

Simone Neiva
Roberto Righi

a

IMPORTÂNCIA DA *CULTURA* NA CONSTRUÇÃO DO *ESPAÇO URBANO* NO JAPÃO

026

pós-

RESUMO

No urbanismo ocidental sempre tiveram relevância o emprego da perspectiva e o destaque das praças, monumentos e ruas. Porém essa noção de cidade como estrutura hierarquizada e linear é a antítese da idéia espacial urbana nipônica. O espaço sempre reflete os princípios de uma cultura. Os japoneses conseguiram, ao aprenderem a cultura e a técnica de outros povos, preservar suas próprias tradições. A nossa enorme dificuldade de percepção e leitura dos espaços orientais é explicada pelo desconhecimento. Para superar esse obstáculo é necessário o emprego de uma gramática espacial não-linear. Para entender o sistema espacial do Japão é preciso pesquisar as complexas relações entre o mundo visível e invisível. Esses princípios que definem as características do espaço são: *ku* – vazio, *oku* – profundidade e *ma* – intervalo. Eles criam uma ordem mais orgânica, natural, com estrutura aberta e movimentada, comum à expansão das típicas cidades japonesas. Finalmente, o objetivo deste artigo é a compreensão desses conceitos. Hoje, diante das dificuldades no Ocidente para conceber um ambiente urbano adequado, é muito apropriada a busca de uma nova visão, como a japonesa, aqui sinteticamente apresentada.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura e espaço urbano, Japão, cidades orientais, urbanismo japonês.

LA IMPORTANCIA DE LA CULTURA
EN LA CONSTRUCCIÓN DEL
ESPACIO URBANO EN JAPÓN

pós- | 027

RESUMEN

En el urbanismo occidental han sido siempre relevantes el uso de la perspectiva y el destaque de las plazas, monumentos y calles, pero ese concepto de ciudad como una estructura jerárquica y lineal es la antítesis de la idea espacial urbana japonesa. El espacio siempre refleja los principios de una cultura. Los japoneses lograron aprender la cultura y la tecnología de otros pueblos sin perder sus propias tradiciones. Nuestra enorme dificultad en la percepción y lectura de los espacios orientales se explica por el desconocimiento. Para vencer ese obstáculo hay que emplear una gramática espacial no lineal. Para comprender el sistema espacial de Japón es necesario investigar las complejas relaciones entre el mundo visible y el invisible. Los principios que definen las características del espacio son: *ku* – vacío, *oku* – profundidad, y *ma* – intervalo. Ellos hacen un orden más orgánico, natural, con estructura abierta y dinámica, común a la expansión de las típicas ciudades japonesas. Por fin, el objetivo de este artículo es la comprensión de tales conceptos. Hoy, ante las dificultades en el occidente para concibir un entorno urbano adecuado, es muy apropiada la búsqueda de una nueva visión, como la japonesa, que ahora se presenta de manera breve.

PALABRAS CLAVE

Cultura y el espacio urbano, Japón, ciudades orientales, urbanismo japonés.

THE IMPORTANCE OF CULTURE
WHEN BUILDING URBAN SPACE IN
JAPAN

ABSTRACT

Western urban planning has always valued the use of perspective and the highlighting of squares, monuments, and streets. However, this notion of the city as a hierarchical and linear structure goes against the nipponese idea of urban space, where space always reflects the principles of the culture. By learning the culture and techniques of other peoples, the japanese have managed to preserve their own traditions. Western ignorance explains its enormous difficulty to perceive and interpret Eastern spaces, and in order to overcome obstacles we must resort to non-linear spatial language. Before we understand the japanese spatial system, we need to study the complex relations between the visible and invisible worlds, as the principles defining the characteristics of the japanese space are: ku – empty space, oku – inner space, and ma – in-between space. They create a more organic and more natural order, with an open and dynamic structure, common to the expansion of typical japanese cities. This article intends to help build an understanding of the above principles. As the West faces difficulties conceiving a suitable urban environment today, we should search for a new vision, such as the japanese vision, which is briefly describe in this article.

KEY WORDS

Culture and the urban space, Japan, eastern cities, japanese urban planning.

A CULTURA E O ESPAÇO URBANO

A linearidade como estrutura ordenadora visual dos espaços urbanísticos constitui o padrão para a qualificação de boa forma urbana ocidental. Ela faz parte do trabalho de importantes pensadores da cidade: Le Corbusier¹, com suas utopias modernistas; Cullen², em seu conceito de visão serial; Lynch³, ao estabelecer a linha como elemento que organiza a visão urbana; e Venturi e Brown⁴, com padrões lineares na exploração da forma física da cidade de Las Vegas.

Para se compreender corretamente o que é a cidade japonesa são necessários conceitos pouco difundidos e estranhos ao Ocidente. É por essa razão, que o visitante ocidental, ao observar cidades como Tóquio, tem dificuldade para compreendê-la, resultado do desconhecimento dos princípios que regem a composição desse espaço. A linha reta compreendida como abstração, presente na idéia espacial ocidental, é utilizada pelo arquiteto ao iniciar o traçado de suas cidades. Para os japoneses, a linha curva é entendida como variação da linha reta e não uma forma distinta⁵. No Japão houve, por volta do ano 700, a tentativa de implantação direta da ortogonalidade, por influência chinesa, nas cidades de Nara e Kyoto. Porém, os elementos norteadores de sua composição quadriculada são pautados em considerações religiosas e não meramente racionais, definidoras do traçado em grelha ocidental, originário da tradição greco-romana⁶. Além disso, dada sua estranheza para cultura japonesa esse traçado não teve um impacto duradouro sob a urbanização de outras cidades japonesas, como afirma Sorensen⁷. Mesmo as tentativas ulteriores de implantação de um sistema mais ocidental não tiveram sucesso, como afirma Funahashi⁸.

Para Ashihara⁹ a falta de legibilidade das cidades japonesas para o ocidental deve ser concedida ao valor diverso atribuído à linha e ao território nas duas culturas. No Oriente é dominante o plano e a interação exterior e interior. Essa diferente linguagem evidencia-se nos sistemas de escrita ocidental e japonesa – uma, baseada na linha, unidirecional, e outra na superfície, multidirecional. Barrie¹⁰ considera que as letras ocidentais precisam do agrupamento linear, enquanto os ideogramas japoneses, o *kanji*¹¹, têm significados tanto sozinhos quanto em grupos. Essa profunda diferença reflete-se nos instrumentos tradicionais de escrita, a pena e o pincel, na ocidental e na oriental, respectivamente. Na primeira, a pena risca o papel de forma linear, enquanto o pincel oferece plena liberdade de movimentos, como afirma Roland Barthes¹².

Para Botond Bogner¹³ a forma de organizar o espaço reflete os princípios de uma cultura, como no Japão, com a relação entre campo visual amplo do texto e a cidade, que não possui um só centro e traduz ambigüidade entre os elementos urbanos. O endereço é um eficaz indicador dessa outra lógica espacial. Ele é representado por uma placa vertical, na esquina de duas ruas anônimas. Ela representa o número do *chome*, unidade de área, não tão regular como as quadras ocidentais, e o *machi*, outra unidade de área constituída de vários *chomes*. Quanto à numeração, ela não é serial dentro do *chome*, reproduzindo outros padrões lógicos, como a data de construção ou a subdivisão dos lotes. O resultado desse processo é um sistema não-linear e complexo, agravado pela

sinuosidade das ruas japonesas, as quais não possuem independência nem individualidade, como expressa Takatani¹⁴.

Então, para se compreender o complexo sistema espacial imperante no Japão é necessário penetrar na cultura desse povo, considerando as relações entre o visível e o invisível. Nela os princípios que definem a espacialidade são os conceitos básicos: *ku* – vazio, *oku* – profundidade e *ma* – intervalo.

O *Ku*

Até o final do século 19 o conceito de espaço arquitetônico e urbano ocidental era desconhecido no Japão. Não havia na língua japonesa palavra que o denominasse. Apenas na era Meiji (1868-1912), quando as relações com o Ocidente se intensificaram, é que, unindo os ideogramas *ku* e *kan*, o conceito de espaço é introduzido como o termo *kukan*, o qual literalmente significa “lugar vazio”¹⁵. Porém, apesar de não-expresso em palavras até a era moderna, os japoneses já possuíam um conceito de espaço na arte, na qual o vazio era dominante. Em uma das mais antigas práticas religiosas japonesas, o xintoísmo, as pedras e árvores eram adornadas com a *shimenawa*, formada por cordas e guirlandas de papel, a definirem, ao seu redor, um espaço vazio onde as pessoas não se aproximavam (Figura 1).

Contudo, foi na era medieval que a idéia de vazio e do nada foi reforçada pelos ensinamentos budistas que passaram da religião para as artes. Em um trecho de *Tsuzuregusa* (1330), um clássico da literatura japonesa, o monge Kenko sugere a rejeição de tudo o que é concreto: “*Móveis demais num cômodo, budas demais em um templo, pedras e plantas demais num jardim; a pessoa que fala demais das coisas que tem feito – tudo é desprezível*”¹⁶. Atitude semelhante é definida em relação ao vazio e apresentada pelas composições da pintura zen do medieval. Quando comparadas às pinturas do período anterior, o Heian (784-1185), em que as superfícies eram completamente preenchidas com uma composição de pessoas e edifícios em perspectiva, fica claro que a pintura zen foi gradualmente cedendo lugar ao vazio, que passou a ocupar a maior parte da superfície sob a forma de montanhas e nuvens representadas a distância.

Figura 1: *Shimenawa*, formada por cordas e guirlandas de papel
Fonte: Santuário Oji.
Foto: Tom Boechat, Tóquio, 2006



Figura 2: Mapa de Edo, 1840
Fonte: Disponível em: <http://www.japanorama.com>. Acesso em: 13 abr. 2006



Dessa forma, no decorrer do tempo a idéia de vazio foi sendo fortemente arraigada à mentalidade japonesa, inclusive nas manifestações culturais, como a escrita. Sua presença na arte da caligrafia, o *shodo*, deu-se pelo *kukaku* ou “traço imaginário”¹⁷, com seu movimento do pincel no ar, que une traço a traço e desaparece ao final. Essa dimensão oculta é absolutamente desconsiderada pela escrita ocidental, na qual apenas tem relevância o traço que permanece visível após o lápis tocar o papel. Na escrita japonesa o domínio do *kukaku* é imprescindível na criação de um belo caráter na expressão escrita.

No urbanismo, foi somente na era moderna, após a destruição do castelo de Edo, em 1657¹⁸, que a afinidade cultural japonesa pelo vazio resultou na formação de um dos aspectos mais intrigantes da cidade de Tóquio. Após esse evento, o centro da cidade tornou-se vazio, criando uma conformação que difere fundamentalmente das metrópoles ocidentais (Figura 2).

O sociólogo Roland Barthes traduz essa diferença:

*“O centro vazio de Tokyo fere o sentimento ocidental de cidade, onde é requisitado um centro aonde ir, retornar, um lugar com o qual se sonha, o lugar que se avança ou retarda em relação a ele. No ocidente, os centros são sempre cheios, neles estão condensados os valores da civilização ocidental: o mercado, a igreja, o poder, os bancos e as praças. Mas Tokyo oferece um paradoxo. A cidade vive indiferente a ele, ele está entre as folhas, escondido, não visível. O fluxo da cidade contorna ao seu redor, os muros, as ruas, os carros, as pessoas giram centrifugamente, perpetuamente ao redor do vazio central.”*¹⁹

Barthes se refere ao Palácio Imperial em Tóquis como um “centro vazio”; a estrutura urbana da cidade caracteriza-se por ter o maior vazio em seu próprio centro. Assim, a despeito do crescimento da economia japonesa e do desenvolvimento urbano, o maior santuário do Japão mantém-se intocável²⁰. Segundo o arquiteto Atsushi Kitagawara²¹, Roland Barthes detectou o que “nós japoneses sabíamos havia muito tempo: no Japão, o centro da cidade é um vazio”.

Figura 3: Centro vazio, complexo do Palácio Imperial, Tóquio
 Fonte: Disponível em: <<<http://www.earth.google.com/tour>. Acesso> em: 13 fev. 2006



Figura 4: Vila japonesa tradicional
 Fonte: MAKI, Fumihiko. Japanese cities and the concept of *oku*. *Japan architect*, 1979



Figura 5: Árvores obstruem a vista direta da fachada do Templo Senso-ji, Asakusa (1856)
 Fonte: SMITH II, Henry. *Hiroshigue: One hundred famous view of Edo*, 1886



Ainda hoje o espaço deixado pelo castelo constitui-se, praticamente, de uma floresta assentada sobre um plano. Para os japoneses, o centro vazio de Tóquio existe sem que haja qualquer necessidade de um marco visual vertical a representá-lo, ao contrário do que ocorre na maior parte das metrópoles ocidentais (Figura 3).

No Japão, o vazio e a profundidade são qualidades desejáveis na criação das artes e dos lugares, enquanto no Ocidente a materialidade é uma característica da composição espacial. O vazio deixado pelo castelo foi escondido pelas árvores e envolvido pela cidade, tornando-o, gradualmente, cada vez mais oculto. Assim, a cidade, hoje, consciente ou inconscientemente, aplica um conceito que surgiu nos espaços japoneses antigos: o *oku*.

O *Oku*

O surgimento do *oku* ocorreu na era Yayoi (200 a.C. – 250 a.D.), com o desenvolvimento do cultivo do arroz e a mudança para as planícies²². Nesse período a vila abandonou a montanha, que se tornou local sagrado (Figura 4).

Nesse processo a montanha se afastou do cotidiano, objeto de adoração para a religião xintoísta. Neles foram construídos santuários, os *okumiya*, que atendiam às necessidades da religião em formação. Os santuários estabeleciam a noção de um lugar que existia, mas não era visível, situado distante das pessoas comuns. Para Maki²³, os japoneses estabeleceram um padrão de organização espacial que contrasta com o padrão ocidental tradicional. No Ocidente a formação da cidade é marcada pela igreja, cuja posição é marcante e central.

O *oku* é o avesso da centralidade ocidental, pois é oculto, encoberto e invisível. Ele cria o senso de profundidade utilizado pelos japoneses para suas cidades ao longo dos séculos. Nos mapas antigos de Tóquio coletados por Tokihiko Takatani¹⁴, verifica-se que os caminhos vindos da periferia ao interior das quadras dirigiam-se para aonde antes estavam santuários, templos e residências de samurais. No decorrer do tempo as sobreposições dos componentes espaciais inter-relacionaram-se com a topografia, rodovias, cercas, árvores e muros, criando uma intrincada estrutura urbana. Esse complexo emaranhado origina o tecido urbano do *oku*, o qual nos remete à vegetação da montanha. As camadas que se formam no tempo envolvem, escondem, protegem, proporcionam profundidade e criam mistério em torno do vazio (Figura 5). Dessa forma, o que antes envolvia os *okumiya*, hoje cerca inúmeros centros vazios das cidades japonesas.

A experiência de chegada aos centros das cidades ocidentais é exatamente o contrário do caso japonês, pois lá se caminha em direção à intimidade, ao *oku*, que não tem clímax. Nos espaços da cidade japonesa, ao aproximar-se do *oku*, não há a busca do destaque urbanístico ocidental. Na composição do espaço urbano no Japão importa a criação de camadas, dobras e curvas que ocultam o *oku*. Assim, no Japão, não há a certeza de chegar-se a um endereço pela linha reta. A cultura urbana japonesa é a do centro vazio, oculto.

Para o arquiteto Atsushi Kitagawara, a sensação que temos na cidade japonesa é: “[...] à sua volta, aparecem várias coisas e acontecimentos, mas ninguém sabe do centro.”²¹ Para um ocidental, a chegada ao final de uma caminhada por um bairro pode ser frustrante, pois convergir ao *oku* significa chegar ao nada, atingir o zero, o vazio, e novamente se perder.

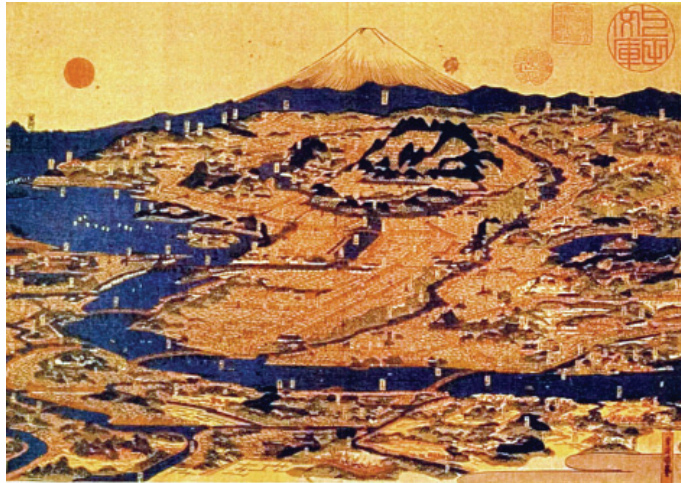


Figura 6: Xilogravura de Edo em meados do século 19
Fonte: JINNAI, Hidenobu. *Ethnic Tokyo. Process Architecture*, 1987

O *Ma*

Como o *ku*, o *ma* é um conceito espacial que tem como característica a imaterialidade. Ele é mais subjetivo que objetivo, cujo significado é compreendido por suas manifestações visuais nas artes.

A partir do período medieval, atingir a perfeição na pintura *zen*, ou a “harmonia do *ma*”, significava não somente ter habilidade com as formas pintadas, mas dominar a relação destas com o vazio circundante. Desse modo, se a relação geral entre os elementos fosse inadequada à essência do *ma*, esta, certamente, estaria perdida (Figura 6).

Nesse sentido, o pintor Ike no Taiga (1723-1776) fez uma importante consideração ao vazio em sua pintura, ao dizer: “[...] as áreas vazias são precisamente as mais difíceis de serem produzidas.”²⁴

Na arquitetura o ideograma *ma* está presente nas palavras usadas para *design* como: *ma-dori*, que significa entender o *ma*, ou *cha no ma*. O *cha no ma* excede a sala de estar como espaço físico, envolvendo o ato de tomar o chá de forma relaxada. Tanto o *ma-dori* como o *cha no ma* evidenciam que a arquitetura era a arte de criar um *ma* particular, uma ambiência especial.

A planta de arquitetura dos antigos mestres construtores japoneses não possuía fachadas nem cortes. O desenho era bidimensional. Os elementos importantes eram: coluna e viga, representados por pontos pretos, que simbolizavam todo o edifício. Apenas observando esses pontos, um bom mestre era capaz de visualizar o edifício acabado. De acordo com Itoh, “a existência deste sistema trouxe a possibilidade de visualização mental de todas as partes acima do plano”²⁵. Tal capacidade de visualização permitia que o intervalo entre pontos, conhecido como *ma*, constituísse um tipo de espaço que, apesar de invisível, fosse considerado.

Porém o *ma* não se resumia apenas aos elementos estruturais do espaço, mas também estava presente no arranjo para os usos temporários, característicos da cultura japonesa. O *ma* era criado pela adição e remoção de portas de correr, janelas portáteis e utensílios que proporcionavam a adaptação da casa às mudanças de estação, usos e necessidades sociais. De acordo com Kiyoshi Seike²⁶, o arquiteto, ao planejar a casa tradicional, criava o *madori*, ou seja, um sentido de lugar, algo invisível, porém perceptível.

No espaço dominado pelo plano horizontal, o *ma* exigiu a criação de formatos artísticos bastante distintos dos ocidentais. Dentre eles destaca-se a *emakimono*, ou “rolo de pintura”, na qual o tempo é sugerido pela reprodução de eventos sucessivos de uma mesma história. Na *emakimono* as cenas são independentes e não se constituem em um panorama contínuo, o que induz o observador a uma constante mudança de ponto de vista. A *emakimono* reproduz, no plano, algo similar ao modo como o japonês experimenta o espaço da cidade, “uma experiência a ser memorizada, feita de uma miríade de experiências menores”²⁷.

Nesse formato de pintura, somente a fusão das seqüências de imagens constituem a experiência completa. Esse processo de leitura espacial, denominado pelos japoneses de *ma no torikata*, permite captar o *ma*, porém exige do ocidental, habituado à leitura linear do espaço, um enorme esforço de imaginação.

Abstração ainda maior da aplicada na observação no plano é requerida ao ocidental pelo *ma* na cidade tridimensional. Do mesmo modo que no plano, o *ma*, no espaço urbano, é composto por elementos aparentemente não-relacionados entre si. De forma similar a uma *emakimono*, a cidade japonesa apresenta sucessões de eventos e elementos dispersos, impossíveis de serem agrupados por uma mente cartesiana. Um primeiro contato com o *ma* é descrito pelo sociólogo Roland Barthes, em visita ao Japão:

*“Você deve orientar-se... não por livros, ou por endereço, mas caminhando, pela visão, pelo hábito, pela experiência; aqui cada descoberta é intensa e frágil; ela pode ser repetida ou recordada apenas pela memória do rastro que foi deixado por ela em você.”*²⁸

Barthes sugere que, com o auxílio da memória e da repetição, cada um crie seu panorama particular. Desse modo, as imagens efêmeras e fragmentadas podem orientá-lo. O *ma no torikata* é a chave para “ordenar” e compreender o espaço. O desconhecimento desse processo torna a cidade de Tóquio “ilegível” ao ocidental. Na realidade, a dificuldade ou inaptidão deste em compreender o lugar decorre do fato que é a imaginação, e não a linha reta, a ordenar elementos no espaço.

FRAGMENTAÇÃO

A construção do espaço urbano japonês possui grande relação com o meio rural. Na realidade eles constituem um contínuo físico e conceitual. A fazenda japonesa é também muito distinta da ocidental, conforme Barrie¹⁰. Assim, os conceitos espaciais presentes nas áreas urbanas são também aplicados no campo e vice-versa. Em primeiro lugar, o campo é formado por sítios ou lotes e não campos extensivos ou latifúndios. São pequenas áreas que, a despeito do tamanho, possuem claras divisões entre si. Tais delimitações são estruturas sólidas sobre as quais se pode andar, como um dique, uma parede ou uma cerca (Figura 7). Na maioria dos casos, a divisão produz lotes de todos os formatos, com curvas e contornos irregulares, ainda que em terra plana os lotes tendam a ser mais lineares. Nos campos nos quais o arroz não é dominante existem variedades de



Figura 7: Mosaico dos campos de arroz em Okinawa
Fonte: Imagem de cartão postal impresso pela JET (The Japan Exchange and Teaching Programme), 2005-2006
Foto: Annegret Wielandt

cultivos como vegetais, frutas, chá ou flores. Independente da plantação, sempre existem limites entre as áreas que servem para reforçar a noção de mosaico.

Em 1937, o arquiteto modernista Bruno Taut, discutindo o modo de vida no Japão, referiu-se aos planos dos campos japoneses: *“Estes planos mostram um imenso desmembramento da terra, particularmente quando a terra se dispersa em diferentes propriedades, algumas das quais, embora cuidada pelo mesmo dono, é claramente separada uma da outra.”*²⁸

Hoje em dia, apesar da racionalização das áreas de plantio, a fragmentação continua na prática japonesa de divisão espacial. Apesar de aparentarem uma divisão contemporânea, ou seja, uma divisão feita por novos cultivadores, na verdade, a terra estava fragmentada desde o início, pois ela é reunião de pedaços. A fazenda local é a antítese da linearidade e guarda, em sua fragmentação, a herança espacial japonesa.

Foi nesse tipo de solo fragmentado que surgiram as cidades japonesas. O processo de transformação urbana mantém as características do solo rural fragmentado. Onde antes estavam frutas e vegetais, agora estão, randomicamente distribuídos, hospitais, postos de gasolina, escolas e casas, formando uma paisagem muito diferente da organizada pela divisão de uso de solo por função, adotada no Ocidente. As atividades não são agrupadas, mas sim espalhadas. Assim, a autonomia de cada área se mantém.

Além disso, nas cidades japonesas existem poucas áreas planas. Muros de retenção e encostas construídas separam áreas ocupadas e estradas. Cada lote estende sua área, elevado, ou recortado na extremidade de seu limite. Raramente um edifício é inserido em lote não-plano. Ele é aplainado. A paisagem se transforma em mosaico irregular, de pequenas áreas planas. Os morros que guardam seu relevo natural assentam ruas estreitas a ligarem áreas independentes. É o equivalente aos terraços das plantações, ou, ainda, o equivalente à plataforma para pisar, a *engawa*, antes de entrar na casa tradicional e alcançar o *tatami*.

“Japoneses e chineses ao construírem suas casas, castelos e cidades dedicam muita atenção às quatro direções do terreno, à frente, ao fundo e nas laterais, pois as atividades e as cerimônias feitas em suas residências dependem disto. A parte da frente deve estar voltada para o sul, o fundo para o norte, no leste deve estar o lado direito e o oeste o esquerdo. E o lado esquerdo é sempre mais honrado que o direito.”³²

Apesar da presença de ocidentais no Japão, a partir do século 16, a geometria linear nunca se tornou o princípio ordenador do espaço. Em 1958, o arquiteto Bruno Taut afirmou: “*O Japão apropriadamente absolutamente ignora o conceito de eixo arquitetônico, isto é, que a linha reta existe apenas em nossas mentes, a linha com a qual todos os arquitetos iniciam seu trabalho.*”³³

Com exceção de Nara (710), Kyoto (794) e Sapporo (1869), as demais cidades japonesas permanecem como antigas vilas, essencialmente orgânicas. Tóquio, para os ocidentais, parece uma colcha de retalhos malcortados e envolvidos por ruas tortuosas nada similares às outras metrópoles contemporâneas. Para eles, o desenho da cidade parece pouco lógico e funcional. Contudo, para os japoneses o importante é que a cidade contenha seus vários *oku*. No espaço da cidade japonesa a linha reta surge como um elemento estrangeiro. Sua existência anula a possibilidade da experiência do *ma*, pois, ao unir ponto a ponto no processo de leitura espacial, realiza-o racionalmente, sem o uso da imaginação.

Assim, a linearidade do traçado ocidental é limpa e direta: não escondendo, não criando camadas, não envolvendo. Ela é, de certo modo, o avesso da profundidade necessária à criação do espaço japonês. A adoção do traçado linear sobre a milenar malha urbana das cidades japonesas exigiria a clareza de cada elemento urbano, descortinando edifícios e fachadas; ainda que tornasse as cidades mais “legíveis” para o ocidental, significaria a imposição de um sistema estranho à mentalidade espacial japonesa.

Ainda hoje a implantação de um modelo ocidental linear é rejeitada pela maior parte dos japoneses⁶. O traçado de Tóquio constitui-se um novo gigante, que respeita as relações dos conceitos espaciais: *ku*, *oku* e *ma*. Assim, a relação com o invisível, na criação de seus artefatos, cunhada pela tradicional cultura japonesa, subsiste na contemporaneidade.

Durante muito tempo, a boa relação com a influência do céu, que decidia a boa ou a má sorte, foi mais importante na construção dos espaços japoneses do que o conforto ambiental, os padrões estéticos ou geométricos. Essa relação persiste ainda hoje. Mesmo em cidades altamente tecnológicas como Tóquio, antes do início da construção da maioria dos edifícios atuais, são observados rituais xintoístas. Antes de iniciar a edificação, o território é delimitado pelos sacerdotes, com o auxílio das mesmas cordas adornadas com a *shimenawa*, as guirlandas de corda e papel que marcaram a santidade das árvores e pedras no passado. Nesse espaço sagrado os deuses são invocados e a purificação do terreno vazio é conduzida.

O MOVIMENTO

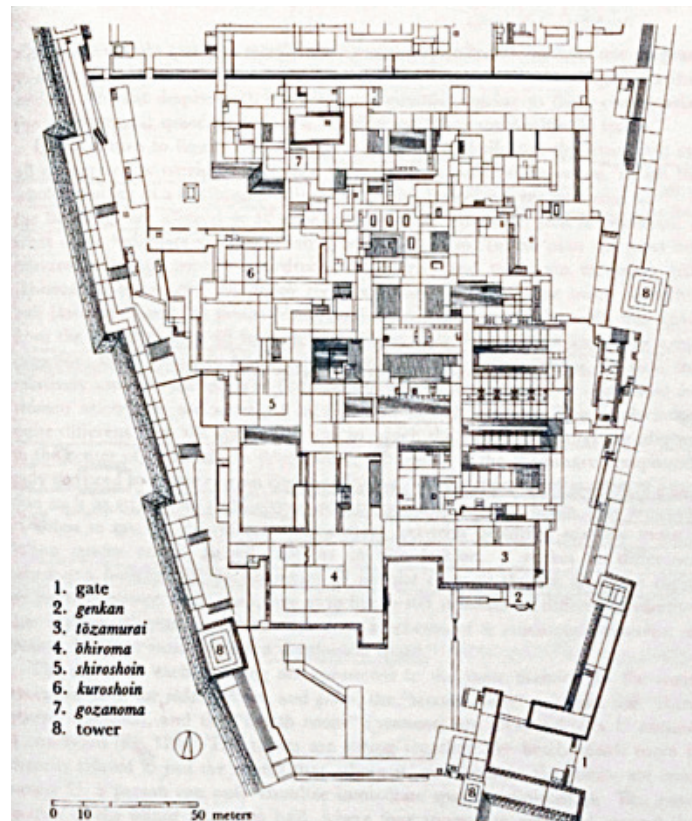
No período feudal, o arranjo espacial chinês deixou de ser adotado e a aversão dos japoneses por espaços ortogonais tornou-se evidente³⁴. Nessa época, superadas as influências geométricas ortogonais, a arquitetura japonesa se tornou complexa, seguindo suas tendências naturais ao movimento.

Entre os espaços arquitetônicos mais significativos do período está o Palácio Hommaru (1640) (Figura 7) em Tóquio, antiga Edo. Seu arranjo espacial é absolutamente irregular, não sendo possível encontrar-se um eixo ou centro. Sobre seu interior disse Inoue:

“[...] os inúmeros edifícios são conectados por corredores ou unidos diretamente. É possível tomar todo o complexo como um espaço interior contínuo. Não importa se os edifícios são alinhados ou oblíquos em relação uns aos outros [...] aparentemente não existe nenhuma ordem espacial na relação entre eles.”³⁴

Os edifícios assim organizados contrastam com os alinhados. Ao se caminhar por esses espaços, uma nova cena é descoberta a cada curva. Como o desenrolar de uma *emaki-mono*, cada componente é visto em uma sucessão. O espaço nunca é revelado em sua extensão de uma só vez, mas se mostra, pouco a pouco, no tempo. Nos espaços dessa natureza os elementos são conectados como elos de uma corrente. A intenção aqui é criar um espaço repleto de movimento e mudança. Não importa o desfecho espetacular, mas a sucessão, resultante do caminhar.

Figura 9: Planta Palácio Hommaru, Tóquio, Japão. Exemplo de ordem movimentada
Fonte: INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese architecture*. Nova York: Weatherhill, 1985



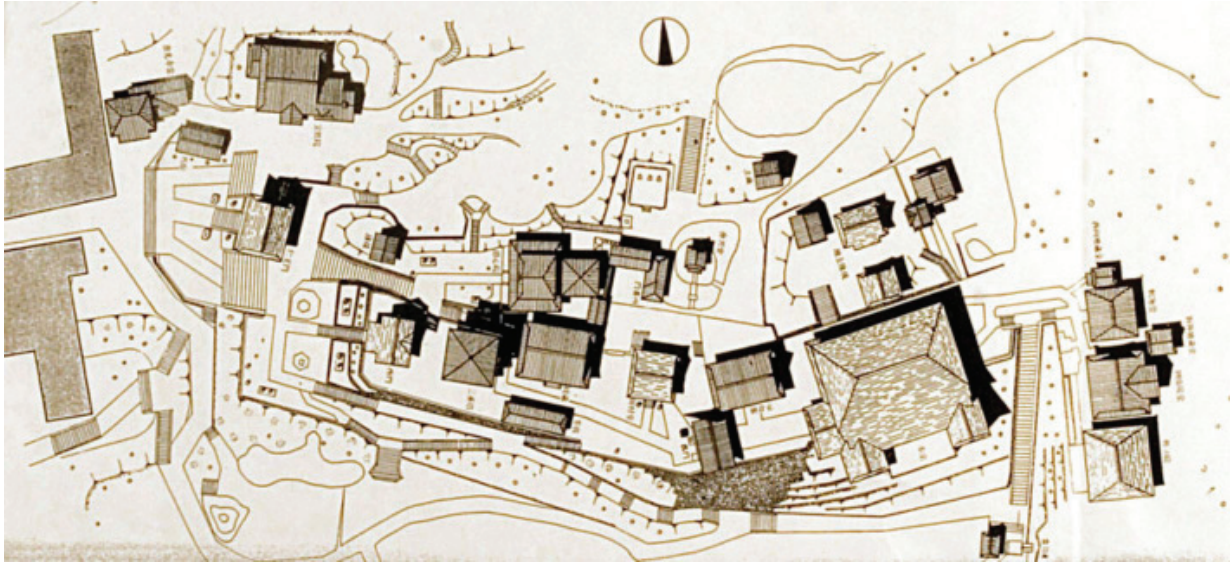


Figura 10: Plano geral do Complexo Kiyomizudera, Kyoto
 Fonte: NITSCHKE, Gunter. *Ma: The Japanese sense of place in old and new architecture and planning. Architectural Design*, 1966

A tendência ao movimento no espaço japonês abrange a arquitetura e a cidade. O complexo arquitetônico de *Kiyomizudera* (1633) (Figura 9), em Kyoto, relaciona-se intimamente com sua vizinhança pela articulação de espaços movimentados⁵. Em todo o complexo existe um senso de movimento contínuo e de atração que leva o indivíduo a avançar sempre e retroceder ao ponto de partida, sem nenhum clímax particular. Esse movimento de torção no espaço arquitetônico japonês tem seu paralelo em conceitos budistas como mutabilidade e transmigração da alma, que implicam no fluxo baseado na existência temporal. Contudo, tal fluxo não tem constância, prescinde da velocidade regular e direção fixa, assemelhando-se a um movimento defletido e descontínuo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante que se reconheça o estudo de novos conceitos, como forma de ampliar a percepção de seu próprio mundo. Essa, justamente, tem sido a postura dos japoneses durante séculos: aprender a cultura e a técnica de outros povos sem perder suas próprias tradições no processo.

A afinidade do japonês pelo invisível forjou, pela religião e conceitos como: *ku*, *oku* e *ma*, um espaço que rejeita a racionalidade imediata da linha reta, característica da cultura espacial ocidental. No universo contemporâneo muito pluralista, incluir a percepção japonesa em discussões sobre o espaço significa considerar-se a existência de outros princípios e padrões de ordenação, ainda vivos na cultura e experiência humanas. Os conceitos expostos demonstram algumas das limitações da percepção linear para a leitura de espaços e a possibilidade da existência de outros sistemas, como o japonês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) LE CORBUSIER. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Infinito, 1962.
- (2) CULLEN, Gordon. *Townscape*. Londres: Architectural Press, 1961.
- (3) LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Cambridge: MIT Press, 1960.
- (4) VENTURI, R.; SCOTT Brown, D.; IZENOUR, S. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1972.
- (5) Tradicionalmente, a arquitetura japonesa empregava métodos próprios, como o *tawami-jaku* ou o *shinai-joogi* para desenhar tanto a linha reta quanto a curva. Quando a necessidade da linha curva surgia, o mestre carpinteiro fazia uso de um caibro longo e fino. O formato da curva variava com a espessura do caibro e a intensidade da força aplicada a este. O caibro não tinha medida de gradação e, portanto, o processo era bastante subjetivo. Dessa maneira foram criadas praticamente todas as curvas dos telhados dos templos budistas e dos santuários xintoístas. Para os japoneses, a linha curva sempre foi meramente uma variação da reta e não uma forma totalmente distinta. ITOH, Teiji. Tradition in Japan's formative culture. In: BAILEY, J. (Org). *Listening to Japan: A japanese anthology*. Nova York: Praeger Publishers, 1973.
- (6) Segundo Nitschke, a forma das cidade de Nara e Kyoto aproxima-se do desenho da mandala do hinduísmo ou do budismo esotérico, em que há a reprodução de um microcosmo que simboliza o macro. Como no leiaute da mandala, o espaço dessas cidades é uma das expressões do espaço transcendente, não tem como princípio um espaço meramente físico, potencialmente manipulável por uma ordem visual meramente racional. In: NITSCHKE, Gunter. *Ma: The japanese sense of place in old and new architecture and planning*, *Architectural Design*, March, 1966.
- (7) SORENSEN, André. *The making of urban Japan, cities and planning from Edo to 21st century*. Tóquio: Nissan Institute/Routledge Japanese Studies Series, 2002.
- (8) FUNAHASHI, Kunio. Addressing system: Spatial structure and wayfinding in japanese towns. In: CURRENT ISSUES IN ENVIRONMENTAL BEHAVIOR RESEARCH, 1990, Kyoto. *Proceedings of the Third Japanese – United States Seminar Held in Kyoto, Japan*. Kyoto: Ed. University of Tokyo, 1990.
- (9) ASHIHARA, Yoshinobu. *The aesthetic of Tokyo*. Tóquio: The Ichigaya Publishing Co, 1998.
- (10) BARRIE, Shelton. *Learning from the japanese city: West meets East in urban design*. Londres: E & FN Spon, 1999.
- (11) O *kanji* é uma das quatro formas de escrita japonesa, sendo as outras: *hiragana*, *katakana* e o *romaji*. A *hiragana* é a mais vulgar, formada por 46 caracteres silábicos, usados para palavras japonesas. A *katakana* é de uso limitado, constituída de 46 caracteres simples, apropriada para a transcrição de palavras estrangeiras adaptadas à fonética japonesa. O *romaji* se constitui na transcrição da língua japonesa escrita no alfabeto ocidental. O *kanji* é a escrita mais erudita, derivada do chinês nos séculos 3 a 6 d.C. Ela é de caráter ideográfico e abstrato, ou seja, constitui representações muito estilizadas de objetos, seres e conceitos. Existem cerca de 80.000 caracteres, porém são necessários cerca de 3.000 para a leitura de um jornal (BARNABÉ, 2005; RUDOLFSKY, 1965, p. 157).
- (12) BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. Nova York: Hill and Wang, 1975.
- (13) BOGNAR, Botond. *Contemporary japanese architecture: Its development and challenge*. Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1985.
- (14) TAKATANI, Tokihiko. Tokyo street patterns: A historical analysis. *Japan Echo*, Tóquio, v. XIV, p. 39-44, 1987.
- (15) O *kanji ku* também significa céu, universo ou infinito, e, *kan*, intervalo, aumentando as possibilidades de interpretação do espaço japonês. NITSCHKE, Gunter. *From Shinto to Ando: Studies in architectural anthropology in Japan*. Grã Bretanha: Academy Editions, 1993, p. 52.

- (16) YOSHIDA, Kenko. *Essays in idleness: Tsuzuregusa of Kenko*. Nova York: Columbia University Press, 1967, p. 64.
- (17) ITOH, Teiji. Tradition in Japan's formative culture. In: BAILEY J. (Org). *Listening to Japan: A Japanese anthology*. Nova York: Praeger Publishers, 1973, p. 20.
- (18) NAITO, Akira. Planning and development of early Edo. *Japan Echo*, v. XVI, p. 37, 1987, Special Issue.
- (19) BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. Nova York: Hill and Wang, 1975, p. 30.
- (20) Como o Palácio Imperial não deve ser contemplado de cima por ninguém, a construção de arranha-céus é desencorajada. A abertura do metrô por baixo do palácio nunca é possível, ainda que conveniente. Tudo o que se pode fazer é contornar o vazio urbano (Nota dos autores).
- (21) Entrevista. Atsushi Kitagawara. Portal Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/kitagawara/kitagawara_2.asp>.
- Acesso em: 17 jul. 2006.
- (22) YUICHIRO, Kojiro. *Japanese communities*. Tóquio: Kashima-Shuppan, 1977.
- (23) MAKI, Fumihiko. Japanese cities and the concept of oku. *Japan Architect*, Tóquio, v. 54, n. 265. p. 50-62, 1979.
- (24) NITSCHKE, Gunter. *Ma: The japanese sense of place in old and new architecture and planning*. *Architectural Design*, p. 152, March, 1966.
- (25) ITOH, Teiji. Tradition in Japan's formative culture. In: BAILEY J. (Org). *Listening to Japan: A Japanese anthology*. Nova York: Praeger Publishers, 1973, p. 109.
- (26) SEIKE, Kiyoshi. Sumai to *ma*. In: TAKEHIKO, Kenmochi. *Nihonjin to ma*. Tóquio: Kodansha, 1981, p. 26-37.
- (27) NITSCHKE, Gunter. *Ma: The japanese sense of place in old and new architecture and planning*. *Architectural Design*, March, p. 154, 1966.
- (28) BARTHES, Roland. *Empire of signs*. Nova York: Hill and Wang, 1982, p. 36.
- (29) TAUT, Bruno. *Fundamentals of japanese architecture*. Tóquio, 1937, p. 219.
- (30) NITSCHKE, Gunter. *Ma: The japanese sense of place in old and new architecture and planning*. *Architectural Design*, p. 118, March 1966.
- (31) GALE, Simon J. Orientation. Japan: Climate, space, and concept. *Process Architecture*, Tóquio, n. 25, p. 40, August, 1981.
- (32) COOPER, Michael (Ed.). *They came to Japan: An anthology of european reports on Japan, 1543-1640*. Berkeley: University of California Press, 1975, p. 215.
- (33) TAUT, Bruno. *House and people of Japan*. Tóquio: Sanseido, 1958, p. 222.
- (34) INOUE, Mitsuo. *Space in japanese architecture*. Nova York: Weatherhill, 1985, p. 145.

Nota do Editor

Data de submissão: fevereiro 2008

Aprovação: agosto 2008

Simone Neiva

Doutoranda em projeto de arquitetura pela FAUUSP, mestre em arquitetura pela Universidade de Tóquio (2003), pós-graduada em história da arte e história da arquitetura pela PUC/Rio (2000), graduada em arquitetura e urbanismo pela UFES (1994). Atuou como pesquisadora de arquitetura, urbanismo e cultura japonesa pela Fundação Japão, Tóquio (2006).

simoneiva@hotmail.com

Roberto Righi

Professor doutor e titular, na graduação e pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e Universidade Presbiteriana Mackenzie, respectivamente. Nesta última assumiu as funções e cargos como diretor (1993-1995), fundador e coordenador (1990-1996) da pós-graduação. Professor convidado em diversas universidades. Atuou na Secretaria de Planejamento da PMSP (1978-1994). Participou de eventos nacionais e regionais; comissões julgadoras e de trabalho; equipes vencedoras ou finalistas de concursos, nacionais e regionais; mostras, exposições individuais e coletivas, com premiações recentes nas áreas de arquitetura, urbanismo e artes visuais.

Mackenzie – Rua da Consolação, 930. Consolação

01302-090 – São Paulo, SP

(11) 7215-9447

e-mail: robighi@mackenzie.br