



O conceito Ma

O conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando



O conceito Ma

O conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando

Projeto de pesquisa para Mestrado

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Universidade Federal de Pernambuco

Área de concentração: Projeto da Cidade e da Edificação

Aluna: Walkyria Tsutsumi Ferreira Coutinho

Orientadora: Maria de Jesus de Britto Leite

Co-orientador: Luiz Amorim

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C871c Coutinho, Walkyria Tsutsumi Ferreira
O conceito Ma: o conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando / Walkyria Tsutsumi Ferreira Coutinho. – Recife: O Autor, 2015.
233 f.: il., fig.

Orientadora: Maria de Jesus de Britto Leite.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2016.

Inclui referências.

1. Prática arquitetônica. 2. Espaço (Arquitetura). 3. Espaço e tempo. 4. Arquitetura - Japão. 5. Civilização oriental. I. Leite, Maria de Jesus de Britto (Orientadora). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2016-36)

Ata da quarta defesa de Dissertação de Mestrado, do Programa De Pós-Graduação
em Desenvolvimento Urbano do Centro de Artes e Comunicação da Universidade

Federal de Pernambuco, no dia

15 de setembro de 2015.

Aos quinze dias do mês de setembro de dois mil e quinze (2015), às 16 horas, na Sala do Conselho do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, em sessão pública, teve início a defesa da dissertação intitulada “O CONCEITO MA. O conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando” da aluna Walkyria Tsutsumi Ferreira Coutinho, na área de concentração Desenvolvimento Urbano, sob a orientação da Professora Maria de Jesus Britto Leite e coorientação do Professor Luiz Manuel do Eirado Amorim. A mestrandia cumpriu todos os demais requisitos regimentais para a obtenção do grau de mestre em Desenvolvimento Urbano. A Banca Examinadora foi indicada pelo colegiado do programa de pós-graduação em 13 de agosto de 2015, na sua 1ª Reunião extraordinária e homologada pela Diretoria de Pós-Graduação, através do Processo Nº 23076.040048/2015-67, em 11/09/2015, composta pelos Professores: Maria de Jesus Britto Leite, Luiz Manuel do Eirado Amorim e Fernando Diniz Moreira, MDU/UFPE, Márcio Cotrim Cunha, UFPB. Após cumpridas as formalidades, a candidata foi convidada a discorrer sobre o conteúdo da dissertação. Concluída a explanação, a candidata foi arguida pela Banca Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar e conceder à mesma a menção

APROVADA

Ata que vai por mim assinada, Renata de Albuquerque Silva, e pelos membros da Banca Examinadora.

Recife, 15 de setembro de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Maria de Jesus Britto Leite

Prof. Luiz Manuel do Eirado Amorim

Prof. Fernando Diniz Moreira

Prof. Márcio Cotrim Cunha

Walkyria Tsutsumi Ferreira Coutinho

Renata de Albuquerque Silva (Secretária)

AGRADECIMENTOS

Ao meu maior elo com o Japão, minha mãe, e
Ao meu companheiro para toda vida, André Figueiredo,
Todo o meu amor e minha gratidão.

Aos professores Maria de Jesus, Luiz Amorim e Fernando Diniz
da Universidade Federal de Pernambuco,
Aos professores Ohno Satoshi, Matsuzaki Teruaki e Sugeno
Yuku da Universidade Nacional de Yokohama,
A Andrea Flores Urushima da
Universidade de Kyoto

Meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

O presente estudo visa compreender o conceito Ma, inerente na cultura oriental japonesa e identificar os possíveis espaços que caracterizariam esse conceito na produção arquitetônica de Tadao Ando, através do estudo acerca dessa cultura e das distintas abordagens sobre o Ma, como dito por Ando (2000):

Esse vazio existente entre os elementos em oposição deve ser ocupado. Tal “vazio” corresponde ao conceito estético japonês do Ma. O Ma não é nunca uma paz dourada, e sim um lugar de violentos conflitos. E é esta brutalidade do Ma que me permite continuar colocando a prova e provocando o espírito humano. (REVISTA EL CROQUIS N.44+58 1983-2000 Tadao Ando: El Croquis: p. 8 T.N.)

Arquitetos japoneses, a exemplo de Ito Yotaro, Kiwari – *Module of Traditional Japanese Architecture*, 1961; Isozaki Arata, *Ma – nijunen ato no kikanten*, (MA – Twenty Years On) e Kenmochi Takehiko, usam o termo Ma tanto para indicar o espaço físico quanto uma espécie de espaço-tempo. A espacialidade Ma parece ser de frágil visualidade, mas eminentemente comunicativa, ao convidar não só à participação perceptiva do ser humano que vivencia a espacialidade, mas também sua memória e seu pensamento, pela relação do homem com a sociedade e a cultura. (MICHIKO, 2007: p. 84).

O sentido japonês do Ma não é algo criado por uma composição de elementos, é algo que toma lugar no imaginário do ser humano à medida que experimenta o vazio arquitetônico gerado pela composição desses elementos.

A existência de um conceito exclusivo da cultura oriental e intrínseco a vários gêneros artísticos instigaram a investigação sobre esse tema. A partir de teorias ocidentais que auxiliassem a compreensão do espaço arquitetônico, o presente trabalho busca compreender o conceito Ma e aproximar as distintas culturas.

Com esse objetivo de compreender propriamente o conceito do Ma em arquitetura e estudá-lo através do método científico, foram analisadas obras do arquiteto contemporâneo Tadao Ando com o fim de exemplificar as possíveis espacialidades Ma presentes nessas obras.

Palavras-chave: espaço, vazio, espaço-tempo, Ma, Arata Isozaki, Tadao Ando.

ABSTRACT

This study aims to comprehend the concept of Ma, inherent in the Japanese culture, and to identify possible spaces that could characterize this concept in Tadao Ando's architectural production, through the study about this culture and from different approaches about Ma, as said by Tadao Ando (2000):

This existing void among the elements in opposition must be filled. Such "void" correspond to the Japanese aesthetic concept of Ma. Ma is never a golden peace, but a place of violent conflicts. And this brutality of Ma that allows to keep putting to the test and provoking the human spirit. (EL CROQUIS magazine N.44+58 1983-2000 Tadao Ando: El Croquis: p. 8 T.N.)

Japanese architects, as Ito Yotaro, Kiwari - Module of traditional Japanese Architecture, 1961; Isozaki Arata, Ma – nijunen ato no kikan ten, (MA – Twenty Years On) and Kenmochi Takehiko, use the term Ma to indicate physical space and also a kind of space-time. The spatiality of Ma seems to be of a fragile visualization, but eminently communicative, when invites not only to the perceptive participation of human being that lives the spatiality, but also your memory and your thought, through the relationship between man, society and culture. (MICHIKO, 2007: p. 84).

The Japanese sense of Ma is not something created by a composition of elements, it is something that takes place in the imaginary of human being as he experience the architectural void created by the composition of these elements.

The existence of an exclusive concept of the eastern culture and intrinsic of various artistic genders instigated the inquiry about this theme. From the western theories that assisted the understanding of the architectural void, this dissertation seeks to comprehend the concept of Ma and approximate these different cultures.

With this objective of properly comprehend the concept of Ma in architecture and study it through the scientific method, different works of the contemporary architect Tadao Ando were studied in order to exemplify possible spatialities of Ma present in these works.

Keywords : space, void, space - time , Ma , Arata Isozaki , Tadao Ando .

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Fig. 01 - Fotos da Vila Katsura por Ishimoto Yasuhiro. ISOZAKI, Arata. Katsura Imperial Villa. Phaidon, Londres, 2011. | 3 |
| Fig. 02 - Sequência de imagens em Parallax de Awaji Yumebutai. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro de 2014. | 5 |
| Fig. 03 - Kanji de “Kami” http://www.aikikai.org.br/art_kami.html | 9 |
| Fig. 04 - Portão Sul do Templo Todaiji em Nara. http://m.forocoches.com/foro/showthread.php?t=1050207 | 11 |
| Fig. 05 - Estádio Nacional de Yoyogi, Em Tóquio, Japão. Arquiteto Kenzo Tange. http://catalogo.artium.org/book/export/html/7748 | 14 |
| Fig. 06 - Castelo de Himeji http://i.ytimg.com/vi/UWKPJOWrfWU/maxresdefault.jpg | 17 |
| Fig. 07 - Castelo de Matsumoto http://otakulife1.blogspot.com.br/2012/08/castelo-de-matsumoto.html | 17 |
| Fig. 08 - Vista da cidade de Yokohama do alto da Landmark Tower. Acervo Pessoal. Foto tirada em Outubro de 2014. | 18 |
| Fig. 09 - Terremoto em Kobe, Japão, 1995. http://solangeemmatsue.blogspot.com.br/2008/05/memorial-do-grande-terremoto-hanshin.html | 19 |
| Fig. 10 - Jardim Ryoanji em Kyoto Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Setembro de 2014. | 24 |
| Fig. 11 - Perspectiva Isométrica de uma típica casa em Nara. http://www.kyotojournal.org/the-journal/culture-arts/ma-place-space-void/ | 27 |
| Fig. 12 - Ikebana | 33 |

<http://www.rosesarered.co.nz/Resources/Ikebana+Flower+Arranging.html>

Fig. 13 - Warui Ma ga, arte da caligrafia. 35

NITSCHKE, Gunter. MA – Place, Space, Void, in From Shinto to Ando –
Studies in Architectural Anthropology in Japan, pp. 48-61, Academy Editions, London, 1993.

Fig. 14 - Teatro Noh em Nagoya International Center 36

<http://www.nic-nagoya.or.jp/korean/ko/archives/146>

Fig. 15 - Kabuki 38

Fonte: <https://www.pinterest.com/artgalleryvic/kabuki-japans-dynamic-theatre-in-prints/>

Fig. 16 - Recipiente de sakê com pintura Shibui 40

<https://en.wikipedia.org/wiki/Shibui>

Fig. 17 - Exemplo de pintura japonesa em que o Ma aparece no espaço entre a ordem. 41

<https://misampe.wordpress.com/2010/07/03/aprendendo-com-os-gansos/>

Fig. 18 - Jardim Ryoanji. 43

Acervo Pessoal. Foto tirada em Dezembro de 2014.

Fig. 19 - Jardim da Vila Imperial Katsura. 51

Foto Acervo Pessoal. Tirada em Novembro de 2014.

Fig. 20 - Santuario de Toshogu, em Nikko. 53

Fonte: <http://curtindoojapao.com/relatos/log/eid22.html>

Fig. 21, 22 e 23 - Fotos da Vila Katsura por Ishimoto Yasuhiro 55

ISOZAKI, Arata. Katsura Imperial Villa. Phaidon, Londres, 2011.

Fig. 24, 25 e 26 - Fotos da Vila Katsura por Ishimoto Yasuhiro 57

ISOZAKI, Arata. Katsura Imperial Villa. Phaidon, Londres, 2011.

Fig. 27, 28 e 29 - O Santuário Ise 60

<http://www.divertinajes.com/nueva/modules/notices/notice.php?idnotice=1685>

Fig. 30 - Reconstrução Santuário de Ise 61

<http://www.divertinajes.com/nueva/modules/notices/notice.php?idnotice=1685>

Fig. 31 - Portão Sul do Templo de Todaiji. 63
Acervo Pessoal. Foto tirada em Janeiro de 2015.

Fig. 32 - Portão Sul do Templo Todaiji. 64
Acervo Pessoal. Foto tirada em Janeiro de 2015.

Fig. 33 - Grande Buda. 65
Acervo Pessoal. Foto tirada em 01 de Janeiro de 2015.

Fig. 34 - Festival Omizu Tori em Nara no Templo Todaiji 66
<http://catatansijeruk.blogspot.com.br/2014/11/architecture-spatial-concept-related-to.html>

Fig. 35 - As figuras de dança Nio. Exemplificando a “morte” e o “nascimento” 67
<http://taizen-saintseiya.com/artigos/referencias-reais-de-saint-seiya/artefatos-e-esculturas/>

Fig. 36 - Foto do guardião Agyo no Portão Sul do Templo de Todaiji. 68
Acervo Pessoal. Foto tirada em Janeiro de 2015.

Fig. 37 - Les demoiselles d'Avignon (As senhoritas de Avignon) 71
https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_demoiselles_d%27Avignon

Fig. 38 - Altar de Himorogi 73
ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009.

Fig. 39 - Entrada da exposição de 1978. 74
ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009.

Fig. 40 - Shukkein, Hiroshima. 77
Acervo pessoal Tirada em 10 de Novembro de 2014.

Fig. 41 - Festival Omizu Tori em Nara no Templo Todaiji 82
<http://catatansijeruk.blogspot.com.br/2014/11/architecture-spatial-concept-related-to.html>

Fig. 42 - Croqui de Annisa P. Cinderakasih 83
<http://catatansijeruk.blogspot.com.br/2014/11/architecture-spatial-concept-related-to.html>

| | |
|---|-----|
| Fig. 43 - Casa de Chá. Estrutura Básica Coutinho, Walkyria. Casa de Gueixas, Okiya. Trabalho de Graduação Universidade Federal de Pernambuco, 2011. | 86 |
| Fig. 44 - Tokonoma http://flickrhivemind.net/Tags/washitsu | 86 |
| Fig. 45 - Okoshi-ezu http://www.pechakucha.org/presentations/back-to-okoshi-ezu | 88 |
| Fig. 46 - Akigusa http://new.uniquejapan.com/akigusa-folding-japanese-screen/ | 90 |
| Fig. 47 - Kuzoshi Emaki | 94 |
| Fig. 48 - Caminho de pedras em Michiyuki. Templo Nanzen em Kyoto http://www.wa-pedia.com/japan-guide/nanzenji_temple_kyoto.shtml | 98 |
| Fig. 49 - Himorogi ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009. | 99 |
| Fig. 50 - Hashi ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009. | 99 |
| Fig. 51 - Sabi ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009. | 99 |
| Fig. 53 - Susabi ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009. | 99 |
| Fig. 53 - Utsuroi ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009. | 99 |
| Fig. 54 - Utsushimi ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009. | 99 |
| Fig. 55 - Michiyuki ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009. | 100 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 56 - Yami ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009. | 100 |
| Fig. 57 - Suki ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009. | 100 |
| Fig. 58 - Arata Isozaki http://www.e-architect.co.uk/architects/arata-isozaki | 101 |
| Fig. 59 - Parthenon http://www.gratefulhead.co/greek-architecture-parthenon-inside/ | 102 |
| Fig. 60 - Templo de Ise http://journals.worldnomads.com/leo/photo/1785/38163/Japan/O-dourado-do-templo-ao-sol | 103 |
| Fig. 61 - Tadao Ando http://www.arcspace.com/features/tadao-ando/ | 134 |
| Fig. 62 - Croqui Projeto Naoshima https://www.pinterest.com/pin/160159330475065700/ | 136 |
| Fig. 63 - Mapa Google Maps da Igreja de Luz | 139 |
| Fig. 64 - Vista Lateral Igreja da Luz. Acervo Pessoal. Foto tirada em Setembro de 2014. | 142 |
| Fig. 65 - Mapa Google Maps do Templo da Água | 143 |
| Fig. 66 - Imagem 3D do Templo da Água http://pt.wikiarquitectura.com/index.php/Templo_da_%C3%81gua | 145 |
| Fig. 67 - Mapa Google Maps do Projeto Casa Benesse na Ilha de Naoshima | 146 |
| Fig. 68 - Croqui do Museu de Arte de Hyogo por Ando http://www.artm.pref.hyogo.jp/eng/home.html | 149 |
| Fig. 69 - Mapa Google Maps do Museu de Arte de Hyogo | 150 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 70 - Planta da Igreja da Luz adaptada | 155 |
| Fig. 71 à 255 - Fotos sequenciadas da Igreja da Luz. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Setembro 2015. | 161 |
| Fig. 256, 257 e 258 - Fotos do conceito Ma na Igreja da Luz. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Setembro 2014. | 162 |
| Fig. 259, 260, 261 - Fotos do conceito Ma na Igreja da Luz. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Setembro 2014. | 164 |
| Fig. 262 - Fotos do conceito Ma de Yami na Igreja da Luz. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Setembro 2014. | 166 |
| Fig. 263 - Planta do Templo da Água adaptada ANDO, Tadao. Tadao Ando 3: Inside Japan. Tokyo : TOTO Shuppan, 2008. | 169 |
| Fig. 264 à 400 - Fotos sequenciadas do Templo da Água. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014. | 173 |
| Fig. 401, 402 e 403 - Fotos do conceito Ma no Templo da Água. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014. | 175 |
| Fig. 404, 405 e 406 - Fotos do conceito Ma no Templo da Água. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014. | 176 |
| Fig. 407 - Foto do conceito Ma no Templo da Água. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014. | 177 |
| Fig. 408 - Fotos do conceito Ma de Susabi no Templo da Água. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014. | 178 |
| Fig. 409 - Planta da casa Benesse Editada ANDO, Tadao. Tadao Ando 3: Inside Japan. Tokyo : TOTO Shuppan, 2008. | 181 |
| Fig. 410 à 688 - Fotos sequenciadas da Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014. | 189 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 689, 690, 691 - Fotos do conceito Ma na Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014. | 191 |
| Fig. 692, 693 e 694 - Fotos do conceito Ma na Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014. | 193 |
| Fig. 695 e 696 - Fotos do conceito Ma na Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014. | 194 |
| Fig. 697 - Foto do conceito Ma de Michiyuki na Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014. | 195 |
| Fig. 698 - Planta do Museu de Arte de Hyogo Editada ANDO, Tadao. Tadao Ando 3: Inside Japan. Tokyo : TOTO Shuppan, 2008. | 197 |
| Fig. 699 à 875 - Fotos sequenciadas do Museu de Arte de Hyogo. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Janeiro de 2015. | 203 |
| Fig. 876, 877 e 878 - Fotos do conceito Ma do Museu de Arte de Hyogo. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Janeiro de 2015. | 206 |
| Fig. 879 e 880 - Fotos do conceito Ma do Museu de Arte de Hyogo. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Janeiro de 2015. | 207 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----------|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| ESPAÇO 1 TEORIAS SOBRE O MA | 9 |
| 1. Imersão na cultura japonesa | 9 |
| 1.1. A história da religião para o entendimento do Ma | 9 |
| 1.2. Arquitetura | 13 |
| 2. Contextualização do Ma | 21 |
| 2.1. Descrições fenomenológicas | 22 |
| 2.2. Variações linguísticas | 27 |
| 2.3. O Ma em outros gêneros artísticos | 30 |
| 2.4. Relação espaço e tempo | 42 |
| 3. A arquitetura tradicional japonesa segundo Arata Isozaki | 48 |
| 3.1 O evento-edifício da Vila Imperial de Katsura | 52 |
| 3.2 O evento-edifício do Santuário Ise | 59 |
| 3.3. O evento-edifício do portão sul do templo Todai-ji | 63 |
| 3.4. Espaço e tempo em Isozaki | 69 |
| 4. O Ma por conceitos nipônicos: Exposição de 1978 | 73 |
| 4.1. Himorogi | 73 |
| 4.2. Hashi | 77 |
| 4.3. Yami | 79 |
| 4.4. Suki | 84 |
| 4.5. Utsuroi | 89 |

| | | |
|------|-----------|----|
| 4.6. | Utsushimi | 91 |
| 4.7. | Sabi | 92 |
| 4.8. | Susabi | 95 |
| 4.9. | Michiyuki | 96 |

| | | |
|----|--------------------------------|-----|
| 5. | O conceito Ma em Arata Isozaki | 101 |
|----|--------------------------------|-----|

| | | |
|------|---|-----|
| 6. | Aproximações teóricas do Ma no Ocidente | 106 |
| 6.1. | A limitação da existência por intermédio da linguagem | 106 |
| 6.2. | A arquitetura do Ma | 110 |
| 6.3. | O entre-espaço entre a fenomenologia e a semiótica | 113 |
| 6.4. | O lugar do Ma | 118 |
| 6.5. | Homem, arquitetura e natureza | 122 |
| 6.6. | O espaço/tempo entre culturas | 128 |

ESPAÇO 2. UMA ANÁLISE DO MA NA PRODUÇÃO DE TADAO ANDO **134**

| | | |
|------|----------------------------------|-----|
| 7. | O conceito Ma em Tadao Ando | 134 |
| 7.1. | Igreja da Luz e Escola Dominical | 139 |
| 7.2. | Templo da Água | 143 |
| 7.3. | Casa Benesse “Salão Oval” | 146 |
| 7.4. | Museu de Arte de Hyogo | 149 |

| | | |
|------|--|-----|
| 8. | Perspectivas do Ma na obra de Tadao Ando | 152 |
| 8.1. | Igreja da Luz e Escola Dominical | 162 |
| 8.2. | Templo da água | 174 |
| 8.3. | Casa Benesse “Salão Oval” | 190 |
| 8.4. | Museu de Arte de Hyogo | 204 |

ESPAÇO 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

208

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

213

A RETOMADA DO MA PELA ARQUITETURA TRADICIONAL JAPONESA

Nas décadas de 60 e 70, perante uma necessidade de afirmação da arquitetura genuinamente japonesa, alguns autores retomam o tema do conceito Ma. Para os japoneses, Ma é um modus operandi cotidiano, apresentando-se em todos os aspectos da sua cultura, de maneira que a construção do conhecimento se faz mais pela percepção que pela razão.

Augustin Berque (2001) diz que, justamente por não poder ser reduzida apenas à sua medida, Ma se torna incontestável para a noção moderna de espaço, por seu significado universal:

No espaço concreto da existência humana, a distância entre as coisas assegura a singularidade da experiência, tanto na escala de uma vida, quanto da história: o que dá um valor contingente, irreduzível, a esse modelo abstrato é o sistema métrico (BERQUE, 2001: p. 69-70).

Gunter Nitschke, em “From Shinto to Ando. Studies in architecture anthropology in Japan”, também aborda o tema do Ma e define, trazendo elementos fenomenológicos ocidentais, que o lugar é um produto do espaço vivo e da incidência do tempo, um reflexo do estado de mente e alma do ser. (Nitschke, 1993: p. 51).

Em 1978, diante de poucos escritos acerca desse tema, surge a exposição Ma: Espace-Temps du Japon, realizada em Paris por Arata Isozaki. A exposição teve como iniciativa a sugestão do secretário da Embaixada da França no Japão, para realização de um evento sobre o “espaço japonês”. Essa iniciativa afinava-se com a política de fomentar culturalmente Paris no momento em que o seu lugar de centro irradiador da cultura estava sendo ameaçado pela cidade de Nova York.

No Japão, os conceitos de espaço e tempo têm sido simultaneamente apreendidos pela única palavra “Ma”. Ma é, literalmente, definido como o intervalo natural entre duas ou mais coisas existentes em uma continuidade “ou” o fosso entre duas coisas, uma abertura; o espaço abrangido por colunas ou biombos ou a pausa singular ou intervalo em que os fenômenos surgem ao longo do tempo. (ARATA ISOZAKI, 2009: p.156)

A estratégia adotada por Arata Isozaki para a apresentação desse tema correspondia a uma forma caracteristicamente japonesa de aguçar múltiplos sentidos: visual, auditivo e tátil. Para atender a tal formato, a exposição

compreendia uma variedade de elementos: objetos artesanais, fotografias, instalações, concertos, representações teatrais, dança, objetos do cotidiano, projeções de filmes e vídeos. O tema foi organizado para que o público, ao passar de um item a outro, experimentasse corporalmente um espaço-tempo de modo a provocar uma reação de sentidos em cadeia (MICHIKO, 2007: p. 26).

O objetivo do evento era apresentar o Ma como uma característica da cultura japonesa, de modo compreensível para o olhar regido pela lógica ocidental. Isozaki realizou uma exposição que não se restringia à apresentação do tema em si, mas que abarcava as correlações culturais por ele engendradas. Um conceito tão enraizado na cultura nipônica não poderia ser analisado isoladamente; a cultura oriental dispõe de “uma concepção holística da natureza onde cada parte interage com a outra, formando um todo harmonioso e que é mais que a soma das partes individuais” (RICARD E THUAN, 2001: p. 76), fruto de seu pensamento filosófico.

O CONCEITO MA

Apesar de o conceito Ma estar presente em distintos setores da cultura nipônica, entre eles a literatura, caligrafia, artes plásticas, música, dança tradicional, arranjos florais e até mesmo artes marciais, abordados no capítulo 2, este estudo foca na sua significância inserida no contexto da teoria da arquitetura.

Evaldo Coutinho (1977) escreveu que a matéria autônoma do gênero artístico da arquitetura é o vazio arquitetônico. O que reforça sua compreensão de espaço da arquitetura como arte de realidade e não de representação (como vemos na pintura, escultura, e/ou no cinema) é a intenção de compreender esse vazio, a necessidade de vivenciar o espaço para alcançar a percepção de uma “plenitude espacial”. Daí a decisão de experienciar espaços Ma com o fim de atingir uma fundamentada significância, de encontrar elos que facilitem nossa compreensão ocidental acerca desse tema genuinamente japonês e buscar resultados que o torne passível da compreensão por pessoas de culturas diversas.

O presente estudo busca então, uma compreensão do Ma, transcrito como um fenômeno real, aplicado a uma espacialidade, tomando como estudos de caso a arquitetura de Tadao Ando. O objetivo é alcançar a compreensão do Ma através do estudo científico e de teorias como a semiótica e a fenomenologia, que nas investigações bibliográficas empreendidas foram consideradas passíveis de uma aproximação teórica com o Ma.

AUTORES QUE ABARCARAM O CONCEITO MA

A fundamentação teórica relativa ao panorama da arquitetura oriental teve como base arquitetos japoneses, a exemplo de Teiji Itoh, Yasutada Watanabe e Ito Yotaro a fim de obter uma contextualização do conceito Ma, inserido na teoria da arquitetura.

Outros teóricos orientais como Osamu Sato e Arata Isozaki, em conjunto com o fotógrafo Yasuhiro Ishimoto realizaram estudos sobre a Vila Katsura em 1987, trabalho que orientou a presente pesquisa sobre as origens e peculiaridades de uma arquitetura japonesa, bem como Noboru Kawazoe e Kenzo Tange, em sua investigação sobre o Templo de Ise.

Yukio Futagawa, Takehiko Ken'mochi, Yuichiro Kojiro, Fumihiko Maki e Mitsuo Inoue são exemplos de alguns estudiosos japoneses que desenvolveram a temática específica do conceito Ma aplicado à teoria do espaço arquitetônico, também abordados nos capítulos seguintes.

Tendo em vista o objetivo de realizar um diálogo entre o Oriente e Ocidente foram de extrema importância teóricos tais como Walter Gropius, Le Corbusier e Bruno Taut que visitaram e posteriormente teorizaram sobre obras essenciais para se compreender a arquitetura japonesa. Bem como estudiosos acerca da temática espacial, analisada sob a ótica ocidental de Michael Lucken, Matthieu Ricard, Trinh Thuan, Frederic Migaryou, Kate Nesbitt, Juhani Pallasmaa e Bruno Zevi.

A análise específica sobre o conceito Ma entre os ocidentais teve como pilares os teóricos Augustin Berque, Siegfried Giedion, Gunter Nitschke e Michiko Okano. Da vertente oriental,



Fig. 01 - Fotos da Vila Katsura por Ishimoto Yasuhiro.

além dos citados anteriormente, o japonês Tadao Ando teve sua produção arquitetônica como objeto de estudo sendo levado em consideração seus escritos acerca do tema e o arquiteto Arata Isozaki, além de ter seus estudos contemplados na fundamentação teórica, também fez parte de uma formação na metodologia de análise das obras.

[...] Isso foi há 35 anos, quando nem ao menos tinha conhecimento de fenomenologia ou hermenêutica, quando a semiótica não estava sendo aplicada como um método. Uma coisa eu tinha certeza: o espaço arquitetônico sobre o qual várias coisas estavam começando a ser escritas tinha se limitado ao espaço teleológico e ao conceito de tempo-espaço no trabalho de Sigfried Giedion, (1941). Uma cópia que eu finalmente havia adquirido não transcendia as ideias de espaço em quatro dimensões. Isto é, era uma versão popularizada do princípio de relatividade. Eu usei a frase paradoxal “espaço real tridimensional” porque eu acreditava que os espaços deveriam ser estendidos mais profundamente e distintos do que se conhecia por espaço teleológico, com o qual nós, arquitetos, nos preocupamos. (ISOZAKI, 2009: p. 163, T.N.).

Pela dificuldade de tradução literal do conceito Ma, somado à imersão em uma cultura distinta da Ocidental, foi necessário um embasamento teórico sobre o tema que permeasse autores orientais e ocidentais, numa tentativa de se buscar uma aproximação teórica nos distintos universos.

A ANÁLISE METODOLÓGICA DO MA

A metodologia de análise das obras do arquiteto Tadao Ando teve fundamento nos conceitos desenvolvidos por Arata Isozaki envolvendo as diversas aplicações do conceito Ma (Himorogi, Hashi, Yami, Suki, Utsuroi, Utsushimi, Sabi, Susabi e Michiyuki) inicialmente publicados na exposição de 1978 e teorizados em diversos escritos desde então. A utilização desses conceitos auxiliou nas aplicações do Ma às distintas visadas em cada obra do arquiteto.

Dentro do universo da teoria da arquitetura moderna ocidental, a análise das obras buscou fundamentos e aproximações teóricas inicialmente na linguagem, e assim, levando em consideração convenções às distintas culturas. Teorias tais como o regionalismo crítico, os conceitos distintos de espaço e tempo, a influência do sítio e o território foram utilizadas em busca de uma aproximação teórica, enquanto que a fenomenologia e a semiótica embasaram fundamentalmente a pesquisa numa tentativa de se chegar a uma compreensão psicofísica do conceito Ma.

A escolha dos objetos de pesquisa levou em consideração as mais variadas tipologias de edificações, em relação a seus usos, dimensões, inserções urbanas ou em ambientes naturais, distintas técnicas construtivas e variados orçamentos para execução de obras além de levar em consideração diferentes épocas de planejamento. Essa preocupação em destacar obras de diferentes caracteres pretende assegurar a existência do conceito dentro de uma metodologia de planejamento arquitetônico, independente do programa, uso ou tipologia do projeto.

Além de caracterizar a obra com croquis, plantas técnicas e fragmentos de textos explicativos do autor, a presente pesquisa utiliza do artifício da fotografia para representar a produção arquitetônica de Tadao Ando e identificar as possíveis existências dos espaços que contemplam o conceito do Ma.

Tanto a fotografia quanto o vídeo, considerados representações em perspectiva não são suficientes para nossa experiência da arquitetura, levando em consideração a apreensão do espaço/tempo real de cada obra, entretanto, trazem uma inscrição do tempo por serem fragmentos da realidade que compreendem um intervalo de tempo capturado no instante em que o experienciador da obra realizou seu percurso. Como reforça Zevi, ao afirmar que:

Além dos croquis, outro instrumento para avaliar o processo de criação cênica é a fotografia da obra, que reproduz fielmente tudo o que existe de bidimensional e tridimensional na arquitetura, resolvendo em grande parte os problemas da representação a três dimensões. Isto significa que se pode analisar o edifício por completo menos a sua essência espacial. (ZEVI, 1996, p. 42).



Fig. 02 - Sequência de imagens em Parallax de Awaji Yumebutai. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro de 2014.

A imagem do cinema é a mesma imagem estática, absoluta da fotografia. Um filme constitui-se de diversas imagens estáticas em sequência, e o movimento que percebemos não passa de um efeito cinematográfico. O tempo no cinema não se inscreve, ou melhor, “o tempo (e, por consequência, o movimento) ocorre justamente no intervalo entre um fotograma e outro, na brecha em que a tela está vazia e onde, a rigor, não há imagem alguma. (SANTOS, 1998).

Diante dessa linguagem de imagens sequenciadas foram utilizadas produções fotográficas sequenciadas em parallax. Em astronomia, parallax é a diferença na posição aparente de um objeto visto por observadores em locais distintos. A paralaxe estelar é utilizada para medir a distância das estrelas utilizando-se o movimento da Terra em sua órbita. É a alteração da posição angular de dois pontos estacionários relativos um ao outro como vistos por um observador em movimento. De forma simples, paralax é a alteração aparente de um objeto contra um fundo devido ao movimento do observador.

Esse termo tem sido emprestado para a linguística arquitetônica na definição da influência do tempo no espaço, tornando-se uma possibilidade de representação da arquitetura, no caso do presente estudo, uma representação do conceito Ma espacializado. (HOLL, 2000: p. 345-348. T.N.)

Não se pretende, através da realização sequencial de imagens do Parallax, atingir uma experiência arquitetônica fenomenológica das obras, pois entende-se que as dimensões temporais e comportamentais são essenciais para a experiência do espaço arquitetônico físico e cultural. Entretanto, a utilização da técnica parallax propõe através de uma sucessão de imagens da obra atingir uma contextualização do espaço arquitetônico obtido por um observador que teve a escolha de um caminho desenvolvido empiricamente, gerado pela própria definição do espaço por Tadao Ando, como dito por Heidegger:

[...] prevalece na discussão sobre a representação e arquitetura a representação da arquitetura, ou seja, a maneira como o objeto arquitetônico é reduzido em sua dimensão perceptiva e dado à leitura. Os desenhos da arquitetura serão considerados sua representação, como também o serão a fotografia, o vídeo, os modelos, enfim, tudo que guarde uma relação de aparência com o objeto, mas que não faça ver o objeto enquanto fenômeno, senão representação do fenômeno. (HEIDEGGER, 1990.)

ESPAÇO 1 | ESPAÇO 2

A estruturação do trabalho se deu em dois momentos: ESPAÇO 1 “Teorias sobre o Ma” e ESPAÇO 2 “Uma análise do Ma na produção de Tadao Ando”. No primeiro espaço sugerimos uma imersão do leitor na cultura japonesa, através de um contexto religioso-filosófico, visto que a arquitetura tradicional japonesa se desenvolveu através de um universo espiritual embasado no Xintoísmo, Budismo, Taoísmo e Confucionismo.

Em “Contextualização do Ma” a pesquisa aponta as diversas definições desse conceito encontradas em autores orientais e ocidentais, iniciando uma aproximação entre as culturas.

Os capítulos 3, 4 e 5 são dedicados à definição, exposição e conclusões de Arata Isozaki sobre o tema, desde sua compreensão sobre a originalidade da arquitetura tradicional japonesa até seus escritos sobre o conceito Ma, propriamente. No capítulo 4, especificamente, encontramos as bases para a metodologia aplicada às obras de Tadao Ando.

Ao final do Espaço 1 abordamos uma aproximação teórica do Ma em autores imersos na teoria da arquitetura prioritariamente ocidental. Ao englobar aspectos semelhantes aos analisados nos estudos sobre o conceito Ma, o capítulo 6 busca a correlação entre conceitos tais como o de “lugar” e “genius loci” de Norberg-Schulz e o conceito Ma.

Genius loci é um conceito romano, do latim, que significa Espírito do lugar. Segundo os gregos cada ser “independente” tinha o seu genius, o seu espírito-guardião, que dava vida às pessoas e aos lugares, os acompanhava desde o nascimento até a morte e determinava as suas características e essências. (NORBERG-SCHULZ, 1991: p. 5 T.N.)

Nas religiões que vinculam o povo firmemente ao lugar, como o Budismo

e o Xintoísmo, as divindades (kamis) parecem ter em comum as características do lugar, conferindo a sua personalidade a este. Norberg-Schulz afirma que “O lugar é a concreta manifestação do habitar humano” (NORBERG-SCHULZ, 1991: p.6). Por “habitar” entende-se muito mais do que um abrigo, Schulz denomina de “suporte existencial” e é conferido ao homem através da relação entre este e o seu meio pela percepção e o simbolismo.

A aproximação teórica do conceito Ma com a fenomenologia de Norberg-Schulz intensifica-se com a definição de espaço existencial, que “não é um termo lógico-matemático, mas compreende as relações básicas entre o homem e o seu meio”.

O Espaço 2 pode ser considerado como a aplicabilidade da fundamentação teórica adquirida no Espaço 1, através de uma concepção geral sobre as obras elegidas como estudo de caso do arquiteto Tadao Ando e, posteriormente, uma análise e aplicação do método embasado em Arata Isozaki nas representadas de efeito parallax.

O Espaço 3 apresenta as considerações finais do trabalho, contendo possíveis conclusões e algumas potencialidades de desdobramento teórico e artístico do conceito Ma.

Pormenores das traduções

Todas as traduções que foram de nossa autoria dos textos em japonês, inglês e francês para a língua portuguesa estão identificadas pela abreviatura T.N. (tradução nossa).

Compreendendo a importância da linguagem e consequente tradução mais próxima do original para o estudo sobre o conceito Ma, algumas referências em inglês mantiveram-se originais, enquanto que, a maioria dos títulos em japonês foram literalmente traduzidos.

Sobre a romanização da escrita japonesa foi utilizado o sistema Hepburn (Japonês: Hebon-shiki) desenvolvido pelo Reverendo James Curtis Hepburn para transcrever os sons da Língua japonesa para o alfabeto romano no seu dicionário

ESPAÇO 1 | TEORIAS SOBRE O MA

1. IMERSÃO NA CULTURA JAPONESA

1.1. A HISTÓRIA DA RELIGIÃO PARA O ENTENDIMENTO DO MA

A história da religião no Japão é intrinsecamente relevante para a história do país como nação, demonstrando influências na sua linguagem, na política, na sociedade, na educação, nas artes e, primordialmente no caso deste estudo, na arquitetura.

Como revelam os períodos históricos, as crenças eram reflexos da época e da sociedade existentes antes mesmo da formatação de uma religião propriamente dita. No período Jomon, a religião estava muito ligada à sua relação com a fertilidade; no período Yayoi, a importância do sepultamento e ritos funerários passou a existir; a partir do terceiro período, Kofun, as religiões que deram maior consistência à sociedade japonesa foram: Xintoísmo, Budismo, Taoísmo e Confucionismo.

A palavra 'Xintoísmo' é geralmente traduzida como "o caminho dos deuses" e escrita com dois caracteres chineses. O primeiro caractere, que é pronunciado como kami isoladamente, significa 'deus', 'divindade', ou 'poder divino', e o segundo caractere significa 'caminho' ou 'trilha'. Com a introdução do sistema de arrozais durante o período Yayoi, começaram a surgir os rituais agrícolas e festivais que posteriormente foram incorporados do Xintoísmo.

Embora a palavra kami possa ser usada para se referir a um único 'deus', ela também pode ser usada no coletivo para designar uma miríade de 'deuses' os quais têm sido o objeto central do culto no Japão desde o período Yayoi. Os kamis são partes de todas as formas de vida e se manifestam em diversas formas; podem existir em elementos da natureza e em fenômenos naturais, em deidades formadas por ancestrais de clãs em proteção aos arrozais, nas deidades humanas, entre outros.



Fig. 03 - Kanji de "Kami"

O termo refere-se as varias divindades do Xintoísmo. Todavia, esta palavra não corresponde exactamente ao que nas religiões monoteístas se entende por "deus". Para essas religiões, "deus" tem um sentido de transcendência e superioridade, habitante de um mundo superior. Kami designa toda a sorte de espíritos invisíveis e poderosos. O termo liga-se etimologicamente ao sentido de "divino, supremo, elevado, superior".

Fonte: http://www.aikikai.org.br/art_kami.html

Os kamis que mais se assemelham aos deuses tendo em vista o padrão ocidental são as divindades celestiais que residem no Takamagahara, Alto Plano Celestial, e são dirigidos por Amaterasu Omikami, a divindade que é venerada no Santuário Ise, o principal santuário Xintoísta do Japão e a construção que mais expressa a peculiaridade da arquitetura tradicional japonesa (Bruno Taut, 1936:17).

Quando o Budismo foi introduzido no Japão no século VI, as crenças Xintoístas já eram difundidas entre o povo japonês, passando a interagir com o Budismo. O maior exemplo dessa interação é a teoria de honji suijaku, na qual o kami Xintoísta foi visto como a encarnação de divindades Budistas.

De acordo com a Embaixada do Japão, o Confucionismo e o Taoísmo são religiões que tiveram sua origem fora do Japão, mas que desempenharam um importante papel no arquipélago. Os preceitos confucionistas tiveram influência sobre a ética e a filosofia japonesa, no período da formação do Estado, entre os séculos VI e IX, e novamente no período Edo. Enquanto que o Taoísmo pode ser percebido no uso do horóscopo chinês e em crenças populares como nas adivinhações.

Originário na Índia por volta do século V a.C., o Budismo se espalhou pela China nos séculos II e III d.C., e finalmente chegou ao Japão via Coreia no século VI. O Budismo se espalhou rapidamente entre as classes altas, sendo o príncipe Shotoku (574-622) considerado o fundador do Budismo no Japão.

O imperador Shomu (701-756) adotou o Budismo como religião oficial do Estado e construiu o templo Todaiji em Nara e sua grande estátua de Buda, templo de crucial importância para o desenvolvimento de uma arquitetura genuinamente japonesa. No início do período Heian, a seita Tendai foi introduzida no Japão pelo sacerdote Saicho (767-822) e a seita Shingon foi introduzida por Kukai (774-835), o qual é também conhecido como Kobo Daishi. Essas duas seitas esotéricas vieram a ser as mais importantes seitas na corte imperial.



Fig. 04 - Portão Sul do Templo Tōdaiji em Nara.

No período Kamakura foi estabelecida a escola Zen por Eisai (1141-1215), fundador da seita Rinzai, e posteriormente modificada por Dogen (1200-1253), fundador da seita Soto. O Zen encontrou um público receptivo na elite guerreira de seu tempo devido à sua praticidade e ênfase na autodisciplina e meditação. A prática Zen utiliza a meditação sentada, conhecida como zazen, enigmas conhecidos como koan, como meios para se alcançar a iluminação. O jardim seco no Ryoan-ji é um exemplo de um templo Zen Rinzai, que vai ser analisado nos seguintes capítulos devido a especialização do conceito Ma em sua formatação.

No período Edo, o xogunato Tokugawa solicitou que todas as pessoas fossem filiadas a um templo Budista como parte do seu esforço de manter a população longe do Cristianismo, essa medida assegurou uma grande base de membros nos templos, porém não contribuiu para a vitalidade do Budismo como uma religião. No princípio do período Meiji, esse sistema entrou em colapso por meio de ondas de sentimento anti-budismo estimuladas pelo desejo do governo

de eliminar a influência do Budismo dos santuários Xintoístas e fazer do Xintoísmo a religião oficial do Estado. Como resposta a isso e à mudança do ambiente social da Era moderna, o Budismo passou a se esforçar para redefinir o seu papel no Japão.

Atualmente, no sentimento religioso da maioria dos japoneses o Xintoísmo e o Budismo podem coexistir pacificamente, visto que a filiação religiosa, para o cidadão japonês, não se traduz em uma frequência regular aos cultos. A maioria das pessoas visita os santuários e templos como parte dos eventos anuais e rituais de passagem mais marcantes.

O desenvolvimento mais notável da religião no Japão no século XX foi o rápido crescimento de novas religiões, que detinham ensinamentos alinhados com vários cultos tradicionais, incluindo aspectos do Shito, Budismo, Confucionismo, Taoísmo, religiões populares e Xamanismo.

Instituições Religiosas no Japão

| | Xintoísmo | Budismo | Cristianismo | Outras |
|---|-------------|------------|--------------|-----------|
| Santuários, templos, igrejas, outras organizações | 88.591 | 85.439 | 9.344 | 38.107 |
| Religiosos (sacerdotes, ministros, etc.) | 76.190 | 348.662 | 35.129 | 216.560 |
| Membros | 102.756.326 | 84.652.539 | 2.773.096 | 9.435.317 |

Fonte: Agência de Assuntos Culturais, julho de 2012.

Essa estatística mostra a membresia combinada de ambas as religiões (Budismo e Xintoísmo) em 187,4 milhões, cerca de 53% a mais do que o total da população do Japão.

1.2. ARQUITETURA

Para se entender qualquer gênero artístico legitimamente japonês, como a arquitetura tradicional japonesa, deve-se compreender que esta fração de sua cultura está inteiramente ligada ao modo de vida oriental, todos os segmentos que constituem a vida no Japão e em particular à religião, como vista no capítulo anterior.

Uma característica da arquitetura japonesa é a coexistência de tudo, desde os estilos tradicionais, transmitidos de geração a geração, até as modernas estruturas que empregam as mais avançadas técnicas de engenharia. Durante muito tempo a madeira serviu de base para a arquitetura japonesa, embora seja um país relativamente pequeno, o Japão foi agraciado com abundantes recursos florestais em seu clima quente e úmido.

Em meados de 1870 surgiu um período de modernização e ocidentalização e foram introduzidas as técnicas de construção que usam a pedra e tijolo na arquitetura. O novo método construtivo espalhou-se pelo país e foi adotado em muitas fábricas administradas pelo governo e repartições oficiais. Entretanto, as estruturas de pedra e tijolo construídas não conseguiram ficar de pé no grande terremoto de 1923, que reduziu Tóquio a escombros. Depois disso foram feitos progressos na pesquisa sobre métodos de construção à prova de terremotos, e entrou em voga a arquitetura do concreto armado.

Qualquer questão que toque a identidade de uma arquitetura japonesa, qualquer tentativa de fortalecimento da história, de definir uma crítica e conceito coerentes, fazendo possível a articulação de períodos em uma cronologia, remete a problemática acerca da origem, um início, aonde a cultura arquitetônica circunscreva algo que ateste uma especificidade genuinamente de arquitetura japonesa (MIGAYROU, 2014: p. 23)

Ao superar a Segunda Guerra Mundial, o Japão entrou em um período de crescimento econômico rápido utilizando o aço e o concreto na construção, atingindo um dos níveis mais elevados do mundo. Foi projetado um grande número de construções, que proporcionaram uma contribuição significativa à arquitetura em nível internacional. O Estádio nacional de Yoyogi, do arquiteto Kenzo Tange e os vários tipos de arquitetura vistos na Exposição Mundial de Osaka em 1970 exemplificam um resultado do crescimento econômico japonês do pós-guerra. (MIGARYOU, 2014)

Ao pensar o espaço, o ocidental normalmente se refere à distância entre objetos, ao vazio existente na arquitetura, enquanto que a visão de espaço dada pelo oriental se distingue à medida que tudo parte de algum significado. No caso do vazio, a percepção da forma e o arranjo existente entre os vazios é preenchido de significado, para isso, utiliza-se uma palavra, Ma. O Ma, ou intervalo é um elemento básico de construção e presente em todas as experiências culturais japonesas. Sua aplicação se dá em toda a organização de elementos desde arranjos florais até espaços arquitetônicos.

Para o início da compreensão desse conceito Ma, faz-se necessário um retorno à origem dessa arquitetura. Frédéric Migayrou, em “Japan Architects 1945-2010” escreve que:

Segundo a cronologia descrita por Mitsuo Inoe em “Space in Japanese Architecture”, apresenta-se um histórico dos períodos da arquitetura tradicional japonesa e de suas principais características a fim de compreendermos o presente momento da arquitetura contemporânea.



Fig. 05 - Estádio Nacional de Yoyogi, Em Tóquio, Japão. Arquiteto Kenzo Tange.

| CRONOLOGIA | | | |
|-------------|---|---|--|
| Antiguidade | Jōmon Yayoi Kofun (túmulo) | - 300 a.C. 300 a.C. – 300 300 – 552 | Preeminência da materialidade dos objetos |
| | Período Asuka Período Hakuhō | 552 - 645 645 – 710 | Composição Plástica |
| | Período Nara Período Heian | 710 – 794 794 – 1185 | Composição Pictórica |
| Medieval | Período Kamakura Período Nambokuchō Período Muromachi | 1185 – 1333 1336 – 1392 1392 – 1573 | Desenvolvimento do espaço interior. Espaço em movimento |
| | Período Azuchi Momoyama Período Edo | 1573 – 1600 1600 – 1868 | |
| Moderno | Era Meiji Era Taishō Era Shōwa | 1868 – 1912 1912 – 1926 1926 - | |

O Período Jomon durou de cerca de 13000 a.C a 300 a.C., nesse período os habitantes do Japão eram principalmente extrativistas, pescadores e caçadores. As moradias foram construídas diretamente sobre um chão de terra com uma base de madeira e telhado de palha de sapé e são frequentemente denominadas de “habitações em cova”.

O Período Yayoi é caracterizado pelo início do cultivo de arroz, resultando no aparecimento de assentamentos permanentes com populações maiores. Comunidades passaram a se organizar em aldeias, com áreas demarcadas para celeiros, armazéns e alojamentos.

O crescimento da religiosidade e a introdução de novos equipamentos dá origem a construção dos Kofuns, grandes sepulcros, mausoléus, com a função de simbolizar o poder e prestígio das famílias abastadas da época Yamato, sendo o período Kofun uma etapa de unificação da casa imperial. O governo dos Yamato consolidou o seu poder com a criação de uma forma primitiva do Xintoísmo, que também servia de instrumento político, dando início à religião primitiva.

Exigindo técnica mais avançada do que aquela empregada na construção das casas escavadas (habitações em alcovas), percebe-se a necessidade do uso de instrumentos de ferro, como serra, machado e formão, importados da China e de preços elevados. Assim começa a formar-se a coletividade com diferenciação de classes. As famílias mais abastadas constroem suas casas com assoalho elevado e a população pobre mantém-se nas casas tradicionais, aterradas, com assoalho batido e cobertas de palha. (MIGARYOU, 2014: p.27-36)

Nesta época, o culto aos Deuses converte-se oficialmente no Xintoísmo, religião inicialmente primitiva e grosseira, mas evolui para uma tradição religiosa culta, convertendo-se, com o tempo na religião nacional. O Xintoísmo, ou 'Caminho dos Deuses', é politeísta e se caracteriza por cultuar os elementos da natureza, como mencionado no capítulo anterior.

Entre os primeiros estilos de arquitetura de santuário temos o Shinmei exemplificado pelo Santuário de Ise e o estilo Taisha, representado pelo Santuário Izum. Além desses, há o estilo de Sumiyoshi, representado pelo Santuário Sumiyoshi em Osaka que também é considerado um estilo de arquitetura de santuário nativamente japonês.

No período Nara, a civilização chinesa tinha grande influência sobre o Japão, com base na Dinastia Tang. Assim, começava a surgir uma administração centralizada e uma poderosa aristocracia ao mesmo tempo em que o budismo começou a se espalhar pelo arquipélago. A necessidade de acomodar a crescente população forçou a corte imperial a escolher uma nova capital Heijo-kyo em 710, cidade hoje denominada de Nara.

O Budismo trouxe influências arquitetônicas para o tradicionalismo japonês; historicamente o povo japonês adotou e adaptou as suas necessidades e condições naturais do país tudo o que importou do exterior. O Templo Kasuga e Santuário Usa estão entre dois protótipos de construção de santuário que demonstram assimilação estrangeira. O Imperador Shomu, defensor do Budismo, foi o principal responsável pela construção do templo de Todai-ji, um dos grandes exemplos da arquitetura tradicional japonesa.

No período Kamakura a tecnologia foi ganhando espaço na arquitetura, no desenvolvimento de técnicas construtivas apropriadas para resistir aos terremotos e guerras. A guerra de Genpei ocorreu entre 1180 e 1185, e os custos provenientes dessa guerra fizeram ser prioridade o investimento em métodos construtivos. Casas de chá também se tornaram populares durante este período, eram pequenos espaços, sustentadas por pilares e com reduzida decoração.

O período de Azuchi - Momoyama ocorreu quando o Japão estava passando por um processo de unificação após um longo período de guerra civil. A construção de castelos é a principal característica dessa época, em conjunto com o aparecimento das varandas que unificavam os interiores das casas com os jardins. O Castelo de Himeji e Matsumoto são exemplos de castelos que sobreviveram aos anos pós-feudais.

A partir do final do século 12 até o século 17, o Japão foi governado por samurais, houve guerras internas e as mudanças de poder foram muito frequentes, configurando um período de instabilidade política. Tokugawa unificou o país após a decisiva batalha de Sekigahara em 1600 e os ataques em Castelo de Osaka em 1615.

O período Edo, também chamado de período Tokugawa, foi marcado por obras públicas agressivas, incluindo recuperação de terras, novos canais e sistemas de abastecimento de água, é considerado como o início da história do desenvolvimento econômico do Japão. Entretanto, na arquitetura, o período Edo trouxe de volta técnicas arquitetônicas clássicas e a valorização do ornamento



Fig. 06 - Castelo de Himeji



Fig. 07 - Castelo de Matsumoto

passou a ser evidenciada com o Santuário Nikko Toshogu.

A Restauração Meiji de 1868 viu um afluxo de conceitos ocidentais em quase todos os aspectos da vida, desde vestuário à comida, de entretenimento à arquitetura. Cidades portuárias foram abertas ao comércio internacional, como Yokohama, Kobe, Nagasaki, Hakodate e Moji. Esse período data da mesma época da revolução industrial no Ocidente, trazendo também materiais modernos, como o aço, o concreto e vidro para o Japão. (MIGARYOU, 2014: p 27-36)

Nos anos seguintes a 1880, uma parcela da população se virou contra a corrida em direção a ocidentalização e, após a I Guerra Mundial, a arquitetura japonesa tradicional passou por uma reavaliação quando arquitetos como Frank Lloyd Wright (1869-1959), dos Estados Unidos, e Bruno Taut (1880-1938), da Alemanha, vieram trabalhar no Japão.

Os anos que seguiram a II Guerra Mundial viram a continuação nos esforços para conciliar a arquitetura moderna e a tradicional. Kenzo Tange, um dos arquitetos japoneses influentes do pós-guerra, conseguiu em determinados projetos fundir arquitetura japonesa tradicional com avanços científicos e tecnológicos.

O primeiro arranha-céu do Japão, o prédio Kasumigaseki, foi concluído em 1968 usando a mais recente tecnologia resistente a terremotos. Um grande número de arranha-céus tem sido construído desde então, incluindo aqueles em Nishi-Shinjuku em Tóquio de 1971 e a Landmark Tower em 1993 em Yokohama.



Fig. 08 - Vista da cidade de Yokohama do alto da Landmark Tower. Acervo Pessoal. Foto tirada em Outubro de 2014.

Arata Isozaki havia trabalhado sob a orientação de Tange, o arquiteto foi responsável por conduzir um redirecionamento das prioridades arquitetônicas para que se distanciassem da comercialização irrestrita. O seu trabalho e produção literária tiveram uma grande influência nas gerações mais jovens de arquitetos. Os anos 1970 também foram palco para o aparecimento de arquitetos que destacaram a importância de um enfoque artístico para a arquitetura, abandonando a ênfase anterior em competência técnica.

Escritórios de arquitetura se mantiveram ocupados durante o elevado desempenho da década de 80, assim como alguns grandes arquitetos estrangeiros que foram convidados para trabalhar no Japão, entretanto o colapso da “bolha econômica” do Japão no início dos anos 1990 causou uma desaceleração na indústria da arquitetura. Dentre os trabalhos excepcionais dos anos 1990 estão o Fórum Internacional de Tóquio (1997) de Rafael Vinoly e o Edifício do Governo Metropolitano de Tóquio (1991) de Kenzo Tange.

Nos anos 1980 e 1990, arquitetos japoneses foram crescentemente recrutados para trabalhos no exterior. Dentre eles estavam Isozaki, chamado para fazer o Museu de Arte Contemporânea (1986) em Los Angeles; Tange, para o Centro OUB (Overseas Union Bank) de Singapura (1986); Kurokawa Kisho, para a Pacific Tower (1992) em Paris; e Tadao Ando, para o Espaço de Meditação (1995) no complexo da UNESCO em Paris.

Diante desse cenário arquitetônico, arquitetos japoneses sempre foram agraciados com prêmios e reconhecimentos da comunidade internacional, a exemplo de Tadao Ando, com o Pritzker em 1995, dado pela Fundação Hyatt e a Medalha de Ouro Real de 1997, concedida pelo Instituto Real de Arquitetos Britânicos.

Em 2006 Toyo Ito também foi premiado com a Medalha Real de Ouro pelo Instituto Real de Arquitetos Britânicos. Além disso, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa ganharam juntos o Prêmio Pritzker de Arquitetura de 2010, em reconhecimento pelo escritório de arquitetura SANAA (Sejima, Nishizawa e Associados),



Fig. 09 - Terremoto em Kobe, Japão, 1995.

A título de curiosidade: Tadao Ando doou os 100 mil do prêmio pritzker as vítimas do terremoto de 1995.

Fonte: <http://www.arqbacana.com.br/internal/news/read/1497/pritzker-1995---tadao-ando>

com obras como o Museu Ogasawara e o Museu do Século 21 de Arte Contemporânea de Kanazawa.

Em 2012, a Tóquio Skytree, maior torre de transmissão independente do mundo, com 634 metros, entrou em operação comercial. A torre caracteriza-se por uma silhueta do topo para cima, que possui “distorção” e “arqueamento”, características presentes na arquitetura japonesa tradicional.

Nesse contexto, a arquitetura japonesa teve de se reinventar. Depois do atraso construtivo causado pela II Guerra Mundial, pelo grande incêndio de Tokyo em 1923 e pelo terremotos de Kobe em 1995 e de Fukushima em 2011, o Japão dispôs de um período cíclico de arquitetura, recomeçando várias vezes diante de inúmeros cenários de destruição.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO DO MA

O Ma se apresenta como um *modus operandi* de caráter essencialmente japonês, presente em todas as manifestações culturais orientais, na arquitetura, artes plásticas, paisagismo, cinema, comunicação e cotidiano social (MICHIKO, 2007: p.1). Tudo nessa cultura possui uma ordem, serenidade, disciplina e harmonia entre a natureza e o homem, presenciados a cada momento de contemplação e surpresa.

Ma pode ser descrito como uma herança adquirida no cotidiano oriental e faz parte de um senso comum enraizado na cultura que norteia todas as ações e atitudes de gerações. Existe até a expressão *Manuke*, que significa falta do Ma, que quer dizer uma pessoa ignorante, desprovida de inteligência (ISOZAKI, 2009: p. 156 T.N.).

A dificuldade de uma tradução literal desse conceito torna-o de difícil alcance, além de fazer parte de todo um universo estranho ao Ocidente, principalmente por ser próprio de um sistema social distinto, representativo da cultura específica japonesa. No entanto, isso não significa que o conceito Ma não possa ser compreendido por outras culturas, todavia inserido ou permutado em outras teorias e vivências. Essa possibilidade fortalece a necessidade de um estudo sobre o próprio Ma e sobre as condições que determinam a sua existência.

2.1. DESCRIÇÕES FENOMENOLÓGICAS

Pelas traduções realizadas por Mitchiko, em “Ma – Entre- espaço da comunicação do Japão, um estudo acerca dos diálogos entre Ocidente e Oriente”, o Ma é descrito das seguintes maneiras por autores ocidentais:

Ma é simultaneamente intervalo, vazio e entre-espaço. Ele separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e incompletude que engendra essa relação do termo com o infinito, própria ao Japão. O intervalo instaura, simultaneamente, uma distância e uma dinâmica, um vazio e uma pluralidade de sentidos (BUCI-GLUCKSMAN, 2001: p.36).

O sentido do espaço japonês é o Ma, melhor descrevê-lo como a consciência do lugar. Esse sentido toma lugar na imaginação do ser humano que o experimenta (NITSCHKE, 1966: p. 152).

O Ma é, com efeito, um espaçamento carregado de sentido. Ele funciona de maneira análoga ao símbolo: separa tudo atando e, etimologicamente, supõe a separação e depois a reunião. De onde surge a dificuldade de definir o Ma: ele é, sem ser, o que ele implica. Essa carga semântica varia conforme duas condições: seu lugar dentro do conjunto e sua escala (BERQUE, 2001: p. 72).

No dicionário de língua clássica Iwanami, o Ma corresponde a um espaço intercalar entre dois objetos contíguos existentes; o espaço cercado por pilares e/ou biombos, construtor de um recinto; no sentido temporal, a uma pausa existente entre dois fenômenos contíguos.

O espaço dos tatames, geralmente, é desprovido de mobiliário fixo e, portanto, “vazio”, capaz de abrigar inúmeras funções diferentes e dispõe de outra característica da arquitetura japonesa, que é a possibilidade de reconfiguração dos espaços. Dessa maneira, a espacialidade Ma desenvolve-se como um lugar plural, com possibilidade de ser expandido ou reduzido, repleto de significado e podendo abrigar distintas funções.

Ao se manifestar no território epistemológico da fenomenologia, o Ma torna-se uma linguagem perceptível no plano cultural. O ideograma Ma, corresponde a uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu “entre-espaço”, avista-se um feixe de luz para o sol, segundo a escrita japonesa.



Alguns arquitetos japoneses, como Maki Fumihiko, definem o Ma como o espaço labiríntico que se utiliza para chegar ao espaço fim, um lugar de passagem, mas isso para o mundo ocidental é facilmente confundido como um elemento meio, sem tanta importância quanto o fim. Entretanto, na cultura japonesa, o clímax de uma experiência arquitetônica se dá no processo de condução até o espaço final, o japonês dá muita importância ao esforço e dedicação a qualquer atividade, enquanto que o ocidental, se o objetivo final não tiver sido conquistado, o processo da construção perde em parte seu significado.

Ken Tadashi Oshima (2009), historiador de arquitetura do Sainsbury Institute Fellow, Londres, relatou sobre o Ma através da exposição de Isozaki:

A representação do Ma caligraficamente entre dois portões configura uma repetição que evoca espacialidade como uma aberta e perceptual experiência. Jardins japoneses, como o Ryoanji são caracterizados por um espaço integrado ao meio ambiente, que são animados pela chuva, vento e outras forças naturais. O tempo aqui não é linear e sim cíclico como um componente inerente do conceito Ma. (ISOZAKI & OSHIMA, 2009: p. 10-18. T.N.).



Para Colleen Lanki (2009), em “Ma: An Aesthetic of Space-Time”, o conceito Ma representa o princípio estético japonês de “vazio” ou “ausência”. O termo descreve ambos tempo e espaço e vai além da falta de algo. O vazio, nesse caso, torna-se uma entidade palpável. Colleen registra o conceito Ma da seguinte forma:

O espaço entre objetos; O silêncio entre sons; A quietude entre as ações. Tenho o Ma como uma potencialidade: uma potencial presença, um potencial som, uma potencial ação. Pessoalmente o descrevo como uma gota de água pendurada na extremidade de uma torneira, sabemos que a gota irá cair, só desconhecemos “quando”. A gota de água é iminentemente assistível, porque você sabe que algo está para acontecer. Mesmo no meio do vazio e do silêncio, a tensão está lá porque a queda acabará por ocorrer. Quando a gota cai, há um mo-

Fig. 10 - Jardim Ryoanji em Kyoto

O celebrado jardim ao estilo zen do templo é cercado por uma parede baixa por três lados e é feito apenas por quinze pedras de formatos estranhos, com tamanhos variados, colocadas em uma cama de cascalho branco.

Fonte: Embaixada do Japão no Brasil

mento de alívio. Em seguida, mais uma gota de água se forma e você observa e espera essa também cair. Esta tensão é o Ma (COLLEEN, 2009: p.14. T.N.).

A contribuição de estudiosos ocidentais da arquitetura cujo interesse reside no espaço arquitetônico torna-se fundamental diante dessa dificuldade em caracterizar e compreender o Ma como conceito existente no universo oriental. Com isso, busca-se uma aproximação nos conceitos espaciais entre aqueles que podem ter alguma similaridade de cultura e conhecimento próximo ao ensino ocidental, que torne o espaço Ma compreensível e talvez presente em distintos espaços não necessariamente restrito ao oriental. Seguindo esse raciocínio, em “Saber ver arquitetura”, Bruno Zevi (1996) diz que:

A Arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente o vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem. (ZEVI, 1996: p.17-28).

Em “Notas sobre a dimensão estética da arquitetura” Frederico de Holanda (1990), resume com propriedade a definição da arte da arquitetura e o significado de espaço para Evaldo Coutinho:

A “forma bastante” utilizada para a comunicação da intuição do artista, isto é, a matéria-prima fundamental com a qual este constrói sua obra: o traço e a cor, na pintura; o volume, na escultura; a imagem verbal, palavras e proposições retransmissoras, na literatura; a imagem em preto e branco em movimento, no cinema; o espaço, na arquitetura. Mais ainda: uma arte se caracterizaria como tal apenas quando se utiliza de uma matéria que é exclusivamente sua, conferindo-lhe assim a especificidade necessária e indispensável a qualquer manifestação artística (HOLANDA, 1990: p 79).

Ainda citados por Frederico de Holanda (1990), Hillier & Hanson, na Inglaterra, partindo de pressupostos gerais distintos de Evaldo Coutinho, chegam a teorias semelhantes. Para esses britânicos, o que diferencia a arquitetura em face de outros fenômenos artefatuais é:

A ordenação do espaço é a finalidade do edifício, não o objeto físico em si. O objeto físico é um meio para um fim. Neste sentido os edifícios não são o que parecem. Eles parecem ser artefatos físicos, como quaisquer outros, e seguir o mesmo tipo de lógica. Mas isso é ilusório. Enquanto são evados de intenção, edifícios não são objetos, mas transformações de espaços por meio de objetos"... a ordenação do espaço nas edificações está relacionada às relações entre as pessoas e é aqui que se encontra seu significado social (HOLANDA, 1990: p 84).

Na linguagem da arquitetura, uma porta, uma parede, a textura de um material, quaisquer que sejam seus atributos isolados são inteiramente desprovidas de sentido. O sentido da arquitetura são os sentidos do vazio, cujos atributos são formados a partir dos elementos-meio que o definem, mas que se fundem e metamorfoseiam em um fenômeno maior que os requalifica: o espaço arquitetônico (HOLANDA, 1990: p. 88).

A arquitetura tradicional japonesa é regida de maneira intrínseca pela adaptabilidade, funcionalidade, relação de exterior e interior, inserção no entorno natural e espiritualidade significativa, componentes muitas vezes presentes nas definições do Ma. Em descrições fenomenológicas de autores ocidentais sobre o Ma, palavras como "lugar", "sítio", "vazio", "espaço" e "tempo" aparecem nas descrições de muitos autores, com distinções específicas de acordo com a temporalidade com que foram criadas. Entretanto, parece ser de senso comum que a importância dada para o significado da arquitetura prevaleça entre os principais temas da teoria da arquitetura tanto no Ocidente quanto no Oriente.

2.2. VARIAÇÕES LINGÜÍSTICAS

Ao longo do desenvolvimento da arquitetura e das artes no Oriente, a expressão Ma pôde ser aplicada em diferentes usos que foram evoluindo conforme o tempo. Dentre eles, Gunter Nitschke exemplificou de acordo com a complexidade de seus significados os seguintes:

Objetividade em uma dimensão:

Hari – ma: significava uma medida espacial, fundamentada na construção em madeira, uma unidade de medida básica que forneceu as bases para o dimensionamento do tatame. Para essa finalidade o caractere do Ma era pronunciado como “ken”. Pelo século 16, todo dimensionamento de colunas em madeira eram frações ou múltiplos do “ken”.

Tokyoto Kyoto no aida: Com o caractere sozinho e pronunciado como “aida”. Significava não só uma distância em linha reta entre dois pontos no espaço, mas também uma consciência simultânea de ambos os polos como unidades individuais.

Objetividade em duas dimensões:

Rokujo no ma: Ma combinado com um número de tatames definindo a área de um recinto. A adoção do tatame como unidade de medida há mais de cinco mil anos trouxe duas maneiras de definição de área: a tsubo, um quadrado de ken definido a partir de uma linha reta entre os eixos das colunas e a jo, a área coberta com um tatame.

Nenhuma das duas correspondia a uma medida universal e exata, visto que a tsubo não respeitava as espessuras das divisórias e as medidas dos tatames são variáveis de acordo com a região.

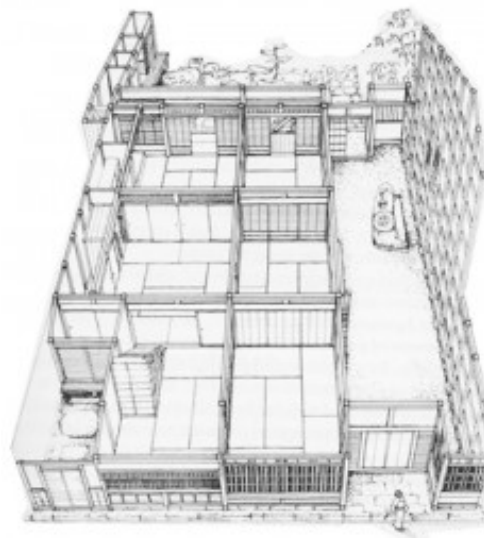


Fig. 11 - Perspectiva Isométrica de uma típica casa em Nara. Demonstração da do-ma de uma cozinha e espaço de trabalho. Por Gunter Nitschke.

Objetividade em três dimensões:

Ku-kan: O caractere “ku” é utilizado como “vão” no simples espaço físico, e como “vazio” na metafísica budista, sendo uma espécie de espaço vazio. O ku-kan significa uma expressão importada do Oeste, como uma tridimensionalidade espacial que representasse o espaço inerentemente estático e imutável, sem qualquer sentido dinâmico de variação ou subjetividade humana.

Entretanto, no pós-guerra, esses caracteres foram implementados um pouco distorcidos da intenção original, trazendo uma óbvia confusão gráfica na nomenclatura arquitetônica. A estrutura da língua japonesa ditada por uma descrição linguística do “espaço” embasada na cultura europeia de leitura espacial, trouxe essas combinações do caractere Ma:

土間

do-ma

Espaço de trabalho. Literalmente, espaço na terra. Usado especialmente em construções no campo.

間引く

ma-biku

Verbo para abrir espaço. Significa literalmente desenhar o espaço para as plantas crescerem.

貸間

kashi-ma

Quarto para alugar.

茶の間

cha-no-ma

Casa de chá. Espaço reservado para a cerimônia do chá, onde convidados são entretidos.

床の間

toko-no-ma

Alcova na casa tradicional japonesa, ou espaço para os pergaminhos, arranjos de flores ou objetos de arte.

虎の間

tora-no-ma

O lugar do tigre. A nomeação dos espaços com identificação nas portas caracteriza os recintos, uma tradição relevante da cultura que define o espaço existencial de cada lugar dentro de um todo.

鏡の間

kagami-no-ma

Quarto do espelho. Quarto da vestimenta. O espaço reservado para a transformação do artista, no caso das gueixas, quando a preparação para conformação da personagem ocorre.

Objetividade em quatro dimensões:

Ji-Kan: Expressão que representa a interferência do tempo, sem início ou fim. Em japonês, tempo é expresso muitas vezes como “espaço em fluxo”, fazendo do tempo uma expressão de espaço, de fato, o tempo é essencialmente a demonstração de espaço para a experiência humana consciente de lugar.

Muitas culturas representam o tempo como intervalos no espaço, pronunciados como Ma ou kan, podendo ser usado para indicar uma expressão temporal e/ou uma extensão espacial.

Exemplo de expressões aonde o Ma é identificado como tempo:

(shun -kan) Um momento (literalmente : a piscar ou piscar de tempo)

(ma- ni -au) Para estar em algum tempo (literalmente : para cumprir o tempo)

(ma mo naku) Limite de tempo (literalmente : em nenhum momento)

Para Gunter Nitschke, a relação de Ma para o espaço e o tempo não é simplesmente semântica, refletindo o fato de toda a experiência espacial ser um processo estruturado em um determinado tempo, e todas as experiências de tempo ocorrerem em um processo estruturado de espaço.

Quando olhamos para uma imagem de rolagem tradicional japonesa ou emaki-mono, o tempo é concretamente presente ao termos os nossos olhos seguindo uma seqüência de eventos espaciais... Nada poderia ser mais prejudicial para o processo narrativo pretendido de visualização do que uma exposição simultânea total da rolagem como um todo (NITSCHKE, 1993: p 50-58 T.N.).

2.3. O MA EM OUTROS GÊNEROS ARTÍSTICOS

A palavra 'ma' não é diferenciada entre os entendimentos ocidentais de tempo e espaço (no Japão). Em vez disso, exprime tanto tempo e espaço através de uma noção de intervalo. Este uso é a base para entender todas as esferas do meio ambiente, da vida e da arte, na medida em que a arquitetura, belas artes, música, teatro e jardins no Japão são embasados no conceito do Ma.

Esta forma única de percepção espacial no Japão deu origem a um sentido de vida diária e expressão artística que difere fundamentalmente do Oeste. Se alguém toma isso como um extremo, o conceito de espaço-tempo no Oeste deu origem a imagens fixas de um contínuo homogêneo e infinito, como apresentado por Descartes, que se tornou a base para concepções modernas. No entanto, o espaço e o tempo no Japão eram partes onipresentes e mutuamente responsivas. Numa condição caótica, misturado, o espaço não pode ser percebido independentemente de o elemento de tempo. Da mesma forma, o tempo não foi captado como um fluxo homogêneo regulamentado, mas sim se acreditava existir apenas em relação aos movimentos ou espaços. (ISOZAKI, 2009: p.156-161 T.N.).

A presença do Ma no cotidiano japonês já foi citada anteriormente como sendo parte de uma rotina habitual ao oriental, como um princípio organizacional básico encontrado na pintura japonesa, fotografia, teatro, performance, música, escultura, arquitetura e vida cotidiana. Alan Fletcher (2001) em "The Art of Looking Sideways" descreve o Ma da seguinte forma:

O espaço é substância. Cézanne pintou e modelou espaço. Giacometti esculpiu comprimindo o espaço. Mallarmé concebeu poemas

com ausências, tanto quanto com palavras. Ralph Richardson afirmou que a boa atuação estava nas pausas. “Eu coleciono silêncios”, disse Heinrich Boll [...] Isaac Stern descreveu a música como “um pouco entre cada nota - silêncios que dão forma”. Frank Kafka advertiu que [...] sereias têm uma arma ainda mais fatal do que a sua canção, designada do seu silêncio... alguém poderia possivelmente ter escapado de seu canto, mas para o seu silêncio, certamente nunca. [...] Os japoneses têm uma palavra (MA) para este intervalo que dá forma ao conjunto. No Ocidente, não temos nem palavra e nem termo. Uma omissão grave (FLETCHER, 2001: p.370 T.N.).

Para Fletcher o espaço negativo é negligenciado pelos ocidentais, ou até mesmo algumas vezes é evitado pelas sociedades mais tradicionais. Em a “Explicação de vazio, a construção do sentido na arquitetura”, Coelho Neto (1979) discorre sobre essa noção espacial do vazio, e suas distinções relacionadas ao Oriente e Ocidente:

O ocidental tem horror às paredes vazias e lisas, reflexos do vazio maior e universal: por isso ele as ocupa não só com quadros como procura ocultá-las sob um acúmulo de móveis. Por essa razão jamais haverá um canto vazio numa casa-tipo ocidental: um canto deve ser sempre ocupado por um objeto, e proliferam as mesinhas, vasos, espelhos, “cantoneiras”, etc. Reduzindo acentuadamente o espaço destinado inicialmente ao indivíduo.

Inversamente no Japão, por exemplo o que se privilegia é justamente a noção de intervalo de vazio entre dois pontos, duas referências espaciais ... verifica-se desde no famoso “arranjo floral” japonês até a disposição dos elementos num Jardim, passado pela mobília dos aposentos. Uma “sala” não terá mais que uma pequena mesa e um ou outro objeto (ficando os demais ocultos em armários embutidos)

assim como um Jardim se faz com uma ou duas pedras espaçadas e relacionadas com não maior número de plantas (NETO, 1979: p. 156).

Essa distinção entre as maneiras de analisar o vazio arquitetônico resultou no desenvolvimento do espaço Ma no Japão em quase todos os seguimentos da vida e das artes em contraponto com a inexistência até do simples termo Ma, no Ocidente. Como disse Isozaki:

Ma está conectado a vários níveis desde pequenas, delicadas e leves coisas, a objetos pesados, a mudança, desaparecimento e entidades instáveis. Neste contexto, propus a exposição chamada “Ma - Espaço / Tempo no Japão” (1978-1981) a fim de introduzir estes elementos da cultura japonesa para o oeste... O meu objetivo era criar um lugar que estimulasse a compreensão das diferentes abordagens culturais para o tempo e o espaço do Oriente e do Ocidente. Conexão de um vasto leque de domínios culturais através de elementos representativos de arte, música, teatro, dança, objetos do cotidiano, jardins, etc. (ISOZAKI, 2009: p.158. T.N.)

A existência do conceito Ma no universo oriental desde o surgimento de sua sociedade fez com que o termo permeasse entre distintos setores da comunidade. Como exemplo, quando os japoneses são ensinados a se curvar em idade precoce, eles são instruídos a fazer uma pausa deliberada antes de voltar a sua postura normal, para garantir que na pausa, o Ma desempenhe seu significado de respeito.

Nas artes marciais, além de estar presente no comportamento dos seguidores, Ma também possui um aspecto estratégico, como explica Michiko Okano:

A utilização do vocábulo Ma, acontece, por exemplo, nas artes marciais, na Era Edo (1603-1868). O Ma era considerado necessário para essa arte, porque é justamente a sua correta utilização que possibilita derrubar o adversário e na falha desta, pode-se perder a própria vida. A estratégia adotada para a luta era roubar o Ma alheio, isto é, aquele intervalo de descuido do adversário em que ele permite a entrada da espada sem ter tempo de defender-se. Também é imprescindível não deixar escapar o seu Ma ao inimigo, o que garantiria a vitória. (MICHIKO, 2007: p. 21)



Fig. 12 - Ikebana

IKEBANA

Na técnica japonesa utilizada para montar arranjos florais, Ikebana (flores vivas), o Ma compõe base das regras e simbolismos preestabelecidos. Ikebana é a conformação de arranjos com flores, folhas, galhos, frutos e plantas secas e, geralmente é utilizado como oferta religiosa e para decorar altares.

No Ikebana, o conceito do vazio permite a cada flor respirar e revelar os contrastes entre os elementos, bem como a harmonia e o equilíbrio encontrado no arranjo assimétrico.

Ma é o que permite o movimento implícito para formar a composição e cria o “espaço” para relações harmônicas entre os elementos. O oriental crê que a falta de espaço leva a desordem e desarmonia no arranjo.

Espaço vazio é tão importante quanto os elementos positivos, aprendendo a valorizar os espaços o espectador consegue conectar-se com os arranjos, ajudando a criar um todo que é mais envolvente do que a soma das partes individuais.

Arranjos (modelos) devem estimular a imaginação do espectador. A formalidade propicia a criatividade e liberdade de expressão, sem estrutura não existe liberdade.

Na simplicidade existe clareza, beleza e significado... O equilíbrio assimétrico é natural, dinâmico e envolvente. Para o designer (ou artista), foco, calma, visão e mansidão de espírito são qualidades mais importantes do que entusiasmo cru.

Arranjos com base nos elementos com princípios sólidos criam beleza e engajamento sem decoração... Em outros países, as pessoas tendem a fazer arranjos de flores preenchendo todos os ramos e todo o espaço, em nossos arranjos de flores, nós cortamos as coisas desnecessárias. Acreditamos na beleza do minimalismo. Então, usando menos coisas, nós apreciamos o espaço entre elas. ¹

HAIKU

A forma de poesia haikai, ou haicai aportuguesado, haiku para os japoneses, de apenas 17 sílabas, é a composição de imagens que, como na linguagem cinematográfica, parte de um cenário geral para o particular, ou, como ensina Bashô, da “permanência” para a “transformação” ou “percepção momentânea” apenas sugerindo, mostrando de relance, cabendo ao leitor sua interpretação, “o que (interpretação do leitor) faz da imperfeição do haiku uma perfeição de arte”, como diz Yone Noguchi. A ação se passa no presente e neste sentido, se diz

1 Texto extraído de: <https://wawaza.com/pages/when-less-is-more-the-concept-of-japanese-ma.html> em setembro 2014.

que o haikai é infundável, sua mensagem está sempre ali visível, como uma pintura de imagens. É o retrato de um momento de êxtase, onde o mínimo sugere o máximo, mais omite do que diz e por isso, é preciso mais interpretar do que entender. Nas palavras de Haroldo: “no pensamento por imagens do poeta japonês, o haikai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”. Ou como resume Eisenstein: “o haikai é um esboço impressionista concentrado.”²

O conceito Ma na escrita japonesa Haiku torna-se evidente e essencial à medida que o autor provê de significância cada espaço vazio entre as palavras de um poema, mais até mesmo do que as próprias palavras. O oriental busca a essencialidade da mensagem dada, tentando transmitir em poucos versos a alma do poema.

Warui Ma ga ou seu oposto, ma ga Umai, é muitas vezes utilizado como um julgamento estético da caligrafia Haiku ou pintura japonesa Sumi-e. Em comparação com a pintura ocidental, estas formas de arte sino-japonesas envolvem grandes áreas sem tinta. Qualquer pessoa que praticar essa caligrafia logo percebe que a proficiência não reside apenas em dominar a forma dos caracteres, mas também na relação da figura para a não-forma envolvente. Este equilíbrio de forma e espaço sempre serão tomadas em conta no julgamento artístico final. A apreciação adequada da caligrafia também reside na dimensão do tempo.

É uma mistura complexa de poesia, dança e a ação de pintar. Não é só a colocação dos desenhos no espaço, mas também a marcação



Fig. 13 - Warui Ma ga, arte da caligrafia. Percebe-se que uma grande área do papel não é pintada.

² Publicado por Iochihiko Kaneoya em www.nipocultura.com.br, acessado em 27 de julho de 2015.

de ritmo no tempo - os vestígios do movimento e a velocidade do pincel. (NITSCHKE, 1966: p. 116-156. T.N.)

O Ma na poesia haiku não necessariamente tem uma função gramatical ou sintática, entretanto indica quando o poeta deseja que o leitor realize uma pausa, ao menos mental, ao interpretar o poema. O Ma representa o “respiro” do poema, permitindo ao leitor uma aproximação semiótica com a obra ao tornar-se em parte autor, preenchendo o vazio deixado propositalmente.

Gaiola Vazia ³

Trinta raios se encontram no centro,
Embora o espaço entre eles é a essência da roda .
Potes são formados a partir de argila,
Embora o espaço dentro deles é a essência da panela .
Paredes com janelas e portas formam uma casa,
Embora o espaço dentro deles é a essência da casa.



Fig. 14 - Teatro Noh em Nagoya International Center

TEATRO NOH

Nô, nou ou noh (habilidade, talento) ou ainda nogaku (talento que vem com facilidade) é uma forma clássica de teatro profissional japonês que combina canto, pantomima, música e poesia. Executado desde o século XIV, é uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês. O foco da narrativa se encontra no protagonista (shite), o único que porta uma máscara. Shite é um espírito errante que exprime, de forma lírica, a nostalgia dos tempos passados. O coadjuvante (waki), geralmente um monge, não interfere no curso da ação, ap-

³ Poema Haiku sobre o significado do MA, extraído de www.wawaza.com em 27 de Julho de 2015. Autor desconhecido.

enas é revelador da essência do shite. Um coro e quatro instrumentos auxiliam na condução da trama, que se soluciona através da dança. Esse coro vale destacar, possui uma função dramática decisiva, conduzindo à narrativa.⁴

O Noh é a fusão de poesia, teatro, bailado, música vocal e instrumental e máscaras. Os diversos elementos musicais são estreitamente entrelaçados numa simbiose entre o canto e a pantomima. No noh, a descrição de cada cena repousa unicamente no texto do canto, nos gestos e nos movimentos do ator, como disse Nitschke:

O que [o ator] não faz é de interesse (Senu tokoro ga omoshi-roki). Na verdade, Komparu Kunio respeita noh como não mais nem menos do que a arte de ma: a encenação se destina a criar um constantemente transmutado, transformando o espaço de ação apenas o suficiente para criar o ma que é um espaço-tempo em branco onde nada é feito... A música existe nos espaços negativos, no branco gerado pelos sons reais. E na dança, busca-se adquirir a técnica de não circulação. (NITSCHKE, 1966: p. 116-156 T.N.)

Nitschke crê que o teatro Noh é a expressão suprema da arte do Ma, combinando todos os aspectos em uma grande sinfonia. Ele resume a preocupação artística japonesa tradicional com equilíbrio dinâmico entre o objeto e o espaço, ação e inação, o som e o silêncio, o movimento e o repouso.

O Ma pode ser percebido até mesmo na conformação do palco no teatro Noh, de acordo com Isozaki:

Na configuração espacial do palco, as diferenças entre ocidente e oriente persistem. Por exemplo, num teatro de ópera, o palco é profundo, para que seja percebido a perspectiva espacial e o arco do

4 Texto extraído de: <https://wawaza.com/pages/when-less-is-more-the-concept-of-japanese-ma.html> em setembro 2014.

proscênio, o enquadramento é largo e a abertura retangular.

Em contrapartida, o palco de Kabuki no Japão é baixo e raso correspondendo à horizontalidade da barra de rolagem, além de ser um palco extremamente escuro e bidimensional. Enquanto que o palco ocidental é desenhado se utilizando de técnicas de profundidade numa perspectiva e profundidade, o kabuki usa de camadas bidimensionais para criar a ilusão de profundidade. (ISOZAKI, 2009: p. 157 T.N.)

Fig. 15 - Kabuki

O significado individual de cada ideograma é canto (ka), dança (bu) e habilidade (ki), e por isso a palavra kabuki é por vezes traduzida como “a arte de cantar e dançar”. Primeiramente apresentado somente por mulheres trazia uma conotação erótica e a prática de prostituição, foi então proibido pelas mulheres e executado por atores adultos do sexo masculino, chamados Yoro-kabuki, em meados da década de 1600. As performances eram igualmente obscenas e os atores do sexo masculino também estavam disponíveis para a prostituição, trazendo desordem e eventualmente proibição. Após a restauração Meiji, o kabuki teve sua reputação e nível elevados sendo hoje em dia, no Japão moderno, a arte mais popular dos estilos tradicionais de drama japonês.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kabuki>



MÚSICA

A estrutura musical do Japão também reflete a ausência do tempo absoluto ocidental, quando o condutor de uma orquestra musical clássica normalmente dirige o movimento e o desenvolvimento da música e se coloca no papel de um metrônomo. Cada jogador segue o ritmo determinado pelo condutor, que exige que a música possa se desenvolver ao longo de uma linha harmônica.

Por outro lado, grupos musicais tradicionais japoneses tocam sem um condutor e a música é modificada pelas interações dos músicos. Cada personagem possui um ritmo intuitivo, produzindo certa composição espontânea. Por isso, esta música japonesa não segue o tempo absoluto representado pelo metrônomo.

Isozaki, em “Arata Isozaki por Ken Tadashi”, descreve o Ma como “a distância natural entre duas ou mais coisas existentes em uma continuidade ou o espaço delineado pelas mensagens e telas”. O autor entende que a essência da arte japonesa é atingir algo invisível nas manifestações artísticas e exemplifica com alguns dos aspectos do Ma na vida oriental “na pintura, o foco é a margem e não a forma, na música, o silêncio ao invés de as notas e na dança estática ao invés de movimento. Todos estes podem ser expressos por um único termo: Ma”.

PINTURA

A pintura japonesa (Kaiga, também gadô), é uma das mais antigas e refinadas artes visuais do Japão e compreende uma ampla variedade de estilos e gêneros. O tema amplamente considerado como o mais característico da pintura japonesa - mais tarde com técnicas de impressão - é a representação de cenas do cotidiano e narrativas, muitas vezes representadas com inúmeros personagens e complexos detalhes.

Na maioria das técnicas japonesas de artes pictóricas os elementos são posicionados sobrepostos uns aos outros para expressar profundidade. A perspectiva, do início da Renascença na Europa, não foi devidamente aceita no Japão para representar a profundidade do espaço como algo infinitamente divisível e homogêneo, até mesmo em paisagens de três dimensões a profundidade é suprimida por imagens planas (ISOZAKI, 2009: p. 157. T.N.).

A presença do Ma nas mais variadas formas de expressões artísticas é vinculada a outros princípios que conduzem os japoneses, como o Oku e Miegakure, que veremos nos capítulos seguintes, ou shibumi, ligado à estética da austeridade, fazendo com que tudo que seja produzido artisticamente no país seja conduzido por uma linha de raciocínio estabelecida, quase como um contrato social.



Fig. 16 - Recipiente de sakê com pintura Shibui

Shibumi (substantivo), ou shibusa são palavras japonesas que se referem a uma estética particular de beleza simples, sutil e discreta. Obras shibui carregam uma sofisticada austeridade em sua forma e concepção, aparenta simplicidade, entretanto possuem detalhes como texturas e variação de cores sutis que fazem a obra buscar o equilíbrio entre o simples e o complexo. Objetos shibui podem desencadear novos significados ao longo do tempo, crescendo de valor estético com o passar dos anos. Fazem parte do conceito de Shibusa valores como simplicidade, a qualidade da implicidade, a modéstia, o silêncio, a naturalidade, a rotina, e a imperfeição.

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shibui>



Fig. 17 - Exemplo de pintura japonesa em que o Ma aparece no espaço entre a ordem.

2.4. RELAÇÃO ESPAÇO E TEMPO

A relação entre o espaço e o tempo para o Ma é muito mais semântica do que sintática, e a semântica contrapõe-se com frequência à sintaxe, caso em que a primeira se ocupa do que algo significa, enquanto a segunda se debruça sobre as estruturas ou padrões formais e espaciais do modo como esse algo é expresso. Dependendo da concepção de significado que se tenha, têm-se diferentes semânticas.

A espacialidade Ma está intimamente relacionada ao significado, sendo em busca da transmissão dessa essência do vazio arquitetônico, a primordial característica desse segmento intrínseco a cultura oriental. É o reflexo de que toda a experiência espacial contempla um processo de tempo estruturado e toda fração de tempo dispõe de um estado de espaço real.

Em vários gêneros artísticos, o tempo tem a sua interferência, em especial, no caso da apreensão da arquitetura, o tempo torna-se parte da experiência espacial a medida que nossos olhos se movem gradativamente de cena em cena em ângulos distintos e únicos. Isozaki comenta sobre a bidimensionalidade na representação do espaço japonês:

Figurativamente falando, diz-se no Oeste que o espaço é tridimensional e a quarta dimensão está no elemento adicional de tempo. No Japão, contudo, o espaço é considerado como sendo um composto bidimensional plano. A profundidade é criada por uma combinação de planos. O significado deriva da junção das duas dimensões com vários eixos de tempo. Em outras palavras, no Japão o espaço em quatro dimensões é visualizado como o resultado da combinação de planos e eixos de tempo. A razão básica para a utilização da palavra “MA” para expressar ambos tempo e espaço parece ser baseada na compreensão de espaço que emerge através da intersecção dos planos com o eixo do tempo. (ISOZAKI, 2009: p. 158. T.N.).



Fig. 18 - Jardim Ryoanji. Acervo Pessoal. Foto tirada em Dezembro de 2014.

Um exemplo dessa semântica do espaço-tempo do Ma é o jardim do mosteiro zen de Ryoanji, em Kyoto. Existe uma ordem, serenidade, disciplina e harmonia entre a natureza e o homem, presenciados a cada momento de con-templação e surpresa nessa obra.

O jardim seco no Ryoan-ji é um templo Zen Rinzai em Kyoto, a contemplação do jardim serve como um auxílio à meditação. A areia branca e o arranjo das rochas podem ser interpretados como ilhas em um oceano de areia. Subjacente ao uso estético de objetos naturais é o uso desses objetos nos primeiros santuários xintoístas, quando a pedra era considerada um objeto sagrado e a areia branca do campo um local de santidades.

Em “A Note for MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji” o director Takahiko Limura escreve que: o meu interesse neste filme é o mesmo em o intervalo “Ma”, esse conceito é composto por quatro qualidades: luz, escuridão, intermitência e duração; retratar estas qualidades em combinações de imagem e som é uma tarefa extremamente complicada. Pensei em não apenas expressar o conceito de “MA”, mas também de experimentar o “MA”. Eu não queria ilustrar o conceito do filme com um texto explicativo, como é comum em filmes convencionais de arte de instrução, mas fazer com que o filme seja uma experiência real de “MA” para o espectador.

Takahiko buscou atingir uma real experiência sensitiva filmando cenas que ilustram os olhos e o caminho percorrido do observador ao visitar o jardim Ryoanji. Comtemplado por um poema escrito por Isozaki, cada cena teve em sua fimografia um enquadramento guiado pelas palavras do estudioso japonês.

MA ⁵

O jardim é um meio para a meditação
Perceba o vazio
Ouça a voz do silêncio
Imaginem o vazio preenchido

Não percebam os objetos
mas sim a distância entre eles
não os sons
mas as pausas
que não são preenchidas por eles

São as pedras colocadas no chão
as ilhas do paraíso
é a areia branca do vasto oceano
que os distancia deste mundo

Respire
Engula este jardim
Deixá-lo engolir você
Torne-se um junto dele

5 Texto de autoria de Arata Isozaki em "A Note for MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji". Traduzido a partir do catálogo japonês Meios de Comunicação Mundial da Takahiko Iimura, Kirin Plaza Osaka, Osaka, 1993, pp. 34-39, pelo autor com a ajuda de Peter D'Agostino e Grahame Weinbren.

Através desse jogo de antônimos, Isozaki tentou justapor o negativo e o positivo do espaço Ma. O poema admite a existência do espaço negativo e também entende que o positivo, ou seja, as pedras, são geradoras desses espaços negativos. Segundo Isozaki, espaço negativo não significa necessariamente não-existência.

No Jardim Ryoanji não se pode ver todas as quinze pedras existentes no jardim a partir de um ponto único, sendo necessário mover-se para apreciar todas, com o expectador no meio da varanda, visualizando o jardim de sua parte central. No mais singelo passo para qualquer direção, somente quatorze pedras são vislumbradas, a medida que uma some, a outra surge, reforçando a ideia de que todas as pedras estão numa constante tensão e seu posicionamento é estritamente preciso em relação a todos os pontos de vistas imagináveis da perspectiva humana, relacionando-se ao conceito de Parallax, descrito anteriormente.

Parte desse conceito na criação dos jardins também se dá no emprego de todos os sentidos na percepção do espaço. O olfato, mudanças de temperatura, umidade, luz, sombra e cor são trabalhadas em conjunto, de forma que utilizem o corpo inteiro como órgão sensorial em movimento.

A arquitetura é trabalhada de modo a levar o observador a perceber e fazer descobertas no espaço sozinho. O autor da obra faz com que a experimentação do indivíduo seja repleta de significativas visadas posicionadas com perfeição onde uma simples virada de olhos, do mesmo ângulo consiga atingir outro nível de experiência, diferentemente de jardins ocidentais, tais como Versailles, como disse Isozaki:

A conspícua ausência de eixos dominantes na composição dos jardins japoneses preludia a criação de vistas panorâmicas. As visadas são alternativamente abertas e escondidas, para que o espaço do jardim seja dividido em diferentes cenas e o visitante desfrute a mudança de perspectiva enquanto sequência as visadas.

Esse tipo de jardim é completamente distinto da lógica por exemplo

de Versailles, onde existem eixos dominantes que norteiam a jornada do visitante. Os jardins japoneses carecem de um ponto focal... e são designados a criação de um ambiente natural através de um microcosmo particular. (ISOZAKI, 2009: p. 157. T.N.).

Essa forma fenomenológica de apreensão espacial se assemelha ao estudo de Evaldo Coutinho (1977) em sua obra “O espaço da arquitetura”, que através do método estético é possível compreender como se dá a semiose significativa de uma obra de arte. No caso da arquitetura, tendo como material semiótico essencial o vazio, o estudo através das dimensões sensoriais consegue tornar a obra passível de compreensão e significados artísticos, destacando para a necessidade de uma bagagem cultural essencialmente japonesa daquele que experimenta a obra.

3. A ARQUITETURA TRADICIONAL JAPONESA SEGUNDO ARATA ISOZAKI

Isozaki partiu em uma estrada a fim de ser arquiteto do mundo, tendo o mundo inteiro e sua cultura como base. Um diálogo entre Oriente e Ocidente não seria apenas entre as culturas do leste e oeste, mas também entre as culturas regionais no interior das diferentes ilhas do Japão. Isozaki nasceu e foi criado em Oita City, na ilha japonesa de Kyushu sul, próxima da China e Coréia, tanto física como historicamente. Seu pai, Soji Isozaki, estudou direito em Xangai antes de voltar para casa para assumir negócio de arroz da família.... As características típicas dos habitantes Kyushu - pensamento independente, a rebeldia e a abertura às influências externas em contraste com os seus homólogos norte mais contidos, podem ser encontrados em Isozaki. (ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken, 2009: p. 45).

Isozaki estudou na Universidade de Tóquio e logo mais expandiu seus horizontes geograficamente e temporalmente. Focado em trabalhos como o de Le Corbusier, e posteriormente Banister Fletcher, Sigfried Giedion e Louis Mumford, a partir de 1954, tornou-se membro do escritório de Kenzo Tange, o qual se dizia buscar encontrar uma metodologia que sintetizasse Europa e Japão ou a arquitetura moderna e a tradição japonesa.

Isozaki esclarece que ao ser um estudioso da língua japonesa, é capaz de interpretar e alcançar difíceis textos como os clássicos Katsura Rikyu e sobre os templos de Ise, e se posiciona, como integrante da primeira geração capaz de analisar, por exemplo, o Parthenon, Chartres e os feitos de Palladio da mesma maneira como os clássicos japoneses.

Essa consciência da arquitetura oriental e do espaço urbano emergiu em 1950 em referência ao contexto internacional Euro-Americano, com a presença, na companhia de Tange, no CIAM de 1959 em Otterio e 1960 na conferência mun-

dial de design em Tokyo. Isozaki e mais doze arquitetos urbanistas formaram o grupo de pesquisa de desenho urbano “City Design” baseados em análises físicas, funcionais, estruturais e simbólicas.

[...] passei a analisar pelo olhar ocidental fatores que permaneceram pela linguagem e costumes na carne e sangue do japonês. Comecei a dissipá-los em logicas ocidentais, por exemplo, o Ma é um conceito perfeitamente compreensível para o japonês, faz parte de sua sensibilidade. Para expor esse conceito aos olhos de outros é necessário revelar as contradições que a cultura japonesa preserva por mais de cem anos de modernização[...]. Descobrir possibilidades que desmantelem e ao mesmo tempo reconstruam o Japão. (ISOZAKI, 2006: p. 50-55)

A partir de 1963, Isozaki inicia atividade independente desenvolvendo uma obra influenciada pelo grupo “metabolismo”, que propunha a utilização de enormes infraestruturas urbanísticas de alto nível tecnológico como forma de resolver os problemas das cidades atuais.

Na década de 1970 Isozaki enveredou por um ramo mais teórico da arquitetura, o que sugere uma ligação com o crescente movimento pós-moderno da Europa e dos Estados Unidos. Ligado às discussões sobre a existência de uma arquitetura genuinamente japonesa, Isozaki investiga o termo Ma.

Em “Japan-ness in Architecture” Arata Isozaki inicia sua tese lembrando que o discurso arquitetônico demanda que analisemos os edifícios como eventos, e não somente como objetos inertes, transcendendo ao estado filosófico da obra. Reforça a ideia de que a compreensão da edificação vai além da experiência empírica, sendo necessária a leitura dos textos referentes à obra para elevar o conhecimento em busca de alcançar a problemática que cada edifício originalmente internaliza.

A análise realizada por Isozaki sobre as origens e os aspectos que caracterizariam uma arquitetura genuinamente japonesa são de extrema importância para a inserção do olhar ocidental na arquitetura nipônica e consequentemente, embasam o conhecimento sobre o espaço Ma, aqui em questão.

Isozaki analisa um dos eventos-edifícios emblemáticos da arquitetura japonesa, a Vila Imperial de Katsura (Katsura Rikyu), ou Palácio Separado de Katsura, como um espaço textual, sendo a análise não distante das interferências do tempo e contexto sócio histórico, discorre que através das imagens realizadas pelo fotógrafo Yasuhiro Ishimoto, uma leitura hermenêutica da obra pode ser realizada na qual a visão e a linguagem transitam e permeiam entre si.

Outro marco na arquitetura oriental, a que se refere Isozaki, é o Santuário Ise. O autor discorre sobre a impossibilidade de julgar o evento-edifício desse santuário da maneira como julgamos a materialidade da construção, pelo material, pois nesse caso, o material detém significativa eternidade em sua constante reconstrução, como veremos no capítulo sobre o Templo de Ise.

O terceiro grande evento-edifício na arquitetura japonesa é estudado como uma arquitetura predominantemente de influência chinesa, o suntuoso portão sul do templo Todai-ji em Nara. Isozaki considera a obra, de arquitetura imponente como o início da arquitetura com força construtiva.

A seguir, uma descrição de cada evento-edifício considerados por Isozaki início de uma definição sobre a origem da arquitetura japonesa e intrínsecos ao conceito Ma e assim, indispensáveis para a compreensão desse conceito pelo Ocidente.



Fig. 19 - Jardim da Vila Imperial Katsura. Foto Acervo Pessoal. Tirada em Novembro de 2014.

3.1 O EVENTO-EDIFÍCIO DA VILA IMPERIAL DE KATSURA

Foi iniciada sua construção em meados de 1620, às margens do rio Katsura, oeste de Kyoto, pelo príncipe Toshihito, após sua morte em 1629, seu filho, Toshitada fez pouco uso da Vila, que foi se deteriorando. Quando se casou com Fu-Hime, a filha do chefe do clã de Kaga, sua renda cresceu muito e assim, ele ganhou os meios financeiros para renovar completamente a vila, o edifício foi concluído em sua forma atual por volta de 1650. O palácio somado ao jardim cobrem uma área de mais de 50.000 metros quadrados.

O palácio Katsura é uma obra fundamental da arquitetura japonesa, muitas vezes descrito como a “ quinta-essência do sabor japonês”. Kenzo Tange classificou a Vila como epítome da tradição arquitetônica e artística japonesa, uma fusão de duas forças básicas dentro da cultura japonesa: o Yayoi e Jomon.

Estas duas culturas remontam aos primórdios da história do Japão, o Yayoi é a força de refino e civilizadora que criou a delicada poesia japonesa, era uma cultura criada por um desejo de ordem e fundada sobre a necessidade de uma maneira mais civilizada de vida, enquanto que a cultura Jomon representa o lado selvagem e cheio de energia do Japão, é a força que borbulha e ferve sob a superfície ocasionalmente em erupção, com obras vivas e orgânicas da natureza.

Tange descreve Katsura como sendo representativa dessas duas forças e culturas que se reúnem em uma obra de arte. Desta forma, Katsura também representava o povo do Japão, síntese de paixão e requinte em todos os espaços entrelaçados com a natureza, ele escreve:

Foi no período em que o Palácio Katsura foi construído que as duas tradições, Jomon e Yayoi colidiram. Quando o fizeram, o formalismo cultural da classe alta e a energia vital das classes mais baixas proporcionou a criatividade da Vila de Katsura. Uma resolução dialética. (TANGE in ISOZAKI, 2006: p. 265. T.N.)

Bruno Taut foi um dos primeiros ocidentais a abordar a Vila Katsura, em 1933, quando chegou pela primeira vez ao Japão para evitar os nazistas na Alemanha, ele foi ofuscado pelo mais glorioso e ostensivo Palácio Nikko, construído durante aproximadamente a mesma era da Vila Katsura. Taut desprezou a arquitetura de Nikko, constatando ser impressionante apenas devido à sua grandeza, e afirmou:

“Katsura e Ise, juntos, configuram uma concretização da estética Tenno, e portanto genuínas, em contraponto com Toshogu em Nikko, o mausoléu de Tokugawa shogun”. (TAUT in ISOZAKI, 2006: p. 122. T.N.)



A Vila Katsura, por outro lado, Taut qualificou como uma obra de grande habilidade e talento, aplaudiu o uso eficiente de materiais e sua espacialidade, a ponto de considerar ser representante do mais alto nível da arquitetura japonesa.

Fig. 20 - Santuario de Toshogu, em Nikko.

Toshogu, o santuário xintoísta estabelecido no século XVII para abrigar o mausoléu de Tokugawa Ieyasu, fundador do shogunato de Tokugawa. As construções dos santuários, como o portão principal conhecido como Yomeimon, estão decoradas de maneira extravagante com figuras talhadas e pintadas.

Fonte: <http://curtindoojapao.com/relatos/log/eid22.html>

Le Corbusier e Walter Gropius, pilares do movimento modernista, também demonstraram grande fascínio por Katsura. Em seus espaços ortogonais e modulares, desprovido de decoração, visualizaram traços paralelos ao modernismo contemporâneo, tais como padronização, pré-fabricação e simplicidade.

Embora o interior do palácio se assemelhe a uma pintura de Mondrian, os arquitetos e construtores não tinham qualquer intenção em obter quaisquer similaridades a um movimento ocidental. Era apenas a reação profundamente pessoal de seu criador, Toshihito, às correntes sociais de sua época no Oriente.

O Katsura é considerado uma obra universal de arte, apesar da grande extensão, apresenta inúmeras instigantes visadas intimistas. O palácio possui um shoin, uma casa de chá e jardins para passeios. Uma réplica do palácio foi construída no Parque do Ibirapuera por ocasião de sua inauguração em 1954, atração hoje conhecida como Pavilhão Japonês.

O palácio é dividido em três partes: O Velho Shoin, O Shoin oriental e Novo Shoin. Cada um tem seu próprio edifício em diferentes estilos, entretanto, possuem uma certa harmonia entre as partes, compreendendo o todo como uma só Vila.

O palácio principal, que tem um só andar, está dividido em quatro pavilhões conectados pelas bordas: Shokintei, Shokatei, Shoiken e Gepparo. Todos são elevados sobre palafitas e construídos em madeira, com paredes caiadas de branco e portas de correr que conduzem para o parque circundante, o edifício principal pode ser considerado o mais próximo de um minimalismo.

O parque do lago é alimentado pelo rio Katsura, a vila também está rodeada por quatro casas de chá, uma para cada uma das estações, uma colina, areia branca, uma ponte e lanternas. Há também um salão budista, o Onrindo.

Os admiradores modernistas de Katsura sempre lamentaram a construção do Novo Shoin. Em contraste com os componentes anteriores, o Novo Shoin é deliberadamente mais ornamentado e menos minimalista. Esteticamente, é a cristalização de uma mudança no paladar japonês que ocorre em meados do

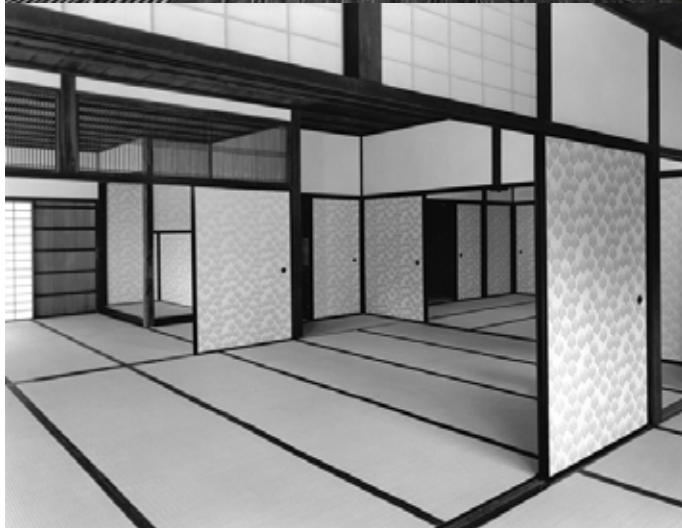


Fig. 21, 22 e 23 - FOTOS DA VILA KATSURA POR ISHIMOTO YASUHIRO

O fotógrafo Ishimoto Yasuhiro nasceu em 1921, em San Francisco. Em 1948, ele se matriculou como estudante no Instituto de Design, em Chicago, a instituição sucessora da New Bauhaus, fundada por László Moholy-Nagy.

século 17.

Anteriormente, o estilo da arquitetura Shoin tinha dominado a estética japonesa, que é geralmente formal, ortogonal, e com ostentação, entretanto as dificuldades financeiras e educação artística do fundador Toshihito criaram um leve e contido edifício de estilo Shoin, simples e elegante.

A fortuna de seu filho, Toshitada, permitiu que o Novo Shoin fosse mais decorativo e extravagante, em harmonia com o estilo “Sukiya ” que estava prestes a substituir a arquitetura Shoin.

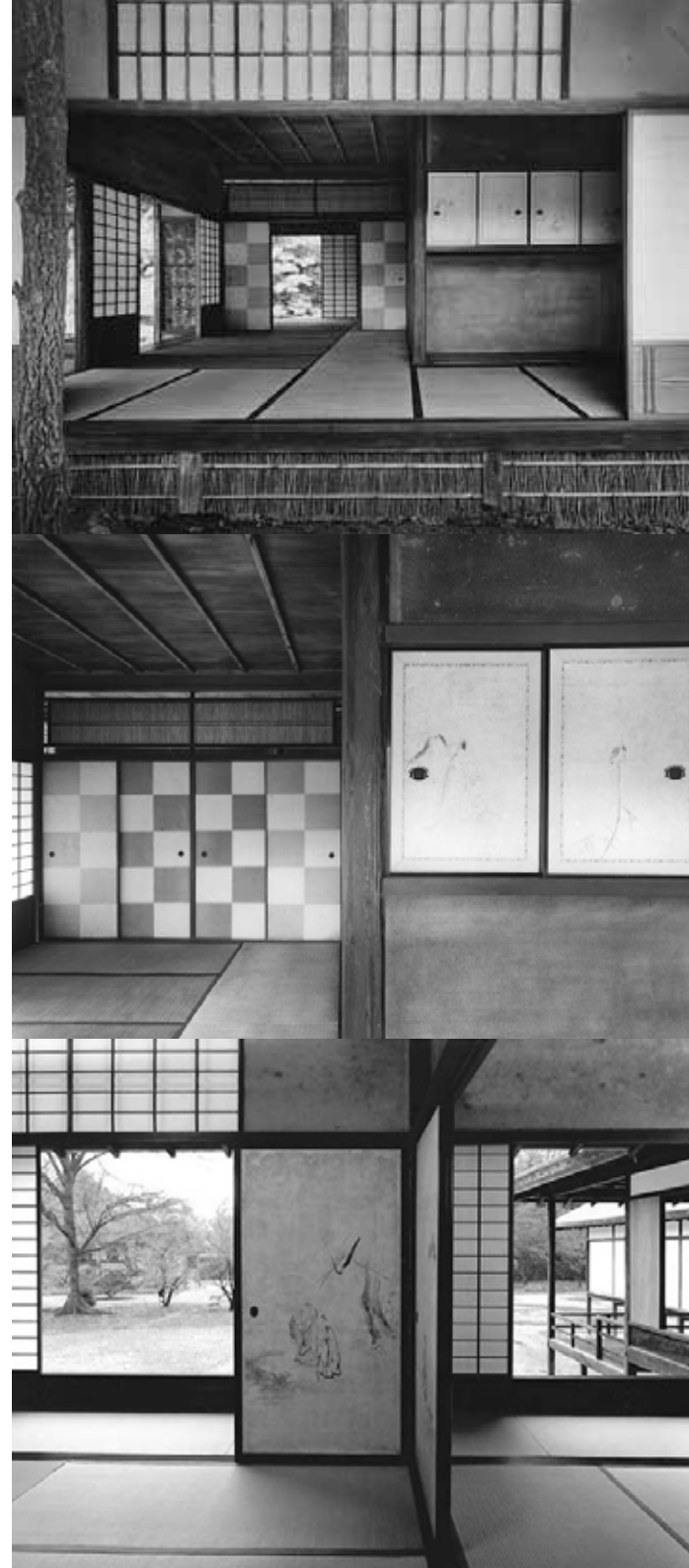
Em 1883, a propriedade entrou na posse da corte imperial, mas sofreu danos durante o tumulto da Restauração Meiji, entretanto nunca houve um incêndio, muito comum no Japão antigo. Em 1983, uma restauração abrangente foi feita, envolvendo o desmantelamento de praticamente todo o edifício, substituindo a madeira podre e reforçando as fundações.

Yasuhiro Ishimoto publicou seu trabalho inicial sobre Katsura, “Katsura: Tradition and Ceration in Japanese Architecture”, em 1960, em colaboração com Kenzo Tange. Alguns anos depois, publicou o segundo livro: “Katsura Villa: Space and Form”, em 1983. Se ambos forem comparados a diferença é tão absurda que é quase impossível encontrar similaridades entre o mesmo edifício. (ISOZAKI, 2006: p.08)

O mais recente a analisar a Vila de Katsura é Arata Isozaki, sua opinião do Palácio difere tanto de Taut quanto de Tange. Em sua obra, intitulada “Katsura Villa: a ambigüidade do seu espaço”, Isozaki apoia sua crença de que não existe um único estilo constituinte da Vila Katsura. Não é nem o epítome do modernismo, nem o ideal democrático de Tange, em vez disso, toda a área contém uma mistura de várias técnicas e estilo que, juntos, criam a ambigüidade de Katsura, na obra Katsura Villa: The Ambiguity of Its Space, Isozaki escreve:

Fig. 24, 25 e 26 - Fotos da Vila Katsura por Ishimoto Yasuhiro

Em 1953, Ishimoto foi recebido a encomenda pelo MoMA para fotografar detalhes arquitetônicos japoneses para a exposição 'The Japanese House'. Sua série de fotos de Katsura foi tomada em 1954. Seus quadros eram parte da famosa exposição 'Family of Man'. Em 1966, Ishimoto retornou ao Japão, onde foi nomeado professor da Universidade de Tóquio de Arte e Design e tornou-se um cidadão japonês em 1969. Ishimoto foi homenageado em 1996 pelo governo japonês como uma "pessoa de Mérito Cultural".



Eu não tenho sido capaz de ver o Katsura na mesma luz dos modernistas. Eles selecionaram o que eles queriam do espaço da Vila, a sua transparência e o projeto funcional. Tenho analisado a sua tão profunda ambiguidade, tomando a sua evolução como resultantes de acidentes de trabalho e uma certa opacidade no design. (ISHIMOTO, ISOZAKI & SATO, 1987: p. 156)

Dessa forma, Isozaki considera a Vila Katsura um evento-edifício singular e essencial para compreensão da arquitetura tradicional japonesa, bem como sua evolução e influências durante os anos.

3.2 O EVENTO-EDIFÍCIO DO SANTUÁRIO ISE

O Santuário Ise é composto por um complexo de santuários xintoístas centrados em dois santuários principais, Naiku e Geku. Também é conhecido por Ise Jingu, ou apenas por Jingu (“o Santuário”) e é um dos mais importantes santuários xintoístas do Japão. Segundo os escritos da tradição, o Santuário Naiku foi fundado em 4 a.C., mas historiadores atestam que a construção teria iniciado somente no século 3 d.C. O Santuário Geku foi fundado no final do século 5 d.C.

O Santuário Inner, Naiku, conhecido como “Kotai Jingo”, está localizado na cidade de Uji - tachi, centro sul da cidade de Ise, e é dedicado à adoração de Amaterasu - Omikami. O Santuário Outer, Geku, conhecido como “Toyoke Daijingu”, está localizado a seis quilômetros da cidade de Naiku e dedicado a Toyoke, a divindade da agricultura e da indústria. Além Naiku e Geku, há um adicional de 123 santuários xintoístas na cidade de Ise e nas zonas circundantes, 91 deles ligado a Naiku e 32 a Geku.

O local do Santuário Ise há muito tempo é sagrado, devido a sua floresta de cipreste japonês (ou cryptomeria) de aproximadamente 5.500 hectares, lembrando que para o povo japonês, os elementos da natureza denotam a divindades espirituais.

Inicialmente, aquele espaço era sagrado e a adoração realizada em direção as árvores e pedras, sem qualquer edificação. Posteriormente, uma árvore foi cortada e transformada em um pilar (himorogi), que era venerado como divindade. No mesmo lugar, santuário foi construído. (ISOZAKI, 2006)

O edifício principal em cada santuário é uma cabana de palha simples feita em madeira cipreste natural. O acesso aos edifícios é resguardado pela família real, sendo protegido e não aberto aos turistas. A presença de galos pode ser vista pelos santuários, especialmente em Naiku. O galo está associado com a deusa do sol, Amaterasu, ao cantar antes do amanhecer e desempenhar um papel fundamental no misticismo japonês.

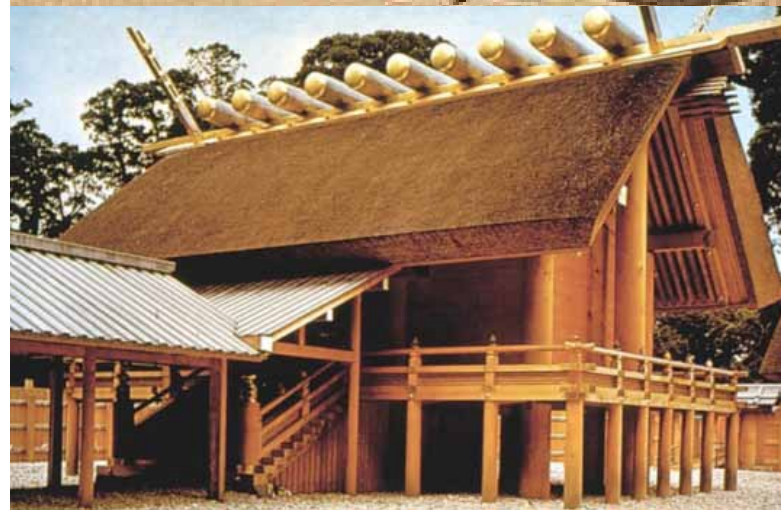


Fig. 27, 28 e 29 - O Santuário Ise

Ise é um santuário xintoísta dedicado à deusa do sol, Amaterasu e está situado na cidade de Ise, na província de Mie, no Japão

Amaterasu, divindade do sol, é considerada a antepassada da Família real nipônica e é a divindade tutelar do povo japonês. Esta ligação mantém-se até aos nossos dias, pois o sumo-sacerdote continua a ser um membro da Família Real. O cargo é hoje exercido por Kitashirakawa Michihisa, bisneta do Imperador Meiji.

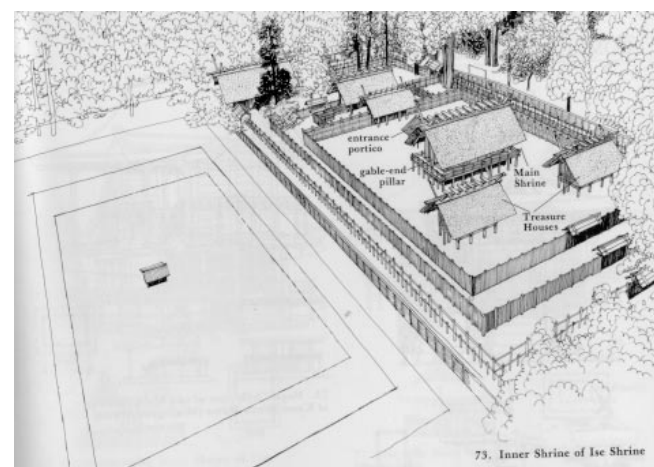
Os santuários de Amaterasu são considerados um dos três tesouros sagrados do Japão. A presença de um espelho, no interior do santuário denota umshintai, um objeto sagrado em que um deus Shinto reside ou se manifesta. O espelho é geralmente mantido fora da vista dos devotos, sendo apenas visto pelo próprio imperador.

Geku é dedicado a Toyouke Okami, a deusa da alimentação, agricultura, indústria, roupas e abrigo. Ela foi trazida para Ise para supervisionar o oferecimento de comida sagrada para Amaterasu. A oferta do alimento sagrado para a Deusa ocorre duas vezes por dia em um edifício principal em Geku. O ritual inclui o uso do fogo sagrado, que é aceso de forma tradicional por madeira girando em madeira.

No Santuário Ise, a sacerdotisa suprema, a Saishu, está acima até mesmo o sacerdote xintoísta supremo, dai – Guji. Em tempos imperiais, a sacerdotisa suprema sempre foi uma princesa solteira. A sacerdotisa conduz as cerimônias religiosas mais importantes do Santuário Ise, servindo como um intermediário entre os deuses e os adoradores. Junto com outros sacerdotes xintoístas, ela reza para Amaterasu para a saúde do imperador e da paz no Japão e no mundo.

O curioso do santuário de Ise é que os principais edifícios do santuário são destruídos e reconstruídos em um local adjacente a cada aproximados 20 anos em uma cerimônia conhecida como a Shikinen Sengu. Esta tradição remonta ao século 7 e tem-se realizado regularmente desde então.

Fig. 30 - Reconstrução Santuário de Ise



As últimas cerimônias de reconstrução, 61ª a ser realizada, ocorreu no dia 02 de outubro no Santuário Naiku e 5 de Outubro no santuário Geku, em 1993. A mais recente, 62ª, ocorreu em 2013.

Depois que um edifício santuário é destruído, seixos brancos são espalhados em todo o terreno e um único pilar em madeira, de aproximadamente dois metros de altura é erguido no centro. Uma pequena cabana de madeira recobre o pilar e o material que constituía a construção é enviado a outros templos no Japão para ser reutilizado.

Vários festivais são hospedados no santuário de Ise, desde eventos comemorativos da família real a festivais de importância nacional. Em 1965, Kenzo Tange e Noboru Kawazoe sugerem em “Ise: Prototype of Japanese Architecture”:

[...] a construção de um único pilar no centro de uma área sagrada repleta de pedras representa a forma assumida pelo povo japonês na antiguidade. O shin-no-mihashira seria apenas a sobrevivência de um simbolismo primitivo resguardado até os dias atuais. (TANGE & KAWAZOE, 1965, p. 229)

Nenhum arquiteto no início do movimento moderno contestou a importância do Santuário de Ise tanto para as origens da arquitetura japonesa, quanto a sua contribuição para o Ocidente. Em sua primeira visita ao Japão, Bruno Taut atestou:

Não existe arquitetura superior ao Santuário de Ise em termos de pureza observadas na harmonia entre material e estrutura. Somente o povo japonês reverencia o Ise Jingu como um estado santificado, arquitetos japoneses devem reverencia-lo como um exemplo do design. Sua beleza desafia a mera descrição. Arquitetos do mundo deveriam tê-lo como um excepcional espaço sagrado de arquitetura de peregrinação. Essa singular arquitetura japonesa é também uma das mais importantes obras-primas da arquitetura. (TAUT in ISOZAKI, 2006: p. 127)

3.3. O EVENTO-EDIFÍCIO DO PORTÃO SUL DO TEMPLO TODAI-JI

O templo de Todaiji é estruturado em madeira e contém a maior estátua de Buda em bronze do mundo. Foi construído no período Nara, 710 – 794, sob ordens do imperador Shomu. Em 741, a fim de estabelecer o budismo por todo o país e consolidar o poder do trono imperial, o Imperador Shomu autorizou a construção de mosteiros nacionais, Kokubunji, e conventos, kokubunniji.

Em 743, o imperador ordenou a construção de uma estátua de Rushana, mais tarde conhecido como Dainichi Nyorai, Buda cósmico, ou simplesmente Dai-butsu, Grande Buda. Este Buda, chamado Vairocana Buda em sânscrito, foi construído como a imagem principal para um salão memorial, em homenagem a seu filho, que havia morrido em uma idade precoce. Este salão estava dentro de um templo chamado Konshu -ji, que mais tarde foi transformado em templo nacional da província de Yamato e recebeu o nome Konkomyo -ji. O templo começou a ser chamado de Todaiji, grande templo oriental, no fim de 747.



Fig. 31 - Portão Sul do Templo de Todaiji.

A título de curiosidade: na cidade de Nara os veados são atração turística.



Fig. 32 - Portão Sul do Templo Todaiji. Acervo Pessoal. Foto tirada em Janeiro de 2015.

Atualmente, o templo é considerado como principal templo budista, servindo como um lugar de oração pela paz e riqueza da terra, bem como um centro de pesquisa doutrinária budista. Vairocana Buda, ou “luz universal” é o principal Buda no Kegon Sutra.

A estátua de Buda Vairocana é feita de bronze fundido, e foi consagrada em 752, mas foi danificado e reparado por diversas vezes nos séculos seguintes. As mãos atuais da estátua foram feitas no período Momoyama (1568-1615), e a cabeça foi feita no período Edo de 1615 a 1867.

O grande hall do Buda, Daibutsuden, foi queimado no fogo da guerra em 1180 e 1567, sendo o edifício atual construído no período Edo. A única estrutura que não veio a total destruição foi o Portão Sul do Templo Todai-ji.

Vários eventos são realizados anualmente em Todai -ji, entre os mais atrativos estão o Omizu - tori, também conhecido como a Festival do fogo. Este evento é realizado na primeira quinzena de março em um dos edifícios do complexo. Outro evento importante é O-minugui ou “limpeza da primavera do Buda”. No início de agosto, dezenas de jovens monges vestidos de branco escalam o Buda para limpar a estátua enorme com a utilização de panos coloridos.

A importância do templo Todai-ji para a religião, cultura e arquitetura torna-se incontestável diante da significância que os edifícios religiosos mantêm até os dias atuais para a comunidade japonesa, entretanto, o destaque ao portão sul do templo Todai-ji, bem como a sua colocação como evento-edifício de suma importância para a compreensão do espaço japonês destaca-se diante dos demais.

O grandioso portão Sul do templo de Todai-ji faz parte de um dos exemplos da influência da arquitetura Chinesa na dinastia Sung, construído em 1199. Na estrutura do portão, os suportes dos beirais são diretamente fixados nas colunas de sustentação que, por sua vez, estão ligados entre si por uma sucessão de vigas de fixação encaixadas, que se estendem através do centro dos pilares.



Fig. 33 - Grande Buda. Acervo Pessoal. Foto tirada em 01 de Janeiro de 2015.

No terremoto de 855 a cabeça do grande Buda caiu, e o prejuízo demorou cerca de seis anos para ser consertado. Na Era de Chogen, o grande hall do templo Todai-ji, bem como o grande Buda estavam em perigosas condições, e no incêndio de 1180, a cabeça do grande Buda caiu de novo, deixando o corpo inclinado para trás.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Todai-ji>



Fig. 34 - Festival Omizu Tori em Nara no Templo Todaiji

No interior do portão toda a estrutura construtiva é aparente, demonstrando vigas curtas que irradiam nos cantos para criar a extensão em balanço. Os principais pilares possuem altura total da estrutura e no topo, encontramos uma série de vigas arco-íris, termo genérico para qualquer vigota transversal curva no Japão.

As figuras de dança Nio, dois guardiões de aproximados 28 metros de altura de cada lado da parte interior do Nandaimon, foram construídas na mesma época que o restante do portão. São compostas pelo par Ungyo que, por tradição tem uma expressão facial com a boca fechada, significando “morte”, ou “fim”, e Agyo, que tem uma expressão de boca aberta, o que remete a “nascimento” ou “começo”.

Os dois números foram rigorosamente avaliados e amplamente restaurado por uma equipe de conservadores de arte entre 1988 e 1993. Até essa data, nunca antes haviam saído dos nichos em que foram instalados originalmente.

O portão sul do templo Todai-ji denota um exemplo singular da influência da arquitetura chinesa e capacidade de adequação à arquitetura japonesa, concretizando um dos exemplos ímpares em construção tradicional.



Fig. 35 - As figuras de dança Nio. Exemplificando a “morte” e o “nascimento”



Fig. 36 - Foto do guardião Agyo no Portão Sul do Templo de Todaiji. Acervo Pessoal. Foto tirada em Janeiro de 2015.

3.4. ESPAÇO E TEMPO EM ISOZAKI

Arquitetura pode ser teorizada como a convergência dos conceitos ocidentais de tempo e espaço. O ambiente que nos rodeia está em um estado de transformação impulsionado por aquilo que poderia ser chamado de um lugar de grau zero, em que não apenas entidades físicas, mas também as estruturas sociais estão sendo continuamente destruídos e desmantelados. Tentei resgatar tais entidades como partes de um processo, a cidade, arquitetura e estilos de vida. (ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken, 2009: p. 07 T.N.).

A compreensão da arquitetura tradicional japonesa por Isozaki nos direciona ao entendimento do espaço-tempo para o oriental e consequente aproximação do conceito Ma. Os três eventos-edifícios descritos no capítulo anterior configuram para Isozaki a espacialização do conceito da arquitetura japonesa. Por mais que cada um dos eventos-edifícios descritos por Isozaki fossem concebidos em períodos distintos, o autor destaca que todos possuem uma intenção em comum. O templo de Ise forneceu um antídoto para a estandarização da arquitetura de templos importada da Ásia no século XX, a reconstrução do Todai-ji e permanecimento do portão sul tomaram o estilo robusto de arquitetura Sung além da tendência construtivista, e por fim, a vila imperial Katsura exerceu pressão no estilo ortodoxo Shoin gerando um novo conceito.

Apesar de cada edifício ter sua peculiar maneira de lidar com a tradição, todos esses edifícios-eventos produziram e exerceram uma arquitetura que pode ser considerada genuinamente japonesa.

Em 1978, Isozaki recebeu a incumbência de participar da exposição Ma: Espace-Temps du Japon, como dito anteriormente, onde o arquiteto deveria demonstrar o Japão moderno do momento pós-guerra. Isozaki buscou o termo Ma, para entender e debruçar-se sobre as profundas origens da palavra e suas ramifi-

cações subsequentes.

Compreendendo as principais diferenças entre as culturas, o arquiteto faz uma analogia entre o meio pelo qual os mitos japoneses de origem Kojiki não distinguem o estado do céu e da terra e como ele acreditava que era necessário não diferenciar o estado de tempo e espaço. Em japonês, quando os conceitos de tempo, jikan, e espaço, Kukan, foram escritos pela primeira vez, o ideograma chinês Ma, como um interstício, foi utilizado como segundo caractere para ambos.

Inicialmente, na exposição de 1978, Isozaki buscou aprofundar-se sobre as origens e ramificações linguísticas posteriores do termo Ma.

時間 = 時+間 Tempo, duração = (Grego) chronos + ma

空間 = 空+間 Espaço = Vazio + ma

O próprio termo “Ma” veio a ser anotado como se segue: inicialmente, o espaço entre as coisas que existem uma ao lado da outra; em seguida, vem a significar um interstício entre as coisas - abismo; mais tarde, como um recinto espacial fisicamente definido por colunas e / ou telas de byombo; num contexto temporal, o espaço de repouso ou pausa na ocorrência de fenômenos um após o outro.

Parece ser que o Ma poderia ser melhor pensado como “lacuna”, ou uma “diferença” imanente às coisas. Só muito mais tarde é que o termo veio a significar “vazio marginal”, uma definição de Ma que é dificilmente explicável. (ISOZAKI, 2006: p 142).

Isozaki discorre sobre a visão ordinária de perceber o espaço como algo absolutamente localizável, enquanto que o tempo como mera eventualidade de ocasião. Contesta a convenção de tempo e espaço da ciência moderna, imposta por historiadores como Sigfried Giedion entre outros críticos, ao afirmar que:

Eu acredito que o espaço aparece apenas no tempo que o homem o percebe, sendo sempre específico, concreto, hesitante e nunca fixo. (ISOZAKI, 2006: p 142).

Siegfried Giedion publicou pela primeira vez em 1941 “Space, Time and Architecture”, no qual afirma que “a física moderna concebe o espaço como algo relativo a um ponto de referência móvel e não como uma entidade absoluta e estática que, na era barroca, o sistema de Newton requeria. E na arte moderna, pela primeira vez desde o Renascimento, uma nova concepção de espaço conduz conscientemente ao alargamento das nossas capacidades de percepção espacial.”

Esse processo encontrou no Cubismo a sua máxima realização. Segundo Giedion, esta nova concepção de espaço e tempo integrados teria sido formulada pela primeira vez por Hermann Minkowski que, em 1908 proclamou que “de agora em diante, espaço ou tempo, com entidades isoladas e autônomas estão condenados a desaparecer como sombras: somente uma qualquer forma de união entre ambas será capaz de preservar a sua existência. ” (GIEDION, 2004: p. 749)

A fase analítica do cubismo iniciou em 1907 e sua evolução percorreu até meados 1914, logo após a proclamação de Minkowski, o que fez com que Giedion, encontrasse nas obras do Cubismo a exemplificação da integração desse espaço e tempo representados pelo movimento e fragmentação dos objetos do Cubismo, lançando as fundações para uma nova consciência artística.

Giedion compreende e considera a importância do homem na interpretação que este dá ao perceber que, nas dimensões do espaço, um quarto elemento, o “Tempo”, surge para romper com antigos paradigmas.

O cubismo rompe com a perspectiva renascentista. [...] Ao dissecar os objetos, percebe-os simultaneamente, por todos os lados - por cima e por baixo, por dentro e por fora, circundando-os e penetrando-os.



Fig. 37 - Les demoiselles d'Avignon (As senhoritas de Avignon)

Considerado o marco do início do cubismo com Pablo Picasso.

Esta obra representa, para além de uma obra-prima do cubismo mundial, a violação de todas as tradições e convenções visuais naturalistas ocidentais, ao apresentar cinco aleivosas (prostitutas), representadas de forma cubista.

O quadro teve em sua época uma péssima repercussão. O amigo do artista, Henri Matisse horrorizou-se com a obra e considerou-a uma tentativa de representar quatro dimensões. Derain afirmou que em alguma ocasião “Picasso se enforcaria atrás de sua obra”. A tela se tornou um escândalo: era grosseiro, chocante e indigno. Nas palavras de Picasso, “foi meu primeiro exorcismo”.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_demoiselles_d%27Avignon

Dessa maneira, às três dimensões do Renascimento, que haviam se mantido como fatos constituintes por tantos séculos, é acrescentada uma quarta – o tempo. (GIEDION, 2004: p. 746-749)

Isozaki crê que o que chamamos de espaço é a imagem hesitante idealizada mentalmente pelo indivíduo, que surge através da performance dos nossos cinco sentidos:

Se nos posicionarmos o espaço tridimensional, representado na vida cotidiana e percebido pelo homem como um par de eixos, um representaria uma série de espaços simbólicos (profundo espaço psicológico) associado com a imagem da escuridão; o outro uma série de abstrações, espaços multidimensionais (espaço semiótico), afiliados com a imagem do vazio. O espaço da escuridão prova ao indivíduo a consciência da profundidade, enquanto que o espaço vazio analisa logicamente a personalidade individual da diversificação na apreensão dos espaços. (ISOZAKI, 2009: p. 158 T.N.)

Dessa maneira Isozaki declara seu desvio do ponto de vista neo-cartesiano, a favor de um posicionamento direcionado a fenomenologia epistemológica. Considera a obra de Giedion uma tentativa de sintetizar tempo e espaço em uma transferência de ponto de vista, inspirando-se na quarta dimensão espacial de Minkowski e sendo assim, chega a manifestação da impossibilidade de distinção entre os dois elementos, tempo e espaço.

A seguir, ressaltamos a exposição Ma: Espace-Temps du Japon, na qual Isozaki busca definir e fazer compreensível o termo Ma para o Ocidente através de nove conceitos genuinamente japoneses: Himorogi, Yami, Suki, Sabi, Michiyuki, Utsuroi, Hashi, Susabi e Utsushimi.

4. O MA POR CONCEITOS NIPÔNICOS: EXPOSIÇÃO DE 1978

Isozaki pretendia esclarecer o conceito do Ma para o Oriente com o fim de promover uma compreensão da cultura japonesa aonde a palavra Ma é tida como uma função vital do cotidiano e principalmente nos gêneros artísticos.

Todos os temas elegidos para representar o Ma permeiam várias esferas artísticas e foram selecionadas de acordo com seu potencial de representarem o conceito mais concretamente na exibição. Ao mesmo tempo, Isozaki tinha o Ma como um termo fluido, encontrado em vários aspectos objetivos e subjetivos da vida no Japão.

A exposição foi desde o segmento sagrado como o Himorogi e Yami, até o profano com Utsuhimi, a estética consciente do Suki e Sabi, aspectos da vida cotidiana com Susabi e Michiyuki, conceitos espaciais mais concretos como o Hashi e temporais como o Utsuroi. (OKANO, 2006)

4.1. HIMOROGI

Ma é a forma de construir o lugar aonde Kami, divindade, vem ao mundo real.

Etimologia do Himorogi

“Hi” de Himorogi significa a atividade do tama (alma, espírito). “Moro” se refere ao mori (floresta), e o significado da palavra completa é “o lugar aonde kami desce”.

Quando adoradores queriam evocar o Kami para a Terra, preparavam um lugar sagrado, himorogi, colocando quatro mastros na terra para marcar os cantos de um quadrado ou retângulo. Ao centro do espaço era construída uma coluna aonde os Kamis eram incorporados e uma corda amarrada em volta de quatro postes delimitava o espaço. A areia branca e as pedras naturais eram às vezes colocadas nos espaços sagrados para simbolizar as forças sobrenaturais.

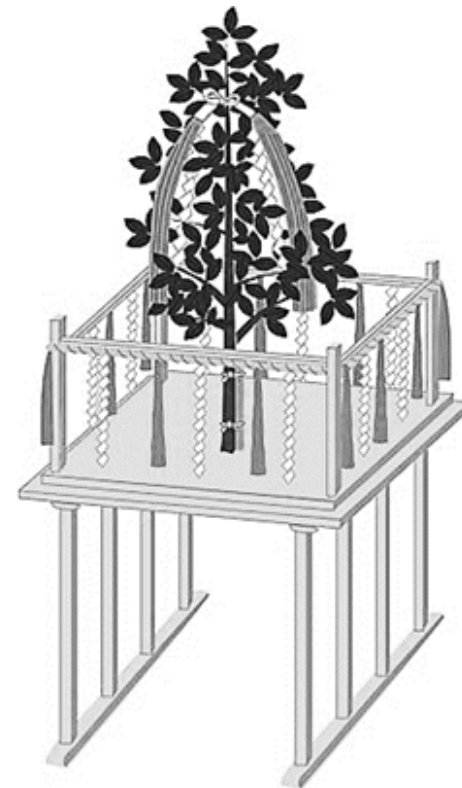


Fig. 38 - Altar de Himorogi



Fig. 39 - Entrada da exposição de 1978.

Conceitualmente Himorogi é um altar. O altar que, situado em um lugar específico, com telhado e rodeado por cercas, tornou-se um santuário. (ISOZAKI, 2009: p. 158 T.N.)

Shinkyô

Para convidar as divindades, galhos da árvore Sakaki (*Cleyera Ochnacea*) eram colocadas numa posição vertical e um espelho redondo era suspenso a partir delas. Nos tempos antigos o sol era o protótipo do mais poderoso kami. Para os orientais, um espelho reflete tanto a luz do sol quanto visões projetadas de um outro mundo, enquanto que ao mesmo tempo pode parecer ser uma entrada para o mundo do outro lado, era considerado como um símbolo do kami e, com o tempo, foi instalado como um objeto de adoração nos templos Xintoístas.

Tama

Acreditava-se que espíritos poderiam entrar, habitar, e sair de objetos ou corpos, tais espíritos encarnados nos objetos eram denominados tama. Por pensarem que as pedras redondas, abrigavam estes espíritos, tais pedras eram frequentemente usadas para rituais mágicos ou como decorações sagradas. Crê-se no xintoísmo que o tama (espírito) por algum tempo ainda exerça influência na vida antes de se tornar um antepassado kami (divindade) da família à qual pertenceu, o que dá raízes indenitárias à ancestralidade da família ou do clã.

Rissa

Areia branca conformada dentro de um cone estava entre os símbolos utilizados para marcar o lugar aonde o kami descia. Tais cones foram sempre locados antes da varanda nos jardins das famílias nobres e eles também eram colocados nos átrios dos templos xintoístas.

Mais tarde esta forma foi incorporada como um importante elemento abstrato de composição na areia e jardins de rocha (*kare-sansui*). A maioria dos métodos e elementos da composição espacial empregadas no Japão são originários da antiga cerimônia de convocação do kami.

Himorogi

Segundo Isozaki (2008), Himorogi é um altar, originalmente, entretanto, o altar era uma estrutura temporária. Posicionado em qualquer lugar e em qualquer momento em que houvesse cerimônias e desmontados quando acabavam.

Nesse espaço percebemos a efemeridade da presença do Kami, o Himorogi é montado e desmontado à medida que o ritual termina, trazendo novamente a conexão entre espaço e tempo para a cultura japonesa.

Estes meios primários de definição do espaço no Japão influenciaram métodos tradicionais de composição arquitetônica, como exemplo a areia branca que levou a criação dos jardins secos, karesansui, e representa a água que circunda as “ilhas” de rochas.

A construção dos himorogis era feita quando ainda não se construíam santuários, acreditava-se que as divindades faziam visitas em ocasiões especiais. Tudo era considerado sagrado, desde a construção como também o entorno, por serem construídos em meio à natureza, nas montanhas, perto de cachoeiras ou em ilhas isoladas. No Xintoísmo, a própria natureza era vista como símbolo da divindade.

As divindades normalmente existem independentes de construções arquitetônicas, como um ritual de atratividade para evocar essa divindade da natureza, cria-se temporariamente um Himorogi, habitualmente circundado por árvores esverdeadas ou uma cerca de estilo imperial. (ISO-ZAKI, 2000: p. 121-148 T.N.).

Em uma tentativa de aproximar o termo Himorogi a um conceito espacial ocidental, podemos analogicamente conceber esse princípio como sendo o primeiro reconhecimento de um espaço natural pelo homem. O ato de fincar o pilar do Himorogi, e partir do instrumento posicionado, fazer surgir uma noção de lugar e transmissão de significado, corresponde ao fazer arquitetura, inserido numa teoria da arte da arquitetura ocidental.

4.2. HASHI

Ma é uma divisão entre dois mundos. Espaço de conexão entre dois objetos.

Etimologia de Hashi

“Hashi” significa extremidade e ponte, na antiguidade também significava escada e varanda, hoje também denotam os instrumentos para comer sashimi. Os significados da palavra “hashi” podem referir-se a distintas formas de objetos, mas possuem em comum a função de conexão/ligação entre universos, ou fim de um universo e início de um outro. No Japão, tudo que conecta dois lados, pode ser chamado de hashi.



Fig. 40 - Shukkein, Hiroshima. Acervo pessoal Tirada em 10 de Novembro de 2014.

No caso de "hashi" significar "varanda", a denominação em japonês é "engawa". Funciona como um espaço de transição entre o mundo interior da habitação tradicional e o jardim do espaço exterior, pertencente a ambos e servindo como um elo de ligação.

Isozaki descreve em “MA: Space-time in Japan” a lenda dos sacerdotes budistas que navegavam até a península Kii para um lugar sagrado, Kumano, em busca de se tornarem Budas vivos. Essa aventura é denominada Fudara-Tokai.

Posteriormente esse lugar sagrado, em parte por sua localização geográfica ao sul da península, foi pensado para ser um eixo de conexão entre o Japão e um outro mundo, o mundo de Kami (divindade), quando acreditava-se que o sagrado existia em algum lugar atrás do oceano.

Hashi nesse caso está representado por essa travessia de conexão entre a terra, sacerdotes, e o universo espiritual de Kami, ao ter homens enfrentando a morte para atingir o estado de Budas vivos em terra.

Ao conceituar o Ma como Hashi, visualizamos uma ponte de conexão entre dois mundos a espera de uma ligação, dois universos distintos que aguardam uma vinculação, entretanto, essa distância entre os mesmos se torna além de complementar, indispensável.

Quando esse intervalo ou ponte é representado como uma varanda, engawa, ele separa e unifica a natureza, no caso da casa tradicional japonesa, o jardim e o homem.

Em “The concept of Ma and the music of Takemitsu”, Chenette descreve a relação da música de Takemitsu, que incorpora diferentes tipos de sons em uma mesma composição e convida aos ouvintes a quebrar paradigmas entre os distintos mundos da música. O autor comenta sobre a incorporação de sons da natureza aos sons da arpa, eletrônicos e sons de atividades humanas, ao dizer: Não existem barreiras entre os sons, apenas hashis (pontes) a serem cruzadas. Takemitsu descreve que:

A natureza deve fazer parte da música, bem como faz parte da casa japonesa. No Ocidente, constroem-se casas com paredes que separam o homem da natureza. Nessas paredes são recortadas janelas em quartos das quais a natureza é visualizada como um quadro com molduras. Isso está errado. (TAKEMITSU in CHENETTE, 1985: p. 68)

Como dito, Hashi faz referência a um elo de ligação, podendo ser ele uma ponte, especificamente, ou um vazio entre dois elementos que configura uma tensão, uma união de elementos pelo espaço negativo existente entre eles.

4.3. YAMI

Ma é mantido numa absoluta escuridão.

Etimologia de Yami

O “Yo”, raiz do nome “Yami” significa mundo inferior ou noite. A palavra Yami deu origem ao verbo Yamu, cessar/interromper. Hoje em dia no dicionário encontramos as traduções escuridão, desnorteamento, desesperança, mercado negro, ilegal, entre outras relativas a um mundo obscuro.

Antigamente se acreditava que os kamis permeavam no cosmos, mas eram originários do mundo das sombras. Eles apareciam em ocasiões especiais quando eram invocados e depois desapareciam na escuridão.

Quando o Budismo foi trazido da China, algumas práticas xintoístas, como a convocação de kamis, foi incorporada a nova religião. No Budismo exotérico, por exemplo, acreditava-se que o guardião da morte Fudo-Myoo surgia por trás da escuridão e um altar denominado Gomadan, esses rituais performáticos onde se convidava um espírito para a terra deram origem aos teatros sofisticados Kabuki e Noh.

Hoje em dia, quando um artista de Kabuki entra em cena considera-se uma aparição de kami das sombras, todo o teatro reverbera a cerimônia que tem como início e fim a obscuridade.

Omizu-tori

Omizu-Tori é um festival para evocação dos espíritos japoneses no Templo de Todai-ji, em Nara. Um evento que só ocorre uma vez no ano e preserva a forma desse mágico ritual.

Esta cerimônia tem o objetivo de purificar o povo de seus pecados, bem como inaugurar na primavera o começo do ano novo. Uma vez que o Omizutori é concluído, as cerejeiras começaram a florescer e a primavera se inicia.

Tochas são acesas no início do Omizutori, durante o Ittokuka, que é re-

alizada no início da manhã no dia primeiro de março. Há uma cerimônia à noite, chamado Otaimatsu, em que jovens ascetas carregam grandes tochas em fogo alto. Enquanto acenam as tochas no ar, eles atraem grandes círculos com o fogo que emite. Acredita-se que, se uma pessoa que vê a cerimônia é regada com as faíscas de fogo, que irão proteger esse indivíduo de todos os males.

Estrutura do teatro Noh

A estrutura do palco montada para os dramas Noh refletem diretamente a concepção japonesa de universo. Nos fundos uma parede em madeira denominada kagami-ita representa a divindade, kami, a pintura de uma árvore nessa parede representa a casa de kami. O palco em si representa o universo atual e atrás dele, o mundo dos mortos.

O espelho, kagami-no-ma, é posicionado logo na entrada do palco, demonstra a transferência do espírito do mundo dos mortos para o ator que está prestes a pisar no palco. A ponte que conecta os bastidores com o palco simboliza o espaço entre os dois mundos, a conexão entre o mundo real com o mundo dos mortos.

Na apresentação de um drama Noh, a lenta passagem do ator pelo hashi que conecta os dois mundos representa a descida de um espírito para o mundo real. Tanto a estrutura da montagem do palco Noh, quanto a configuração do cenário e a apresentação do teatro em si são elementos que detêm o Ma em todos os seus segmentos.

Michiko Okano em Ma: Entre-espaço da comunicação no Japão destacou a correlação existente entre Yami e Oku, conceito desenvolvido pelo arquiteto Maki Fumihiko em 2002:

Oku significa fundo e, por extensão, oculto e secreto. Os antigos acreditavam que no Oku das montanhas, também denominado Yami, moravam os espíritos. A pessoa que fica no fundo da casa é chamada Okusan (esposa) e Okuyuki (fundo + ir = profundidade) expressa um deslocamento para o interior do ambiente. Os templos nipônicos

escondem-se, não ficam visíveis, abrigando um espaço labiríntico para se chegar a ele. No Japão, tudo que tem valor está oculto. A idéia de Oku incorpora a ação de ir para o fundo e, simultaneamente, aventurar-se e perder-se no caminho labiríntico para chegar ao destino que normalmente se correlaciona com a penumbra e a escuridão.... Os presentes são embrulhados, repetidamente, em um papel em cima do outro, como se o fato de o fazer inúmeras vezes, tornasse o objeto mais valioso. (MAKI, 2002: p. 202-204)

Oku tem uma conotação relativa ao mistério e instigante profundidade espacial, referindo-se a uma distância mais metafísica do que mensurável, podendo ser aplicada a diferentes escalas. Intimamente relacionado com oku, existe outra expressão japonesa, Miegakure. Significa literalmente “ vislumbra algo que está escondido “, como a lua passa atrás das nuvens, é um conceito que engloba tanto o efêmero e ambíguo.

Em Miegakure Suru Toshi, Fumihiko se refere ao paradigma da aldeia japonesa localizada ao longo de um vale na base de uma montanha. A floresta é misteriosa e desconhecida, desperta no inconsciente coletivo uma vontade de desbravar e percorrer adentro. Em arquitetura também se considera oku as fachadas trabalhadas dos edifícios que escondem e ao mesmo tempo deixam passar informações parciais do interior.

Yami, ou escuridão, também está relacionado ao efeito da sombra, penumbra no planejamento arquitetônico. A variedade e dinamicidade gerada pela incidência da luz nos espaços, gerando elementos que se modificam de acordo com o tempo de exposição ao sol, pode ser considerada Yami.

Em seu trabalho, “Em louvor da sombra”, o famoso romancista japonês Tanizaki (2008) pergunta se o leitor já viu a cor da escuridão iluminada mediante uma lâmpada, ao recordar a escuridão de um quarto espaçoso em um lugar de entretenimento denominado a casa de chá Sumiya no distrito Shimabara de Kyoto. Naquela sala iluminada por uma vela havia uma tela de folha simples shoji. Além do universo iluminado da tela, que era do tamanho de dois tatames, uma alta e densa escuridão monocromática estava pendurada, aparentemente prestes a cair do teto. Incapazes de penetrar a espessura da escuridão, uma luz precária da vela atingiu uma massa na parede escura e a recuperou.

Interpretando o espaço interior japonês como produto das sombras, Tanizaki afirma que espaços arquitetônicos japoneses são permeados com a escuridão, e a partir da luz, cria sombras que determinam e caracterizam espaços.

Nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas resignamo-nos com ele como algo inevitável.

Fig. 41 - Festival Omizu Tori em Nara no Templo Todaiji



E se a claridade é deficiente, imergimos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente. Mas os ocidentais, progressistas, nunca se cansam de melhorar suas próprias condições. De vela a lampião, de lampião a lampião de gás, de lampião de gás a lâmpada elétrica, buscaram a claridade sem cessar, empenharam-se em eliminar o mais insignificante traço de sombra. (TANIZAKI, 2007, p. 48)

No cenário com o candeeiro de Tanizaki, sombras não nascem quando a luz é projetada, mas tudo é deixado para trás quando a luz corta a escuridão. Por essa razão, luz não pode ser absoluta, e é sim efêmera e deve passar. O espaço manifesta-se como a densidade da luz, mas dosada pela sua densidade. O espaço arquitetônico no Japão pode ser explicado através do conceito básico do monismo da escuridão, o monismo absoluto incapacita a teoria analítica e operacional, é a relação entre a luz e sombra que proporcionam a experiência e geram o lugar.

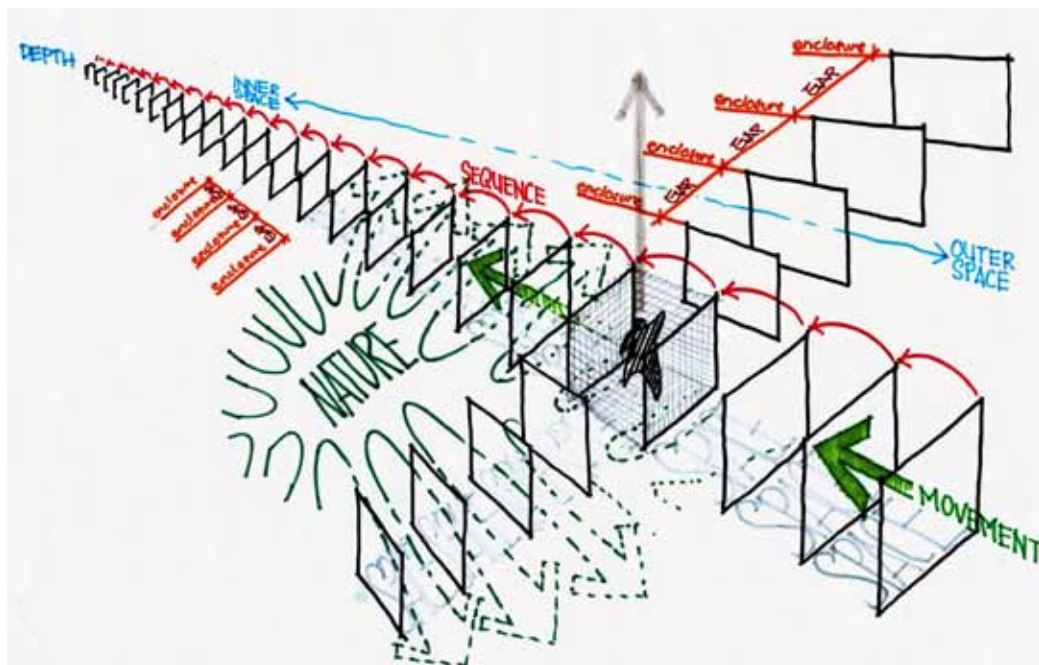


Fig. 42 - Croqui de Annisa P. Cindarakasih

No conceito de oku, a semi visualização de espaços ao fundo, gerando uma perspectiva de profundidade, despertam a atenção do observador a ponto de criar um espaço instigante e misterioso para quem o percorre.

Fonte: <http://catatansijeruk.blogspot.com.br/2014/11/architecture-spatial-concept-related-to.html>

4.4. SUKI

Ma é a unidade estrutural para um espaço de convivência.

Etimologia de Suki

“Su” significa “abertura”. Entretanto, no período Edo houveram inúmeras conotações, entre elas “gostar” e “elegante”. Originariamente o conceito Ma expressava a distância entre dois pontos, subsequentemente passou a significar um espaço gerado por paredes nos quatro lados, um recinto. Essa evolução etimológica sugere que originariamente os espaços de convivência no Japão deveriam ser sem a existência de paredes, vazios gerados por quatro pilares.

Perto do final do século XVI, em uma reação contra o estilo estabelecido de construções domésticas, a casa de chá foi acrescida a definição de suki. Todos os elementos desta sala eram montados para atender ao gosto do mestre do chá, artigos usados e exibidos nela eram meticulosamente tratados para geração de um microcosmo.

Esta evolução etimológica sugere que originalmente espaços em que a humanidade vivia no Japão podem ter sido “zonas com ausência de paredes e definidas por quatro pilares... Todos os elementos desta sala (casa de chá) foram montados para atender ao gosto do mestre do chá, que foi seu criador, artigos utilizados e visualizados forma recolhidos de todo o mundo e organizados como ele dirigiu. Esse acúmulo de componentes de diferentes estilos constituído um novo mundo, um microorganismo. O processo de combinar uma variedade de elementos “estrangeiros” era muito parecido com o método usado neste momento na criação de novos poemas composta de citações de textos clássicos, como em o waka (31 sílabas) e haiku (17 sílabas). (ISOZAKI, 2009: p. 160 T.N.)

Casa de Chá. So-an

Os mestres do chá de sado (culto do chá) criaram uma casa de chá adaptada para palácios de abades e samurais, o recinto era modelado após o soan (telhado de palha). Enquanto o edifício Shoin-zukuri (palácio dos samurais) foi baseado em um conceito autêntico da arquitetura e construído de acordo com normas rígidas, a casa de chá era composta por materiais simples, de uma arquitetura rústica. Essa dificuldade em conformação da casa de chá fez com que o sistema formal da Shoin-zukuri evoluísse para uma forma mais adaptável e mais livre, o Sukiya-zukun.

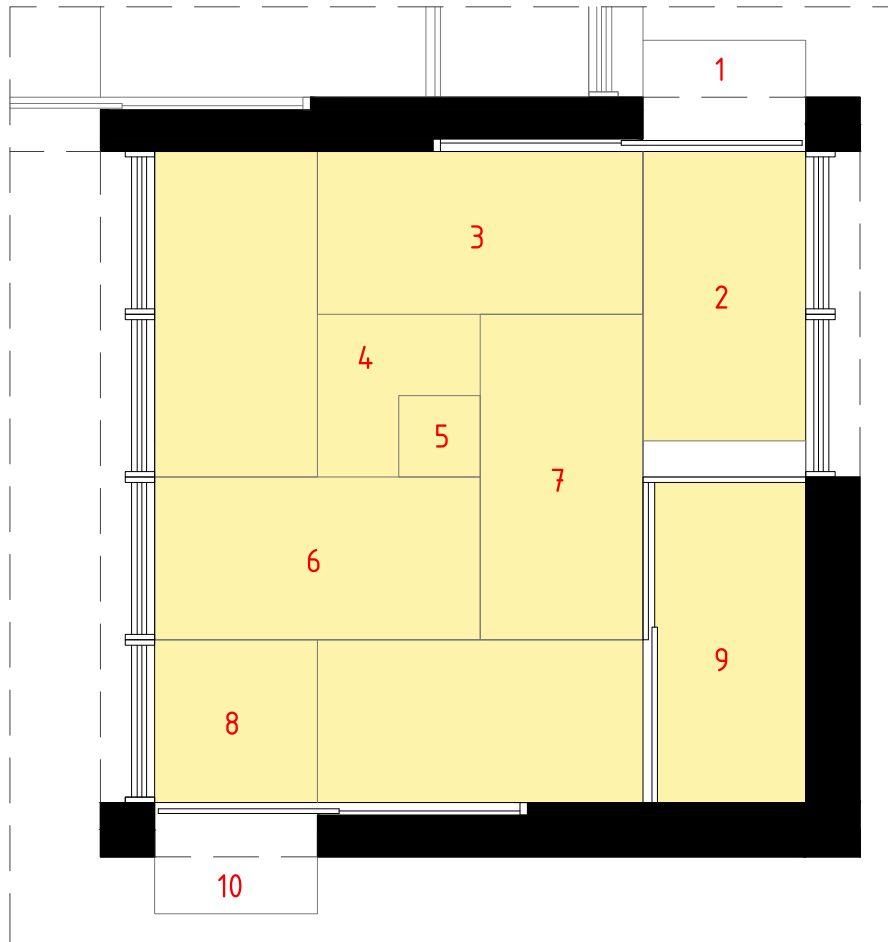
Tana

Um dos objetivos primordiais da cerimônia do chá é a exposição de objetos cuidadosamente arranjadas de propriedade do mestre. Exibido no Toko (alcova) e sobre a tana (prateleira) da casa de chá e do lugar de estudo, shoin, os utensílios da cerimônia são organizados de acordo com a técnica do mestre do chá para criar um equilíbrio artístico, esses elementos variam de acordo com o convidado de honra, tornando cada cerimonia única e particular.

Katsura-dana

Um recanto para a exposição de arte chamada tokonoma ou tana, foi criado dentro das casas de chá. A alcova se tornou o lugar mais importante na composição de design destes espaços, uma infinidade de variações envolvidas de um mínimo de elementos essenciais.

ESTRUTURA BÁSICA DE UMA CASA DE CHÁ



- 1 *Nijiriguchi* Entrada do convidado
- 2 *Tokonoma* Alcova com pintura (*kakejiku*) e jarro de flores (*kaki*)
- 3 *Kyakudatami* Tatami para os convidados
- 4 *Rodatami* Tatami para o fogo utilizado no inverno
- 5 *Ro* Lareira
- 6 *Temaedatami* Tatami para a anfitriã
- 7 *Mizuya* Zona de preparação do chá
- 8 *Kekomidatami* Tatami de entrada da anfitriã
- 9 *Kyabinetto* Armário de utilidades
- 10 *Sadoguchi* Entrada da anfitriã

Fig. 43 - Casa de Chá. Estrutura Básica

Fig. 44 - Tokonoma (próxima página)

Originalmente este espaço foi projetado para fornecer um lugar para pequenos ornamentos, tais como um rolo de papel suspenso, podendo ser exibido de acordo com os preceitos do MA. Tradicionalmente, o conteúdo do Tokonoma era escolhido para expressar o ambiente de cada temporada.

Fonte: <http://flickrhivemind.net/Tags/washitsu>



A arquitetura tradicional japonesa é caracterizada pela ausência de paredes fixas e a utilização de divisórias leves e móveis, entretanto o espaço da casa de chá distingue-se conceitualmente. As quatro paredes que envolvem o ambiente são fixas a fim de isolar a casa de chá dos diversos recintos.

Com essa característica principal, a casa de chá assemelha-se da arquitetura ocidental em seu volume tridimensional. Entretanto, as especificações de uma casa de chá são expressas em duas dimensões, paredes, piso, teto e demais estão redigidos isoladamente podendo ser lidos e compreendidos separadamente, mas constituindo um todo harmonioso entre suas partes. Okoshi-ezu refere-se a técnica utilizada para gerar espaços tridimensionais a partir de planos bidimensionais. Também chamado de Tate-ezu, são elementos tridimensionais planificados.

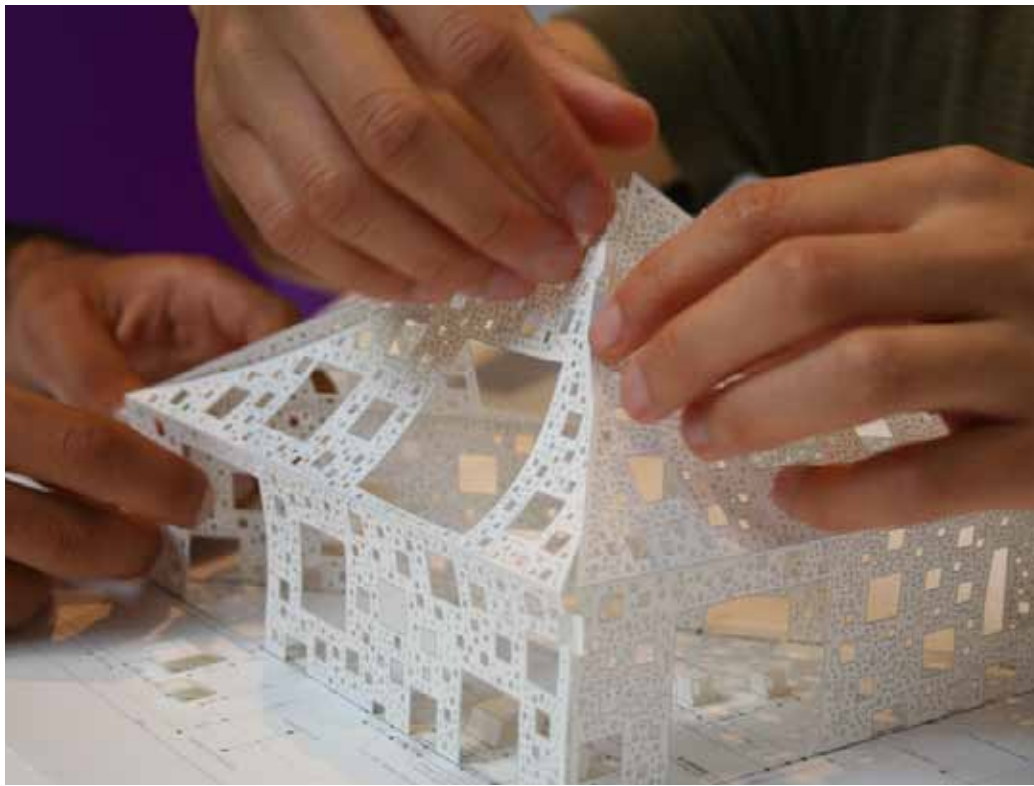


Fig. 45 - Okoshi-ezu

No século XVI no Japão foi mais frequentemente utilizado para a modelagem arquitetônica das casas de chá. Estes modelos podem ser pensados como uma espécie de tradicional pop-up, que está sendo erguido e realizada em conjunto com um elaborado sistema de abas, ganchos e inserções - notas no desenho indicam materiais, dimensões e texturas.

Fonte: <http://www.pechakucha.org/presentations/back-to-okoshi-ezu>

4.5. UTSUROI

Ma é a maneira de perceber o momento do movimento.

Etimologia de Utsuroi

Originário de Utsurohi: Utsu, vazio e Hi, atividade da alma. Posteriormente desenvolveu-se a palavra Utsuru, relativo a mudança, transformação de estados. Isozaki define:

Utsu parece ser a forma mais antiga deste conceito (ma), traduzido como vazio. Utsu significa o vazio dentro de uma determinada substância, uma caverna em uma montanha rochosa, o interior oco de uma árvore velha, o buraco de uma canoa, ou na cavidade de uma habitação - o espírito sagrado foi pensado para se apresentar em todos estes espaços vazios. Como a vista para o vazio tornou-se mais ritualizada, mesmo uma jóia sólida parecia conter um vazio; um saco de pano, sem furos para mãos e pés, foi pensado para ser habitada pelo Deus sagrado. Quanto mais destacáveis da exterioridade, o mais sagrado o vazio interno. (ISOZAKI, 2009: p. 160 T.N.)

Na antiguidade Utsuroi significa o exato e preciso momento em que kami desce e ocupa um lugar vazio na cerimônia. Depois passou a significar o momento em que a sombra do espírito surgiu a partir do vazio. Essa sensação de súbito aparecimento deu origem ao utsuroi, momento em que a natureza se transforma, a passagem de um estado para outro.

Este ponto de vista da natureza se reflete no espaço arquitetônico quando planos translúcidos são colocados um em frente do outro, controlando a transmissão de luz e linhas de visão, definindo um espaço de compreensão ambígua.

Nesse espaço, a cintilação das sombras e a transitoriedade da mudança de

planos aludem ao mundo em mudança da natureza, Ma é o silêncio expectante do momento deste tipo de mudança.

A temporada da flor de cerejeira é curta e as pétalas caem após cerca de uma semana. Esta transitoriedade da vida (utsuroi) expressa a impermanência da natureza. Baseado nos conceitos Budistas de transitoriedade e efemeridade, utsuroi registra a incapacidade de qualquer entidade em manter sua forma, figura ou essência.

As gramíneas outonais ou Akigusa fazem parte da história do Japão, porque outono prenuncia a extinção da vida e cenas outonais capturam o exato momento dessa transição.

Esta visão da natureza se reflete no espaço arquitetônico, onde, planos móveis, tão finos e quase transparentes, são colocados um em frente do outro, controlando a transmissão de luz e linhas de visão e produzindo um espaço indefinido ambíguo... Ma é a quietude que precede o momento de ir a este tipo de mudança. (ISOZAKI, 2009: p. 160 T.N.)

Tagasode-zu byogu (Kimono pintado na tela)

O biombo foi inventado para dividir uma grande sala aberta temporariamente. Biombos ornamentais foram, por vezes, decorados com desenhos pintados contra um fundo de folha de ouro. Colocado em um canto escuro de uma sala, o brilho da composição reluzente era atraente e o utsuroi era exemplificado por sua tela.

Ganko –gata

A pintura japonesa é marcada pela ausência de profundidade (perspectiva) em suas representações. Esta atitude espacial é estendida para arquitetura.



Fig. 46 - Akigusa

Ao longo da história da arte japonesa, a imagem de Akigusa (gramíneas outonais) tem sido um assunto importante, simbolizando a mudança das estações. Porque outono prenuncia a extinção da vida, cenas outonais capturam o exato momento da passagem de tempo.

Fonte: <http://new.uniquejapan.com/akigusa-folding-japanese-screen/>

Uma composição constituída por vários edifícios nunca pode ser apreciada a partir de um ponto de vista estacionário. Apenas movendo através do espaço, com cada edifício vindo gradualmente em vista, pode o projeto de ser compreendido, como é o caso do jardim Ryoanji.

Arquitetura de interiores

Plantas arquitetônicas são chamadas ma-dori (incorporação do MA), tornando explícito o fato de que os espaços arquitetônicos no Japão foram acreditados para incluir Ma. Após a Idade Média, tatamis foram usados como revestimento de pisos de quartos. As dimensões do tatami determinam a forma da sala, a partir da medida básica de 180cm por 90cm.

Quatro pilares foram estabelecidos nos cantos de uma sala; portas deslizantes em madeira e painéis cobertos de papel (fusuma) delimitam o espaço. A utilização dos quatro pilares de demarcação do espaço revela a influência da delimitação do espaço sagrado semelhante ao Himorogi.

Na arquitetura japonesa, paredes espessas foram consideradas um meio indesejável da divisão do espaço, com o uso de plantas livres, espaço e luz as linhas de visadas podem ser manipuladas. Kakine (cercas de jardim), engawa (varandas), Sudare (persianas de vime), shitomi (janelas articuladas), shop (papel em portas de correr), kicho (telas), etc, contribuem para este espaço ambíguo e com distintos usos.

4.6. UTSUSHIMI

Ma é um lugar onde a vida é de fato vivida.

Etimologia de Utsushimi

Utsu significa vazio, mas posteriormente passou a significar “projeção”.

“Mi” significa corpo. A expressão como um todo remete ao uma física projeção da realidade em um espaço vazio.

Nessa parte da exposição, Isozaki apresentou diferentes tipologia de habitações em distintos lugares do Japão. Uma extravagante sala de um astro popular, uma cabana abandonada em uma área de mineração, uma tradicional casa de fazenda, uma casa de gueixas sofisticada, uma habitação em palha, uma casa de barro, entre outras.

Os quartos dessas casas são denominados de Ma e variam de acordo com o clima, classe social, nível intelectual, e até mesmo gosto. Nesse caso o Ma toma forma quando carrega com ele as marcas identitárias de cada ser humano que o habita, torna-se realidade ao transparecer no espaço, a vida que abriga.

Kurazashiki

A palavra kura (armazenamento) foi originalmente usada para descrever um espaço oco, entretanto, como grãos eram cotidianamente armazenados em lugares ocos, com o tempo a palavra passou a significar “ armazenamento ”.

Os kamis foram pensados para descer em lugares vazios, portanto kura também foi usado para significar o assento de divindades. Esta relação etimológica é explicada pelo templo de Ise e Izumo, santuários antigos que se assemelhavam as casas de armazenamento de seu tempo. Segundo Isozaki (2009) “O Ma – o espaço onde as pessoas vivem, torna-se atrativo somente quando anuncia traços da vida no abrigo. (ISOZAKI, 2009: p. 163 T.N.)

4.7. SABI

Ma é preenchido de sinais do efêmero.

Etimologia de Sabi

Sabi representa uma abrangente visão de mundo centrada na aceitação da transitoriedade. O termo também é encontrado na atualidade como Wabi-Sabi, onde Wabi originalmente se referia a solidão de viver na natureza, distante da sociedade, e sabi significava “frio”, “enxutar” ou “secar”.

Por volta do século XIV esses significados começaram a mudar, assumindo conotações mais positivas. Wabi passou a conotar rústico, simplicidade, frescura, ou sossego e Sabi, ferrugem.

Também pode se referir a peculiaridades e as anomalias decorrentes do processo de construção, que acrescentam originalidade e elegância para o objeto. Sabi é a beleza ou a serenidade que vem com a idade, quando a vida do objeto e sua impermanência são evidenciados em sua pátina e desgaste ou em quaisquer reparos visíveis.

Sabi é o estado do corpo após o espírito partir. No Japão, desde a Idade Média, a beleza das cores pálidas, de objetos patinados pela passagem do tempo, de uma etapa da transfiguração que precede a destruição, foi chamada de sabi.

Características da estética wabi-sabi incluem assimetria, aspereza, simplicidade, modéstia, intimidade, e a sugestão de processos naturais. Este conceito permeou inúmeras formas de expressão artística. A exemplo de:

Honkyoku. (tradicional shakuhachi música de monges Zen)

Ikebana. (arranjo floral)

Jardins japoneses, jardins zen.

Haiku. (poesia japonesa)

Hagi ware. (Cerâmica japonesa)

Cerimônia do chá japonesa

Bonsai (arte japonesa de árvores em miniatura)

A raiz dessa ideia encontra-se no sentido de dissolução de todas as coisas, todos os fenômenos podem ser considerados como existentes a uma fase

temporária, nesta abordagem de extinção.

O ser humano vivo é transformado em um cadáver e, finalmente, o esqueleto descarnado. Este ciclo de destruição nascimento, repetidas infinitamente, é a base da escatologia japonesa. Ciente da inevitável conclusão, faltando toda a esperança de escapar desse destino, ao homem só resta a escolha de viver momento a momento. (ISOZAKI, 2006).

Kuzoshi emaki

A pintura em rolo das nove etapas da coleção particular Nakamura, datado do início do século XIV é geralmente chamado de Kusoshi Emaki (rolo do poema das nove etapas de uma deterioração corporal).

A sequência é prefaciada por um retrato de uma mulher sentada com cabelos longos, em trajes aristocráticos, entre seus lábios vermelhos, os dentes brancos cobertos por pigmento preto, costume entre as mulheres aristocráticas.

Na primeira etapa posterior a morte, ela encontra-se com a cabeça apoiada em um travesseiro em um tatame, sua roupa de baixo com estampa de folha de cobre a maior parte de seu corpo branco nu, mas deixa seu seio direito exposto.

Da terceira a décima ilustração, um processo altamente realista de decadência se inicia. O realismo é cruelmente acentuado de várias maneiras, cada cadáver cresce no enquadramento, tornando a arte mórbida, confrontando o espectador de forma agressiva com a sua imagem de decadência corporal.

Em “Behind the Sensationalism: Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art”, a análise dos retratos se dão na seguinte ordem: retrato vivo; recém-falecida; a distensão; a ruptura; a exsudação de sangue; putrefação; a descoloração e dessecação; o consumo de aves e animais; esqueleto; e desarticulação.

Este rolo serviu aos propósitos didáticos da doutrina budista e sublinhou



Fig. 47 - Kuzoshi Emaki

a inevitabilidade da extinção. Cada uma das nove etapas da decomposição do cadáver de uma mulher é dotada de um significado especial. Esta representação em movimento e altamente detalhada da transformação sugere que mesmo uma catástrofe pode tornar-se objeto de arte.

A cidade no futuro

A devastação de Hiroshima pela bomba atômica prediz a ruína instantânea possível até mesmo das maiores cidades. O pensamento que mesmo os edifícios maciços de nosso século não podem escapar de um destino de destruição e extinção fornece a base para visões de uma sociedade. Como disse Arata Isozaki: “A cidade do futuro é a ruína da cidade do presente”.

O conceito Ma em Sabi parece ser o mais presente e indissociável de todas as formas de arte inclusive das obras de arquitetura, a noção real e concreta da efemeridade do tempo e espaço para o japonês faz uma correlação com o modo de vida budista, em se viver o momento atual, consciente da passagem do tempo.

4.8. SUSABI

Ma é um alinhamento de sinais.

Etimologia de Susabi

Susabi significa “brincar”. Originalmente se referia a um jogo praticado pelos kamis. “Su” denota a algo elementar. Remete a ludicidade, forma de desenvolver a criatividade, os conhecimentos, através de jogos, música e dança. O intuito é educar, ensinar, se divertindo e interagindo com os outros.

Ma é o vazio onde vários fenômenos aparecem, passam e desaparecem. Ele está repleto de sinais que, em determinado momento, os sinais se tornam clichês – quando os padrões de seus arranjos permanecerem imutáveis. Exemplos disso são esses agrupamentos tradicionais como as três plantas auspiciosas

(pinho, bambu e ameixa); a tríade do céu, terra e homem. Esses clichês visuais, vulgarizados, tornaram-se “ kitsch “.

Tokyo—Vila

A visão panorâmica de Tokyo revela uma cidade inteiramente composta por unidades arquitetônicas. Terrenos são divididos em pequenos lotes e em cada lote minúsculo o máximo possível é construído. É, portanto, quase impossível atingir a relação de jardim para a construção que existia em um Japão antigo. Nessa metrópole, o MA é agora, inexistente, segundo Isozaki.

4.9. MICHYUKI

Ma é a coordenação de movimentos de um lugar ao outro.

Quando o homem move-se dentro de um espaço, o espaço é dividido por um invisível movimento e respiração desse indivíduo. As pedras do piso que conduzem a uma casa de chá determinam a forma como se deve andar... os espaços entre as pedras, ma, regulam o ritmo. (ISOZAKI, 2009: p. 160 T.N.)

As pedras que conduzem a uma casa de chá tradicional determinam a forma como o indivíduo deve andar, bem como a porta pequena da casa de chá determinava a impossibilidade de se adentrar com as longas espadas de samurai. Esses espaços entre as pedras, regulam o ritmo do transeunte e entre esses caminhos, o tradicional é adicionar locais de parada, aonde o expectador pode parar para admirar a paisagem.

Na antiguidade, a estrada que ligava Kyoto a Edo, atual Tokyo, foi dividida em 53 paradas ajustadas de tal modo a proporcionar ao viajante características

O kitsch é um termo de origem alemã (verkitschen) que é usado para categorizar objetos de valor estético distorcidos e/ou exagerados, que são considerados inferiores à sua cópia existente. Possui um significado relativista, visto que o próprio gosto é relativo ao indivíduo mediante suas origens, educação artística, classe e meio social.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kitsch>

peculiares em cada paisagem.

Michiyuki tornou-se um conceito essencial no teatro Kabuki, aonde o processo de deslocamento considera o espaço como um fluxo de tempo, percebido somente através da experiência do observador.

Toribe-Yama Shinju Michiyuki (jornada de suicídio duplo)

No teatro Kabuki, no drama Shinju (suicídio), a cena onde os jovens apaixonados caminham numa jornada para a morte é considerada um michiyuki. No mesmo teatro existe o hanamichi, uma promenade que leva os atores para o palco, essa passagem por entre a plateia também pode ser considerada michiyuki.

Os rituais realizados para convidar os espíritos para a terra mais tarde evoluíram para cerimônias públicas que ainda mais tarde, foram formalizadas em tais artes sofisticados como o noh e o kabuki. Assim, no teatro tradicional japonês, a entrada de um ator no palco representa o aparecimento de kami do submundo. (ISOZAKI, 2009: p. 160 T.N.)

Fig. 48 - Caminho de pedras em Michiyuki.
Templo Nanzen em Kyoto



DIAGRAMAS DE REPRESENTAÇÃO DOS CONCEITOS NA EXPOSIÇÃO DE 1978

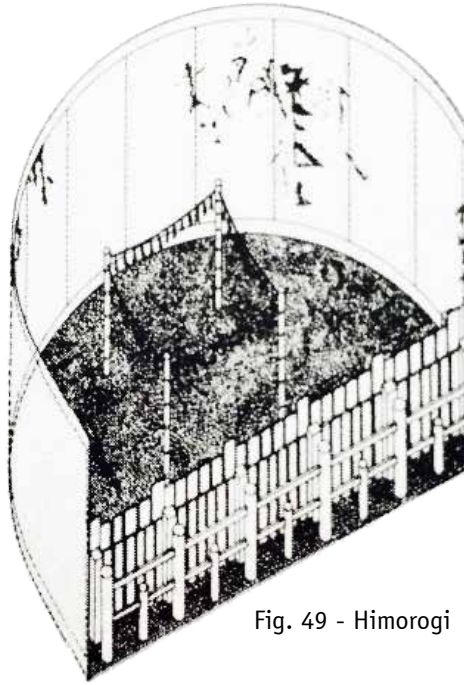


Fig. 49 - Himorogi

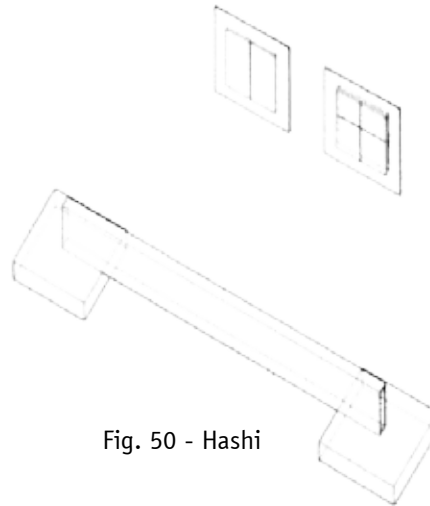


Fig. 50 - Hashi

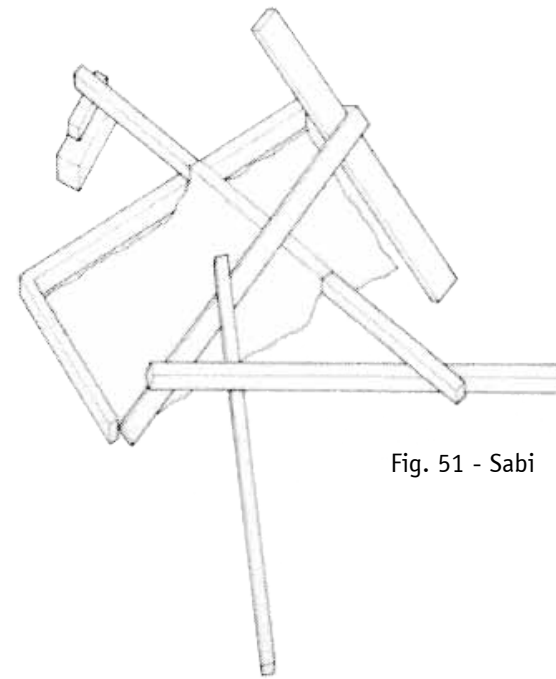


Fig. 51 - Sabi

Fig. 52 - Susabi

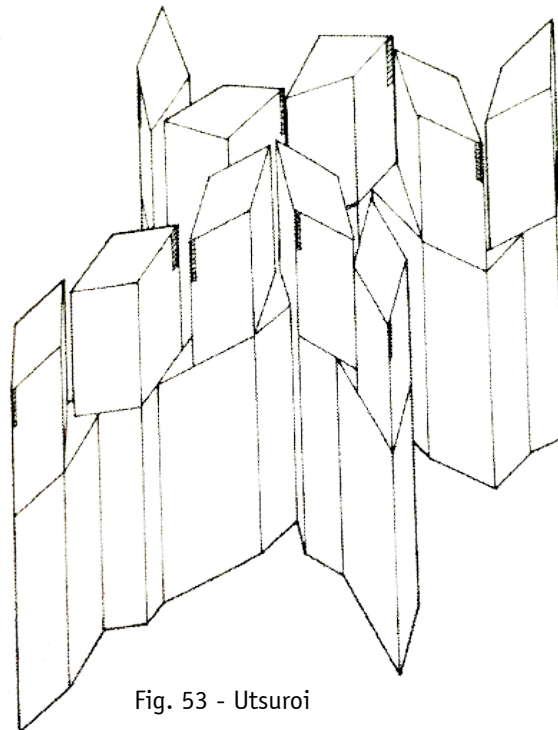
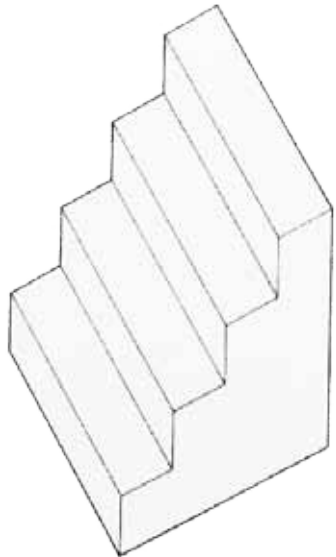


Fig. 53 - Utsuroi

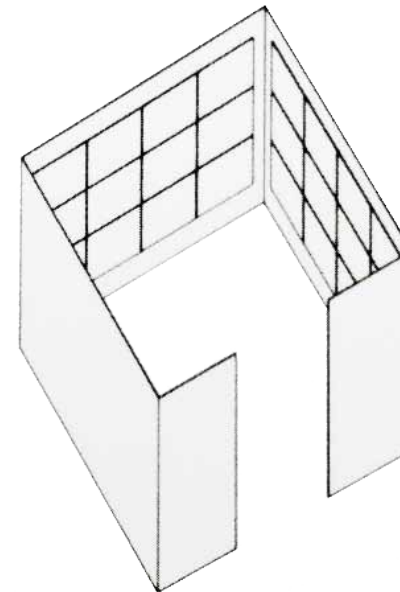


Fig. 54 - Utsushimi

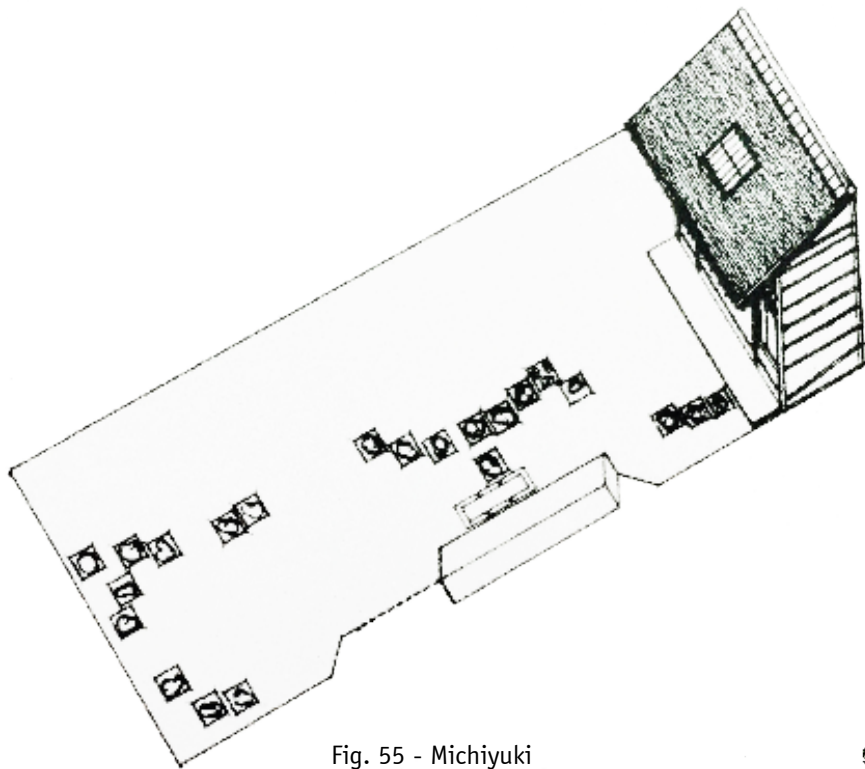


Fig. 55 - Michiyuki

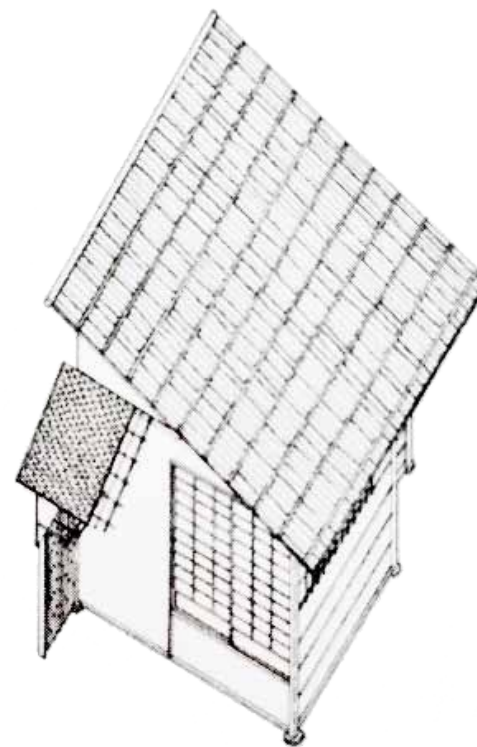


Fig. 56 - Suki

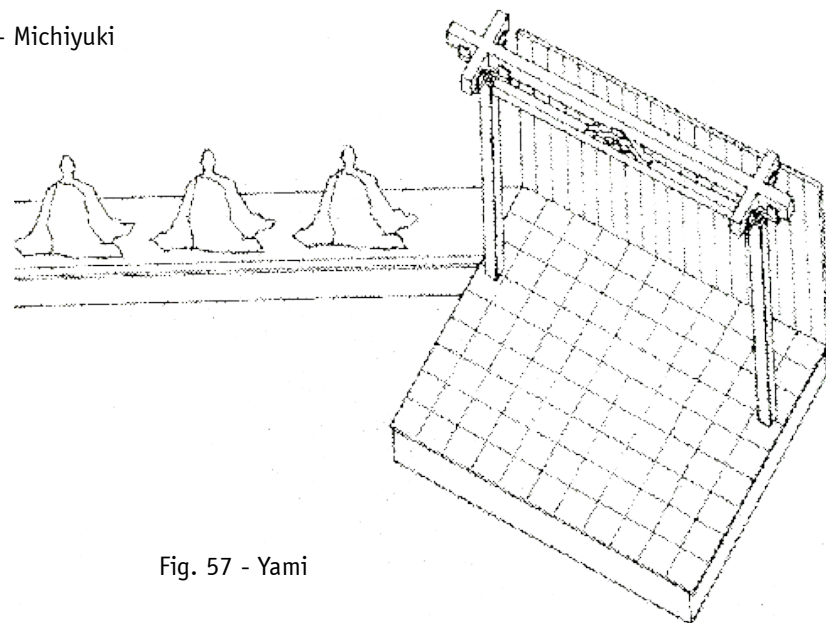


Fig. 57 - Yami

5. O CONCEITO MA EM ARATA ISOZAKI

Arquitetura pode ser definida como a arte excepcional do espaço [...] Olhando para a experiência de arquitetura, e, portanto, adicionando o tempo, chega-se ao que é hoje considerado um entendimento fenomenológico. (ISOZAKI, 2009: p. 06-09 T.N.)

Isozaki sempre demonstrou interesse no tema da existência de uma arquitetura original japonesa, através de suas construções, elaboração de exposições e apresentações artísticas e seus feitos teóricos. Nesse capítulo abordaremos as análises sobre os principais edifícios japoneses para Isozaki e seu posicionamento acerca do tema do conceito Ma.

Sobre a importância do Portão Sul de Todai-ji, Isozaki discorre que a construção que superou guerras, incêndios, desastres naturais e quando todo o resto veio ao chão, o portão sul prevaleceu construído. Um espaço definido por pilares, uma passagem para um universo totalmente sagrado do Tempo Todai-ji, podendo ser lido analogicamente como um espaço com conceito Ma de Utsuroi.

O portão foi construído em tempo de revolução, a mudança da aristocracia para a era dos samurais, o projeto é de uma escala sem precedentes e impressionante em vários aspectos; políticos, econômicos, técnicos e estéticos, fazendo com que o portão sul de Todai-ji seja considerado uma obra que demarca uma transição na arquitetura japonesa.

Em aproximados vinte em vinte anos, destruindo e reconstruindo o templo de Ise, como dito anteriormente, os japoneses crêem que esse ritual preserva o edifício eternamente, os orientais acreditam na reiteração da importância do templo e da crença, resultando a reconstrução de Ise em uma forma de mimetismo espiritual.

Isozaki discorre em “Japan-ness in architecture” sobre a falta de resposta para o início do templo de Ise, considerado um tabu durante muitos anos, e asse-

Fig. 58 - Arata Isozaki



melha esse questionamento a nossa constante busca acerca da nossa origem.

A lição sobre o ritual do templo de Ise, para Isozaki, gera em torno da compreensão de que o fundamental de uma obra não é necessariamente qual a sua origem, todavia a irreversível passagem do tempo, o aspecto Sabi em relação ao conceito Ma. Ao negar um conceito de materialidade permanente ocidental, o autor reitera a importância da continuidade dos rituais, mesmo desconhecendo a origem, para se atingir a imortalidade da obra.

O surgimento das discursões sobre “japan-ness”, teve grande influência mediante o que estava ocorrendo no Ocidente. O entusiasmo com a Escola de Belas artes, em Paris, depois a composição modernista seguida de Wiener Werkbund até a Bauhaus foram invariavelmente aplicadas na busca pela beleza essencialmente japonesa. (ISOZAKI, 2009)

Bruno Taut fez um comparativo entre o Parthenon e o Templo de Ise, discorrendo sobre a importância do Parthenon para a humanidade, como um sinal visível da beleza, sabedoria e inteligência dos homens de Atenas, obra que configura esteticamente uma sublime construção em pedra. O arquiteto comenta que mesmo que o Parthenon não estivesse em ruínas, seria considerado um monumento do passado, sem vida, enquanto que o Santuário de Ise continua servindo de espaço sagrado para os adoradores e além disso, é inteiramente original quanto as suas intenções e percepções.

No santuário de Ise, a parte central circundada pelo entorno sagrado – mizugaki – é coberta por seixos, enquanto que a floresta ao redor possui uma escala e volume que envolve o santuário a ponto de o fazer permanecer em silêncio e em segredo, essa característica de esconder o sagrado pode ser vista no conceito Ma de Yami, como descrito no capítulo anterior.

A construção do edifício sagrado principal do Santuário de Ise reinterpreta, de uma certa maneira, a forma primitiva de iwakura, assentos dos deuses, o conceito Ma de Himorogi, a coluna/arvore designada para encarnação da divindade, e takayuka, estética do edifício.



Fig. 59 - Parthenon

No Japão antigo acreditava-se que os símbolos do divino e espiritual estavam presentes na natureza em forma de pedras, árvores e água. O santuário de Ise veio da sublimação de símbolos para a forma básica, estando na forma dos templos a primordial essência do povo japonês.

No santuário (Ise), a primitiva escuridão e eterna luz, o vital e a estética estão balanceados, e a harmonia plena com a natureza foi atingida. (ISOZAKI, 2006: p. 48 T.N.)

O dito sobre a reconstrução é que ela ocorre de vinte em vinte anos, entretanto na realidade não há essa fiel regularidade e também a forma da reconstrução muitas vezes sofre pequenas alterações. Para se atingir a perpetuação da forma do santuário de Ise, a reconstrução é realizada isomorficamente, nesse processo, a regeneração de suas formas sempre busca voltar a forma pura e original com que foi concebido, deixando de lado acréscimos posteriores de outras épocas. Então a cada aproximados vinte anos, elementos como as colunas espessas em madeira, sem base em pedra são gerados e regenerados.

Trazendo a discursão da preservação dos edifícios bem como se encontram, com as possíveis interferências ao longo dos anos, ou a preservação da forma pura com que foi concebido, desconsiderando possíveis interferências realizadas posteriormente. O retorno das formas originais, em tempos de reaproximação das raízes culturais, como na Shroder House em Utrecht ou a mansão de Pierra Chareau, em Paris, é um tema recorrente em toda a história do movimento moderno.

Creio que ambas formas de preservação dos edifícios são validas, dependendo do contexto as quais estão inseridos. No caso do Santuário de Ise, em meio as discursões sobre a originalidade da arquitetura japonesa, depois de movimentos como o Japoneisque e Japonica é plausível a intenção de se voltar a forma pura e embrionária forma da edificação.



Fig. 60 - Templo de Ise

O modernismo no Japão teve início em meados de 1920, entretanto no início dos anos 30, encontrou sérios obstáculos; como a associação do modernismo ao movimento socialista revolucionário, que baseava-se no ecletismo fundamentado em uma ideologia imperialista, teikan style.

Shinobu Origuchi, em seu trabalho, deixou de lado elementos arquitetônicos de influência chinesa e apontou para o japan-ness nos edifícios Todaiji, santuário de Ise e várias outras casas de chã, respondendo conscientemente as discussões sobre a origem da arquitetura japonesa em 1930. Por volta de 1938, um momento em que alguns edifícios modernistas estavam sendo construídos no Japão, ele escreveu:

Antes de se planejar um edifício não existe isso de estilo. Depois da construção realizada, a forma do edifício pode se enquadrar em um ou outro estilo. Nesse caso, a arquitetura possui um estilo sem estilo. Em outras palavras, deve haver um estilo contemporâneo em madeira, um estilo contemporâneo em concreto... Estilo, nesse caso, expressa uma técnica construtiva de engenharia moldada pela natureza época, lugar e material. (ORIGUCHI in ISOZAKI, 2006: p. 325)

Muitos projetos de Kenzo Tange, tais como: Memorial da Paz de Hiroshima, Edifício Municipal de Tóquio e Edifício da Prefeitura de Kanagawa foram embasados em conceitos modernistas. Isozaki comenta que, após os longos debates de 1930, perto de 1950 acreditou-se que a arquitetura do aço e concreto poderia ser visivelmente traduzida em um sistema proporcional de arquitetura japonesa tradicional em madeira.

Sobre a origem da vila imperial Katsura, remetem-se profundos níveis de complexidade em termos de genealogia cultural, estilo arquitetônico, influência política e relações humanas. Sendo assim, torna-se difícil encontrar uma única identidade.

Quando Bruno Taut escreveu que a vila Imperial de Katsura era funcional-

Japoneisque e Japonica são exemplos de apresentação da cultura japonesa pós II Guerra Mundial, produzido sob influência do gosto americano. Deve-se, em parte, à necessidade do Japão alcançar a estabilidade econômica e proteção internacional no pós-guerra. O Ocidente detinha pouco conhecimento acerca dessa cultura e era preciso ampliar seus relacionamentos. Em 1964, os Jogos Olímpicos, realizadas em Tóquio, foram significativos para a aceitação do Japão pelo Ocidente como um estado moderno, reconstruído e com capacidade para a auto-governança.

Fonte: <http://www.jameskirk.eu/docs/dissertationexportonlineversion.pdf>

ista ou comparou o santuário de Ise com a Acrópole grega, ele julgava estes dois edifícios genuinamente japoneses sob o ponto de vista arquitetônico ocidental. Entretanto no Japão não existia quaisquer termos arquitetônicos antes do período moderno. Tais edifícios eram respeitados religiosamente ou culturalmente e categorizados como palácios ou templos.

A partir do aprofundamento nesses três edifícios: Templo de Ise, Villa Katsura e Portão Sul do Todai-ji, Isozaki evidenciou as construções que reafirmavam uma originalidade da arquitetura tradicional japonesa envolta por um contexto histórico e político. E obteve fundamentação teórica para analisar o conceito Ma como um definidor do espaço arquitetônico oriental.

Com a exposição de 1978 e posteriores escritos acerca do tema, Isozaki parece ter definido e mostrado ao universo Ocidental o conceito Ma de forma holística, a partir de conceitos genuinamente nipônicos e presentes em todos os seguimentos da cultura, por essa razão, a análise dos edifícios de Tadao Ando buscarão a catalogação realizada por Isozaki e desenvolvidas a partir de aproximações teóricas no Ocidente.

6. APROXIMAÇÕES TEÓRICAS DO MA NO OCIDENTE

6.1. A LIMITAÇÃO DA EXISTÊNCIA POR INTERMÉDIO DA LINGUAGEM

Um dos aspectos que impossibilitaria o conceito Ma de ser compreendido no Ocidente é a sua inexistência como palavra para a linguagem ocidental. Um dos textos fenomenológicos de grande influência na arquitetura é “Construir, habitar, pensar”, em que o filósofo alemão Martin Heidegger (1889 – 1976) analisa a relação entre o construir e habitar (1951), onde o habitar é definido como “um permanecer com as coisas”, Nesbitt se refere a Heidegger ao escrever que:

Quando as coisas são nomeadas pela primeira vez, são reconhecidas como são. Antes disso, eram apenas fenômenos passageiros, mas os nomes as conservam, e um mundo se abre. Logo, a linguagem é a arte original. [...] O homem habita na linguagem, isto é: quando ouve e responde a linguagem, o mundo que ele é se abre e uma existência autêntica se torna possível. Heidegger designa isso de “habitar poeticamente”. (NESBITT, 2010: p. 466)

O interesse pelo significado e simbolismo em arquitetura remete para a forma de transmissão desse significado através da linguagem, e esse conhecimento aplicado a arquitetura configura a analogia linguística, que é o modo como abordamos o conceito Ma no presente estudo.

Diana Agrest e Mario Gandelsonas, em “Semiótica e arquitetura”, e Geoffrey Broadbent, em “Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos em arquitetura” discorrem sobre os significados que um objeto arquitetônico pode desenvolver por intermédio de convenções culturais, entre elas a linguagem.

Esses autores concordam que a semiótica se ocupa do processo de significação, ou da produção de um sentido, que seja realizado por intermédio da relação entre os dois componentes do signo: o significante e o significado. Nesse

caso, os espaços Ma podem se referir ao significante e as sensações apreendidas provenientes desse espaço, ao significado.



A inexistência da palavra Ma no vocabulário Ocidental, segundo Diana Agrest, Mario Gandelsonas e até mesmo Michiko Okano, impossibilitaria sua existência e apreensão como espaço físico e conceitual no Ocidente. Por essa perspectiva, nos restaria tentar compreender através de aproximações teóricas as similitudes e potenciais aplicações do conceito Ma na teoria da arquitetura pós-moderna ocidental. Da mesma forma com que Saussure (1975) compara a língua com a economia para definir valores:

A Fala é a parte individual da Linguagem que é formada por um ato individual de caráter infinito. [...] é um "ato individual de vontade e inteligência" [...] Para que um signo (ou um "valor econômico") exista [...] deve ser possível, por um lado, trocar coisas dessemelhantes e, por outro lado, comparar coisas semelhantes entre si. Isto é, podem-se trocar cinco dólares por pão, sabonete ou uma entrada de cinema, mas também se podem comparar esses cinco dólares com dez ou cinquenta dólares etc; do mesmo modo, uma "palavra" pode ser "trocada" por uma ideia; mas também é possível compará-la com outras palavras. (SAUSSURE, 1995, p.22).

Saussure (1975) concebe o signo como uma entidade formalmente combinada por um contrato social. Entretanto, com poucas exceções não existe um contrato social para o significado da arquitetura, e esta é uma diferença fundamental entre arquitetura e a linguagem. (SAUSSURE, 1975).

A configuração de espaços Ma, bem como o próprio conceito Ma, não existem na linguagem Ocidental, como dito anteriormente, entretanto, encontramos similitudes entre o conceito Ma e a fenomenologia, onde o Ma se enquadra num contexto sensitivo totalmente dependente das marcas identitárias e bagagem cultural que cada indivíduo internaliza.

Juhani Pallasmaa (2005) estuda a apreensão perceptiva da arquitetura, em “A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura”, onde o teórico reafirma o colocado anteriormente sobre a linguagem e a individualidade da arquitetura:

A linguagem da arte é a linguagem dos símbolos que podem ser identificados com nossa existência. Se lhe falta um contato com as memórias sensoriais que vivem em nosso subconsciente e ligam nossos vários sentidos, a arte fica inevitavelmente reduzida a mera decoração sem significado. A experiência da arte é uma interação entre nossas memórias corporificadas e nosso mundo. Em certo sentido, toda arte se origina de nosso corpo, como assinalou o teórico da arte perceptiva Adrian Stokes.

Ela também é vital se quisermos descobrir por experiência própria o significado da arquitetura e perceber que o efeito da construção deve ter uma contrapartida no mundo da experiência do observador. Uma obra de arte é uma realidade somente quando se tem uma experiência dela e ter experiência de uma obra de arte significa recriar sua dimensão de sentimento. (PALLASMAA, [1996] 2005, p. 59).

O fenomenólogo complementa e inicia a discussão sobre a arte da arquitetura e a construção, o que nos leva a crer que para que o conceito Ma configure uma espacialidade, ele deve necessariamente estar imerso numa obra de arquitetura.

[...] mas se uma construção não preenche as condições básicas formuladas para ela fenomenologicamente como símbolo da existência humana, não é capaz de influir nos sentimentos e emoções ligados à nossa alma com as imagens que um edifício cria. Experimentar a arte consiste em um diálogo particular entre a obra e a pessoa que a sente e percebe e exclui todas as outras interações.

Uma casa pode parecer construída para ter uma finalidade prática, mas na realidade, é um instrumento metafísico, uma ferramenta mítica com a qual tentamos dar a nossa existência passageira um reflexo de eternidade.

Uma experiência marcante da arquitetura sensibiliza toda nossa receptividade física e mental. É difícil apreender a estrutura do sentimento, por causa de sua imensidão e diversidade. Na experiência, descobrimos uma combinação do biológico e do cultural, do coletivo e do individual, do consciente e do inconsciente, do analítico e do emocional, do mental e do físico. (PALLASMAA, [1996] 2005, p. 16-19).

Nos capítulos seguintes intentaremos realizar uma aproximação teórica com relação ao sítio, ao lugar, a paisagem e a edificação, o qual detém sensações visuais, táteis, olfativas e auditivas como a parte visceral da apreensão da arquitetura, característica inerente ao conceito Ma, como visto na exposição de Isozaki.

6.2. A ARQUITETURA DO MA

Os problemas relacionados ao significado da arquitetura e a definição de sua essência e limites são inerentes a questão das origens. Por exemplo, é comum dizer que a função, isto é, o uso programático do abrigo, singulariza a arquitetura e, portanto, define seu significado.

Outros, contudo, alegam que a função de acomodação (no sentido literal da palavra) é a essência da construção e não da arquitetura, cuja gama de intenções é mais ampla e comporta uma função simbólica. Essa distinção é fundamental para diversas definições das fronteiras da disciplina bem como para o estudo sobre o conceito Ma se quisermos analisa-lo pela teoria da arquitetura ocidental. (NESBITT, 2010).

Em “Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos em arquitetura”, Geoffrey Broadbent critica o funcionalismo moderno por intentar projetar arquitetura como uma máquina isenta de significado, remetendo-se a “inescapável dimensão semântica da arquitetura”.

Charles Sanders Peirce identifica suas dimensões do sistema: o semântico e o sintático, que correspondem as dimensões associativas e sintagmática de Ferdinand de Saussure, genericamente equivalentes a significado e estrutura.

Hoje é perfeitamente possível que pessoas como Venturi, Charles Moore, Brent Brolin, Charles Jencks e muitos outros declarem que a arquitetura projetada com a intenção deliberada de conter um significado está tomando a frente do funcionalismo, e sejam levados a sério ao dizer isso. (BROADBENT, (1977) in NESBITT, 2010: p. 143)

Segundo o historiador Nikolaus Pevsner “Todo edifício cria associações na mente do observador, quer o arquiteto queira ou não”. Ele chama isto “evo-

cação” embora insista em dizer que o moderno internacional ocidental “transmite clareza, precisão, ousadia tecnológica e uma completa recusa do supérfluo”. Não há como escapar disto; da mesma forma que a catedral de Chartres carrega significado, o menor quiosque de jardim também o faz. (PEVSNER in NESBITT, 2010: p. 144)

Pallasmaa (2005) consegue exprimir o significado real da arquitetura, nos possibilitando uma analogia com o conceito Ma descrito por Berque (2001) ao dizer que “(Ma) funciona de maneira análoga ao símbolo”, informando que “essa carga semântica varia conforme duas condições: seu lugar dentro do conjunto e sua escala”:

[...] cometemos o erro de pensar e julgar um edifício como uma composição formal, e já não o entendemos como um símbolo ou experimentamos a outra realidade que está por trás do símbolo.

Os significados da obra de arte nascem do todo, de uma visão que integra as partes e não são de modo algum a soma dos elementos que a formam. A dimensão artística de uma obra de arte não está na coisa física propriamente dita, ela só existe na consciência da pessoa que passa pela experiência pessoal da obra. Assim, a análise de uma obra de arte é um ato genuíno de introspecção da consciência a ela submetida. Seus significados não estão contidos nas formas, mas nas imagens transmitidas pelas formas e na forma emocional que elas carregam. A forma somente age sobre nossos sentimentos por meio do que ela representa. (PALLASMAA, 2005, p. 24-25).

Segundo a distinção entre constructing (edificar) e construing (conferir ordem e inteligibilidade ao mundo, isto é, construir significado) por Frascari (1981) a significância do conceito Ma presente somente em obras de arquitetura seria evidenciada.

A arquitetura é uma arte porque se ocupa não só da necessidade primordial do abrigo, mas também da união entre espaços e materiais de uma maneira significativa. E isso se realiza por meio de junções formais e reais. É na junção, isto é, no detalhe fértil, que têm lugar tanto a construção física (constructing) como a construção do significado (construing). (FRASCARI, (1981) in NESBITT, 2010: p. 552)

Até o presente momento, diante das elucubrações acerca da essência da arquitetura e seus significados, não temos uma distinção clara entre o conceito Ma intencionalmente aplicado a uma espacialidade e o espaço arquitetônico em geral. Entretanto, podemos afirmar que o Ma está presente na arte da arquitetura, mas nem sempre é possível que a arquitetura contemple o Ma.

Tadao Ando em “Por novos horizontes na arquitetura” escreve que impõe deliberadamente em seus projetos um distanciamento da função - “nem sempre dou a meus espaços uma clara articulação funcional” - condizente com a iniciativa de deliberadamente gerar espaços e trabalhar o vazio arquitetônico prioritariamente ao evidenciar “a tranquilidade resultante da simplicidade da forma e a inserção da natureza.” (ANDO, 1991: p. 75-76)

O arquiteto, em muitos trabalhos teóricos, diz utilizar-se deliberadamente de conceitos orientais, assim como o Ma, como metodologia de projeto, o que instiga o presente estudo a fazer uma investigação ainda mais a fundo buscando similaridades com os conceitos Ocidentais.

6.3. O ENTRE-ESPAÇO ENTRE A FENOMENOLOGIA E A SEMIÓTICA

Ao analisar as descrições com base na fenomenologia de autores como Buci-Glucksman, Nitschke e Berque podemos destacar algumas condições inerentes ao Ma, que nos auxiliam a sistematizar e caracterizar o conceito inserido no âmbito arquitetônico até o presente momento:

1. O conceito Ma provém da linguagem japonesa e é literalmente intraduzível;
2. As origens da palavra Ma e sua aplicação tanto em arquitetura quanto em outros setores artísticos apenas existem imersos na cultura oriental;
3. O Ma aplicado à arquitetura só existe perante a experiência do homem na obra de arquitetura;

Essa sistematização converge às relações do conceito espacial Ma com distintas teorias da arquitetura inseridas em um debate pós-moderno ocidental, entre elas a fenomenologia, a geografia do espaço, a linguística, o regionalismo crítico e a semiótica.

A fenomenologia é o campo de análise da essência dos fenômenos, tanto materiais (naturais), quanto imateriais (culturais, ideais), enquanto que a semiótica é a área do conhecimento que estuda os signos, ou seja, tudo aquilo que é produzido e que possa ser interpretado. Em um comparativo entre essas formas indissociáveis de se conhecer o mundo, Rocha (2003) afirma:

Fenomenologia veio para mostrar que o ser humano vê o mundo e seus fenômenos de acordo com sua cultura, meio ambiente, formação educacional, estado emocional, entre outros fatores que formam seu entorno e seu interior. E, através da semiótica, esses fenômenos se apresentam por meio de signos que são percebidos e interpretados pela linguagem verbal e não-verbal (imagens, gestos, sinais, entre outros). (ROCHA, 2003: p. 5)

Michiko Okano, em “Entre- espaço da comunicação do Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Ocidente e Oriente”, define o Ma utilizando-se da semiótica peirceana como instrumento teórico e possibilitando o estudo do conceito Ma.

No universo da semiótica, Peirce classifica os efeitos causados em uma mente por um signo em (1) emocional (a qualidade de sentimento produzida por um signo), (2) energético (ações ou reações que requerem algum tipo de esforço para se fundarem) e (3) lógico (relacionado ao significado intelectual dos objetos). Tais interpretantes – emocional, energético e lógico – estariam respectivamente associados às categorias fenomenológicas de primeiridade, segundidade e terceiridade. (SANTAELLA, 1984). Para Michiko, o Ma corresponderia a uma possibilidade, a um dado pré-existente, algo pertencente à primeiridade peirceana e, dessa forma, a autora encontra uma maneira de analisar o Ma, que não se tornou nem segundo (signo de reação) e muito menos terceiro (signo de pensamento mediativo), mas que se encontraria no primeiro estágio, ainda sem qualquer mediação lógica ou representação.

O Ma pode ser classificado na arquitetura taxonômica montada por Peirce, como um quase-signo, algo próximo ao que a semiótica Lúcia Santaella (...) pontua como dimensão monádica presente no quali-signo, (...) a possibilidade pré-sígnica, quase-signo mas ainda NÃO-signo, que preside a tudo aquilo que, no universo, está sob o desgoverno do acaso, do potencial e, no ser humano, sob a casualidade do sentimento (feeling), única manifestação que, na sua indiscernibilidade, pode caracterizar aquilo que é exclusiva e especificamente humano. Ou ainda (...) o limiar de um estado intersticial, entre o tudo e o nada, vaga possibilidade que ainda não é signo porque também como fenômeno ficou engolfado nas ressonâncias de um puro sentimento, autoral, inconsequente, casual e livre. (OKANO, 2007: p. 11)

Michiko (2007) posiciona o conceito Ma como um quase-signo da primeiridade piercena, e de acordo com Pierce:

Primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa [...] perfeitamente simples e sem partes. É simplesmente uma possibilidade positiva peculiar sem observar qualquer outra coisa. [...] O primeiro é predominante no feeling. Por um feeling eu quero indicar um exemplo daquele tipo de consciência que não envolve qualquer análise, comparação ou qualquer processo. [...] O conteúdo todo da consciência é feito de qualidades de feeling, como o todo de espaço é feito de pontos ou o todo do tempo, de instantes. (SANTAELLA, 1984: p. 162)

Ainda segundo Michiko:

É importante esclarecer que essa possibilidade à qual se faz referência não corresponde à infinita potencialidade de tudo vir a acontecer, porque, necessariamente, Ma se apresenta como entre-espaço. De acordo com Gilles Deleuze, (1968 apud LÉVY, 1996: 15-16) “O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmagórico, latente (...) só lhe falta existência”, enquanto “as virtualidades não têm existência prévia, necessitando, para a sua concretização, uma criação, constituindo-se num estágio anterior à possibilidade”. É plausível afirmar que Ma se situa na conjunção entre a possibilidade e a virtualidade: nele se insere, inevitavelmente, a característica do “entre-espaço”, o que não impede que ele esteja imbuído de uma constante construção criativa com o meio circundante. Assim, o caminho encontrado para a compreensão do Ma foi através do olhar semiótico: um entre-espaço preñado de possibilidades. (OKANO, 2007: p. 12)

A colocação do conceito arquitetônico do Ma como um pré-signo de primeiridade peirceana pode trazer contestações quanto a sua influência e sua própria existência real e sensitiva, tornando sua intencional aplicação e possível uso como uma metodologia de projeto inviável. Tomando por base análises, comparações, analogias e aplicações do uso do conceito Ma na arquitetura, realizadas inicialmente por Isozaki, Berque, Mitsuo, Yasuhiro, Teiji, Ken'mochi, Yuichiro e posteriormente por Nitschke, Pallasmaa, Brackett, Landers, Colleen e até mesmo Tadao Ando, podemos perceber que além de ser um conceito real e presente no cotidiano do japonês, o Ma tem embasamento teórico e prático que nos permite discordar da sua colocação como primeiridade.

O conceito Ma, aplicado a uma determinada espacialidade do universo oriental, é interpretado de acordo com a bagagem cultural, social, e emocional de cada intérprete num determinado tempo e espaço. Definição que possui similaridades com o conceito do fenômeno, analisado na fenomenologia. Chaui (1997) compara o conceito de fenômeno, apresentando a ampliação e renovação do conceito ao longo do tempo:

Kant – Indicava aquilo que, do mundo externo, se oferece ao sujeito do conhecimento, sob as estruturas cognitivas da consciência (isto é, sob as formas do espaço e do tempo e sob os conceitos do entendimento).

Hegel – Ampliou o conceito, afirmando que tudo que aparece só pode aparecer para uma consciência e que a própria consciência, mostra-se a si mesma no conhecimento de si, sendo ela própria um fenômeno.

Husserl – Mantém os conceitos anteriores, mas amplia a noção de fenômeno. Tudo o que existe é fenômeno, e só existem fenômenos. Fenômeno é a presença real de coisas reais diante da consciência.

O conceito Ma é algo real, presente em vários setores da cultura oriental e intrínseco a lógica espacial da arquitetura genuinamente japonesa. Pode ser dito como um fenômeno e, através da fenomenologia, postulado através das suas formas e propriedades possíveis de serem compreendidas universalmente.

Peirce considera a fenomenologia como a primeira instância de um trabalho filosófico, visto ter ela como base a mera observação dos fenômenos e, através da análise, postular “formas ou propriedades universais destes fenômenos” (SANTAELLA, 1984: p. 162)

A colocação de Peirce enquadra a fenomenologia como uma forma de percepção do espaço que antecede a semiótica. Michiko Okano (2007) enquadrrou o Ma como um elemento quase-signo pertencente a primeiridade peirceana, entretanto, a autora destacou a sua importância inserida no contexto arquitetônico, ao afirmar:

A percepção polissensorial apresenta-se com evidência no mundo onde existe o Ma que se mostra, a princípio, como invisibilidade, porque ele é um pré-signo, uma “possibilidade de ser” e torna-se um entre-espaço quando se faz fenômeno como uma espacialidade Ma arquitetônica. Nesse espaço, em muitas ocasiões, tal invisibilidade é preservada pelo espaço vazio ou se mostra parcialmente visível como elemento que engendra a sugestão e a incompletude e aguça as outras formas perceptivas do ser humano. (OKANO, 2007: p. 110)

De certa forma, a qualificação de Michiko possui similaridades com a classificação do Ma como um fenômeno, realizada anteriormente. Embora, ao permanecer como um fenômeno real e vivo, o conceito Ma torna-se passível de ser analisado, estudado e reproduzido, saí do limbo e configura-se em um elemento factível inserido na cultura japonesa e possível de ser compreendido por outras culturas.

6.4. O LUGAR DO MA

Cristian Norberg-Schulz é tido como principal defensor de uma fenomenologia da arquitetura que se preocupa com “a concretização do espaço existencial” mediante a formação de “lugares”. Essa influente escola de pensamento não somente reconheceu e exaltou os elementos básicos da arquitetura “parede, chão, teto, etc como horizontes ou limites”, mas reavivou o interesse pelas qualidades sensoriais dos materiais, luz, cor, e pela significação simbólica e tátil. (NESBITT, 2010).

[...] lugar é um fenômeno qualitativo “total”, que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta.

O lugar é a concreta manifestação do habitar humano. O espaço só se torna um lugar no momento em que ele é ocupado pelo homem, física ou simbolicamente. As teorias do lugar, que se originam da fenomenologia e da geografia física enfatizam a especificidade da experiência espacial e, em alguns casos, a ideia de *genius loci*, ou espírito específico do lugar. O lugar fornece um modo de resistir ao relativismo das teorias modernas da história pelo engajamento do corpo e sua capacidade de verificar as qualidades especiais de um sítio. (NORBERG-SCHULZ, 1991: p. 6-29 T.N.)

A partir da definição de “lugar” podemos perceber que dentro da arquitetura, que já é em sua essência distinta da construção, como destacado no capítulo anterior, ainda temos um elemento espacial definido por Norberg-Schulz inserido no Ocidente, que nos possibilita fazer uma analogia com as obras de Tadao Ando e a aplicação do conceito Ma nos espaços identificados nesta pesquisa.

Seguindo essa analogia, uma obra como um todo pode ser considerada

uma obra de arquitetura, entretanto, nem todos os espaços contidos nela podem ser qualificados como “lugares”, da mesma forma como não são todos esses espaços qualificados com o conceito Ma.

O propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado. [...] o ambiente vivido é portador de significado. [Otto Friedrich] Bollnow escreveu que: “Jede Stimmung ist Ubereinstimmung”, isto é, todo o caráter consiste em uma correspondência entre o mundo externo e o mundo interno, entre corpo e alma.

Os sistemas perceptuais se compõem de estruturas universais, inter-humanas, e também de estruturas condicionadas pela cultura e determinadas pelo lugar. É evidente que todo ser humano precisa possuir tanto sistemas mentais de orientação como de identificação. Por isso, é importante não só que nossa ambiência possua uma estrutura espacial que facilite a orientação, mas também que esta seja construída de objetos concretos de identificação. A identidade humana pressupõe a identidade do lugar. (NORBERG-SCHULZ, in MAGALHÃES, M. R. (1994) p. 97-120)

Em “Território e arquitetura”, Vittorio Gregotti adiciona duas importantes ideias (lugar e *genius loci*) ao programa neorracionalista para a cidade e para as tipologias da construção da forma. Sua teoria do lugar e o *genius loci* deriva da fenomenologia de Heidegger. Seguindo as ideias de Martin Heidegger, Gregotti estabelece como origem da arquitetura o gesto de fincar a primeira pedra no chão, um ato de reconhecimento de um lugar. Essa ideia é compatível com a definição geral de Gregotti da tarefa do arquiteto: criar uma arquitetura do contexto, revelando a natureza por meio da modificação, medição e utilização da

paisagem. (GREGOTTI (1985) in NESBITT, (2010) p. 372)

O que Gregotti diz está de acordo com a teoria do “lugar” de Norberg-Schulz e também pode ser análogo a teoria do conceito Ma para Isozaki, mais precisamente no espaço arquitetônico gerado no Ma do Himorogi, como visto no capítulo do conceito Ma na exposição de 1978.

No templo de Ise, mesmo antes de haver qualquer edificação, o reconhecimento do lugar já existia mediante um pilar fincado na areia branca (gissa). A modificação do sítio transformou a natureza, de sua forma pura em arquitetura e, com a interferência do homem e geração de significado àquele pilar, conformou-se um “lugar”. Essa concepção do projeto pensa a arquitetura como um sistema de relações e distâncias, como medida de intervalos ao invés de objetos isolados e detém a ideia de natureza enquanto sua totalidade.

Norberg-Schulz adiciona em sua teoria do “lugar” outro elemento fundamental para a compreensão de que existem diferentes “lugares” em uma mesma obra de arquitetura, da mesma forma com que Isozaki descreve os nove tipos de Ma, inseridos em distintas edificações.

Todos lugares possuem um caráter: Um habitat tem que ser protetor, um escritório tem que ser prático, um salão de baile, “festivo”; e uma igreja, “solene”.

Por isso, lugares são designados por substantivos e isso implica dizer que os consideramos coisas reais que existem, que é o sentido original da palavra substantivo. O espaço, como um sistema de relações, é indicado por preposições. No dia a dia, raramente falamos sobre espaços, mas sobre coisas que estão acima, abaixo, antes ou atrás umas das outras, ou usamos preposições como “de”, “em”, entre, sob, sobre, para, desde, com e durante. [...] Caráter é, ao mesmo tempo, um conceito mais geral e mais concreto do que espaço. Ele denota uma compreensiva atmosfera geral, a forma concreta e a sub-

stância dos elementos de definição espacial. Qualquer tipo de presença humana está ligada a um caráter particular que resulta, também, das exigências específicas das diferentes ações inerentes ao ato de apropriação do Lugar. (NORBERG-SCHULZ, 1991: p. 6-11 T.N.)

Se todos os lugares possuem necessariamente um caráter, os nove espaços Ma, descritos por Isozaki, também devem possuir, analisando-os no contexto da teoria da arquitetura ocidental. Sendo assim seria apropriado sugerir que:

- Himorogi possui o caráter de “reconhecimento” do espaço natural;
- Hashi um caráter de conexão entre universos;
- Yami um caráter labiríntico ligado ao outro conceito de Oku;
- Suki possui um caráter intimista, particular ao indivíduo;
- Utsuroi pode ter um caráter de passagem, gradação de espaços e tempo;
- Utsushimi possui o caráter da ontologia;
- Sabi possui o caráter da efemeridade;
- Susabi possui o caráter de alinhamento de elementos e/ou sinais;
- Michiyuki possui o caráter do movimento, da condução de um caminho.

Até agora temos analogias suficientes para crer que o conceito Ma possui similaridades a um “lugar” e sendo assim é possuidor de caracter. Todavia, é importante investigar também o que conforma esses “lugares” inseridos na edificação de arquitetura, para que também se possa compreender se a relação dos espaços conformados pelo Ma de Isozaki dialoga com as necessidades para se definir um espaço de arquitetura em um “lugar”, de Norberg-Schulz.

6.5. HOMEM, ARQUITETURA E NATUREZA

Alguns autores investigam essa relação do homem, da arquitetura com a natureza como fatores essenciais para definição de uma arquitetura de “lugar”, entre eles Tadao Ando. Essa relação ocorria inicialmente de distintas formas entre orientais e ocidentais. Entretanto, é sabido entre ambas as culturas que a arquitetura extrai seu significado das circunstâncias de sua criação; isso pressupõe que o que lhe é exterior – o que se pode denominar imprecisamente de seu conjunto de funções – tem uma importância vital, da mesma forma com que o conceito Ma se encontra intrinsecamente conectado ao contexto inserido. NESBITT, (2010)

Muitos arquitetos e teóricos contemporâneos, entre eles Gregotti, Raimund Abraham, Tadao Ando e Norberg-Schulz, partilham da proposição de Heidegger, de que a relação com a natureza é fundamental para o enriquecimento da experiência humana.

Tadao Ando sente “a necessidade de descobrir a arquitetura que o terreno busca por si só”, porque “a presença da arquitetura – independentemente do seu caráter autossuficiente – cria inevitavelmente uma paisagem. (NESBITT, 2010: p. 461-473)

Em “Por novos horizontes na arquitetura”, Ando frisa o papel primordial de sua arquitetura impossibilitar a presença da natureza na vida urbana moderna. Propõe que “a arquitetura se torne um lugar onde as pessoas e a natureza se confrontem sob um censo tolerável de tensão”, que despertará as sensibilidades espirituais latentes no homem contemporâneo. Isso nos traz de novo à mente a noção Heideggeriana do habitar. Em “O pensamento de Heidegger sobre arquitetura”, Norberg-Schulz esclarece que:

O construir nunca modela o “espaço” puro como uma entidade simples (...) mas porque produz coisas como localizações, o construir está mais próximo da natureza do espaço e da origem da natureza do “espaço” do que a geometria e da matemática.

O abrir e guardar simultâneos podem ser entendidos como um conflito que Heidegger chama de “fenda” (riss). “No entanto, o conflito não é uma fenda da mesma forma como uma fenda se abre; é a intimidade como seus adversários pertencem um ao outro. A fenda não deixa os adversários se afastarem; ela insere num contorno comum à contradição de medida e fronteira. Trazendo essa afirmação ao contexto de nossa análise, podemos dizer que um lugar é determinado por sua fronteira. (NORBERG-SCHULZ in NESBITT, 2010: p. 466)

Com essa definição, podemos relacionar a descrição do Ma para Buci-glucksman, Nitschke, Berque, Parisa e Ehsan e muitos outros autores com o pensamento de Schulz diante dos escritos de Heidegger, o Ma como uma fenda, entre-espaço repleto de significado e tensão, tal como o conceito Ma de Hashi.

Abdolmaleki e Daneshfar (2011) ambos estudiosos acerca da cultura e história asiática da Universidade Islâmica Azad escrevem que o Ma é melhor compreendido como espaço relacional, ou espaço entre coisas. No artigo “ How Culture Moulds Habits of Thought”, Erica Goode do The New York Times reportou uma pesquisa realizada entre crianças de escolas americanas e japonesas na qual os pesquisadores perguntavam sobre o conteúdo de um tanque de peixes; as crianças americanas descreviam os peixes individualmente enquanto que, as japonesas descreviam as relações entre os peixes. Essa propensão é a base do conceito Ma.

Como dito anteriormente, Ando se utiliza declaradamente do conceito espacial do Ma para produzir sua arquitetura, bem como dos conceitos Oku e Miegakure. O arquiteto busca instilar a presença da natureza em uma arquitetura

construída com austeridade mediante uma lógica transparente. (ANDO, 2008).

A tradição japonesa a vida humana não tem a pretensão de se opor a natureza e não se empenha em controlá-la, mas antes busca uma associação íntima a fim de unir-se com ela. Pode-se até mesmo dizer que, no Japão, todas as formas de exercício espiritual são tradicionalmente realizadas no contexto inter-relação do homem com a natureza.

Não há demarcação clara entre interior e exterior, mas uma permeabilidade recíproca. A arquitetura contemporânea tem um papel a cumprir no sentido de proporcionar as pessoas lugares arquitetônicos que as façam sentir a presença da natureza.

Eu componho arquitetura procurando encontrar uma lógica essencial inerente ao lugar. A pesquisa arquitetônica supõe uma responsabilidade de descobrir e revelar as características formais de um sítio, ao lado de suas tradições culturais, clima e aspectos naturais e ambientais, a estrutura da cidade que lhe constitui o seu pano de fundo, e os padrões de vida e costumes ancestrais que as pessoas levarão para o futuro. (ANDO, 2008: p. 48-56)

Da mesma maneira com que alguns autores, entre eles Kate Nesbitt (2010) classificam a arquitetura de Ando inserida no contexto fenomenológico, esse viés de apropriação do sítio na conformação da arquitetura, claramente compõe o conceito Ma e também poderia ser considerado inserido numa teoria ocidental de regionalismo crítico. Em “Perspectivas para um regionalismo crítico”, Kenneth Frampton cita Ando com um interesse fenomenológico na especificidade do lugar.

Não surpreende que Tadao Ando, um dos arquitetos japoneses mais interessados no regional, tenha se instalado em Osaka e não em Tóquio, e que sua obra teórica tenha formulado, com mais clareza

que qualquer outro profissional de sua geração, um grupo de preceitos muito próximo da ideia do regionalismo crítico. Isso se revela claramente na tensão que ele percebe entre o processo de modernização universal e a idiossincrasia da cultura local. (FRAMPTON in NESBITT, 2010: p. 515)

Em um ensaio intitulado “From Self-Enclosed Modern Architecture toward Universality” (Do autofechamento da arquitetura moderna para a universalidade), Ando escreveu o seguinte:

Nascido e criado no Japão exerço aqui minha atividade de arquiteto. E acredito poder dizer que o método que escolhi é o de aplicar o vocabulário e as técnicas desenvolvidas por um modernismo aberto e universalista ao domínio fechado dos estilos de vida individuais e da diferença regional. Mas me parece difícil tentar exprimir as sensibilidades, os costumes, a consciência estética, a cultura peculiar e as tradições sociais de uma determinada raça por meio de um vocabulário modernista, aberto e internacionalista...

Depois da segunda guerra mundial, quando o Japão enveredou pelo caminho do rápido crescimento econômico, os critérios de valor das pessoas mudaram. O antigo sistema familiar, essencialmente feudal, entrou em decadência. Mudanças sociais, como a concentração da informação e dos locais de trabalho nas cidades, levaram a uma superpopulação das aldeias e pequenas cidades agrícolas e pesqueiras (como provavelmente também ocorreu em outras cidades do mundo). A excessiva densidade das populações urbanas e suburbanas impossibilitou a preservação de um aspecto anteriormente característico da arquitetura residencial japonesa: a relação de intimidade com a natureza e a abertura para o mundo natural. O que chamo de

arquitetura moderna fechada é um resgate da unidade entre a casa e a natureza que as residências japonesas perderam no processo de modernização. (ANDO, 2008: p. 48-56)

Entretanto, nem todos os teóricos da arquitetura concordam quanto a importância do sítio, Perez-Gomes, por exemplo, apesar de seus ensaios sugerirem uma orientação fenomenológica crítica a noção de *genius loci* como “um simulacro pós-moderno vazio” incapaz de revelar algo mais profundo”. O teórico propõe, ao contrário, que se reinvente o sítio como um espaço aberto e liberador.

Gomes faz parte de uma vertente que busca a incorporação da natureza como parte distinta da arquitetura, como outros teóricos que sugerem que o espaço natural deve existir independente do espaço construído. O que fundamenta o argumento de Tadao Ando ao dizer: “A cultura japonesa enfatiza um limiar espiritual entre a construção e a natureza, enquanto a cultura ocidental lhes interpõe uma fronteira física”.

Em “Negação e reconciliação”, Abdraham (1982) evidencia um pensamento antropocêntrico, se colocando em contradição ao posicionamento de Ando, Schulz e outros fenomenológicos, ao escrever que:

É a conquista do próprio sítio, a transformação de sua natureza topográfica que evidencia as raízes ontológicas da arquitetura. O processo projetual é apenas um ato secundário e subsequente, cujo propósito é reconciliar e harmonizar as consequências da negação, do conflito e da intervenção inicial. (ABRAHAM in NESBITT, 2010: p. 498-500)

Essas vertentes, além de parecerem incongruentes com as diretrizes fenomenológicas, que se aproximam do estudo sobre o conceito *Ma*, foram citadas para esclarecer o posicionamento de alguns orientais em relação ao envolvi-

mento com a natureza por parte dos ocidentais.

Os criadores do termo “Regionalismo crítico” Tzonis e Lefaivre afirmam que uma visão da arquitetura bem sucedida é quando a construção é “auto reflexiva, auto referente e contém, além de mensagens explícitas, metamensagens implícitas. Reiterando assim a afirmação de que o conceito Ma só pode existir efetivamente numa obra de arquitetura, que transmita significado e esteja imerso em um contexto Oriental.

Até o presente momento, o conceito espacial do Ma só pode estar presente na obra de arquitetura e possui similaridades com o conceito de “lugar”. Diante da análise desse capítulo, podemos concluir também que, a integração com o meio natural, considerando as variáveis do sítio, a cultura e sociedade do local, são elementos imprescindíveis para se atingir a concretização de um “lugar”, e sendo assim, também de um espaço que contenha o conceito Ma.

6.6. O ESPAÇO/TEMPO ENTRE CULTURAS

Em “Arata Isozaki por Ken Tadashi”, Isozaki escreve: “Aldo Van Eyck (1918-99) propôs uma fenomenológica imagem espacial. Do seu ponto de vista o termo “tempo” e “espaço” são muito abstratos caso o homem seja o ator e não somente o objeto da arquitetura. Ele prefere o termo “ocasião” e “lugar”. Lugar expressa o espaço em relação as imagens da mente humana e “ocasião” expressa o tempo imaginado em termos de humanidade”. (ISOZAKI&TADASHI, 2009: p. 159-161).

Essa colocação de Isozaki intenta refletir o pensamento ocidental sobre “tempo” e “espaço”, que, para Isozaki, são indissociáveis na compreensão da arquitetura como vazio arquitetônico. Veremos a seguir que essa noção dos orientais permeia alguns pensadores, tais como Bruno Zevi, ao descrever a quarta dimensão da arquitetura.

Cristian Norberg-Schulz em “Em o fenômeno do lugar” define que o espaço é a organização tridimensional dos elementos que formam um “lugar”, como esclarecido no capítulo anterior. Como o estudo sobre a conceito Ma aplicado a uma espacialidade demonstrou ter similitudes com o significado de “lugar”, torna-se necessária uma definição também sobre o termo “espaço” no universo ocidental.

Demos um primeiro passo com a distinção entre fenômenos naturais e fenômenos fabricados pelo homem. Um segundo passo é representado pelas categorias terra-céu (horizontal-vertical) e fora-dentro. Estas categorias têm implicações espaciais, mas o conceito de “espaço” reaparece aqui não como uma noção essencialmente matemática, mas como uma dimensão existencial. (NORBERG-SCHULZ in NESBITT, 2010: p. 443-460)

Siegfried Giedion (1941) distingue “exterior” de “interior” como fundamento de uma concepção da história da arquitetura, enquanto que Kevin Lynch investiga mais a fundo a estrutura do espaço concreto, de Norberg-Schulz, introduzindo os conceitos de “nodos” (“marco”), “baliza” para indicar os elementos que embasam a orientação das pessoas no espaço. Já Paolo Portoghesi define espaço como um “sistema de lugares”, o que dá a entender que o conceito tem raízes em situações concretas, embora seja descrito por métodos matemáticos.

Heidegger assinala que a espacialidade (*raumlichkeit*) é uma propriedade do ser-no-mundo, a análise do templo grego indica a natureza da espacialidade. Assim, a construção define o recinto ou um espaço no sentido mais estreito da palavra, ao mesmo tempo em que revela a natureza desse espaço que ali está. (NESBITT, 2010: p. 466)

No ensaio “Construir, habitar, pensar”, Heidegger precisa essa relação, dizendo que as construções são localizações e que a “localização admite o quaterno e instala a “quaternidade”. Admissão e instalação ou disposição são dois aspectos da espacialidade como localização, que abre lugar para o quaterno e simultaneamente o desvela como coisa construída. O conceito de quaternidade formada pela terra, céu, os seres mortais e os seres divinos, se assemelha ao conceito do espaço Ma, Susabi. Como visto anteriormente, a tríade céu, terra e homem também configura um espaço conformado pelo conceito Ma e é gerador de um “lugar”, onde ocorre um alinhamento de sinais.

Mohammad Jodat (1996), descreve que Ma é usualmente definido como um espaço experimental, que propicia um sentimento único a cada indivíduo. A palavra “espaço” sempre esteve em segunda prioridade, visto que o espaço por si só não propicia essa imaginação, resultante somente da experiência humana de um lugar. Essa definição leva em consideração aspectos da fenomenologia do significado e da configuração de “lugar” de Norberg-Schulz.

Em “O Espaço da Arquitetura” Evaldo Coutinho define o espaço a partir também de um olhar fenomenológico:

Este espaço é um reduto «atemporal», alheio ao tempo exterior ao edifício; espaço que é controlado internamente pelos valores dispostos pela «lógica interna» do arquiteto no momento da concepção da obra. A matéria do «espaço» estabelece uma relação exclusiva com o ser humano, enquanto «ser arquitetônico», de participação e comunicação. Assim, o espaço é experienciado de modo multissensorial pelo habitante, e não somente pelo sentido da visão que põe o homem como «observador» - uma relação comum às demais artes de «representação» da realidade. [...] Assim, o indivíduo se integra ao espaço convertendo-se também em um agente responsável pela plenitude desse mesmo espaço e, logo, da obra arquitetônica, não se restringindo apenas a ser um contemplador e observador fisicamente inserido em um determinado vão. (COUTINHO, [1970] 1977, p. 17).

A colocação de Coutinho (1977) define o espaço como atemporal, trazendo o elemento tempo somente quando o ator (homem) é inserido na obra, definição que se assemelha ao conceito Ma, definido por Berque anteriormente. A capacidade de se atingir um “lugar” em arquitetura depende intimamente da habilidade em conformar o espaço, pelos princípios de Norberg-Schulz. Tadao Ando em “Por novos horizontes na arquitetura”, define seus princípios na conformação dos espaços:

A criação arquitetônica funda-se na ação crítica. Nunca se resume a um método para a solução de problemas por meio do qual determinadas condições são reduzidas a questões técnicas. A criação arquitetônica supõe a contemplação das origens e da essência dos requisitos funcionais de um projeto e a subsequente determinação dos seus problemas essenciais. Somente dessa maneira o arquiteto pode manifestar na arquitetura o caráter de suas origens. (ANDO, 1991: p. 75-76)

Ando busca incessantemente a capacidade da arquitetura de introduzir novas paisagens, integradas ao meio externo. “Quando desenho uma residência – um continente para a habitação humana – procuro alcançar precisamente essa união entre forma geométrica abstrata e a atividade humana diária”. A busca em gerar um microcosmo no interior dos edifícios somado ao planejamento arquitetônico embasado teoricamente, o configura como um dos arquitetos que mais se assemelham ao conceito do Ma e criação de “lugares”. Ainda escrito por Ando:

[...] sob o sol as paredes se tornam abstratas, são negadas e se aproximam do limite final do espaço. Sua realidade se perde e somente o espaço que elas delimitam dá a impressão de realmente existir.

Espaços desse tipo passam despercebidos no utilitarismo da vida cotidiana e raramente se fazem notar. Apesar disso, são capazes de estimular a recordação de suas formas mais íntimas e de incentivar novas descobertas. É este o propósito do que denomino de arquitetura moderna fechada. Uma arquitetura desse tipo é capaz de modificar-se com a região onde finca suas raízes e de crescer em várias modalidades individuais. Apesar de fechada, estou convencido de que, como metodologia, ela é aberta para a universalidade. (ANDO, 1991: p. 75-76)

A espacialidade de Tadao Ando pode ser dita como reflexo de uma relação constante e mutável entre o homem e o espaço que ele experimenta. O protagonista da construção é o agente causador das diversas visadas e caminhos realizados. O Ma não teria significado, nem chegaria ao seu máximo, sem a exploração do meio construído pelo homem.

O sentido japonês do Ma não é algo criado por uma composição de el-

ementos, já vimos que esse conceito se aplica ao conceito de “espaço”, então o Ma poderia ser a coisa que toma lugar no imaginário do ser humano à medida que ele experimenta o vazio arquitetônico gerado por esses elementos.

Roberta Neves em “A <realidade> do espaço e o <ser arquitetônico> Introdução ao espaço da arquitetura de Evaldo Coutinho” discorre a respeito de Bruno Zevi e o conceito de espaço de Evaldo Coutinho.

[...] Zevi afirma uma postura na qual o <espaço interior> é o <protagonista> do fenômeno arquitetônico. Para ele, o espaço deve ser compreendido e vivido através do que chama de experiência direta em que qualquer das representações gráficas da arquitetura, por desenhos arquitetônicos técnicos, etc [...] são formas falhas e imperfeitas de realizar a tarefa de expressar a sua essência: a realidade espacial na que se concreta a arquitetura.

Para Zevi, no entanto, diferentemente de Coutinho, o sentido teórico da realidade espacial que comenta, parte do pressuposto de que o espaço da arquitetura atua em infinitas dimensões, incluindo-se a elas a dimensão do <tempo>. Razão disso afirma ser que, ainda que na escultura e na pintura seja possível representar em até quatro dimensões (a exemplo da pintura Cubista), na arquitetura existe a diferença primordial de que o homem está inserido no espaço através do seu <corpo>, movendo-se numa duração de tempo, criando assim a quarta dimensão temporal ao apreender aquele espaço pelos sucessivos pontos de vista do percurso. (NEVES, 2014: p. 54)

Bruno Zevi, embasado em teorias como a de Hermann Minkowski (1908) e com a publicação da Teoria Geral da Relatividade de Einstein (1916), considera o tempo como a quarta dimensão da arquitetura, configurando o espaço-tempo como uma entidade única, como dito também por Norberg-Schulz:

A arquitetura ajudou ao homem a dar sentido à sua existência, fazendo com que ele conquistasse um equilíbrio no espaço e tempo, ocupando-se, desta maneira não só das necessidades práticas e econômicas, mas também dos significados existenciais, traduzindo-os em formas espaciais, que significam lugares, percursos ou zonas, ou seja, a estrutura concreta do ambiente humano. (NORBERG-SCHULZ, in MAGALHÃES, M. R. (1994) p. 97-120)

A inserção na teoria da arquitetura ocidental do “tempo” como elemento indissociável do espaço se aproxima do conceito Ma na conformação de espaços em Isozaki e muitos outros arquitetos e teóricos orientais, como visto anteriormente, o que nos possibilita a aproximação de uma definição do espaço Ma, por analogias similares a cada uma das culturas.

Apesar de existir uma similaridade entre a teoria de Zevi e o conceito Ma, podemos afirmar que o conceito Ma inexistente no universo Ocidental, por fazer parte de uma cultura distinta e ser carregado de significados inerentes a essa cultura, entretanto é capaz de ser compreendido e assimilado por aqueles que não necessariamente fazem parte do âmbito oriental.

ESPAÇO 2. UMA ANÁLISE DO MA NA PRODUÇÃO DE TADAO ANDO

7. O CONCEITO MA EM TADAO ANDO

Tadao Ando, arquiteto nascido em Osaka em 13 de Setembro de 1941, tem o título de professor emérito da universidade de Tóquio, a formação de Tadao Ando se deu de maneira autodidata. Em sua autobiografia, o arquiteto conta que foi no bairro de Osaka onde aprendeu suas primeiras lições de arquitetura. Habitava uma casa estreita e de certa maneira inóspita, em um bairro humilde e comercial. Na frente existia uma serralharia, onde Tadao aprendia como o carpinteiro lidava com a madeira e acompanhava suas pequenas obras e na mesma rua podia brincar soprando balões de vidro com o vidraceiro e observar o trabalho do metalúrgico. (ANDO, 2010)

Em 1969, Ando funda a firma Tadao Ando Architects&Associates. Trabalhando na sua cidade natal até os dias de hoje, sob um regime de total dedicação e convicções. O próprio arquiteto denomina seu escritório de “grupo guerrilheiro” (ANDO, 2010), enfatizando uma relação horizontal com seus funcionários e mantendo uma postura exigente e rígida.

Sendo influenciado pela história e cultura de seu país, Ando consegue sentir a essência de cada lugar onde foi destinado a conceber uma obra. Sempre buscando ter uma equipe montada em cada país de destino, o arquiteto aprende a peculiaridade de cada projeto e procura alcançar a melhor solução diante de cada problemática específica.

Ganhou o prêmio anual RowHouse, Sumiyoshi, do Instituto de Arquitetura do Japão, em 1979, o prêmio Pritzker em 1995 entre outros prêmios pela França, Estados Unidos e Europa. Suas obras pelo mundo todo despertam a real essencialidade da arquitetura, fazendo com que seu escritório continue na ativa com obras cada vez mais desafiadoras.

Na arquitetura de Ando, a paisagem possui importância primordial no espaço, sua contemplação, emolduração e tratamento são evidentes em cada



Fig. 61 - Tadao Ando

definição de projeto. O diálogo entre arquitetura, arte, natureza e memória são constantemente perseguidas, tendo conceitos genuinamente nipônicos, tais como o Miegakure, Oku e o Ma como instrumentos metodológicos de projeto, como explicado anteriormente.

Em minha opinião, existem três elementos necessários para a criação de arquitetura. Um deles seria o próprio material. Um material autêntico, possuidor de substancialidade, como o concreto aparente ou a madeira sem tinta. O segundo elemento seria a geometria pura, fundação ou estrutura que atribuisse presença ao projeto de arquitetura. E o último elemento é a natureza, com isso eu não me refiro à natureza bruta, mas sim a natureza tratada pelo homem.

Ambiente caótico que ganha ordem pela ação humana, ou uma ordem abstraída da natureza. Trata-se da luz, céu e água feitos como abstração. Quando esta forma da natureza adentra uma edificação composta por materiais autênticos e geometria pura, a própria arquitetura se rende a abstração pela natureza. Arquitetura adquire força e se torna esplendida somente quando seus materiais, sua geometria e a natureza estão integrados. (REVISTA EL CROQUIS N.44+58 1983-2000 Tadao Ando: El Croquis: p. 10)

Parisa Abdolmaleki em “Ethical and Traditional Concerns in Contemporary Japanese Design” resume os conceitos já mencionados por Michiko Okano de Oku, Miegakure e Ma e afirma serem conceitos definidores da arquitetura tradicional japonesa.

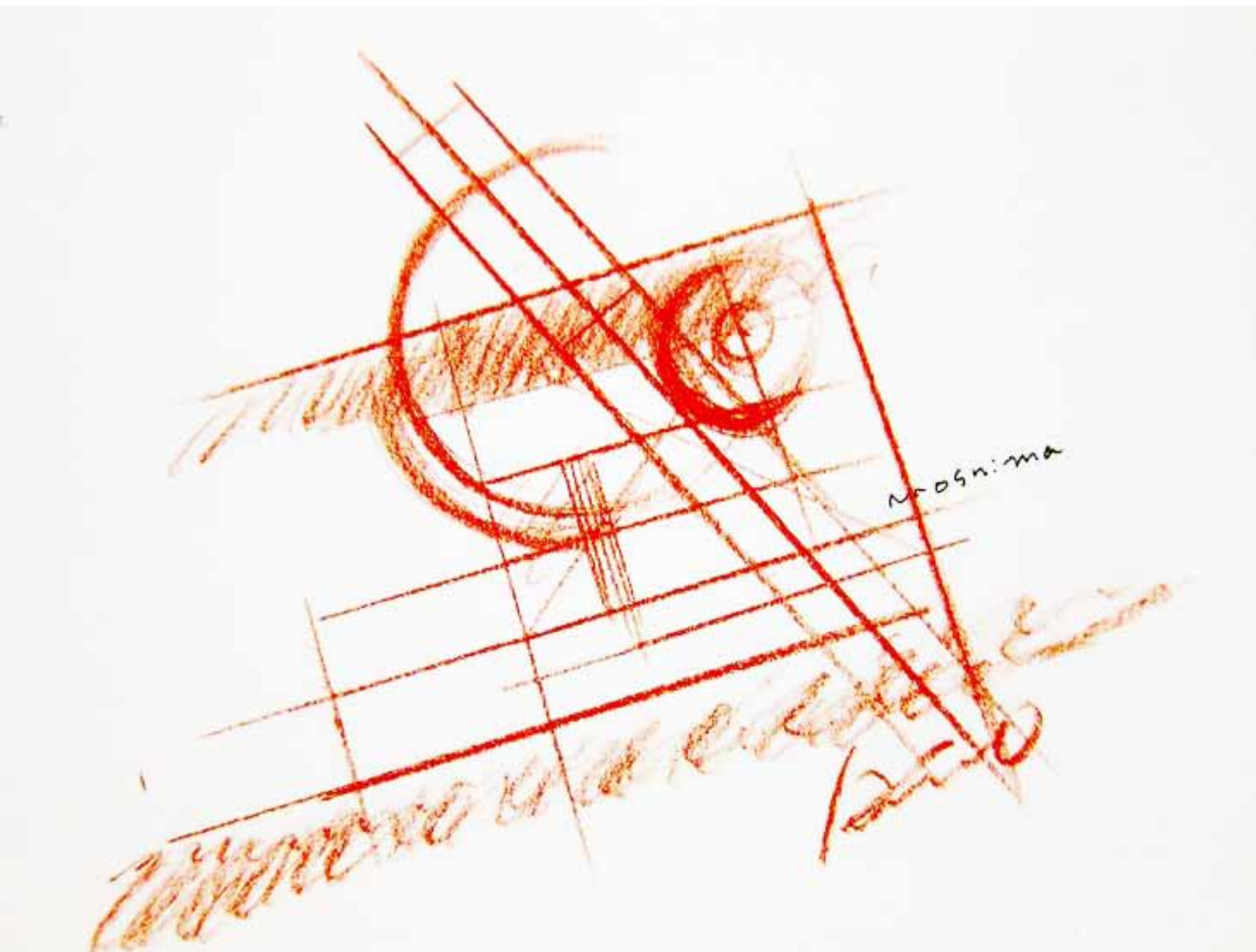


Fig. 62 - Croqui Projeto Naoshima

1. Oku

Profundidade, área interna, privado, íntimo, sagrado, profundo, recôndito

Oku é uma sensação de penetrar as camadas múltiplas, viagem ao Centro; isso implica algo abstrato, que se estende muito para trás, profundo, mas acessível. É como se sempre houvesse alguma coisa na frente, que incentivasse as pessoas a seguir em frente, procurar algo mais ao fundo. Esta idéia é encontrada em pintura tradicional japonesa, que representa o caminho, motivo da viagem para encontrar a verdade na natureza profunda. Durante esta viagem, você pode ver, sentir e experimentar diferentes tipos de paisagem / textura da natureza. A vaga imagem de algo na frente ao longe nos faz continuar nos movendo nesta direção.

2. Miegakure

(mi) - olhar (kakure) - oculto

As ideias principais de Miegakure são: vistas graduais, enquadramento, ritmo, a presença de tempo e movimento. Miegakure busca vislumbrar algo que está oculto. Este conceito é utilizado principalmente no jardim japonês tradicional, onde apenas o expectador pode ver uma parte diferente do jardim em cada ponto de vista único, sem ter totalidade do jardim em nenhuma perspectiva.

3. Ma

Meio, intervalo, pausa, espaço relacional, espaço negativo, vazio, ausência de forma.

Ma é o espaço entre os objetos, o silêncio entre os sons, o silêncio entre as ações. Este conceito de Ma fornece a oportunidade de experimentar algo e

obter um sentimento relacional com o espaço experienciado. O expectador pode sentir Ma se estiver relacionado ao objeto circundante, a posição ou a sequência.

A escolha do arquiteto Tadao Ando como autor das obras elegidas para os estudos de caso se deu, entre outros fatores: pela origem nipônica do arquiteto; sua atuação iniciada antes da década de 70 e presente até os dias de hoje entre um dos mais renomados arquitetos a nível mundial; sua produção arquitetônica ser acompanhada por uma produção literária que auxilia na compreensão de suas obras em eventos-edifícios (como diria Isozaki) e ao fato de que o arquiteto, declaradamente se diz apropriar-se dentre outros conceitos orientais, do conceito Ma como metodologia de projeto.

Para a realização do presente estudo, foram eleitas obras de arquitetura de Tadao Ando de distintas épocas, diferentes usos, duas inseridas em um ambiente urbano e duas em ilhas com maior caráter natural, variando tanto em suas dimensões construtivas quanto no orçamento total que viabilizou cada obra.

Os objetos de pesquisa foram eleitos a partir da presença, muitas vezes confirmada por Ando, de conceitos como o Ma, Oku e Miegakure, além de estarem todas situadas no Japão, imbuídas na cultura e sociedade nipônicas. Diante de duas obras de caráter religioso, entretanto de distintas crenças, na qual uma delas dispõe de uma função educativa, um hotel e um museu, podemos perceber que a função da edificação em nada influencia a presença ou ausência do espaço Ma.

Bem como a época de construção, como vimos anteriormente a presença do Ma em arquiteturas tradicionalmente japonesas como o Templo Ise, a Vila Katsura e o Portão de Todai-ji e a partir das subseqüentes análises, em obras do século XX e XXI.

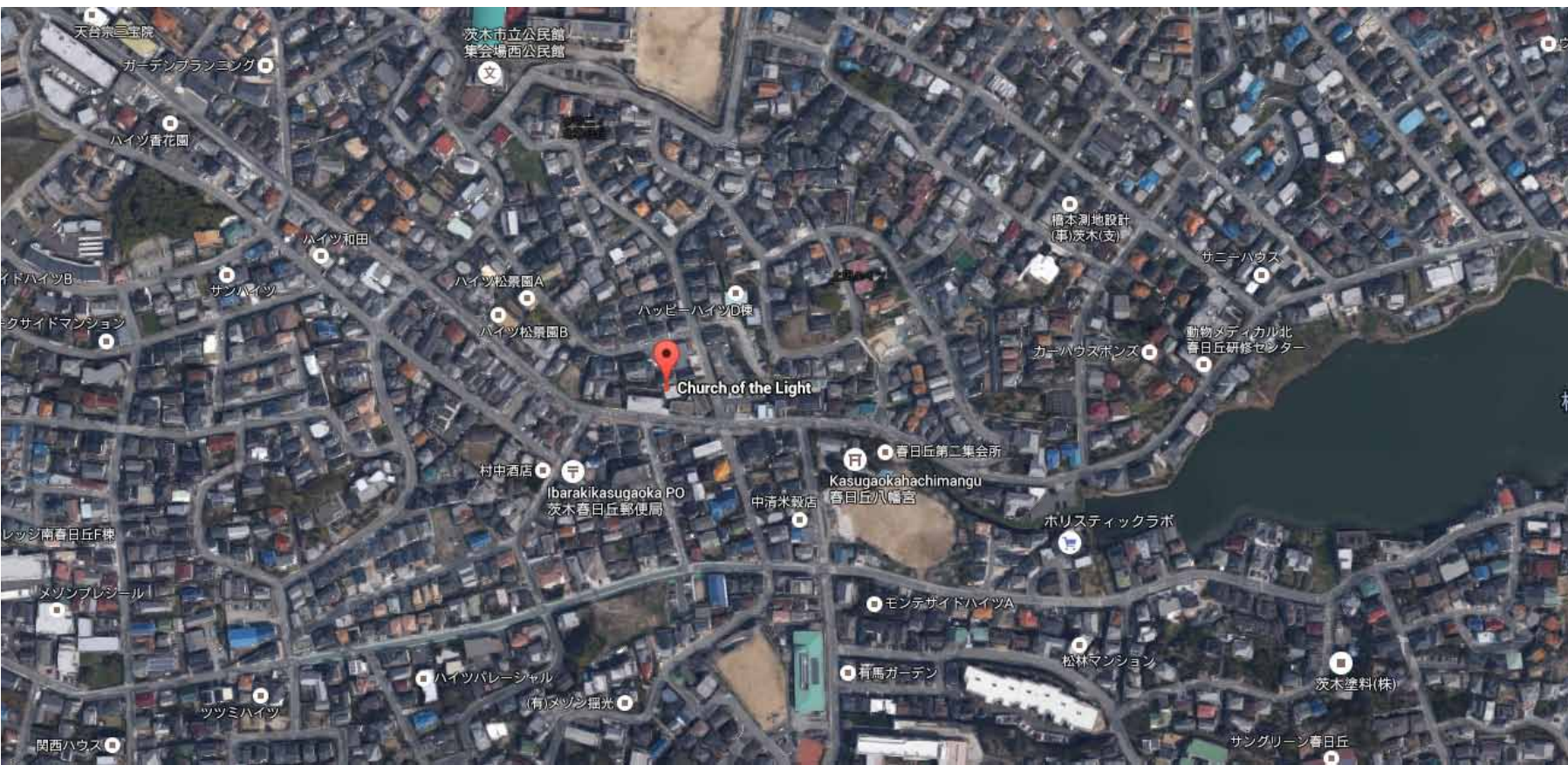
As análises estarão ordenadas em: Igreja da Luz, de 1987 e Escola Dominical, finalizado em 1997, ambos cristãos protestantes, em Ibaraki, na cidade de Osaka; o Templo da água Budista, construído em 1991 em uma colina na Ilha Awaji; a Casa Benesse, com ênfase ao “Salão Oval”, de 1995, na Ilha de Naoshima, em Kagawa e o Museu de Arte de Hyogo, construído em 2001 em Kobe, Hyogo.

7.1. IGREJA DA LUZ E ESCOLA DOMINICAL

Numa das esquinas do subúrbio residencial tranquilo de Ibaraki, na cidade de Osaka, a Igreja da Luz, projeto requisitado pela igreja de Kasugaoka, membro da comunidade Cristã do Japão, é um dos primeiros projetos de Tadao Ando iniciado em 1987. O terreno urbano com 838m² abriga três volumes de edifícios, uma capela principal, uma escola dominical, construída em 1997 e uma casa ministerial.

Construídos em épocas distintas, a capela principal, com 113m² recebeu a orientação norte/sul de acordo com a variação da luz solar e o posicionamento da igreja existente no local, que foi substituída pelo novo edifício da escola dominical depois da capela principal abrigar suas funções.

Fig. 63 - Mapa Google Maps da Igreja de Luz



Com aproximados dez anos de diferença entre as duas construções, o arquiteto resolveu a problemática do planejamento sem descaracterizar a unidade do projeto, trazendo volumes prismáticos simples, paisagismo e agenciamento indutivo além de, utilizar materiais de baixo custo no Japão, como concreto armado para os volumes e madeira para o piso, mobiliário e detalhes.

A entrada principal do terreno é lateral, obrigando o observador a percorrer toda a lateral da capela principal, se ele vier das avenidas de maior fluxo. No interior do terreno, o acesso a todos os edifícios é indireto, gerando ambientes tipo foyer para agrupamento de pessoas entre uma cerimônia e outra e redução de incomodo durante os rituais.

O volume da capela principal mede aproximados 6 x 6 x 18m e é composto por um prisma retangular e um septo posicionado a 15 graus, que não toca efetivamente as paredes nem o teto do volume principal, tal septo conforma a entrada indireta e dinamiza volumetricamente a caixa de concreto, configurando em um espaço sagrado de luz e sombra.

Ao entrar no volume principal, as atenções voltam-se para a fenestração em forma de cruz, que configuram um dos maiores símbolos da igreja cristã, fazendo com que o espaço se torne mutável e dinâmico ao decorrer do dia.

Configurando um espaço sombrio e intimista, a capela principal desperta para as principais características da arquitetura tradicional japonesa. Com uma estrutura moderna e minimalista, o volume de concreto é despojado de qualquer ornamento que não faça parte do processo construtivo.

Com absolutamente nenhum ornamento, (a igreja da luz) é um espaço nú reduzido ao limite. Somente uma incisão em formato de cruz na parede frontal projeta o símbolo da igreja nesse sombrio espaço...
(ANDO, 2008: p. 128-140 T.N.)

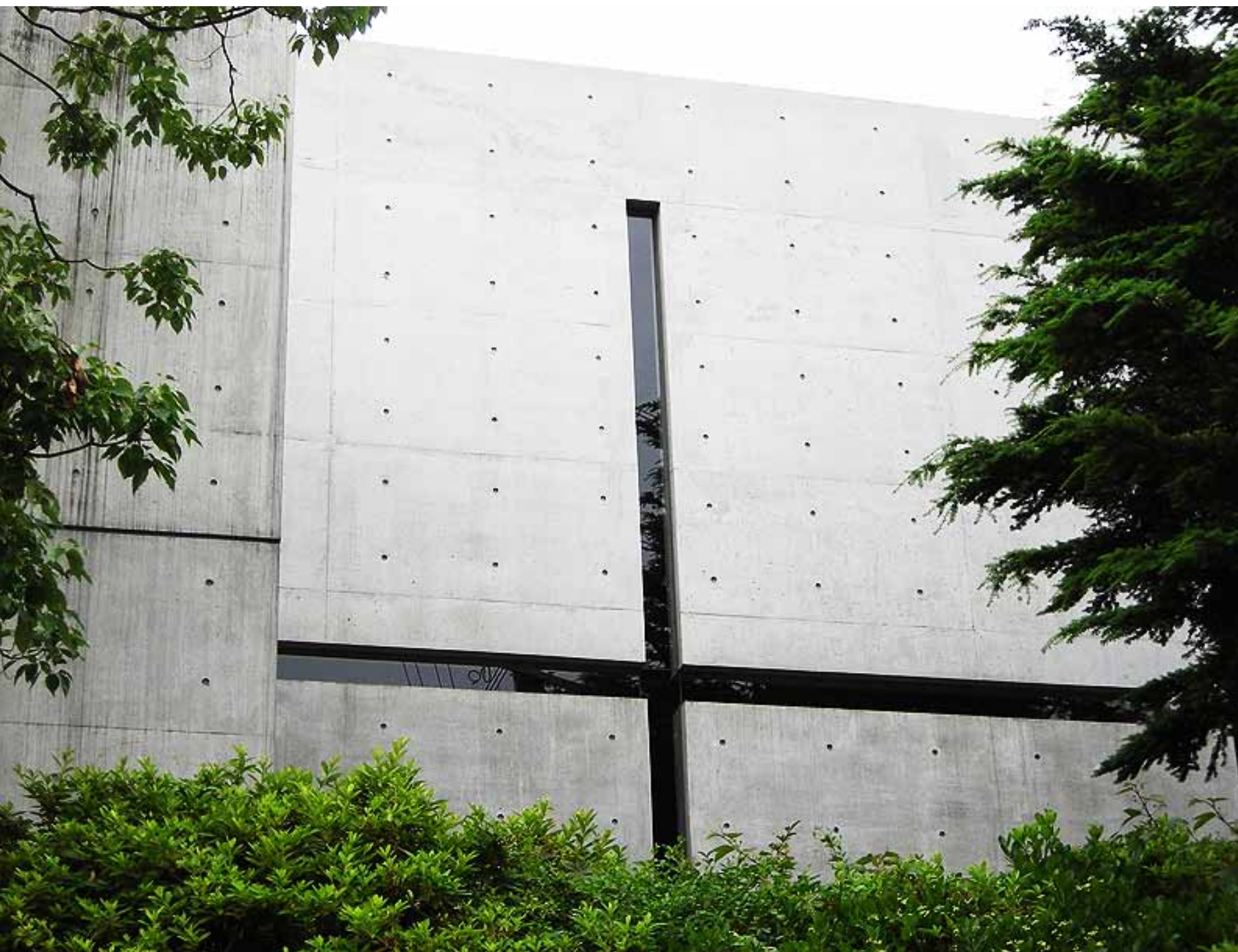
Como uma inversão do volume de adoração, o espaço dominical é posto com a mesma geometria no terreno, configurando um espaço intersticial e angular entre as edificações. Tal espaço une as caixas de concreto com a conformação da escada/alpendre e do espaço de convivência gerado.

[...] Em um contraste agradável com a luz simbólica da cruz flutuando no espaço sombrio da capela principal de adoração, o espaço da Escola Dominical é repleto de luz e as paredes de concreto são brilhantemente iluminadas. (ANDO, 2008: p. 128-140 T.N.)

A distinção entre a capela e a escola, apontado na citação pelo arquiteto, pode ser percebida até mesmo no mobiliário, quando na escola todos os bancos e mesa possuem acabamento em madeira natural para intensificar a clareza do espaço em contraste com o espaço de adoração, o qual recebeu verniz na cor preta.

Com um orçamento precário, um terreno urbano sem grandes atrativos na paisagem, um programa que configurava usos de distintas naturezas, o arquiteto demonstrou sua habilidade em produzir uma arquitetura de qualidade, que rendeu o Prêmio Pritzker em 1995.

Fig. 64 - Vista Lateral Igreja da Luz. Acervo Pessoal. Foto tirada em Setembro de 2014.



7.2. TEMPLO DA ÁGUA



O templo Shingonshu Hompukuji, matriz da seita budista Ninnaji Shingon, foi projetado por Tadao Ando em 1989 e concluído em 1991 em uma colina na Ilha Awaji, epicentro do devastador terremoto de 1995. O terreno elegido oferece uma paisagem dominada predominantemente por montanhas e uma ampla vista da baía de Osaka.

Após uma íngreme subida, nos deparamos com um típico cemitério budista a direita e a esquerda o original templo de arquitetura budista tradicional, recorrente do período Nara. Mais adiante, um jardim seco coberto por cascalhos brancos se abre no caminho, com um septo perpendicular em concreto ao fundo, uma fenda na parede de concreto revela outro septo, agora curvo, que configura

Fig. 65 - Mapa Google Maps do Templo da Água

a abertura de entrada.

Após percorrer mais um caminho agora delimitado pelos dois septos em concreto, avistamos um espelho d'água em formato de elipse, coberto por Lótus (*Nelumbo nucifera*), uma planta aquática nativa da Ásia. No Budismo, acredita-se que ela simboliza a figura de Siddhartha Gautama, fundador dessa doutrina e o aparecimento do Buda Amida, que segundo a crença popular, traz uma mensagem do paraíso celestial.

O acesso principal do edifício se dá através de uma escadaria que corta o espelho d'água ao meio, formado sobre a superfície do edifício. Ao final da escadaria, em direção ao centro do culto, o usuário ainda necessita perpassar por um estreito caminho em madeira até, enfim, acessar o santuário.

O salão é composto de uma sala redonda, de 18 metros de diâmetro, gradeada com pilares de madeira e envolta por um quadrado de 17,4 metros de lado, ao centro se encontra a estátua de Buda em dourado. No outro lado da elipse, o programa dispõe de quartos, banheiros e serviço para o funcionamento do templo.

A transformação entre o concreto armado que deixa de existir ao descer as escadas para o templo em madeira é intensificada pela cor avermelhada que é dada as paredes do interior.

A implantação do projeto em um arranjo que toma partido habilmente da topografia e realiza uma passagem indireta na rota de aproximação do edifício, que poderia ser entendido como um caminho de transição entre o sagrado e o profano, pode, obviamente, ser visto como semelhante a tradicional arquitetura japonesa. Na ocasião do meu primeiro templo budista busquei responder ao tema da tradição e da espiritualidade da crença ao invés de formalismos volumétricos. (ANDO, 2012, p. 75-76)

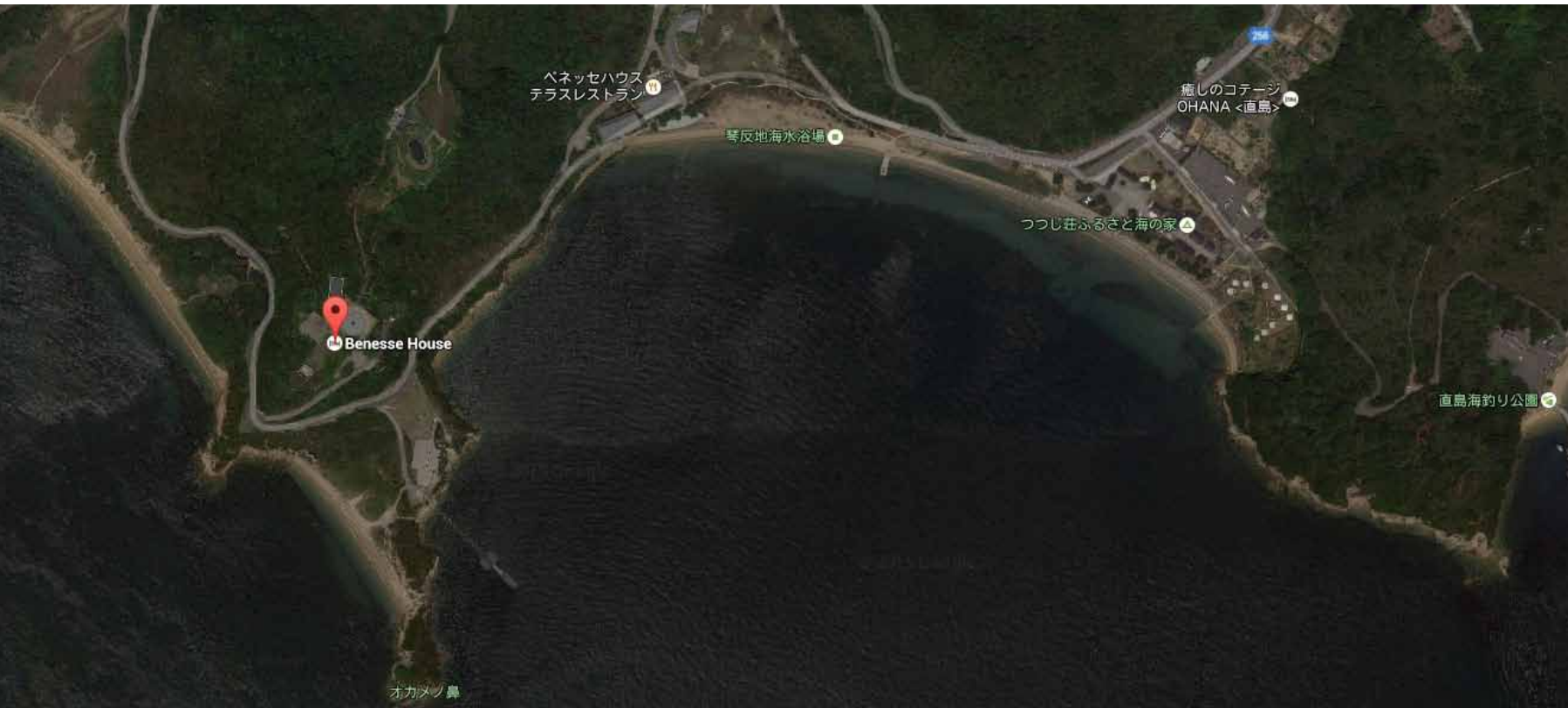
Todo o percurso configura-se em uma promenade architecturale, desde a subida da montanha, perpassando por arbustos, arvores, escadas e caminhos delimitados, até o corredor que rodeia o templo pode ser interpretada como um processo de purificação do visitante, que deixa o mundo profano à medida que adentra o mundo espiritual.

A reinterpretação da arquitetura tradicional budista de Ando é evidenciada na distinção entre a arquitetura ornamentada, em madeira, primordialmente de influência chinesa, para um edifício austero, em concreto armado, desprovido de adornos e minimalista, similar a arquitetura que antecedeu o período Nara, pura e essencialista.

Fig. 66 - Imagem 3D do Templo da Água



7.3. CASA BENESSE “SALÃO OVAL”



Em 1985, Tetsuhiko Fukutake, propôs ao arquiteto Tadao Ando o projeto da Ilha de Naoshima, o objetivo era transformar uma ilha pequena, sem grandes atrativos construtivos, em um projeto no qual a arquitetura estivesse em sintonia com a arte contemporânea, e ambas interligadas com a natureza.

O mar interior de Seto, ou Seto-Naikai é um braço do Oceano Pacífico, localizado entre as ilhas de Honshu, Shikoku e Kyushu, fazendo com que a ilha de Naoshima esteja em uma localização privilegiada tanto em acessibilidade marítima quanto em ricas paisagens.

A coordenação da ilha de Naoshima permite que artistas e arquitetos exibam seus trabalhos em distintos lugares da ilha de Seto, envoltos em uma

Fig. 67 - Mapa Google Maps do Projeto Casa Benesse na Ilha de Naoshima

paisagem de ressonância cultural e histórica. Entre as construções de destaque da ilha estão o Museu Chikatsu Azuka, Museu Tadao Ando, os museus Chichu Art, Lee Ufan e Benesse House.

[...] o projeto de arte em Benesse transcendeu a parâmetro de museu de arte. O projeto se expandiu para a comunidade local e alcançou o milagre de desenvolvimento social através da arte contemporânea.
(ANDO, 2009: p. 88-106 T.N.)

O projeto da ilha de Naoshima, denominado popularmente como a ilha de Tadao Ando, ocupou um espaço social e político, transformando a economia local da ilha e atraindo novos investimentos para Naoshima.

O projeto da Casa Benesse, analisado como estudo de caso, dispõe em área total de 3.645m², dispostas entre um hotel, museu de exibição permanente, salas de exposição, um restaurante, um café, loja do museu e serviços. Todo o edifício, incluindo suas varandas e pátios dispõem de obras de artistas tais como Alberto Giacometti, Jasper Jones, Jackson Pollock, Richard Long, David Hockney, Yves Klein, Joseph Albers, Sol LeWitt, Christo, Bruce Nauman e Kan Yasuda. Três anos após a finalização do hotel e museu Benesse, Ando projetou o Salão Oval, com aproximados 600m² e finalizado em 1995.

Em uma demonstração de respeito ao ambiente natural, o acesso ao Salão Oval se dá por um funicular automatizado que é guiado pelos próprios hóspedes. O enquadramento da paisagem já pode ser percebido de dentro da cabine, que a cada segundo, obriga o observador a fazer novas descobertas, tanto no ambiente construído do museu abaixo, quanto da própria natureza presente em todo o seu entorno.

Com um diâmetro de 20 metros por 10 metros o Salão Oval Benesse contém um espelho d'água corrente, uma escadaria cascata, um bar/cafeteria e apenas seis privilegiadas suítes. Todos os quartos miram o mar de Seto pelas

varandas, engawas, e pela porta principal, miram o céu do Japão refletido no espelho d'água em forma elíptica.

As obras de arte estão dispostas por todo o complexo, desde as paredes dos quartos até o enquadramento da própria natureza pelo arquiteto. A ilha de Naoshima pode ser considerada aquilo que fundadores da Bauhaus denominavam de Gesamtkunstwerk, uma fusão de várias expressões artísticas em uma só obra de arte composta por elementos que configuram uma totalidade.

Em “Naoshima, a ilha de Tadao Ando”, Marina Acayaba descreve o trajeto pelo salão oval benesse da seguinte forma:

No percurso, como em cenas de uma peça de teatro, que se encaixam contando uma história, Tadao Ando retoma a sucessão e o tempo presentes na Vila Imperial Katsura, em Kyoto. Sem um espaço central, os episódios apresentam-se gradativamente no tempo, sublinhando o essencial: o movimento no espaço, o percurso do olhar [...]

Todo o complexo da ilha de Naoshima pode ser considerado um exemplo de integração intercelular entre arte, arquitetura e natureza. O presente estudo elege o salão oval como objeto de estudo tanto pela magnitude do projeto em si quanto pelo percurso que leva até ele perpassar pelo Museu e Hotel Benesse em sua base.

Gesamtkunstwerk

Ou “Obra de arte total” é um conceito estético oriundo do romantismo alemão do século XIX. Geralmente associado ao compositor alemão Richard Wagner, o termo refere-se à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas, em uma única obra de arte. A Bauhaus abraçou a idéia de Gesamtkunstwerk como as bases para sua fundação.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>

7.4. MUSEU DE ARTE DE HYOGO

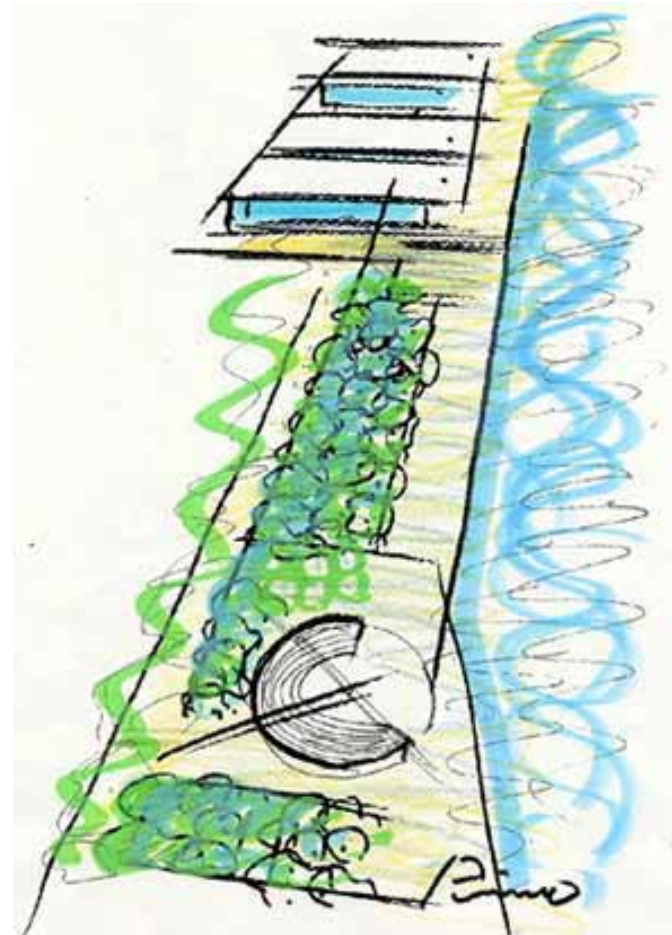
Com a contratação realizada por meio de concurso público, o Museu de Arte de Hyogo faz parte de um complexo de desenvolvimento da área portuária de Hyogo, parcialmente destruída após o terremoto Hanshin-Awaji de 1995. O museu iniciou sua construção em 1999 com termino em 2001, em meio ao crescimento da área focado em manufatura do aço e produção de navios industriais.

O programa está disposto em salas de exposição temporária, salas para exposições fixas, salas para workshops, salas de leitura, cafeteria, salas de conferência, escritório, depósitos, ateliês, auditório, foyer e galerias, além da contemplação natural do sítio, envolvido pelo mar de Kobe.

O espaço de exibição externo é designado para ser o maior e mais rico em variedade comparado com museus convencionais. A frente d'água é o espaço orientado para aproveitamento da comunidade local... A praça conecta o espaço público na base da plataforma do museu, tanto visualmente quanto espacialmente conformando um parque na beira da água com mais de 500 metros ao longo da fronteira. (ANDO, 2008: p. 324-336 T.N.)

O caminho traçado para se chegar ao museu, pela cidade de Kobe, conta com a frente d'água de Hyogo ao lado direito e uma passarela em madeira que leva o expectador até uma imponente escadaria em pedra.

Fig. 68 - Croqui do Museu de Arte de Hyogo por Ando





Em um terreno de 19 mil m², dos quais 12,8 mil m² de lamina são utilizados para construção de aproximados 27,5 mil m² de museu, o arquiteto optou por uma linguagem sóbria, transmitindo a imagem de segurança, força e durabilidade, em contraste com as imagens do desastre anteriormente ocorrido no local.

A escala do pedestre no térreo logo é reduzida com os volumes das três galerias, que se projetam por meio de extensos beirais que acomodam uma espécie de engawa (varanda), enquanto abrigam as generosas janelas que se abrem para a marinha.

O museu repousa sobre uma plataforma de granito polido branco sobre a qual as três caixas de vidro estão dispostas em paralelo. Duas fazem parte de

Fig. 69 - Mapa Google Maps do Museu de Arte de Hyogo

uma mesma galeria, onde se encontram as exposições temporárias, enquanto que a outra caixa é interceptada por um espaço intervalar composto por uma galeria circundante, que permite visadas da paisagem costeira.

Ao centro desse espaço intervalar, uma escadaria em espiral domina a atenção dos expectadores. Além de prover luz natural em todos os andares até o estacionamento subterrâneo, a escadaria funciona como contraponto na configuração estrutural imponente do museu.

No interior do edifício, a austeridade no uso de cores e materiais (concreto, pedra, aço e vidro) intensificam a percepção espacial de luz e forma, que Ando manipula com o fim de fornecer aos usuários inúmeras sensações, ao mesmo tempo que configura um cenário passivo para sediar arte moderna.

O projeto aponta para uma fase de reflorescimento urbano da área de Hyogo após os desastres deixados pelo terremoto de 1995, a medida que transpõe austeridade e força, unifica a comunidade propondo o espaço público ao nível do mar e reestabelece o contato do japonês com a água.

8. PERSPECTIVAS DO MA NA OBRA DE TADAO ANDO

As descrições morfológicas tornam-se necessárias para uma compreensão da obra como um todo, entretanto, uma experimentação da espacialidade do Ma, requer uma forma de descrição artística. Com o mesmo objetivo de Arata Isozaki, na exposição 1978 e Takahiko no filme sobre o jardim Ryoanji, o presente estudo busca atingir o Ma a partir de uma sequência de planos fotográficos registrados em cada obra elegida.

Evaldo Coutinho encontrava na matéria semiótica do cinema, a imagem em movimento, pura e simples, sem cor e sem som, a melhor forma de descrever a arquitetura; o presente estudo busca com esse levantamento fotográfico, embasado no efeito parallax, uma maneira de vivenciar e experienciar a obra destacando seus possíveis espaços que contenham o Ma.

Siegfried Giedion (1888–1968), argumenta que a essência do espaço é sempre função de seu caráter multifacetado, do conjunto de relações possíveis que permite estabelecer, ao dizer que:

Uma descrição exaustiva de uma determinada área, a partir de um único ponto de vista, torna-se, desta forma, impossível; sua configuração se modifica de acordo com o ponto a partir do qual é observado. A fim de apreender a verdadeira natureza do espaço, o observador deve se projetar através dele. (GIEDION, 2004: p. 746-749)

Para maior compreensão do fenômeno, o psicólogo James Gibson (1966) descreve a aplicação do termo cinestesia: “O termo cinestesia, que significa sensibilidade ao movimento se aplica em comum à sensação muscular. Na realidade, existem receptores nos músculos, os tendões e as articulações que produzem impressões tanto de movimento como da posição de nossos membros. Assim há receptores no ouvido interno que produzem impressão de movimento na posição

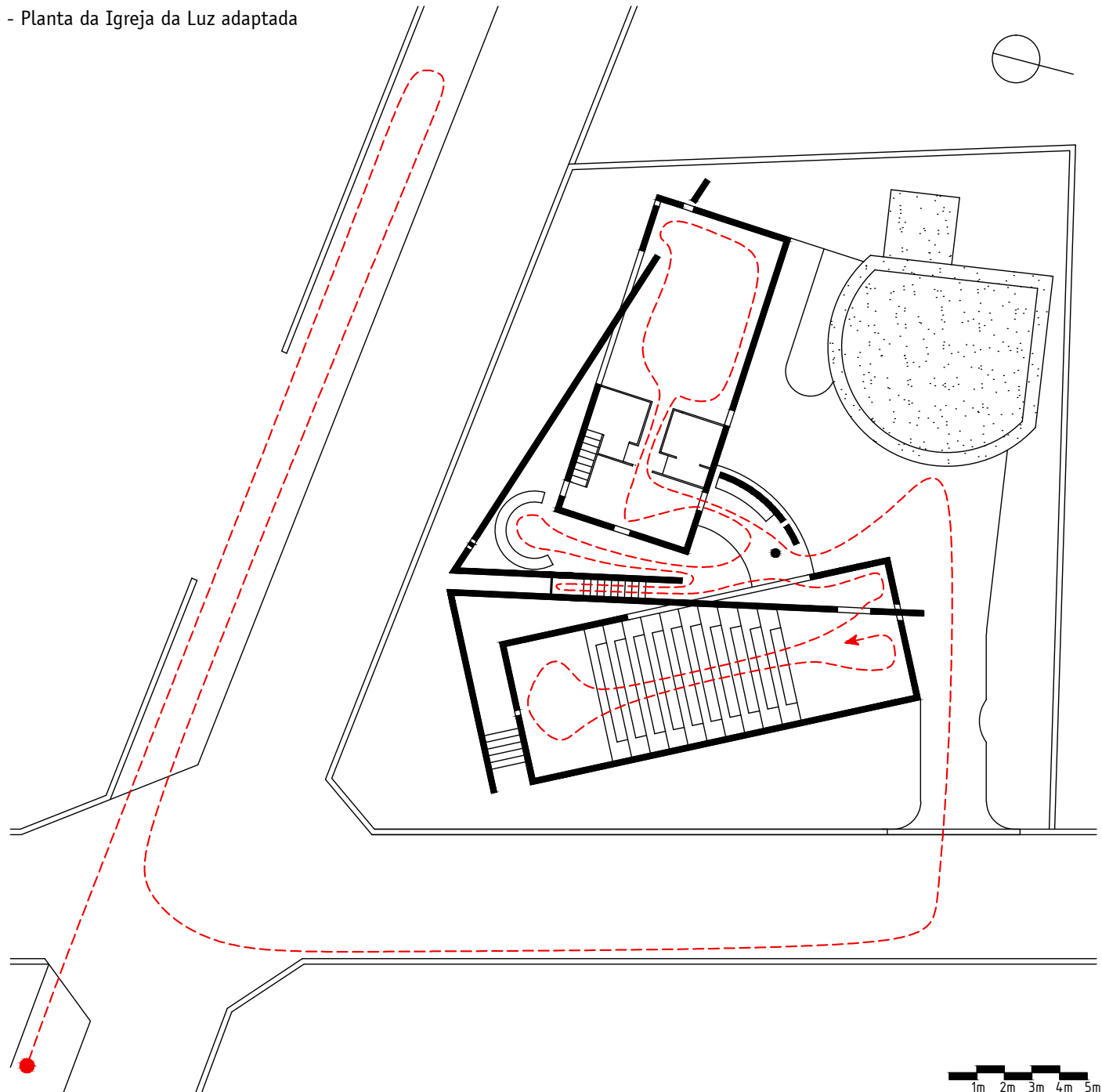
de nossa cabeça e de nosso corpo. Por outro lado, os receptores de tato, existentes por todas as partes da pele, podem produzir impressões de movimento; e em particular fazem percebermos o que temos nas mãos e nos pés quando manipulamos coisas e caminhamos.” (GIBSON, 1966: p. 36-43)

A percepção polissensorial nos orienta na locomoção espacial e temporal, auxiliando na interpretação desses deslocamentos. Os espaços gerados na construção de um ambiente criam entre si relações que norteiam o indivíduo para a percepção de espaço, aí incluída a ideia de deslocamento, isto é, a passagem de um ambiente a outro, interno ou externo. Portanto, o espaço é percebido dentro do contexto daquilo que contém, das sensações múltiplas, da dinâmica do corpo material e mental.

Para Zevi, a quarta dimensão, é o deslocamento sucessivo do ângulo visual na arquitetura e está associada à ideia de «movimento no tempo» dentro do espaço arquitetônico, considerando-se o «percurso» neste espaço como ferramenta de análise. O homem se demora num determinado espaço, numa duração de tempo, movendo-se e apreendendo-o a partir dos sucessivos pontos de vista decorrentes de sua posição física no deslocamento. Assim, a experiência do espaço arquitetônico requer o tempo da caminhada, numa experiência direta apreendida pela visão criando imagens e planos. (NEVES, 2014: p.55)

Com o objetivo de atingir essa percepção espacial adquirida ao visitar de fato a obra, apresentaremos uma série de sequências fotográficas dos eventos-edifícios de Tadao Ando, acrescidas aos referentes textos explicativos, como sugeriu Isozaki no capítulo anterior, com o fim de atingir a problemática que cada edifício originalmente internaliza.

Fig. 70 - Planta da Igreja da Luz adaptada











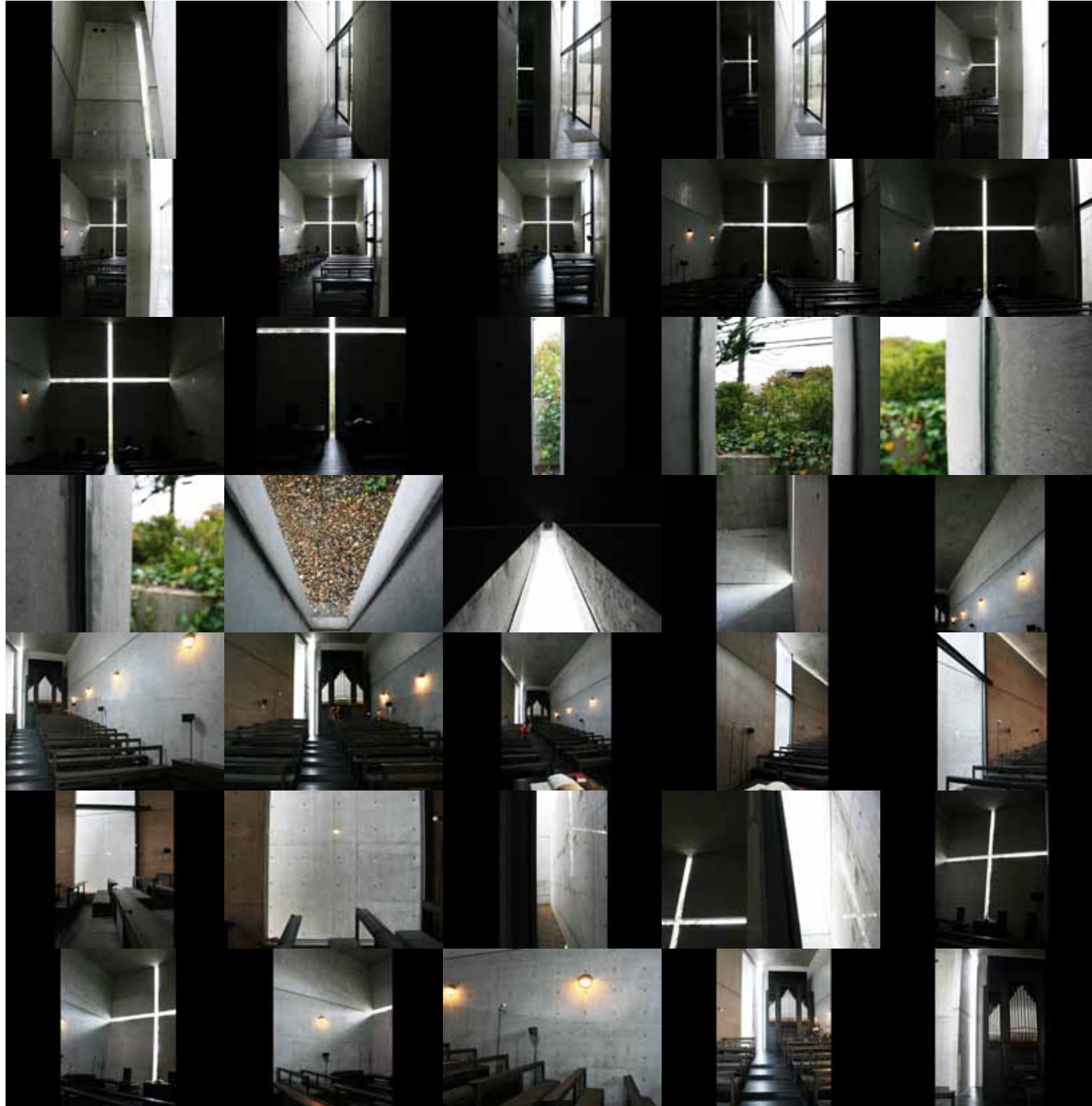




Fig. 71 à 255 - Fotos sequenciadas da Igreja da Luz. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Setembro 2015.

Vídeo Parallax da Igreja da Luz
<https://www.youtube.com/watch?v=7zAcYZTGoNk>



8.1. IGREJA DA LUZ E ESCOLA DOMINICAL

Visitado em Setembro de 2014

A partir do entorno tumultuado de Ibaraki, percebemos o volume da Igreja da Luz em meio a uma série de equipamentos elétricos, comunicações visuais de trânsito, uma vegetação densa arbustiva do próprio sítio e árvores de grande e médio porte presentes nas ruelas de seu entorno.

Mesmo assim, a construção se destaca diante das demais. A caixa de concreto do espaço de oração parece ser vista como uma arquitetura introspectiva, voltada para seu interior, distinta das circundantes.

Sem a existência de calçadas em seu lote, o arquiteto parece forçar ao observador o deslumbre de sua obra a partir de uma certa distância, tentando nos fazer perceber a obra em sua totalidade.

Pela rua principal, a percepção do rasgo em formato de cruz identifica o edifício de caráter religioso, e pela entrada principal, uma singela cruz em aço denota o mesmo efeito. A vegetação do acesso parece obstruir parte da vista da edificação vizinha, evidenciando a arquitetura de introspecção.

A construção encontrada em frente ao acesso principal é evidentemente construída em um período distinto do restante do complexo, tanto pelos materiais como pela conservação da construção. O volume abriga a residência paroquial, onde ocorrem reuniões e processos administrativos da igreja.



Fig. 256, 257 e 258 - Fotos dos ângulos que contemplam o conceito Ma na Igreja da Luz. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Setembro 2014.

Voltando-se para o lado esquerdo, o agenciamento e paisagismo configuram um pátio interno que separa os volumes de formas simples e puras. Avistamos o volume da capela principal, o volume da escola paroquial e o volume da residência é coberto em meio a vegetação.

O espaço é organizado em uma espécie de foyer de entrada, à direita adentramos a Escola Dominical, que se inicia com uma biblioteca e recepção da Igreja. Nesse espaço a madeira clara quebra a sobriedade dos materiais, que antes se restringiam ao concreto e uma espécie de granilite cimentado do piso.

Nesse momento, é notável o apelo à clareza, ambiente e materiais vivos em busca de uma luz da sabedoria, a catequese como forma de doutrina cristã. A organização do mobiliário em uma configuração similar à cerimônia espiritual, a presença da bíblia e da cruz em madeira refletem o espaço de estudo e reflexões do espaço intervalar Ma, Utsushimi.

Em Utsushimi, o espaço é configurado de acordo com seus usuários, é aonde a vida é de fato vivida. Um rearranjo de layout pode ser alcançado mediante necessidade do ensinamento ali almejado.

Uma janela ao lado da entrada da nave principal nos remete ao mundo real, o jardim criado na entrada é visto agora de um novo ângulo e a presença do símbolo da cruz, novamente aparece em um diferente contexto da obra.

Todo o ambiente é agraciado com um jogo de luz natural indireta gerado por volumes sóbrios em concreto, desde os septos que limitam o espaço até o teto que o abriga. A riqueza entre esses elementos configura um espaço modesto, com unidade e certa dose de variedade.

Ao sair e voltar ao foyer limitado pela parede curva e pilar redondo ao centro, a frieza dos materiais é novamente percebida e as atenções se voltam para um ambiente instigante a ser descoberto. Parte de uma escada e parte de um ambiente de convivência surgem para despertar o interesse do expectador.

À direita, o espaço configurado por quatro paredes em ângulos distintos, apenas com dois rasgos no concreto que se abrem para o ambiente caótico

do exterior, esse espaço pode ser apreendido como o espaço Ma, Suki. A relação entre interior e exterior é enriquecida com esse ambiente de convivência a céu aberto, todavia envolve por paredes grossas e extensas.

Do mesmo lugar, porém de outra perspectiva, uma emolduração do céu de Ibaraki é conformada diante dos elementos construídos pelo arquiteto. Uma tensão é evidenciada entre as precisas arestas, trazendo ao expectador um gestalt de ilusão entre vazio e o meio construído.

Nessa visada, o espaço Ma de conexão, Hashi, é evidenciado. Podemos perceber o elo existente entre as paredes gerando uma forma abstrata de conexão entre as edificações, uma força invisível, porém sensitivamente presente nesse espaço.

À esquerda, vislumbramos o projeto se transformar diante da ação daqueles que o habitam. Um espaço projetado para ser percebido com certa tensão, um ângulo agudo entre dois septos é corrompido e utilizado como depósito de serviço. Aspecto comum na obra de arquitetura e construção, que excede muitas vezes a vontade do arquiteto.

Na sequência parallax, uma perspectiva próxima do concreto evidencia o desgaste do material em meio as intempéries. Espaço intervalar Ma, denominado pelo conceito Sabi, quando a evidência da passagem do tempo no material e na obra ganham espaço compondo o método projetual do autor. Sabi é inerente a qualquer construção, entretanto a utilização desse fenômeno propositalmente, configura o conceito Ma em arquitetura.

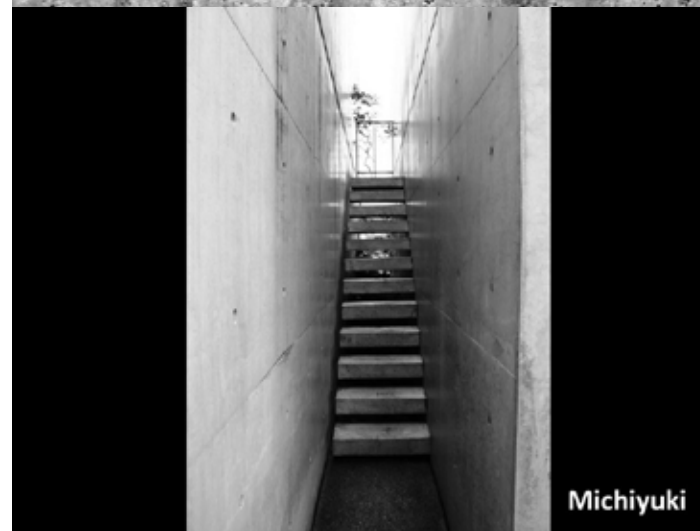


Fig. 259, 260, 261 - Fotos dos ângulos que contemplam o conceito Ma na Igreja da Luz. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Setembro 2014.

Novamente em direção ao foyer, o grande plano de vidro que dá acesso ao volume principal é percebido em harmonia com o teto do foyer, que não o toca, apenas se aproxima a ponto de oferecer abrigo àqueles que o transpassam.

A escada, de 60 centímetros de largura, agora é objeto de descoberta. Determinando o ritmo a cada degrau e configurando as distintas visadas para o universo exterior, o espaço pode ser percebido como um espaço Ma, Michiyuki. O acesso até o topo da escada fornece ao indivíduo uma perspectiva do mundo profano do homem diante do caos de Ibaraki, enquanto que o observador se encontra inserido em um universo longe daquele, quase que espiritual, assistindo ao mundo dos homens por um entre-espaço.

Dirigindo-se a porta de vidro, entramos em outro foyer, que limita o acesso à nave principal, permitindo a redução do incômodo gerado aos fiéis pela entrada e saída da capela. As poucas e precisas fenestrações existentes no complexo realçam o contraste do brilho da luz com o interior da escuridão, e nesse espaço triangular, à medida que vamos nos aproximando da perspectiva do rasgo em forma de cruz, outro espaço Ma é gerado, Utsuroi.

Quando percebemos que um universo está prestes a ser transformado em outro, um estágio que antes era predominantemente humano e real, agora se transforma em abstrato e sobrenatural. O Ma está nessa tensão gerada no espectador segundos antes dessa descoberta.

Gradativamente a cruz de luz surge ao centro do mobiliário escuro, contribuindo para o espaço de meditação e preparado para as cerimônias religiosas. Um feixe de luz de apenas 20 centímetros de fenestração alcança toda a atenção desse ambiente e através dele podemos ver ao longe o caos do entorno.

A presença da natureza, apenas do elemento da luz em meio a penumbra denota a estratégia de criação de um espaço sagrado para os orientais, que crêem na existência do divino em elementos naturais. Com outra fonte de luz natural, agora do lado esquerdo, uma janela de piso a teto faz com que os fiéis observem um jardim de cascalho, ainda dentro do terreno, embora a céu aberto.

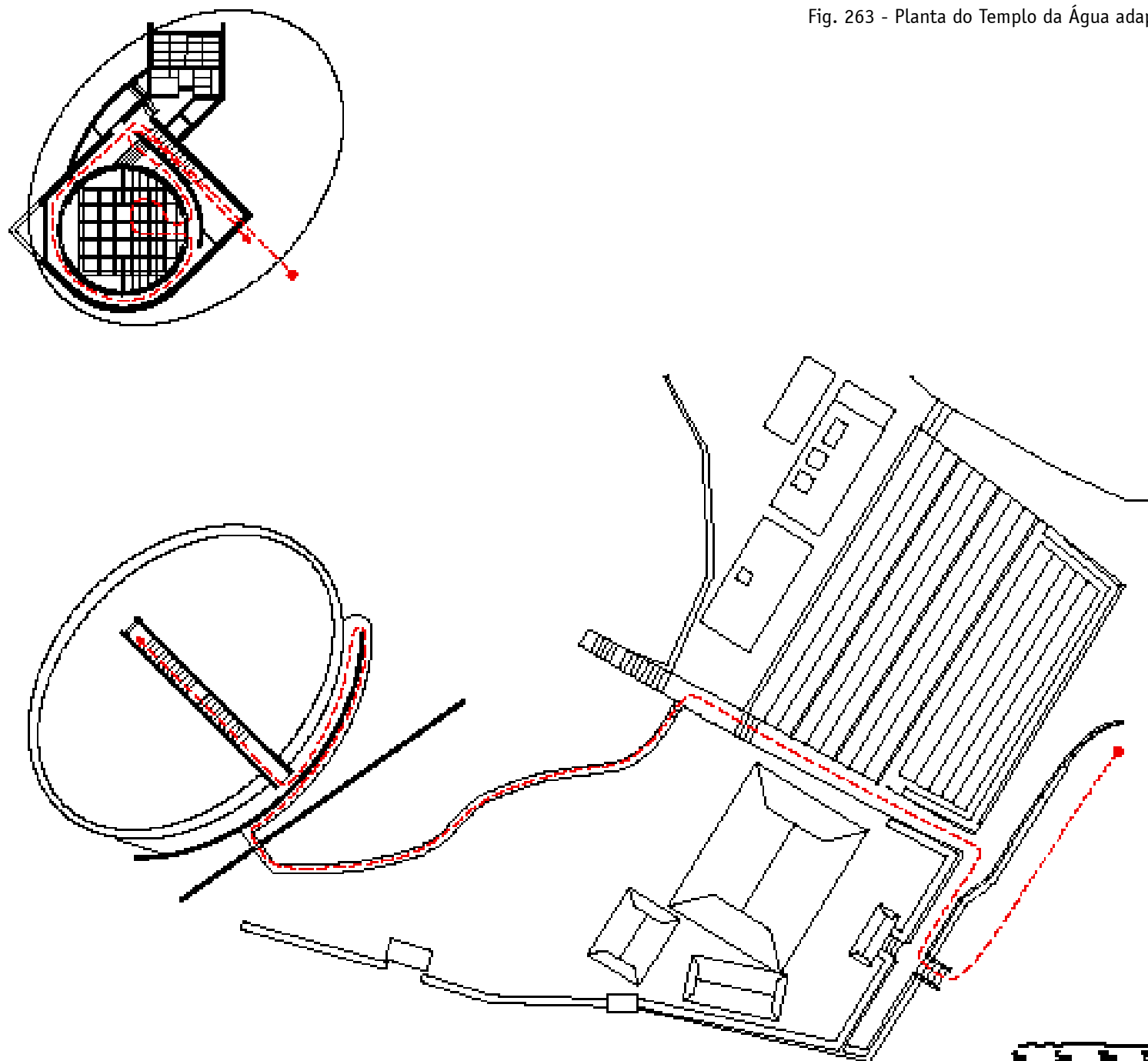
O conceito de espaço Ma de Isozaki que mais caracteriza esse espaço da capela principal é o espaço intervalar Yami. Antigamente se acreditava que os kamis, divindades, permeavam no cosmos, mas eram originários do mundo das sombras, de um espaço essencialmente sombrio e reflexivo. Lao Tsé refletiu em seus ensinamentos:

Mistério e suas manifestações surgem da mesma fonte. Esta fonte é chamada escuridão. Escuridão dentro de escuridão. A luz é a porta de entrada para todo o entendimento. (BLOFELD, 1979: p. 36)

Fig. 262 - Fotos do conceito Ma de Yami na Igreja da Luz. (Próxima página) Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Setembro 2014.



Fig. 263 - Planta do Templo da Água adaptada







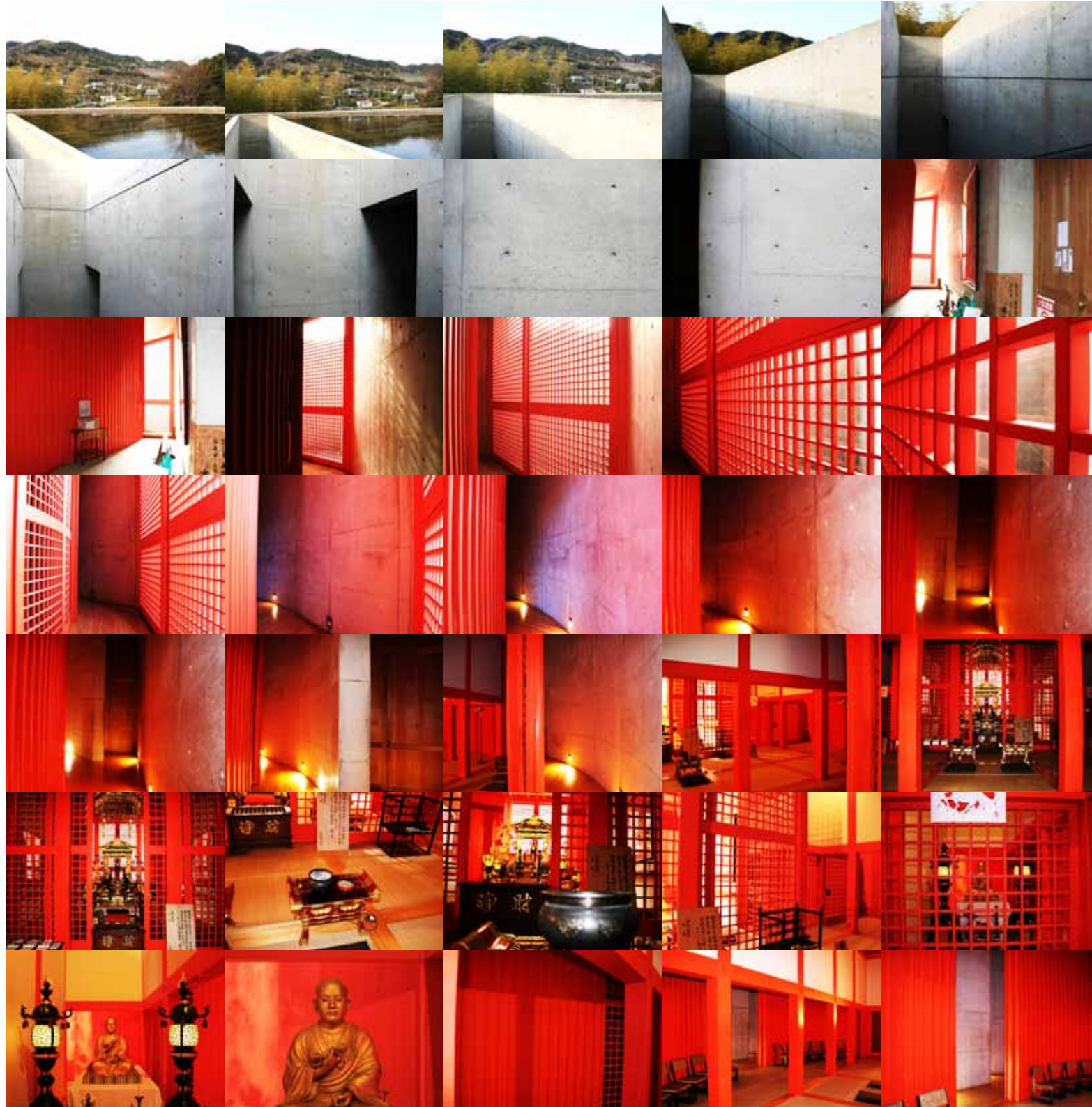




Fig. 264 à 400 - Fotos sequenciadas do Templo da Água. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014.

Vídeo Parallax do Templo da Água
https://www.youtube.com/watch?v=C_Y4v2r69Cs



8.2. TEMPLO DA ÁGUA

Visitado em Dezembro de 2014

Após uma subida íngreme até o topo da ilha de Awaji a imagem de um muro alto em pedra e um clássico templo de arquitetura da seita budista Ninnaji Shingon germinam em meio às plantações de arroz e florestas de bambu.

Inscrições budistas e oferta de água revelam o espaço sagrado que estamos prestes a adentrar, ao subir as escadas, uma placa indicativa: “Edifício Principal do Templo - Templo da Água” à direita. Ao virar à direita, outra placa indicativa, o que nos faz perceber o agenciamento labiríntico até o templo.

Ao lado direito, cascalho branco e lápides indicam um cemitério budista, em meio a natureza e a céu aberto, o que nos faz perceber que começamos a nos desvencilhar do universo real e seguimos em direção ao mundo espiritual.

A frente avistamos um percurso longo com vários patamares e escadas, aonde não é possível perceber o seu fim, e a esquerda um percurso estreito em meio a vegetação arbustiva e árvores de grande porte. Optamos por seguir por este caminho e nos deparamos com o primeiro espaço Ma, Hashi.

Um percurso de conexão entre dois mundos, a própria transformação do piso em terra batida para o cascalho branco reluzente reflete a mudança de um estágio, uma passagem para outro universo. Ao fundo desse caminho, avistamos parcialmente um portal gerado por um recorte em um extenso muro em concreto.

Ao passar do tempo e avanço do expectador, esse septo vai trazendo maior curiosidade para o que ele deve abrigar. Na passagem por esse portal, um novo septo, agora com formato circular parece esconder a real construção, enquanto que um mar de cascalho branco surge nesse entre espaço de concreto, o que pode ser compreendido como o espaço Ma, Suki.

Esse espaço se assemelha a uma varanda, engawa, por termos a sensação de estar dentro, após transpassar o portal, ao mesmo tempo que do lado de fora, pelo recinto estar a céu aberto e delimitado pelos três septos em concreto e ao

fundo um jardim natural.

Mais à frente, após o septo circular, visualizamos parte da estrutura em concreto de formato oval surgir em meio a mata existente e ao fundo, o cenário de construções da ilha de Awaji, reforçando a existência do homem, agora distante do espectador.

Nesse espaço, o espelho d'água repleto de lótus, símbolo do budismo, reflete o entorno com a perfeição real de um espelho reflexivo, nos levando a crer que esse entre espaço pode ser considerado um Himorogi.

Sem a presença dos quatro pilares como na cerimônia originária do himorogi, o espaço se torna perfeitamente delimitado pelo concreto em forma ovalar, o espelho como símbolo do kami, divindade e a presença da areia branca, tal como a rissa, condescendem esse espaço Ma.

Ao caminhar por uma das bordas do espelho d'água logo percebemos a presença do homem ao fundo do lado direito, nas construções que avistamos anteriormente, enquanto que do lado esquerdo, a natureza transborda criando um cenário ainda mais campestre que o anterior. O arquiteto restringiu o acesso a esse percurso, limitando visitantes e fiéis a apenas avistar essa paisagem mediante o corrimão metálico.

Ao nos debruçarmos para o lado direito, podemos evidenciar a tríade do homem, céu e terra existente em tantos contos japoneses, e perceber em meio a uma abertura na mata que cerca a construção, uma parte do mundo urbano da ilha diante de um mar de lótus, nesse momento sem flores por conta do frio



Fig. 401, 402 e 403 - Fotos dos ângulos que contemplam o conceito Ma no Templo da Água. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014.

da estação.

Voltando os olhares para a borda do espelho d'água evidenciamos o espaço intervalar Sabi. O conceito da efemeridade dos materiais, da aceitação e incorporação no partido arquitetônico de transitoriedade da construção é comprovado na borda do fino e conspurcado concreto.

Ao descer a escada que corta o espelho d'água, temos a sensação de abandonar um mundo profano, real, do homem e purificarmos a alma para poder adentrar um espaço sagrado. A luz e a natureza agora são deixadas de lado para a escuridão e após a passagem pelo lado esquerdo, a luz vermelha encandeia e envolve o nosso olhar.

Como símbolo do desejo, da criatividade e atividade no budismo, a cor vermelha está presente em todo esse espaço, uma parede circular do lado esquerdo nos faz percorrer esse campo avermelhado em busca do templo.

No espaço intervalar entre os eixos perpendiculares e o volume circular, um painel vasado revela um espaço aberto e nos recorda da existência do maior dos kamis da antiguidade, o sol, em contraste com o entre espaço que nos encontramos, Yami.

Yami, para os japoneses, também significa um lugar de difícil acesso, montanha em japonês é escrita Yama e é o lugar onde residiam os espíritos, também é denominado Oku, oculto e secreto. No caso arquitetônico, consideramos Yami aquilo que construímos um espaço labiríntico antes de alcançar, numa ideia de valorização do espaço mediante a penumbra ou escuridão.

Fig. 404, 405 e 406 - Fotos dos ângulos que contemplam o conceito Ma no Templo da Água. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014.



A sequência do caminho evidencia esse espaço labiríntico até chegarmos ao Templo, propriamente. Com um altar repleto de figuras budistas montado ao centro do templo, o espaço parece configurado de forma a controlar a transmissão de luz e linhas de visão, definindo um espaço de compreensão ambígua, Utsuroi.

À direita, a imagem do Buda Amida, na seita budista o Amida é um dos Cinco Budas da Meditação, buda principal da família de Lótus, direcionado para o Oeste, na cor vermelha, a qual acredita-se purificar o carma do desejo. É conhecido como o buda da consciência na passagem da morte, sendo objetivo dos que o cultuam alcançar a iluminação ou renascer na Terra Pura de Amitaba, onde se alcançaria a iluminação.

Saindo do templo e voltando à escadaria, o arquiteto dita o caminho de retorno ao mundo dos homens, espaço Ma nomeado Michiyuki, aonde o processo de deslocamento considera o espaço como um fluxo de tempo em direção a outro universo.



Fig. 407 - Foto do ângulo que contempla o conceito Ma no Templo da Água. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014.

No retorno ao espelho d'água, a perspectiva desde o centro da escadaria, sobre o céu da ilha de Awaji, vislumbrando a paisagem do entorno e as construções dos homens ao fundo, o espaço intervalar que justificaria essa tríade é o Susabi. Ma é o vazio onde vários fenômenos aparecem, passam, e desaparecem, aonde ocorre um alinhamento de sinais.

A construção do Templo da Água pode ser considerada como uma releitura de vários símbolos do budismo descritas em meio a uma arquitetura pura, sem a contaminação chinesa na arquitetura tradicional budista.

Nesse projeto, a experiência sensorial se inicia desde a subida da montanha até o subsolo do templo, numa espécie de espaço labiríntico. A sensação de estar em um espaço que transcende a vida profana, do homem, onde a harmonia entre a natureza, arquitetura e o espiritual induzem a meditação e ao ascetismo material.

Fig. 408 - Fotos do conceito Ma de Susabi no Templo da Água (Próxima página) Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Dezembro 2014.



CASA BENESSE “SALÃO OVAL”

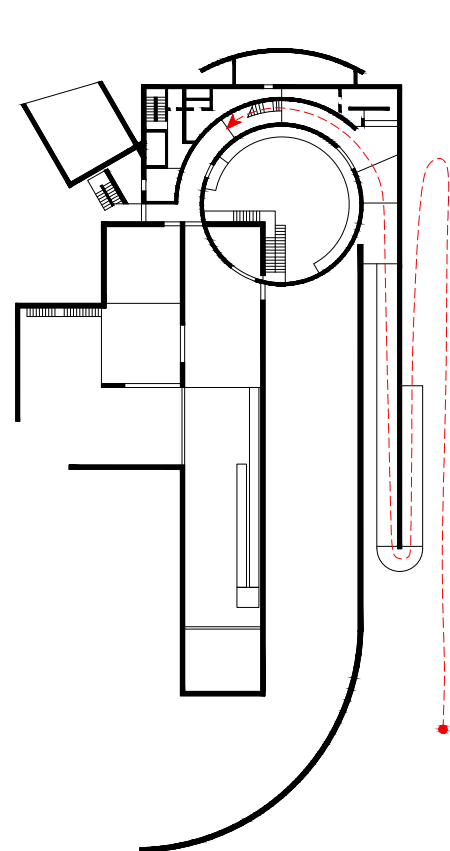
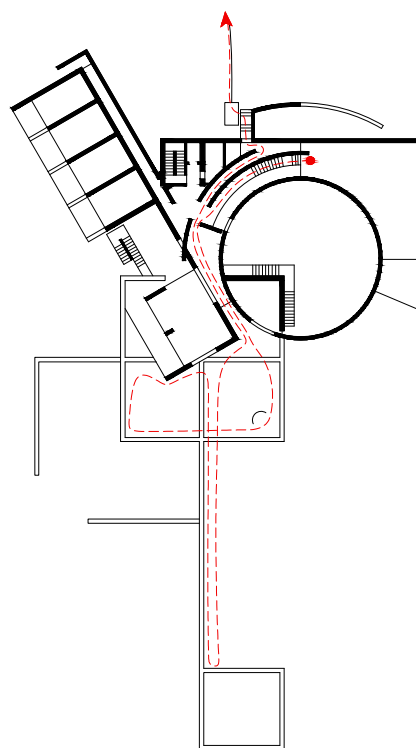
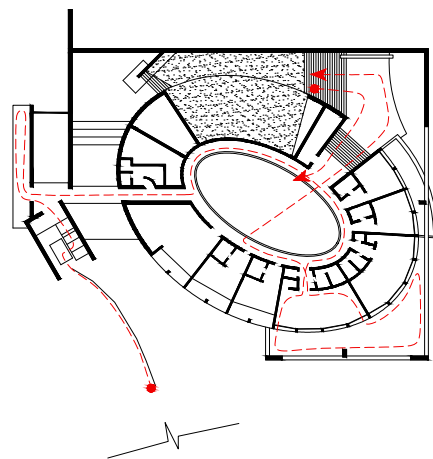
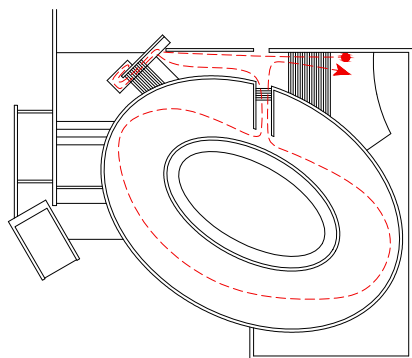
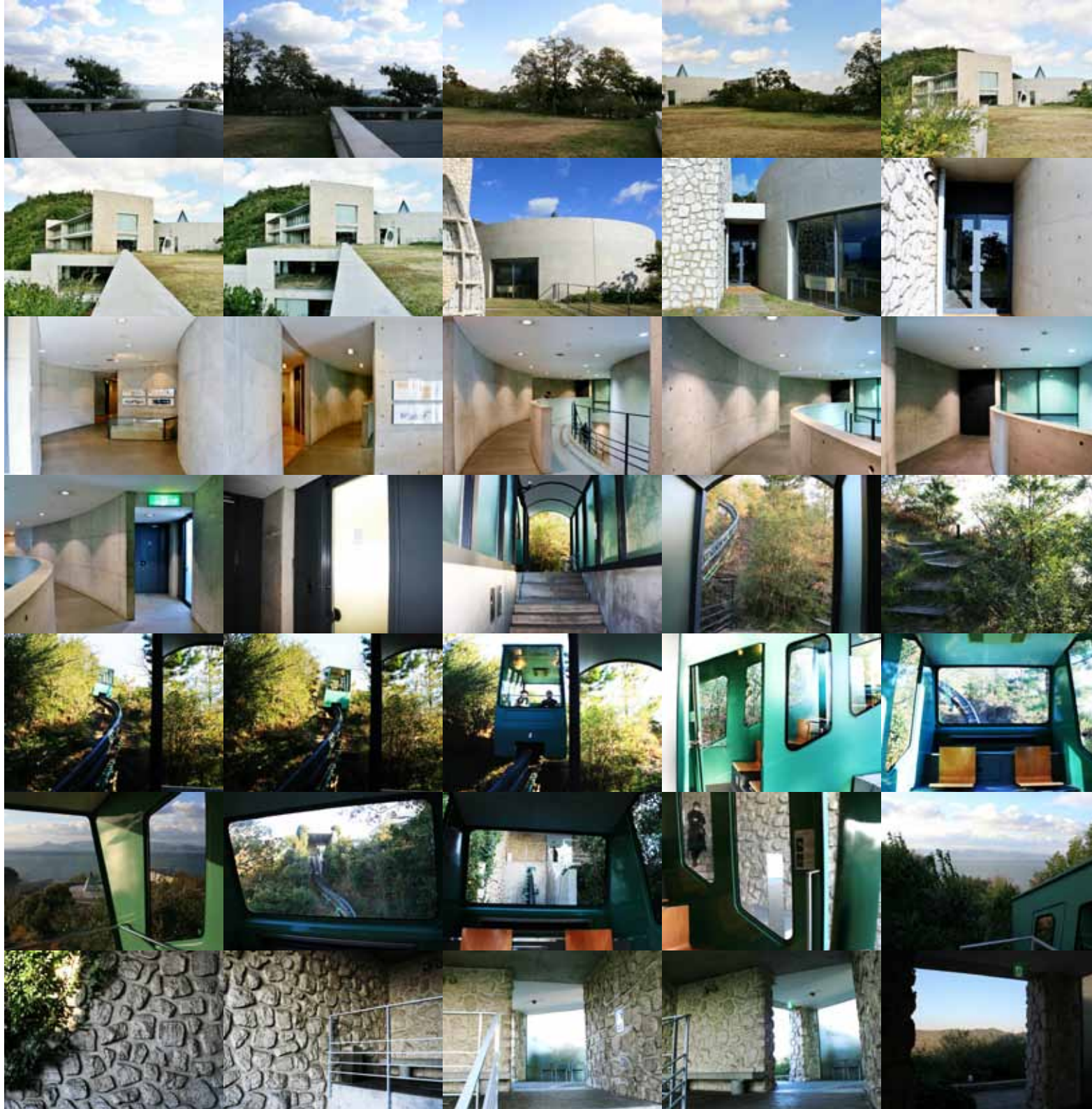
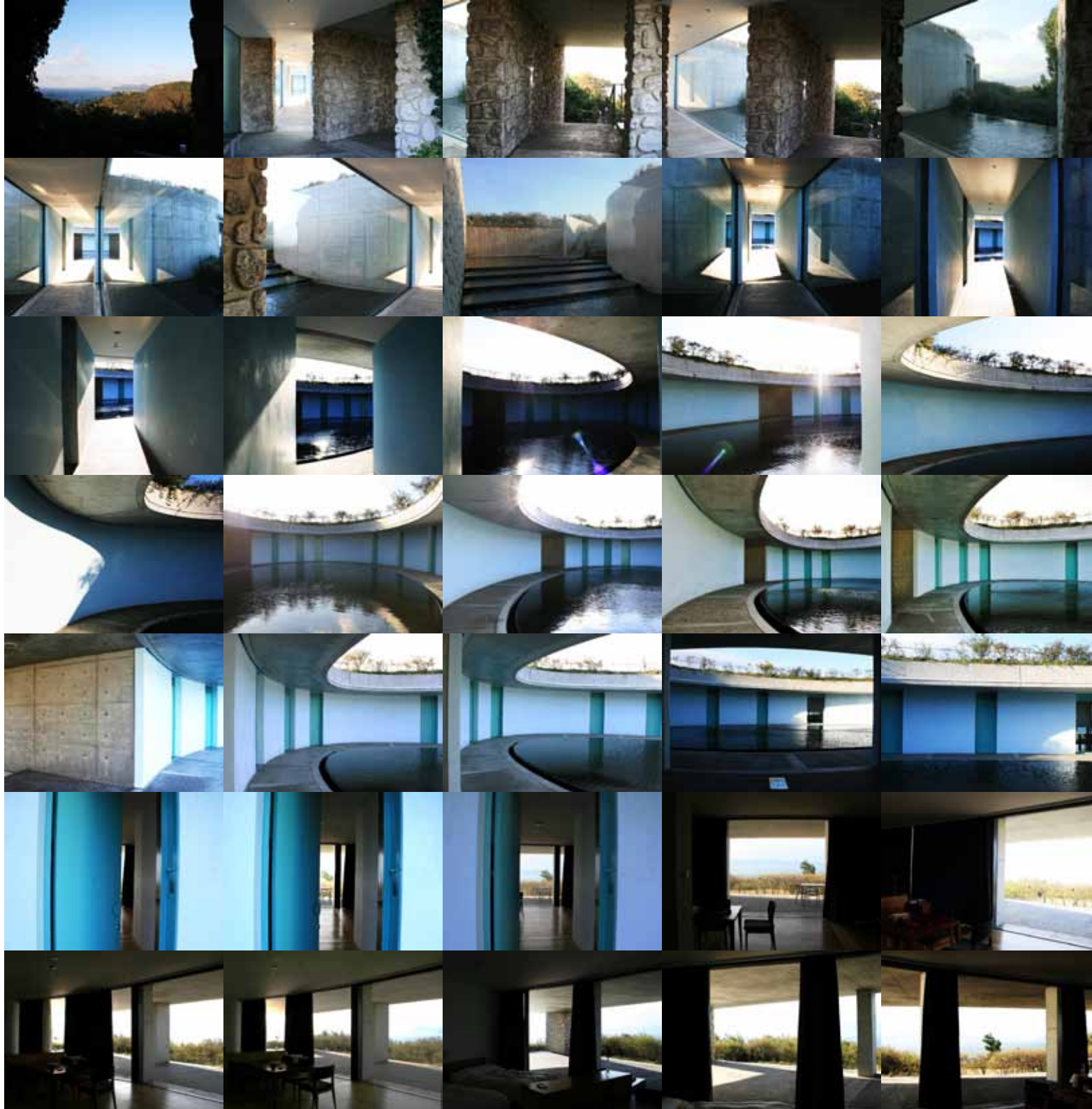


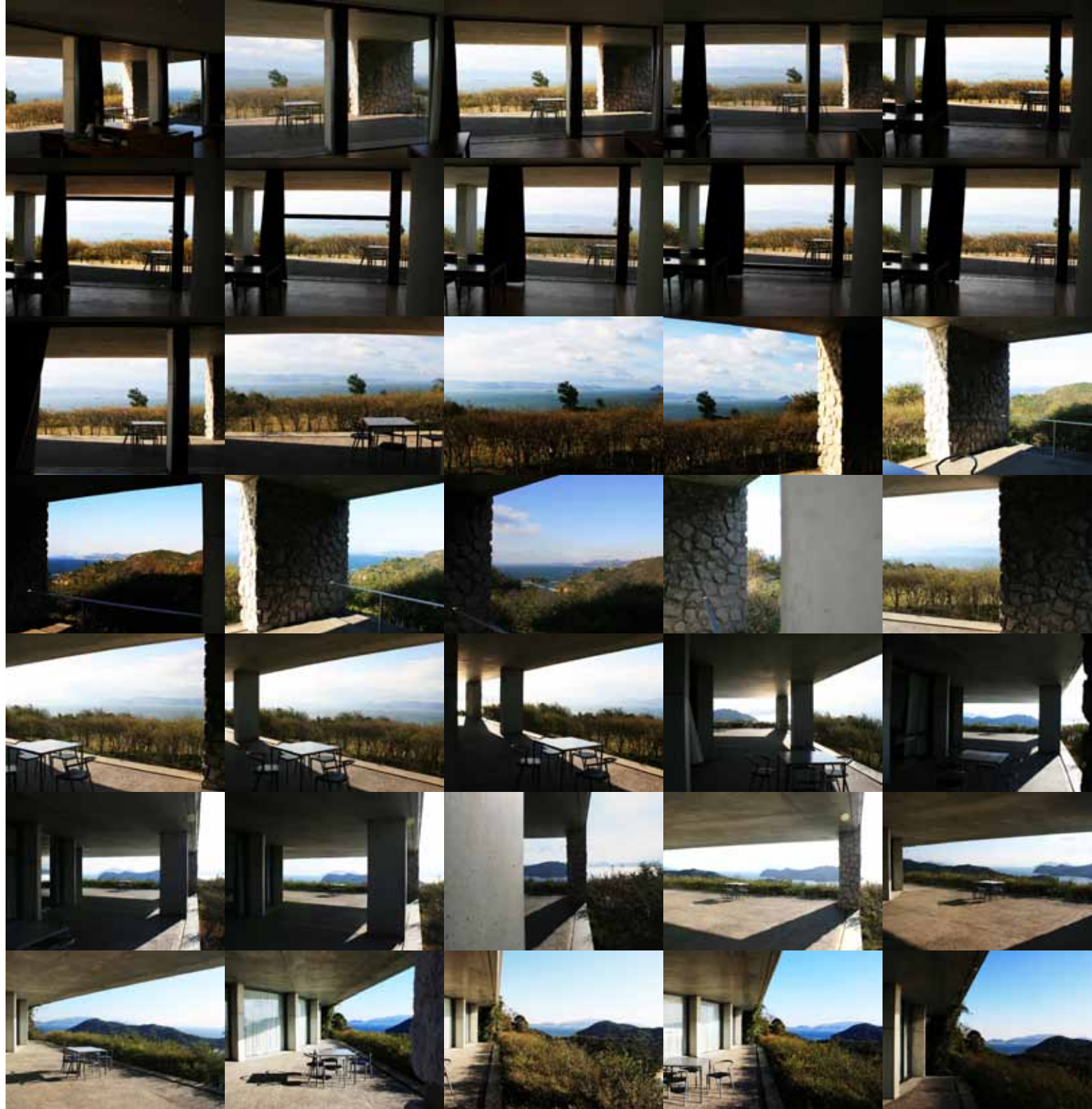
Fig. 409 - Planta da casa Benesse Editada













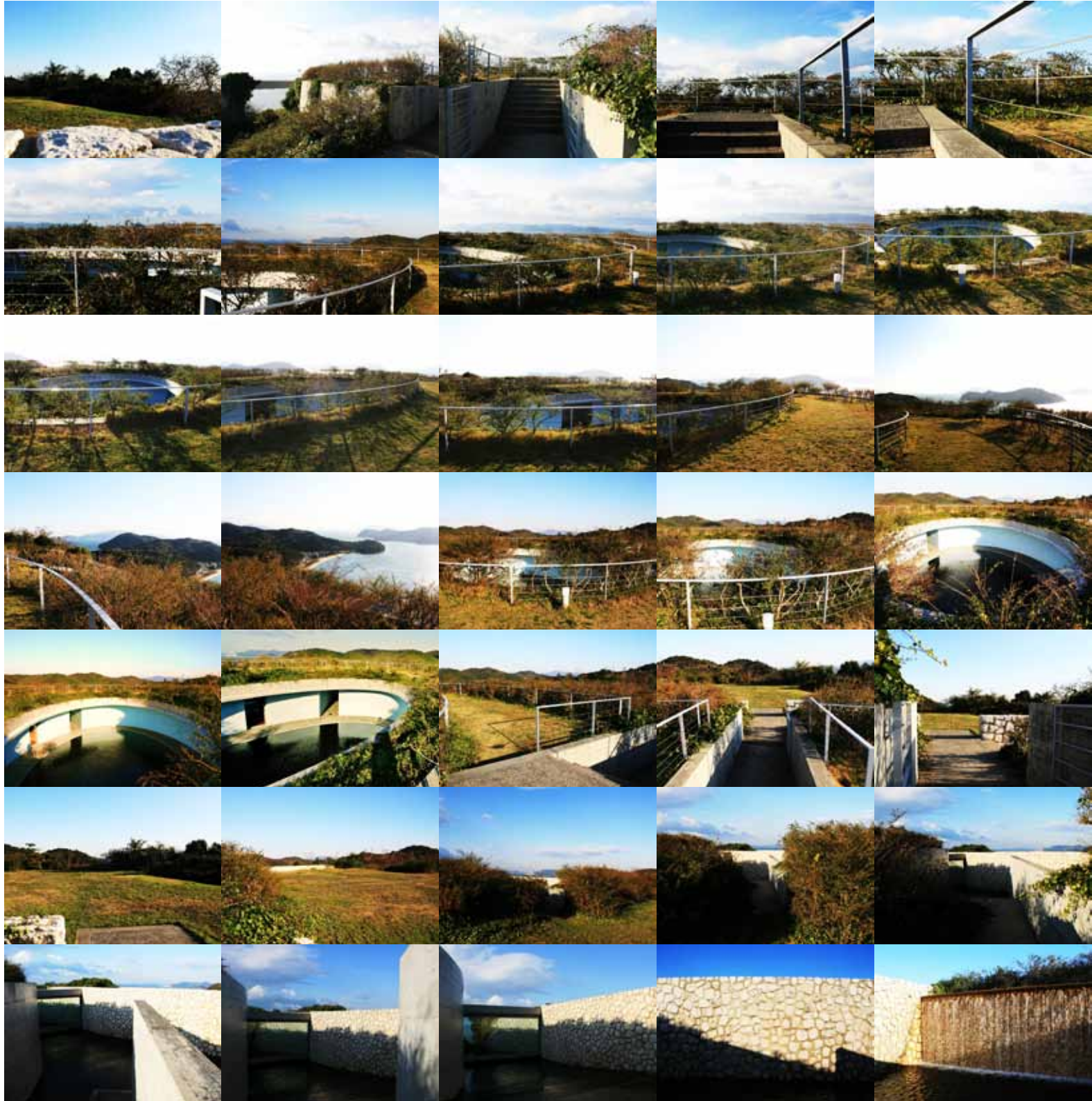




Fig. 410 à 688 - Fotos sequenciadas da Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014.

Vídeo Parallax da Casa Benesse
<https://www.youtube.com/watch?v=lEN0VF3p8r4>



8.3. CASA BENESSE “SALÃO OVAL”

Visitado em Novembro de 2014

A sequência parallax do projeto Benesse inicia com uma perspectiva do mar de Seto visto desde a Ilha de Naoshima. Regidos pelo sol matinal, a primeira percepção que temos é do potencial de visadas de deslumbramento por conta do entorno natural elegido para a obra.

Um septe em pedra rege o primeiro percurso ditado pelo arquiteto. Uma nova perspectiva surge a cada avanço do expectador, que é naturalmente guiado a um ritmo lento de passagem pela simples composição da paisagem. O mar composto pelas ilhas ao fundo vai se desdobrando a frente e posteriormente à direita quando temos a primeira impressão da entrada protegida do Hotel/Museu Benesse.

É percebido que esse caminho atende as necessidades de portadores de deficiência e se adequa plenamente a diferença de nível decorrente da topografia, entretanto, a capacidade do arquiteto em transformar esse acesso em um espaço Ma, Michiyuki, semelhante as pedras que guiam até uma casa de chá, composta por distintas visadas naturais para contemplação do observador, é o que de fato surpreende.

Ao passar pelo hall de entrada do hotel, percebemos a escadaria e uma parede em concreto curva do lado esquerdo que desencadeia certa curiosidade para qual espaço ela deve abrigar. Ao chegar no topo da escada, uma janela nos fornece mais informações sobre o espaço cilíndrico do Museu, onde podemos parcialmente avistar a escultura de Bruce Nauman Live and Die, um quadro néon com palavras que evocam vida e morte.

Mais adiante perpassamos a cafeteria e loja de presentes do museu do lado direito e um teto jardim chama a atenção. Tomando a natureza como partido Tadao Ando permite que tenhamos outra perspectiva do mar de Seto, onde vimos a paisagem agora enquadrada pelo objeto construído do Museu do pavimento

inferior.

Caminhando ao longo do teto jardim, ao fim uma proteção bundoril em concreto que nos permite analisar a obra de Kan Yasuda, *The Secret of the Sky*, duas pedras de mármore convidativas para observação emoldurada sob o céu da ilha de Naoshima.

Ao voltar as atenções para a edificação, desse ponto de vista conseguimos perceber os volumes puros do arquiteto, o cone, o cilindro e prismas retangulares que conformam os espaços do museu, cafeteria e hotel Benesse. Também conseguimos avistar uma das esculturas do inglês Richard Long no pavimento inferior. A arte contemporânea é percebida por quase todos os espaços do complexo, nos beneficiando com distintas perspectivas de apreciação das obras.

Dirigindo-se para o interior da edificação, vamos até o acesso ao Salão Oval, objeto de estudo da presente pesquisa. Existem dois caminhos que levam até o topo da montanha, do lado direito temos outro espaço Ma, Michiyuki, uma escadaria em madeira que pelo compasso dos degraus nos convida a admirar a paisagem, ou um outro espaço Ma, Hashi, pelo funicular.

Optamos pelo funicular, onde o espaço Ma, Hashi, é claramente percebido desde a planta do complexo, onde vemos uma linha de conexão entre as duas construções e no percurso repleto de enquadramentos do espaço construído pelo homem e envolto pela natureza.

Ao final da passagem pelo funicular, no topo do anexo do Salão Oval o arquiteto cria visadas para as mais distintas



Fig. 689, 690, 691 - Fotos dos ângulos que contemplam o conceito Ma na Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014.

paisagens, do lado esquerdo vemos ao fundo uma cidade industrial do mar de Seto, enquanto que do lado direito nos deparamos com um corredor que poderia ter sido um simples conector de espaços, entretanto se transforma em uma experiência sensorial de um vazio arquitetônico singular.

Ao lado direito um espelho d'água com borda infinita, seguido pela mata que, nessa época do ano já começa a mudar sua cor para o inverno e ao fundo uma das vistas das ilhas imersas no mar. Do lado esquerdo do corredor, uma cascata seguida por uma escadaria banhada em água que nos evoca a um ambiente natural digno de espiritualidade.

A frente, um espaço Ma dito como Utsuroi, gradativamente percebemos ao caminhar a transformação de um mundo a outro, o surgimento parcial do céu de Naoshima enquadrado pelo vazio oval do salão denota um espaço onde o Kami pode surgir, e dessa maneira passamos do mundo do homem, para o universo espiritual. Como dito por Isozaki: "MA é o silêncio expectante do momento deste tipo de mudança."

Ao adentrar o Salão Oval, avistamos as portas dos quartos que circundam esse espaço e ao entrar em uma das suítes, logo descobrimos a paisagem novamente enquadrada da varanda do quarto, engawa.

Em caráter de reconhecimento do espaço, agora diante da penumbra existente pelo contraste da iluminação natural da varanda que envolve toda a habitação, destacamos outro espaço Ma, Utsushimi. Nesse espaço a intimidade do hospede está em cena, um espaço onde a vida daquele que o habita se encontra a mostra, estando o layout do espaço de acordo com as preferências do cliente.

Na exposição de 1978, Isozaki representou o espaço Ma Utsushimi com diferentes tipos de habitações, de distintas classes e preferências arquitetônicas, é nesse espaço onde vemos a influência do hospede e expectador da obra no vazio arquitetônico.

Por meio de uma janela automática de piso ao teto, praticamente sem a interferência de esquadrias na emolduração da paisagem, o arquiteto proporciona o acesso ao engawa particular da suíte.

A varanda é compartilhada por duas suítes e permite o vislumbre em 180 graus do mar Interior de Seto - Seto Naika e suas ilhas principais de Honshu, Shikoku e Kyushu. Com mobiliário austero e essencialista, o espaço é conformado pelo piso de uma espécie de granilite com o perfeito acabamento japonês, pilares em concreto armado, teto em concreto com praticamente nenhuma luminária a vista.

A pureza espacial somada ao espaço de transição entre o exterior natural e a suíte intimista conformam o espaço intervalar Suki, o mesmo do espaço de convivência das Casas de Chá de arquitetura tradicional japonesa.

Ao passar pela habitação e voltar para o Salão Oval, alcançamos uma abertura distinta das portas das suítes,

um enquadramento onde um muro em pedra parcialmente revestido com uma trepadeira impulsiona a curiosidade.

Nesse espaço, a natureza se encarrega de fazer crescer uma vegetação arbustiva que preenche o espaço intervalar entre os eixos perpendiculares e o volume elíptico, no qual os edifícios entram em harmonia com a natureza.

Ao subir a escadaria, atingimos o teto jardim do Salão Oval, que é protegido por um singelo guardo-corpo metálico. Circulamos todo o percurso que envolve o vazio central, ao imaginar como a vegetação influenciaria na paisagem a medida que se transforma totalmente de acordo com a época do ano.

Nesse lugar alcançamos os 360 graus da ilha de Naoshima, do topo mais alto da ilha no deparamos com o espaço Ma, Susabi. É nesse ponto onde a tríade céu, terra e homem são evocados em meio a uma abstração da natureza, vista no reflexo do céu no espelho d'água emergindo em meio a verdadeira natureza.

Ao voltar para o aterro que conforma um jardim natural avistamos aquela cascata vista do corredor no início do percurso, o barulho da água guia o expectador que percorre o caminho ditado pelo arquiteto até atingir o nível mais próximo possível da água.

Nesse espaço aberto, constatamos em maior escala a interferência das intempéries no concreto armado largamente utilizado, outro rico conceito arquitetônico, o qual Isozaki considera como espaço Ma, Sabi.

Fig. 692, 693 e 694 - Fotos dos ângulos que contemplam o conceito Ma na Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014.





Fig. 695 e 696 - Fotos dos ângulos que contemplam o conceito Ma na Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014.

Eu introduzi o termo Sabi - senso de extinção – como uma sessão da exposição Ma porque, indubitavelmente é no Ma que tal desaparecimento ocorre. E creio que o último estado do Ma deve ser perpetuado com uma contínua produção de vazio, como o lugar para receber os Deuses, yuniwa. (ISOZAKI, 2009: p. 160)

Ao voltar para o vazio principal, podemos considerar outro espaço intervalar Ma, o vazio da escuridão. Funcionando como bastidores para o palco principal, o arquiteto toma partido da sombra e penumbra antecedendo a luz e ascensão do próximo ato. Vemos em muitos exemplos tais como na Capela de Brasília, de Niemayer, o mesmo procedimento arquitetônico utilizado por Ando.

Himorogi, o espaço onde o Kami vem à terra. Numa releitura do espaço tradicional himorogi, por meio de um espaço ovalar em substituição dos quatro pilares, um espelho d'água no lugar do Shinkyo refletindo os galhos de árvores que circundam todo o vazio e a tama, ou pedras vistas no interior desse espelho d'água retratam o antigo espaço de cerimônia para evocação do Kami.

No interior do pátio o céu azul é emoldurado pela forma elíptica, refletindo-se depois na superfície do espelho de água do pátio, tranquilamente marcando a passagem do tempo (...). Aqui a arquitetura intenta criar um outro mundo pela geometria e natureza abstrata, em contraste com o generoso universo natural na parte exterior a elipse. (JODIDIO, 2009: p. 11-43)

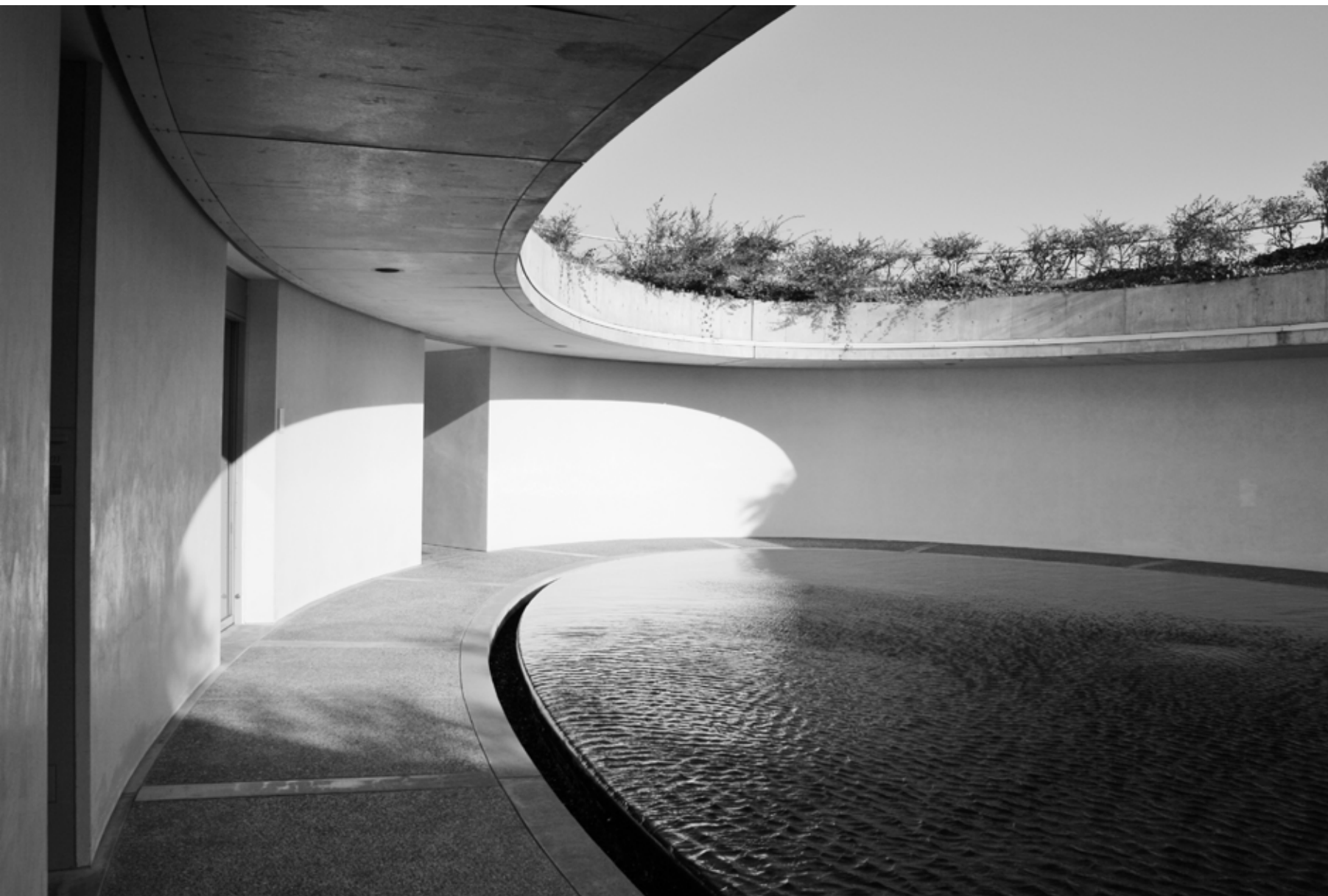


Fig. 697 - Foto do coceito Ma de Michiyuki na Casa Benesse. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Novembro 2014.

Fig. 698 - Planta do Museu de Arte de Hyogo Editada

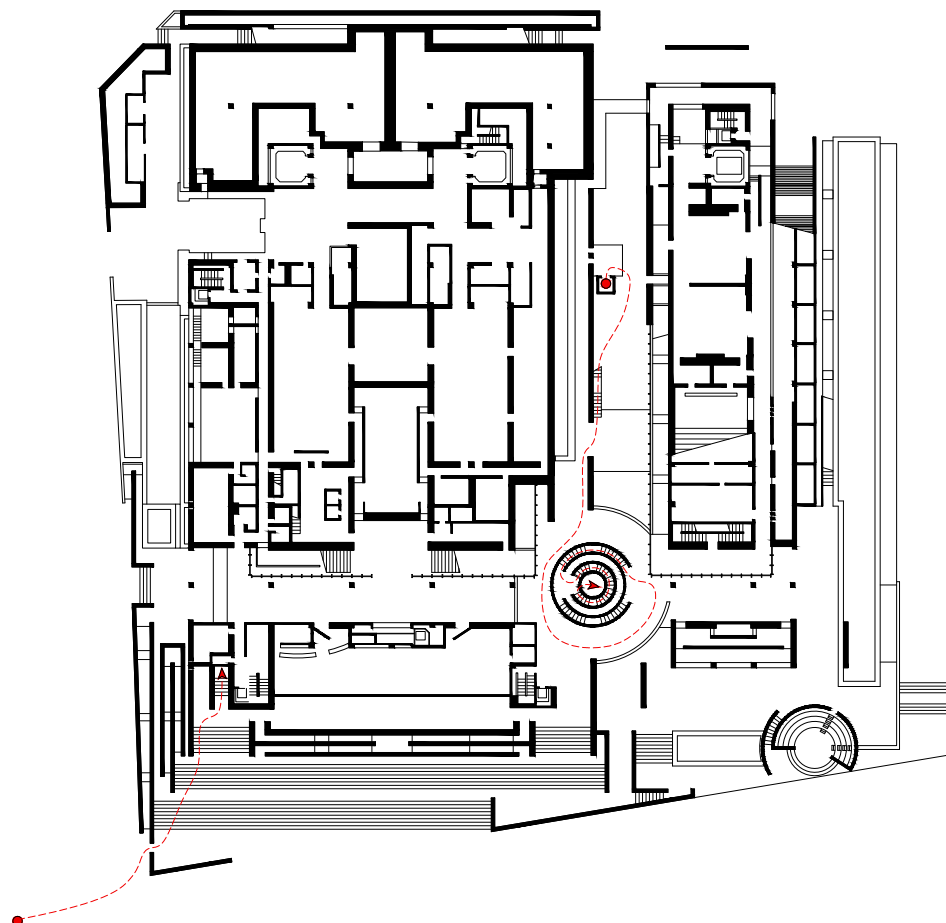
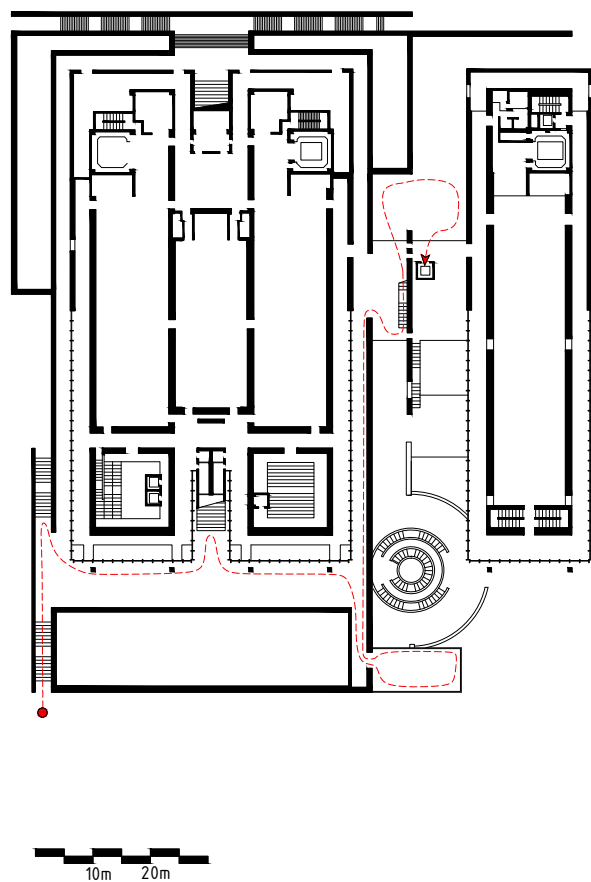














Fig. 699 à 875 - Fotos sequenciadas do Museu de Arte de Hyogo. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Janeiro de 2015.

Vídeo Parallax do Museu de Arte de Hyogo
<https://youtu.be/GS3nQWwh6jU>



8.4. MUSEU DE ARTE DE HYOGO

Visitado em janeiro de 2015

O passeio parallax pelo Museu de Arte de Hyogo se inicia com uma vista da área portuária de Hyogo. À esquerda o arquiteto projetou um espaço público utilizado pela população, acessível em sua maior extensão e tomando partido do verde presente de seu entorno.

A intencional vontade de realizar um projeto para a cidade, depois do terremoto que abalou muitos edifícios e toda essa zona portuária, torna esse projeto um exemplo de integração com o meio natural e arquitetura de caráter social.

Por um septo em pedra, vemos parte da escadria majestosa que proporciona uma vista dos três volumes criados pelo museu, com extensos beirais que avançam por cima da escadaria.

Ao subir dois pavimentos, nos encontramos na varanda (engawa) criada pelos beirais e, analisando o meio urbano em que se insere o museu, podemos perceber a influencia do tempo nas construções novas, com materiais modernos, realizadas após o terremoto de 1995, sob influência da arquitetura norte-americana.

Por entre os rigorosos pilares em concreto, avistamos um espaço intervalar entre dois dos volumes expositivos. Através de uma outra escadaria, que leva ao terceiro pavimento, podemos identificar a efemeridade dos materiais puros empregados, um conceito Ma análogo ao Sabi.

Ao continuar o caminho nesse segundo pavimento, um espaço com peitoril em vidro chama a atenção por não parecer ter uma função claramente definida, como muitas obras de Tadao Ando, o espaço aqui criado torna-se exclusivamente de contemplação da obra do museu e proporciona uma vista singular para o mar de Hyogo.

Desde esse espaço arquitetônico avistamos através de um ângulo privi-

legiado um contraponto circular em concreto no nível inferior, localizado entre dois volumes prismáticos do museu, conformando um espaço repleto de significado, podendo ser classificado com o conceito Ma de Himorogi.

Apesar de não conter os mesmos elementos que o Himorogi na antiguidade necessitava para existir, desse ângulo, podemos entender que seria esse o espaço escolhido por um Kami para transcender. Com essa perspectiva, o conceito Ma se torna inerente ao conceito do Himorogi, elevando o estado atual da obra de arquitetura para um conceito mais próximo do espiritual.

Continuando a jornada em direção ao interior do edifício, percebemos alinhamento de paisagens, uma arquitetura fria, com materiais puros, mas repleta de significado a cada descoberta.

Subindo a escadaria do terceiro pavimento, ainda no entre-espaço conformado pelos dois volumes expositivos, avistamos outro espaço criado, a priori, somente com a função de contemplação do vazio arquitetônico.

Ao descer de elevador, nos deparamos com outra varanda a qual podemos avistar uma sequência de visadas do contra-ponto circular, visto anteriormente. Por um percurso definido pelo arquiteto, sentimos a sensação de ter o caminho pré-determinado pelo projeto de arquitetura, tendo a escadaria circular constantemente a vista, vamos seguindo em direção a ela.

Circulando o entorno da escadaria que leva ao pavimento da garagem, temos outro espaço intervalar composto pelo conceito Ma de Hashi. A depender da perspectiva conformada, um enquadramento tenciona uma forma que integra o espaço e o tempo da arquitetura tradicional japonesa.

Essa perspectiva parcial do vislumbre presente no interior da escadaria, sugere um contorno até a entrada que dá acesso ao pavimento da garagem, ao nos posionarmos em frente à construção, nos deparamos com mais espaços conformados por um simples volume puro de escada heicoidal.

Começamos a descer a escada registrando uma infinidade de visadas criadas por esse volume até chegar ao piso intermediário, originando o espaço con-

ceitual do Ma de Suki. Suki se conforma entre quatro pilares, nesse caso um só septo circular, é aonde a arquitetura possui um caráter mais intimista, voltado para si, aspecto evidenciado até mesmo na paginação esférica do piso do pavimento da garagem.

Ao chegar ao início da escadaria e vislumbrar o céu de Hyogo, passamos a identificar o conceito Ma de Susabi, em um emolduramento da paisagem, deixando transparecer a tríade do céu, homem e terra, presentes nesse espaço-tempo, como diria Isozaki.

E ao fim, em uma perspectiva resultante do início da escadaria, o conceito Ma de obscuridade, causado pelo vestígio da luz que adentra o recinto Oku do volume, o Ma de Yami, conformado propositalmente, como disse Ando:

Em todos os meus trabalhos, luz é um fator controlador importante. Eu crio espaços principalmente através de paredes grossas de concreto. A razão primordial é criar um lugar para o individual, uma zona para si próprio dentro de uma sociedade. Quando fatores externos do ambiente de uma cidade requer que a parede não possua aberturas, o interior necessita ser especialmente cheio e satisfatório. (ANDO in NESBBIT, 2010: p. 493-498)



Fig. 876, 877 e 878 - Fotos dos ângulos que contemplam o conceito Ma do Museu de Arte de Hyogo. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Janeiro de

O museu de Hyogo consegue trazer elementos que apontam o domínio de uma arquitetura tradicional e genuinamente japonesa ao criar ligações entre interior e exterior com as varandas (engawas), o uso dos materiais em sua mais pura forma como no wabi-sabi e numa simples composição de três caixas dispostas em paralelo, uma variedade de espaços e enquadramentos constituintes no vazio arquitetônico.

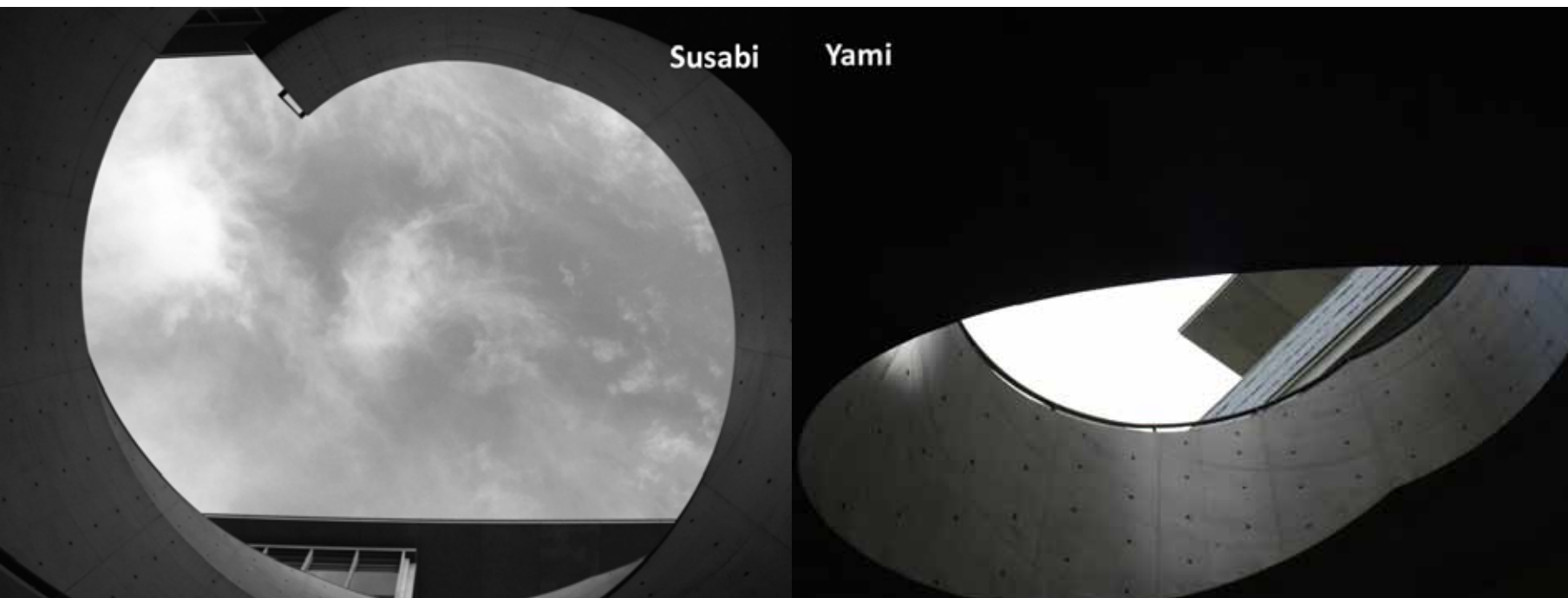


Fig. 879 e 880 - Fotos dos ângulos que contemplam o conceito Ma do Museu de Arte de Hyogo. Acervo Pessoal. Fotos tiradas em Janeiro de 2015.

ESPAÇO 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal do presente exercício de investigação sobre o conceito Ma foi a busca pela compreensão desse tema e fomentar um diálogo entre culturas com o fim de tornar passível de compreensão uma temática exclusiva do universo oriental pelos ocidentais. Algumas conclusões sobre o Ma podem ser catalogadas diante do cenário apresentado anteriormente, entre elas:

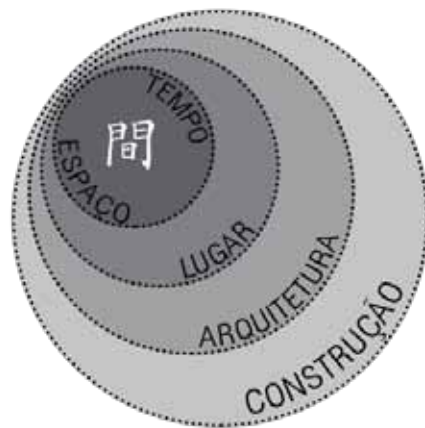
1. O Ma é um *modus operandi* exclusivo japonês, presente em vários setores da cultura oriental, entre eles a arquitetura;
2. A existência do Ma na arquitetura depende da presença do ser humano na obra de arte, que interpreta seus fenômenos de acordo com sua cultura, meio ambiente, formação educacional, estado emocional, entre outros fatores que formam seu entorno e seu interior.
3. O espaço e tempo são indissociáveis na compreensão do japonês e, em consequência, na conformação do espaço arquitetônico imbuído do conceito Ma;
4. O conceito Ma é utilizado como metodologia de projeto por arquitetos orientais, tais como o autor dos estudos de caso desse estudo, Tadao Ando.

Para se atingir uma contextualização do cenário oriental foi necessária uma imersão na religião e na arquitetura tradicionais japonesas e várias descrições tanto fenomenológicas, quanto morfológicas relacionando as distintas variações linguísticas do conceito Ma e sua inserção na matéria da arquitetura.

Arata Isozaki, arquiteto japonês, dedicou grande parte de sua produção literária à busca pela originalidade da arquitetura japonesa e realizou vários trabalhos envolvendo o conceito Ma em filmes, exposições, poemas tradicionais e livros didáticos. A fundamentação teórica oriental principal se deu através de uma investigação acerca dos eventos-edifícios ícones para Isozaki e sua dedicação na transmissão do significado do Ma.

No capítulo denominado “Aproximações teóricas do Ma no Ocidente”, uma investigação que permeou distintas vertentes da arquitetura ocidental, tais como a fenomenologia, a semiótica, o regionalismo crítico, a linguística, entre outras, buscou o entendimento do conceito Ma através de similaridades com teorias da arquitetura ocidental.

A partir dessa aproximação, possíveis conclusões foram levantadas sob a ótica da fenomenologia de Cristian Norberg-Schulz. Autores como Buci-glucksman, Nitschke, Berque, Parisa e Ehsan e Heidegger tiveram suas contribuições relacionadas com os conceitos de espaço, lugar, caráter e tempo, como demonstrado no esquema a seguir:



Inserido no contexto da construção, somente estando presente em obras de arquitetura, o conceito Ma, mesmo sendo inexistente na cultura ocidental, possui similaridades com a definição de “lugar” na fenomenologia de Norberg-Schulz, envolvendo os conceitos indissociáveis de espaço e tempo. Sendo assim, assumindo que a tradução literal do conceito não é possível, teríamos ao menos seu posicionamento entre vertentes da teoria da arquitetura.

OS NOVE CONCEITOS EM ISOZAKI

Desde a década de 70, alguns autores se ocuparam em interpretar e descrever o conceito do Ma para os ocidentais, muitas vezes o relacionando com espaço intervalar, fenda, vazio arquitetônico e outros temas recorrentes na arquitetura. Arata Isozaki recorreu a outros nove conceitos genuinamente japoneses para uma definição que inserisse o experimentador da obra dentro de um contexto nipônico.

Ao definir o Ma como um Himorogi e expressar sua conexão com o Santuário de Ise, seu caráter oriental de reconhecimento do espaço natural facilitaria a compreensão de que o conceito de “espaço existencial”, de Norberg-Schulz, coexista com o Ma.

A definição do conceito Ma como “fenda”, também citado por Norberg-Schulz ao dizer que “a fenda não deixa os adversários se afastarem; ela insere num contorno comum à contradição de medida e fronteira” aproxima a definição do Ma de Hashi evidenciando o caráter de ligação entre dois universos e atentando para o lugar de passagem (espaços-meio) do oriental.

Conceitos espaciais como o Oku e Miegakure conformam o conceito de Yami evidenciando a necessidade de dosado estímulo à curiosidade e caráter labiríntico da arquitetura. Esse conceito de Yami também está conectado à forma de representação espacial do oriental embasada na bidimensionalidade, distinta do ocidente, que busca a perspectiva.

A ligação com a estética da arquitetura foi adquirida com conceitos como o Suki e Sabi, que possuem respectivamente caráter intimista, particular ao indivíduo e à efemeridade. Essa forma de apresentar o Ma visou seu aspecto real e tangível, tendo a inserção do tempo como elemento indissociável do espaço e seus materiais.

Utsushimi é um dos conceitos Ma que pode estar ligado à ontologia de Heidegger. Para se atingir o Ma de Utsushimi é necessário um retorno à essência

das coisas, sendo um dos espaços mais particulares das definições de Isozaki.

O Utsuroi consegue evidenciar a presença do tempo na obra de arquitetura com esse aspecto de passagem e sua interferência na existência dos fenômenos e configuração dos espaços.

Com conceitos presentes no cotidiano do japonês, Susabi e Michiyuki, as espacialidades do conceito Ma dependem da ação do homem, como expectador, experienciador e definidor da arquitetura.

O CONCEITO MA DE TADAO ANDO

Isozaki forneceu as bases que auxiliaram na definição e posterior enquadramento do conceito Ma em obras do arquiteto Tadao Ando, que em vários escritos sobre sua produção arquitetônica apropria-se do conceito Ma para definição de seus espaços.

Espaços como a Igreja da Luz e o Templo da Água podem ser percebidos como detentores da presença do Ma em vários espaços/tempo. Tadao Ando consegue criar uma estimulante promenade nesses edifícios, o que claramente conduz o experienciador a uma instigante sensação plena de arquitetura vivenciada.

Na igreja da Luz, no espaço principal, o Ma de Yami deixa o profano do lado de fora da igreja, do mesmo jeito que, no passeio pela escadaria que adentra o espelho d'água do Templo da Água, o conceito Ma se encontra evidenciado numa espécie de purificação da alma.

No projeto do Museu de Hyogo, o Ma pode ser percebido com evidência na escadaria circular que leva ao estacionamento, entretando, em outros momentos vislumbramos uma busca pela arquitetura da fenda, com entre-espaços que conectam os prismas principais.

Na Ilha de Naoshima o conceito Ma parece ter sido utilizado numa escala urbana. Ando projetou vários edifícios nesse complexo criando uma estimulante passagem de um para o outro, sendo utilizado como estudo de caso a Casa Be-

nesse. Nesse projeto específico, desde a entrada induzida à perspectiva das ilhas próximas até o ápice do projeto no salão oval, o Ma pode ser presenciado.

Essa forma de planejamento arquitetônico embasado no conceito Ma é utilizada por muitos outros arquitetos orientais, tais como Sejima Kazuyo e Nishizawa Ryue (escritório SANAA) e Taniguchi Yoshio, por exemplo, o que nos estimula a questionar como uma metodologia com base no espaço/tempo e cogitar a aplicabilidade desse método tanto no meio acadêmico quanto no dia a dia dos escritórios de arquitetura. Contudo, esse questionamento configura futuras pesquisas a serem realizadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDOLMALEKI, Parisa Yazdanpanah & DANESHFAR, Ehsan. Ethical and Traditional Concerns in Contemporary Japanese Design. MSc, Departamento de Arquitetura, Islâmica Azad University of Hamedan, Iran, 2011.
- ACAYABA, Marina. Naoshima, a ilha de Tadao Ando. Artigo na revista Vitruvius, 2008. Acessado em Dez de 2014.
- ANDO, Tadao, ISOZAKI, Arata & FUJIMORI, Terunobu. The Contemporary Tea House: Japan's Top Architects Redefine a Tradition Hardcover, 2007.
- ANDO, Tadao. Por novos horizontes na arquitetura. Nova York MOMA, 1991.
- _____. Tadao Ando 1: Houses & housing. Tokyo : TOTO Shuppan, 2007.
- _____. Tadao Ando 3: Inside Japan. Tokyo : TOTO Shuppan, 2008.
- _____. Tadao Ando: Arquiteto. Título original: Kenchiku ka Ando Tadao. BEI. São Paulo, 2010.
- _____. Tadao Ando: Masao Furuyama. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERQUE, Augustin. Kûkan no nihon bunka. Tradução Makoto Miyahara. 4. Ed. Tokyo: Chikuma Shôbô, 2001. 335 p. (1. Ed. 1944). Tradução de >Vivrel'espaceau Japon (1981).
- BLOFELD, J. Taoismo: o caminho para a imortalidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo, 1979.
- BRACKETT, Len; LANDERS, Peggy. Building the Japanese house today. Harry n. Abrams, inc.Nova Iorque, 2005.
- BROADBENT, Geoffrey. Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos da arquitetura, in NESBIT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. Convite à filosofia. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- _____. Heidegger (1889 1976): Vida e Obra.Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CHENETTE, Lee Jonathan. The concept of ma and the music of Takemitsu. Grinnell, IA, 1985.
- COELHO NETO, J. Teixeira. A Construção do Sentido na Arquitetura. Perspectiva, 1979.
- COEN, Leonard. Wabi-sabi for artists, designers, poets & philosophers. California, 2008.
- COLLEEN, Lanki. "MA: An Aesthetic of Space-Time" in the Asian Canadian Arts and Culture Journal Ricepaper, 2009.
- COUTINHO, Evaldo. O espaço da arquitetura. São Paulo. Perspectiva, 1977.

DAL CO, Francesco. Tadao Ando Complete Works. Phaidon Press Limited, Londres, 1996.

DAN, Li. The Adaptation of Concept of Oku in Contemporary Japanese Residential Building. Prezi por Nicholson Man Hou , 2013.

FLETCHER, Alan. "The Art of Looking Sideways". Phaidon Press, 2001

FRAMPTON, Kenneth. Perspectivas para um regionalismo crítico, in NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo, in NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FUTAGAWA, Yukio. Tadao Ando: Procedimento arquitetônico. Título original: Ando Tadao: Kenshiku Shuhô. Tokyo, A.D.A. Edita, 2005.

GIBSON, J. J. The senses considered as perceptual systems. Boston: Houghton Mifflin, 1966.

GIEDION, Siegfried. Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GROPIUS, Walter & TANGE, Kenzo. Katsura: Tradition and Creation in Japanes Architecture. Yale University Press, New Haven, Connecticut/Zokeie-Sha Publications, Tokyô 1960.

HEIDEGGER, Martin. Que é Isto - a Filosofia? Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. A Origem da Obra de Arte. Lisboa: Edições 70. NUNES, Benedito. 2002. Heidegger & Ser e Tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. Construir, habitar, pensar (1951), in NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento. Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HILLIER, Bill & HANSON, Julienne. The Social Logic of Space. Bartlett School of Architecture and Planning, UCL, Cambridge University Press, London, 2001;

HOLANDA, Frederico de. Notas sobre a dimensão estética da arquitetura. Revista de Urbanismo e Arquitetura, Vol. 3, No 1, 1990

HOLL, Steven. Parallax. Editora Princeton Architecture, Inglaterra, 2000.

HUSSEL, E. Investigações lógicas. Sexta Investigação: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento. In: Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

IIJIMA, Yoichi. Toward japanesenes: The Japan Architect. Tokyo, 1995.

INOUE, Mitsuo. O espaço da arquitetura japonesa. Título Original: Nihon kenchiku no kukan. Tokyo: Kagoshima Shuppankai, 2002.

ISHIMOTO, Yasuhiro, ISOZAKI, Arata & SATO, Osamu. Katsura Villa: The Ambiguity of Its Space, 1987.

ISOZAKI, Arata & OSHIMA, Ken. Arata Isozaki by Arata Isozaki e Ken Tadashi Oshima, Phaidon, 2009.

ISOZAKI, Arata. Japan – ness in architecture. Traduzido por Sabu Kohso, editado por David B. Stewart. London: MIT Press, 2006.

_____. Katsura Imperial Villa. Phaidon, Londres, 2011.

_____. MA: Space-time in Japan. Título original: Nijunen ato no kikan ten, (MA –Twenty Years On), Exhibition Catalogue, Toky. Tokyo Geijutsu Daigaku, 2000.

_____. Mitate no Shuho, Kajima Shuppankai, 1990.

ITOH, Teiji. Nihon design room. Kajima Shuppankai, 1996.

ITOH, Teiji. Wabi sabi suki: The essence of Japanese beauty. Tokyo: Cosmo Public Relations, 1993.

JODAT M, Japan's Old and Contemporary Architecture, Tehran: Aryan publishing co, 1996.

JODIDIO, Philip. Tadao Ando at Naoshima: Art Architecture Nature Hardcover, 2009.

KEN'MOCHI, takehiko. Ma no nihon bunka (A cultura japonesa do Ma) Tokyo: Chôbunsha, 1992.

KOJIRO, Yuichiro. Ma: O desenho da arquitetura japonesa. Título original: Ma: nihonkenchiku no ishô. Tokyo: Kajima Shuppankai, 2001.

LE CORBUSIER. A viagem do Oriente. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUCKEN, Michael. LES LIMITES DU MA. Retour à l'émergence d'un concept « japonais ». Presses Universitaires de France | Nouvelle revue d'esthétique. 2014/1 - n° 13

MAKI, Fumihiko. Investigations in collective forms, The Japan Architect, 1994.

_____. Miegakure suru toshi. Metrôpole que se oculta. Tokyo: Kajima, 2002.

_____. Space Design 93-01, SD No, 340. Kajima Publishing Co, Ltd, Tokyo. 2001.

MIGARYOU, Frederic. Shinkenchiku 2014:11 Extra Edition Japan Architects 1945-2010. Publicado por Japan Architect, 2014.

MOFFETT, Marian, FAZIO, Michael & WODEHOUSE, Lawrence. A world history of architecture. Laurence King Publishing, 2003

MORTON, William Scott. Japan its history and culture. New York: McGraw-Hill, 1984.

NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura. Ed. COSAC NAIFY, São Paulo, 2010.

NEVES, Roberta. A «realidade» do espaço e o «ser arquitetônico» Introdução ao espaço da arquitetura de Evaldo Coutinho. Trabalho de finalização de master en teoría e historia de la arquitectura, Barcelona, 2014.

NITSCHKE, Gunter. MA – Place, Space, Void, in From Shinto to Ando – Studies in Architectural Anthropology in Japan, pp. 48-61, Academy Editions, London, 1993.

_____. MA: the Japanese sense of place in old and new architecture and planning. Architectural Design, Tokyo, 1966.

_____. MA: The Japanese sense of place. Revista arquitetura AD, 1996.

NORBERG-SCHULZ, C. In: MAGALHÃES, M. R. (1994). Paisagem Urbana e Interface Urbano-Rural. Paisagem. Lisboa: DGOTDU, 1994.

NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, 1991.

NORONHA, J. V. MA: Espaço Intersticial na Moda. In: ENPModa, 2013.

OKANO, Michiko. Ma – Entre- espaço da comunicação do Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Ocidente e Oriente. São Paulo, 2007

OLIVEIRA, L. Percepção e representação do espaço geográfico. In RIO V. del; OLIVEIRA, L. (org). Percepção ambiental: a experiência brasileira. São Paulo, Stúdio Nobel, 1996.

ONO, Dr Sokyō. Shinto – the kami way. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1990.

PALLASMAA, Juhani. The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses. John Wiley: New York, 2005.

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. O conceito de lugar. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2004.

REVISTA EL CROQUIS N.44+58 1983-2000 Tadao Ando: El Croquis, edição especial. Madrid, 2000.

RICARD, Matthieu & THUAN, Trinh. O infinito na palma da mão: ciência, budismo e salvação. Lisboa, Editorial Notícias, 2001.

ROCHA, Lurdes Bertol. Fenomenologia, semiótica e geografia da percepção: Alternativas para analisar o espaço geográfico. Revista da casa da Geografia de Sobral, Sobral, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, Ana Paula Baltazar dos. Multimídia Interativa e Registro de arquitetura. A imagem da arquitetura além da representação. Dissertação de mestrado UFMG, 1998.

SAUSSURE, F. Curso de Lingüística Geral. Trad. De Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

TANGE, Kenzo & KAWAZOE, Noboru. Ise: Prototype of Japanese Architecture, Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 1965.

TANIZAKI, Junichiro. Elogio da sombra. Coleção Arquitetura. São Paulo, 2008.

TAUT, Bruno. Fundamentals of Japanese Architecture, Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo, 1936.

WATANABE, Yasutada. Shinto Art: Ise and Izumo Shrines. New York, Weatherhill, 1974.

YOTARO, Ito. Kiwari – Module of Traditional Japanese Architecture, 1961.

ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FILMOGRAFIA

MA: SPACE/TIME IN THE GARDEN OF RYOAN-JI. Direção/Roteiro: Takahiko Iimura. Texto: Arata Isozaki. Musica: Takehisa Kosugi. Kyoto, 1989.

DOLLS. Direção/Roteiro/Edição: Takeshi Kitano. Produção: Masayuki Mori e Takio Yoshida. Edição: Yoshinori Ota. Figurino: Yohji Yamada. Direção de Arte: Norihiro Isoda. California, 2002.

EXPOSIÇÕES

Arata Isozaki 12×5=60. Organizada por WATARI-UM, The Watari Museum of Contemporary Art / Bruno Taut.
Tóquio. Visitada em Dez de 2014.

Japan Architects 1945-2010. Organizada por 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (Kanazawa Art Promotion and Development Foundation), Pompidou Centre, National Museum of Modern Art, Kanazawa.
Visitada em Fev de 2015.