura da América, ocorrida na Filadélfia, em 1901.

Baseado na teoria de Fenollosa de que a qualidade de interdependência mútua de partes ou “inteireza” é essencial à idéia da pureza da forma na arte, Dow utilizou-a como tema central em *Composition*, explicando que “a inteireza é essencial à beleza”, uma vez que todas as partes de uma obra têm algo a dizer. Ilustrou este conceito da interdependência de partes, através de uma série de padrões simples ou as *synthetic line-ideas*¹⁰⁷ (figuras 239 e 240), bem como através de uma variedade de modelos que poderiam ser produzidos através de grades de linhas espaçadas irregularmente, que foram inspirados em padrões de decoração do Japão.

Ainda conforme as teorias de Fenollosa, Dow considerou todas as artes visuais como *space-arts*, ou essencialmente uma divisão estética de espaço. Segundo Nute, da mesma maneira que Dow, Wright tratou o desenho bidimensional como uma composição estética agradável propriamente dita e teria começado a usar estas *aesthetic line-idea* em suas expressões gráficas bidimensionais:

“Após o aparecimento de *Composition*, Wright criou o projeto “Home in a Praire Town”, para o “Ladies Home Journal”, que estava baseado em uma forma de cruz formada por quatro retângulos sobrepostos, o princípio deste projeto parece remanescente da ‘line-idea’ de Dow. Da mes-

¹⁰⁶Expressão creditada a Emil Lorch, diretor assistente do Instituto de Artes de Chicago e colega de Wright no Chicago Architectural Club, que significava a redução de ênfase nos estilos históricos em favor de um vocabulário neutro de formas geométricas puras.

¹⁰⁷Para Fenollosa, são as linhas principais de uma composição- as linhas que estruturam e regem toda composição.

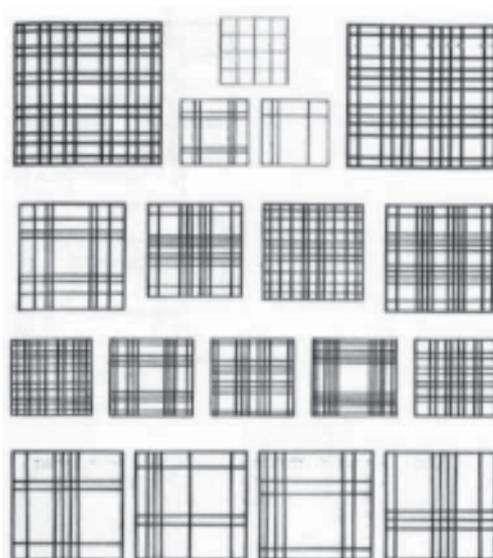


FIG. 239 □ GRAFICOS DE DOW.

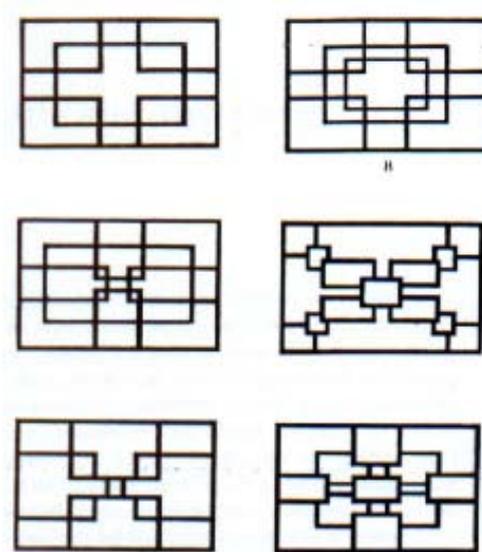


FIG. 240 □ GRAFICOS DE DOW.

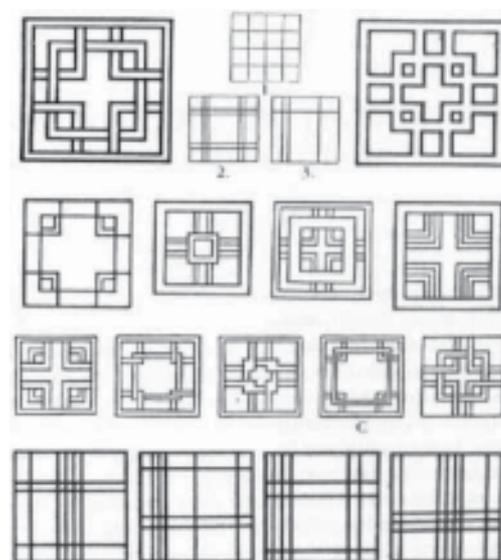


FIG. 241 □ GRAFICOS DE DOW.

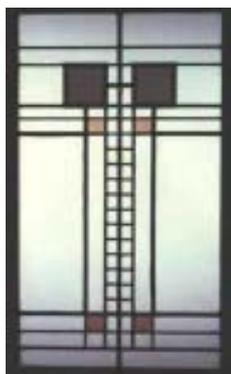


FIG. 242 □ VITRAL DE WRIGHT.



FIG. 243 □ VITRAL DE WRIGHT.

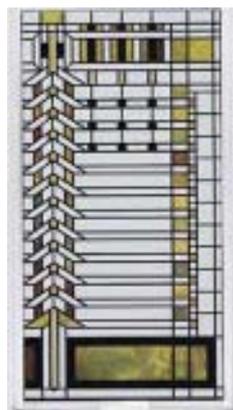


FIG. 244 □ VITRAL DE WRIGHT.



FIG. 245 □ DARWIN MARTIN HOUSE.



FIG. 246 □ THOMAS HARDY RESIDENCE.

ma forma o diferente partido do “Charles Ross House” do ano seguinte pode ter sido derivado da mesma fonte(...)Na realidade vários outros projetos que Wright produziu no período que segue ao aparecimento de “Composition” parecem ter sido da mesma forma inspirados, como, por exemplo, a “Hillside Home Scholl”, a “Darwin Martin House” (figura 245), a “Unity Temple”, na “Thomas Hardy Residence” (figura 246), também, mais uma vez, os retângulos encaixados das ‘line-idea’ de Dow parecem ter sido convertidos em espaços fechados.”¹⁰⁸

Segundo Nute, na engrenagem das *line-ideas* de Dow, Wright encontrou a base para muitas de suas primeiras plantas orgânicas; no processo, provavelmente, encontrou a inspiração para os espaços interpenetrados e as formas com esquinas abertas que caracterizaram seu trabalho; também as grelhas irregulares inspiraram vários desenhos de elementos decorativos, janelas que Wright empregou nas Casas da Pradaria (figuras 247 a 250).¹⁰⁹

Esta estrutura estética, geométrica, ilustrada por Dow, através de análises compositivas de desenhos de paisagem, influenciou, segundo Nute, os desenhos perspectivados dos projetos arquitetônicos que Wright desenvolveu em suas fases seguintes.¹¹⁰ Todo este sistema de Dow, apresentado em *Composition*, está relacionado à estética das gravuras japonesas, ou seja, dos impressos em bloco de madeira.

Pode-se dizer que as gravuras japonesas foram o

¹⁰⁸NUTE, 1993, op. cit., p.88

¹⁰⁹ibid., p. 92

¹¹⁰ibid., p. 95.

centro da relação de Wright com o Japão. A visão inicial sobre este país, que Wright adquiriu, no nosso entender, foi baseada nas imagens romantizadas destas gravuras. Entretanto, além de dar a base da imagem do Japão, as gravuras tiveram uma grande influência nos conceitos de Wright sobre Arte. Elas representavam, para Wright, a eliminação do supérfluo, como ele explicou em sua autobiografia :

*“Durante meus últimos anos no atelier de Oak Park, as gravuras japonesas me haviam intrigado e ensinado muito. A eliminação do supérfluo e o processo de simplificação na Arte - no que eu estava empenhado e que havia começado aos vinte e três anos- encontrou em grande parte confirmação adicional nas gravuras japonesas.”*¹¹¹

Wright, em seu livro *The Japanese Print -1912-*(figura 255), segundo Nute, interpretando a beleza formal das gravuras japonesas, assumiu uma teoria estética baseada nas idéias formais de Platão e nas idéias espirituais de Hegel, isso significa que a nossa percepção da beleza das artes e da beleza das formas naturais têm a espiritualidade, essencialmente, como origem. Complementa, observando que o homem vê através das formas, das linhas e das cores a revelação de sua alma; interpreta, dessa maneira, a beleza formal das gravuras japonesas nas mesmas condições metafísicas das análises de Fenollosa sobre a Arte Japonesa. Talvez o que Wright estivesse comentando, acreditamos, seria o conceito de beleza japonesa, como foi vis-

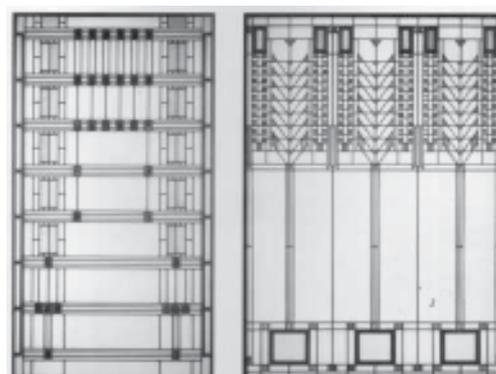


FIG. 247 JANELAS DE OBRAS DE WRIGHT.



FIG. 248 JANELAS DE OBRAS DE WRIGHT.

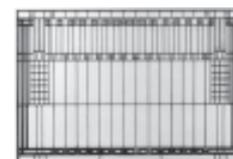


FIG. 249 JANELAS DE OBRAS DE WRIGHT.

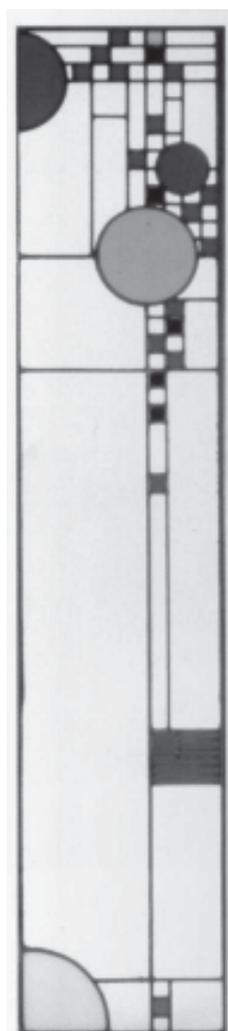


FIG. 250 JANELAS DE OBRAS DE WRIGHT.

¹¹¹WRIGHT, 1998, op. cit., p.234.

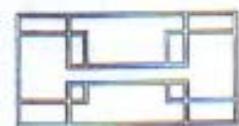
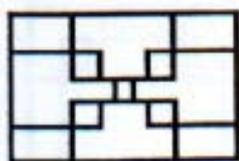


FIG. 251 □ LINE-IDEAS X THOMAS HARDY HOUSE.

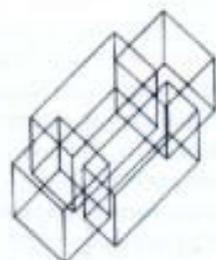
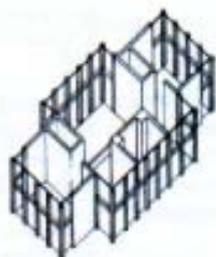


FIG. 252 □ LINE-IDEAS X THOMAS HARDY HOUSE.

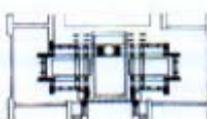
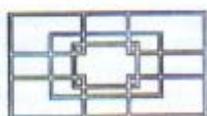
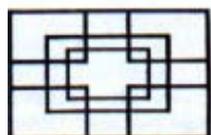


FIG. 253 □ LINE-IDEAS X DARWIN MARTIN HOUSE.

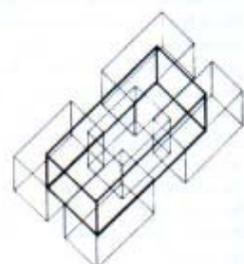
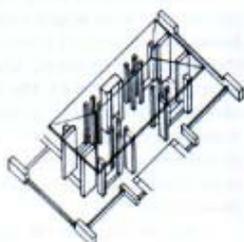


FIG. 254 □ LINE-IDEAS X DARWIN MARTIN HOUSE.

to no primeiro capítulo, através da expressão estética *shibui*, que está relacionada ao conceito budista de inseparabilidade- nesse aspecto, obra e observador são uma coisa só. O observador completa o objeto a partir de seu mundo particular; ou ainda a noção de beleza do objeto está relacionada ao estado de espírito do observador.

Para Wright, conforme Nute, a lição mais importante das análises das gravuras japonesas, contidas neste livro, está na eliminação do insignificante, através de um isolamento formal da idéia essencial, e a redução das formas orgânicas em unidades geométricas simples, formando um diagrama estrutural que eram partes, de um único processo de abstração criativa. Para Wright, o maior mestre desta técnica de eliminação era Katsushiko Hokusai. Em relação a isto, encontramos em sua autobiografia, falando sobre a “Hollyhock House” (1917-1921):

“Bom, as matemáticas coordenadas numa forma espacial são Arquitetura.”¹¹²

Ainda segundo Nute, para Wright, assim como para Fenollosa, outra atração na Arte Japonesa era a qualidade, puramente formal, de inteireza, como Wright explicou: “A arte japonesa é uma arte completamente estrutural(...)A palavra estrutura é usada aqui para designar uma forma orgânica, uma organização, de maneira muito definida, de partes ou de elementos em uma unidade maior -um todo vital”.¹¹³

¹¹²WRIGHT, 1998, op. cit., p.272,

¹¹³NUTE, 1993, op. cit., p.103

O termo **orgânico**, usado por Wright e derivado das gravuras japonesas, conforme Nute, apresenta três sentidos distintos: **como um todo estético**, extraído do conceito estético de inteireza das gravuras, em que todos os elementos fazem parte de um todo vital; **como um uso honesto para fins apropriados**, ou seja, uma relação honesta entre forma, propósito e materiais, com integridade entre meios e fins, relacionado às abstrações geométricas e à eliminação do insignificante contidas nas gravuras; **como uma expressão democrática da vida ordinária**, extraída do reconhecimento de um ideal social igualitário contido nas gravuras, que eram nada mais que uma Arte Popular que expressava a vida cotidiana.

Além de Wright ser um grande colecionador de gravuras japonesas, parece que elas, além de influenciar a sua maneira de projetar, proporcionaram uma fonte rica de técnicas gráficas que o próprio autor aplicou em seus desenhos perspectivos.

As **gravuras japonesas** proporcionavam: uma **sensação de espaço ilimitado**, ao contrário de algo limitado dentro de um quadro, obtida através da negação da moldura e também uma **sensação de continuidade de espaço**, com o objetivo de destruir a separação artificial entre o observador e a cena, obtida através da aplicação de múltiplas camadas de paisagens e de objetos colocados em altura, onde a posição elevada era dramatizada, sugerindo distância. Wright,

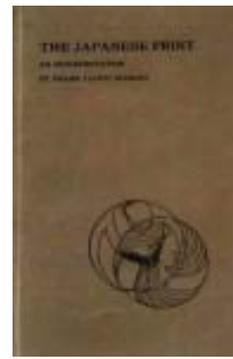


FIG. 255 □ LIVRO DE WRIGHT: □ THE JAPANESE PRINT □

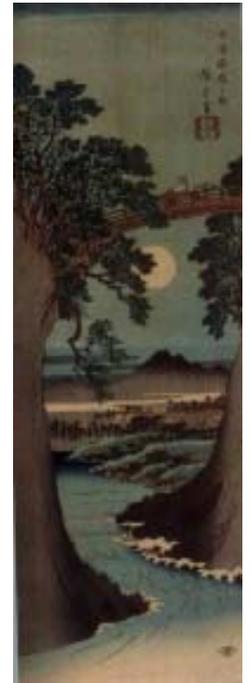


FIG. 256 □ GRAVURA JAPONESA POR HIROSHIGE.



FIG. 257 □ GRAVURA JAPONESA POR HIROSHIGE.

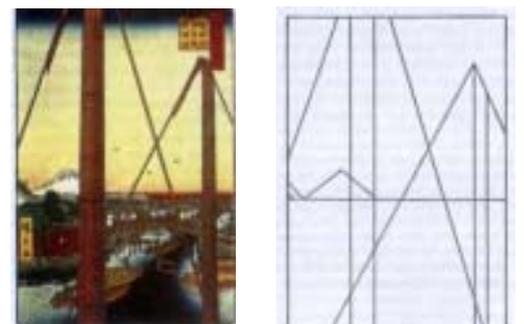


FIG. 258 □ REDUÇÃO GEOMÉTRICA DE GRAVURA JAPONESA.

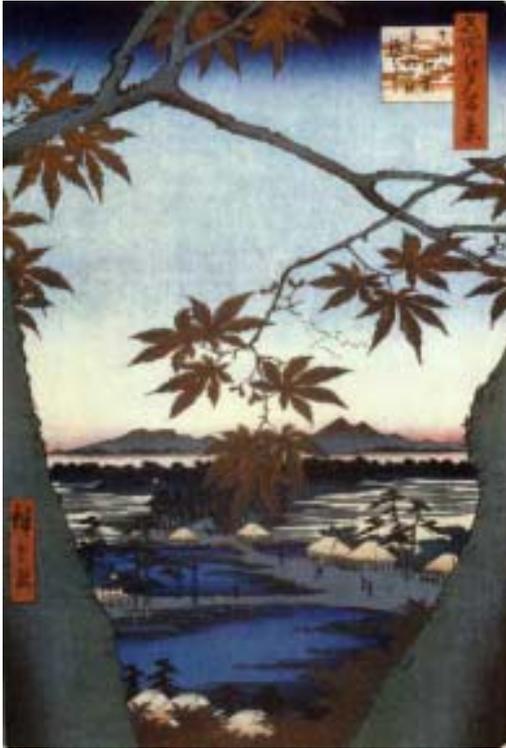


FIG. 259 □ GRAVURA JAPONESA POR HIROSHIGE.

segundo Nute, aplicou estes dispositivos, usando troncos de árvores e folhagens, em primeiro plano (figuras 261a 264), para negar a armação do quadro e criar a ilusão de que o espectador estaria ocupando o mesmo espaço da cena apresentado no quadro. Demonstra, desta forma que o edifício não era uma forma isolada ou colocava os edifícios elevados, sugerindo distância (figuras 266 a 270).

Wright, na década de 20, declarou que as filosofias do chinês Lao Tse o impressionaram muito, porém, como foi levantado por Nute, o primeiro autor teve o cuidado de fazer observações de que os seus conceitos de espaço apareceram antes de seu contato com estas filosofias. De fato, encontramos declarações a este respeito em sua autobiografia:

“Mas não foi senão quando tive lugar próprio e uma prática como arquiteto independente, que compreendi a natureza benéfica da lei da mudança: ver a vida como um fluxo contínuo em transformação...Então, em Oak Park coloquei os alicerces da filosofia de uma Nova Arquitetura. Aquela filosofia chegou à minha mente, como arquitetura, dez anos antes de haver conhecido as palavras de Lao Tse.”¹¹⁴

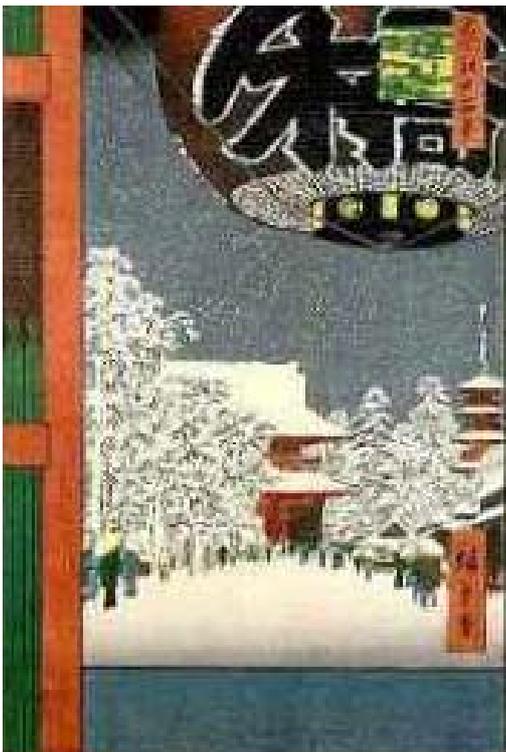


FIG. 260 □ GRAVURA JAPONESA POR HIROSHIGE.

Este fluxo contínuo de transformação, que Wright menciona com apropriação, está relacionado ao princípio budista de impermanência, abordado no primeiro capítulo. Tal princípio, como vimos, é gerado pelo deslocamento proporcionado pelo vazio (Taoísmo)- esta é a base da concepção espacial japonesa. Observamos que Wright teve ligações com Fenollosa e com as suas

¹¹⁴WRIGHT, 1998, op. cit., p.644,

teorias baseadas na Arte Japonesa; com Dow e seu livro, baseado nas teorias de Fenollosa, *Composition* (1899); com Morse em *Japanese Homes and Their Surroundings* (1886); com Okakura com *The Book of Tea* (1906) e o catálogo sobre o pavilhão japonês “Ho-o-den” na Exposição de Chicago (1893). Provavelmente, esta quantidade de informações sobre o Japão teria proporcionado conhecimento sobre o pensamento de Lao Tse muito antes do que ele declarou. O livro de Morse abordava justamente as casas concebidas sob a influência do Zen Budismo, baseadas nos conceitos estéticos da Cerimônia do Chá, a qual era influenciada também pelos conceitos taoístas- temas dos quais ele tinha conhecimento não só através do livro de Morse como também a partir de sua visita ao Japão em 1905- como ele mesmo relata em sua autobiografia, falando do ritual doméstico cotidiano dos japoneses:

*“Essa é a cerimônia xintoísta diária no Japão(...)Pode-se apreciar isto no cerimonial japonês mais honrado e considerado por todos(...)a Cerimônia do Chá. Todas as mulheres cultas, ricas ou pobres, devem aprender a desempenhar adequadamente a Cerimônia do Chá, de acordo com as regras culturais ditadas pelo Mestre Rikkyu.”*¹¹⁵

Este equívoco que ele comete ao associar a Cerimônia do Chá ao Xinto é muito estranho, pois, a seguir, ele comenta o nome do Mestre Sen No Rikkyu (1522-1591) que foi quem introduziu a cerimônia e a casa de chá no Japão. Se ele tinha conhecimento sobre o Mestre, provavelmente ele conhecia a influência do Tao nes-



FIG. 261 □ PERSPECTIVAS DE WRIGHT INSPIRADAS NAS GRAVURAS JAPONESAS.



FIG. 262 □ TRONCOS E FOLHAGENS EM PRIMEIRO PLANO.



FIG. 263 □ TRONCOS E FOLHAGENS EM PRIMEIRO PLANO.



FIG. 264 □ TRONCOS E FOLHAGENS EM PRIMEIRO PLANO.

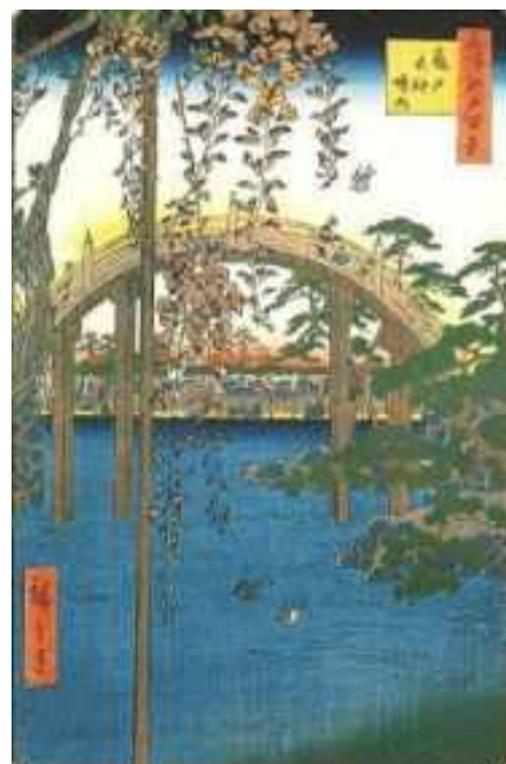


FIG. 265 □ NEGAÇÃO DA MOLDURA NA GRAVURA JAPONESA.

¹¹⁵WRIGHT, 1998, op. cit., p.239



FIG.266 □ POSIÇÃO DO OBJETO ELEVADO.



FIG.267 □ POSIÇÃO DO OBJETO ELEVADO.



FIG.268 □ POSIÇÃO DO OBJETO ELEVADO.



FIG.269 □ POSIÇÃO DO OBJETO ELEVADO.



FIG.270 □ POSIÇÃO DO OBJETO ELEVADO.

ta cerimônia. E mais, na Exposição de 1893 de Chicago, já foi relatado que o espaço no pavilhão japonês que mais agradou Wright teria sido aquele situado na asa sul do “Ho-o-den” e que era decorado no estilo da Era Muromachi (1333-1573), na qual nasceu o *sukiya* (casa de chá), o estilo influenciado pelo Zen, que também foi abordado no catálogo do pavilhão japonês por Okakura, ao qual Wright teve acesso.

Tudo que envolve a Arte e a Arquitetura Japonesa, influenciadas pelo Zen, está relacionado a Lao Tse, como vimos no primeiro capítulo. É praticamente impossível que ele não tenha tido acesso às filosofias de Lao Tse. Se analisarmos as produções de Wright, tanto quanto as suas declarações, encontraremos o tom taoísta: no incompleto -através do rústico; na dualidade -no significado dos espaços; na assimetria; nos materiais naturais; na simplicidade -eliminação do insignificante; no individualismo -o amor à liberdade individual e à comunhão individual com a natureza; na impermanência - as transformações e as seqüências; na inseparabilidade entre objeto e observador; no espírito democrático- todos elementos que surgem, na virada do século, nas suas casas.

Em alguns trechos de sua autobiografia, é possível reconhecer o seu conhecimento de Lao Tse. Voltando do Japão onde estava construindo o Hotel Imperial e começando a “Hollyhock House” em Los Angeles, Wright declara:

*“E agora, de volta da terra de Laotsé, Tao, Zen e Budismo, ia trabalhar como pudesse para os cristãos de Hollywood; durante um tempo.”*¹¹⁶ . Isso contradiz a sua afirma-

ção de que não soube de Lao Tse em sua estada no Japão. Ou ainda sobre a “Hollyhock House” :

” Depois de tudo, a individualidade é o bem mais precioso na vida(...).Em qualquer expressão do espírito humano, o princípio está presente como caráter(...)a individualidade é a verdadeira propriedade do caráter. Uma casa que possui um caráter genuíno permanecerá a salvo(...)Hollyhock House é uma casa assim” .¹¹⁷

Em 1905, Wright vai ao Japão já levando consigo todos os princípios e conceitos sobre a Arte e a Cultura japonesas que ele adquiriu durante dez anos. Visita muitos templos, santuários e casas tradicionais, entre os quais o “Kyoto Imperial Palace” e o “Katsura Palace” , as quais influenciaram os projetos que ele desenvolveu, logo a seguir ao seu retorno. A Robie House (1906) é um bom exemplo através das formas dos seus telhados em balanço, similares aos telhados dos templos japoneses.

Wright e sua esposa, Catherine, trouxeram uma grande quantidade de gravuras japonesas e promoveram exposições no Instituto de Arte de Chicago(figura 272).

Retornou outras vezes para fazer o Hotel Imperial de Tóquio, onde o partido parece ter sido inspirado na Arquitetura Japonesa Clássica, mas, com o interior, dentro da concepção espacial das casas tradicionais japonesas, como ocorreu no pavilhão japonês, “Ho-o-den”, da Exposição de Chicago (1893).

Segundo Nute, Wright planejou o Hotel Imperial, não para ser completamente japonês nem completamente



FIG. 271 □ EXPOSIÇÃO DE GRAVURAS JAPONESAS EM CHICAGO, MONTADA POR WRIGHT.

¹¹⁶WRIGHT, 1998, op. cit., p. 269

¹¹⁷IBID., p. 278.

ocidental, o que significou o emprego da técnica, do caráter estético e do elemento social- politicamente uma ponte entre o Oriente e o Ocidente.

Tanto as gravuras japonesas como os edifícios foram uma fonte rica de inspiração formal e de ratificações dos princípios orgânicos para Wright, principalmente a integração entre os elementos natural e o artificial. Sabemos que Wright, em seu trabalho, aplicou amplamente o princípio de continuidade do edifício com a paisagem e que essa é uma das características mais importantes de seus projetos de casas, confirmando, deste modo, a sua simpatia particular por esta característica tão peculiar das casas japonesas. Também a transformação da forma dos telhados em seus projetos confirma a sua admiração pelos enormes beirais dos templos que ele visitou e que geraram o espaço intermediário, tão importante para os japoneses e que foi tão bem interpretado por Wright, segundo nosso ponto de vista.

Wright nasceu uma década após o início do japonismo no Ocidente, e sua percepção sobre a Arte e a Arquitetura Japonesas surgiu em meio a esse contexto. O mundo ocidental gerou, durante quarenta ou cinquenta anos, muitos discursos, livros e exposições sobre o Japão, através de um grande número de orientalistas, tanto na Europa como na América. E com a abertura do Japão às relações diplomáticas com outros países, houve muitas trocas culturais entre o Japão e o Ocidente. Não só os japoneses vinham ao Ocidente pessoalmente através das exposições e de seus objetos de arte como também uma grande quantidade de artis-

tas e arquitetos ocidentais foram solicitados a trabalhar durante um longo período no Japão.

Certamente, ao que tudo indica, Wright recebeu, através das visões destes grupos de orientalistas, influências muito importantes nas suas interpretações sobre a Arte e a Arquitetura japonesas.

A maneira como Wright desenvolveu o seu trabalho foi um reflexo de todo este contexto que envolveu o final do século XIX e início do século XX.

Pensamos que, por Morse, Wright teve a base para desenvolver espaços sem repartições, com poucas portas, amplos e integrados, estrutura recuada e lareira central para reunir a família.

Por Fenollosa e Dow, Wright teve a base para as formas orgânicas, a interpenetração de espaços, a interdependência de partes e a inteireza estética.

Por Okakura, Wright obteve o espírito de individualidade inspirado no Tao de Lao-Tse e a base para o uso de materiais naturais, a simplicidade, as medidas reduzidas e a seqüência de espaços inspirados na casa de chá.

Pelas gravuras japonesas, Wright teria tido a base para o uso de formas geométricas, estruturas estéticas, a eliminação do insignificante, a redução do objeto à sua essência geométrica, a fusão do edifício com a paisagem e a continuidade entre exterior e interior.

Aos materiais a que Wright teve acesso sobre Arte e Arquitetura Japonesas através dos orientalistas de Boston, dos livros, das teorias e da Exposição de Chicago, outros arquitetos também tiveram, porém esses se limitaram a copiar elementos arquitetônicos japone-

ses. Wright soube interpretar o objeto japonês a partir de sua essência e gerar um novo produto. Assim como potes cerâmicos de variadas formas que, abstraindo a forma, temos barro, nas casas de Wright, abstraindo as suas formas encontramos uma essência, a mesma que, através de séculos, gerou as casas no Japão, tão bem compreendida por Wright. A genialidade está justamente na síntese de conceitos que ele compreendeu, aprendeu e aplicou em seu trabalho, sem imitar ou copiar formas.

Observando a qualidade espacial adquirida nos projetos de Wright, as fontes inspiradoras passam a ter um lugar secundário, e o mais importante a ser considerado é o processo de gerar um novo produto a partir de uma fonte inspiradora que passa a funcionar apenas como um disparador da criatividade imaginativa.

2.2 IMAGENS

2.2.1 PRÉ-EXPOSIÇÃO DE 1893.

Projetos realizados anteriormente a World's Columbian Exposition de Chicago.



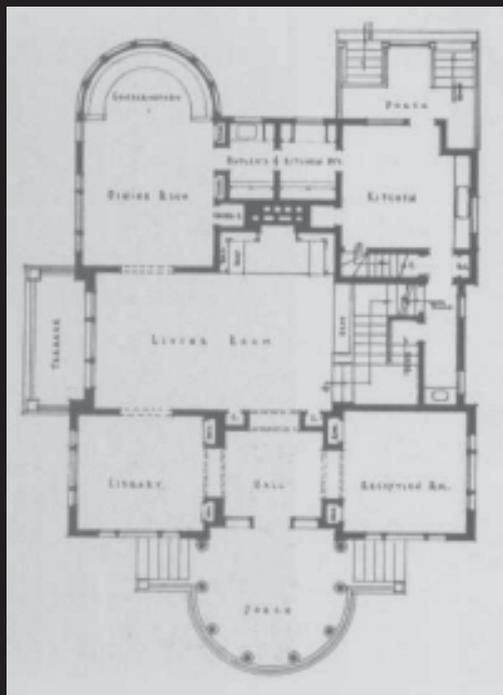
AUDITORIUM BUILDING, DE ADLER E SULLIVAN, COM PARTICIPAÇÃO DE WRIGHT NA GRAFICAÇÃO, 1887.



SHILLER BUILDING DE SULLIVAN E WRIGHT, 1891.



JAMES CHARNLEY HOUSE, 1891. ADLER AND SULLIVAN, COM PARTICIPAÇÃO DE WRIGHT.



PLANTA BAIXA DA GEORGE BLOSSOW HOUSE, 1892. FRANK LLOYD WRIGHT.



GEORGE BLOSSOW HOUSE, 1892. FRANK LLOYD WRIGHT.



NATAN MOORE HOUSE, 1895. FRANK LLOYD WRIGHT.



FRANK LLOYD WRIGHT HOUSE , 1889.



INTERIOR DA FRANK LLOYD WRIGHT HOUSE , 1889.



WINSLOW HOUSE,1893. FRANK LLOYD WRIGHT.

2.2.2 PÓS-EXPOSIÇÃO DE 1893 -

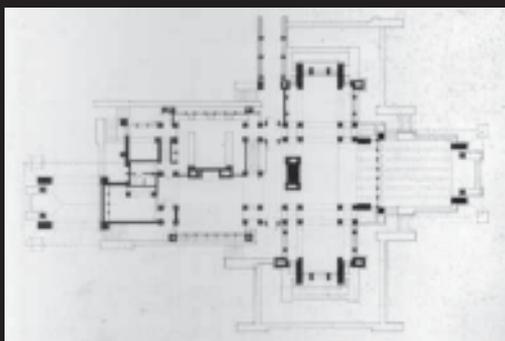
Projetos realizados após a World's Columbian Exposition, de Chicago.



SUSAN LAWRENCE DANA HOUSE ,1900.FRANK LLOYD WRIGHT.



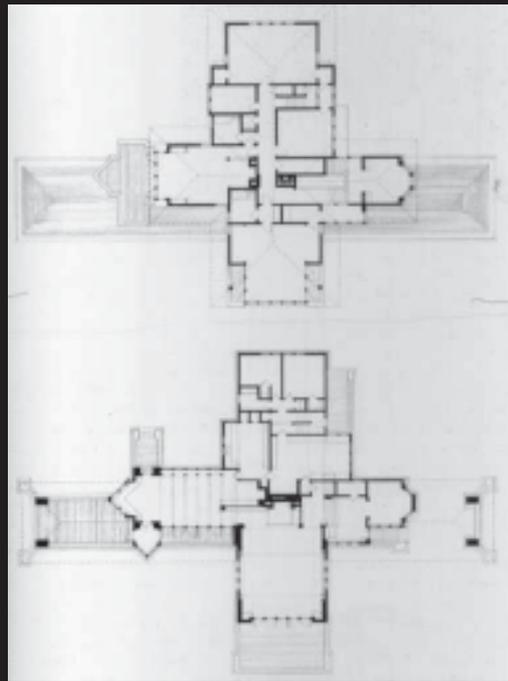
THOMAS HARDY HOUSE ,1905.FRANK LLOYD WRIGHT.



PLANTA-BAIXA DA THOMAS HARDY HOUSE.



WARD WILLITS HOUSE ,1901.FRANK LLOYD WRIGHT.



PLANTA-BAIXA DA WARD WILLITS HOUSE.

2.2.3 PÓS VISITA AO JAPÃO EM 1905



THOMAS HARDY HOUSE ,1905.FRANK LLOYD WRIGHT.



COONLEY HOUSE,1907.FRANK LLOYD WRIGHT.



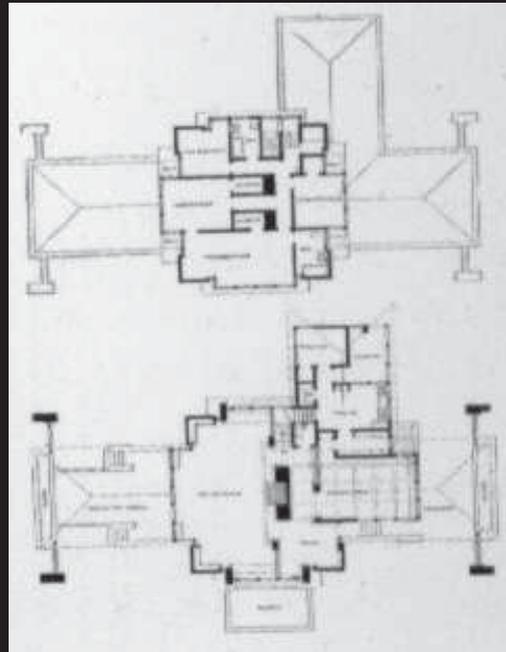
COONLEY HOUSE ,1907.FRANK LLOYD WRIGHT.



ROBIE HOUSE,1907.FRANK LLOYD WRIGHT.



ROBERT EVANS HOUSE ,1908. FRANK LLOYD WRIGHT.



PLANTA-BAIXA DA ROBERT EVANS HOUSE.



OSCAR STEFFENS HOUSE ,1909.FRANK LLOYD WRIGHT.

CONCLUSÃO

Os japoneses, através de sua História, nunca foram colonizados, mas receberam influências culturais, religiosas e filosóficas de outros povos. E a cada era que passava, a sua Arquitetura se modificava, porém mantinha sempre uma essência muito original que floresceu desde o Período Neolítico e que não se perdeu em sua essência.

O estilo de casa que se consagrou como representante da verdadeira casa tradicional japonesa, nasceu quando a evolução dessa Arquitetura Doméstica chegou ao seu apogeu, exatamente no momento em que os japoneses começam a negar as influências aportadas da China. O estilo *sukiya* nasce então da reação contra a cultura importada da China, e sua essência foi preservada, “graças” ao fechamento do Japão aos países estrangeiros; desta maneira, a Arquitetura e a Arte Japonesas consolidam-se.

Quando o Japão reata as relações diplomáticas



FIG. 272 □ FRANK LLOYD WRIGHT.

com os outros países, duzentos e cinquenta anos após o fechamento, acontece uma troca extraordinária em todas as áreas, especialmente na cultura. O Japão passa a mostrar, para a Europa e para os Estados Unidos, seus modos de vida, de Arte e de Arquitetura, através das exposições mundiais, e convida uma série de artistas e arquitetos a participarem da modernização do Japão, então proposta pelo governo.

Com isso, toda “beleza romântica” contida na Arte e na Arquitetura Japonesas chega ao Ocidente e, inevitavelmente, até Wright, que nasceu no meio da efervescência do interesse pelo Japão. Ele nasceu, cresceu e estabeleceu-se como arquiteto durante o período que durou o japonismo no Ocidente e, da mesma forma como os japoneses reagiram à cultura dominante chinesa, Wright estava reagindo à cultura importada da Europa, predominantemente clássica.

A relação de Wright com o Japão inicia-se com as gravuras japonesas e consolida-se com sua ida ao Japão. Muitos tiveram as mesmas oportunidades, porém Wright tinha mais do que uma relação; Wright tinha uma relação íntima com os ensinamentos budistas e com a filosofia de Lao Tse, que lhe permitiram compreender e interpretar a essência da concepção espacial japonesa de uma maneira que possibilitou a geração de um produto original, sem imitar ou simplesmente copiar formas e elementos da Arquitetura Japonesa, como outros arquitetos fizeram.

Talvez esta seja uma das razões que levaram Wright a nunca admitir estas influências em seu trabalho: o ocidental não poderia, eventualmente, entender o que

ele compreendia sobre a concepção espacial japonesa, sob o ponto de vista metafísico.

As influências japonesas chegam como uma luz sobre o trabalho de Wright, que evolui, a partir da “Winslow House”, de uma forma espetacular e original, no nosso ponto de vista. Durante nove anos, Wright sedimentou os conhecimentos obtidos, gerando as suas próprias teorias e espacializando, de maneira inovadora, a síntese que ele havia feito da Arte e Arquitetura Japonesas, contudo a maturidade de seu trabalho efetivamente ocorreu após a sua ida ao Japão quando todas as suas suposições sobre Arte e Arquitetura Japonesas confirmam-se. O que anteriormente era uma influência indireta, torna-se, a partir de então, uma influência direta. Seu trabalho, deste modo, mesmo mantendo a essência- pois essa no momento já era a essência de sua própria vida- ganha maior liberdade de expressão. E a fonte inspiradora, que se funde com sua (Wright) própria fonte, passa a ter lugar secundário dentro de toda história de seu trabalho.

O que fica desta experiência de busca de uma identidade é a genialidade de Wright em gerar um novo produto a partir da fusão, dentro de sua mente, de duas culturas muito distintas e que passa a influenciar toda a Arquitetura Moderna como um forte referencial .

De fato, inconscientemente e/ou indiretamente, muitos conceitos da concepção espacial japonesa chegaram até nós, via Wright, sem reconhecermos claramente a fonte: a planta livre, a continuidade entre espaço interior e espaço exterior, os espaços integrados, a se-

qüência de espaços, a relação forte com a natureza, a utilização mais livre de grandes aberturas, a interpene- tração de espaços, a inteireza estética, o uso de mate- riais naturais, a eliminação do insignificante, o mobiliá- rio integrado e as portas de correr.

Todas estas características são encontradas em tra- balhos de muitos arquitetos ocidentais. E no trabalho de alguns arquitetos paulistas como Vilanova Artigas, que foi influenciado por Wright ou ainda Bratke, reco- nhecemos a fonte original, mesmo que absorvida de maneira indireta. E este assunto, porém, será tema de um próximo trabalho.

CRONOLOGIA DOS PERÍODOS IMPERIAIS

ERA	DATA	CULTURA
JÖMON	10.000 a.C.- 300 a.C.	habitações em fossas agricultura
YAYOI	300 a.C.- 300 d.C.	habitações ao nível do solo cultura do arroz habitações elevadas do solo
KOFUN	300 d.C.- 552 d.C.	surgimento dos clãs ; mausoléu
ASUKA	552 d.C.- 710 d.C.	1ª cidade com aspectos de capital cultura chinesa budismo Templo Hōriūji Família Imperial
NARA	710 d.C.- 784 d.C.	1ª capital permanente edifícios : influência da Dinastia Chinesa Sui e T'ang simetria Templo Tōdaiji Imperial vínculo entre arquitetura religiosa e residencial unificação do território nacional através dos templos Budistas
HEIAN	794 d.C.- 1185 d.C.	1ª capital planejada : Kyoto Geomancia(Feng Shuei) assimetria Imperial arquitetura habitacional: Shinden integração entre edifício e natureza Templo Byodoin: Pavilhão Fénix (Ho-o-den) Kioto Imperial Palace
KAMAKURA	1185 d.C.- 1333 d.C.	Zen Budismo Militar residências estilo guerreiro: bukezukuri estilo chinês: Tenjikuyo e Karayo
MUROMACHI	1333 d.C.- 1573 d.C.	uso de ouro e cores nos interiores dos edifícios: influência da Dinastia Chinesa Yüan e Ming Zen Budismo Cerimônia do Chá abandono de ornamentos estilo Shoin
MOMOYAMA	1573 d.C.- 1614 d.C.	influência européia: castelos
EDO	1615 d.C.- 1867 d.C.	Castelo de Edo ou clã dos Tokugawa: Toquio estilo Sukiya casas urbanas: Machiya e casas populares: Minkas sem relações diplomáticas : isolamento Vila Katsura

BIBLIOGRAFIA.

ANTOLA, Susana; CARMONA, Liliana; CESIO, María Laura; MIRANDA, Ruben García; MAZZINI, Andrés; PODESTÁ, Mariella Russi. *Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo*. Montevideo: Editorial dos Puntos, 1996.

ACABAYA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo- 1947-1975*. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1986.

BLACK, Alexandra; MURATA, Noboru. *The Japanese House*. Boston: Tuttle Publishing, 2000.

BOYD, Robin. *Nuevos caminos de la Arquitectura Japonesa*. Barcelona: Editorial Blume, 1969.

BURCHARD, John; BUSH-BROWN, Albert. *A Arquitetura dos Estados Unidos- uma história social e cultural*. São Paulo: Cultrix, 1969.

CAVER Jr., Norman F. *Form and space of Japanese Architecture*. Tokyo; Shokokusha, 1955.

CHANG, Ching-Yu. Japanese spatial conception. *The Japan Architect*, Tóquio, n 324, abr. 1984.

CHANG, Ching-Yu. Japanese spatial conception. *The Japan Architect*, Tóquio, nº 333, mar. 1985.

COLLINS, Peter. *Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolucion (1750-1950)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

FIZ, Simón Marchan. *La Arquitectura del siglo XX- textos*. Madrid: Industrias Felmar, 1974.

FORSEE, Aylesa. *Frank Lloyd Wright- vida e obra*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Ltda., 1962.

FRANKLIN, Michael. *Beyond metabolism: the new Japanese Architecture*.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FUÃO, Fernando F. *Ni te, ni tokonoma para los historiadores*. Escuela Técnica superior de Arquitectura de Barcelona. UPC, 1988. 18p.

FUJIOKA, Michio. *Japanese residences and gardens- a tradition of litegration*. Tokyo: Kodansha International Ltda., 1982.

- GEBHARD, David; ZIMMERMAN, Scot. *The California Architecture of Frank Lloyd Wright*. San Francisco: Chronicle Books, 1988.
- ISOZAKI, Arata. Ma: Japanese Time-Space. *Japan Architecture*, 7902, p.69.
- ITOH, Teiji. *A Arquitetura do Japão*. São Paulo: Fundação Japão, 1983.
- JONES, Anthony. *Charles Rennie Mackintosh*. London: Studio Editions, 1990.
- KAWAZOE, Noboru. Arquitetura Japonesa. *International Society for Educational Information*.
- KEANE, Marc P.. *Japanese Garden Design*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1996.
- KULTERMANN, Udo. *Nova Arquitetura Japonesa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1967.
- KUROKAWA, Noriaki. Dos sistemas de metabolismo. *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, Buenos Aires, nº 20, p. 16-23, marzo 1969 (La arquitectura metabolista).
- LIMA, Isabel Quelhas. *A casa tradicional japonesa*. Barcelos: Civilização, 1985.
- LONG, David G. De. *Frank Lloyd Wright and the Living City*. Milan: Skira Editore, 1998.
- MAKI, Fumihiko. Japanese city spaces and the concept of *oku*. *Japan Architect*, n. 7905.
- McCARTER, Robert. *Frank Lloyd Wright*. London: Phaidon Press Limited, 1997.
- MEECH, Julia. *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan- the Architect's other passion*. New York: Japan Society and Harry N. Abrams, Inc., 2001.
- MOORE, Charles W.; MITCHELL, William J.; TURNBULL JR., William. *The poetics of gardens*. Massachusetts Institute of Technology, 1988.
- MUNFORD, Lewis. *Frank Lloyd Wright y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1959.
- NITSCHKE; Gunther. Los metabolistas japoneses. *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, Buenos Aires, nº 20, p. 3- 15, mar 1969 (La arquitectura metabolista) .
- NITSCHKE; Gunther. MA: japanese sense of place, *Architectural Design*, march, 1996.
- NUTE, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan*. London: Chapman & Hall, 1993.
- OGAWA, Tohru. Japan. In: OLIVER, Paul. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PEDRAGOSA, Francesc. Patio y casa- interior / exterior en el espacio arquitectónico

japonés. *Revista DPA*, Barcelona, 2001.

PFEIFFER, Bruno Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Koln: Taschen, 2000.

SAIA, Luís. *Morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SAIA; Luís. *Notas sobre a evolução da morada paulista*. São Paulo: Acropole, 1957

SANVITTO, Maria Luiza Adams. *Brutalismo Paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972*. Dissertação de Mestrado: Propar, 1994.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil- 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SEIKE, Kiyoshi; KUDÔ, Masanobu; ENGEL, David H. *A japanese touch for your garden*. Japan: Kodansha International Ltda. 1982

TAMBURELLO, Adolfo. Japon. In: Bussagli, Mario. *Arquitectura Oriental*. In: Nervi, Pier Luigi. *Historia Universal de la Arquitectura* . Madrid: Aguilar S. A. de Ediciones, 1974.

TAMBURELLO, Adolfo. Japon. In: NERVI, Pier Luigi. *Historia Universal de la Arquitectura*-Arquitectura Oriental. Milano: Electa Editrice, 1973. pág 381.

TAUT, Bruno. *Arquitetura nova no Japão*. *Revista Casabella*, n. 676, mar. 2000.

TSE; Lao. *Tao te Ching*. Madrid: Editoriais, 1977.

WRIGHT; Frank Lloyd. *El Futuro de la Arquitectura*. Buenos Aires: Editora Poseidon, 1957.

WRIGHT, Frank Lloyd. *Drawings and Plans of Frank Lloyd Wright. the early period (1893-1909)*. New York: Dover Publications, 1983.

YAGI, Koji. *A japanese touch for your home*. Japan: Kodansha International , 1982.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.

ZEVI, Bruno. *EL lenguaje moderno de la Arquitectura*. Barcelona:Editorial Poseidon, 1978.

ZEVI, Bruno. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.

ZEVI, Bruno. *Historia da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Arcádia, 1973.

ZEVI, Bruno. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985.

WRIGHT, Frank Lloyd. *Autobiografia* , Madri: El Croquis Editorial, 1998.

